

Desde el 8 de febrero se exhibe en la Fundación Juan March la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», con 34 obras de esta artista.



Nº 317  
Febrero  
2002

# S umario

## Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (I)

*Luis Martín-Santos*, por Alfonso Rey 3

## Noticias de la Fundación

Nuevos miembros de la Comisión Asesora 15

## Arte

Exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas» en la Fundación, desde el 8 de febrero 18

— Ofrece 34 obras realizadas por la pintora norteamericana entre 1919 y 1972 18

— Extracto de algunos escritos de la autora 19

## Música

Ciclo «El cuarteto iberoamericano», en febrero 24

Finalizó el ciclo «El piano iberoamericano» 25

«Aula de (Re)estrenos» con Gabriel Estarellas 26

— Estreno de seis rapsodias para guitarra compuestas para el intérprete 26

«Conciertos de Mediodía» de febrero 27

«Sonatas para piano de Beethoven», en «Conciertos del Sábado» 28

— Ocho pianistas ofrecen la integral en febrero y marzo 28

## Aula abierta

«La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno» (y II), por Valeriano Bozal 29

«Origen y evolución del Hombre», desde el 5 de febrero 37

— Conferencias de José María Bermúdez de Castro, José Luis Arsuaga, Eudald Carbonell, Juan Carlos Díez, Ignacio Martínez y José Miguel Carretero 37

## Publicaciones

«SABER/Leer» de febrero: artículos de Francisco López Estrada, Álvaro del Amo, José María Martínez Cachero, José Luis Pinillos, Olegario González de Cardedal, Tomás Marco e Ismael Fernández de la Cuesta 38

## Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 39

«Señalización en el cono de crecimiento» 39

## Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 41

Seminarios del Centro 41

— Daniel Verdier: «Cómo las instituciones políticas afectan a los mercados de valores» 41

El día 28 finaliza el plazo de solicitud de plazas para estudios en el Centro 43

Calendario de actividades culturales en febrero 44

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (I)

# Luis Martín-Santos

**L**uis Martín-Santos Ribera, hijo de Leandro Martín Santos y de Mercedes Ribera Egea, nació en Larache, Marruecos, en noviembre de 1924. Cinco años más tarde su padre (médico militar, que publicaría en 1941 un *Manual de cirugía de guerra*) se trasladó a San Sebastián, en cuyo colegio de los marianistas el escritor hizo el bachillerato, finalizado en 1940. Posteriormente, éste estudió Medicina en Salamanca (Premio Extraordinario en 1946) y realizó sus cursos de doctorado en Madrid, así como prácticas quirúrgicas en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1946-49). En 1949 dirigió durante un breve período de tiempo el Dispensario de Higiene Mental de Ciudad Real. Durante esos años de estancia en Madrid tuvo la oportunidad de frecuentar algunas tertulias literarias y trabar relación con diversos escritores, como Juan Benet, Alfonso Sastre, Ignacio Aldecoa, Sánchez Ferlosio y Martín Gaité. En 1950 Martín-Santos acudió a Alemania para



**Alfonso Rey** es catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela, habiendo desempeñado también labor docente en universidades de España, Francia y Estados Unidos. Es autor de diversos estudios sobre literatura española, centrados, preferentemente, en la obra de Francisco de Quevedo. De entre sus publicaciones sobre Martín-Santos destacan *Construcción y sentido de «Tiempo de silencio»* (1977, 1981, 1988) y la edición, crítica y anotada, de *Tiempo de silencio* (2000).

\* 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, →

ampliar sus estudios de psiquiatría y trabajar en el Instituto Psicoanalítico de Mistcherlichs. En 1951 obtuvo la plaza de director del Sanatorio Psiquiátrico de San Sebastián. En 1953 contrajo matrimonio con Rocío Laffon, con quien tuvo cuatro hijos. En 1956 opusculó a cátedras, en la especialidad de psiquiatría. El 19 de marzo de ese año Martín-Santos fue detenido en Pamplona, juntamente con Juan Benet, por «desórdenes estudiantiles». Volvió a ser detenido el 13 de noviembre de 1958 bajo la acusación de «propaganda ilegal», en compañía de otros miembros del Partido Socialista Obrero Español; en esta ocasión permaneció catorce días en la Dirección General de Seguridad y cuatro meses en la prisión de Carabanchel. Fue encarcelado nuevamente entre mayo y agosto de 1959, momento en el cual opusculó a la cátedra de Psiquiatría de la Universidad de Salamanca, debiendo ser trasladado diariamente desde la prisión al lugar de celebración de los ejercicios. Todavía padeció una cuarta detención por motivos políticos en agosto de 1962. Martín-Santos falleció el 21 de enero de 1964, a consecuencia de un accidente de circulación sufrido el día anterior en las cercanías de Vitoria.

La obra de Martín-Santos se puede agrupar en tres apartados: estudios médicos, ensayos y creación literaria.

Martín-Santos dejó cerca de medio centenar de publicaciones sobre medicina, que versan, salvo dos estudios tempranos de tema quirúrgico, sobre problemas de psiquiatría. Cabe destacar, entre esos trabajos, dos libros con proyección filosófica: el primero, *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental* (1955), es un intento por explicar la enfermedad mental en el marco psicológico y ontológico de la realidad existencial; el segundo, *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial* (1964), constituye una adaptación al ámbito psiquiátrico de la filosofía de Jean-Paul Sartre. El existencialismo constituyó el principal núcleo de la ideología de Martín-Santos, y Sartre fue su autor predilecto, siendo visible su huella en varias obras, tanto de pensamiento como de ficción.

Los ensayos de Martín-Santos versan preferentemente sobre antropología, literatura y política. A la primera de esas tres categorías pertenece uno de sus artículos más elaborados, el titulado «El plus sexual del hombre, el amor y el erotismo», donde analiza su cre-

→

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, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. En este Boletín se inicia la publicación de una serie sobre 'Novelistas españoles del siglo XX'.

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

**LUIS MARTÍN-SANTOS**

ciente papel en la sociedad moderna. De entre los artículos literarios merece destacarse «Baroja-Unamuno», crítica a la generación del 98 por su falta de visión política y económica al analizar los problemas de España. También merecen atención sus dispersas notas de carácter político, donde expresa un pensamiento socialista y reformista. En conjunto, sus ensayos ofrecen la imagen de un escritor preocupado por la función social de la literatura, un psiquiatra con ambición filosófica, un vasco no nacionalista y un castellano hostil al centralismo español. Su lectura es necesaria para la mejor comprensión de *Tiempo de silencio* y *Tiempo de destrucción*, dos novelas nacidas de un talante, política y culturalmente crítico.



FUENCISLA DEL AMO

Poesía, relato breve y novela son los tres géneros literarios cultivados por Martín-Santos. El más temprano parece haber sido la lírica, representada por el libro de poemas *Grana gris*, impreso por el padre del autor a espaldas de éste, que no se sentía satisfecho con sus versos. *Grana gris* contiene ochenta y seis poemas, donde predominan las silvas, los sextetos, los cuartetos y los sonetos, siendo los versos más frecuentes el endecasílabo, el alejandrino y el octosílabo. La versificación es hábil y el ritmo eficaz en muchos momentos, a diferencia de la rima, casi siempre pobre. *Grana gris* ofrece una lírica introspectiva, frecuentemente ambientada en lugares deshabitados o paisajes nocturnos, cuyos temas predilectos son la soledad, el amor, el sexo, la angustia y la muerte. En los poemas que hoy podemos leer no faltan rasgos petrarquistas (metáforas del cuerpo femenino, estructuras correlativas) y modernistas (exotismo, suntuosidad, versos alejandrinos). Los adjetivos y las metáforas, unas veces convencionales, otras veces ampulosos, aún no anuncian los logros de *Tiempo de silencio*. *Grana gris* pone de relieve el temprano interés de Martín-Santos por todos los aspectos que rodean a la expresión literaria.

No existe un inventario definitivo de sus relatos cortos, pues se sospecha que varios permanecen inéditos o se han perdido. Salvador Clotas reunió en 1970, bajo el título de *Apólogos y otras prosas inéditas*, treinta y siete cuentos, algunos de una sola página, cuya cronología es desconocida. Lejos del carácter didáctico de los apólogos medievales y renacentistas, los de Martín-Santos no proponen una lección, sino que concluyen con un rasgo humorístico o un de-



senlace desconcertante, mostrando irónicamente el misterio de las reacciones humanas. Su técnica narrativa parece cercana al objetivismo del *nouveau roman*; su lenguaje, preciso pero sencillo, no tiene ningún parecido con la complejidad léxica y sintáctica de *Tiempo de silencio*. De entre los cuentos publicados en revistas conviene recordar uno, sin título, que comienza con las palabras «Alex cuenta las losas del aula» y termina con la indicación «Salamanca 1946», posible fecha de redacción. Es un ejemplo de prosa poética, con metricismos, imágenes propias de la lírica moderna y un desarrollo narrativo basado en un esquema paralelístico. *Grana gris* y *Alex cuenta* sugieren que Martín-Santos se interesó inicialmente por la literatura intimista, el verso, la metáfora y el ritmo, para orientarse más tarde hacia la novela, en cuanto vehículo de preocupaciones sociales y filosóficas.

Antes de hablar de las dos novelas de Martín-Santos que conocemos es preciso decir unas palabras de otra, hoy perdida, escrita hacia 1953, cuyo título parece haber sido *Ventre hinchado*. Tuvieron ocasión de leerla Leandro Martín-Santos, hermano del novelista, y José Vidal Beneyto, amigo de Luis. Según me refirió el primero, el relato cuenta la historia de una criada de una pensión que ha quedado embarazada sin que se sepa de quién; según el segundo, *Ventre hinchado* era un ejemplo claro de la estética *bajorrealista* puesta en circulación por Martín-Santos y otros contertulios del café Gijón, que se demoraba en aspectos vulgares y sórdidos. Pese a las muchas gestiones realizadas, no he podido encontrar este inédito.

Escrita entre 1962 y 1963, *Tiempo de destrucción* constituye el último, e inconcluso, proyecto novelístico de Martín-Santos. A través de la narración de la vida de Agustín desde su infancia en un pueblo de Salamanca hasta su madurez como juez instructor, el autor parece haber intentado explorar lo merecedor de destrucción (mitos, convenciones sociales, creencias religiosas) como paso previo a una nueva etapa de búsqueda y afirmación. Aunque los fragmentos rescatados no permiten hacerse una idea cabal de lo proyectado por Martín-Santos, se pueden conjeturar algunas conclusiones. *Tiempo de destrucción* parece haber sido proyectada como una novela más introspectiva que *Tiempo de silencio*, con más atención a la psicología, el pasado personal, y los sentimientos, con nuevos ambientes y temas, tales como el mundo rural salmantino, la burguesía vasca, la infancia y la religión. En el aspecto formal se distingue de ésta por los poemas intercalados, algunas páginas de experimentación lingüística y la presencia de voces corales, no-

vedades éstas que parecen responder al deseo de explorar lo irracional y subconsciente.

Pero las dos novelas también poseen interesantes coincidencias. En primer lugar, trasfondo autobiográfico, pues si *Tiempo de silencio* refleja los años madrileños de Martín-Santos, etapa intermedia de su vida, *Tiempo de destrucción* hace lo propio con experiencias procedentes de su infancia salmantina y su madurez donostiarra. En segundo lugar, motivos y ambientes comunes: la visión negativa de Castilla, la exaltación de Cataluña, el recuerdo de Joaquín Costa, la prostitución, el recuerdo de los aquelarres, la precisa descripción de las diferencias de clase social y su repercusión en la psicología individual. También se asemejan las dos novelas en diversos aspectos constructivos, tales como la inserción de digresiones teóricas, la variedad de perspectivas narrativas, la diversidad de hablas y los cambios de estilo.

### «*Tiempo de silencio*»

Esta famosa novela ha tenido una historia editorial algo accidentada. Concluida en 1960, fue enviada al premio Pío Baroja con el título de *Tiempo frustrado*, bajo el seudónimo de Luis Sepúlveda, el mismo que Martín-Santos utilizaba en la clandestinidad. Presiones gubernativas impidieron que *Tiempo frustrado* obtuviese el premio, declarado desierto en abril de 1961. A comienzos de 1962 José Luis Munoa Roiz llevó a Barcelona el original de la novela, que se publicó ese mismo año en la editorial Seix-Barral. A causa de la censura, la primera edición apareció severamente mutilada, carente de casi todas las descripciones del burdel y de otros fragmentos más breves. En 1965, muerto ya Martín-Santos, se publicó la segunda edición, en la cual se restituyó la mayor parte de lo omitido en 1962, aunque también se censuraron algunos pasajes que no lo habían sido antes. Además, una impresión no del todo rigurosa propició la aparición de lecturas erróneas, que se mantuvieron en las ediciones siguientes. Estas nuevas deficiencias no se solucionaron en la llamada edición definitiva de 1980, cuyo mérito estriba en haber añadido unos leves fragmentos no recuperados en 1965. Como parece haberse perdido el original de la novela (del que nada saben Rocío Martín-Santos Laffon, Munoa Roiz, Carlos Castilla del Pino, o los responsables de la editorial Seix Barral) ha sido necesario realizar una edición crítica basada en el cotejo de las ediciones existentes.

Una novela suele consistir en una síntesis de vivencias persona-

les y de modelos artísticos, de vida y de literatura. En la plasmación final de *Tiempo de silencio* jugó un papel más destacado el segundo de esos componentes, pero en su génesis fue importante la proyección autobiográfica, no sólo porque Martín-Santos recogió experiencias fundamentales de su vida, sino también porque se complació en reflejar pequeñas anécdotas, probablemente para regocijo de sus amigos.

*Tiempo de silencio* describe varios ambientes madrileños frecuentados por Martín-Santos entre 1946 y 1949, tales como su pensión de la calle Barquillo 22, el Instituto de experimentación biológica de la Facultad de Medicina, el café Gijón y el edificio del cine Barceló (donde Ortega había impartido un ciclo de conferencias). La estancia de Pedro en los calabozos de la Dirección General de Seguridad se corresponde con la detención de Martín-Santos en 1958, antes de ser trasladado a la cárcel de Carabanchel. Otros episodios de la novela, como la correría nocturna tan pormenorizadamente relatada, reproducen de manera más o menos directa hechos análogos de la vida real, lo mismo que ocurre con algunos personajes secundarios, tales como el pintor alemán o Amador. Puede decirse, pues, que Martín-Santos vertió en *Tiempo de silencio* una parte de su vida, la de sus experiencias madrileñas, sobre cuya evocación (primer estrato del relato) superpuso un rico caudal de lecturas (segundo estrato), que no constituyó un fin en sí, sino un medio para exponer su visión del hombre y de España, causa final de su novela.

El horizonte narrativo más cercano a Martín-Santos estaba constituido por la llamada novela neorrealista (también conocida como «generación del medio siglo»), cuya aparición se sitúa en torno a 1954, año en el que se publican *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos; *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo; *El fulgor y la sangre*, de Ignacio Aldecoa; y *Pequeño teatro*, de Ana María Matute. Afines a los mencionados son Luis Romero, Suárez Carreño, Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Luis Goytisolo, García Hortelano, Caballero Bonald, López Salinas, Alfonso Grosso, López Pacheco, Antonio Ferres o Daniel Sueiro, algunos de los cuales suelen ser considerados, más propiamente, como representantes de la novela social. Casi todos esos autores habían optado por los siguientes rasgos en la construcción de sus novelas: 1) un narrador impersonal, que no se adentra en los personajes, ni hace comentarios; 2) predominio del diálogo; 3) predilección por el protagonismo colectivo; 4) desinterés por el análisis psicológico; 5) reducción espacial y temporal; y 6) adelgazamiento de la trama.

**LUIS MARTÍN-SANTOS**

El inicio de los años sesenta coincide en España con un gusto marcadamente realista en la poesía, en el teatro, en la novela y en el cuento. Pero ese realismo, demasiado impregnado de conversaciones y escenas cotidianas, ofrecía un reflejo superficial del hombre y la sociedad. Frente a esa corriente, Martín-Santos buscó una nueva forma de narración que llevase implícito el comentario crítico, una nueva estética, que él bautizó como «realismo dialéctico», cuyo objetivo era poner a la vista los problemas ocultos y las contradicciones profundas, iluminando la realidad por medio del arte. A tal fin, Martín-Santos elaboró una novela diferente, en lo ideológico, lo técnico y lo estilístico, alcanzando ese resultado tras una personal síntesis de diversas tradiciones literarias.

*Tiempo de silencio* es una novela neobarroquiana, con situaciones, ambientes, personajes o preocupaciones propios de Baroja. Así, narra la derrota de un intelectual de clase media, poco firme ante un ambiente desfavorable, como en *El árbol de la ciencia*; refiere el quimérico propósito de un descubrimiento sensacional por parte de quien carece de preparación adecuada, como en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*; ofrece una visión poco favorable de Madrid, como en *La busca* o *El árbol de la ciencia*; describe chabolas y arrabales (como en *La lucha por la vida*), critica a las clases superiores (como en *Las noches del Buen Retiro*), y narra inquietudes científicas y filosóficas (como en *El árbol de la ciencia* o *Camino de perfección*).

Esas reminiscencias de Baroja se entremezclan con las de otros escritores españoles de principios de siglo. En obras como *La horda*, *Luces de bohemia* y *La voluntad* existen panoramas críticos de una ciudad, y, en las dos últimas, también disertaciones sobre historia, política y literatura. Diversos ambientes de la novela de Martín-Santos podrían tener algún antecedente en creaciones de esa época: por ejemplo, la fonda (*La voluntad*, *Aventuras* [...] *Silvestre Paradox*, *El árbol de la ciencia*, *La busca*, *Troteras y danzaderas*), el cementerio (*La voluntad*, *Luces de bohemia*), los burdeles (*Tinieblas en las cumbres*), las verbenas, los calabozos y oficinas del Ministerio de la Gobernación (*Luces de bohemia*), el hospital de San Carlos y la sala de disección de cadáveres (*La horda*). Otro tanto se puede decir de algunos personajes y episodios: los lances de navaja (*La busca*), el sórdido trío formado por una abuela, una madre y una hija (*La busca*), la evocación de Hamlet (*Luces de bohemia*), la disertación en torno a un cuadro famoso (*Troteras y danzaderas*), las divagaciones sobre los judíos (*El árbol de la ciencia*), el melancólico adiós del protagonista que contempla el paisaje desde el tren (*La vo-*

luntad). Todas estas semejanzas obligan a postular una influencia de la literatura previa a la guerra civil en Martín-Santos, que quiso superar la narrativa de su momento (es decir, la neorrealista y la social) acudiendo a una tradición anterior, más rica literaria e intelectualmente, repitiendo así un fenómeno habitual en la historia del arte: buscar en el pasado elementos renovadores del presente.

Pero esa recuperación de la literatura española de principios de siglo la efectuó desde otros presupuestos estéticos. En concreto, desde la fórmula narrativa de Joyce, segunda influencia a reseñar dentro del orden ideal que voy trazando. En *Ulysses* pudo encontrar Martín-Santos un tratamiento narrativo original de episodios como los que él había vivido o leído: periplo urbano, discusión literaria, noche en el burdel, descripción de un cementerio, itinerarios entrelazados de varios personajes, etc. A semejanza de Joyce, introdujo parodias diversas, alternó diferentes procedimientos técnicos (soliloquios, diálogos sincopados, diferentes tipos de estilo indirecto) y estilísticos (argot, lenguaje coloquial, léxico científico, metáforas cultas, sintaxis latinizante), alejándose así de la uniformidad formal de la novela española. Además, sembró su relato de citas y alusiones cultas, mejor fundidas en la narración de lo que solía ocurrir en Baroja o Pérez de Ayala. La sugerencia más rica proporcionada por el escritor irlandés fue, junto al monólogo interior, su flexible noción de realidad, donde las ideas tienen tanta entidad narrativa como las calles, y el pasado histórico tanta actualidad como el presente. Una vez asimilada esa maleable fórmula novelística, Martín-Santos la enriqueció con diversas fuentes (la *Biblia*, la tragedia griega, la literatura latina, Shakespeare, el *Quijote*, el Siglo de Oro español, Dickens, la poesía del XX, Sartre, Ortega, etc.), la convirtió en instrumento de crítica social y le dio una dimensión moral y filosófica personal, alejada por igual de Joyce y de los novelistas españoles de comienzos de siglo.

Al final de ese recorrido, después de una compleja imitación de autores diversos, tras varias aceptaciones y revisiones de lo aceptado, tras haber rescatado recursos caídos en desuso y haber explorado novedades, Martín-Santos volvía a conectar con las preocupaciones sociales de sus colegas y contertulios, pero con una fórmula narrativa completamente diferente, que ha convertido a *Tiempo de silencio* en la más eminente novela social española.

*Tiempo de silencio* tiene una estructura y algunos rasgos técnicos que se podrían describir como tradicionales, entendiendo por tales los propios de muchas novelas de los siglos XVIII y XIX. Esos elementos tradicionales tuvieron un efecto innovador en 1962 porque

**LUIS MARTÍN-SANTOS**

rescataron procedimientos expresivos casi olvidados, susceptibles de nuevo y original aprovechamiento. Así, *Tiempo de silencio* cuenta una historia lineal, con algunas acciones secundarias que convergen en la principal, con una nítida concatenación temporal y causal de todos los episodios, con un desarrollo psicológico vinculado a los sucesos. A diferencia de otros neorrealistas, Martín-Santos recuperó el aprecio de Baroja por la historia amena. Pese a ello, el centro de interés de *Tiempo de silencio* no está tanto en los sucesos como en los ambientes, pues es una novela que abarca un amplio y peculiar espacio, mostrando, en lo humano, las clases sociales de Madrid; en lo histórico, los problemas que arrastra España desde la Edad Media; en lo ideológico, las diferentes actitudes de quienes teorizaron sobre la decadencia española. De esta manera, la corta peripecia madrileña de Pedro se extiende hacia el pasado histórico, mientras las calles de Madrid encierran una visión de España.

Martín-Santos criticó en *Tiempo de silencio* el régimen de Franco, aunque, a diferencia de los novelistas de su momento, buscó en el pasado una explicación de los males del presente, compartiendo así la inquietud regeneracionista de Costa, del 98, de la generación del 14 y de Ortega. Pero, a diferencia de éstos, concedió más atención a la estructura económica y a las superestructuras derivadas de la misma (siguiendo en esto las enseñanzas del materialismo histórico), dando otro enfoque a sus preocupaciones y temas, como ocurre con las reflexiones en torno a la Edad Media, Castilla, el *Quijote*, la corrida de toros, el teatro y la ciencia. Este aspecto del pensamiento de Martín-Santos es especialmente perceptible en su actitud hacia Ortega, cuyo razonamiento histórico trata de enriquecer y revisar, tal como pone de relieve la famosa descripción del cuadro de Goya, donde reprocha al autor de *España invertebrada* su idealismo histórico, insensible al fenómeno de la división de clases. A grandes rasgos, pues, se podría decir que *Tiempo de silencio* contiene una refrenada denuncia del franquismo, una vívida descripción de la miseria de España en los años cuarenta, una visión crítica de la historia peninsular desde la Edad Media y una condena de aquellas actitudes o teorías que no combatían ese pasado. Completa esa crítica de tipo social y colectivo una llamada a la responsabilidad personal, pues Martín-Santos, de acuerdo con los postulados existencialistas, también opinaba que no se puede entender la vida humana de un modo totalmente coactivo, sin tomar en consideración el reducto de libertad que existe en cada individuo.

El novedoso estilo de *Tiempo de silencio* es la inevitable consecuencia de sus reminiscencias cultas, sus temas intelectuales y su



extrañamiento de la realidad cotidiana, que no hubieran sido posibles con el lenguaje de la novela del medio siglo, acomodado a otro tipo de narración. Por lo tanto, ese estilo responde a una función ideológica y narrativa. Pero también constituye una deliberada desviación de la norma estilística vigente hacia 1962. Buscando otro tipo de prosa, Martín-Santos persiguió la dificultad culta frente a la llaneza, el artificio verbal frente a la expresión habitual, rechazando un lenguaje narrativo a medio camino entre lo periodístico y lo coloquial, en beneficio de otro, abiertamente artístico, hermético a veces.

Como en *Ulysses*, no existe un solo estilo en *Tiempo de silencio*, sino varios. A veces, esa pluralidad estilística guarda relación con la condición del personaje o la naturaleza del ambiente. Así, respetando el decoro, Martín-Santos empleó el argot del hampa para los soliloquios de Cartucho, el habla coloquial para los diálogos de Amador, la terminología técnica, científica y literaria para los personajes cultos, el estilo artificioso para muchas descripciones del narrador. Pero otras veces, en las antípodas de ese monumento al lenguaje coloquial que fue *El Jarama*, buscó una abierta inadecuación, otorgando a personajes incultos y de baja condición social un léxico exquisito y una sintaxis muy elaborada, como ocurre en el soliloquio de la dueña de la pensión y en las conversaciones de Muecas con Pedro.

Si esa estridente falta de decoro lingüístico constituyó una sorpresa, no lo fue menos la repetida presencia de un lenguaje inédito en la narrativa española del siglo XX, que suele calificarse de «barroco» o «retórico» pero que debería denominarse latinizante. Martín-Santos acudió a modelos clásicos para latinizar su lengua, de manera análoga a lo que hicieron creadores de otras épocas (Juan de Mena, Villena, fray Luis de León, Góngora, Quevedo) cuando se vieron ante la tarea de renovar la lengua literaria. La latinización de *Tiempo de silencio* se percibe en sus extensos períodos, construcciones cíclicas formadas por una sucesión de prótasis y apódosis, donde la oscuridad provocada por la proliferación de incisos e hipérbatos se ve atenuada por la simetría y claridad de la anáfora y el isocolon, tal como solía ocurrir en los prosistas latinos y barrocos que cultivaron ese modo de escribir. Así ocurre en la conocida descripción inicial de Madrid («Hay ciudades [...] que no tienen catedral»), y en la del burdel («Cuando la grata y envolvente tiniebla...»).

El lenguaje de *Tiempo de silencio* también resulta inédito en el aspecto léxico y fraseológico, debido a los numerosos vocablos pro-



**LUIS MARTÍN-SANTOS**

cedentes de la Biblia, la literatura griega, la latina y la renacentista española, que propician toda suerte de asociaciones de conceptos. Son igualmente frecuentes los términos filosóficos, científicos y técnicos, que unas veces responden a un propósito de rigor conceptual y otras veces, simplemente, esquivan el término usual en un alarde ingenioso. El afán de Martín-Santos por enriquecer el vocabulario y evitar la designación habitual se refleja también en los extranjerismos (del inglés, francés, alemán, italiano, griego, latín y latín macarrónico), en los neologismos (por composición y por derivación) y en la abundancia de tropos, especialmente metáforas, sinécdoques, metonimias y comparaciones, recursos todos ellos debidos a una voluntad de elusión de lo común. El sostenido propósito de sorprender, evitar el lenguaje esperable en cada situación y mostrar las cosas a nueva luz hacen de *Tiempo de silencio* una de las obras lingüísticamente más complejas del siglo XX español.

En 1962, además de *Tiempo de silencio*, la editorial Seix Barral publicó *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, que había obtenido el premio Biblioteca Breve e iba a propiciar la irrupción de la novela hispanoamericana en el mercado editorial español. Los historiadores de la novela española no se ponen de acuerdo sobre el impacto en nuestras letras tanto de la narrativa hispanoamericana como de *Tiempo de silencio*, pero todos concuerdan en que hubo un cambio de rumbo después de 1962, como pone de relieve el hecho de que a lo largo de los años sesenta introdujeron novedades apreciables todos los narradores que se habían dado a conocer antes. No es posible señalar una novela que reproduzca la fórmula narrativa de *Tiempo de silencio*, aunque sí muchas donde aparecen algunos de sus rasgos: digresiones, preocupaciones intelectuales, citas literarias, metalingüística, lenguaje artificioso, etc. Probablemente no se equivocará quien atribuya al recuerdo de Martín-Santos la especulación histórica en Juan Goytisolo, la reflexión sobre la ciudad en su hermano Luis, el gusto por la subordinación difícil en Alfonso Grosso, la artificialidad y el intelectualismo de Vázquez Azpiri... y así sucesivamente. La llamada narrativa experimental, que creció y se complicó a lo largo de los años setenta, sólo es vinculable a *Tiempo de silencio* en aspectos menores, entre otros motivos porque, bajo su apariencia filosófica o sus innovaciones formales, muchas veces sólo encubre ausencia de ideas. Pronto surgió como reacción a ese experimentalismo una novela centrada en torno a una trama claramente desarrollada y exenta de afán vanguardista, que en buena parte domina el panorama actual. Cuarenta años después de la publicación de *Tiempo de silencio* se puede decir que nadie acertó a repetir la

fórmula narrativa de Martín-Santos: una estructura tradicional, con un equilibrado desarrollo de acción, personajes, narrador, descripciones, tiempo y espacio; un buen conocimiento de la literatura anterior; una concepción de la novela como vehículo de reflexión, al servicio de un proyecto intelectual muy claro, enriquecido por novedades formales muy brillantes. Disponemos de suficiente perspectiva para considerar a *Tiempo de silencio* como una obra singular, que se alza solitaria en el siglo XX español, donde tantas veces se ha intentado la renovación novelística y tan pocas se ha conseguido. □

### Referencias bibliográficas

#### **Libros de Luis Martín-Santos**

*Apólogos y otras prosas inéditas*, edición y prólogo de Salvador Clotas, Barcelona, Seix Barral, 1970.

*Grana gris*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1945.

*Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental*, Madrid, Paz Montalvo, 1955.

*Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial. Para una fenomenología de la cura psicoanalítica*. Barcelona, Seix Barral, 1964. Prólogo y estudio de Carlos Castilla del Pino.

*Tiempo de destrucción*, edición crítica de José Carlos Mainer, Barcelona, Seix Barral, 1975.

*Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1962 (Cuadragésimo quinta edición, 1999).

*Tiempo de silencio*, edición crítica de Alfonso Rey, Barcelona, Crítica, 2000.

#### **Estudios sobre su vida y obra**

Benet, Juan: *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.

Castilla del Pino, Carlos: *Evocación de Luis Martín-Santos*, Olvidos de Granada, 13 (1986), pp. 159-62.

Díaz, Janet Winecoff: *Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel*, «Hispania», 51 (1968), pp. 232-38.

Gorrotxategi Gorrotxategi, Pedro: *Luis Martín-Santos, historia de un compromiso*, San Sebastián, Publicaciones del Instituto Doctor Camino de historia donostiarra, 1995.

Rey, Alfonso: *Construcción y sentido de «Tiempo de silencio»*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981 (tercera edición revisada, 1988).

Roberts, Gemma: *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1973 (segunda edición, 1978).

Sherzer, William: *An Appraisal of Recent Criticism of «Tiempo de silencio»*, «Letras Peninsulares», 5 (1989), pp. 233-47.

Suárez Granda, Juan Luis: *«Tiempo de silencio» de Luis Martín-Santos. Guía de lectura*, Madrid, Alhambra, 1986.

Varios autores: *Doctor Luis Martín-Santos. Psiquiatría y cultura en España en un tiempo de silencio*, edición de Filiberto Fuentenebro, Germán E. Berrios, Ana I. Romero y Rafael Huerta, Madrid, Necodisne ediciones, 1999.

Villarino, Alfonso: *Tiempo de silencio, novela morosa*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 308 (1976), pp. 146-56.

Zulueta, Carmen de: *El monólogo interior de Pedro en «Tiempo de silencio»*, «Hispanic Review», 45 (1977), pp. 297-309.

# Renovación de la Comisión Asesora.

A partir del 1 de enero de 2002, la Comisión Asesora de la Fundación Juan March, cuya función consiste en el asesoramiento general en las actividades de esta institución, está integrada por Luis Mateo Díez, José Luis García Delgado, Tomás Marco, Rafael Moneo y Víctor Nieto Alcaide, quienes fueron designados el pasado 11 de diciembre por el Patronato de la Fundación. Esta nueva Comisión Asesora sustituye a la anterior —una vez cumplido el tiempo establecido— que estuvo compuesta por Rafael Argullol, Ramón Barce, Valeriano Bozal, Carlos García Gual y José Manuel Sánchez Ron.

## Anterior Comisión Asesora

### RAFAEL ARGULLOL

Nació en Barcelona en 1949. Licenciado en Filología Hispánica (1972), Ciencias Económicas (1974) y Ciencias de la Información (1978) y Doctor en Filosofía (1979). Fue Visiting Scholar en la Universidad de California, Berkeley, en 1980-81 y actualmente es catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona. Entre otros títulos publicados figuran libros de ensayo (*El Héroe y el Único*, 1984; *El fin del mundo como obra de arte*, 1990; *Sabiduría de la ilusión*, 1994); y *Davadú o el dolor*, 2001); poesía (*Duelo en el Valle de la Muerte*, 1986); y narrativa (*La razón del mal*, Premio Nadal 1993; y *Transeuropa*, 1998).



### RAMÓN BARCE

Nació en Madrid en 1928. Doctor en Filología. Estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1958 fundó, con otros compositores, el Grupo Nueva Música. De 1967 a 1974 dirigió los conciertos «Sonda» y la revista del mismo nombre. En 1965 creó un sistema de escalas, el «sistema de niveles». Fue el primer presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Fundador y director de la revista OPUS XXI. Autor de *Fronteras de la música* (1985) y *Tiempo de tinieblas y algunas sonrisas* (1992). Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Premio Nacional de Música en 1973, Premio a la Creación Musical de la Comunidad de Madrid en 1991 y Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes en 1996.



### VALERIANO BOZAL

Nació en Madrid en 1940. 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 conse-



jo 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).



---

### CARLOS GARCÍA GUAL

Nació en Palma de Mallorca, en 1943. Es catedrático de Filología Griega en la Universidad Complutense de Madrid y ha sido presidente de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Autor de numerosos artículos y libros sobre lingüística griega, literatura, filosofía y mitología antiguas y sobre literatura europea medieval. Entre otros libros suyos figuran *Prometeo: mito y tragedia*; *Mitos, viajes, héroes*; *Epicuro*; *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*; *Figuras helénicas y géneros literarios*; *Introducción a la mitología griega* y *Diccionario de mitos*. Ha traducido varias obras de clásicos griegos y escribe reseñas literarias en diversos periódicos y revistas.



---

### JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON

Nació en Madrid, en 1949. Es licenciado en Ciencias Físicas por la Universidad Complutense de Madrid y doctor en Física Teórica por la Universidad de Londres. Desde 1994 es catedrático de Historia de la Ciencia en la Facultad de Ciencias de la Universidad Autónoma de Madrid, donde anteriormente fue profesor titular de Física Teórica. Entre sus publicaciones figuran libros como *El origen y desarrollo de la relatividad*; *Miguel Catalán. Su obra y su mundo*; *Diccionario de la Ciencia*; *Cinzel, martillo y piedra. Historia de la ciencia en España (siglos XIX y XX)*; *El siglo de la Ciencia*; *El futuro es un país tranquilo*; y *El jardín de Newton (La Ciencia a través de su historia)*.

## Nueva Comisión Asesora



---

### LUIS MATEO DíEZ

Nació en Villablino (León), en 1942. Novelista, es académico numerario de la Real Academia Española y autor de una extensa obra narrativa. Su primer libro de cuentos, *Memorial de hierbas*, apareció en 1973. Con *La fuente de la edad* (1986) obtuvo el Premio Nacional de Literatura y el premio de la Crítica, galardones que volvió a conseguir en el año 2000 con *La ruina del cielo*, la novela del territorio mítico de Celama, cuya primera incursión la hizo Luis Mateo Díez con *El espíritu del páramo*. Es autor también de las novelas *Las estaciones provinciales*; *Apócrifo del clavel y la espina*; *Las horas completas*; *Camino de perdición*; los libros de relatos *Brasas de agosto* y *Los males menores*; y los volúmenes memorialistas *Laciana, suelo y sueño* y *Balcón de piedra, visiones de la Plaza Mayor de Madrid*, entre otros.

---

### JOSÉ LUIS GARCÍA DELGADO

Nació en Madrid, en 1944. Es catedrático de Economía Aplicada en la Univer-

sidad Complutense de Madrid y rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Desde abril de 2001 es 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. En 1992 fue galardonado con el Premio a la labor científica de la Fundación CEOE. Doctor honoris causa por la Universidad de Oviedo. Entre sus publicaciones destacan *Economía española de la transición y la democracia; Lecciones de Economía Española; España, economía: ante el siglo XXI; Un siglo de España. La economía; y Franquismo, el juicio de la historia.*



### TOMÁS MARCO

Nació en Madrid, en 1942. Amplió estudios en Francia y Alemania con Maderna, Boulez, Stockhausen, Ligeti y Adorno. Su actividad como compositor, escritor y organizador ha sido múltiples veces galardonada: Premio Nacional de Música 1969, de la Fundación Gaudeamus de Holanda (1969 y 1971), de la VI Bial de París o Tribuna de Compositores de la UNESCO, entre otros. Fue profesor de Nuevas Técnicas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y profesor de Historia de la Música de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Es miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha sido director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, creando el Festival Internacional de Alicante. Doctor honoris causa por la Universidad Complutense. Es autor de 2 óperas, 1 ballet, 6 sinfonías y música coral y de cámara.



### RAFAEL MONEO

Nació en Tudela, Navarra, en 1937. Se tituló en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Tras una estancia en Dinamarca y en Roma, fue profesor de la citada Escuela de Madrid y en la de Barcelona. En 1976 viajó a Estados Unidos como profesor invitado por el Institute for Architecture & Urban Studies de Nueva York. Fue profesor invitado en las Escuelas de Arquitectura de Lausanne (Suiza), Princeton y Harvard, siendo en esta última decano de la Graduate School of Design desde 1985 a 1990. Actualmente es profesor de Arquitectura en la misma Escuela. Ha obtenido recientemente la Sert Professorship, a título honorífico. Es miembro de la American Academy of Arts and Sciences, de la Academia di San Luca de Roma y Honorary Fellow del American Institute of Architecture. Ha recibido, entre otros galardones, el Pritzker Architecture Prize y la Medalla de Oro de Bellas Artes.



### VÍCTOR NIETO ALCAIDE

Nació en Madrid, en 1940. En 1969 se doctoró en Filosofía y Letras (Sección de Historia) en la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1981 es catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y director del departamento de Historia del Arte de la misma. Su actividad investigadora se ha desarrollado fundamentalmente en torno al arte medieval, renacentista y contemporáneo. Especialista en el estudio de las vidrieras españolas, en 1999 su obra *La vidriera española. Ocho siglos de luz* obtuvo el Premio Nacional de Historia.



Desde el 8 de Febrero, en la Fundación Juan March

# Exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas»



Ofrece 34 obras de la pintora norteamericana

Un total de 34 obras de Georgia O'Keeffe (Wisconsin, 1887 - Nuevo México, 1986) ofrece la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», que se exhibe desde el 8 de febrero en la Fundación Juan March, en Madrid. Hasta el 2 de junio podrá

contemplarse una selección de óleos de esta pintora, figura destacada del modernismo americano, realizados entre 1919 y 1972 y procedentes de más de veinte museos y galerías de Estados Unidos y Europa, entre ellos el Georgia O'Keeffe Museum, Georgia O'Keeffe Foundation, Whitney Museum of American Art de Nueva York, Museo Thyssen Bornemisza, de Madrid, Centro Georges Pompidou, de París, National Gallery of Art, de Washington, y Metropolitan Museum of Art, de Nueva York.

Georgia O'Keeffe es especialmente admirada por sus paisajes, estudios de flores y pinturas abstractas. Su figura está marcada por el misterio y la leyenda que la rodea: una mujer artista, de singular personalidad y carácter fuerte, que se aísla en el desierto para realizar una obra intimista y estrechamente vinculada a la naturaleza. Esposa del fotógrafo Alfred Stieglitz, su promotor y propietario de la galería 291, la más vanguardista del momento en Nueva York, O'Keeffe vivió en esta ciudad entre 1918 y 1949, alternando los veranos en Lake George y Nuevo México. Inmersa en el círculo de intelectuales, escritores y artistas de Nueva York de las primeras décadas del siglo XX, Georgia O'Keeffe logró crear una obra con identidad propia. En 1949 se traslada definitivamente a Nuevo México. A fines de los años 70, aquejada de una severa lesión ocular, abandona la pintura y trabaja la escultura y la cerámica. Muere en Nuevo México en 1986.

Su obra se caracteriza por su uso innovador del color y de la forma y por el equilibrio de sus composiciones, basado en las formas y ritmos de la naturaleza. En el color reside la fuerza emocional que emana de su obra. O'Keeffe encuentra la inspiración en su entorno, en los paisajes, en las flores; objetos que ella interpreta desde su experiencia personal.

«La exposición organizada por la Fundación Juan March —señala en el catálogo Lisa Messenger, conservadora adjunta del departamento de Arte Moderno del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York— será la primera muestra extensa del arte de O'Keeffe que se ofrezca en España. Esta selección de flores, paisajes y abstracciones inspiradas en motivos de la naturaleza, procedentes de colecciones públicas y privadas estadounidenses y europeas, representa algunos de los temas predilectos que trató la artista a lo largo de su vida.»



El arte norteamericano del siglo XX ha tenido una presencia constante en las exposiciones de la Fundación Juan March: en 1977 se ofreció la muestra *Arte USA* de artistas abstractos contemporáneos de Estados Unidos, con 36 obras de 18 autores de ese país (6 autores de aquella muestra –Motherwell, Lichtenstein, Rauschenberg, Rothko, De Kooning y Warhol– fueron objeto de exposiciones individuales posteriores en la Fundación. Los tres primeros acudieron, además, a presentar personalmente su obra en Madrid. Desde entonces han seguido exposiciones dedicadas al *Minimal Art*; *Joseph Cornell*; *Colección Leo Castelli, de Nueva York*; *Expresionismo abstracto: Obra sobre papel (Colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York)*; *Edward Hopper*; *Richard Diebenkorn*; *Tom Wesselmann*; *Richard Lindner*; y *Adolph Gottlieb*. Asimismo, la Fundación Juan March ha ofrecido en las salas para exposiciones temporales de sus Museos en Cuenca y Palma muestras de obra gráfica de tres de los máximos representantes del arte abstracto norteamericano: *Robert Motherwell*, *Frank Stella* y *Robert Rauschenberg*; además de *Gottlieb: Monotipos*.

### Escritos de la artista (Extractos)

O'Keeffe solía ser poética en sus escritos y declaraciones, pero rara vez aludía a sus obras directamente y en términos concretos. Firmemente convencida de que el arte no se puede explicar con palabras, hizo pocas manifestaciones públicas en su



«Amapola», 1927

### Cronología

#### 1887

15 de noviembre: Georgia O'Keeffe, segunda de los siete hijos de Ida (Totto) y Francis O'Keeffe, nace en la granja familiar de Sun Prairie (Wisconsin, Estados Unidos).

#### Hasta 1905

Cursa estudios primarios y secundarios en Wisconsin y Virginia.

#### 1905-1918

Estudia Bellas Artes en la escuela del Art Institute de Chicago, la Arts Students League de Nueva York, la Universidad de Virginia en Charlottesville y el Teachers College de la Universidad de Columbia en Nueva York. Imparte clases de arte, de nivel elemental a superior, en instituciones docentes de Virginia, Texas y Carolina del Sur.

#### 1915-1917

Hace series de dibujos abstractos al carbón y acuarelas de pequeño formato sobre motivos naturales.


#### 1916

Alfred Stieglitz conoce su obra e incluye dibujos suyos en exposiciones colectivas de 291, su galería de Nueva York.

#### 1917

Primera exposición individual en 291. (Entre 1926 y 1946 hará diecinueve más en las galerías de Stieglitz *The Intimate Gallery* y *An American Place*.) Empieza a posar





para fotografías de Stieglitz, que seguirá retratándola hasta 1937.

### 1918

Abandona la enseñanza y se establece en Nueva York para consagrarse a la práctica artística, con preferencia por la pintura al óleo sobre lienzo. Empieza a vivir con Stieglitz, con quien contraerá matrimonio en 1924. Pinta sus primeros óleos abstractos, inspirados por la música y la naturaleza. Hace sus primeras visitas a la finca familiar de Stieglitz en Lake George (Nueva York), que se repetirán hasta los años treinta, con estancias prolongadas que darán origen a muchas pinturas de flores, frutas, árboles, hojas y paisajes.

### 1923

Primera gran exposición (un centenar de piezas) en The Anderson Galleries de Nueva York, organizada por Stieglitz.

### 1924

Primeras pinturas de flores ampliadas.

### 1925

Se muda con Stieglitz a un piso alto del Shelton Hotel, en el centro de Manhattan, y comienza una serie de pinturas de rascacielos de Nueva York que prolongará hasta 1929.

### 1929-1949

En 1929 viaja por primera vez a Nuevo México y pasa una temporada en Taos, donde pinta flores y paisajes locales. Sigue pasando en Nuevo México varios meses de

larga vida, y apenas publicó una docena de breves introducciones de catálogo. Una excepción notable es su libro de imágenes *Georgia O'Keeffe* (Viking, 1976), donde incluyó comentarios sobre obras escogidas, escritos, sin embargo, desde la perspectiva de sus ochenta años. Después de su muerte se publicaron unas ciento veinticinco cartas de las más de trescientas cincuenta que se conocen, dirigidas a familiares, amigos y allegados (1915-1981), en el catálogo de la exposición *Georgia O'Keeffe: Art and Letters* (Washington, National Gallery of Art, 1987).

Los extractos siguientes reflejan en la medida de lo posible la forma original de sus escritos, que se caracterizan por un uso muy personal de la sintaxis y la puntuación.

*El significado de una palabra –para mí– no es tan exacto como el significado de un color. Los colores y las formas declaran con más precisión que las palabras.* («Georgia O'Keeffe», 1976, s. n.)

*No hay nada menos real que el realismo. Sólo seleccionando, eliminando, acentuando, llegamos al significado real de las cosas.* (Introducción a «Georgia O'Keeffe: A Portrait by Alfred Stieglitz», 1978)

*Me sorprende que tanta gente separe lo figurativo de lo abstracto. La pintura figurativa no es bue-*



na pintura si no es buena en el sentido abstracto. Un monte o un árbol no pueden constituir una buena pintura simplemente por ser un monte o un árbol. Son las líneas y los colores conjuntados de manera que digan algo. Para mí esa es la base de la pintura. Muchas veces la abstracción es la forma más neta para eso intangible que hay dentro de mí y que sólo puedo aclarar con pigmentos. («Georgia O'Keeffe», 1976)

*Una flor es relativamente pequeña. Todo el mundo asocia muchas cosas con una flor – la idea de las flores. Extiendes la mano para tocar la flor – te inclinas para olerla – quizá la tocas con los labios casi sin pensar – o se la das a alguien para agradecerle. Aun así – en cierto modo – nadie ve una flor – realmente – es tan pequeña – no tenemos tiempo – y ver lleva tiempo, como tener un amigo lleva tiempo... Así que me dije – voy a pintar lo que veo – lo que la flor es para mí pero lo voy a pintar grande y se sorprenderán de tomarse tiempo para mirarla... («Georgia O'Keeffe», 1976)*

*He cogido flores donde las encontraba – he cogido conchas marinas y piedras y trozos de madera donde había conchas marinas y piedras y trozos de madera que me gustaban... Cuando encontraba los bellos huesos blancos del desierto los recogía y me los llevaba a casa también... He utiliza-*



«Flor blanca», 1929

primavera y verano casi todos los años, hasta fijar allí su residencia permanente en 1949. Cada otoño regresa a Nueva York para exponer nuevas pinturas.

#### 1940

Adquiere una casa de adobe con ocho acres de tierra en Ghost Ranch, en el valle del río Chama en Nuevo México, unas 70 millas al norte de Santa Fe, un lugar que conoció en 1936. Las vistas del Cerro Pedernal y otras lomas y riscos próximos serán tema de su pintura entre 1936 y 1971. Comienza la serie *Black Place* (1940-1949), basada en una serranía situada 150 millas al norte de Ghost Ranch.

#### 1943

Primera gran retrospectiva de su obra en el Art Institute de Chicago.

#### 1945

Adquiere una segunda casa de adobe en Abiquiu (Nuevo México), unas 16 millas al sudoeste de Ghost Ranch. Comienza una larga serie de cuadros sobre una puerta del patio de la casa (*Patio Door*, 1946-1960).

#### 1946-1949

En 1946 fallece Stieglitz. O'Keeffe cataloga la extensa colección de arte que poseyó y la reparte entre siete museos y universidades. Pinta poco. En 1949 se establece permanentemente en Nuevo México, pasando los inviernos y primaveras en Abiquiu y los veranos y otoños en Ghost Ranch.



### 1950-1965

Produce despacio. Empieza a viajar por todo el mundo: México, el Perú, Europa (incluida España), el Lejano Oriente, Asia Sudoriental, la India y el Oriente Medio (hasta 1983). Los viajes en avión le inspiran vistas aéreas de ríos y de cielos y nubes. Sus telas crecen notablemente (120 x 215 centímetros). Recibe numerosos premios y títulos *honoris causa*.

### 1965

Pinta su obra de mayor tamaño, *Cielo sobre nubes IV* (244 x 732 centímetros), con el auxilio de un ayudante, en el garaje doble de Ghost Ranch.

### 1968-1971

Un proceso de degeneración macular le hace perder la visión central, conservando solamente la periférica. Su capacidad de hacer arte queda muy mermada, pero sigue viajando por todo el mundo hasta 1983. Recibe nuevos premios y distinciones honoríficas, entre ellos la prestigiosa Medalla Nacional de las Artes en 1985.

### 1974

Su ayudante Juan Hamilton le enseña a hacer alfarería, medio que explorará hasta mediados de los ochenta.

### 1976

Publica el libro *Georgia O'Keeffe* (Viking Press), con sus propios comentarios a algunas pinturas.

### 1977

Últimos óleos.

do estas cosas para decir lo que para mí es la anchura y la maravilla del mundo en el que vivo. (Georgia O'Keeffe, 1976)

*Me gustaría que vieras lo que yo veo por la ventana —la tierra rosa y riscos amarillos al norte— la luna llena pálida a punto de ponerse en un cielo de amanecida azul lavanda tras una mesa muy larga y hermosa cubierta de árboles al oeste —lomas rosas y moradas delante y los magníficos cedros achaparrados verde mate— y una sensación de mucho espacio —es muy bello el mundo.* (Carta a Arthur Dove sobre Ghost Ranch, septiembre de 1942; reproducida en «Georgia O'Keeffe: Art and Letters», pág. 233)



## Relación de obras

- |  |   |
|--|---|
| 1. <i>Línea azul</i> , 1919<br>Blue Line<br>Óleo sobre lienzo<br>51,1 x 43,5 cm  | George, N. Y.<br>Óleo sobre lienzo.<br>51,4 x 41,6 cm   |
| 2. <i>Serie I, núm. 10</i> , 1919<br>Series I, no. 10<br>Óleo sobre lienzo.<br>51,1 x 41 cm  | 8. <i>Rojo, amarillo y raya negra</i> , 1924<br>Red, Yellow and Black Streak<br>Óleo sobre lienzo<br>100 x 80,6 cm                  |
| 3. <i>Árboles en otoño</i> , 1920-1921<br>Trees in Autumn<br>Óleo sobre lienzo<br>64,1 x 51,4 cm   | 9. <i>Abstracción floral</i> , 1924<br>Flower Abstraction<br>Óleo sobre lienzo<br>121,9 x 76,2 cm                                   |
| 4. <i>Abstracción</i> , 1921<br>Abstraction<br>Óleo sobre lienzo<br>71,1 x 61 cm   | 10. <i>Hojas de arce en otoño</i> , 1925<br>Fall Maple Leaves<br>Óleo sobre lienzo. 40,3 x 33 cm                                    |
| 5. <i>Lake George</i> (antes <i>Paisaje con reflejo</i> ), 1922<br>Lake George (formerly Reflection Seascape)<br>Óleo sobre lienzo<br>41,3 x 55,9 cm | 11. <i>Árbol gris</i> , <i>Lake George</i> , 1925<br>Grey Tree, Lake George<br>Óleo sobre lienzo<br>91,4 x 76,2 cm                  |
| 6. <i>Nube de tormenta</i> , Lake George, 1923<br>Storm Cloud, Lake George<br>Óleo sobre lienzo<br>45,7 x 76,5 cm                                    | 12. <i>Hojas grandes rojas oscuras sobre blanco</i> , 1925<br>Large Dark Red Leaves on White<br>Óleo sobre lienzo<br>81,2 x 53,3 cm |
| 7. <i>Hojas de otoño - Lake George</i> , N. Y., 1924<br>Autumn Leaves - Lake   | 13. <i>Abstracción</i> , 1926<br>Abstraction<br>Óleo sobre lienzo   |



Georgia O'Keeffe

### 1978

Últimos dibujos a carbón y acuarelas.

### 1984

Últimos dibujos a lápiz. Se traslada a vivir a Santa Fe, con la familia de Juan Hamilton, para tener cerca asistencia médica.

### 1986

Fallece el 6 de marzo en el St. Vincent's Hospital de Santa Fe, a la edad de noventa y ocho años. Sus cenizas se esparcen desde la cima del Cerro Pedernal.

76,8 x 45,9 cm

#### 14. *Abstracción negra*, 1927

Black Abstraction  
Óleo sobre lienzo  
76,2 x 102,2 cm

#### 15. *Amapolas orientales*, 1927

Oriental Poppies  
Óleo sobre lienzo  
76,2 x 101,2 cm

#### 16. *Amapola*, 1927

Poppy  
Óleo sobre lienzo  
76,2 x 91,4 cm

#### 17. *Hojas marrones y ocre*, 1928

Brown and Tan Leaves  
Óleo sobre lienzo  
101,6 x 76,2 cm

#### 18. *Flor blanca*, 1929

White Flower  
Óleo sobre lienzo  
76,2 x 91,5 cm

#### 19. *Aro núm. III*, 1930

Jack-in-the-Pulpit nº III  
Óleo sobre lienzo  
101,6 x 76,2 cm

#### 20. *Aro núm. IV*, 1930

Jack-in-the-Pulpit nº IV  
Óleo sobre lienzo  
101,6 x 76,2 cm

#### 21. *Paisaje de Black Mesa, Nuevo México / Desde la casa de Marie II*, 1930

Black Mesa Landscape, New Mexico / Out Back of Marie's II  
Óleo sobre lienzo montado sobre tabla. 61,6 x 92,1 cm

#### 22. *Cerros color ladrillo*, 1930

Rust Red Hills  
Óleo sobre lienzo  
40,6 x 76,2 cm

#### 23. *La montaña, Nuevo México*, 1931

The Mountain, New Mexico  
Óleo sobre lienzo  
76,2 x 91,8 cm

#### 24. *Abstracciones verde gris*, 1931

Green Grey Abstractions  
Óleo sobre lienzo. 91,4 x 61 cm

#### 25. *Grey Hills*, 1942

Grey Hills  
Óleo sobre lienzo  
50,8 x 76,2 cm

#### 26. *Black Place I*, 1944

Black Place I  
Óleo sobre lienzo  
66 x 76,5 cm

#### 27. *Pelvis con azul (Pelvis I)*, 1944

Pelvis with Blue (Pelvis I)  
Óleo sobre lienzo. 91,4 x 76,2 cm

#### 28. *Desde las llanuras II*, 1954

From the Plains II  
Óleo sobre lienzo  
121,9 x 182,9 cm

#### 29. *Lirio blanco núm. 7*, 1957

White Iris nº. 7  
Óleo sobre lienzo  
101,6 x 76,2 cm

#### 30. *Azul B*, 1958

Blue B  
Óleo sobre lienzo. 76,2 x 66 cm

#### 31. *Era rojo y rosa*, 1959

It was Red and Pink  
Óleo sobre lienzo  
76,5 x 101,6 cm

#### 32. *Era azul y verde*, 1960

It was Blue and Green  
Óleo sobre lienzo.  
76,4 x 102 cm

#### 33. *Verde, amarillo y naranja*, 1960

Green, Yellow and Orange  
Óleo sobre lienzo  
101,6 x 76,2 cm

#### 34. *El más allá*, 1972

The Beyond  
Óleo sobre lienzo  
76,2 x 101,6 cm

*Segundo ciclo del año***«El cuarteto iberoamericano»**

La Fundación Juan March inició, el pasado 30 de enero, el segundo ciclo de conciertos del año 2002, que continúa los días 6 y 13 de febrero, bajo el título «El cuarteto iberoamericano»; conjuntamente programado con el anterior («El piano iberoamericano») y el siguiente («La guitarra iberoamericana»), bajo el epígrafe de Tres Ciclos de Música Iberoamericana.

El programa de este ciclo, que se transmite en directo por Radio Nacional de España, es el siguiente:

— *Miércoles 30 de enero*

*Los cuartetos de cuerda de Alberto Ginastera*

**Cuarteto Picasso** (David Mata, violín; Ángel Ruiz, violín; Eva Martín, viola; John Stokes, violonchelo; y Julia Ruiz Muñoz, soprano)

Cuarteto n° 1, Op. 20, Cuarteto n° 2, Op. 26 y Cuarteto n° 3, Op. 40

— *Miércoles 6 de febrero*

**Cuarteto Degani** (Arturo Guerrero, violín; Erik Ellegiers, violín; Svetlana Arapu, viola; y Paul Friedhoff, violonchelo)

Cuarteto n° 4, Música de feria, de Silvestre Revueltas; Cuarteto virreinal, de Miguel B. Jiménez; Cuarteto n° 10, de Heitor Villalobos; y Four for tango, de Astor Piazzolla

— *Miércoles 13 de febrero*

**Cuarteto de Cuerdas de La Habana** (Yamir Portuondo, 1º violín; Ángel Guzmán, 2º violín; Jorge Hernández, viola; y Diego Ruiz, violonchelo)

Cuarteto n° 1, de Heitor Villalobos; Cuarteto (primera audición en España), de Enrique González Mantici; Música para cuarteto de cuerdas n° 5 (primera audición en España), de Egberto Gismonti; y Cuarteto n° 1 (a la memoria de Béla Bartók), de Leo Brouwer

El **Cuarteto Picasso** fue fundado en 1999, en Madrid.

**David Mata** (Madrid) es miembro de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española.

**Ángel Ruiz** (Madrid) es también miembro de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, del grupo de cámara Modus Novus y de la Orquesta de Cámara Solistas de Madrid.

**Eva Martín** (Valencia) desarrolla su actividad profesional como viola principal de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, como profesora de viola en la Escuela de Música de Pozuelo de Alarcón y en cursos de verano organizados por el Conservatorio Superior de Música de Badajoz

**John Stokes** (London, Canadá) es violonchelo solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

**Julia Ruiz Muñoz** (Madrid) ha sido profesora de Técnica Vocal de la Escuela Superior de Canto de Madrid y de los conservatorios de Cáceres y Murcia.

El **Cuarteto Degani** se formó en 1990. **Arturo Guerrero** es miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

**Erik Ellegiers** es fundador de este cuarteto y ha sido miembro de la Filarmonía de Amsterdam.

**Svetlana Arapu** pertenece a la Orquesta Sinfónica de Madrid. **Paul Friedhoff** es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

El **Cuarteto de Cuerdas de La Habana** se formó hace ya 20 años, y desde 1992 está integrado en la Orquesta de Córdoba en España. □

*Finalizó el ciclo de enero***«El piano iberoamericano»**

Finalizó el primer ciclo de conciertos del año programado por la Fundación Juan March los días 9, 16 y 23 del pasado mes de enero, bajo el título «El piano iberoamericano».

Como se indicaba en el programa de mano, «con este ciclo dedicado al piano, iniciamos una triple antología de la música iberoamericana que será completada con ciclos dedicados al cuarteto de cuerdas y a la guitarra. Hace diez años, con motivo del Quinto Centenario del Descubrimiento, se programaron muchas obras de estos y otros compositores». Se han elegido ahora obras de hasta diez compositores iberoamericanos. El peso mayor ha recaído en las cuatro naciones con más prestigio musical: Brasil, Argentina, Cuba y México. Pero hay también ejemplos de Perú, Uruguay, Chile y Venezuela. Miguel Bustamante era el autor de las notas al programa y de la introducción general.

*Miguel Bustamante*

***Un mapa del piano iberoamericano***

A la hora de observar el panorama de lo que ha sido y es el piano iberoamericano, especialmente en cuanto se refiere a los compositores y obras programados en el presente ciclo, conviene tener en cuenta varias circunstancias que son, en definitiva, las que han condicionado su realidad histórica. La primera sería la de la propia importancia del piano como instrumento. Al igual que ocurrió en la Europa de los siglos XIX y XX, los países americanos tampoco se vieron libres de la atracción que un instrumento con tantas posibilidades técnicas y expresivas ejercía sobre intérpretes, creadores y aficionados. La llegada de pianos a las tres Américas, las giras que hacían cada vez en mayor número ilustres pianistas del otro lado del Atlántico y la proliferación de maestros y sus consiguientes discípulos, crearon un mundo sonoro que habría de tener inmensa importancia para el campo de la creación.

Una segunda circunstancia sería la influencia europea y, en bastante menor medida, de los Estados Unidos. Esa influencia venía por partida doble: la de la

inmigración de intérpretes, maestros y compositores, y la de quienes desde América viajaban a Europa para perfeccionar sus estudios y luego regresaban con un buen bagaje cultural a repartir. Y aquí cabría hacer una reflexión sobre los términos Iberoamérica, en gran parte preferido en España, y Latinoamérica, más habitual en nuestros países hermanos. Estéril discusión que no debería servir jamás para distanciar criterios a uno u otro lado. Pero es interesante observar cómo los compositores presentes en este ciclo tuvieron ascendencia no sólo española o portuguesa, sino también de otros países europeos latinos, especialmente Italia (Camargo-Guarneri, Mignone, Fabini, Soro, Siccardi...). Es decir, pocas veces podrá tener más sentido la calificación de «compositores latinoamericanos». Que, insisto, debe servir para unir, nunca para separar.

Y una tercera circunstancia y no de menor trascendencia: la influencia absolutamente envolvente de la música vernácula de los diversos países en los creadores de música culta. Si en com-



positores europeos esto también se ha dado, en los americanos llega mucho más lejos. Porque la relación de éstos con el sentir popular llega a ser tan estrecha que en varios casos puede hablarse de «compositores fronterizos», es decir, creadores al mismo tiempo de música culta y música popular, con límites a menudo indefinidos y difusos (Piazzolla, Lecuona, Nazareth ...). Se da la curiosa particularidad de que alguno de ellos era considerado compositor «serio» si escribía para el piano, instrumento admitido como culto, mientras que si esa misma música la escribía para, por ejemplo, guitarra, podía ser llevado inmediatamente al campo popular. Afortunadamente los aficionados de estos países no suelen dar importancias ficticias a estas cosas y admiten con la mayor normalidad y naturalidad esta situación. Por otra parte, no es un dato baladí que entre esa música popular esté tan arraigada la ascendencia africana (Cuba, Brasil), que tan bien reflejarían compositores como Villa-Lobos o Lecuona.

En este ciclo sobre el piano iberoamericano son todos los que están, con mayor o menor importancia en cada caso; aunque, como es lógico, no están todos los que se puede considerar que

son. Podría hablarse de quienes podrían sumarse, como el chileno Alfonso Leng y sus *Doloras*, el boliviano Eduardo Caba con sus *Aires Indios de Bolivia*, el cubano Manuel Saumell y sus famosas *Contradanzas* o algunos compositores de vanguardia alejados del ámbito folklórico. Pero es mejor disfrutar del muy amplio panorama que se nos ofrece ante nuestros ojos. No podían faltar los mexicanos Carlos Chávez y Manuel M. Ponce, de importancia capital en su país. Un destacado grupo de creadores cubanos de distintas generaciones, como son Ignacio Cervantes, Ernesto Lecuona y Félix Guerrero. Representaciones individuales de países como Venezuela con Juan Bautista Plaza, Perú con Andrés Sas, Chile con Enrique Soro y Uruguay con Eduardo Fabiani. Y dos países que han dado numerosos autores de gran valor: Argentina y Brasil. El primero de ellos con muestras del arte de Carlos Guastavino, Astor Piazzolla, Honorio Siccardi y, sobre todo, Alberto Ginastera. Y el inmenso Brasil en el que tenía que estar presente Heitor Villa-Lobos, junto a Mozart Camargo-Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Alexander Levy, Francisco Mignone y Ernesto Nazareth. Todos ellos conforman un buen mapa de *El piano iberoamericano*. □

### El miércoles día 20

## «Aula de (Re)estrenos» con Gabriel Estarellas

El miércoles 20 de febrero, a las 19,30 horas y retransmitido en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, tendrá lugar en la sede de la Fundación Juan March una nueva «Aula de (Re)estrenos», que hace la número 42 de las que viene organizando la Biblioteca de Música Española Contemporánea, y en la que el guitarrista **Gabriel Estarellas** estrenará seis rapsodias para guitarra que para él

han escrito de forma expresa seis compositores españoles. El programa es el siguiente: Rapsodia en plus, de **Valentín Ruiz** (1939); Rapsodia Tinamar, de **Juan Manuel Ruiz** (1968); Rapsodia diabólica, de **Carlos Cruz de Castro** (1941); Rapsodia española, de **Agustín Bertomeu** (1929); Rapsodia que mira al sur, de **Tomás Marco** (1942); y Rapsodia gitana, de **Claudio Prieto** (1934).



## «Conciertos de Mediodía»

---

**Violín y piano; música de cámara; y guitarra son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de febrero, los lunes a las doce horas.**

### LUNES, 4

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO, por **Marta Vélez Pérez** (violín) y **Cristina Olivar** (piano), con obras de W. A. Mozart, M. de Falla y J. Brahms.

Marta Vélez estudia en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, su ciudad natal, y perfecciona sus estudios en Bruselas y Londres. Forma parte de varias orquestas y es profesora de piano en el Conservatorio Superior de Música de Vigo. Cristina Olivar inicia sus estudios de música en Vigo y en Madrid, su ciudad natal. Ha ampliado estudios en la Academia Ferenc Liszt de Budapest y ha sido solista y pianista acompañante. Ambas son profesoras de piano en el Conservatorio Superior de Vigo.

### LUNES, 11

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA,

por **Cecilia de Montserrat** (violonchelo), **Javier Prieto** (clarinete) y **José Ramón Alonso** (piano), con obras de J. Brahms y V. d'Indy.

Cecilia de Montserrat nació en Barcelona y estudió en el Real Conservatorio Superior de Madrid; es profesora del Conservatorio Profesional Teresa Berganza de

Madrid. Javier Prieto (San Miguel de Salinas, Alicante, 1967) comienza sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y los prosigue en los Conservatorios Nacionales de Marsella y París. Ha sido profesor de clarinete en el Conservatorio de Música de Segovia y lo es actualmente en el de Palencia. José Ramón Alonso (Madrid, 1966) inicia sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal y los amplía en Lovaina (Bélgica). Es profesor de piano en el Conservatorio de Segovia.

### LUNES, 18

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA,

por el **Cuarteto Arché** (**Aitor Hevia** y **Patxi Azurmendi**, violines; **Isabel Aragón**, viola; y **Joan Antoni Pich**, violonchelo), con obras de W. A. Mozart, F. Schubert y F. Mendelssohn.

El Cuarteto Arché está integrado por cuatro jóvenes intérpretes procedentes de Asturias, Cataluña y el País Vasco, que tras haber coincidido en la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) han unido sus esfuerzos para realizar música de cámara. Creado en 2000, el grupo tiene un repertorio que cubre todos los períodos estilísticos desde el clasicismo hasta el siglo XX.

### LUNES, 25

RECITAL DE GUITARRA,

por **José Luis Merlín**, con obras de A. Piazzolla, J. L. Merlín, A. Yupanqui y G. M. Rodríguez.

José Luis Merlín es concertista, compositor y profesor de guitarra. Fue co-fundador y primer presidente de la Asociación Integración Guitarrística Argentina.

«Conciertos del Sábado» de febrero y marzo

# Integral de «Sonatas para piano de Beethoven»

Será ofrecida por ocho pianistas españoles

La Fundación Juan March dedica los «Conciertos del Sábado» de febrero y marzo a la integral de Sonatas para piano de Beethoven, que ofrecerán ocho pianistas españoles. **Sylvia Torán, Almudena Cano, Julián L. Gimeno y Carmen Deleito** actúan, respectivamente, los días 2, 9, 16 y 23 de febrero; y **Ana Guijarro, Eleuterio Domínguez, Ignacio Marín Bocanegra y Miguel Ituarte** lo harán los días 2, 9, 16 y 23 de marzo.

En años anteriores la Fundación Juan March ya programó en su sede la integral de 32 Sonatas pianísticas del maestro de Bonn. En 1980 las ofreció José Francisco Alonso y en 1990, en «Conciertos del Sábado», Mario Monreal.

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.

En los cuatro sábados de febrero el programa es el siguiente:

—Sábado 2 de febrero

**Sylvia Torán** (piano)

Sonatas nº 14 en Do sostenido menor, Op. 27 nº 2 «Quasi una fantasia»; nº 18 en Mi bemol mayor, Op. 31 nº 3; nº 25 en Sol mayor, Op. 79; y nº 32 en Do menor, Op. 111.

—Sábado 9 de febrero

**Almudena Cano** (piano)

Sonatas nº 24 en Fa sostenido mayor, Op. 78; nº 7 en Re mayor Op. 10 nº 3; nº 30 en Mi mayor, Op. 109; y nº 23 en Fa menor, Op. 57 «Appassionata».

—Sábado 16 de febrero

**Julián L. Gimeno** (piano)

Sonatas nº 9 en Mi mayor, Op. 14 nº 1; nº 8 en Do menor, Op. 13 «Grande Sonate Pathétique»; nº 27 en Mi menor, Op. 90; y nº 31 en La bemol mayor, Op. 110.

—Sábado 23 de febrero

**Carmen Deleito** (piano)

Sonatas nº 10 en Sol mayor Op. 14 nº 2; nº 6 en Fa mayor, Op. 10 nº 2; nº 15 en Re mayor, Op. 28 «Pastoral»; y nº 17 en Re menor, Op. 31 nº 2, «La Tempestad».

**Sylvia Torán** obtuvo en 1985 el Primer Premio del Concurso Internacional Masterplayers de Lugano (Suiza) y ese mismo año debutó en el Carnegie Hall de Nueva York. **Almudena Cano** es catedrática de piano del Real Conservatorio de Música de Madrid. Su grabación de 12 Sonatas de José Ferrer fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional del Disco 1981. **Julián López Gimeno** es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Frecuentemente forma parte de los jurados de diversos concursos nacionales e internacionales de piano. **Carmen Deleito** es profesora en el Real Conservatorio de Madrid desde 1978. Actúa en dúo a cuatro manos con el pianista Josep M<sup>a</sup> Colom. □

Valeriano Bozal

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

Del 17 de abril al 10 de mayo del pasado año, 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». El «Aula Abierta» constó de ocho conferencias públicas. En el anterior *Boletín Informativo* se incluyó un resumen de las cuatro primeras conferencias y se reproduce a continuación un resumen de las otras cuatro, las que llevaban por título: «Corteses relaciones en la pintura holandesa»; «Johannes Vermeer de Delft»; «Retratos personales y de grupo en la pintura holandesa»; y «Rembrandt».

## Corteses relaciones

Por corteses relaciones entiendo, por ejemplo, las que se establecen entre los protagonistas de una pintura como *Gozosa compañía* (*La visita*), que fue pintada en 1657 por Pieter de Hooch. En esa pintura podemos ver a una mujer que conversa con un hombre, otro observa y otra mujer sirve vino en una copa. La escena se desarrolla en un interior, entra luz por la ventana, a la izquierda, hay un mapa sobre la pared y un lecho con el dosel entreabierto. La conversación se desarrolla en una atmósfera cortés. Si hay pasiones, no se exteriorizan torpemente; si hay una transacción, ésta se lleva a cabo mientras se bebe algo de vino y sin exagerados ademanes. Es posible, sin embargo, que se trate de una visita y que la dama se limite a ser cortés con los caballeros —aunque no parece muy adecuado recibirles en una habitación donde está la cama—. La compañía es, como dice el título, gozosa. No hay exceso y abunda la educación, incluso el gesto de la mujer que sirve es moderado, también lo es el del caballero que contem-



pla la escena, aunque quizás me atrevería a decir que ese gesto es un tanto irónico. He dicho caballero y lo he hecho a propósito: cualquiera que sea lo que hagan tienen el aspecto de dos caballeros. No importa ahora que lo sean o no, lo que interesa destacar es

que en su indumentaria, actitud y gesto hay un componente social muy claro. Incluso si se trata de una transacción sexual, el componente social está presente y las buenas maneras van de suyo.

Cuando Vermeer pintó *La alcahueta* (1656) fue bastante menos «correcto»: el caballero pone la mano sobre un pecho de la mujer, que sujeta con su mano izquierda una copa de vino y dispone la derecha para que deposite el caballero unas monedas. Se trata, no cabe duda, de una prostituta. Por si no fueran suficientes los gestos, una mujer mayor, inconfundible celestina, mira desde detrás con interés sumo y un joven que se ríe hace música. Estamos claramente ante una transacción. En comparación con la pintura de De Hooch se han perdido las formas, aunque no del todo. También en otra pintura, *La novia judía*, de Rem-

brandt, lleva el hombre la mano al pecho de la joven, pero ¡cuánta diferencia con el gesto pintado por Vermeer!: aquí hay protección y amor más que deseo —aunque éste no está eliminado— y la concentración de la novia, su carácter pensativo, poco tienen que ver con la mujer que sujeta una copa de vino. También hay más intimidad, no sólo porque no hay testigos, además por el recato de los gestos, la entidad de ambas figuras, su concentración, y el lugar no público en el que se encuentran. Tal como sucede en otras obras de Vermeer —no en la «exhibicionista» *La alcahueta*—, tenemos la sensación de que un observador anónimo —de cuya presencia no son conscientes los protagonistas— percibe esa escena en principio «no destinada» al público. No es único el caso de escenas «no destinadas» al público, es decir escenas íntimas y recogidas, que Rembrandt ofrece. Un dibujo de 1640-41 representa un —éste es el título— *Interior con Saskia en la cama*. Es un dibujo fascinante por lo que el artista descubre: no sólo a Saskia, su esposa, arrojada en el lecho, también la persona que la cuida, las chinelas, el cubo a la izquierda... Ésta no es una «escena social», por muchos que sean los rasgos de carácter social que en ella podamos conocer, es una escena privada, personal e íntima. Íntima es también, a pesar de que se «muestre», la pintura de Rembrandt, *Hendrichje en el lecho*. Es una de las obras de Rembrandt que mayor impresión me produce. No sólo revela la intimidad con Hendrichje, también el amor del artista por ese cuerpo, por ese rostro, no especialmente «bonitos», pero sí hermosos en su carnalidad. Rembrandt supo ver el cuerpo de la mujer y el paso del tiempo por él mejor que nadie, supo apreciar y mostrar la belleza que ese cuerpo temporal posee. En esta pintura hay algo así como un desafío, tal es el verismo y la cotidianidad que la pintura expone, el deslumbramiento de la luz en el cuerpo y en la almohada, el gesto de la mujer, su mirada. No es el único artista que desafió de esta manera las convenciones, pero sí el que lo hizo

de una manera más radical, intensa y plásticamente perfecta. *La muchacha de la perla*, que Vermeer pintó en torno a 1665, también nos mira, pero no es Hendrichje, no sólo está vestida, no sólo no hay alusión desenfadada a la sexualidad, su mirada carece de esa familiaridad que se «huele» en Hendrichje; aquí el tiempo no ha dejado todavía su marca, aunque lo dejará, pues su mirada, su gesto, ese movimiento de la cabeza, ese referirse a nosotros, son temporales: un instante del tiempo.

Vuelvo al concepto de las «cortesés relaciones». Son las que representa De Hooch, no las que pintan Rembrandt y Vermeer en estos cuadros mencionados. Me atrevería a decir que Rembrandt nunca las pintó, no así Vermeer que lo hizo en diversas ocasiones. Las relaciones cortesés son relaciones sociales. La cortesía establece pautas de comportamiento que, a la vez, encubren y expresan las emociones y los deseos, y Rembrandt parece en exceso íntimo como para dejarse llevar por semejantes pautas. La relación con Saskia o con Hendrichje es tan íntima que no necesita de otro vehículo para canalizarla que la corporalidad, la familiaridad, la vida en común y, con ella, el paso del tiempo. Las cortesés relaciones son siempre relaciones que se establecen en un marco social y sobre pautas socialmente consistentes. Son por lo común relaciones eróticas y muchas veces francamente sexuales. Las cortesés relaciones son motivo de representación pictórica cuando la burguesía urbana se convierte en protagonista de las obras. No las encontramos en las pinturas con motivos aldeanos, pero empiezan a cobrar peso cuando en la década de los treinta —1630— aparecen las primeras pinturas de *dandis*. El género sufrirá con el paso del tiempo una importante transformación. Las escenas tumultuosas, con abundante número de protagonistas, darán paso a otras con personajes en número limitado, a veces de compleja interpretación. Las cortesés relaciones se manifiestan también en otro ámbito que fue tematizado por la pintura holandesa

en repetidas ocasiones: la música. A juzgar por el número de pinturas dedicadas a este motivo, la holandesa fue una sociedad que amaba la música y la costumbre de hacer música era habitual en las casas burguesas. Buena parte de las veladas musicales protagonizadas por la burguesía posee un marcado carácter cortés. En algunas ocasiones es muy evidente, como se ve, en mi opinión, en *El dúo* (1658), que anuncia algunas de las mejores composiciones de Vermeer.

### *Vermeer de Delft*

La tradicional interpretación verista de la pintura de Vermeer creo que nos deja tan insatisfechos como esa otra interpretación, no menos convencional, que entiende a Vermeer a partir de los cambios histórico-sociales habidos en las Provincias Unidas. En un manual se puede leer, por ejemplo: «El arte de Vermeer refleja el contenido y la moderación de carácter de la burguesía holandesa, una vez que el espíritu belicoso se había templado algo, y habían empezado a relajarse y a gozar los frutos de las hazañas de sus padres y abuelos. Poco después de mediar el siglo, la vida holandesa se distingue por una atmósfera serena, apacible y hogareña que Vermeer, mejor que ningún otro, pintó en sus bellos interiores.» Estas palabras no son falsas, son insuficientes. Es cierto que el artista de Delft pinta una atmósfera serena y apacible, hogareña —aunque quizá no tanto como a primera vista puede parecer—, y que en Holanda se vivió en estos años un desarrollo económico y tranquilidad bajo el gobierno de Juan de Witt, que coincide casi completamente con la actividad profesional de Vermeer. Todo esto es verdad, pero no explica la pintura vermeeriana. Son motivos que pueden aplicarse a Vermeer, pero también a otros muchos pintores y, por tanto, por su generalidad no resultan satisfactorios por completo. Es preciso mirar a otros lados para poder definir los parámetros que determinan el

marco en el que la pintura de este artista se hace posible. Parámetros que afectan a la historia de las Provincias Unidas y a la propia historia de Delft, a la mentalidad civil y religiosa que dominaba, a la propia trayectoria biográfica del artista, a la condición y orientaciones de la pintura que entonces se realizaba, al lenguaje plástico que estaba a su disposición y conocía.

Delft, donde Johannes Vermeer nació en 1632, era una villa comercial e industrial en pleno desarrollo. Su padre fue tejedor, negociante en obras de arte y propietario de un hostel en el centro de la villa y Johannes también se dedicó al negocio de obras de arte, pero superó a su padre en cuanto al tratamiento social: «señor» es denominado ya en 1655, dos años después de su matrimonio —que es posible que influyera en su ascenso social—. Fue artista estimado, miembro de la Cofradía de San Lucas, que agrupaba a los pintores, en 1653, síndico de esa Cofradía en 1662 y en 1672, pero a pesar de todo murió lleno de deudas en 1675. El número de pinturas que realizó fue bajo. Se conservan 35 y en los documentos se mencionan otras diez, lo que eleva la cifra a 45 y permite una estimación media de dos pinturas anuales para el período en que fue miembro del gremio. Si a estas obras se añaden las eventuales no conservadas y no documentadas, pero posibles, cabe pensar en un máximo de 60 obras. Este número puede explicar las dificultades económicas del artista, mas si tenemos en cuenta que, aunque estimadas, sus pinturas no alcanzaron precios exagerados, entonces comprendemos mejor sus dificultades económicas. Tras su muerte, la obra de Vermeer se dispersó y la figura del artista se difuminó. Fue necesario esperar al siglo XIX para que volviera a renacer el interés por él, primero con la compra de la *Vista de Delft*, en 1822, con destino al Museo de La Haya, y después en 1842, a partir de los estudios de Thoré-Bürger. A partir de esta fecha se inicia el redescubrimiento del artista y se perfila un catálogo de su obra, una tarea tan com-



plicada que sólo en nuestros días ha podido culminarse, con la exposición de 1996.

En relación, por tanto, a las limitadas referencias documentales, al análisis de los rasgos estilísticos y de los estudios técnicos se ha fijado una cronología para las obras de Vermeer, que establece diversas etapas. La primera de esas etapas nos muestra a un Vermeer de influencia o de pintura italianizante: a esta etapa pertenece *Santa Práxedes* (1655), la más italianizante de todas; *Cristo en casa de María y María* (h. 1655), *Diana y sus compañeras* (h. 1655-56) y, hasta cierto punto, *La alcahueta* (1656) y *Joven dormida* (h. 1657). Las primeras obras de Vermeer, éstas, revelan una sabiduría pictórica superior a la de algunos maestros consumados y estimados. ¿Dónde aprendió Vermeer? ¿Dónde y cuándo conoció la pintura italiana o al menos la italianizante? Nada se sabe y poco puede aventurarse, pero es evidente que conocía, viendo *Santa Práxedes*, que es una copia matizada de una obra italiana, la pintura italiana. En estas obras de su etapa italiana se observan algunos rasgos que adelantan los que serán propios del Vermeer posterior. Así en *La alcahueta* el motivo es propio del género de la pintura holandesa, pero también de los caravaggistas de Utrecht. La composición en friso parece extraña al lenguaje italianizante, pero también a la tradición holandesa del género y algunos rasgos adelantan los que después veremos en el Vermeer maduro. Es posible que, a juzgar por *La joven dormida*, conociera Vermeer la pintura de Pieter de Hooch, al menos utiliza algunas de sus concepciones espaciales, pero no se pliega a ellas. Para Vermeer son elementos que le permiten crear dos espacios: aquel en el que se encuentra la joven y, delante, aquel otro en el que está el observador. Además de esta obra, en 1657 y años inmediatamente posteriores, Vermeer pintará las que se consideren ejemplo de su lenguaje maduro: *Lectora en la ventana*, *La callejuela*, *Oficial y mujer joven sonriendo*, *La le-*

*chera*, hasta llegar a *La vista de Delft*. Todas estas obras darán paso a una serie de mujeres solas pintadas entre 1663-1665. Esta cronología convierte a Vermeer en uno de los artistas fundamentales entre los que protagonizaron los cambios habidos en la Escuela de Delft, cambios que durante muchos años se atribuyeron específicamente sólo a De Hooch. En este sentido, una obra tan celebrada como *La lechera* puede ser un ejemplo expresivo. Nos encontramos ante la representación de una figura popular en una pintura que, por lo que se sabe a través del examen radiográfico, incluía, además de lo que vemos, un perro en primer plano y un hombre al fondo, motivos que Vermeer finalmente eliminó. Este proceder indica el gusto por la sobriedad, por la eliminación de las anécdotas, que es característico del artista. Aunque en este momento del paso de los cincuenta a los sesenta hay algunas mujeres solas —*La lechera* es la más relevante, no la única—, predominan los cuadros con varios protagonistas y escenas galantes. Pero entre 1663 y 1665 realiza una serie magistral de mujeres solas, algo que ningún otro pintor holandés ha llegado a realizar. Son los años de *Lectora en azul*, *Mujer con laúd*, *Mujer con balanza*, *Mujer con collar de perlas*, *Mujer con aguamanil*, *Dama en amarillo escribiendo*, *Joven con perla*, etc., hasta llegar a *La encajera* (1669-70). Resulta difícil inclinarse por una u otra de estas pinturas, pues todas son magníficas y cada una introduce matices que la enriquecen respecto de las restantes. Vermeer ha pintado mujeres solas y creo que ese hecho debe ser valorado en toda la importancia que tiene. Aunque las representa en el momento de una acción, ésta tiene quizás menos interés que la misma figura, su monumentalidad, su aislamiento, la serenidad de o de tales figuras en el interior de las casas, en las habitaciones en las que se encuentran, parece uno de los objetivos fundamentales de Vermeer. No podemos ver sus pinturas con los ojos de sus coetáneos. Nuestro tiempo es otro, pero

estas mujeres nos son familiares, en tanto que sujetos, como nos será familiar el drama patético de algunas de las que pintó Rembrandt. Vermeer nos describe el mundo cotidiano con una entidad de otro modo desapercibida, una presencia —muestra— que lo cotidiano suele hurtarnos y en ella la privacidad de la acción y de la atención del pensamiento, la intensidad de las mujeres que hacen música, leen cartas, escriben o se ocupan de sus labores domésticas es fundamental. Mejor que ningún otro, Vermeer ha pintado esas notas de un modo nuevo, nuevo en el sentido de que, al verlas, tenemos la sensación de que las descubrimos por primera vez, de que no son algo manido y ya visto.

### *Retratos personales y de grupo*

Al hablar de retratos es difícil no pensar en dos grandes maestros de la pintura holandesa, Franz Hals (1581/85-1666) y Rembrandt (1606-1669). En otros ámbitos pictóricos existen excelentes retratistas —Velázquez no sería el menor de ellos—, pero en ningún otro país alcanzó el género las dimensiones y calidad que tuvo en las Provincias Unidas. Por otra parte, se desarrolló aquí un tipo de retrato que no encontramos en otros lugares: el retrato de grupo. El retrato de grupo, que se practica en el siglo XVI, responde a encargos de compañías y asociaciones, y está, por tanto, estrechamente ligado a las formas de vida propias de las Provincias Unidas. Sólo la existencia de asociaciones y de gremios y la inexistencia de una estructura cortesana, que había en otros países, permiten comprender el desarrollo del retrato, y no sólo del retrato de grupo. Mas, si es cierto que esta configuración social es necesaria para entenderlo, también me parece verdad que no resulta suficiente y que, en cualquier caso, su sentido no se agota en la explicación estrictamente sociológica. Algunos autores, que han estudiado este hecho, insisten en una nota que no es exclusiva del retrato —ni del retra-

to de grupo—, pero que en éstos adquieren toda su importancia y también toda su dificultad. La tradición pictórica de los Países Bajos se había apoyado en una descripción muy pormenorizada e individualizada de los motivos representados. Ésta es una pauta que remite a los llamados primitivos flamencos. Algunos autores han insistido en el carácter científico de semejante modalidad de representación; otros, al contrario, han insistido en la condición visual de la descripción plástica así realizada. Como quiera que sea, se ha llamado la atención sobre la tensión que en el retrato de grupo se establece. Si por un lado es necesario representar fielmente a los individuos con su personalidad específica, por otro lado es preciso ofrecer una imagen de conjunto, de grupo, que proporcione unidad a estos individuos. La cuestión no parece resolverse en el tópico «unidad en la variedad». A lo que el tópico conduce es a una de estas dos opciones: o bien se resuelve la variedad en el marco exclusivo de la unidad plástica —lo que implica recurrir a sistemas compositivos, que engloba lo diverso en una unidad común, con el riesgo consiguiente de reducir la viveza y verosimilitud de los motivos representados en aras de una unidad ideal— o bien, y es la otra posibilidad, se prescindir de los rasgos accidentales que individualizan a las figuras, con lo que en función de cuál sea el nivel de semejante reducción se puede negar aquello que es preciso mantener: la individualidad. Ahora bien, ni uno ni otro procedimiento parecen adecuados cuando lo que se pretende es mantener precisamente el verismo y la individualidad.

Un modo antiguo y, por así decirlo, primitivo de resolver el problema es el que encontramos en, por ejemplo, en Jan van Scorel (1495-1562), un pintor del siglo XVI que, en torno a 1527-29, pinta *La hermandad de peregrinos de Tierra Santa*, que se considera el punto de partida más importante en el ámbito del retrato de grupo. Las diferentes fisonomías se identifican no sólo en atención al parecido, sino también a partir



de una concepción heráldica y de todo elemento de carácter iconográfico que el cuadro incluye. Pero no cabe duda de que a pesar de su realismo, la pintura está muy lejos de ser verista y se entiende como una reunión de iconos que recuerdan a los hermanos y a su empresa, los peregrinos de Tierra Santa, pero que carece de naturalidad. Los pintores del siglo XVI se esforzaron por solucionar este problema, pero parece posible concluir —a la vista de las obras existentes— que no obtuvieron resultados suficientemente positivos. Algunos se sirvieron del banquete como lugar de reunión para introducir mayor verismo. El escoger el banquete como tema no era fortuito. Se sabe que los banquetes de compañías y asociaciones eran momentos importantes de celebración, que podían durar varios días y por lo elevado del dispendio estaban reglamentados y moderados. Ahora bien, si el banquete era un motivo naturalista, la disposición de las figuras, la relación entre ellas y la representación de los personajes de medio cuerpo no lo son; el resultado no se alejaba en exceso de las representaciones más primitivas y algunas modificaciones introducidas siguen sin ser convincentes. Y esto nos conduce a otro problema que no afecta sólo al retrato de grupo, sino al retrato en general. La individualidad de las personas se funda tanto sobre las diferencias de sus fisonomías cuanto sobre las diferencias de sus personalidades. Sus personalidades no son fácilmente accesibles y no tienen por qué serlo en un banquete como los representados en estas pinturas, pero no cabe duda de que los gestos y las actitudes de cada uno constituyen un indicio de la personalidad. La diferencia fundamental entre los retratos de grupo de los siglos XVI y XVII radica en que la importancia que adquiere en el XVII la expresión de las pasiones —por utilizar la terminología de la época— de los miembros de los grupos y la posibilidad de establecer relaciones emocionales, sentimentales entre los diferentes individuos a partir de tal expresión.

En fecha tan temprana como 1616,

Frans Hals realizó el *Banquete de los oficiales de la Compañía de San Jorge de Haarlem*, que ha sido considerada como una obra de arte y se ha visto en ella un punto de partida nuevo para el género. Podríamos calificarla como una pintura de transición, pues Hals aunque introduce novedades se sirve de elementos que remiten a la tradición clasicista; por ejemplo, es especialmente moderado en la composición (dispone figuras vueltas hacia nosotros, tres en el primer término, y estructura la imagen a partir de unas líneas, ejes, de gran fuerza). La estructura formal es bastante rígida, la indumentaria de los personajes no parecía prestarse, por su uniformidad, a evitar esta rigidez, pero Hals ha sabido procurar variedad, allí donde no cabía esperarla: mediante el mantel y sus alimentos, las bandas, las golias, la bandera, la ventana del fondo... y, sobre todo, mediante las relaciones animadas que entre los comensales se establecen. Es cierto que casi todos nos miran, unos más que otros, como si estuvieran posando al igual que en las pinturas del siglo anterior, y posar es lo que están haciendo, pero la llamada de atención del pintor —«mírenme», como si fuera un fotógrafo...— ha interrumpido conversaciones iniciadas, algunos se distraen, otros no se dan cuenta, y todo ello establece una triple relación: en tanto que miembros de la compañía, a la que la bandera y el acto representan, una relación entre ellos; como comensales, por otra parte; y hacia nosotros, que les miramos posar. Esta triple relación se produce en un instante del tiempo: ese momento del «mírenme, que voy a pintarles», y ése es el rasgo que Hals ha sabido pintar con precisión, pues en un instante del tiempo todos somos diferentes. Esta afirmación de la temporalidad cambiará todos los esquemas hasta ahora aceptados. El modelo tuvo éxito. Hals lo desarrolló en 1627, en dos nuevos banquetes, los de la Compañía de San Jorge y de Compañía de San Adrián. Además de otros elementos, hay otro que aunque ya había aparecido anteriormente no estaba muy desarro-

llado: me refiero al espacio. Las figuras del siglo anterior no disponían de un espacio propio, se yuxtaponían unas a otras. En el *Banquete* de 1616 las figuras disponían ya de un espacio propio, pero que era insuficiente (poco propio y escaso para el volumen material de los personajes). Ahora ya no es el caso. Cada figura goza de espacio suficiente y eso también en dos sentidos: es propio, suyo, y tiene la suficiente amplitud como para que puedan girar y moverse. Hals se sirve de dos recursos para alcanzar este resultado: la disposición espacial y la luz, quizá menos evidente, pero igualmente importante (no se ha remarcado de forma suficiente los espacios de luz, que la iluminación crea; esto se percibe en varias obras de Hals). En los retratos de Hals se descubre la burguesía a sí misma. Pocos retratos como los suyos muestran el orgullo social y el ánimo de los retratados, pocos reúnen tan nítidamente en una misma imagen los papeles sociales, con su ritual de posturas, actitudes, gestos, y la viveza de lo que es temporal. Son rasgos que se perciben ya en los retratos temporales, y en los que mantienen todavía convenciones bien tradicionales. El tipo de retrato, individual pero relacionado, constituye una de las «especialidades» de Hals.

### Rembrandt

Rembrandt es quizás el artista más completo entre todos los pintores holandeses, pues su pintura reúne muchos de los elementos que en otros están dispersos, creo que va más allá de todos los restantes y que culmina la creación de ese marco que yo me he atrevido a llamar «marco de modernidad». La importancia de Hals y de Vermeer —y mi interés por ellos lo puedo calificar de pasión— no puede ser subestimada, pero no hay más remedio que convenir en que son artistas de un registro más limitado que Rembrandt. No tienen una obra tan ingente, ni tan variada; la extraordinaria calidad de ambos siempre

tienen un punto de referencia muy concreto —el retrato, en el caso de Hals; el género, en el de Vermeer—: es cierto que ambos desbordan ese punto de partida y van más allá. Pero aunque esto sea así, el origen de ese desarrollo —el retrato, la pintura de género— no termina de perderse del todo. Rembrandt es mucho más ingente: hace retratos, pintura religiosa (que estaba entrando en decadencia en las Provincias Unidas en el siglo XVII y, en mi opinión, compite su pintura religiosa, incluso con ventaja, con la que se hace en el Barroco italiano, en el Barroco católico), pintura de historia (creo que *La ronda de noche* podría ser pintura de historia, si pensamos en la historia como algo más que el ámbito de las grandes hazañas), pintura mitológica (*El rapto de Ganimedes* es una pintura difícilmente superable), paisajes (algunos excepcionales), y aunque no respetó el género, no llegó a olvidarlo: también hizo alguna pintura de género, hizo incluso naturalezas muertas —no muchas—. Hizo, pues, todo tipo de pinturas y, por si esto no fuese suficiente, hizo también un número muy abundante de dibujos y fue un grabador fuera de serie: la historia del grabado y del dibujo sería diferente sin la figura de Rembrandt.

Esta diversidad no oculta una unidad que no es sólo estilística. Cuando pintaba historias bíblicas y mitológicas, cuando retrataba y se autorretrataba, cuando representaba a su casa y a su familia no menos que cuando pintaba a sus amigos o hacía encargos, siempre pintó hombres y mujeres. Pintó sus emociones, sus interrogantes, su responsabilidad, tanto como pintó su cuerpo, el paso del tiempo, la belleza de la piel, de las arrugas, o —lo que es sorprendente— las marcas que deja la ropa sobre la carne. Es curioso que ni siquiera cuando sus temas eran asuntos que favorecerían los tipos, ni siquiera entonces pintó tipos: siempre individuos, seres humanos, sujetos, en el sentido más moderno del término. Algún autor ha equiparado a Rembrandt con Shakespeare: ambos analizaron la relación del ser

humano con el mundo como una relación problemática. En ocasiones gozosa, dramática muchas veces, trágica también, esperanzada... Una relación que no está nunca dada de antemano y que nunca se repite.

Muy esquemáticamente me atrevería a decir que hay tres espacios en la pintura holandesa del siglo XVI: un espacio propio de Hals, otro de Vermeer y, claro está, el espacio Rembrandt. De nuevo podría decir: supone los dos anteriores, sin ellos sería imposible. Es en cualquier caso una hipótesis inverificable, que tiene que ver más con la lógica que con la historia. En el espacio Rembrandt asume el sujeto su condición de individuo, atiende al eventual drama de su relación con el otro y con lo otro, siendo lo otro todo lo demás. Pero también al drama de la relación consigo mismo, con su propio cuerpo; el drama de su relación con el tiempo que lo forja, con la historia y la religión que ha hecho suyas —no con la historia y la religión como instituciones que están por ahí, sino con algo que ha hecho suyo—, con la mitología y el paisaje: tampoco algo que está por ahí, sino algo que está en una relación directa y plena con él. Y ha hecho suya también su fisonomía: aquello de lo que no puede carecer (se puede carecer de todo, pero no de nuestra propia fisonomía, de nuestro propio rostro). Hablar de tres espacios no es otra cosa que trazar un esquema incompleto, pues hay otros muchos pintores —ya se ha visto en estas conferencias— que si no ocupan el lugar central de Hals, Vermeer o Rembrandt, ocupan un lugar, por decirlo así, necesario. Pues la nota que define, en mi opinión, a la pintura holandesa del siglo XVII es el intercambio y la difusión de los lenguajes pictóricos, lo que no impide la específica personalidad de las escuelas locales.

Hay dos autorretratos de Rembrandt: uno, de un joven Rembrandt, es de 1629; el otro, de un viejo Rembrandt, es de 1661 (morirá en 1669). Ambas pinturas son obras maestras, y ambas son muy diferentes. Podríamos verlos como un tratado de psicología artística. En el

primero, domina el empeño del joven que no sólo desea ser algo, también está seguro de serlo. En el segundo, domina, se hace presente la imagen del anciano en el que el paso del tiempo ha dejado sus marcas. Ambos son bellos, pero la índole de su belleza es en cada caso diferente. Son pinturas distintas: el retrato del joven rinde todavía tributo a los restos de caravaggismo que podría conocer, y que había conocido a través del que fuera su maestro, Pieter Lastman, con el que estudió en Amsterdam. El Rembrandt joven que, tras estudiar con Lastman vuelve a Leyden en 1624-25, no olvida las «posibilidades» del caravaggismo ni las posibilidades de la pintura italiana cuando, cuatro años después, en 1629, pinta este autorretrato. La sombra casi oculta los ojos del artista y con ello la viveza de su mirada. Pero no es un juego. La contundente construcción de la cabeza que destaca con nitidez en la luz es tan importante como la fisonomía para conseguir el efecto deseado. Es una cabeza monumental, en la que se presume más que se ve la decisión de la mirada, en la que el mentón la sugiere. El anciano Rembrandt es más sabio en su autorretrato. Ya no hay modelo evidente en la pintura, o mejor dicho, el único modelo evidente es su propia pintura. También hay un uso contrastado de la luz, pero no con la violencia de la juventud; también entra la luz por la izquierda, pero ilumina la cara, aunque deja alguna parte de ella en sombra. Ha pasado el tiempo, y no sólo porque sea distinta la edad del artista, sino porque el tiempo se ha apoderado del rostro, está en él. Se ha perdido la tersura que dominó en la juventud, ahora la carne está macerada, no es una superficie lisa, no es siquiera una superficie, porque el grosor del volumen manda en las mejillas, en el mentón, en la nariz, etc.

Entre estos dos autorretratos hay una vida de pintura y una vida de tiempo, porque el tiempo ha trabajado no sólo para hacer de aquel joven este hombre mayor, ha trabajado también para hacer de aquel vivaz empeño esta presencia.

En el curso del tiempo ha tomado el artista conciencia de sí, pero lo ha hecho pintando. Ya, ahora, no tiene nada que prometer, ahora está ahí, y está como pintura a la vez que como persona, quizá porque no pudo ser lo uno sin lo otro. Picasso lo sabía bien cuando tantas veces tomó a Rembrandt —y casi siempre al viejo Rembrandt— como protagonista de su *El pintor y la modelo*, y muchas

veces se cambió con él, porque ambos eran lo mismo. Lo supo antes Goya en sus autorretratos, mirándonos como pintor. Se pintó Rembrandt en muchas ocasiones y de maneras diversas, y más que ningún otro pintor de la historia. Y también se sirvió en abundantes ocasiones de los miembros de su familia como modelos de pintura histórica, mitológica o religiosa. □

*Desde el 5 de febrero*

## «Origen y evolución del Hombre»

Del 5 al 28 de febrero se celebra en la Fundación Juan March una nueva «Aula abierta» titulada «Origen y evolución del Hombre». Coordinada por **José María Bermúdez de Castro**, profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, contará también con la participación de **José Luis Arsuaga**, **Eudald Carbonell**, **Juan Carlos Díez**, **Ignacio Martínez** y **José Miguel Carretero**. Integrada por ocho sesiones, el «Aula abierta» consta de dos partes: una de conferencias públicas, a las 19,30 horas, y otra anterior de clases prácticas, destinada sólo a profesores, previa inscripción.

El origen del grupo de primates (*tribu Hominini*) al que pertenecemos los seres humanos se remonta a finales del Mioceno, hace algo más de cinco millones de años. La evolución de los *hominini* ha estado jalonada por la aparición de importantes novedades biológicas, responsables en último término de los rasgos que definen a las poblaciones humanas modernas.

Con el objeto de comprender el largo proceso de la evolución de nuestro grupo zoológico se realizará un análisis de aspectos tales como los fundamentos de la postura erguida y la locomoción bípeda, la pinza de precisión, el incremento de la capacidad craneal y la apa-

rición de nuevas áreas en el neocórtex cerebral, la adquisición de nuevas fases del desarrollo y la extensión del periodo de crecimiento o la evolución del aparato fonador y el lenguaje. Un aspecto esencial de la evolución humana fue la aparición de la tecnología, que ha definido un nuevo nicho ecológico en el mundo animal: la cultura.

Los temas de las ocho conferencias públicas son los siguientes:

*Martes 5 de febrero:* **José María Bermúdez de Castro:** «Los homínidos y el proceso de humanización»

*Jueves 7 de febrero:* **José Luis Arsuaga:** «Marcha bípeda y el problema del parto»

*Martes 12 de febrero:* **Eudald Carbonell:** «La evolución técnica»

*Jueves 15 de febrero:* **Juan Carlos Díez:** «Estrategias de subsistencia y economía de los homínidos»

*Martes 19 de febrero:* **José María Bermúdez de Castro:** «El desarrollo y las estrategias adaptativas de los homínidos»

*Jueves 21 de febrero:* **Juan Luis Arsuaga:** «La evolución del cerebro y de la mente»

*Martes 26 de febrero:* **Ignacio Martínez:** «La evolución del lenguaje»

*Jueves 28 de febrero:* **José Miguel Carretero:** «Evolución del tamaño y la forma del cuerpo en los homínidos» □

Revista de libros de la Fundación

# «SABER/Leer»: número 152

Artículos de López Estrada, Álvaro del Amo, Martínez Cachero, José Luis Pinillos, González de Cardedal, Tomás Marco y Fernández de la Cuesta

En el número 152, correspondiente al mes de febrero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los catedráticos eméritos de Literatura **Francisco López Estrada** y **José María Martínez Cachero**; el escritor y crítico **Álvaro del Amo**; el catedrático emérito de Psicología **José Luis Pinillos**; el teólogo **Olegario González de Cardedal**; el compositor y crítico musical **Tomás Marco**; y el catedrático y musicólogo **Ismael Fernández de la Cuesta**.

**Francisco López Estrada** comenta un libro que recoge las ponencias presentadas en un Simposio sobre literatura de viajes y aprovecha para subrayar la significación cultural y literaria que ha tenido siempre el género.

**Álvaro del Amo**, al destacar la publicación en España de cuatro obras dramáticas del autor francés Michel Vinaver, desearía que se pudieran estrenar aquí algunas de sus piezas.

**José María Martínez Cachero** valora el completo repertorio bibliográfico que ha preparado Rubio Cremades sobre la novela realista española de la segunda mitad del XIX.

**José Luis Pinillos** considera que la aparición de los tres volúmenes sobre la Sociología española es una acertada conmemoración del centenario de la primera cátedra de esta disciplina y una ocasión de mirar hacia el futuro.

**Olegario G. de Cardedal** reúne varios libros que se ocupan de la figura de Cristo, cuya memoria está presente desde hace veinte siglos y la Humanidad está sellada por ella.

**Tomás Marco**, tras la lectura de un ensayo sobre la técnica de interpretación



pianística, reflexiona sobre el mito de la versión «auténtica».

La publicación de las obras de música sacra reunidas en El Escorial le lleva a **Ismael F. de la Cuesta** a desear que esta música se desacralice y se considere música de altísimo valor artístico.

**Alfonso Ruano**, **José María Clémen**, **Fuencisla del Amo**, **Stella Wittenberg**, **Antonio Lancho**, **G. Merino** y **Antonio Muñoz** ilustran el número. □

#### Suscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 10 euros para España y 15 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 ejemplar.



## Reuniones Internacionales sobre Biología

# «Señalización en el cono de crecimiento»

Entre el 8 y el 10 de octubre se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Signalling at the growth cone*, organizado por los doctores Paola Bovolenta, Alberto Ferrús (España) y Eduardo R. Macagno (EE UU). Hubo 20 ponentes y 30 participantes. La relación de ponentes, agrupados por países, fue la siguiente:

– Estados Unidos: **Peter W. Baas**, MCP Hahnemann University, Filadelfia; **Catherine Kalil**, Universidad de Wisconsin, Madison; **Paul C. Letourneau**, Universidad de Minnesota, Minneapolis; **Liqun Luo**, Universidad de Stanford; **Eduardo R. Macagno** y **Nicholas C. Spitzer**, Universidad de San Diego, La Jolla; **Carol Mason**, Universidad de Columbia, Nueva York; **David L. Van Vactor**, Harvard Medical School, Boston; y **Kai Zinn**, California Institute of Technology, Pasadena.

– España: **Paola Bovolenta** y **Alberto Ferrús**, Instituto Cajal, Madrid.

– Canadá: **Joe Culotti**, Mount Sinai

Hospital, Toronto.

– Austria: **Barry J. Dickson**, Institute of Molecular Pathology, Viena.

– Italia: **Carlos G. Dotti**, Università degli Studi, Turín.

– Gran Bretaña: **Uwe Drescher**, King's College, Londres; **William A. Harris** y **Christine E. Holt**, Universidad de Cambridge; y **Patricia C. Salinas**, Imperial College of Science, Londres.

– Alemania: **Marcos A. González-Gaitán**, Max-Planck Institute of Molecular Cell Biology and Genetics, Dresden; y **Christian Klämbt**, Institut für Neurobiologie, Münster.

El sistema nervioso humano constituye una increíble máquina creada por la evolución para el almacenamiento y procesamiento de información. Su génesis y funcionamiento son en gran parte desconocidas, y desentrañarlos permitiría contestar algunas preguntas básicas sobre el pensamiento y la consciencia, planteadas por los filósofos hace largo tiempo. Naturalmente, para llegar a ese punto queda un largo camino y entretanto debemos conformarnos con responder preguntas mucho menos generales y basarnos en los modelos animales adecuados, como la mosca *Drosophila*, el nematodo *Caenorhabditis* o el ratón. El sistema nervioso está formado por un gran número de neuronas, las cuales

forman un número increíblemente grande de conexiones neuronales precisas. Durante el proceso de diferenciación, las neuronas desarrollan una estructura característica, llamada cono de crecimiento; este cono debe expandirse siguiendo una trayectoria precisa a través del tejido nervioso en desarrollo hasta encontrar su célula diana y establecer una conexión nerviosa. Por ejemplo, las neuronas motoras deberán crecer fuera de la espina dorsal hasta inervar el músculo adecuado. Este proceso debe realizarse correctamente para que se desarrolle un sistema nervioso funcional.

El propósito de este *workshop* ha sido examinar el estado de nuestros conocimientos sobre esta pregunta:



¿cómo son capaces los conos de crecimiento neurales de encontrar su camino y formar la conexión correcta? Esta pregunta, simple sólo en apariencia, está siendo contestada en muchos frentes. De una manera simplista, podemos descomponerla en cuatro partes: 1) qué papel cumplen las sustancias quimio-atrayentes o quimio-repelenes para guiar la trayectoria del cono de crecimiento; 2) cuál es el mecanismo y función de los cambios en el citoesqueleto celular; 3) cuáles son las rutas de transducción intracelular implicadas; y 4) cómo se produce la conexión con la célula diana.

Uno de los procesos generales que guían la dirección de los conos de crecimiento es la presencia de sustancias que actúan como atrayentes o repelentes de los conos, de manera que del establecimiento de gradientes de concentración de tales sustancias en el tejido en desarrollo se derivan las trayectorias de los futuros axones.

Cada cono de crecimiento expresa un conjunto de receptores específicos en la membrana plasmática. La unión del ligando a los receptores desencadena una ruta de señalización. La familia mejor caracterizada de quimio-atrayentes es la de las netrinas, descubierta inicialmente en nematodos y posteriormente en muchas especies. Otros sistemas de señalización están siendo descubiertos, por ejemplo la

familia de receptores de tirosín fosfatasa LAR, el cual es necesario para el direccionamiento correcto de los axones R7, dentro del sistema visual de *Drosophila*. La familia Eph está constituida por receptores de tirosín kinasa y sus ligandos, las efrinas; a esta ruta se la ha implicado en diversos procesos de desarrollo, tales como la formación de barreras, la guía de axones y la migración celular. Una característica de esta familia es su capacidad de señalización bidireccional, esto es, que tanto Ephs como efrinas pueden actuar como ligandos y como receptores.

El crecimiento de los axones en extensión se produce atravesando micro-ambientes celulares complejos dentro del tejido en desarrollo, hasta el establecimiento de los circuitos neurales apropiados. La migración del cono de crecimiento es conducida por la maquinaria del citoesqueleto de la célula, la cual es capaz de extender los márgenes celulares, explorar el «terreno» circundante, y hacer avanzar al axón. Las señales del exterior desencadenan señales intracelulares que regulan la organización y dinámica de los tubos y filamentos. Dado que durante su «navegación» los conos de crecimiento encuentran diversas señales, deben existir mecanismos de integración de los diferentes sistemas reguladores. □



De izquierda a derecha, los doctores Alberto Ferrús, Paola Bovolenta y Eduardo R. Macagno.

# Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Entre los últimos seminarios celebrados en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figura el de Daniel Verdier, profesor asociado de Ciencia Política del Instituto Universitario Europeo, de Florencia, sobre «Why Do Stock Markets Differ in Size? A Political Account». Ofrecemos seguidamente un resumen del mismo.

Los seminarios que a lo largo del curso organiza el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por destacados especialistas en ciencia política y sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras.

Los temas de estas reuniones giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, la economía política de las sociedades industriales y la estratificación social.

El contenido de los seminarios y de otros trabajos realizados en el Centro se recoge resumido en la colección de *Estudios/Working Papers*.

*Daniel Verdier*

## *Cómo las instituciones políticas afectan a los mercados de valores*

Daniel Verdier se propuso demostrar cómo las instituciones políticas afectan a los mercados de valores a la vez que defendió el impacto positivo que tiene el Estado centralizado en el crecimiento de estos mercados. Su línea de estudio se basó en analizar las variaciones en el tamaño de los mercados de valores entre Estados de la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico). El conferenciante defendió que a pesar de que la literatura actual estaba muy influida por el hecho de que Estado y mercado forman una pareja muy volátil, sus investigaciones le llevaban a afirmar que la fuerza estatal permitía al gobierno tener los medios para establecer un mercado financiero



integrado, lo que comportaba disponer de un poderoso instrumento redistributivo, mientras que la descentralización tenía efectos inconsistentes en el mercado de valores.

Según Verdier, es en el antiestatalismo donde se encuentran tres de las cuatro líneas argumentales respecto al origen de los mercados de valores. En este sentido, la literatura referente al capital social enfatiza el papel de la confianza, la sociabilidad y las normas de reciprocidad. Una segunda línea argumental proveniente de la nueva economía institucional se basa en la necesidad de un gobierno limitado para el crecimiento del mercado. Finalmente, las dos últimas líneas argumentales que presentó

Verdier se centraron en los orígenes del sistema legal del país, como son la existencia o no de derecho común; así, en su opinión, se ha defendido que la existencia del derecho común es un instrumento que se enfrenta al control del Estado, lo cual es negativo para los mercados. También en esta línea, autores como La Porta defienden que los países con derecho común tienen unos mercados de valores más desarrollados que los países con un sistema de derecho civil.

Daniel Verdier concluyó que la revisión de la literatura nos ofrece dos hipótesis distintas sobre el relativo crecimiento de los mercados de dinero: una hipótesis antiestatalista, según la cual el crecimiento del mercado está negativamente relacionado con el control del Estado, y una hipótesis puramente legal, según la cual los mercados grandes van asociados a una ley en común. Verdier considera que la tesis antiestatalista no es mala pero sí incompleta. Sostiene que la descentralización política tiene un impacto negativo en el desarrollo del mercado financiero, lo que anula sus otros efectos positivos.

La teoría del autor se basa en dos puntos: por un lado, los mercados de dinero tienen efectos centrípetos que responden a la resistencia frente a las periferias financieras, ya que estas periferias son políticamente más débiles en regímenes centralizados. Por lo tanto, el tamaño de un mercado de valores se asocia a la centralización del Estado. Por otro lado, encontramos que el control del Estado es mayor en Estados centralizados que en Estados descentralizados; lo cual lleva a Verdier a hablar de un contrapeso entre efectos positivos y negativos respecto al mercado de valores.

Estas dos ideas son la base para establecer dos proposiciones causales: la capacidad del centro financiero para atraer recursos está en función del tamaño del sector bancario central, que, a la vez, es una función del grado de centralización del Estado; y en segundo lugar, la capacidad de obtener mercados

de valores atractivos es una función negativa del control del Estado y positiva respecto a la centralización de éste. Para ejemplificar estas ideas Verdier presentó los casos de Francia (con un Estado centralizado y un sector de banca local muy débil) y Alemania (con un Estado descentralizado y una limitada intervención del Estado federal en la economía, pero con un amplio sector de base local). Su conclusión fue que los alemanes, al igual que los franceses, no son muy fuertes en lo referente al mercado competitivo, ya que ambos prefieren una moderada versión del mercado social. Aún así, a diferencia de Francia, la ausencia de unas instituciones de mercado autosuficiente en Alemania no se debe al control del Estado, sino básicamente a la naturaleza descentralizada del régimen.

Verdier presentó un modelo en el que se reflejaba la ausencia de relaciones directas entre el Estado centralizado y el mercado de valores (con una correlación de cero) y en el que aparecían las distintas argumentaciones antiestatalistas y de derecho común. Su variable dependiente era el valor de los intercambios en el mercado medido por el PIB de cada país, mientras que sus variables independientes serían el grado de centralización del Estado, el grado de centralización del sistema bancario, la existencia o no de derecho común y el nivel de control por parte del Estado. Con estas variables y en base a distintas regresiones, Verdier presentó el análisis empírico de su teoría:

a) una primera regresión corroboraba la fuerte asociación entre Estados con instituciones centralizadas y un fuerte sector bancario central; y b) una segunda regresión reflejaba el impacto positivo de la centralización estatal en el control estatal controlándolo por la existencia o no de derecho común. Aquí los resultados hacían suponer que la centralización era condición necesaria pero insuficiente para el mayor control del Estado (era necesario, también un sistema legal diferente al del derecho común). Finalmente, el resto de re-

gresiones mostradas combinaban los efectos de un Estado centralizado (positivos respecto a la centralización de la banca pero negativos en relación con el control del Estado) con distintas variables de control como el PNB, el nivel de pensiones, etc.

De la interpretación del conjunto de resultados se podía observar que si, por ejemplo, Alemania fuese tan centralista como Francia, su mercado de dinero sería tan sólo 0,06 puntos menor de lo que era mientras que si hubiese sido un Estado con derecho común su mercado habría sido 0,32 puntos mayor; lo que permite concluir que, si bien el grado de centralización del Estado tiene un impacto visible, el peso de los orígenes legales es mucho más relevante.

En resumen, Verdier concluyó, entre

otros extremos, que el nivel de centralización del Estado tiene efectos consistentes en el mercado de valores pero no es determinante, y que la existencia de derecho común parece impulsar los mercados de valores al mantener el control del Estado sobre la economía.

**Daniel Verdier** obtuvo su Ph. D. en la Universidad de California, Berkeley, en 1987. Desde ese año hasta 1994 fue profesor ayudante de Ciencia Política en la Universidad de Chicago y director asociado del Programa Universitario de Política Internacional, Economía y Sociedad. Actualmente es profesor asociado de la misma disciplina en el Instituto Universitario Europeo, de Florencia. Autor, entre otros trabajos, de *Moving Money: The Politics of Capital Mobility, 1850-2000*.

## Finaliza el plazo de solicitud de las plazas para estudios de doctorado

El día 28 de este mes de febrero finaliza el plazo de solicitud para optar a las seis plazas que ha convocado el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones con destino a su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales para iniciar estudios en el curso 2002/2003, que dará comienzo el mes de septiembre de 2002.

Estas plazas se destinan a españoles con título superior obtenido con posterioridad al 1 de enero de 1999 en cualquier Facultad universitaria afín a los estudios programados en el Centro o que estén en condiciones de obtenerlo en junio de 2002. Se requiere un buen conocimiento del idioma inglés, tanto oral como escrito.

Cada plaza está dotada con 1.050 euros mensuales brutos, 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.

*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).*

# Febrero

## 1, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano**, por **Manuel Escalante**  
 Comentarios: **Tomás Marco**  
 Obras de J. S. Bach, J. Haydn, F. Chopin, C. Debussy, S. Prokofiev, T. Marco y M. de Falla (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

## 2, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN» (I)**  
**Sylvia Torán** (piano)  
 Programa: Sonatas nº 14 en Do sostenido menor, Op. 27 nº 2 «Quasi una fantasia»; nº 18 en Mi bemol mayor, Op. 31 nº 3; nº 25 en Sol mayor, Op. 79; y nº 32 en Do menor, Op. 111

## 4, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
 Violín y piano, por **Marta Vélez Pérez** (violín) y **Cristina Oliver** (piano)  
 Obras de W. A. Mozart, M. de Falla y J. Brahms

## 5, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Flauta y piano**, por

**Antonio Arias** (flauta) y **Gerardo López Laguna** (piano)  
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
 Obras de G. Frescobaldi, B. de Selma y Salaverde, C. Ph. E. Bach, M. Rodríguez de Ledesma, L. v. Beethoven, G. Fauré, P. Iturralde y R. Bourdin (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30 AULA ABIERTA**  
**«Origen y evolución del Hombre» (I)**  
**José María Bermúdez de Castro**: «Los homínidos y el proceso de humanización»

## 6, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «EL CUARTETO IBEROAMERICANO» (II)**  
 Intérpretes: **Cuarteto Degani**  
 Programa: Cuarteto nº 4 Música de feria, de S. Revueltas; Cuarteto virreinal, de Miguel B. Jiménez; Cuarteto nº 10, de H. Villa-Lobos; y Four for tango, de A. Piazzolla (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

## 7, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Viola y piano**, por **Sergio Vacas** (viola) y **Sebastián Mariné** (piano)  
 Comentarios: **Jesús Rueda**

Obras de J. S. Bach,  
L. v. Beethoven, F.  
Mendelssohn, R.  
Schumann, y B. Britten  
(Sólo pueden asistir grupos  
de alumnos de colegios e  
institutos, previa solicitud).

- 19,30 AULA ABIERTA**  
«Origen y evolución del  
Hombre» (II)  
**José Luis Arsuaga:**  
«Marcha bípeda y el  
problema del parto»

## 8, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**  
**Piano, por Manuel  
Escalante**  
Comentarios: **Tomás  
Marco**  
(Programa y condiciones de  
asistencia como el día 1)

- 19,30 Inauguración de la  
Exposición «Georgia  
O'Keeffe. Naturalezas  
íntimas»**  
Conferencia de **Lisa  
Messinger**, conservadora  
adjunta del departamento de  
Arte Moderno del  
Metropolitan Museum of  
Art, de Nueva York

## 9, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL  
SÁBADO**  
**CICLO «SONATAS  
PARA PIANO DE  
BEETHOVEN» (II)**  
**Almudena Cano** (piano)  
Programa: Sonatas nº 24 en  
Fa sostenido mayor,  
Op. 78; nº 7 en Re  
mayor Op. 10 nº 3; nº 30 en  
Mi mayor, Op. 109;  
y nº 23 en Fa menor, Op. 57  
«Appassionata».

## 11, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE  
MEDIODÍA**  
**Música de cámara, por  
Cecilia de Montserrat  
Campá** (violonchelo),  
**Javier Prieto** (clarinete)  
y **José Ramón Alonso**  
(piano)  
Obras de J. Brahms  
y V. d'Indy

### EXPOSICIÓN «GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS», EN LA FUNDACIÓN

Desde el 8 de febrero se exhibe en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», compuesta por una selección de óleos de esta pintora, figura destacada del modernismo americano.

Las obras, realizadas entre 1919 y 1972, proceden de más de veinte museos y galerías de Estados Unidos y Europa, entre ellos el Georgia O'Keeffe Museum, The Georgia O'Keeffe Foundation, Whitney Museum of American Art de Nueva York, Museo Thyssen Bornemisza, de Madrid, Centro Georges Pompidou, de París, National Gallery of Art, de Washington, y The Metropolitan Museum of Art, de Nueva York.

La exposición, que será inaugurada con una conferencia de **Lisa Messinger**, conservadora adjunta del departamento de Arte Moderno del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, estará abierta hasta el 2 de junio.

*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.*



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

**Flauta y piano**, por **Antonio Arias** (flauta) y **Gerardo López Laguna** (piano)  
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

**19,30 AULA ABIERTA**  
«Origen y evolución del Hombre» (III)  
**Eudald Carbonell**: «La evolución técnica»

**13, MIÉRCOLES****19,30 CICLO «EL CUARTETO IBEROAMERICANO»**  
(y III)

Intérpretes: **Cuarteto de Cuerdas de La Habana**  
Programa: Cuarteto nº 1, de H. Villa Lobos, Cuarteto, de E. González Mantió,  
Música para cuarteto de cuerdas nº 5, de E. Gismonti y Cuarteto nº 1 de L. Brouwer  
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

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

**Viola y piano**, por **Sergio Vacas** (viola) y **Sebastián Mariné** (piano)  
Comentarios: **Jesús Rueda**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

**19,30 AULA ABIERTA**  
«Origen y evolución del Hombre» (IV)  
**Juan Carlos Díez**:  
«Estrategias de subsistencia

y economía de los homínidos»

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

**Piano**, por **Manuel Escalante**  
Comentarios: **Tomás Marco**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 1)

**16, SÁBADO****12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**

**CICLO «SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN»** (III)  
**Julián L. Gimeno** (piano)  
Programa: Sonatas nº 9 en Mi mayor, Op. 14 nº 1; nº 8 en Do menor, Op. 13 «Grande Sonate Pathétique»; nº 27 en Mi menor, Op. 90; y nº 31 en La bemol mayor, Op. 110

**18, LUNES****12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**

**Música de cámara**, por el **Cuarteto Arche** (**Aitor Hevia** y **Patxi Azurmendi**, violines; **Isabel Aragón**, viola; y **Joan Antoni Pich**, violonchelo)  
Obras de W. A. Mozart, F. Schubert y F. Mendelssohn

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

**Flauta y piano**, por **Antonio Arias** (flauta) y **Gerardo López Laguna** (piano)  
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

- 19,30 AULA ABIERTA**  
**«Origen y evolución del Hombre» (V)**  
**José María Bermúdez de Castro:** «El desarrollo y las estrategias adaptativas de los homínidos»

## 20, MIÉRCOLES

- 19,30 AULA DE (RE)ESTRENOS N° 42 BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**  
 Intérprete: **Gabriel Estarellas** (guitarra)  
 Programa: Estreno absoluto de Seis Rapsodias para guitarra: Rapsodia en plus, de V. Ruiz; Rapsodia tinamar, de J. M. Ruiz; Rapsodia diabólica, de C. Cruz de Castro; Rapsodia española, de

A. Bertomeu; Rapsodia que mira al sur, de T. Marco; y Rapsodia gitana, de C. Prieto  
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

## 21, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Viola y piano, por Sergio Vacas** (viola) y **Sebastián Mariné** (piano)  
 Comentarios: **Jesús Rueda** (Programa y condiciones de asistencia como el día 7)
- 19,30 AULA ABIERTA**  
**«Origen y evolución del Hombre» (VI)**  
**Juan Luis Arsuaga:** «La evolución del cerebro y de la mente»

## 22, 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.

#### ● «Mompó: Obra sobre papel»

Durante el mes de febrero sigue abierta en el Museo la exposición «Mompó: Obra sobre papel», integrada por 58 obras originales sobre papel 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. Hasta el 5 de mayo.

#### ● Colección permanente del Museo

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y responsable la Fundación Juan March. Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas españoles de la generación de los años cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre una treintena de nombres), además de otros autores de los años ochenta y noventa.

**JÓVENES**

**Piano**, por **Manuel Escalante**  
Comentarios: **Tomás Marco**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 1)

**23, SÁBADO**

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN» (IV)**  
**Carmen Deleito** (piano)  
Sonatas nº 10 en Sol mayor Op. 14 nº 2; nº 6 en Fa mayor, Op. 10 nº 2; nº 15 en Re mayor, Op. 28 «Pastoral»; y nº 17 en Re menor, Op. 31 nº 2, «La Tempestad»

**25, LUNES**

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Guitarra**, por **José Luis Merlín**  
Obras de A. Piazzolla, A. Yupanqui, G. M. Rodríguez y J. L. Merlín

**26, MARTES**

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Flauta y piano**, por **Antonio Arias** (flauta) y **Gerardo López Laguna** (piano)  
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

- 19,30 AULA ABIERTA**  
**«Origen y evolución del Hombre» (VII)**  
**Ignacio Martínez:**  
«La evolución del lenguaje»

**27, MIÉRCOLES**

- 19,30 CICLO «LA GUITARRA IBEROAMERICANA» (I)**  
Intérprete: **Gabriel García Santos** (guitarra)  
Programa: Campo, de A. Carlevaro; Tres piezas al estilo de Weiss, de M. Ponce; Suite popular brasileira y Estudios nºs 11, 3 y 7, de H. Villa-Lobos; Valses venezolanos, de A. Lauro; y La dádiva y Maxixe, de A. Barrios Mangoré  
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

**28, JUEVES**

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Viola y piano**, por **Sergio Vacas** (viola) y **Sebastián Mariné** (piano)  
Comentarios: **Jesús Rueda**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)
- 19,30 AULA ABIERTA**  
**«Origen y evolución del Hombre» (y VIII)**  
**José Miguel Carretero:**  
«Evolución del tamaño y la forma del cuerpo en los homínidos»

**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**