Nº 324
Noviembre
2002

Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (VIII)

Eduardo Mendoza, por Joaquín Marco 3

Arte

«Turner y el mar. Acuarelas de la Tate»: 59.000 visitantes durante el primer mes 13
— José Jiménez: «La doble vida de J. M. W. Turner» 14
— Ciclo de conferencias sobre la exposición, en noviembre 21

Música

Finaliza el ciclo «Francisco Tárrega y su estela» 22
— Carlos-José Costas: «De Tárrega a Segovia» 22
Centenario del nacimiento de Ángel Martín Pompey en «Aula de Reestrenos» 24
«Conciertos de Mediodía» en noviembre 25
«Órgano romántico» en los «Conciertos del Sábado» de noviembre 26

Aula abierta

«Los sefardíes: una cultura del exilio» (I), por Paloma Díaz-Mas 27

Publicaciones

«SABER/*Leer*» de noviembre: artículos de Antonio Domínguez Ortiz, Miquel Siguan, Patricio Peñalver, Ismael Fernández de la Cuesta, Manuel García Doncel y Sixto Ríos 32

Biología

Ayuda 2002 a la investigación básica de la Fundación Juan March 33
— Dotada con 901.518 euros, se otorga a un científico español que trabaje en España 33
Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 34
«Regulación y estudio funcional de la polaridad celular» 34
Sydney Brenner, Premio Nobel de Medicina 2002 35
— Fue miembro del Consejo Científico del Centro 35
— Los también premiados, Horvitz, Medicina 2002, y Wüthrich, Química 2002, han intervenido en las actividades de la Fundación Juan March 35

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 37
Seminarios del Centro 37
— Javier Astudillo: «El experimento de la socialdemocracia española» 37
— Suzanne Lohmann: «¿Por qué se hace el bien?» y «*Ecología* de la información en la Universidad estadounidense actual» 38
Serie «Tesis doctorales» 41
— *Factores externos e internos en la transformación de los partidos políticos: el caso de AP-PP*, por Elena García Guereta 41

Calendario de actividades en noviembre 44

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (VIII)

Eduardo Mendoza

Joaquín Marco es catedrático de Literatura española de la Universidad de Barcelona. Ha enseñado en universidades de Inglaterra y Estados Unidos. Es Presidente de Honor de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña. Entre sus libros figuran: *Nueva literatura en España y América* (1972), *Literatura Hispanoamericana: Del Modernismo a nuestros días* (1987), seis libros de poesía y dos antologías de su obra. Fundó y dirigió la colección de poesía «Ocnos». Es crítico literario, actualmente en «El Cultural».

Tengo sobre mi mesa la octava edición de la novela más reciente de Eduardo Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, que según la editorial Seix Barral corresponde a julio de 2001. La primera se publicó en febrero del mismo año. Y, si hemos de creer en los datos que se anuncian en la faja que rodea el libro, se habrían vendido ya 175.000 ejemplares. A su lado, la primera edición de *La verdad sobre el caso Savolta*, cuyo título original *Los soldados de Cataluña* suscitó recelos en la tardocensura franquista de la época y fue publicada en abril de 1975 (cabe hacer notar el hecho de que los editores habrían depositado ya una buena dosis de confianza para que la primera novela de un autor prácticamente desconocido apareciera en el Día del Libro barcelonés, festividad de San Jorge y la rosa, una de las más bellas costumbres arraigada en la Cataluña reciente). El éxito respondió a las expectativas, porque en octubre del mismo año se anunciaba ya una reimpre-

* 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, →

sión. Y poco después se le concedería el Premio de la Crítica. Un rostro serio, de profunda mirada (vestido con una espectacular chaqueta de amplias rayas y camisa a cuadros), el de un hombre joven de cabello negro y generoso bigote decimonónico figura en la contraportada que ocupa un amplio cuarto de página. En su tercera novela el rostro aparece cubierto por una tupida barba y el autor nos ofrece su perfil. El aire resulta totalmente diferente. Residía todavía en Nueva York. En su última obra[1], el rostro, marcado ya por la edad y surcado por algunas arrugas, nos ofrece un aspecto sonriente, de ojos apenas perceptibles, cabello cano y bigote más recortado y convencional. Su tamaño, en la solapa es muy reducido. La estética de la edición se ha transformado. Ha transcurrido más de un cuarto de siglo. Su novela ve la luz ya en el problemático y confuso siglo XXI. Eduardo Mendoza nació en Barcelona en 1943, hijo de un fiscal, estudió en el colegio de los Hermanos Maristas y, entre 1960 y 1965, cursó la carrera de Derecho en la entonces conflictiva universidad barcelonesa. Al finalizar sus estudios viajó por Europa y obtuvo una beca (1966-67) para cursar Sociología en la Universidad de Londres. Regresó a Barcelona, trabajando como abogado en el caso «Barcelona Traction»

[1] Tras la redacción de estas páginas ha publicado (2002) *El último trayecto de Horacio Dos* (dirección del autor cuando residía en Nueva York), fábula y farsa, como *Sin noticias de Gurb*, inspirada en el género de la ciencia-ficción y, como ésta, aparecida como folletín en agosto de 2001 en el periódico «El País».

→

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. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002); *Miguel de Unamuno*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca (junio-julio 2002); *Gabriel Miró*, por Miguel Ángel Lozano Marco, profesor de Literatura española en la Universidad de Alicante (agosto-septiembre 2002); y *Vicente Blasco Ibáñez*, por Joan Oleza, catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia (octubre 2002).

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

EDUARDO MENDOZA

FRANCISCO SOLÉ

y en la asesoría jurídica del Banco Condal, lo que le familiarizó con la terminología jurídica, el embrollo y el legalismo, que alejan el lenguaje de la realidad y le permitieron advertir un mundo paralelo que se alimenta de la realidad, aunque sin pretender reproducirla. En diciembre de 1973 se trasladó a Nueva York, donde trabajó como traductor de la ONU. Confesará más tarde que llegó «casi por error» y allí pudo contemplar cómo «pasó de ser la escoria de las ciudades a ser la ciudad por antonomasia, la ciudad de moda. Yo tuve oportunidad de ser testigo de esta metamorfosis». Tal experiencia se volverá a producir en Barcelona, a su regreso, en 1978, y constituirá uno de sus principales temas: el análisis y transformación de una urbe como ser vivo: decadencia y recuperación. Su primera novela no fue la de un escritor salido de la adolescencia, sino la de un experimentado narrador que se servía de la novela de género, inscrita en un tiempo interno comprimido, con la intencionalidad de configurar un sujeto colectivo histórico: la Barcelona de 1917 a 1919. Su ciudad, como en buena parte de su producción, se convirtió en protagonista. Sin embargo, ¿qué aportaba Eduardo Mendoza por aquellos años a la novela en castellano? ¿de qué misteriosos ingredientes se ha servido, a lo largo de su producción, hasta convertirle en uno de los autores más vendidos y populares sin abusar de los medios de comunicación, recluido, por lo general, en su labor? Porque tampoco puede asegurarse que Eduardo Mendoza sea autor minoritario o de culto, ni favorecido particularmente por los mass media. Sus relaciones con el cine han sido excelentes. Su primera novela fue llevada a la pantalla en 1979 y la que le llevó a su mayor popularidad, *La ciudad de los prodigios*, fue adaptada también a la pantalla por Mario Camus. Con esta novela logró numerosos galardones: el Ciudad de Barcelona, el Grinzane Cavour y fue nominado libro del año en Francia. Cabe apuntar el hecho de que la narrativa de Mendoza ha encontrado «su» público, incluso más allá de nuestras fronteras. El novelista barcelonés fue considerado desde sus inicios como el que mejor ejemplificaba lo que se calificaría como «transición» y

que habría de afectar no sólo a la política, a la vida cotidiana de los españoles y al papel de España en el contexto internacional, sino a la literatura y a las artes, planteadas ya en el ámbito de la normalización europea, aunque mucho de ello podía apreciarse en el tardofranquismo anterior. Desde la perspectiva actual observamos que tales cambios no supusieron una brusca ruptura.

Una forma de narrar o deleitar instruyendo

La verdad sobre el caso Savolta viene a definir la consciente fórmula narrativa del escritor: a) estilo folletinesco; b) ambientación histórica documentada; d) sentido del humor; e) personajes verosímiles, aunque caricaturizados y deformados; f) parodia de los géneros populares y de su lenguaje; g) utilización preferente del contrapunto y de la intertextualidad; h) aprovechamiento de la figura del pícaro clásico, aunque actualizado; i) recuperación de la aventura y del placer de leer gracias a la claridad expositiva. M. Mar Langa Pizarro considera que su primera novela «agrupa la novela propiamente policíaca y la que utiliza el suspense o la investigación como elemento fundamental del relato», considerándola como iniciadora del género, aunque ya Manuel Vázquez Montalbán había publicado en 1972 *Yo maté a Kennedy* y cabe considerarlo como padre consciente de una corriente narrativa decisiva, aunque discutida, en el postfranquismo. En la mitad de la década de los setenta los narradores españoles, desde Camilo José Cela, con su obra más audaz, *Oficio de tinieblas 5*, al más joven –salvo excepciones– pretendían llevar a la práctica el relato basado en la renovación técnica y el experimentalismo. Germán Sánchez Espeso había publicado *De entre los números* en 1972; Vicente Molina Foix, *Busto*, en 1973; Juan José Millás, *Cerbero son las sombras*, en 1975 y *Visión del ahogado* dos años más tarde; Javier Marías andaba en su segunda novela por la *Travesía del horizonte*, en 1972; José María Guelbenzu en 1976 publicaba ya su tercera novela, *El pasajero de ultramar*; Luis Goytisolo ofrecía su segunda y más importante creación, *Recuento* (1975), cuya protagonista era también, en buena medida, la capital catalana;

mientras su hermano Juan publicaba, en 1975, su *Juan sin Tierra*; Juan García Hortelano había conseguido, en 1972, *El gran momento de Mary Tribune*, su mejor novela; Jesús Fernández Santos, *El hombre de los santos*, ya en 1970; Miguel Delibes había intentado y superado cierto experimentalismo y en 1975 daba a la imprenta *La guerra de nuestros antepasados*; José Manuel Caballero Bonald, *Ágata, ojo de gato*, en 1974, y Juan Benet, *Un viaje de invierno* en 1972 y *La otra casa de Mazón* al año siguiente; eran los *Años de penitencia*, de Carlos Barral, también de 1975; *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, había sido publicada en 1973, en México, y sólo autorizada en España en 1979; Rafael Sánchez Ferlosio había retornado con sus extraños *Las semanas del jardín. Semana primera: Liber scriptus* y *Las semanas del jardín. Semana Segunda: Splendet dum frangitur*, en 1974; Jorge Semprún empezaba a publicar su obra anteriormente editada en Francia y Gonzalo Torrente Ballester había ofrecido, ya en 1972, *Saga/Fuga de J. B.*; Francisco Umbral daría *Las ninfas* en 1976 y José María Vaz de Soto, *Diálogos del anochecer* en 1972 y *El precursor* tres años más tarde y Manuel Vázquez Montalbán andaba por *La soledad del manager* en 1977. La lista no es ni mucho menos exhaustiva; pero algunos de los nombres, de promociones distintas, y la naturaleza de la novela a mitad de los setenta del siglo XX constituye no sólo un rico y sugerente muestrario de varias formas de narrar, sino una intencionalidad formal, una audacia ajena a los mecanismos de la comercialización que impondrán su ley a buena parte de la narrativa española posterior, más atenta a los éxitos de venta que a las intenciones estéticas. Corrían años de excelente cosecha en la novela, bien acompañada por la irrupción en nuestras editoriales de la nueva o no tan nueva narrativa latinoamericana.

Eduardo Mendoza: a la búsqueda de un espacio, un tiempo y un estilo

La aparición de *La verdad sobre el caso Savolta* significa aire fresco en la narrativa española. No sólo supone la revalorización

de la intriga, sino la búsqueda de un perfil distinto y progresivamente paródico de novela histórica que se corresponde con el reencuentro de la trama. Mendoza es un novelista catalán que se sirve con eficacia y naturalidad del castellano para describir ambientes catalanes y barceloneses. Sigue, pues, la estela que forjaron narradores tan dispares, en la postguerra, como Ignacio Agustí, Luis Romero, Francisco Candel, Antonio Rabinad, Ana Mª Matute, Juan y Luis Goytisolo o Manuel Vázquez Montalbán. El postfranquismo le permitirá liberarse de las preocupaciones de la censura. Su obra se desarrollará y alcanzará su verdadera dimensión durante la etapa convulsa de la transición, durante la que, en sus primeros años, Barcelona jugará un papel decisivo que irá disminuyendo progresivamente. La primera novela de Mendoza se basa en la imagen nostálgica de otra Barcelona más convulsa todavía, azotada por terrorismos de signo contrario: el anarcosindicalista y el financiado por la patronal, amparada por el Gobierno. En una nota preliminar, el autor indica alguna de las fuentes históricas utilizadas que constituirán su telón de fondo. Pero el concepto de «lo histórico», ya en crisis, permite definir la novela de Mendoza desde otra perspectiva a la utilizada por los narradores realistas y naturalistas o cuantos se habían servido del ensamblaje entre historia y ficción hasta los años sesenta del siglo XX.[2] Resulta fácil calificar el conjunto de su obra en los parámetros de la «postmodernidad», término al que nos resistimos (como su mismo autor, que prefiere en su ensayo «La novela se queda sin épica» el término «posvanguardia») por su vaguedad y equívoco significado. De este modo manifiesta, sin embargo, conciencia de no haber participado en la novela «neovanguardista» a la que aludimos anteriormente, aunque no desdeñará algunas de sus técnicas. Tampoco resultaría difícil para el lector de la época establecer fáciles paralelismos con los acontecimientos que se desarrollaban a su alrededor. Los elementos narrativos utilizados son múltiples, aunque simples. Mendoza se sirve con soltura del diálogo; pero

[2] Al respecto puede consultarse: Miguel Herráez, «Lo histórico como signo de una ficción y la ficción como manifestación de lo histórico. El caso de Eduardo Mendoza». En José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (Eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*. Visor Libros. Madrid, 1996; pp. 75-79.

también del relato en primera o tercera persona, descripción objetiva, interrogatorio policial, cartas, artículos periodísticos: un amplio abanico de recursos que diversifica las formas, multiplicándolas, atenta a la aventura, alejándose al tiempo del realismo y del experimentalismo. La segunda novela del autor propone, desde su título, el atractivo de la literatura popular, *El misterio de la cripta embrujada*. También en este caso, la primera edición aparece en el mes de abril de 1979. Pero si la anterior era una novela de perspectivas que conformaban un paisaje social histórico, no exento de humor, aquí el autor emprendía una labor más difícil. Situaba el relato en la contemporaneidad y la sugestión de lo mágico. El capítulo tercero, el personaje que sale del manicomio y aterriza sin saber dónde en una ciudad inhóspita, salvado el tiempo y el tratamiento narrativo y estilístico, coincidirá con el protagonista de su tercera novela y con el de *El tocador de señoras* (de no menos intencionado y equívoco título). Pero, en esta segunda novela, tampoco abandonó la estructura del relato policíaco, al que añade rasgos folletinescos y hasta góticos. La locura constituirá, paradójicamente, el signo de la absurda lucidez en un mundo confuso. Se trata, en realidad, de una narración paródica y, como en su novela anterior, no sólo de formas, sino de géneros. El protagonista salta a un patio, tras haber descubierto el cadáver de un sueco, amigo de su hermana: «Durante el trayecto, mientras efectuaba involuntariamente volatines en el aire que trajeron a mi recuerdo los que en su tiempo hiciera el malogrado príncipe Cantacuceno, y por no tener nada más que hacer, di en pensar que me rompería la crisma como colofón del vuelo. Pero no fue así, o no estaría usted saboreando estas páginas deleitosas, porque aterricé sobre un legamoso y profundo montón de detritus, que, a juzgar por su olor y consistencia, debía de estar integrado a partes iguales por restos de pescado, verdura, frutas, hortalizas, huevos, mondongos y otros despojos, en estado todo ello de avanzada descomposición, por lo que salí a flote cubierto de la cabeza a los pies de un tegumento pegajoso y fétido, pero ileso y contento». Este modelo descriptivo, de estilo arcaizante, irá tornándose más paródico hasta culminar en el «disparate», la inverosimilitud como recurso fundamental de su producción más reciente.

Tras *El laberinto de las aceitunas* (1982), que hemos de situar, asimismo, en el ámbito de la novela policíaca de humor negro, en 1986 publicó *La ciudad de los prodigios*, considerada hasta hoy como su obra más representativa. También aquí, la ciudad de Barcelona es la auténtica protagonista. En esta ocasión, el marco histórico elegido es más dilatado: el intervalo entre dos Exposiciones Universales, la de 1898 y la de 1929. Cabe recordar al respecto que la ciudad mediterránea estaba construyendo entonces el «modelo» de ciudad olímpica, ya que los Juegos se realizaron en 1992. La mezcla de vida cotidiana y ficción, el costumbrismo, el desengaño –tema generalizado en la producción del narrador–, su escepticismo ideológico, que le han convertido en crítico a cualquier política, pero en especial al entusiasmo que despertó el nacionalismo catalán en ciertos sectores de la burguesía catalana y su aproximación a determinados puntos de vista socialistas se reflejan en el relato. Su protagonista, Onofre Bouvila, coincide con el despertar urbanístico de la ciudad, alcanza su cénit y acaba desapareciendo entre las ruinas de las ilusiones frustradas. Responde, yendo más allá de las circunstancias, al sentimiento del desengaño político, del escepticismo político y social que se intensifica durante y después de la transición democrática. La normalización política había despertado el interés en Europa hacia las manifestaciones artístico-literarias hispánicas. Las expectativas irán disminuyendo con el tiempo. De ahí que su obra posterior, *La isla inaudita* (1989), constituya un paréntesis que se califica en su contraportada, con justicia, como «un "viaje sentimental", un interludio romántico, una novela de amor y de humor». La ciudad elegida no será aquí la capital catalana, sino Venecia. Y en ella y sobre ella fabula Mendoza, desgrana su fantástica capacidad de contador de historias, de las que, sin embargo, pueden extraerse conclusiones éticas. El novelista no renuncia ni a lo simbólico, ni en este caso, a la mítica de una ciudad convertida en eje de la civilización europea. Los diálogos, en los que muestra siempre su destreza, pueden ir de lo trivial a lo trascendente. El médico Scamarlán, al que su interlocutor llama Pimpom, narra la historia de Charlie y de su mujer, aludiendo a la naturaleza del amor: «...Además, permítame discrepar, como hombre de ciencia, de

eso que usted llama amor./ – Dicen que hay quien se muere de eso– apuntó Fábregas./ Más bien hay quien se aferra a esa quimera cuando se siente morir de otras causas más crudas –replicó el médico–; pero dejemos esto también: es algo abstracto, un asunto académico que podría conducirnos a una discusión eterna y sin objeto. Yo le cuento lo que hubo, y luego usted lo adereza como mejor le plazca, ¿qué?». Podría realizarse un estudio paródico de los nombres utilizados para definir a los personajes, como ya advertimos en obras de Pérez Galdós, Valle-Inclán o C. J. Cela. Aferrado a los hechos, el protagonista, como el narrador, nos permite extraer las oportunas consecuencias. Las historias, algunas producto de tópicos (como el de las mujeres envenenadoras o los mitos lacustres) nos alejan de un pretendido «romanticismo». Ciertos recursos barojianos parecen evidentes. El autor ha mostrado su fidelidad al novelista vasco en su estudio, publicado en la colección «Vidas Literarias», en 2001. El humor destruye cualquier idealismo. Su trabajo con la forma dialogal había de conducirle al teatro. En 1990 estrenó una pieza teatral en catalán, *Restauració*, que sería vertida al español por su autor y publicada en 1991. Ambientada en el marco histórico del reinado de Alfonso XII, se inscribe en lo que se ha venido calificando como «teatro poético» al que pretendieron dar carta de naturaleza, al tiempo, algunos poetas españoles de la «generación de los años veinte», T. S. Eliot en el ámbito inglés y hasta Paul Claudel, en el francés: unos en verso y otros en prosa, aunque diferenciándolo del llamado teatro en verso (en ocasiones escasamente poético). Que el tema teatral no habría de resultarle ajeno lo comprobamos, asimismo, en su novela *Una comedia ligera* (1996) que tiene como protagonista un autor de comedias en la Barcelona de la postguerra. Dos años más tarde con este libro alcanzaría en Francia el Premio al Mejor Libro Extranjero. En 1991 publicó *Sin noticias de Gurb*, aparecido anteriormente en forma de folletín veraniego en un periódico. Se trata de una narración paródica siguiendo las pautas de la ciencia-ficción, situada en la Barcelona post-olímpica mediante un sistema perspectivista propio de la narratividad dieciochesca. Al año siguiente aparecería *El año del diluvio*. En esta ocasión el marco urbano ha sido sustituido por el rural, aun-

que la historia pretende ser narrada con sencillez. Se mezcla la anécdota amorosa de los protagonistas, con la pertinaz sequía de la postguerra y las inundaciones que permitirán caracterizar el relato como drama colectivo, en años en los que actúan todavía algunos focos del maquis. El inicio mismo de la novela viene a definirnos su pretendida oralidad expositiva: «En los años cincuenta de nuestro siglo vivía en la localidad de San Ubaldo de Bassora (provincia de Barcelona) un hombre muy rico llamado Augusto Aixelà de Collbató». Pero, sin duda, con *La aventura del tocador de señoras* (2001), Mendoza ha dado un paso más en su estilo paródico, en la utilización del lenguaje popular, en la inverosimilitud como recurso narrativo, en la configuración de personajes caricaturescos, expresionistas, siempre sirviéndose del relato policíaco, de un anecdotario abundante, de un costumbrismo deformado. El tiempo elegido es el presente y su espacio sigue siendo la ciudad de Barcelona. Es, sin duda, la más barroca de sus producciones. La aceptación popular de su obra, desde sus inicios, no puede justificarse tan sólo por la adaptación de algunas de sus novelas al cine. Eduardo Mendoza ha permanecido fiel a un mundo elaborado, inspirado en una realidad que decidió transmitir siguiendo pautas y recursos que la alejan de la verosimilitud y la convierten casi en onírica, a un estilo que le identifica y que le sitúa entre los narradores españoles de mayor proyección internacional. □

Bibliografía esencial

Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela postmoderna*. Llibres del Mall. Barcelona, 1987.

Ángel Basanta, *La novela española de nuestra época*. Anaya. Madrid, 1990.

Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa postmodernista*. Fundamentos. Madrid, 1995.

J. M. Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Castalia. Madrid, 1997.

M. Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-99). Análisis y Diccionario de autores*. Universidad de Alicante. Alicante, 2000.

Un total de 59.000 visitantes en el primer mes

Exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate»

Ciclo de conferencias sobre el pintor inglés

Un total de 59.000 personas han visitado la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate» en su primer mes de exhibición al público. Desde el pasado 20 de septiembre y hasta el próximo 19 de enero pueden contemplarse en la Fundación Juan March 70 obras –en su mayoría acuarelas, dos óleos y nueve grabados a partir de acuarelas– del pintor romántico inglés J. M. W. Turner **(Londres, 1775- 1851), uno de los más importantes paisajistas de la historia del arte. La muestra, estructurada en varias secciones temáticas, está organizada por la Tate y la Fundación Juan March. Las obras proceden en su mayoría del legado del propio Turner que conserva la Tate.**

«La exposición –explicó el director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste, **en la inauguración– tiene como motivo conductor 'el mar', tema que, más que ningún otro, ocupa un lugar central en el arte de Turner, desde los primeros ejercicios adolescentes hasta las más penetrantes pinturas y acuarelas de los últimos años. El tema del mar tuvo una importancia suma en su representación de Gran Bretaña y desempeñó un papel crucial en la evolución estilística de lo que ahora consideramos la modernidad de Turner, quien supo expresar emociones sublimes de sobrecogimiento, respeto y temor a través de sus marinas, experimentando de manera virtuosa con la técnica de la acuarela hasta llevarla a su máxima expresión. Así encontramos en esta exposición el mar representado bajo diferentes aspectos: en calma, tempestuoso, solitario o surcado por barcos de vapor.»**

En la presentación pronunció una conferencia José Jiménez, **catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid y autor de uno de los textos que recoge el catálogo. De su intervención ofrecemos a continuación un extracto.**

Además de su labor docente, José Jiménez ha dirigido el Instituto de Estética y Teoría de las Artes y la revista *Creación*; es Doctor *honoris causa* por la Universidad de La Plata en Argentina, académico correspondiente en España de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina; dirige la colección «neoMetrópolis», de las editoriales Tecnos y Alianza; y colabora en distintos medios de prensa. Entre sus numerosas publicaciones figuran *El ángel caído*, *Imágenes del hombre*, *Memoria* y *Teoría del arte*.

José Jiménez

La doble vida de J. M. W. Turner

Joseph Mallord William Turner *era un romántico*. Pero lo era más allá de los tópicos y estereotipos, en un compromiso interior y discreto con la propia obra, con su mundo interior, que a la luz de lo que conocemos por los datos públicos de su biografía, mantenía celosamente al margen de toda intromisión. Sólo muy recientemente, gracias a una exposición que tuvo lugar en la Tate Gallery en marzo del año 2000, ha trascendido públicamente un aspecto que confirma lo que he llamado su «doble vida», a la vez que humaniza su figura. Me refiero a sus *dibujos eróticos*, apenas una pequeña muestra azarosamente conservada entre una copiosa cantidad que, llevado de sus afanes moralistas típicamente victorianos, John Ruskin quemó a la muerte de Turner. (...)

En el talante de Turner debió influir no poco, probablemente, su origen *humilde*, en una Inglaterra marcada por las jerarquías de las clases sociales, lo que implica que sus desvelos económicos eran en buena medida una condición indispensable para llegar a la plena libertad creativa, siendo alguien que no poseía bienes de fortuna por nacimiento. Ni tampoco ese uso distintivo del lenguaje que, en Inglaterra más que en ningún otro lugar, diferencia a las clases pretendidamente superiores. Esos aspectos que permitían a algunos de sus contemporáneos rebajar la figura de Turner, deben hoy ser comprendidos como un indicio de modernidad. Como la expresión de una mente independiente y sutil que eligió públicamente el camino de la discreción y la mesura para poder así mantener fuera de toda presión lo que consideraba realmente decisivo: su trabajo artístico.

(...) A pesar de su gran interés por la poesía, y de su indudable conocimiento de los tratados y textos de teoría de la pintura, que puede documentarse por su biblioteca, Turner mantuvo durante toda su vida una actitud más cercana al *silencio*. Es como si no confiara en poder transmitir plenamente a través del lenguaje lo que buscaba en un plano artístico.

¿Y qué y cómo lo buscaba? Turner intentaba ante todo establecer una *comunicación profunda con la naturaleza*, para luego volcarla en su obra. Y la vía para ello, aparte del retraimiento público y el silencio, era la *soledad*. «Su solitario modo de vida», del que hablaban sus contemporáneos, no era tanto un rasgo anti-social de su carácter como una opción metodológica, un compromiso interior con la realización de la obra. Una de las primeras láminas del Segundo Volumen del *Liber Studiorum*, la serie de grabados con la que Turner pretendía sistematizar y ampliar la recepción pública de su trabajo, se llama precisamente *Soledad* [*Solitude*, 1814], y es simplemente una imagen de la naturaleza sin ninguna presencia humana.

La *profundidad del pensamiento* de Turner, que explicaría el altísimo alcance de su obra artística, tendría aquí sus raíces: sólo integrándose plenamente en la naturaleza, estableciendo una comunicación *en soledad* con ella, puede el pintor arrancar sus secretos y llevarlos al arte. De ahí la intensa concentración, el carácter como ausente, en el que según sus contemporáneos quedaba Turner cuando se producían acontecimientos o fenómenos naturales que despertaban su interés. Y el hecho de que *siempre*, en todos sus viajes, llevara consigo los álbumes de dibujos, en

los que plasmaba el universo natural con la misma facilidad y capacidad de síntesis con la que otros hablan o escriben.

Digámoslo ya claramente: *el pensamiento de Turner*, ese pensamiento vasto y profundo, era ante todo un pensamiento *visual*. La trayectoria de Joseph Mallord William Turner, su *doble vida*, nos permite comprender mejor que en muchos otros casos de locuacidad o de elaboración pública de un perfil de «artista», que la mente, la potencia intelectual de un pintor, está sobre todo *en sus ojos, en su capacidad de construcción visual*. En el horizonte estético de Turner, se trata de *saber ver la naturaleza, para construir* a partir de ella, en el arte, *un mundo de resonancias interiores*.

«Whitby», hacia 1825

(...) Creo que estamos ahora en mejores condiciones para sugerir la profunda coherencia interior entre vida y obra en Turner, entre el personaje y su pintura. Lo mismo que él se torna evanescente, y su mundo interior resulta casi inaprehensible para sus contemporáneos, la representación de la figura humana no constituye un motivo central de su trabajo, salvo contadas excepciones. Y, en sentido contrario, lo habitual es encontrar las figuras humanas empequeñecidas, apenas siluetas diminutas en el escenario grandioso de la naturaleza, hasta su definitiva desaparición en el estallido directo de la luz y el color en esas acuarelas y pinturas que constituyen el mejor Turner, y que van surgiendo más o menos a partir de 1810.

Pero con ello introducimos también otra de las claves estéticas fundamentales en Turner: la pequeñez del hombre inscrita en la grandiosidad de la naturaleza es uno de los registros principales con los que el pensamiento estético de los siglos XVIII y XIX, primero en Inglaterra y luego en el continente, establecía la manifestación de *lo sublime*. Lo sublime, una categoría originariamente retórica que, a partir de su primera aparición en el siglo I d. C., derivada de Aristóteles, se reformularía ya con un alcance estético general en los inicios de la cultura moderna, convirtiéndose pronto en uno de los elementos de impulso en toda Europa de la emergente sensibilidad romántica.

Aparte de otras aproximaciones, la fundamentación filosófica de mayor alcance y fortuna se debe a un pensador irlandés: Edmund Burke, cuya *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, publicada anónimamente en 1757, y después en una segunda edición ampliada en 1759, se convertiría en la piedra angular para la definitiva consideración de *lo sublime* como una categoría filosófica alternativa a la de belleza, y en esa medida como vía de justificación conceptual y teórica de un horizonte estético que supera y desborda los límites del clasicismo.

Según Burke, mientras que nuestra idea de lo bello procede del placer, el origen de lo sublime tiene que ver con el dolor y el peligro, con todo lo que se relaciona con objetos terribles. Pero, además de esa distinción en cuanto a su origen, Burke sitúa el contraste entre lo bello y lo sublime en sus diferencias tanto formales como de magnitud: «los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser

lisa y pulida; lo grande, áspero y negligente». El sentimiento de la pequeñez humana frente a la grandiosidad de la naturaleza se convertiría así rápidamente en uno de los rasgos definitorios de la nueva sensibilidad.

Pero, además de este aspecto, hay otro rasgo en la teoría de lo sublime de Burke que resulta particularmente iluminador en relación con Turner. Indica Burke que la pasión que causan lo grande y lo sublime *en la naturaleza* es el asombro, al que caracteriza como aquel «estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror.» (...)

Como puede apreciarse, la introducción de esta categoría modifica en profundidad el tipo de relación con la naturaleza característica del clasicismo. En lugar de seguir concibiendo la naturaleza como la máxima expresión del orden y equilibrio de las cosas, y por tanto como modelo ideal de las artes, ésta pasa a ser considerada como causa de sobrecogimiento y, lo que es más importante, como ámbito privilegiado de manifestación de *lo infinito* en lo sensible, en lo limitado. Esas diferencias son centrales para comprender el nuevo talante que Turner introduce en su representación pictórica de la naturaleza, a pesar de su diálogo constante con la tradición clásica y, muy en particular, con sus admirados Nicolás Poussin (1594-1665) y Claudio de Lorena (1600-1682). Las imágenes intensamente *dinámicas* de la naturaleza que encontramos en Turner: los bosques, el mar, la montaña... están muy lejos de esa evocación nostálgica de una naturaleza idealizada, de ese mito soñado de la Arcadia, que impregna de manera tan notable la obra de estos grandes maestros franceses.

En Turner resuena otra dimensión. Se trata de representar lo que va más allá de lo inmediatamente sensible, pues, como indica Burke, «la imaginación se distrae con la promesa de algo más, y no condesciende en el presente objeto de los sentidos». Y es en este punto, además, donde se introduce por vez primera la posible superioridad estética de *lo inacabado* frente a la exigencia de acabado, de terminación, que rige de modo central en la noción orgánica de la obra de arte clásica. (...) Esto es: la imaginación no se contenta, no se para, quiere ir *más allá*.

Como concluirá, ya después de Burke, Immanuel Kant, frente a la limitación de lo bello, lo sublime nos lleva a lo ilimitado. En el primer caso, hay una dependencia de la forma, pero el segundo desborda lo formal, puede darse independientemente de ella: «Lo bello de la naturaleza atañe a la forma del objeto, que consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, también se hallará en un objeto desprovisto de forma, en la medida que es representada la *ilimitación* en él o bien a causa de él, añadiéndosele, empero, el pensamiento de su totalidad». Y así, en definitiva, «sublime es, pues, la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición conlleva la idea de su infinitud».

Ése es el horizonte estético que guía la trayectoria artística de Turner, viajero infatigable siempre a la busca de *lo sublime*, que se convierte en el núcleo de su idea de lo romántico y de su aproximación a la naturaleza, ya desde su juventud, como podemos apreciar en el *Diario* de su viaje a Gales en 1792. En él, escribe: «el panorama rocoso y diversificado de la campiña romántica –el precipitarse perpetuo de la corriente sobre su lecho rocoso– es verdaderamente una escena deliciosa (...), todo se combina para dar un completo paisaje romántico». Y también, a modo de síntesis: «Esta combinación de panorama montañoso es verdaderamente sublime y sobrepasa todo lo que he visto».

En este punto, creo importante subrayar la importancia de dos elementos que permiten comprender mejor el talante de Turner. Por un lado, sabemos que fue durante toda su vida un apasionado *lector de poesía*, que ilustró la obra de numerosos poetas contemporáneos, y que incluso llegó a acompañar con versos propios o con paráfrasis de obras poéticas (eso sí, en ambos casos,

«Mástiles de un barco naufragado», hacia 1825

por lo general, con resultados bastante torpes) sus pinturas y las ediciones de sus grabados. La poesía era el estímulo fundamental de *la imaginación*, esa facultad interior que la mente romántica consideraba el mejor impulso para la elevación, para la superación de las ataduras materiales y cotidianas.

El segundo elemento sería, precisamente, *el viaje* que, obviamente, en Turner desempeña una función principalísima de conocimiento y experiencia. Viajar no era, en época de Turner, tan sencillo como en nuestros días. Pero en él el viaje se convirtió en algo tan arraigado que incluso en diciembre de 1844, ya con 69 años, intenta por dos veces atravesar los Alpes.(...)

Entre los románticos el viaje se convierte en un elemento de liberación de la sensibilidad, en un signo de la nueva apertura del mundo. Y, lo que es más importante, es en ese contexto donde despunta la idea de la necesidad del desplazamiento, del extrañamiento respecto a lo familiar y próximo, como vía de auto-conocimiento. Creo que un nexo profundo une estos dos planos en Turner: *el impulso de la imaginación*, fundamentalmente a través de la poesía, y *el viaje*, permitiéndonos comprender esa densidad de su mundo interior, que tan celosamente parece que intentó mantener al margen de la curiosidad pública.

Y pienso también, desarrollando la argumentación aquí implícita, que probablemente esas son las dos vías principales que llevaron a Turner a ir introduciendo de forma creciente una idea a la vez *dinámica y espiritual* de lo sublime en su obra pictórica. Ese proceso es el que culmina en la última fase de su vida en algunas pinturas y acuarelas realmente extraordinarias, en las que se registra no ya sólo la evanescencia de las figuras, sino algo más profundo y audaz, las formas quedan *diseminadas, entrevistas*, convirtiendo el cuadro en un estallido directo de luz y color. Emancipada de toda función ilustrativa, la pintura se convierte entonces en una huella o registro sensible de *la iluminación interior*, esa resonancia de lo infinito, de lo ilimitado, en los objetos y experiencias de la vida y la naturaleza, que sólo una atenta mirada inquisitiva es capaz de alcanzar.

Si el punto de anclaje de todo su itinerario artístico es la comunicación y el estudio de la naturaleza, podemos también pensar que la creciente consideración de ésta como algo intensamente *dinámico* le llevaría a intentar representar ese dinamismo apoyándose en un uso también cada vez más libre del *co-*

lor. (...) El papel central del color en el desarrollo de la obra de Turner fue puesto de relieve por John Gage en un estudio cargado de erudición y hoy referencial al abordar esta cuestión. En él, Gage insiste en diversas ocasiones en que «el uso del color de Turner se hace crecientemente conceptual hacia el final de su carrera».

La verdad es que, a pesar de que incluso tardíamente coexisten en Turner obras de carácter más tradicional con esas otras explosiones audaces que lo elevan muy por encima de sus contemporáneos, hay como un momento en el que se registra *un punto de inflexión* en su trabajo, en el que el tratamiento del color desempeña una función primordial. Podemos situarlo cronológicamente en los inicios de la segunda década del siglo XIX y, siguiendo en esto a Andrew Wilton, concretarlo quizás en dos obras excepcionales: *Caída de una avalancha en los Grisones* (1810) y, sobre todo, *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzan los Alpes* (1812).

El empleo, en la primera, de una gran masa gris de color, en contraste con el movimiento del blanco, contribuye a dotar a la escena de un intenso dramatismo: la fragilidad de la vida humana y la fuerza destructiva de la naturaleza se hacen patentes en la gran roca engastada en la pequeña cabaña a la que destruye en su caída. La segunda pintura presenta incluso muchos más puntos de interés para nuestro análisis. (...) El motivo de la pintura, un episodio histórico envuelto en la leyenda: las terribles dificultades climáticas y naturales que el hasta entonces victorioso general cartaginés Aníbal encontró en su marcha sobre Roma, queda diluido en un escenario en el que se celebra una especie de apoteosis de las fuerzas oscuras de la naturaleza sobre la pequeña humanidad inerme, impotente ante ella. La pintura induce un negro pesimismo, una desesperanza plena. (...) Pero, insisto: más allá del motivo, lo que hace de este cuadro una obra excepcional, es la representación pictórica de la *naturaleza desatada*, de la negra violencia de su poder, que suscita en nosotros la percepción de algo terrible, ominoso, y por tanto *sublime*. Nadie, antes de Turner, había representado así la naturaleza. Y si queremos encontrar un correlato, en este caso volcado hacia las oscuras profundidades del mundo interior, tendríamos que pensar en *las pinturas negras* de Goya.

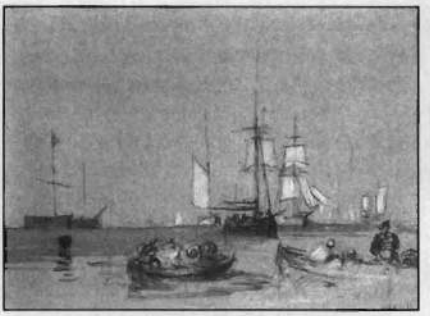
(...) Rafael Argullol indica que lo característico de su obra es la fusión de la «escuela del color» veneciana con la «escuela de la luz y de la sombra» (Leonardo da Vinci, Rafael, Rembrandt...), que por otro lado nunca estuvieron realmente separadas. Y concluye: «La extraordinaria sensación que producen las pinturas de Turner, en las que se intuye bajo la apariencia caótica un oculto equilibrio, reside en la combinación de los más oscuros estallidos cromáticos con las técnicas del *sfumato* y del *chiaroscuro*. El resultado de tal procedimiento es que la violencia formal producida por el color, lejos de degenerar hacia tonos incontrolados, queda matizada y dirigida de un modo ópticamente eficaz».

La lectura de los apuntes y anotaciones de Turner sobre el color, editadas y estudiadas por John Gage, confirman plenamente este planteamiento. Mencionaré, por ejemplo, sus anotaciones de 1808 sobre sendos cuadros de Correggio y de Rembrandt. Mientras que la pintura del primero, dice Turner, «es sólo y propiamente luz y sombra; la sombra más grande opuesta a la luz más grande», la del segundo no «es otra cosa que la oposición de la luz pintada». (...)

La *gradación* es la guía del pintor: gradación del tono y del color, con vistas a alcanzar ese parecido expresivo, línea a línea y rasgo a rasgo, con la naturaleza, con «lo que el color poético debe asimilar de ese modelo sublime», cuando se apropia de sus encantos. Hay, sin embargo, un punto en que la teoría y el aprendizaje ya no sirven: «En estas elevadas ramas del arte, las reglas, mis jóvenes amigos» –escribe

Turner pensando en su auditorio– «languidecen». Y el pintor debe entonces guiarse por «las más altas cualidades del sentimiento», o por «la aplicación del sentimiento intelectual».

El juego y la experimentación con esas gradaciones del color, la luz y la sombra, alcanza su formulación más plena y libre en las pruebas o inicios de color para acuarela. Como por ejemplo en *Trama de colores* [*Colour Beginning*, 1819], en la que el ojo contemporáneo cree de manera espontánea verse situado ante la abstracción. Pienso, sin embargo, que esa idea es un anacronismo, la aplicación a la obra de Turner de un planteamiento plástico que en aquella época no había llegado aún a su formulación. Tampoco en Turner. La gradación en las tramas de colores de Turner remite, una vez más, a la naturaleza como modelo, a la representación del cielo, el mar y la tierra. Pero, eso sí, creo que en este caso con una intención espiritualista: las tramas de colores nos muestran, a través de su gradación, la profunda unidad existente entre tierra, mar y cielo, en lugar de ruptura o separación. La unidad profunda de la naturaleza.



«Barcas en Cowes», hacia 1827

«Figuras en la arena, luz de sol», hacia 1827-1832

En Turner, el color *une*. Y mucho más aún: desvela, permite ver. Las formas, las figuras, desaparecen. Como, por ejemplo, entre tantos otros casos, en *Puesta de sol sobre un lago* [*Sun setting over a Lake*, hacia 1840]. Las masas vaporosas de amarillo y blanco conducen hipnóticamente nuestra mirada hacia el destello rojizo que parece a la vez sumergirse y deslizarse en las aguas. A obras como éstas podemos aplicar con propiedad la expresión acuñada por un crítico contemporáneo de Turner para referirse a ellas: «almas de pinturas sin cuerpos». La representación de la naturaleza se convierte en un estallido de luz, en una experiencia espiritual de fusión con el todo, en una vía para *hacer visible lo infinito* en lo finito. Resulta así paradójicamente cierta la crítica maliciosa que aparece en un recorte de periódico enviado por el propio Turner en 1826 a un crítico de arte amigo: «en las pinturas del Sr. Turner estamos en una región que no existe en ningún lugar del universo».

Así es, si entendemos «universo» en un sentido toscamente material, si no alcanzamos a *ver* en él las innumerables gradaciones y resonancias de lo infinito, que forjan la experiencia de *lo sublime*. Lo que podemos llamar *el itinerario del color* en Turner no debe ser entendido en un sentido meramente físico. Las gradaciones materiales del color, la luz y la sombra, nos llevan más allá de la representación externa de la naturaleza: buscan producir una resonancia *interior* en la mente humana. Hablan al sentimiento, a la imaginación, al intelecto. Y, sobre todo, intentan abrir *la vía de la visión*.

Dos de las grandes obras tardías de Turner, que forman un par complemen-

«Puerto al amanecer», posiblemente Margate, hacia 1835-40

tario, de largos y extraños títulos: *Sombra y oscuridad - la tarde del Diluvio* [*Shade and Darkness - the evening of the Deluge*, 1843] y *Luz y color (la teoría de Goethe) - la mañana después del Diluvio - Moisés escribiendo sobre el libro del Génesis* [*Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses writing the Book of Genesis*, 1843], nos permiten precisar mejor en qué sentido el itinerario del color en Turner, el empleo de la sombra y la oscuridad, de la luz y del color, pretenden despertar en quien mira una capacidad más aguda para *ver*. En ambos se expresa esa dialéctica complementaria en la concepción del color de Turner de la que he hablado antes.

Sombra y oscuridad es la exaltación del claroscuro. Las imágenes latentes, difuminadas, apenas reconocibles, nos remiten, como indica el título de la obra, al momento inmediatamente anterior al desencadenamiento de las tinieblas, el Diluvio en el que la noche reina sobre la tierra. «La luna mostraba abiertamente su aflicción;/ Pero la desobediencia dormía; el Diluvio tenebroso se aproximó», escribió Turner en los dos primeros versos del poema con que acompañó la pintura. En esa expansión incontenible de la penumbra, las formas se desvanecen en la *ausencia de luz*.

Luz y color nos permite asistir, en cambio, a la regeneración de la vida, a ese momento inicial o principio de todas las cosas, contenido en la idea de *génesis*. Toda la gama cromática que integra la teoría de los colores de Goethe: del blanco al negro, pasando por el naranja, el rojo, el azul y el verde, aparece aquí bajo el predominio expansivo del amarillo, que a estas alturas podemos ya identificar como el color de mayor resonancia espiritual en Turner. Los versos del pintor nos llevan ahora al momento en el que el Arca de Noé se ha fijado ya sobre el Monte Ararat, cuando «el sol que retorna/ Exhaló las burbujas de la húmeda tierra, y emulando a la luz/ Reflejó sus formas perdidas, cada una en forma prismática». Las formas son tan indefinidas o imprecisas como en *Sombra y oscuridad*, pero en este caso ya no por la expansión de la penumbra, sino por la pureza de la luz naciente: los colores del prisma no han llegado aún a establecer las combinaciones que les darán consistencia física, corporeidad.

Estas dos asombrosas pinturas, tan

absolutamente distintas de casi todo lo que se hacía en la época, quizás con la excepción de Goya, nos permiten establecer una síntesis de las intenciones últimas de Turner en su búsqueda artística. Lo que he llamado *el itinerario del color* no acaba en sí mismo: *Sombra y oscuridad* y *Luz y color*, con su representación convergente del carácter declinante o naciente de las formas, nos permiten comprender que para Turner la pintura es el medio sensible que hace posible la visión.

Turner no es simplemente uno de los más extraordinarios coloristas de la historia de la pintura. Es algo más: es *un visionario del color*, un poeta de la luz. En otro cuadro extraordinario de los últimos años: *Amanecer con monstruos marinos* [*Sunrise with Sea Monsters*, hacia 1845], volvemos a asistir a ese estado de indefinición de las formas habitual cuando la luz comienza a destellar con el inicio del día. Pero en este amanecer irreal, en el que una vez más la tierra, el mar y el cielo aparecen fundidos, vemos surgir formas asombrosas: dos enormes cabezas de peces, y a su izquierda una extraña cabeza yaciente y la cabeza de un perro pintada de rosa. Pero todo es incierto, ninguna forma es plenamente reconocible. Como en las *pinturas negras*, de Goya, aunque en el caso de Turner no por el camino de la oscuridad, sino por la vía de la luz, el pintor nos lleva al ámbito de la visión. «La confusión provocada» –se ha escrito comentando esta pintura– «por las continuas asociaciones neutraliza el posible efecto del amanecer, considerado como fenómeno natural. Lo que se condensa en un estado de ánimo, en una contemplación visionaria, real e irreal a la vez, no es la vastedad liberadora del mar, ni la familiaridad de la luz que se propaga, sino la incomprensible extrañeza de que se revisten el agua, el aire y la luz.»

Esto es, en último término, lo que nos transmite Turner: *el poder de la visión*. El mundo se configura a partir del proceso visual, del trabajo del ojo. La inscripción de la figura evanescente, borrosa, incierta, en el misterio, en el enigma de la luz. La luz, la luz interior que se torna visible en la pintura y que hace posible la visión. La luz, la única instancia capaz de dar forma a lo infinito, a lo inexpresable, en el material concreto, sensible, de la pintura. □

Ciclo de conferencias sobre Turner

Con motivo de la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate», la Fundación Juan March ha organizado en su sede, en noviembre, un ciclo de conferencias en torno al pintor. Todas ellas son de entrada libre y comienzan a las 19,30 horas.

19 de noviembre: **Javier Arnaldo**, catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid y conservador del Museo Thyssen-Bornemisza:
Turner y Caspar David Friedrich

21 de noviembre: **Francisco Calvo Serraller**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, académico de Bellas Artes y crítico de arte de «El País»: ***El mar***

26 de noviembre: **Carmen Pena**, catedrática de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid:
Turner: teoría y práctica del color

28 de noviembre: **Begoña Torres**, directora del Museo Romántico de Madrid:
J. M. W. Turner: un romántico en la vanguardia de la sensibilidad.

Tres conciertos en el mes de noviembre

Ciclo «Francisco Tárrega y su estela»

Los miércoles 6, 13 y 20 de noviembre continúa en la Fundación Juan March el ciclo «Francisco Tárrega y su estela» (con motivo del 150º aniversario de su nacimiento), que comenzó el pasado 30 de octubre (este concierto fue ofrecido por José Luis Rodrigo) y que será interpretado por Jaume Torrent, Juan-José Sáenz **y** José Luis Ruiz del Puerto. **En el recital de este último guitarrista se ofrecerán doce estrenos en Madrid y dos estrenos absolutos. El crítico musical** Carlos-José Costas **es autor de las notas al programa.**

Carlos-José Costas

De Tárrega a Segovia

Hay una singularidad en el proceso histórico de la guitarra frente a la mayoría de instrumentos con posibilidades solísticas, de acompañamiento y de conjunto. Y se puede añadir, como repetía Gerardo Diego, que sucede tanto «en la guitarra morisca como en la cristiana». Se trata de un proceso en cierto sentido discontinuo, muy apegado a nombres sucesivos de grandes intérpretes y, a la vez, por lo general, de grandes compositores. Y, entre unos y otros, los períodos de desmayo, en los que las guitarras, también unas y otras, siguen sonando, pero sin ocupar un centro en las novedades y en el progreso mismo, sin grandes títulos nuevos y sin grandes intérpretes.

En una primera etapa todo se centra alrededor de la vihuela, más o menos en los dos cuartos centrales del siglo XVI y a partir de entonces se establecen las líneas que enmarcan los ámbitos de la vihuela y de la guitarra, que se van a desarrollar a lo largo del siglo XVII. En el XVIII se produce la expansión de la guitarra por Europa, con su presencia en la obra de muy diferentes compositores, aunque en la mayoría de los casos en su función de acompañante. La corriente expansiva se prolonga en Europa en el siglo XIX y aparecen los primeros ejemplos de su función protagonista en formas clásicas instrumentales, como sonatas, cuartetos o divertimentos, firmados por compositores como Carl Maria von Weber o Franz Schubert, al margen de los *lieder* de ambos en los que se prolonga la función acompañante.

La continuidad basada en los grandes intérpretes-compositores la sustentan en España, en ese mismo siglo, Fernando Sor y Dionisio Aguado, pero la desaparición del primero en 1839 y la del segundo en 1849, crea un vacío en

la atención prestada al instrumento desde el punto de vista de creadores e intérpretes. El mundo de la guitarra se apoya entonces de forma casi exclusiva en la «flamenca», hasta que surge una nueva generación de grandes figuras a partir de Francisco Tárrega, nacido en Villarreal, Castellón, en 1852. En su libro *Historia de la música española: 5. El Siglo XX*, Carlos Gómez Amat resume la situación de la guitarra en los años anteriores: «Fernando Sor y Dionisio Aguado brillaron en Europa junto a los italianos Carulli, Carcassi, Legani y el renombrado Mauro Giuliani. También el diabólico virtuoso del violín Niccolo Paganini participó en el movimiento, pues era tan buen guitarrista como violinista. Cuando desaparecieron estas grandes figuras, sigue un eclipse en la guitarra, con algunas personalidades aisladas, hasta el florecimiento del arte de Francisco Tárrega».

Tárrega muere en 1909, con él había quedado cubierto el protagonismo del instrumento durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, rodeado y continuado por algunos de los compositores que aparecen en este ciclo. En ese tiempo, para la sucesión durante el siglo XX, el impulso extraordinario de Francisco Tárrega y algunos de sus discípulos, no tardó en encontrar continuador en la figura de Andrés Segovia (1893-1987), con una labor que, en su caso, al margen de sus contribuciones compositivas, se fundamentó en la interpretación, que alcanzó, con sus giras de conciertos y más tarde con sus grabaciones en disco, a los cinco continentes y, de forma complementaria, pero de extraordinaria transcendencia, en el encargo de obras a muy diversos compositores, lo que propició un interés aún más amplio por la guitarra.

Por ello, la promoción del instrumento en el recorrido que nos lleva de mediado el siglo XIX al presente, se asienta en el hacer de Francisco Tárrega, apoyado después por Andrés Segovia, en una diversidad que hoy, con nombres de intérpretes extranjeros de excepción, como Julian Bream, y el enriquecimiento del repertorio con las aportaciones de compositores como Toru Takemitsu, Elliot Carter, Hans Werner Henze y muchos otros confieren a la guitarra una personalidad independiente de su vinculación centrada previamente, aunque no fuera de modo exclusivo, en la música española.

Si la corriente encabezada por Fernando Sor es la que impulsa la referencia al instrumento de Hector Berlioz en su Gran Tratado de Instrumentación, en el que elogia su sonoridad «picante», será el movimiento que va de Tárrega a Segovia el que explica su presencia en *Falstaff* de Verdi o en la *Sinfonía núm. 7* de Mahler, al igual que su incorporación a obras de Debussy, Ravel, Roussel, Jolivet, Tansman, Schoenberg, Martin o Castelnuovo-Tedesco, y a la más comprensible, como herencia, además, de su arraigo en la música popular, a las de Ponce, Chávez, Villa Lobos y prácticamente en las de todos los compositores americanos.

Por ello, la selección que ofrece este ciclo de cuatro conciertos es uno de los varios posibles acercamientos al amplio arco en compositores y obras que abarca el hilo histórico que nos lleva de Tárrega a Segovia, que pasa, eso sí, por nombres básicos de ese trazado como los de Miguel Llobet, Emilio Pujol y Sáinz de la Maza, junto con algunos testimonios de las contribuciones más recientes.

Los intérpretes

José Luis Rodrigo es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **Jaume Torrent** es profesor de guitarra en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, del que fue director académico entre 1993 y 1999. **Juan-José Sáenz** desarrolla su carrera artística en la triple faceta de la pedagogía, la investigación y la interpretación. **José Luis Ruiz del Puerto** es profesor del departamento de guitarra del Conservatorio «José Iturbi» de Valencia. □

El miércoles 27, en un «Aula de Reestrenos»

Centenario del compositor Ángel Martín Pompey

El Quinteto Español interpretará dos obras suyas

La Biblioteca de Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, ha organizado, el miércoles 27 de noviembre, con motivo del centenario del nacimiento del compositor español Ángel Martín Pompey, **un «Aula de Reestrenos» (la número 45), en la que el** Quinteto Español (Agustín Serrano, **piano,** Víctor Martín **y** Manuel Guillén, **violines,** Emilio Mateu, **viola, y** Ángel Luis Quintana, **violonchelo) interpretará dos obras del músico homenajeado: Quinteto con piano nº 3 en Do Mayor y Quinteto con piano nº 1 en Fa menor. El concierto es transmitido en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.**

Ángel Martín Pompey (Montejo de la Sierra, 1902-Madrid, 2001), alumno de Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid, donde fue profesor interino de Armonía (1935) y de Composición (1961), es autor de una obra tan variada como desconocida. En 1998 la Fundación Juan March le rindió un homenaje y en las palabras de agradecimiento el compositor anunció que legaba a la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March todos sus papeles, lo que los herederos han efectuado este mismo año.

El **Quinteto Español** se ha constituido en este año 2002. Sus componentes tienen todos una amplia experiencia en la música de cámara.

Agustín Serrano realizó sus estudios en Zaragoza, su ciudad natal, y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; desde 1979 es profesor de piano de dicho Conservatorio y actualmente imparte sus clases en el Conservatorio Profesional Joaquín Turina de Madrid. Pertenece como piano solista a la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Víctor Martín (Elne, Francia) realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y posteriormente estudió en el Conservatorio de Música de Ginebra y en la Escuela Superior de Música de Colonia. Ha sido primer concertino de la Orquesta Nacional de España (1977-2001); en 1978 fundó la Orquesta de Cámara Española de la que fue Concertino-Director hasta 1998. Desde 1980 es catedrático de violín del Conservatorio de Música de Madrid.

Manuel Guillén estudió en el Conservatorio Superior de Madrid, su ciudad natal, y amplió estudios en Estados Unidos. Ha actuado como solista y como concertino invitado con numerosas orquestas españolas y actualmente imparte cursos internacionales de violín.

Emilio Mateu (Antella, Valencia) es catedrático numerario de viola del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1978 inicia desde su cátedra la Nueva Escuela de Viola en España y funda el Grupo de Violas Tomás Lestán. Es autor del ensayo *La viola* y fundador y solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Ángel Luis Quintana inició sus estudios musicales en Las Palmas de Gran Canaria. Ha sido violonchelo solista de la Orquesta de RTVE, profesor del Conservatorio de Guadalajara y actualmente es profesor de la ONE y violonchelo solista de la Orquesta de Cámara Reina Sofía. □

«Conciertos de Mediodía»

Violín y piano; piano a cuatro manos; canto y piano; y música de cámara son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March los lunes a las doce horas.

LUNES, 4

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO
por **Alejandro Saiz San Emeterio** (violín) y **Miguel Ángel Chavaldas** (piano), con obras de L. van Beethoven, C. Debussy, M. Ravel y S. Rachmaninov.

Alejandro Saiz (Torrelavega, Cantabria) ha estudiado en Oviedo y en el Oberlin College (Ohio); es profesor del Conservatorio Teresa Berganza de Madrid. Miguel Ángel Chavaldas (Las Palmas de Gran Canaria) estudió en su ciudad natal, en Amsterdam y en Budapest; es profesor en el Conservatorio Provincial de Guadalajara y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

LUNES, 11

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS
por **Sofía Cabruja** y **Carlos Lama**, con obras de F. Schubert, A. Dvorak y S. Rachmaninov.

Sofía Cabruja y Carlos Lama estudian en el Conservatorio Isaac Albéniz de Gerona, su ciudad natal, y en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona; continúan su formación musical en París y Estados Unidos y forman dúo estable desde 1987. Ambos son profesores en el Conservatorio Isaac Albéniz, de Girona.

LUNES, 18

RECITAL DE CANTO Y PIANO
por **Mª José Fabra**, **Margarita Rivademar** (sopranos) y **Carmen Rosa Capote** (piano), con obras de F. P. Tosti, J. Offenbach, J. Brahms, F. Mendelssohn, A. Dvorak, M. Penella y canciones populares italianas.

Mª José Fabra y Margarita Rivademar estudian canto en el Conservatorio de Valencia, su ciudad natal, y amplían estudios y repertorio vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Componen un dúo vocal especializado en la música del Romanticismo alemán. Carmen Rosa Capote estudió en Madrid y realizó estudios de perfeccionamiento en Ginebra, París y Londres.

LUNES, 25

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA
por el **Trío Siglo XXI** (**Farid Fasla**, violín; **Úrsula García**, violonchelo; y **Rosalía Pareja**, piano), con obras de L. van Beethoven, F. Schubert, C. Debussy y J. L. Turina.

Farid Fasla es profesor del Conservatorio Profesional de Música de Ferraz, en Madrid. Úrsula García nació en La Orotava (Tenerife) y estudió en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife y posteriormente en París. Rosalía Pareja es directora del Conservatorio Profesional de Música de Ferraz, en Madrid.

«Conciertos del Sábado» de noviembre

Ciclo «Órgano romántico» en la Fundación Juan March

*Al «Órgano romántico» se dedican los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en noviembre. Los días 16, 23 y 30 de este mes tres organistas españoles –**Miguel Bernal, José Enrique Ayarra** y **José Manuel Azcue**– ofrecen recitales con obras de Liszt, Mendelssohn, Brahms y César Franck.*

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 ecléctico, aunque con un argumento común.

Además, la Fundación Juan March organiza en su sede, en Madrid, los citados ciclos de los miércoles; los «Conciertos de Mediodía», los lunes por la mañana –ambos abiertos a todo el público–; y los «Recitales para Jóvenes», de martes, jueves y viernes, destinados a estudiantes de colegios e institutos.

El programa del ciclo «Órgano romántico» es el siguiente:

— Sábado 16 de noviembre

Miguel Bernal Ripoll

Preludio y Fuga sobre el nombre de Bach; Coral Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen; y Fantasía y Fuga sobre el Coral «Ad nos, ad salutarem undam», de F. Liszt.

— Sábado 23 de noviembre

José Enrique Ayarra

Preludio y Fuga en Re mayor, Op. 37 y Sonatas nº 3, 4 y 6, de F. Mendelssohn; y Corales «Herzlich tut mich erfreuen», «Herzlich tut mich verlangen» y «O Welt, ich muss dich lassen», de J. Brahms.

— Sábado 30 de noviembre

José Manuel Azcue

Preludio, Fuga y Variación, Op. 19; Prière, Op. 20; Coral número I en Mi mayor; Coral número II en Si menor y Coral número III en La menor, de C. Franck.

Miguel Bernal Ripoll es catedrático de órgano en el Conservatorio de Cáceres, cuya orquesta dirigió de 1997 a 2000. Ha realizado el Catálogo de los Órganos de la Provincia de Alicante, además de otros trabajos sobre el órgano y la música para este instrumento. Es profesor de órgano y clave del curso «La música en el Renacimiento» de la Universidad Internacional de Andalucía. **José Enrique Ayarra** es organista titular de la Catedral y del Hospital de los Venerables de Sevilla, catedrático de órgano del Conservatorio Superior de Sevilla, académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de esta misma ciudad y presidente nacional de la Asociación del Órgano Hispano. **José Manuel Azcue** es desde 1975 organista titular de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián y concertista de órgano como solista y con orquesta. Fue catedrático de órgano en el Conservatorio de San Sebastián.

Paloma Díaz-Mas

«Los sefardíes: una cultura del exilio» (I)

Del 2 al 25 del pasado mes de abril, se celebró en la Fundación Juan March un «Aula abierta» titulada «Los sefardíes: una cultura del exilio», que impartió Paloma Díaz-Mas, **científico titular en el departamento de Literatura del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Se ofrece a continuación un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. El de las cuatro restantes se incluirá en el próximo *Boletín Informativo*.**

Llamamos sefardíes a los judíos descendientes de los expulsados de la Península Ibérica a finales de la Edad Media. El proceso de creación y consolidación del mundo sefardí fue largo y complejo: empieza ya a finales del siglo XIV, cuando la oleada de asaltos a juderías y matanzas de 1391 –y las subsiguientes conversiones forzadas– impulsaron al exilio a un número impreciso de judíos, que se refugiaron mayoritariamente en las comunidades del Norte de África.

La expulsión de los judíos de Castilla y Aragón en 1492 arrojó fuera de estos reinos a un contingente de cerca de cien mil judíos, que fueron a asentarse en algunos lugares de Europa (Italia, el sur de Francia o Portugal), en el reino de Marruecos o en las tierras del Mediterráneo Oriental que pertenecían al entonces pujante y extenso imperio otomano. En 1497 se les expulsa de Navarra. También en 1497 se decreta la expulsión de los judíos de Portugal, que al final se concretó en una masiva conversión forzada. Muchos de los convertidos (*cristianos nuevos*) mantuvieron a escondidas la práctica de la religión de sus mayores, cosa que se vio favorecida por el hecho de que no existiese Inquisición en Portugal hasta mediados del siglo XVI.

Estos conversos criptojudíos (despectivamente llamados *marranos*) fueron, a su vez, el germen de comunidades sefarditas en los Países Bajos, en Inglaterra, en Hamburgo, en ciudades italianas como Ferrara o Ancona, o en las colonias portuguesas y holandesas de América; a lo largo de los siglos XVI y XVII, muchos cristianos nuevos volvieron al judaísmo y se integraron en las comunidades sefarditas de Marruecos o del Oriente mediterráneo.

Con frecuencia el proceso de emigración fue complejo y duró años o incluso generaciones, y no sólo por las condiciones en que se hacían los viajes en aquella época, sino porque era frecuente que un individuo o una familia itinerase de un país a otro hasta asentarse definitivamente. Un ejemplo bien conocido es el de la familia de Gracia Nasí, una rica y poderosa dama nacida en Portugal de una familia de origen castellano, que, viuda de su esposo Diego Mendes, estableció negocios en Amberes y emigró posteriormente con su familia a Ferrara y luego a Venecia, para acabar viviendo definitivamente en Estambul, donde su sobrino Juan Micas hizo carrera como hombre de confianza del sultán. Se trata de una familia excepcional, por su alto origen social y económico, pero ejemplifica muy bien una itinerancia que duró a veces varias generaciones.

Cuando hablamos de cultura sefardí solemos distinguir tres grandes bloques geográficos: los *sefardíes del Norte de África*; los *orientales*, asentados en las tierras del Mediterráneo oriental que pertenecieron al imperio otomano; y

los *sefardíes occidentales*, es decir, los que se asentaron en países de la Europa occidental. La evolución histórica y cultural de cada uno de estos tres grupos fue muy distinta. Mientras que hasta el mismo siglo XX los sefardíes del Norte de África (singularmente los de Marruecos) y de Oriente conservaron el uso de la lengua española y algunos rasgos culturales hispánicos, los de países europeos (Francia, los Países Bajos, Italia, Inglaterra) se integraron en sus sociedades de acogida y ya en el siglo XVIII no hablaban español, aunque siguieron manteniendo algunos rasgos culturales específicos, como la liturgia de rito sefardí.

Desde la segunda mitad del siglo XIX (y, sobre todo, en las primeras décadas del XX) se produce una segunda diáspora –cuyas razones analizaremos más adelante– que tiene como destino países de América del Norte (Estados Unidos, México) o del Sur (Argentina, Venezuela, etc.) y de Europa (Francia, Italia, España). Consecuencia de ello es que, desde la segunda mitad del siglo XX, los sefardíes no se encuentran en sus lugares de asentamiento tradicionales, sino en esos nuevos países de acogida.

La literatura sefardí

Los sefardíes occidentales vivieron en lugares como Francia, Italia o los Países Bajos, donde la industria editorial era extraordinariamente floreciente; nada tiene de extrañar que se desarrollase la imprenta judía, tanto en caracteres hebreos (para la impresión de libros en hebreo de contenido religioso o de filosofía y moral) como en caracteres latinos (para todo tipo de literatura religiosa o profana en castellano y portugués).

Los musulmanes del imperio otomano tuvieron prohibida, por razones religiosas, la impresión de libros hasta el siglo XVIII; pero desde los años inmediatos a la Expulsión se desarrolló en Oriente la imprenta judía, de la que salieron textos en hebreo y aljamiados (en español escrito con caracteres hebreos). En cambio, en el Norte de África no hubo imprenta judía.

Estas circunstancias influyen en nuestro conocimiento de la literatura escrita por los sefardíes: tenemos bastante información acerca de la producción literaria de los sefardíes occidentales hasta comienzos del siglo XVIII, en que dejan de usar la lengua española y la portuguesa; nos han llegado muchos impresos de los sefardíes occidentales (algunos del siglo XVI y, sobre todo, de los siglos XVIII al XX), además de algunos manuscritos de los siglos XIX y XX. Pero la literatura de los sefardíes de Marruecos nos es conocida sólo por los escasos manuscritos conservados (todos de finales del siglo XIX en adelante) y por las muestras de literatura oral recogidas en modernas encuestas de campo.

Si distinguimos por siglos y por zonas, la producción literaria sefardí podría resumirse de la siguiente manera:

1. Primeras producciones (siglos XVI y XVII): además de obras en hebreo, encontramos:

1.1. Traducciones bíblicas, que continúan la tradición de traducciones medievales peninsulares. Entre las principales podemos mencionar: el *Pentateuco de Constantinopla*, publicado en esta ciudad por Eliezer Soncino en 1547, que incluye el texto hebreo, una versión aljamiada en ladino (traducción literal del hebreo) y una traducción al griego, también aljamiada (lo cual indica que se dirigía tanto a judíos sefardíes como a romaniotas de lengua griega). Muy importante fue la *Biblia de Ferrara*, publicada en caracteres latinos góticos en esta ciudad italiana en 1553 por Yom Tob Attías y Abraham Usque (nombres judíos de dos conversos vueltos al judaísmo, uno español y otro portugués: Jerónimo Vargas y Duarte Pinel), y que se reeditó varias veces en Amsterdam a lo largo del siglo XVII. Por supuesto, también se tradujeron otros textos del hebreo, muchas veces en ediciones que enfrentan el texto original con su tra-

Paloma Díaz-Mas ha sido catedrática de Literatura española y sefardí en la Universidad del País Vasco y actualmente es científico titular en el departamento de Literatura del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid. Ha trabajado especialmente sobre literatura hispanojudía y sefardí y sobre el romancero, campos donde ha publicado numerosos artículos y libros. Es también autora de novelas, entre ellas *El sueño de Venecia* (Premio Herralde 1992) y *La tierra fértil* (Premio Euskadi y finalista del Premio de la Crítica 1999), y de otros libros de ficción.

ducción: oracionales, libros de *dinim* o preceptos, la hagadá de Pésah (relato que se lee en la noche de Pascua), etc.

1.2. Los sefardíes occidentales produjeron mucha literatura de creación, en castellano o en portugués, tanto de temática religiosa como profana (desde sermones hasta obras de teatro, poesía sacra o profana, prosa didáctica o narrativa, etc). Esta literatura se difundió sobre todo en impresos en caracteres latinos publicados en Italia o los Países Bajos, y en los aspectos lingüísticos y estilísticos se diferencia muy poco de la que por esas mismas fechas se producía en la Península ibérica.

1.3. Poco conocemos de la literatura original en español de los sefardíes de Oriente en el siglo XVI. Mosé Almosnino (Salónica, 1518-1580) fue autor, entre otras obras, del tratado moral *Regimiento de la vida* y de la *Crónica de los reyes otomanos*, mezcla de crónica histórica y libro de viajes. Hay también alguna obra anónima, como la *Fuente clara* (Salónica, hacia 1580), libro de polémica religiosa que debió de escribirse para los conversos que volvían al judaísmo. Por lo que respecta al siglo XVII, no se ha conservado ninguna obra de los sefardíes orientales. La literatura de los sefardíes norteafricanos de los siglos XVI y XVII nos es completamente desconocida, aunque al parecer recibían libros publicados en Oriente o en ciudades italianas.

2. El siglo XVIII es el del florecimiento de la literatura sefardí de Oriente en judeoespañol. Se producen y publican en esta época:

2.1. Traducciones de la Biblia, la más importante de las cuales –por ser la primera aljamiada que contiene todo el texto bíblico– es la de Abraham Asá, publicada por entregas entre 1739 y 1744. Se publican también muchos oracionales y libros de piedad ladinados.

2.2. Una de las más ambiciosas obras de este período es el *Me`am lo`ez*, enciclopédico comentario bíblico del Pentateuco que se elaboró a lo largo de décadas (se fue publicando en Constantinopla entre 1730 y 1773), obra de toda una escuela de comentaristas (Ya`acob ben Meir Julí, Yishac Magriso y Yishac Argüeti). Fue varias veces reimpreso en Salónica, Esmirna, Liorna y Jerusalén y se convirtió durante dos siglos en lectura piadosa para las familias sefardíes de Oriente y de Marruecos. En el siglo XIX se amplió con el comentario de otros libros bíblicos.

2.3. Desde el siglo XVIII hasta bien entrado el XX se desarrolla también el género de poesía patrimonial que los propios sefardíes llaman *coplas*. Se trata de poemas estróficos cantables, con unas características formales bien definidas (uso de determinadas estrofas, un sistema característico de rimas, utilización frecuente del acróstico y del estribillo, etc) y con una función precisa en la vida sefardí, muchas veces para ser cantadas con ocasión de festividades litúrgicas o del ciclo vital.

3. En los siglos XIX y XX se sigue cultivando el género de las coplas y se continúan difundiendo algunas de las producciones literarias del XVIII, pero desde la segunda mitad del XIX se incorporan a la literatura sefardí los géneros que se han dado en llamar *adoptados*, porque se adoptan por imitación de las literaturas occidentales: el periodismo (que llegó a ser muy floreciente, con más de dos centenares de publicaciones), el teatro, la novela y un nuevo tipo de poesía que quiere apartarse de los modos tradicionales y acercarse a los modelos de la poesía occidental.

4. Paralelamente, existe tanto entre los sefardíes de Oriente como entre los de Marruecos una literatura de *transmisión fundamentalmente oral* (romances y otros poemas narrativos, canciones, cuentos), que conocemos por varias vías: a) por colecciones de himnos hebreos, en las que se mencionan los incipits de romances y canciones para indicar la melodía con que esos himnos debían cantarse; b) por colecciones aljamiadas impresas por los sefardíes para su propio uso; c) por manuscritos de uso personal compilados por sefarditas en los siglos XIX y XX; y d) por su recolección en modernas encuestas de campo.

Amalgama de culturas

En los países de su exilio, los sefardíes convivieron intensamente con otros pueblos y culturas: en lo religioso, con musulmanes y cristianos (católicos, protestantes y ortodoxos), y con judíos de otros orígenes; en lo lingüístico, con gentes que hablaban portugués, francés, flamenco o neerlandés, italiano, alemán, serbocroata, griego, búlgaro, rumano, turco o árabe; con latinos, germánicos, eslavos, griegos, árabes y otomanos. Y, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, recibieron una enorme influencia de las culturas de la Europa occidental, sobre todo de la francesa.

Con todas estas circunstancias, ¿a quién puede extrañarle que la cultura sefardí sea producto de una amalgama de influencias de lo más diversas? Es al mismo tiempo una cultura judía, de cuño hispánico y con influencia de otros pueblos musulmanes o cristianos.

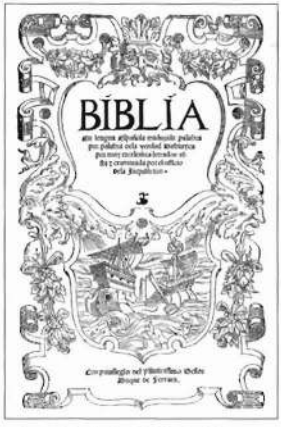
La condición de judíos de los sefardíes se manifiesta, claro está, en la religión; pero no sólo: también, por ejemplo, en la forma de escritura aljamiada, que fue habitual entre los judíos de la Península Ibérica durante la Edad Media y que se mantuvo durante siglos entre los sefardíes de países de Oriente y del Norte de África donde no era usual el alfabeto latino.

También la lengua es una buena muestra de ese sincretismo. Frente a concepciones tópicas que imaginan el judeoespañol como «español del siglo XV», la realidad muestra que a esa base hispánica se incorporaron numerosas influencias, algunas muy probablemente ya desde antes de la Expulsión; así, el judeoespañol presenta numerosos préstamos del hebreo, y no sólo para campos semánticos del ámbito religioso o moral, sino a todos los de la vida cotidiana. Otras veces se adoptan construcciones morfosintácticas del hebreo a través de las traducciones literales de textos bíblicos y religiosos.

A lo largo de su historia, el sefardí fue incorporando influencias de otras lenguas. Del portugués, por la influencia en los siglos XVI y XVII de los cristianos nuevos procedentes de Portugal, algunos de los cuales volvían al judaísmo; del italiano, por el contacto con las comunidades judías o criptojudías de Italia; del árabe, en los países del Norte de África; del turco, en las tierras del Imperio Otomano; del serbocroata, del rumano, del búlgaro en los países balcánicos; del francés modernamente, por la presión de la educación afrancesada que recibieron muchos sefardíes desde la segunda mitad del siglo XIX.

El sincretismo se manifiesta también en la literatura. Un género como las coplas aúna pervivencias de la poesía románica medieval con elementos muy característicamente semíticos (tipo de rimas, uso de formas estróficas zejeles-

cas), temas y motivos muy específicamente judíos y elementos léxicos o rasgos musicales turco-balcánicos. Por lo que respecta a la literatura de transmisión oral, junto a romances y canciones de vieja tradición hispánica medieval, encontramos temas de creación judía y otros procedentes de otras tradiciones con las que los sefardíes estuvieron en contacto: romances que son traducción al judeoespañol de baladas griegas, canciones líricas traducidas del griego o del turco o cantos narrativos de las tradiciones francesa o italiana (en este caso, a veces introducidas en el ámbito sefardí por vías tan modernas como los libros de texto de las escuelas occidentales en que estudiaron los sefarditas), o temas incorporados recientemente a partir de la tradición hispánica peninsular (especialmente entre los sefardíes de Marruecos). No es infrecuente, por otra parte, que en un mismo texto se integren influencias diversas.



Portada de la Biblia de Ferrara (s. XVI), de la edición facsimil de 1992.

En cuanto a los géneros adoptados, la integración de elementos procedentes de otras culturas es radical: los propios géneros empiezan a cultivarse en el ámbito sefardí precisamente por imitación de las literaturas occidentales. Pero es que muchas veces las fuentes de las que se nutren son también ajenas: abundan las novelas o las obras de teatro traducidas o adaptadas de originales de otras lenguas, sobre todo del francés.

El sincretismo cultural sefardí es una buena muestra de cómo el contacto de diversos pueblos, lenguas y tradiciones es capaz de enriquecer una cultura, sin que ésta pierda sus rasgos más esenciales y característicos: sin dejar de ser judíos y sin olvidar la lengua de sus orígenes, los sefardíes fueron enriqueciendo su cultura a lo largo de los siglos con un aluvión de influencias diversas; la mayor parte de las veces ese enriquecimiento no se produjo merced a un intento deliberado, sino lenta e imperceptiblemente, a través del contacto cotidiano con otras realidades.

Letra y voz en la poesía oral

Uno de los ámbitos en los que se manifiesta ese sincretismo cultural es el de la poesía cantada de transmisión oral. La música sefardí es producto de una sincrética amalgama de culturas, que se manifiesta de múltiples maneras. Ya hemos mencionado cómo, en colecciones manuscritas orientales de himnos sinagogales hebreos de los siglos XVI al XVIII, se encuentran con frecuencia incipits de romances y canciones hispánicas; lo cual indica que los cantos sinagogales se cantaban a veces con la misma música que esos romances o canciones. Paralelamente, en la música sefardí (tanto religiosa como profana) se introdujo, ya desde el siglo XVI, la influencia de la música culta del makam turco. Así, es posible encontrar un casticísimo romance del Cid cantado en Oriente o en Marruecos con una música completamente turca o árabe. También entraron modernamente en el cancionero sefardí melodías de coplas españolas, de tangos, cuplés o charlestones, que se cantan con letras en judeoespañol.

A veces, la comparación entre el texto y la música depara sorpresas: un romance viejo hispánico puede cantarse con una melodía turca, una canción de bodas que presenta rasgos comunes con las cantigas de amigo medievales puede entonarse con una melodía hispánica moderna, mientras que una canción amorosa de moderna composición puede componerse sobre la base de una antigua melodía medieval; un tema literariamente muy judío y castizamente sefardí puede ser contrafactum sobre una melodía hispánica moderna, etc. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 159

Artículos de Antonio Domínguez Ortiz, Miquel Siguan, Patricio Peñalver, Ismael Fernández de la Cuesta, Manuel García Doncel y Sixto Ríos

En el número 159, correspondiente al mes de noviembre, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el historiador **Antonio Domínguez Ortiz**; el sociolingüista **Miquel Siguan**; el catedrático de Filosofía **Patricio Peñalver Gómez**; el musicólogo **Ismael Fernández de la Cuesta**; el físico **Manuel García Doncel**; y el matemático **Sixto Ríos**.

Antonio Domínguez Ortiz comenta una obra de Ricardo García Cárcel en la que se estudian las consecuencias que la Guerra de Sucesión de España tuvo para la definición externa e interna de nuestro país.

Miquel Siguan traza un perfil del sociolingüista Joshua Fishman quien defiende un mundo plurilingüe y tolerante donde cada etnia mantenga su cultura y su lengua, lo que implica la existencia de lenguas internacionales y estados plurilingües.

La lectura de los *Cahiers* de Simone Weil, que son la más completa y compleja expresión de los pensamientos y las inquietudes de la escritora francesa, le permite a **Patricio Peñalver** acercarse a este personaje singular y enigmático, abierto a todos los aires del saber.

Ismael Fernández de la Cuesta analiza un libro colectivo sobre la historia de la musicoterapia, desde la Antigüedad a la Edad Moderna, que dedica buena parte de sus páginas al tarantismo y a las nuevas corrientes de musicoterapia en Europa.

Manuel García Doncel reseña la quinta y última etapa del diálogo teología-ciencias organizado por el Vaticano y el Centro de Teología y Ciencias, de la Naturaleza de Berkeley (EE UU) sobre el tema de la mecánica cuántica.

SABER Leer

HISTORIA

Felipe V, un rey mediocre, un reinado decisivo

En este número

SUMARIO en página 2

El libro que comenta **Sixto Ríos** condensa los trabajos de su autor, Judea Pearl, y presenta herramientas matemáticas que permiten tratar relaciones causales en paralelismo con relaciones probabilísticas.

Francisco Solé, **Stella Wittenberg**, **Juan Ramón Alonso**, **José María Clémen**, **Alfonso Ruano** y **Antonio Lancho** ilustran el número. □

Suscripción

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

Dotada con 901.518 euros, se otorga el día 15

Ayuda a la investigación básica 2002 de la Fundación Juan March

Para apoyar a un científico español que trabaje en España

La Fundación Juan March concede el día 15 de este mes de noviembre su Ayuda 2002 a la investigación básica. Creada para apoyar a un científico español menor de 50 años que esté desarrollando en España una investigación original y creativa, está dotada con 901.518 euros (150 millones de pesetas).

Esta Ayuda a la investigación básica se concede sin convocatorias ni concursos y se hará efectiva a lo largo de un plazo de 3 a 5 años. No se trata de un premio o del reconocimiento a una vida de trabajo, sino de potenciar la investigación de un científico, y de su equipo, que se encuentre en período pleno de producción en líneas creativas de la más alta calidad y con proyección de futuro. El campo elegido inicialmente es la Biología, dando así continuidad al apoyo que viene prestando la Fundación Juan March, desde su creación en 1955, a la investigación básica.

En el año 2000 se concedió por primera vez y el elegido fue **José López Barneo**, catedrático de Fisiología de la Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla. Se otorgó en consideración a los trabajos realizados sobre la caracterización funcional y molecular de los sensores de oxígeno en el cuerpo carotídeo. Más recientemente ha orientado su trabajo en la búsqueda de nuevas aproximaciones terapéuticas, basadas en el autotransplante del cuerpo carotídeo, para paliar los efectos patológicos por muerte neuronal característicos de la enfermedad de Parkinson.

La segunda Ayuda se concedió, en 2001, a **Jorge Moscat**, profesor de investigación en el Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa» y director del Instituto de Biología Molecular (CSIC) de Madrid, por sus trabajos sobre los mecanismos de activación celular con el fin de identificar nuevas dianas terapéuticas para el tratamiento de procesos patológicos, tales como el cáncer, la inflamación o los procesos neurodegenerativos.

Integran el Comité de Selección los doctores **Ginés Morata** (Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Madrid); **Erwin Neher** (Premio Nobel de Medicina 1991, Max-Planck-Institut für Biophysikalische Chemie, Göttingen, Alemania); **Margarita Salas** (Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Madrid); **Ramón Serrano** (Instituto de Biología Molecular y Celular de Plantas, CSIC, Valencia); y sir **John E. Walker** (Premio Nobel de Química 1997, Medical Research Council, Cambridge, Gran Bretaña). Todos ellos forman parte del Consejo Científico del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. El director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, preside el Comité de Selección y el director del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, **Andrés González**, actúa como secretario. □

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Regulación y estudio funcional de la polaridad celular»

Entre el 3 y el 5 de junio se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Regulation and Functional Insights in Cellular Polarity*, organizado por los doctores Alan R. Horwitz **(Estados Unidos) y** Francisco Sánchez-Madrid **(España). Hubo 19 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:**

– España: **Miguel A. Alonso**, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa» (CSIC/UAM), Madrid; **Carlos Martínez-A**, Centro Nacional de Biotecnología (CSIC/UAM), Madrid; y **Francisco Sánchez-Madrid**, Hospital Universitario de la Princesa, Madrid.

– Estados Unidos: **Anthony Bretscher**, Universidad de Cornell, Ithaca; **Mark M. Davis**, Universidad de Stanford; **David G. Drubin**, Universidad de California, Berkeley; **Michael L. Dustin**, Universidad de Nueva York; **Richard A. Firtel**, Universidad de California, San Diego; **Alan Rick Horwitz**, Universidad de Virginia, Charlottesville; **Abraham Kupfer**, National Jewish Medical and Research Center, Denver; **Frederick R. Maxfield**, Universidad de Cornell, Nueva York; y **Ira Mellman**, Universidad de Yale, New Haven.

– Francia: **Philippe Chavrier**, Institut Curie, CNRS, París.

– Holanda: **John G. Collard**, The Netherlands Cancer Institute, Amsterdam.

– Alemania: **Peter Friedl**, Universidad de Würzburg; y **Kai Simons**, Max Plank Institute of Molecular Cell Biology and Genetics, Dresden.

– Japón: **Shuh Narumiya**, Universidad de Kyoto.

– Gran Bretaña: **Anne Ridley**, Royal Free and University College Hospital Branch, Londres.

– Austria: **J. Victor Small**, Austrian Academy of Sciences, Salzburgo.

Podemos pensar que las células son isotrópicas, es decir, tienen parecidas características en todas sus direcciones. Esto es cierto en muchos casos pero no en todos. A veces, las propiedades de un sector de la membrana celular y el citoplasma difieren marcadamente del resto; decimos entonces que la célula manifiesta *polaridad*, y esta propiedad tiene una extraordinaria importancia biológica. Por ejemplo, las levaduras son organismos unicelulares que se reproducen por gemación y el punto exacto donde se inicia el proceso está controlado genéticamente. Así, en las levaduras con hábito de crecimiento pseudo-miceliar, la gemación se inicia en el lado opuesto al de unión con la célula madre, mientras que en otros casos la gemación es axial, o sea, se produce en un punto cercano al de la separación anterior. Estos procesos reflejan un mecanismo celular muy complejo que permite el establecimiento y mantenimiento de dominios especializados en el citoplasma y la membrana plasmática, definida por conjuntos específicos de proteínas ensambladas en configuraciones espacia-

les características. El objeto de esta reunión era revisar en profundidad nuestros conocimientos sobre la polaridad celular, ya que este fenómeno tiene importantes implicaciones en procesos celulares tales como la división y diferenciación celular, la motilidad de las células, la respuesta inmunológica y el cáncer. Se trata, sin duda, de un campo de investigación de enorme actualidad y en plena efervescencia. Aunque el número de procesos y tipos celulares examinados es sumamente amplio, podemos resumir así los pasos necesarios para el establecimiento de la polaridad celular: 1) la célula no polarizada tiene que recibir una «pista» espacial que identifique el punto donde ésta ha de producirse. Estas pistas pueden ser intrínsecas, como en el caso mencionado de las levaduras, o extrínsecas, como ocurre en las células epiteliales donde el contacto con las células adyacentes constituye el origen de la señal; 2) una vez recibida la pista, entran en acción receptores asociados a membrana y rutas de señalización, los cuales van a «marcar» e interpretar la pista; y 3) en consecuencia, se producen cambios en la distribución de microtúbulos y en el aparato de secreción y transporte intracelular, que propagarán la pista al interior del citoplasma y desencadenarán los cambios finales con que se manifiesta el fenómeno.

Ha formado parte del Comité Científico del Centro de Reuniones

Sydney Brenner, Premio Nobel de Medicina 2002

Los también premiados Horvitz, Medicina 2002, y Wüthrich, Química 2002, han intervenido en las actividades de la Fundación Juan March

El pasado 7 de octubre, la Academia Sueca concedió el Premio Nobel de Medicina 2002 al científico británico, de origen sudafricano, **Sydney Brenner**, junto a **Robert Horvitz** y **John Sulston**, reconociendo en sus investigaciones el hallazgo de los genes del suicidio celular, que es decisivo para estudiar el sida, el cáncer, el infarto y enfermedades neurodegenerativas como el Alzheimer. Además, el 9 de octubre se concedía el Premio Nobel de Química 2002 al científico suizo Kurt Wüthrich (que lo obtuvo junto a un norteamericano y a un japonés), «por sus trabajos en la resonancia magnética nuclear para determinar la estructura de macromoléculas de interés biológico».

Sydney Brenner

La Academia, al justificar la concesión a Sydney Brenner, señaló que «estableció el *Caenorhabditis elegans* como un nuevo organismo modelo experimental, y esto permitió una oportunidad única de vincular el análisis genético con la división celular, la diferenciación y el desarrollo de los órganos». Los descubrimientos de Brenner, llevados a cabo en Cambridge, sentaron el fundamento para el Nobel de este año. Sydney Brenner, de nacionalidad británica, nació en 1927 en Germiston (Sudáfrica). Se doctoró en 1954 en la Universidad de

Oxford. Tras una estancia breve en Estados Unidos –donde vive en la actualidad– se incorporó en 1957 al Laboratorio de Biología Molecular, del Medical Research Council, de Cambridge (Inglaterra), donde ha investigado desde entonces. En 1979 fue nombrado director del mismo.

Los premiados, en la Fundación Juan March

Robert Horvitz

El científico británico **Sydney Brenner** ha colaborado en estos últimos veinte años muy estrechamente con la Fundación Juan March. En mayo de 1982 intervino en el Ciclo *La Nueva Biología*, junto a Antonio García Bellido y a los Premios Nobel de Medicina Rodney Porter y César Milstein (lo obtendría en 1984). En noviembre de 1987 intervino en un simposio, organizado en homenaje a García Bellido, sobre «Estrategias genéticas y del desarrollo», y ese mismo mes impartió, con el patrocinio de la Fundación Juan March, cuatro seminarios en las Universidades de Granada, Córdoba, Sevilla y Valencia. Fue miembro del primer Consejo Científico del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, que promovió la Fundación Juan March en 1989 y del posterior Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, permaneciendo Brenner como miembro entre 1992 y 1994. En mayo de 1997 se reunieron en la sede de la Fundación Juan March 250 científicos de todo el mundo para debatir sobre *La Biología al filo del nuevo siglo*. Se celebraba así el encuentro número 100 de los que, desde 1989, venía auspiciando la Fundación Juan March. Las intervenciones se dividieron en cuatro áreas, y en una de ellas, la titulada «La estructura del genoma humano y otros modelos animales», intervino Sydney Brenner, junto a Gerald M. Rubin y Peter N. Goodfellow, moderados por Margarita Salas y Miguel Beato.

El científico norteamericano **Robert Horvitz**, también laureado con el Premio Nobel, ha intervenido en tres ocasiones como ponente en otros tantos *workshops*: en mayo de 1993, en el titulado *Signal Transduction by Growth Factor Receptors with Tyrosine Kinase Activity*, organizado por A. Ullrich y J. M. Mato. En mayo de 1994, en el titulado *The Biochemistry and Regulation of Programmed Cell Death*, organizado por J. A. Cidlowski, H. R. Horvitz, A. López-Rivas y C. Martínez-A. (en este encuentro se celebró una sesión pública en la que intervino Horvitz con una conferencia sobre «Cell Death in Development and Disease»). En julio de 1996, en el titulado *Programmed Cell Death in the Developing Nervous System*, organizado por R. W. Oppenheim, E. M. Johnson y J. X. Comella.

El científico suizo **Kurt Wüthrich** participó como ponente invitado, en septiembre de 1991, en el *workshop* titulado *Innovations on Proteases and their Inhibitors: Fundamental and Applied Aspects*, organizado por el doctor F. X. Avilés, y en mayo de 1995, en el titulado *Three-Dimensional Structure of Biological Macromolecules*, que fue organizado por los doctores T. L. Blundell, M. Martínez-Ripoll, M. Rico y J. M. Mato.

Kurt Wüthrich

Con estos tres, son ya 47 los Premios Nobel de Medicina o Química que han intervenido, una o varias veces, en las actividades de la Fundación e Instituto Juan March relacionadas con la Biología. □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Entre los seminarios celebrados en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figuran los de Javier Astudillo, **profesor asociado en el departamento de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, sobre «El experimento de la socialdemocracia española: relaciones partido-sindicato en un contexto de división sindical» (10-XII-01) y** Suzanne Lohmann, **Professor of Political Science y Professor of Policy Studies, University of California, Los Angeles, sobre «Do People Have a Taste For Doing Good, or Do They Have a Taste for Punishing Others for Not Doing Good? Which is Why They Do Good?» (19-XII-01) y «How Information Moves From Those Who Have It To Those Who Need It: The Information Ecology of the University» (20-XII-01).**

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*.

Javier Astudillo

El experimento de la socialdemocracia española

En su seminario, **Javier Astudillo** abordó el comportamiento de actores colectivos, organizaciones y, en concreto, las razones de los cambios en ese comportamiento. Se refirió *al intercambio político* entre el partido político y el sindicato, por el cual este último se compromete a apoyar al partido con votos y aceptando la moderación de salarios, mientras el partido promueve políticas expansivas. Este proceso de acuerdos se materializa generalmente en la negociación colectiva centralizada.

Esta tesis cuestiona toda la literatura que afirma que, en contexto de división sindical, un sindicato no puede aspirar a que se cumplan sus objetivos tanto en el ámbito laboral como político, sino que debe elegir entre: a) mejorar relaciones con sindicatos competitivos y conseguir así efectividad en el ámbito laboral; o b) mejorar relaciones con el partido político hermano y conseguir así efectividad

en el ámbito político.

El conferenciante señaló cómo en esta relación partido político-sindicato el caso español en la década de los 80 resulta paradigmático, debido a que supone una combinación escasamente frecuente en el contexto europeo: Gobierno socialdemócrata, sindicatos divididos y competitivos (las organizaciones sindicales compiten entre sí por las bases de apoyo), relación estrecha del partido socialdemócrata con uno de los dos sindicatos en liza y rivalidad con el otro partido de izquierdas (PCE/IU) con el que Comisiones Obreras tiene contactos. Lo excepcional del caso del PSOE son los excelentes resultados electorales obtenidos, en comparación con otros casos similares.

Javier Astudillo se pregunta por el proceso que tuvo como paradójico resultado el hecho de que las relaciones de solidaridad entre UGT y su partido político hermano terminaran abandonándose estando el PSOE en el gobierno, la economía en crecimiento y el desempleo en retroceso. Tras rechazar empíricamente hipótesis alternativas –a) Al gobierno no le interesaba la moderación salarial, b) le interesaba, pero no pretendía obtenerla por el intercambio político, c) la UGT rompía con el gobierno porque el PSOE mantenía la política económica en la segunda legislatura, y d) los acuerdos anteriores no se habían cumplido–, el profesor Astudillo apuntó que fue realmente la UGT quien se retiró de los acuerdos de 1986 tras sus pobres resultados en las elecciones sindicales de ese año, ya que se había comprometido a un incremento salarial del 5% y posteriormente exigió un 7%. Y ello fue debido a la naturaleza del sindicalismo competitivo que caracteriza el caso español. Así, en un contexto de crecimiento económico, el sindicato UGT fue incapaz de seguir manteniendo el compromiso con el gobierno socialdemócrata del PSOE de moderación salarial porque temía perder sus bases de apoyo entre los trabajadores, los cuales hubiesen visto como una mejor opción para satisfacer sus intereses el otro sindicato en liza, Comisiones Obreras (CC OO).

Javier Astudillo Ruiz es profesor asociado en el departamento de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y Doctor miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Trabaja como corresponsal en España de la Global Policy Network, del Economic Policy Institute, de Washington.

Suzanne Lohmann

¿Por qué se hace el bien?

Las razones que impulsan a hacer el bien fue el tema escogido por la profesora **Susanne Lohmann** para el primero de sus seminarios. Lohmann planteaba si el bien, entendido como cooperación para la consecución de un bien colectivo, se seguía de la existencia de un espíritu altruista entre los individuos, o bien, de la amenaza que para éstos representaba el ser castigados por no cooperar. Un problema de partida en el estudio de esta cuestión es cómo incluir las emociones en los modelos racionales que reflejan la cooperación como el resultado de un equilibrio entre las preferencias de actores racionales. Se han realizado es-

fuerzos en el sentido de incluir las emociones en estos modelos racionales. Es el caso de dos paradigmas: a) la inclusión de las emociones como mecanismos de compromiso (Hirshleifer, Frank), donde las emociones cumplirían una función social de policía que promueve el buen comportamiento; y b) emociones como «atajos cognitivos» (Damasos) que determinan la selección de preferencias conforme a experiencias pasadas. Si en el primero de los paradigmas, la cooperación, el buen comportamiento, se sigue de la racionalidad (aunque relativizando el papel de la codicia en el cálculo que hace el individuo para maximizar su utilidad), por el contrario, en el segundo paradigma la racionalidad y la situación de equilibrio ceden su papel a las emociones como determinantes del comportamiento de los individuos.

La razón de incluir las emociones en los modelos que intentan explicar el comportamiento de los individuos cuando han de cooperar para conseguir un bien colectivo se deriva del fallo en la predicción de los modelos puramente racionales. Así, por ejemplo, en un experimento en el que los participantes debían dividir una cantidad de dinero entre ellos, el modelo racional predice que el que recibe la oferta, aunque sea una cantidad muy inferior a la que recibe el otro participante, acabará aceptando esa cantidad por ser mejor que nada. Sin embargo, en la práctica el resultado es otro: el que recibe una oferta que es netamente inferior a la que él cree que es justa, la rechaza automáticamente al considerarla injusta y pese a que obtendría una cantidad de dinero en cualquier caso. Normalmente la oferta aceptada es la división de la cantidad de dinero cercana a la mitad. En consecuencia, de estos experimentos se deriva el que los individuos calculan la utilidad no sólo de acuerdo a una racionalidad pura sino que incluyen también emociones (como el «castigar», o no cooperar cuando la oferta no se considera justa). Emociones que son denominadas *utility kicks*. De ahí que sea necesario recalcular el equilibrio en estos juegos de cooperación incluyendo las emociones.

La interrogante, entonces, es qué tipo de emociones son las predominantes. Para ello se han realizado diversos experimentos en los que los participantes han de interactuar en dos rondas sucesivas para la consecución de un bien común. En estos experimentos se premia a aquellos individuos que castiguen a aquellos otros que no cooperen (*free riders*). Los resultados son que en la primera ronda los individuos colaboran en una alta proporción fundamentalmente por miedo al castigo que se seguiría de no hacerlo. Sin embargo, el resultado más sobresaliente es que en la segunda ronda, individuos que no han colaborado en la primera ronda castigan a aquellos otros que no colaboran en esta segunda ronda. Existe, por tanto, un comportamiento hipócrita en algunos individuos que cooperan no por una inclinación natural a hacerlo, sino por el miedo a ser castigados o la preferencia por castigar a quien no coopera. En encuestas realizadas a individuos para averiguar los motivos de su comportamiento, la razón que explica el castigo es el daño moral que produce la no-cooperación para el resto que coopera.

La justificación que sugiere Lohmann para este comportamiento está en la evolución biológica de los propios individuos. Las emociones determinan cómo nos comportamos acerca de la cooperación. De acuerdo con los procesos de selección natural y la necesidad de supervivencia, el altruismo es una emoción débil que no sobrevive en un entorno de no-cooperación. De este modo, el comportamiento de los individuos no se sigue de formulaciones genéricas del tipo «la cooperación siempre sobrevive», sino que se deriva más bien de funciones de utilidad de los individuos y del entorno en el que operan. Cuando un individuo altruista se encuentra en una comunidad de individuos egoístas, los beneficios que se siguen de practicar el altruismo no son lo

suficientemente altos para sobrevivir.

«Ecología» de la información en la Universidad estadounidense actual

En su segundo seminario Suzanne Lohmann definió la Universidad como un sistema descentralizado complejo con una única «ecología» de la información. En este sistema se deben realizar decisiones sobre personas, programas y dinero. No obstante, la información se distribuye entre miembros dispersos de las facultades y de la administración dentro de la Universidad, por un lado, y actores políticos fuera de ella, por otro. Las personas que poseen información relevante para este proceso de toma de decisiones no siempre coinciden con las personas que toman las decisiones. La profesora Lohmann planteó, en este sentido, las siguientes preguntas: ¿Cómo fluye la información desde aquellos que la tienen hacia aquellos que la necesitan? ¿Cómo dan forma estos flujos a las decisiones académicas y administrativas y a su supervisión política? Y, en última instancia, ¿cómo pueden los agentes del cambio externos e internos rediseñar esos flujos de información para mejorar el rendimiento de la Universidad?

El contexto en el que la ponente planteó estas cuestiones es el proceso de cambio en que se encuentra la Universidad estadounidense. Las élites universitarias se enfrentan actualmente a un conjunto diverso de demandas cruzadas y, a menudo, contradictorias. Por un lado, las presiones del mercado están forzando a las universidades a reinventarse a sí mismas de forma rápida y enérgica; y los líderes políticos reclaman el logro de ciertos objetivos y niveles y el correspondiente rendimiento de cuentas. Por otro, el ambiente político interno sostenido por los miembros de los departamentos en las facultades es inherentemente antitético al cambio. El gobierno colegiado de las facultades, basado en la deliberación y el consenso, favorece la inacción y la continuidad, conforme a la intención de preservar el estatus de los interesados y la departamentalización vigente. El resultado es la esclerotización estructural e intelectual de las facultades.

Lohmann situó su análisis de los flujos de información en este marco de factores. El principal desafío consiste, a su juicio, en dar solución a los problemas de información asimétrica y de selección adversa. Cuando los que toman decisiones no tienen los incentivos para informarse pueden ocurrir errores del tipo I (por ejemplo, no elegir al candidato adecuado) y del tipo II (por ejemplo, elegir al candidato erróneo). Estos riesgos son característicos del flujo de información «en cascada» propio de estos ámbitos. Este proceso implica que la transmisión es frágil e incierta y que el volumen de información es exiguo, debido a que los intercambios de ésta reflejan muy parcialmente la información privada.

A partir de su estudio de la «ecología» de la información, la profesora Lohmann esbozó una propuesta de cambio estructural basada en el estímulo de la diversidad y la competencia en el proceso de toma de decisiones en la Universidad. Estos principios deberán guiar la actuación de los dirigentes universitarios al enfrentarse a las dos dimensiones fundamentales de su tarea: gestionar eficientemente el cambio, considerando las condiciones dadas; y reformar las formas en que la Universidad es gobernada desde dentro y desde fuera, lo que afecta a esas mismas condiciones.

Suzanne Lohmann obtuvo el Ph. D. en Economía Política en 1991 en la Carnegie Mellon University. Desde 1993 ha enseñado en la Universidad de California, Los Ángeles, donde actualmente es Professor of Political Science y de Policy Studies y directora del Center for Governance de esa Universidad.

Tesis doctorales

La transformación de los partidos políticos: el caso de AP-PP

Investigación de Elena García Guereta

***Factores externos e internos en la transformación de los partidos políticos: el caso de AP-PP* es el título de la tesis doctoral realizada en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales por** Elena García Guereta, **Doctora en Ciencia Política por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctora miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Actualmente trabaja como Asesora del Gabinete del Ministro de Fomento y como Profesora Asociada del departamento de Ciencia Política y de la Administración I de la Universidad Complutense de Madrid.**
Su tesis fue leída el 6 de junio de 2001 en la Universidad Autónoma de Madrid y estuvo dirigida por Juan José Linz, profesor emérito de Ciencia Política y Social de la Universidad de Yale y miembro honorario del Consejo Científico de este Centro. Recibió la calificación de Sobresaliente *cum laude* y ha sido publicada por este Centro en la serie «Tesis doctorales». Su autora resume a continuación su contenido.

La tesis analiza la evolución y transformación de AP-PP desde su fundación en 1976 como una fuerza política minoritaria, muy ideológica y próxima al franquismo, hasta su llegada al gobierno en 1996 siendo un partido mayoritario de centro derecha o derecha moderada. Los partidos políticos son organizaciones esencialmente conservadoras, o reacias a transformarse, que sólo realizan cambios esenciales si lo consideran imprescindible, puesto que los cambios en su identidad y estrategia implican evidentes riesgos para su propia estabilidad, y las consecuencias de los mismos suelen ser inciertas. La tesis examina el proceso de cambio experimentado por AP-PP en estos 20 años en varias dimensiones relevantes: su identidad ideológica, sus propuestas programáticas, sus objetivos y estrategias, su organización formal, su funcionamiento interno real y su personal político. Ofrece abundante evidencia empírica sobre este partido, muy poco estudiado hasta la fecha, y a partir de ese análisis intenta extraer implicaciones o conclusiones teóricas sobre el papel que los factores internos y externos a los partidos juegan en el comportamiento y transformación de los mismos.

La tesis parte de la propuesta de H. Kitschelt según la cual todos los partidos políticos existentes pueden ubicarse en un continuo cuyos dos extremos son los partidos que siguen una lógica de representación política y los partidos que siguen una lógica de competición electoral. Un partido de representación política sería aquel cuya actuación está basada en la ideología y práctica política de sus seguidores o partidarios, lo que implica que prefiere mantener la «puridad» de sus opciones políticas y estratégicas a las medidas que hacen un amplio llama-

miento popular; un partido de competición electoral sería aquel que ajusta su programa, organización y estrategia a las condiciones del mercado político para maximizar su apoyo electoral y su poder. En la tesis he propuesto que el criterio para establecer si un partido sigue una u otra lógica no puede ser cuál sea su objetivo prioritario real. Lo lógico es que todos los partidos, del más ideológico al más pragmático, deseen alcanzar el poder y gobernar, y la competición política es connatural a los partidos. Esto implica que no podemos considerar que todo partido que realiza algún tipo de cambio para competir y aumentar su poder deja por ello de ser un partido de representación. Aunque esos modelos o tipos de partido no son alternativas dicotómicas, sino los dos extremos de un continuo, he propuesto que para establecer si un partido se aproxima más a una u otra lógica lo decisivo es que los partidos transformen aspectos esenciales de su identidad o de sus propuestas políticas para aproximarse a un sector más amplio del electorado que aquel al que ya representan, y así alcanzar el poder. La diferencia entre un partido ideológico y un partido pragmático no reside tanto en la importancia o prioridad que concedan a los votos, o al poder, frente a la puridad ideológica, como en el método o estrategia que utilicen para crecer electoralmente: un partido de representación intentará convencer a los electores de la bondad de sus propuestas, y atraerlos hacia sus posiciones; un partido de competición se dejará convencer por los electores y modificará sus posiciones para acercarse a las de aquellos cuyo voto pretende lograr. Esto ofrece dos criterios empíricos para diferenciar a los partidos de representación política de los partidos de competición electoral: de un lado, el análisis de su evolución programática e ideológica; de otro, la estrategia empleada para cosechar más votos.

Conforme a este argumento teórico, la tesis muestra que AP nace como un partido ideológico cuyo objetivo real es alcanzar el poder, pero dados los pobres resultados electorales cosechados en 1977 opta por realizar un trascendental cambio de identidad. Aunque hasta 1980 o 1981 parece que AP ha optado por una lógica de competición, una vez celebradas las elecciones de 1982 resulta evidente que AP ha pasado de una lógica de representación a otra lógica de representación distinta. Si la AP inicial intenta representar al franquismo sociológico, la AP posterior pretende representar a todo el electorado conservador. Aunque a partir de 1982, cuando se convierte en el primer partido de la oposición, su objetivo es llegar a gobernar, para lograrlo no intenta aproximarse a los electores más moderados, ni transforma esencialmente sus propuestas, sino que forma coaliciones electorales con pequeños partidos que desde posiciones programáticas más centradas intentan representar a esos otros electores. Sólo desde 1989 o 1990 el PP transforma de modo esencial sus propuestas y programas para alcanzar el gobierno, y sólo a partir de entonces es evidente que su estrategia es desplazarse allí donde están los electores, más que intentar atraerlos. En suma, sólo después de la refundación se puede decir que AP-PP es un partido que sigue una lógica de competición electoral mucho más que una lógica de representación política.

El caso de AP-PP ofrece una excelente oportunidad para poner a prueba las más relevantes hipótesis sobre el papel que los factores internos y externos a los partidos juegan en el comportamiento y transformación de los mismos. Habitualmente el éxito o fracaso de los partidos se mide en función de los resultados electorales que cosechan, pues tanto si su objetivo es eminentemente ideológico como si es esencialmente pragmático, esos resultados mostrarán el grado en que cada partido ha logrado satisfa-

cerlo. Esto ha llevado a una visión de los partidos como organizaciones que se adaptan mecánicamente a las condiciones del entorno en el que operan. Así, muchas teorías o modelos de comportamiento partidista consideran que el ritmo, la dirección y el tipo de transformación que los partidos experimentan está predeterminado por la situación competitiva que ocupan y los imperativos derivados del mercado electoral. En la tesis he rechazado este «determinismo externalista» y he defendido que aunque la más frecuente causa del cambio partidista sean los fracasos electorales, los partidos pueden cambiar por factores eminentemente internos, pueden ignorar los constreñimientos de su entorno y pueden reaccionar a tales constreñimientos de forma opuesta a la prevista por las teorías externalistas del cambio partidista. Las características internas a los propios partidos y, más concretamente, cuál sea la distribución de poder intrapartidista, quiénes sean sus líderes, cuáles sean sus objetivos y cuáles sus creencias influirá de forma decisiva en que un partido reaccione o no a lo que acontece en su entorno, y en cómo y cuándo lo haga. Ésta es la hipótesis teórica central de la tesis, y a partir de ella se recogen hipótesis más concretas, procedentes sobre todo de las propuestas formuladas por Strom y Kitschelt, sobre cómo diversos factores externos e internos influyen en el comportamiento y transformación de los partidos.

¿Cómo se explica la transformación de AP-PP? ¿En qué medida los factores externos e internos al partido han incidido en la misma? La causa esencial del proceso de cambio partidista estudiado está en el fracaso en la consecución del que desde 1977 ha sido el objetivo prioritario real de este partido: crecer electoralmente para convertirse en el partido mayoritario de la derecha o el centro derecha de ámbito nacional y llegar a gobernar. Por tanto, la causa esencial del cambio de AP-PP es eminentemente externa. Pero el modo en que el partido ha reaccionado a sus fracasos o éxitos electorales no ha sido, al menos hasta 1989, el esperable, dada la situación competitiva del partido y los incentivos y constreñimientos derivados del mercado electoral. La transformación concreta experimentada por AP-PP ha dependido trascendentalmente de los objetivos y creencias de los sucesivos líderes partidistas, y de su grado de autonomía para decidir la dirección y dimensión del cambio partidista. En contra de lo esperado, esa autonomía ha variado mucho menos en función de la distribución de poder intrapartidista y de las preferencias más o menos ideológicas o pragmáticas de los demás miembros del partido, que del grado de apoyo interno del que el líder ha disfrutado y de la cohesión interna del partido. La tesis muestra que los partidos políticos son organizaciones extremadamente competitivas internamente, y que los objetivos individuales de sus miembros pueden ser tan o más importantes que los objetivos colectivos para cuya consecución existe el partido. El modo en que los partidos reaccionan a los incentivos y constreñimientos de su entorno parece depender mucho más de que la distribución interna de poder sea o no sea equilibrada, o aceptada por sus miembros relevantes, que del éxito o fracaso del partido en la consecución de su objetivo prioritario. En suma, la tesis muestra que los partidos no se adaptan mecánica y pasivamente a las condiciones de su entorno, sino que ciertas características internas a los mismos influyen decisivamente en que éstos reaccionen o no a su entorno, y en cómo lo hagan. Por otra parte, los partidos pueden influir en su entorno competitivo e institucional, o al menos intentarlo, tanto a través de su relación con otros partidos políticos y con los electores, como a través de su capacidad de proponer, negociar y aprobar leyes que regulan el marco institucional en que compiten. □

Noviembre

4, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Violín y piano, por **Alejandro Saiz San Emeterio** (violín) y **Miguel Ángel Chavaldas** (piano)
Obras de L. v. Beethoven, C. Debussy, M. Ravel y S. Rachmaninov

5, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Amaia Zipitria** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
Obras de A. Vivaldi, J. S. Bach, W. A. Mozart, N. Paganini, L. Boccherini, P. Sarasate e I. Frolov
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA
«Las plantas bajo el dominio del hombre» (V)
Francisco García Olmedo: «La revolución verde»

6, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «FRANCISCO TÁRREGA Y SU ESTELA» (II)
Intérprete: **Jaume Torrent** (guitarra)
Programa: Seis Canciones populares catalanas; Cuatro preludios; y Tres piezas de concierto, de M. Llobet; Cuatro piezas románticas, de E. Pujol; y Seis piezas españolas, de G. Tarragó.
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

7, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano por **Kennedy Moretti**
Comentarios: **Jesús Rueda**
Obras de A. Soler, C. Ph. E. Bach, L.v. Beethoven, F. Chopin, C. Debussy, E. Granados e I. Albéniz
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA
«Las plantas bajo el dominio del hombre» (VI)
Pilar Carbonero Zalduegui: «La ingeniería genética vegetal»

8, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violonchelo y piano, por **Ángel García-Jermann** (violonchelo) y **Duncan Gifford** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
Obras de L. Boccherini, L.v. Beethoven, F. Mendelssohn, C. Davidoff, I. Stravinsky, C. Debussy, J. Françaix y P. Sarasate
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

11, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano a 4 manos, por

Carlos Lama y **Sofía Cabruja**
Obras de F. Schubert, A. Dvorak y S. Rachmaninov

12, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Amaia Zipitria** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

19,30 AULA ABIERTA
«Las plantas bajo el dominio del hombre» (VII)
Pilar Carbonero Zalduegui: «De genomas y plantas»

13, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «FRANCISCO TÁRREGA Y SU ESTELA» (III)
Intérpretes: **Juan José Sáenz Gallego** (guitarra).
Programa: Tres estudios y Tres preludios, de A. Segovia; Dos piezas características, de D. Fortea; El abejorro y Homenaje a Tárrega, de E. Pujol; Cuatro obras originales, La frontera de Dios, Canciones castellanas y Petenera y zapateado, de R. Sáinz de la Maza; y Homenaje a Tárrega, de J. Turina
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

14, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano por **Kennedy Moretti**
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

19,30 AULA ABIERTA
«Las plantas bajo el dominio del hombre» (y VIII)
Francisco García Olmedo: «Vegetales para el siglo XXI»

15, VIERNES

11,30 RECITALES PARA

EXPOSICIÓN «TURNER Y EL MAR. ACUARELAS DE LA TATE», EN MADRID

Durante el mes de noviembre sigue abierta en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate», que ofrece un total de 70 obras del artista inglés **J. M. W. Turner** (Londres, 1775-1851), uno de los más importantes paisajistas de la historia del arte. Las obras que ofrece la muestra, organizada por la Tate y la Fundación Juan March, proceden en su mayoría del legado del propio Turner que conserva la Tate. El comisario de la exposición es **Ian Warrell**, conservador de la Tate.

Las 70 obras –entre ellas hay dos óleos y nueve grabados a partir de acuarelas– fueron realizadas por Turner entre 1795 hasta 1851, año de su muerte, y tienen al mar como «leitmotiv», representado en una amplia gama de aspectos. Abierta hasta el 19 de enero de 2003.

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: y viernes, 17,30-20.

JÓVENES
Violonchelo y piano, por **Ángel García-Jermann** (violonchelo) y **Duncan Gifford** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 8).

16, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ÓRGANO ROMÁNTICO» (I)
Intérprete: **Miguel Bernal Ripoll**
Programa: Preludio y Fuga sobre el nombre de Bach; Coral Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen; y Fantasía y Fuga sobre el Coral «Ad nos, ad salutarem undam», de F. Liszt

18, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Canto y piano, por **Mª José Fabra** y **Margarita Rivademar** (sopranos) y **Carmen-Rosa Capote** (piano)
Obras de F. P. Tosti, J. Offenbach, J. Brahms, F. Mendelssohn, A. Dvorak, M. Penella y canciones populares italianas

19, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Amaia Zipitria** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
Conferencias en torno a la Exposición Turner y el Mar (I)
Javier Arnaldo: «Turner y Caspar David Friedrich»

20, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «FRANCISCO TÁRREGA Y SU ESTELA» (y IV)
Intérprete: **José Luis Ruiz del Puerto** (guitarra)
Programa: Preludio de cristal, de C. Prieto; Preludio, de E. Pérez Maseda; Preludios Tárrega, de C. Cruz de Castro; Trois bagatelles de nuit, de J. Zárate; Frammenti uno, de E. Calandin; Preludio de espejos, de V. Roncero; Preludio-Homenaje, de S. Chuliá; Preludio del recuerdo, de J. Costa; Caligrafía, de C. Camarero; Ezkil, de R. Lazkano; Tres preludis homenatge, de S. Brotons; Homenaje a Tárrega, de J. Torrent; Tres preludis, de R. Ramos; y Endecha, de J. A. Orts
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

21, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano por **Kennedy Moretti**
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
Conferencias en torno a la

Exposición Turner y el Mar (II)
Francisco Calvo Serraller: «El mar»

22, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violonchelo y piano, por **Ángel García-Jermann** (violonchelo) y **Duncan Gifford** (piano)
Comentarios: **T. Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 8)

23, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ÓRGANO ROMÁNTICO» (II)
Intérprete: **José Enrique Ayarra**
Programa: Preludio y Fuga en Re mayor y Sonatas nº 3, 4 y 6, de F. Mendelssohn; y Corales «Herzlich tut mich erfreuen», «Herzlich tut mich verlangen» y «O Welt, ich muss dich lassen», de J. Brahms

25, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Música de cámara, por **Trío Siglo XXI** (**Farid Fasla**, violín; **Úrsula García**, violonchelo y **Rosalía Pareja**, piano)
Obras de L. v. Beethoven, F. Schubert, C. Debussy y J. L. Turina

26, MARTES

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.

- **Exposición «Saura: *Damas*» (Obra sobre papel)**

En noviembre sigue abierta, en las salas para exposiciones temporales, «Saura. Damas» (Obra sobre papel), que incluye una selección de 53 obras realizadas entre 1949 y 1997 por **Antonio Saura** (Huesca, 1930-Cuenca, 1997), miembro fundador del grupo «El Paso» y pionero en la renovación del arte de vanguardia español del pasado siglo. Las obras –en técnica mixta, óleo, collage, mina de plomo y tinta china sobre papel– proceden de la Sucesión Antonio Saura y de una colección particular. Hasta el 2 de febrero de 2003.

- **Colección permanente del Museo**

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, pertenecientes a la colección de la Fundación Juan March, componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya gestión es responsable la citada Fundación Juan March. Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas 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
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Amaia Zipitria** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
Conferencias en torno a la Exposición Turner y el Mar (III)
Carmen Pena: «Turner: Teoría y práctica del color»

27, MIÉRCOLES

19,30 BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
AULA DE REESTRENOS (45):
«Centenario del nacimiento de Ángel Martín Pompey»
Intérpretes: **Manuel Guillén** y **Víctor Martín** (violines); **Emilio Mateu** (viola); **Ángel Luis Quintana** (violonchelo); y **Mª Jesús García** (piano)
Programa: Quinteto con piano en Fa sostenido menor y Quinteto con piano en Do mayor, de A. Martín Pompey
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

28, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Kennedy Moretti**
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
Conferencias en torno a la Exposición Turner y el Mar (y IV)
Begoña Torres: «J. M. W. Turner: un romántico en la vanguardia de la sensibilidad»

29, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violonchelo y piano, por **Ángel García-Jermann** (violonchelo) y **Duncan Gifford** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 8)

30, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ÓRGANO ROMÁNTICO» (y III)
Intérprete: **José Manuel Azcue**
Programa: Preludio, Fuga y Variación, Op. 19; Prière, Op. 20; Coral numero I en Mi mayor; Coral numero II en Si menor; y Coral numero III en La menor, de C. Franck