

---

# Cursos universitarios

---

Cuarenta y siete conferencias organizó la Fundación Juan March en su sede a lo largo de 1998, dentro de los habituales Cursos universitarios, que imparten profesores y especialistas en las más variadas materias. Su objetivo es la formación permanente de postgraduados y estudiantes universitarios.

Temas de literatura, arte, historia, música y estética constituyeron el contenido de los diez ciclos habidos durante el año. Tres de ellos se organizaron en el contexto de exposiciones artísticas exhibidas en la Fundación Juan March: «La cultura portuguesa a comienzos del siglo XX» (exposición de Amadeo de Souza-Cardoso); «Cinco lecciones sobre el surrealismo» (exposición de Paul Delvaux); y «Cuatro lecciones sobre Richard Lindner» (exposición de este artista norteamericano de origen alemán). Otros se sumaron a la conmemoración de centenarios de destacadas figuras o

eventos de la historia y cultura españolas, como los titulados «Felipe II y las artes»; «El siglo de los 'intelectuales' (1898-1998)»; «La música del 98»; y «Un siglo de historia del arte en España (En el centenario de Enrique Lafuente Ferrari)». Los tres ciclos restantes trataron sobre «Cervantes, libertador literario»; «El primer siglo de la literatura española»; y «José María Valverde y su época: Medio siglo de cultura española».

Un total de 4.984 personas siguieron estas conferencias, de cuyo contenido se ofrece un resumen en páginas siguientes.

En el salón de actos de la Fundación Juan March también se celebró un nuevo ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología, organizado por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. De ellas se informa en el capítulo correspondiente de estos *Anales*.

## «La cultura portuguesa a comienzos del siglo XX»

Entre el 16 de enero y el 1 de marzo pudo verse, en la Fundación Juan March, una retrospectiva del pintor portugués **Amadeo de Souza-Cardoso**, tal como se informa en el lugar correspondiente de estos *Anales*. Coincidiendo con esta exposición, la Fundación Juan March programó un ciclo de conciertos y conferencias sobre música y cultura portuguesas. Además de la conferencia inaugural que dio el 16 de enero el director del Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante, **António Cardoso**, en este ciclo intervinieron: **Fernando Guimarães**, autor de varios ensayos sobre literatura portuguesa, que habló de «La consciencia de modernidad en tiempos de Amadeo de Souza-Cardoso» (20 de enero); **Fernando Cabral Martins**, escritor y profesor de Literatura portuguesa de la Universidad Nueva de Lisboa, de «Años 10: La vanguardia portuguesa» (22 de enero); **João Lima Pinharanda**, crítico de arte y comisario de exposiciones, de «Amadeo de Souza-Cardoso: Siglo XX ida y vuelta» (27 de enero); y **Maria Helena Gomes de Freitas da Cunha e Sà**, crítica de arte y comisaria de exposiciones, de «Amadeo: Abismo azul» (29 de enero).

«Una de las propuestas más radicales y fascinantes de la modernidad –señaló **Fernando Guimarães**– es el rechazo de la imitación. La pintura naturalista perseguía una realidad físico-sensorial que se apoyaba en la observación, como si los pintores no consiguiesen lo que, hacia 1860, se estaba haciendo en los talleres de los fotógrafos. La visión que se tiene de la realidad es más de naturaleza sensible que de naturaleza mental. Como decía un pintor que está en el origen del realismo, Courbet, ‘la pintura se lee como un mundo sensible’. La modernidad viene a instaurar una lectura, pero de una naturaleza diferente. Lo sensible tiende a perder terreno en relación a lo mental. Este paso de lo sensible a lo mental será una de las transformaciones esenciales en la evolución de las artes plásticas. Se abre así un camino hacia la afirmación de la propia modernidad. Y es en esa modernidad donde se sitúa la obra de Amadeo. Amadeo critica a los artistas que se preocu-

pan ‘con la realidad, como si ella fuese imitable’. De ahí, la atención que presta a las más diversas tendencias vanguardistas sabiendo seguir su desarrollo. Fue lo que ocurrió con un cuadro de Amadeo, *La cocina de Manhufe*, de 1913, que revela bien el modo como supo proseguir con originalidad ese camino contra la imitación, aunque Amadeo no dejase de tener algunas reservas contra la caligrafía mental y literaria del cubismo. En este cuadro se juega de forma ejemplar con el encuentro de múltiples superficies que se definen a partir de las líneas que sobrepasan el contorno de los objetos, de modo que a la posibilidad que haya de identificarlos –la mesa, las cacerolas de hierro, la ventana– se sobrepone el ritmo con que ese trazado define o construye espacios o volúmenes. Vemos menos objetos y más espacios que tienden a tornarse abstractos. Una vez más el principio de imitación retrocede. También Pessoa se empeñará en valorar ese sentido de construcción en el campo literario. Y no es por casualidad que Almada Negreiros, compañero de generación de Pessoa, señalara esa tendencia cuando enfáticamente nos dice: ‘Pertenezco a una generación constructiva’. Intentamos perseguir una estética y una poética de la modernidad a través de dos nociones fundamentales. A saber: una, la de imitación, que la modernidad exorciza, y la de la construcción, que está especialmente valorada por la modernidad. Esto tanto en el campo de la literatura como de las artes plásticas. Los casos de Pessoa y Amadeo son excelentes ejemplos.»

«Hay una nebulosa de movimientos –comenzó diciendo **Fernando Cabral Martins**– en la cultura portuguesa de los años 10 que admite las más variadas denominaciones con terminación en ‘ismo’. Nebulosa, o quizás mejor nube provocada por una explosión. Y esta explosión es desde luego social, es la de la Gran Guerra, pero es también una explosión artística, a la que llamamos vanguardia, que destruye la sintaxis en el lenguaje verbal, la melodía en la música y el figurativismo en las artes plásticas. Así, el futurismo rompe las reglas aceptadas de la sintaxis creando las palabras en libertad. Schönberg inventa el atona-



Fernando  
Guimarães



Fernando Cabral  
Martins

lismo y Kandinsky pinta cuadros abstractos. En Portugal, que también participa en la Gran Guerra, esa explosión comienza por ser social y política, con la implantación de la República en 1910. Pero hay también una explosión en las artes, es *Orpheu*, nombre de una revista con dos números publicados en 1915, pero sobre todo es el nombre que se da a toda una generación. El futurismo está animado por un entusiasmo febril, que se va asociar fácilmente en este ambiente tan incendiado. El propio Pessoa, perfectamente sintonizado con el mesianismo en general, dará al futurismo una versión original y poderosa como es el 'sensacionismo', cultivado por Álvaro de Campos en las páginas de *Orpheu*. Los contactos entre Pessoa y Amadeo en esos años se van haciendo más efectivos: incluso llegó a estar prevista para el número 3 de *Orpheu* la reproducción de cuadros de Amadeo, 'o mais célebre pintor avançado português'.

«¿Cómo se debe situar a Amadeo –se preguntó **João Lima Pinharanda**– en los movimientos y obras internacionalmente reconocidos, en lo que se refiere al cubismo, al orfismo, al purismo, a los diferentes expresionismos o al dadaísmo? Dentro de este contexto internacional, podemos preguntarnos por qué razones Amadeo no tuvo ese reconocimiento internacional que tuvieron otros artistas de su tiempo. En Portugal, Amadeo es un príncipe aislado prácticamente en un desierto de artistas que no comprendían lo que estaba ocurriendo fuera del país. Amadeo se convirtió en un mito, un mito que murió joven, una especie de Don Sebastián, el rey que desapareció en Alcazarquivir. Amadeo, así, sería el rey de nuestra pintura, que podía traer la Europa que nosotros no alcanzábamos. Pero no es posible, en realidad, responder a estas y otras posibles preguntas. Significativamente, cuando Amadeo fue recuperado en 1956, no lo fue según una modalidad artística, sino según una modalidad historiográfica y crítica. Fue un historiador quien descubrió en París los lienzos que estaban contra la pared en un atelier, tal como los había dejado en 1918; y así fue como apareció y se descubrió. Pero ningún pintor trabajó después profundamente

sobre la obra de Amadeo. Su obra no sirvió para nada después de haber sido fundador de un modo tan fulminante. Su obra y su personalidad coinciden con lo más productivo que tiene la cultura portuguesa de este siglo: Amadeo ilustra la vertiginosa exposición de una energía moderna, contra el abatimiento que había hecho de Portugal, desde el punto de vista intelectual y político, un grupo de 'vencidos en la vida'.

«Amadeo fue el único de los portugueses de su generación –manifestó **María Helena Gomes de Freitas**– que supo obtener de la situación de un artista emigrado los instrumentos necesarios para un diálogo productivo entre la búsqueda plástica y las rupturas artísticas de su tiempo. Amadeo llega a París en 1906, exactamente el mismo año en que Picasso comienza a pintar *Les Femmes d'Alger*. Al mismo tiempo, llega de Italia Amadeo Modigliani, ambos en el momento oportuno para asistir a casi todos los descubrimientos artísticos del comienzo del siglo. Éste es, sin duda, en estos primeros años en París, el más impactante encuentro de un artista portugués con un extranjero, el único del que hay signos exteriores evidentes y que curiosamente surge envuelto por diversas coincidencias. Quizás quiso la casualidad que tuvieran el mismo nombre, que era poco común. Nacidos en la década de los ochenta, los dos murieron con poco más de treinta años. Podemos además reconocer otros trazos comunes: el porte aristocrático, la belleza y la determinación. Las biografías refieren 1909 como el año en que posiblemente tuvo lugar su primer encuentro, cuando Modigliani se instala en la Cité Falguière, cerca del atelier donde se reunían los portugueses. La amistad que surgió es ampliamente comentada y reconocida. Prueba definitiva de esta relación es la exposición conjunta (de esculturas y dibujos) que ambos realizan en 1911. Pero casi no se descubrió nada más de esta relación. No se conocen cartas, fotografías comunes o retratos. Quedan los trabajos que realizaron en ese período y que confirman intercambios y debates de experiencias plásticas, claramente influenciados por los primitivos y por el arte negro.»

João Lima  
PinharandaMaría Helena  
Gomes de Freitas

## «Felipe II y las artes»

Del 3 al 26 de febrero, la Fundación Juan March celebró en su sede un ciclo de ocho conferencias en torno a «Felipe II y las artes», en el que intervinieron los especialistas **Antonio Fernández Alba** («Felipe II y El Escorial»), **Fernando Checa** («Felipe II y la pintura veneciana»), **Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos** («Felipe II y la escultura») y **Alfonso Emilio Pérez Sánchez** («Felipe II y los pintores de El Escorial»). Este ciclo de conferencias se complementó con un ciclo de conciertos, titulado «Músicas para Felipe II», desarrollado en las mismas fechas. De esta forma la Fundación Juan March se sumaba a la conmemoración de la muerte del monarca español, de la que se cumplía en 1998 el cuarto centenario.

**Antonio Fernández Alba** es arquitecto, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y catedrático de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

**Fernando Checa** es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense y, desde 1996, director del Museo del Prado. Su libro *Felipe II, mecenas de las artes* (Madrid, 1992) mereció el Premio Nacional de Historia 1993.

**Alfonso Emilio Pérez Sánchez** es catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Director del Museo del Prado entre 1981 y 1991, del que actualmente es director honorario y miembro de su Patronato, es académico de número de la Real Academia de la Historia.

**Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos** es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid.

Abrió el ciclo **Antonio Fernández Alba**: «El conjunto del Monasterio de El Escorial viene a ser, con el discurrir de los tiempos, la expresión más cabal de las modernas teorías entre las relaciones en arquitectura: forma-contenido, idea-ejecución, mundo sensible y mundo intelectual. La obra del monumental

Monasterio se propone como un 'arquetipo arquitectónico', como un *opus* de la búsqueda del conocimiento y del quehacer constructivo de una época donde entra en conflicto una constelación de ideas. El Escorial se puede concebir en términos modernos como una abstracción minimalista reflejo del espíritu puritano del rey, que trata de dar respuesta a la espacialidad católica frente a la depuración iconográfica que postula la abstracción protestante, precisamente contra las escenografías de los retablos y las tracerías geométricas de los conversos artesanos del Islam».

«Monasterio, palacio, iglesia, sepulcro y cárcel, El Escorial es un modelo arquitectónico que postula reflejar en su polisemia espacial la concepción del mundo del monarca y, en sus diferentes reductos, lugares donde acallar su agostada melancolía. Resulta difícil comprender El Escorial si no se identifica con los contenidos de la psicología individual; la abstracción alegórica que se hace patente a través de las formas de su arquitectura es el resultado de una síntesis entre las determinaciones subjetivas del Monarca y las opciones técnicas que subyacen en la tradición espacial colectiva.»

«No es la forma sola la que edifica, sino la imagen del pensamiento. La proeza de El Escorial ha sido la de definir un espacio donde fundar, sólido y sustancia, una *tecne* de manifiesta coherencia. En los reductos del Monasterio todas las grandes tradiciones deben ser acogidas. El Escorial fuera de su color no se comprende, no es el blanco de España que materializa volúmenes y formas, es la desmaterialización y laceración del cuerpo en el *San Jerónimo*, el cuadro más dramático del último Tiziano. El Escorial vive de grises, color de una España que no puede alcanzar la luz. Un lugar donde el silencio y la soledad suscitan elevar las trazas de una arquitectura enigmática, arropada por la bondad artística, que permita a su hacedor salvarse del enredo del sueño. Espacios para una ascética del espíritu. Artefacto para el conjuro de la angustia cósmica.



Antonio Fernández  
Alba

Castillo interior, itinerario de depurada arqueología del alma y sabiduría pétreica de simetría inequívoca.»

Sobre «Felipe II y la pintura veneciana» trató en sus conferencias **Fernando Checa**. «De entre los distintos y muy variados patrocinios y mecenazgos que tuvieron lugar en la España del Renacimiento, ninguno más amplio, espectacular y coherente como el protagonizado por Felipe II. Aunque en la colección de obras del monarca hubo pinturas de otros artistas de la escuela de Venecia (Tintoretto, Veronés y Bassano), no es comparable el interés mostrado por estos artistas con la pasión que sintió por la obra de Tiziano. El pintor nunca vino a España, pero se encontró con Felipe, siendo éste todavía príncipe, en Habsburgo, en 1548 y en 1551. La mayor producción de Tiziano en la etapa final de su vida estuvo precisamente al servicio de Felipe II. Hay más Tizianos entre El Prado y El Escorial que en toda la ciudad de Venecia.»

«La primera obra que le encarga Felipe II la pinta Tiziano en 1548; se trata de un retrato 'de aparato', el único retrato directo del rey que hace Tiziano, pues no se volverán a ver más. Tiziano está muy presente en las pinturas religiosas de Felipe II en El Escorial, tanto en la gran Basílica como en las capillas privadas; y también el pintor realizó muchas obras de pintura mitológica para el Rey, una de ellas fue *La Venus del espejo*. Además de la serie de las *Poesías* de Tiziano, Felipe II tuvo en todo su reinado las dos series de pintura mitológica que entraron en la colección real española con Carlos V. Cuando se terminó el inventario general de bienes y riquezas de Felipe II, en 1600, no aparece esta serie de las *Poesías* de Tiziano, lo cual nos indica el carácter íntimo y secreto de estas obras para el Rey.»

«Gracias a Felipe II, como a Felipe IV, a su interés por proteger a artistas como Tiziano y por coleccionar obras maestras de la pintura del siglo XV, se abre una de las grandes vías de la modernidad en la pintura. Sin Ti-

ziano no se explican Rubens ni Velázquez, que admiraron tanto al veneciano, pero tampoco Delacroix ni muchos pintores modernos del siglo XX. Tiziano rompe con la pintura medieval, quattrocentista, e introduce ese mundo de las pasiones, del movimiento y del color, abriendo una estética completamente nueva. Y esto se lo debemos sin duda a ese afán protector de los artistas que tuvieron los príncipes del Renacimiento, y en nuestro país, ese príncipe del Renacimiento que fue Felipe II.»

«Los estudiosos de Felipe II, tanto los más antiguos como los recientes –señaló **Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos**–, resaltan el interés del monarca por la arquitectura, la ingeniería, los jardines y la pintura, pero le regatean el entusiasmo por la escultura de la que parece no tenía un gran aprecio. Sin embargo cuando Lomazzo publicó en 1590 su *Idea del Tempio della Pittura* colocó al Rey Prudente a la cabeza de los coleccionistas de su época no sólo por la abundancia de pinturas, armaduras, joyas y libros sino también de esculturas. Efectivamente en el inventario de sus bienes efectuado en 1602 figura un número no exiguo de estatuas antiguas y modernas, unas 150 aproximadamente, y una cantidad de monedas y medallas difícil de calcular. La falta de interés de Felipe II por la escultura no radicaría, con todo, en el número relativamente escaso de las estatuas que poseía, si se le compara con las 1.500 pinturas de su colección, cuanto en que, a la hora de su muerte, aquéllas se encontraban depositadas en bloque en los sótanos del Alcázar de Madrid sin que el monarca, tan meticuloso en sistematizar la colocación de otras piezas artísticas en los palacios y Sitios Reales no hubiera querido o no hubiera sabido ubicar sus esculturas.»

«El bloque más importante de éstas era el encargado por su padre, el emperador, y por su tía, la reina María de Hungría, a Leone Leoni, en total trece retratos de bulto o en relieve. Todas estas figuras, iniciadas en Milán hacia 1549, unas casi acabadas, otras



Fernando  
Checa



Alfonso R. Gutiérrez  
de Ceballos

sin perfeccionar, fueron conducidas a España en 1556 en el viaje que trajo al emperador de Flandes hasta el retiro de Yuste. Acompañando a las estatuas vino Pompeo, el hijo de Leone, quien las depositó primero en su taller de Valladolid y finalmente en Madrid. El bloque de estatuas se encontraba todavía en 1584, en el taller madrileño de Pompeo Leoni, y allí permaneció hasta la muerte del monarca en 1598, pues consta que no fue reclamado y depositado en las bóvedas del Alcázar hasta 1602, cuando se realizó el inventario de sus bienes. ¿Se había desentendido Felipe II de obras tan valiosas artística y familiarmente hasta casi haber perdido la memoria de ellas? ¿Pensaba darlas algún destino que, por razones no fáciles de explicar, no pudo llevar a efecto? ¿Por qué Felipe II murió sin haber señalado a sus esculturas un emplazamiento definitivo? En el inventario de bienes de Felipe II se enumeran, además del bloque de retratos realizados por Leone Leoni y ultimados por su hijo Pompeo, un número considerable de esculturas antiguas cuya procedencia ha sido estudiada particularmente por Sylvie Deswarte. Todas las piezas antiguas se encontraban incomprensiblemente almacenadas en los sótanos del Alcázar a la muerte de su dueño en 1598.»

«La erección de El Escorial –manifestó **Alfonso E. Pérez Sánchez**– representa un desafío importantísimo para el artista, para el patrono –para el rey–, que tiene que completar con una decoración figurativa la enorme máquina, cargada de significados, que El Escorial representa, en su triple carácter de monasterio, palacio y sepulcro. Por ello eran precisos dos tipos de pinturas distintas. Por un lado, los lienzos que han de cubrir altares, y por otro lado, los frescos que han de cubrir muros y bóvedas. Al principio, cuando El Escorial se concibe y cuando está en condiciones de empezar a recibir decoración, el pintor favorito, el que mejor había entendido los deseos del monarca era Gaspar Becerra. Pero antes de que se pueda poner manos a la obra, Becerra muere en 1568. Al desaparecer éste se manifiesta la

necesidad de buscar pintores. Casi de una manera milagrosa aparece Navarrete «el Mudo», un sordomudo de nacimiento. Este curiosísimo artista había conocido el mundo romano y también la pintura de Venecia. Cuando Navarrete es presentado al rey en 1568 y le entrega una muestra de su hacer, el rey queda prendado de esa obra y le encomienda una serie de trabajos en los altares de la Basílica, una de las pinturas del Claustro Alto y otras cosas.»

«Las primeras obras de decoración al fresco que se hacen en el Monasterio se ponen en manos de un equipo de estuquistas y pintores decoradores que habían empezado a trabajar ya en el Alcázar. Es el grupo en el que está El Bermagasco, Juan Bautista Castello, que muere en 1569, pero deja encaminadas las decoraciones y preparados los dibujos. Como arquitecto traza la escalera monumental de El Escorial y, lo más importante, deja allí a su hijo, Fabrizio Castello, y a su hijastro, Nicolás Granello, y a todo el equipo que había traído como colaboradores. Muchos de éstos se establecen en Madrid, aquí se casan y van a ser cabezas de familia de artistas que trabajarán en lo sucesivo. En los frescos tenemos tres grandes artistas italianos que vienen precedidos de una enorme fama y que, sin embargo, defraudan. El primero que viene es Luca Cambiaso, que lo hace con su hijo Horacio y con su discípulo Tarabone. A Cambiaso le tocó bailar con la más fea: la Bóveda del Coro, que por voluntad de Felipe II era el coro de los bienaventurados y quería que se distinguiesen todos los santos. Federico Zúccaro es el segundo artista importante, y el que defrauda más. El fracaso de Zúccaro fue considerable y casi todas sus pinturas tuvieron que ser sustituidas. El tercer artista, Peregrino Tiboldi, hubo de realizar lo que todavía vemos: la definitiva decoración del Claustro. En los manuales se desprecia la pintura escorialense por extranjera. En realidad, el naturalismo español arranca precisamente de la renovación que supuso la pintura escorialense y lo que trajo de puesta al día respecto a la situación italiana del momento.»



Alfonso E. Pérez  
Sánchez

## Juan Marichal: «El siglo de los 'intelectuales' (1898-1998)»

El profesor **Juan Marichal**, ensayista y catedrático emérito de la Universidad de Harvard, impartió en la Fundación Juan March, del 3 al 12 de marzo, un curso de cuatro conferencias titulado «El siglo de los 'intelectuales' (1898-1998)»(\*). En la primera se ocupó de Émile Zola (1840-1920), «una de las escasas figuras intelectuales de la Europa moderna que han quedado en la historia como símbolos permanentes de hombría moral. Su beligerancia a favor de Alfred Dreyfus constituyó lo que Américo Castro llamaba un acontecer historiable, es decir, merecedor de ser recordado por la humanidad».

«Mientras Europa sufría las consecuencias de la Primera Guerra Mundial –señaló Marichal en su segunda intervención–, en España florecía la más importante generación de intelectuales de toda su historia. En enero de 1915, Ortega fundó el semanario *España* para expresar sus opiniones políticas, netamente antiestatistas, y dirigió esta publicación hasta 1916. A finales de 1917 pasó a colaborar en *El Sol*, diario que no tardó en convertirse en un poder político e intelectual a pesar de su escasa circulación. Unamuno fue el intelectual español por antonomasia para la Europa transpirenaica y para la América Latina.»

«La personalidad, intelectual y política, de Manuel Azaña fue vista como la más representativa del nuevo régimen español, especialmente desde que pasó a ocupar la Presidencia del Gobierno en octubre de 1931. Al predicar el cultivo de la intransigencia liberal, Azaña afirmaba la capacidad del ser humano, y el español en concreto, para el perfeccionamiento moral y el ejercicio de la voluntad creadora. España fue vista, durante la Segunda República, por los intelectuales extranjeros como un enclave de esperanza política, símbolo de futuro liberal, en una Europa crecientemente dominada por las dictaduras fascistas.»

De los «intelectuales» y el comunismo soviético trató Marichal en su tercera conferencia, hablando de André Malraux, André Gide, Jean-Paul Sartre, Raymond Aron, Albert Ca-

mus y, en España, de Fernando de los Ríos; este último, «uno de los raros intelectuales adheridos al PSOE. Don Fernando era la encarnación misma del sueño de su generación». «En la España actual –señaló Juan Marichal– muchos políticos-intelectuales socialistas se ven a sí mismos como descendientes espirituales de Fernando de los Ríos y su legado fue un camino de concordia durante la transición. Uno de los intelectuales destacados de ese momento fue Enrique Tierno Galván, a su muerte alcalde reverenciado de Madrid. En un país cuyos ciudadanos carecían de derechos políticos, pudo ser a la vez expositor de las teorías políticas y organizador de grupos contrarios al régimen.»

«Las virtudes del intelectual –concluyó Marichal en su última conferencia– son el desprendimiento, la valentía moral, la compasión y ser insobornable. Zola fue el primero en encarnar públicamente al escritor 'comprometido' que veía como un imperativo moral la condena de la injusticia, sin temor a las consecuencias. Encarnó la conciencia moral de una colectividad humana, convirtiéndose en un auténtico héroe de su tiempo.»

«Existen en la actualidad multitud de obstáculos que hacen imposible la condición de intelectual auténtico. El primero es la ampliación semántica del vocablo y del concepto de 'intelectual', que comenzó en los años treinta. Otro grave problema es que se ha roto el puente comunicativo: hoy por hoy no es fácil encontrar en el horizonte euro-americano una figura intelectual que pueda ser escuchada por públicos amplios, y esto se debe principalmente a la globalización del planeta. Pero lo que más ha degradado la condición de 'intelectual' ha sido la llamada economía de mercado o, si se prefiere, el supuesto neo-liberalismo: es muy difícil resistirse al poder del dinero y ser realmente independiente.»

(\*) Títulos de las conferencias: «1898: Émile Zola, paradigma del 'intelectual'»; «1914: la generación española de los 'intelectuales'»; «1936: los 'intelectuales' y el comunismo soviético»; y «1998: la desaparición del 'intelectual'».



Juan Marichal (Santa Cruz de Tenerife, 1922) se doctoró en Princeton, dirigido por Américo Castro. Es profesor emérito de la Universidad de Harvard. En Madrid dirige la revista de la Institución Libre de Enseñanza. Autor, entre otros libros, de *El secreto de España*, Premio Nacional de Historia de 1996, y de la edición de las *Obras Completas* de Manuel Azaña.

## «Cinco lecciones sobre el surrealismo»

Coincidiendo con la retrospectiva que la Fundación Juan March dedicó al pintor belga **Paul Delvaux**, tuvo lugar, entre el 17 de marzo y el 2 de abril, un ciclo de conferencias con el título de «Cinco lecciones sobre el surrealismo», en el que intervinieron la profesora de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid **Estrella de Diego** (17 de marzo: «Bruselas-París: Las ciudades de los surrealistas»); el director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y crítico de arte **Juan Manuel Bonet** (24 de marzo: «André Breton: Su mirada sobre el arte moderno»; y 26 de marzo: «Cadaqués, Vallecas, Tenerife: El surrealismo en sus paisajes españoles»); y el catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y crítico de arte **Francisco Calvo Serraller** (31 de marzo: «Pintar dormidos: El surrealismo en los años 20»; y 2 de abril: «Pintar despiertos: El surrealismo en los años 30»).

«Mientras el surrealismo parisino –señaló **Estrella de Diego**– se debatía frente a su pasado glorioso, los belgas se reunían en pequeños cafés y escalaban muros para transgredir, o para pasar el rato, que es lo mismo. Y es que Bruselas está llena de sorpresas. En 1924 –fecha oficial del inicio del surrealismo– aparece *La Révolution Surréaliste* en París. Apenas una semana antes los belgas habían lanzado *Correspondance*, una de las más excitantes revistas del momento. Como en ella se hablaba de los surrealistas franceses, Breton, por alusiones, no tarda en trasladarse a Bruselas para adscribir a los recién nacidos a su grupo. Capitaneado por Nougé, el grupo rechazaba el automatismo psíquico y sustituía la arbitrariedad y el azar por el análisis. Así el *objet trouvé* de los franceses acaba siendo con los belgas un *objet bouleversant*, algo que ha habido que idear, construir, como muestran algunas de las obras más lúcidas de Magritte y la increíble serie de fotos que Paul Nougé realiza en el año 29-30, la *Subversión de las imágenes*, verdaderos poemas visuales donde se atrapan objetos ausentes. Morirse es un pañuelo porque acabamos por encontrarnos todos, siempre, en este trozo pequeño, atesta-

do, que es la muerte, donde terminamos por darnos de bruces incluso con aquellos que esperábamos no volver a ver nunca. Los pasajes, lugares cerrados, espacios públicos, con algo de privado también, por qué no, lugares intermedios donde uno pasa y pasa siempre por el mismo lado, una y otra vez, insistentemente, mirando y siendo mirado. Lugares a salvo del misterio y la muerte. Lugares, al fin, sin esquinas que doblar para dejarse sorprender. ¿Dónde esconderse entonces? Hay que salir a las calles, atravesar los muros, como propone Man Ray, hay que perderse por las calles. Sólo allí, entre la multitud, estaremos realmente solos, como comentaba Charles Baudelaire.»

«Hablar de Breton –manifestó **Juan Manuel Bonet**– es hablar de una de las grandes figuras de nuestra cultura contemporánea. Pocas veces se ha dado la unión que se dio en Breton entre la importancia de su aportación en el ámbito de las letras y la acción que llevó a cabo paralelamente en el ámbito de las artes plásticas. Breton a los 17 años es un estudiante de medicina que ha caído bajo el influjo del simbolismo, ese movimiento cultural que nace en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX y que va a tener un influjo enorme sobre todas las formas de la creación durante el fin de siglo. Breton se fascina por la palabra quintaesenciada de Stéphane Mallarmé, y también por el mundo decadente de Huysmans. Todo esto le llevará a la pintura de Gustave Moreau. Sobre ese substrato simbolista Breton tendrá la revelación de la modernidad a través de Guillaume Apollinaire. Éste, como Baudelaire y como Breton, después, será capaz de darse cuenta de que hay que tender unos puentes entre las distintas artes, que es necesario aprender que cada una de las artes debe contagiarse de las demás. El mismo Apollinaire es consciente de que quiere ponerse a la escucha de los pintores. Para André Breton es absolutamente fundamental ese encuentro con la modernidad apollineriana. A través, pues, de Guillaume Apollinaire aborda todos los distintos ámbitos de la creación, pero, sobre todo, aborda el de la pintura.»



Estrella de Diego

«En España –comentó Bonet en la segunda conferencia– el surrealismo estuvo muy presente desde el inicio, porque hubo tres creadores que se incorporaron a la galaxia en torno a Breton: Miró, Buñuel y Dalí. Pero en España el surrealismo no entra tanto de la mano de estos tres creadores, sino que entra más por el lado de la literatura. La vanguardia española de los años veinte recorre un camino que va desde el post-modernismo hasta la vanguardia plena; hay multitud de núcleos de poetas y pintores que se han decantado por un lenguaje surrealista. Uno de esos núcleos es Cadaqués, punto de reunión de Dalí y algunos de sus amigos: Lorca y Buñuel, sus dos amigos de la Residencia de Estudiantes. Son años en los que Dalí está pintando un Cadaqués que tiene mucho que ver con el pintado por Derain en la década anterior.»

«Vallecas va a ser símbolo de una vanguardia de raíz surrealista que se quiere enraizar en el paisaje castellano. Frente al enraizamiento personal de Dalí en su paisaje natal, en Vallecas hay algo mucho más programático. Y para entender esto hay que remontarse a los años veinte, a lo que yo llamaría en la literatura y en la pintura madrileña ‘la tentación del arrabal’. En pintura quien más trabajó en esa línea fue Rafael Barradas. Coincidiendo con la marcha de éste a Barcelona, es cuando Alberto y Benjamín Palencia hacen desde Atocha, un recorrido que les conduce hacia el arrabal. Son los primeros en hacer la excursión al paisaje de Vallecas. Y de Vallecas a Tenerife. En este paisaje ya se había dado un arte simbolista, había habido tentativas vanguardistas y un núcleo de modernos o de vanguardistas en un sentido amplio que se interesaron no sólo por el surrealismo. Quien simboliza esta voluntad de renovación y de vanguardia es Eduardo Wersterdhal, que funda en 1932 la revista *Gaceta de Arte*. La figura más importante de las letras es Agustín Espinosa, que en 1935 publica *Crimen*, el libro más importante del surrealismo español. Pero no hay que olvidar a Óscar Domínguez, que se enraiza en su paisaje natal. De la conjunción de los poetas canarios y de Domínguez desde París surge en 1935 la Exposición Su-

rrealista de Tenerife y la visita de Breton y sus amigos.»

«El surrealismo –señaló **Francisco Calvo Serraller**– surge como una derivación de un movimiento terrible, en cuanto a su capacidad de negación, de su nihilismo, que es el dadaísmo, que crea un sistema que a diferencia de lo que habían sido las primeras vanguardias del siglo, no tiene otro objetivo, ni más ni menos, que terminar con el arte. De hecho, el protagonista fundamental que tiene algo también como de teólogo de la Contrarreforma, por su fanatismo y por su sentido político, y que es André Breton, se educa en esa mentalidad. En los primeros escritos teóricos de Breton, éste no sólo afirma su carácter moralista –una vocación que va a mantener hasta el final– sino que explica, además, la construcción del surrealismo que es un movimiento, como su fundador, moralista; y señala cuáles van a ser sus enemigos: la lógica y la razón. Para poder sustanciar cómo él y sus secuaces llegan no solamente a definir el surrealismo, en general, sino específicamente cómo se debe interpretar desde un punto de vista de las artes plásticas hay que esperar a 1924, cuando se funda el movimiento como tal y aparece el primer manifiesto.»

«En los años treinta vamos a encontrarnos un panorama bien distinto, sin el frenesí de la década anterior y sin el desarrollo económico que siempre se suele dar tras una guerra. En el año 29 se produce el ‘crack’ de todo el sistema bursátil occidental. Esta situación lleva a los surrealistas a una primera escisión violenta, en función de la toma de postura política. En los años veinte, en los primeros años surrealistas, su órgano de expresión fue la revista *La revolución surrealista*. Tras la escisión del año 29 que divide a los más conspicuos representantes del surrealismo, Breton crea una revista que va a ser el órgano de sus partidarios y que significativamente va a titularse *El surrealismo al servicio de la revolución*. Todos toman partido en un sentido y en otro; éste es un fenómeno general. La vanguardia artística y la política se unifican y la energía no se pone, en un sentido romántico, a favor del arte.»



Juan Manuel Bonet

Francisco Calvo  
Serraller

## «La música del 98»

Con el título de «La Generación del 98 y la música», la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE organizaron durante el mes de abril un ciclo de conferencias y conciertos con motivo del centenario de la Generación del 98, como se hizo en años anteriores para celebrar el cincuentenario de la muerte de Manuel de Falla y en torno a la figura de Serguei Diaghilev. De los conciertos se informa en el capítulo de Música de estos mismos *Anales*.

Las conferencias –agrupadas bajo el título de «La música del 98»– tuvieron lugar en la Fundación Juan March, los días 14, 16, 21, 23 y 28 de abril, y corrieron a cargo de **José-Carlos Mainer** («Introducción al 98» y «Literatura y música en torno al 98»), **Francesc Bonastre** («Felipe Pedrell y el regeneracionismo musical» y «La escuela pedrelliana: España *versus* Europa»); y **Ramón Barce** («Cuba musical en los últimos años de la colonia»).

Con este ciclo se quiso ofrecer una imagen musical y literaria de lo que supuso la Generación del 98 en toda España y en Europa, así como en Estados Unidos, Cuba y Filipinas. Tal como se indicaba en el programa de mano, «al igual que ocurrió años más tarde con la llamada Generación de 1914, nadie ha defendido la existencia de una Generación musical de 1898 (sí hubo, y está bien estudiada, una Generación musical de 1927, también llamada de la República). Sin embargo, es obvio que hubo una producción musical durante los años anteriores y posteriores al conflicto, y estos ciclos desean mostrarla para su comparación con las ideas de los ‘noventa-yochistas’».

**José-Carlos Mainer** (Zaragoza, 1944) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza y anteriormente fue profesor de esa materia en las Universidades de Barcelona, Autónoma de Barcelona y La Laguna. Pertenece al consejo editorial de destacadas revistas norteamericanas de literatura española y es miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.



José-Carlos  
Mainer

**Francesc Bonastre** (Montblanc, Tarragona, 1944) es doctor en Filología Románica por la Universidad de Barcelona, catedrático de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona y director del Instituto de Documentación e Investigación Musicológica «Josep Ricart i Matas» de esta universidad. Premio Nacional de Musicología en 1976 y académico numerario de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona. Es también director y compositor.

**Ramón Barce** (Madrid, 1928) es doctor en Filología por la Universidad de Madrid. En 1958 fundó, con otros compositores, el grupo «Nueva Música». De 1967 a 1974 dirigió los conciertos «Sonda» y la revista del mismo nombre, de música contemporánea. En 1965 creó un sistema de escalas, el «sistema de niveles». Como compositor es autor de 130 obras en la mayor parte de los géneros. Premio Nacional de Música en 1973 y Medalla de Oro del Mérito a las Bellas Artes en 1996.

Abrió el ciclo **José-Carlos Mainer**, quien señaló en su primera intervención que «1898 fue una nueva manera de ver las cosas (que no eran muy distintas de unos años antes y otros después). Las letras españolas de fin de siglo suponen también una ruptura con el período anterior. A menudo, las cosas se expresaron como una verdadera querrela de viejos y jóvenes. Nunca como entonces fue tan evocada y jaleada la palabra ‘juventud’, lo que significaba también otras cosas: el ensanchamiento de la oferta literaria, la pugna de sensibilidades y la mutación de los intereses de un público que se iba ampliando».

«Al hablar de la literatura de fin de siglo lo hacemos de un período de esplendor estético indiscutible, pero también del arranque de una nueva literatura que todavía está viva. Y, a la vez que hablamos de un elenco de escritores ‘nacionales’, hablamos de una abierta y admirable conexión de nuestras letras con lo mejor de la literatura universal de su momento. Innovación y continuidad, localismo y universalidad, son los términos antagónicos que resolvió con brillantez inextinguible la litera-

tura española del novecientos.»

Mainer habló en su segunda conferencia sobre literatura y música en torno al 98: «¿Qué música suena en el fin de siglo? Para hablar de eso, primero ha tenido que ocurrir una revolución de sensibilidad. La música ya no es asociada al aria belcantista o a la melodía pedagógica. El wagnerismo fue la moda del fin de siglo, tan gustoso de crepúsculos. Sin embargo, un repaso de las ideas de los escritores de fin de siglo sobre la música es un recorrido por el desierto».

Sobre Felipe Pedrell y su escuela trató en sus dos conferencias **Francesc Bonastre**. «La figura de Felipe Pedrell (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922) se inscribe de lleno en los diversos movimientos que, especialmente en el último tercio del siglo XIX, convergen hacia la renovación de las estructuras sociales, políticas y culturales de España, partiendo de la crítica de la situación anterior y buscando soluciones para la conquista y consolidación del futuro. Pedrell no militó en ningún movimiento organizado, pero su voz, independiente y constructiva, supo conectar con el núcleo de muchas de las ideas regeneracionistas de la España de su tiempo, con las que dotó su personalidad, articulándolas en el medio musical y erigiéndolas en símbolo de la recuperación de la consciencia cultural del país. La formulación esencial de su propuesta se basa en el *canto nacional*, que Pedrell entiende en dos fases sucesivas y complementarias; por un lado, el documento etnomusicológico, según la versión herderiana del *Volkgeist* o espíritu del pueblo —ésta era, en la época, la creencia comúnmente aceptada—, mientras que, por el otro, asumía las ‘producciones artísticas’ realizadas por los autores en etapas posteriores.»

«El ideario pedrelliano, expuesto fundamentalmente en el terreno operístico, se inscribe en una actitud preconizadora de lo que, a final de siglo, se llamaría —con Joaquín Costa como precursor—, propiamente, el regeneracionismo. Con el redescubrimiento de la consciencia de la música española y el interés del pasado como elemento imprescindible

para forjar el futuro, Pedrell propuso soluciones sobre las que se podía edificar con solidez una alternativa que devolviera a España la condición de pueblo culto, creador y abierto al porvenir. Sus intentos fueron mal comprendidos en su época; pero la esencia de su mensaje fue llevada a cabo, con mayor fortuna, por sus discípulos, que, siguiendo responsable y libremente su huella, condujeron a la música española por los caminos de la universalidad.» Bonastre comentó la obra de sus más conocidos continuadores, como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Roberto Gerhard. «La recepción del ideario pedrelliano que condujo a la música española por las rutas de la universalidad fue debida a los discípulos del maestro. El reconocido prestigio de éstos debería llevarnos, quizá, a la fuente original, para poder devolver a la sociedad española una música cuyo fallo más importante fue su obligada hibernación en una época afortunadamente superada. Ojalá los tiempos estén ya en sazón.»

Finalmente, **Ramón Barce** habló sobre la Cuba musical en los últimos años de la colonia: «Cuando se subraya la importancia de la aportación afronegra a la música cubana, hay que tener en cuenta también que no toda la población negra era unitaria; también había euronegros. Existía en Cuba una música culta, de procedencia europea directa. Los grandes autores cubanos iban a estudiar a Europa, sobre todo a Alemania y Francia. Pero lo más interesante de la música cubana de la época han sido las danzas y contradanzas, música ligera para bailar. En Cuba se empiezan a producir contradanzas desde principios del siglo, y los compositores más importantes de la época escriben para este género.»

«Para algunos historiadores cubanos, Alejo Carpentier, por ejemplo, en estas contradanzas está el origen de la música nacionalista cubana. Sin embargo, si para unos autores la carga nacionalista es lo afronegro, otros piensan, por el contrario, que lo verdaderamente cubano es lo español. En cuanto a la habanera, es como la institucionalización o fosilización de uno de los ritmos de la contradanza.»



Francesc Bonastre



Ramón Barce

## «Un siglo de Historia del Arte en España»

Con motivo del centenario del nacimiento del historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), la Fundación Juan March organizó, entre el 5 y el 14 de mayo, un ciclo de cuatro conferencias que llevaba por título «Un siglo de Historia del Arte en España». El 5 de mayo, **Antonio Bonet Correa** habló de «Crítica e Historia del Arte en España»; el 7 de mayo, **Victor Nieto Alcaide** habló de «Historiografía de la vanguardia en España (1940-1963)»; el 12 de mayo, **Juan Antonio Ramírez** habló de «Los fallos de la Historia del Arte»; y el 14 de mayo, **Delfín Rodríguez** habló de «Enrique Lafuente Ferrari: Escenas de la historia».

**Antonio Bonet Correa** (La Coruña, 1925) es catedrático emérito de la Universidad Complutense y miembro de la Real Academia de Bellas Artes. **Victor Nieto Alcaide** (Madrid, 1940) es catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y director de la revista *Reales Sitios*. **Juan Antonio Ramírez** (Málaga, 1948) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. **Delfín Rodríguez** es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y miembro del Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Antonio Bonet  
Correa



Victor Nieto Alcaide

«Para Lafuente Ferrari –dijo **Antonio Bonet Correa**–, la crítica era la forma de meterse en la esencia de todos los datos y la historia del arte era también la manera de adentrarse en el pensamiento y en la cultura de un tiempo. Uno de los aspectos que a él más le interesaba era la relación entre el historiador del arte y el arte de su tiempo. Y es ésta una cuestión esencial porque en este país suele haber un divorcio entre nuestros historiadores y el arte actual, que nunca fue el caso de Ferrari. Él pensaba que el que no entiende el arte de su época no puede escribir sobre historia del arte; hay que ir al pasado para comprender el presente y, además, incluso, para entender el futuro. En realidad, crítica e historia son la misma cosa, y Ferrari no quería que estuviesen enfrentadas. Son categorías diferentes, es indudable, pero no

son nunca opuestas. Respecto a la historia del arte, tal como se ha estudiado en España, no puedo olvidar que estudié en la posguerra Historia del Arte en Santiago y sé la escasa bibliografía de la que disponíamos entonces. Pero hubo un libro prodigioso, *La breve historia de la pintura española*, de Lafuente Ferrari. En ese desierto cultural, que viví como estudiante y él como historiador, escribe don Enrique su decisivo discurso de entrada en la Academia, en el que se lamenta del retraso español y lo que allí dice sigue estando vigente, 45 años después. Lafuente era un hombre de profunda cultura europea, muy consciente de lo que había que hacer y de cómo había que enfocar las cosas, y por eso hacía un balance de lo nuestro bastante negativo. Y sus lamentaciones constantes le dieron fama de hombre esquinado.»

«El análisis de cualquier capítulo de la historiografía del arte en España –señaló **Victor Nieto Alcaide**– es un problema complejo debido a que carecemos de estudios críticos y científicos sólidos. Los historiadores españoles hemos sido poco dados a las revisiones y análisis de la profesión debido probablemente a que nuestra historiografía ha sido una actividad que se ha desarrollado excepcionalmente hasta hace unos años desde unos fundamentos y un sistema de pensamiento. Este problema se plantea de forma mucho más acuciante cuando se analiza la historiografía de la vanguardia española. Aunque la vanguardia se inició a principios del siglo XX, no fue hasta este período (1940-1963) cuando se produjo el inicio de una historiografía –y no sólo de una crítica que existía desde mucho antes– de la vanguardia artística. En 1940 se rompió la continuidad histórica debido a la guerra civil. La formulación de la vanguardia en España a lo largo de los años cincuenta fue el marco que dio lugar a la aparición de una historiografía de la vanguardia. En 1963, esta vanguardia radical hace crisis haciéndose evidentes los signos y síntomas de esta crisis de la vanguardia. En ese año hace su irrupción el Pop Art y la Nueva Figuración; Moreno Galván publica en *Artes* (1963) su artículo *Sobre la*

posible 'caída' del arte abstracto; y tiene lugar, en los meses de mayo a septiembre, la exposición 'Arte de América y España'. Al mismo tiempo, en ese año se hacen sensibles los síntomas de una renovación: aparecen las revistas *Suma y Sigue* y *Aulas*; Rubert de Ventós publica *El arte ensimismado* y Jorge de Oteiza, su célebre *Quosque tandem*. Al tiempo, la actividad de críticos e historiadores del arte dedicados exclusivamente a lo contemporáneo ha dado un cambio radical a la actividad del historiador del arte en nuestro país, al romper la endémica, empobrecedora y tradicional escisión entre historia y crítica, arte del pasado y arte contemporáneo.»

«La historia del arte es, en definitiva, un invento decimonónico –comentó **Juan Antonio Ramírez**– que surgirá de la confluencia de varios factores técnicos y sociopolíticos. La Revolución francesa nacionalizó los bienes reales y eclesiásticos e inventó la idea del 'museo nacional', donde habrían de guardarse y exponerse las obras visuales más excelsas producidas por la humanidad. El custodio y ordenador estudioso de esos materiales tendrá vocación de funcionario público, situándose al margen de las veleidades y caprichos de los coleccionistas privados. Su trabajo tenderá a ser pulcramente objetivo y a publicar los resultados de sus indagaciones, surgiendo así una literatura especializada que alcanzará dignidad científica cuando un medio como la fotografía permita aportar pruebas fiables, establecer comparaciones. De un modo esquemático, podríamos decir que el historiador del arte profesional ha pasado por tres fases: la del dilettante-anticuario, la del funcionario de museos y la del crítico-profesor. Es interesante constatar que continúan vivos los prototipos intelectuales que derivan de cada etapa, superponiéndose e intercambiándose a veces sus funciones respectivas, con gran desconcierto general. Podemos preguntarnos, además: ¿qué ha hecho la historia del arte, particularmente en España, en el siglo aproximado que lleva como disciplina 'científica' e independiente? Su gran logro ha sido reco-

nocer un territorio autónomo para los lenguajes visuales, demostrando el importante papel que éstos han jugado en la definición de los valores sociales en general.»

«Lafuente Ferrari, entre otras cualidades, reunía –manifestó **Delfín Rodríguez**– la de hacer historia del arte y a la vez reflexionaba sobre su propia disciplina. Esto es relativamente escaso en la tradición historiográfica española. Los libros de Lafuente Ferrari siempre me inquietaron, porque no solamente había en ellos rigor, doctrina, pasión en la lectura y en la escritura de las obras de arte, sino que estaban llenos de vida y próximos a la vida. Recuerdo un texto, en el que se enseñaba que la historia del arte siempre se escribe desde una posición determinada, desde una posición intelectual, de principios metodológicos, de aproximaciones ideológicas; es decir, que la historia del arte no es inofensiva, está constituida por pretensiones de tipo intelectual, interpretativo realmente apasionantes y descubría que unos libros no sustituyen a otros. Pero, sobre todo, lo más sorprendente de aquel texto era el diagnóstico que realizaba sobre la situación de la historia del arte como disciplina en la universidad y en la cultura españolas. Sus críticas, suficientemente conocidas, a la situación de la historia del arte, al acarreo de documentación y datos, a la catalogación infinita como ejercicio de investigación prioritaria de los historiadores de arte español..., yo creo que las leíamos, los estudiantes, con un sentimiento de complicidad enorme. Cuánta razón tenía Lafuente Ferrari. Y lo más importante de aquello es que quien nos decía esas cosas tenía nada menos que 74 años. La figura de Lafuente Ferrari ha cruzado de una manera protagonista y tangencial, en el centro y en el borde del debate historiográfico prácticamente en todo el siglo. La Generación del 98 construyó un artificio intelectual para intentar explicar España. Hay un esfuerzo historiográfico por dotar de una identidad a España. Y ahí intervienen gente como Unamuno, Ganivet y Ortega. En ese contexto se forma y a ese ámbito se adscribe Lafuente Ferrari.»



Juan Antonio  
Ramírez



Delfín Rodríguez

## «Cuatro lecciones sobre Richard Lindner»

Con motivo de la exposición de 46 obras del pintor norteamericano de origen alemán Richard Lindner, que ofreció en su sede la Fundación Juan March del 2 de octubre al 20 de diciembre, esta institución organizó, los días 6, 8, 13 y 15 de octubre, un ciclo de conferencias sobre el artista, a cargo de **Victoria Combalía**, profesora titular de la Universidad de Barcelona y directora artística del Centro Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet (Barcelona); **Tomás Llorens**, conservador-jefe de la Colección Thyssen-Bornemisza, de Madrid, académico de número de la Real Academia de San Fernando y profesor asociado en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Gerona; **Alberto Corazón**, diseñador gráfico e industrial; y **Fernando Castro**, crítico de arte y profesor de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid.

Sobre el *pop art* y el erotismo habló **Victoria Combalía**: «Cuando Lindner llega a América, se queda fascinado por el mundo de Manhattan y de las calles próximas a la Calle 42, con sus teatros y burdeles y el fuerte impacto visual de los anuncios luminosos. De todo este ambiente urbano se apropia Lindner. El cuadro *La Calle 42* muestra algo muy típico de su estilo: la duplicación, desdoblamiento y simetría de los personajes. Las mujeres son de mayor tamaño que los hombres, seres superiores que imponen e incluso dan miedo».



Victoria Combalía



Tomás Llorens

«En el espíritu del *pop art* americano de los 60 estaba ese amor por los grandes anuncios de la calle, el erotismo franco y la pornografía. Pero el mundo de Lindner más que del *pop* proviene del mundo alemán de Kurt Weill, de las prostitutas de los años 20 y 30. El tema de la mujer de la calle ha fascinado siempre a los pintores europeos. *El doble retrato* (1965), de Lindner, es uno de los mejores ejemplos de esas mujeres dobles, con sus corsés a modo de armadura, con vestidos que a veces recuerdan las vestimentas de los sadomasoquistas, con las gafas que generalmente asociamos a las de las millonarias americanas y al mundo de la moda. Lindner, como él mismo dijo, quiso retratar la incomunicación y la guerra de los sexos. A Lindner

le impresionó 'la soledad' y la impersonalidad de los Estados Unidos. Como europeo conjugó el espíritu del mundo berlinés, de la prostitución de los bajos fondos, con un tipo de clima totalmente americano. ¿Por qué nos sigue pareciendo un pintor no sólo reivindicable, sino también original? Por haber sabido recoger una tradición europea muy antigua, y no sólo en pintura, —el deseo, las fuerzas ocultas, las fantasías eróticas de hombres y mujeres—, y haberla tamizado por un filtro propio de la vida americana: el de la uniformización, el de la automatización, el de la in-comunicación.»

«Exilio y extravención de la conciencia moderna» tituló su conferencia **Tomás Llorens**, quien hizo un recorrido por la trayectoria vital y artística del pintor. «La pintura de Lindner —apuntó— contrasta muy radicalmente con lo que están haciendo en esos momentos sus compañeros americanos. La de Lindner no sólo se apoya en esa cultura de la modernidad alemana de los años 20 y 30, sino que incorpora aportaciones parisinas que parecen distanciarse de la revolución formal que suponen las vanguardias. Hay algo de Balthus en esa pintura de 'nueva objetividad' que propone Lindner en su primera etapa. De Balthus recoge el énfasis en el aspecto narrativo de la imagen pictórica.»

«En los primeros años de su carrera Lindner sigue asociado con los pintores del expresionismo abstracto. Lindner se define cada vez más como artista europeo, alejado de la cultura americana tanto expresionista como *pop*. En los años 1955-57 profundiza en ciertos aspectos de la modernidad tal como se la conoce por entonces en París. El Purismo, la noción de objeto-tipo, de máquina, y concretamente el estilo de Fernand Léger, marcan claramente a Lindner desde finales de los 50. Refleja la vida urbana, las señales de tráfico, los anuncios luminosos de las calles de Manhattan.»

«En 1959 se consolida su posición como profesor en el Pratt Institute. Se va despegando de la cultura americana conforme madura

su propio lenguaje. El análisis formal y la interiorización del purismo y de la herencia de Léger le conducen a una utilización personal de las formas y del espacio pictórico. Lindner ha optado decididamente por la figuración frente a la abstracción: representa el espacio pero rompiendo con la perspectiva, recurriendo a un espacio artificial, reconstruido, que es el espacio del cubismo tardío, sintético, el espacio del *Guernica*, por ejemplo. Las figuras de Lindner parecen flotar en ese espacio, se han convertido en signos. De hecho el mejor ejemplo de ese tipo de espacio reconstruido, artificial, es el fondo de las figuras publicitarias en el lenguaje gráfico de la publicidad moderna o de los modernos *mass media*.»

«Lindner es un ilustrador que, a una edad madura, decide ser pintor –señaló **Alberto Corazón** en su conferencia–. Compositivamente sus pinturas son pura gráfica. Un fondo de tintas planas, tendiendo a lo monocromático, sobre el que se siluetea figuras o escenas, siempre con un eje central. Lindner es un pintor maduro, con un gran aprendizaje visual. Y en el largo paseo que ha dado hasta tomar la decisión de dedicarse a la pintura ha ido recogiendo fragmentos de Monet, de De Chirico, de Delaunay, de Max Ernst, de Grosz, de Beckmann, de Balthus. Es, en este sentido de saber escoger, un pintor culto, muy en la línea de un cierto tipo de pintura que no remite a la existencia, a la vida, sino que es una reflexión o un comentario sobre el propio hecho de pintar. La enorme carga fetichista de estas pinturas sugiere la mirada de un surrealista, pero el modo en que están tratadas es lo que le asimila al lenguaje del *pop art*. Lindner se sentía muy incómodo cuando se le relacionaba con el mundo del pop, pero esa incomodidad estaba provocada porque él se veía a sí mismo como un artista con una mayor ‘densidad’, por así decirlo. Lindner se siente muy europeo en Estados Unidos, simétricamente a como se sentía muy americano cuando estaba en Europa.»

«El modo frontal y simétrico de organizar la composición, como si todo estuviera alum-

brado por el destello de un fotomatón, nos remite al lenguaje y al discurso del diseño gráfico. Formas y contenidos no son los de un pintor del siglo XX, sino los de un ilustrador que ha decidido aumentar la escala, utilizar el óleo sobre lienzo y cambiar de territorio: de la temporalidad del cartel o la ilustración a la intemporalidad del museo. El modo en que nos relacionamos con las imágenes ha sufrido un cambio tan radical en la segunda mitad de este siglo, que un cierto tipo de representación plástica pertenece, por su lenguaje y su técnica, más al universo de la ilustración que al de la pintura. Y es, en ese sentido, en el que Lindner podría ser un ejemplo paradigmático.»

Cerró el ciclo **Fernando Castro**, quien tituló su intervención «Travesuras y otras perversiones»: «Es evidente que el mecanismo de lo cómico, tan importante en la obra de Lindner, es doble: nos reímos de los otros y lo hacemos, acaso, inconscientemente, de nosotros mismos; asimilamos lo extraño y lo reducimos a algo superficial: paréntesis desencadenante de una convulsión sin peligro. Estamos ante un humor asombrado y malicioso.»

«Lindner quería pintar, más que retratos, el efecto que produce un rostro sobre otro sujeto. En la obra de este pintor, alternando la ironía y el sarcasmo con la ternura, surgen personajes de una expresividad gestual que llega a ser al mismo tiempo terrible e invariable, dejando el rostro convertido en una *máscara* de un gesto único, con un aire marcial inexplicable. Lo que encontramos son *máscaras*, elementos de una comedia para la que no hay texto. Los personajes más monumentales de su obra parecen híbridos de máquina y ser humano, muy próximos al maniquí, aun sin perder los rasgos antropomórficos. Los seres de Lindner son *seres idénticos en su dislocación*, contemplados en el mundo, arrojados cerca de los esfuerzos del pintor que los instala en un tiempo de excepción, el de la pintura. Lo que el pintor ha creado, aun a pesar suyo, es una turbulenta galería de episodios cotidianos reconstruidos a partir de ciertos ingredientes gestuales.»



Alberto Corazón



Fernando Castro

## Francisco Márquez Villanueva: «Cervantes eterno. A las puertas del siglo XXI»

El profesor **Francisco Márquez Villanueva**, de la Universidad de Harvard (Estados Unidos), impartió en la Fundación Juan March, entre el 20 y 29 de octubre, un curso titulado «Cervantes eterno. A las puertas del siglo XXI» (\*). «No habrá dificultad en admitir como punto de partida que Cervantes fue básicamente un producto del Renacimiento, pero de un Renacimiento español integrador de vida y cultura en términos muy distintos de los aplicables para el caso de Italia y el resto de Europa. Los puntos cardinales de la brújula cervantina están bien claros: quedaron marcados desde su primera juventud por el platonismo filigráfico de León Hebreo en lo filosófico, así como por Erasmo en lo religioso.»

«En poesía, por un Garcilaso medularmente asimilado y que le enraizaba en el ámbito cultural del primer humanismo. Cervantes tuvo que convivir, por azar cronológico, con el magno fenómeno de la Contrarreforma, pero sin dejarse captar por el signo idénticamente coactivo de su religiosidad y de su estética literaria.»

«El foco de la tesis del libro *Cervantes reaccionario*, de Cesare de Lollis, aparecido en 1924, no era otro que la pobreza intelectual de Cervantes, un 'povero uomo' semi-inculto, incapaz de otra cosa que no fuera 'raccontare per raccontare', aunque lo hiciera con superlativo acierto. Este libro espoleó a Américo Castro a publicar su obra *El pensamiento de Cervantes*, en el que emergía éste como hombre de saberes. Cervantes no es un filósofo, pero la obra imperecedera requiere la savia vital de su implantación armónica en un pensamiento sólido y de permanente valor humano. Es algo que a todo gran poeta le viene sin proponérselo y como si no le costara ningún trabajo, pero que en realidad tiene detrás muchas vigiliadas en que la chispa creadora salta al roce con el quehacer intelectual de los tiempos. Es algo que empezaban a olvidar muchos alrededor de Cervantes y que continúa perdiendo de vista tanta hojarasca bibliográfica sobre problemas artificia-

les o inventados como hoy se arremolina en torno a nuestras mesas de trabajo.»

«Cervantes no escribe las *Novelas ejemplares* para exponer ninguna filosofía personal ni para dar respuesta específica a los problemas que en ellas plantea. De un modo enfático, Cervantes no escribe nunca eso que después se llamaron obras de 'tesis'. Su lección ha sido únicamente la de recordar la complejidad insondable del fenómeno humano y la imprudencia de querer abarcarlo bajo ningún apresurado ni unívoco acercamiento doctrinal. Una exhortación a no juzgar de ligero y a revisar bajo una luz crítica las convicciones tenidas por más básicas, es decir, el consejo que más necesitaban unos contemporáneos hijos de una edad dogmática y demasiado dispuestos a arrojarse a la acción sin pensar dos veces en los principios, medios y fines de su conducta personal, política o religiosa.»

«Cervantes no es nunca más trascendental que cuando parece echar pie a tierra. Su honda conciencia de toda suerte de problemas de su tiempo tiende a superarlos en formulaciones de validez universal y permanente, por lo cual no sería difícil 'traducir' su Argamasilla, su Parnaso y su ética del poeta a equivalencias que hoy nos rondan muy de cerca. Una obra universal lo es precisamente por su ilimitada capacidad de ofrecer un inagotable poder de significación a lo largo del tiempo. El *corpus* cervantino es un diamante en el que los tiempos labran, con su paso, fulgurantes e imprevistas facetas. Es imposible predecir por qué rumbos se orientará quien dentro de cien años se hallase dispuesto a acometer la misma tarea; esto es, considerar nuestro concepto de Cervantes a la hora de cerrar este libro y abocarnos a un nuevo milenio.»

(\*) Títulos de las conferencias: «Cervantes, libertador literario»; «La cultura del Cervantes pensador»; «El mundo moral de las 'Novelas ejemplares'»; y «El testamento literario de Cervantes».



Francisco Márquez Villanueva (Sevilla, 1931) desempeña una cátedra especial de lenguas románicas en la Universidad de Harvard. Ha publicado trabajos de literatura e historia del período medieval y del Siglo de Oro. Es autor, entre otros títulos, de *Fuentes literarias cervantinas*, *Personajes y temas del Quijote y Trabajos y días cervantinos*.

## Francisco Rico: «El primer siglo de la literatura española»

**Francisco Rico**, catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona y académico de la Real Academia Española, impartió en la Fundación Juan March, los días 3, 5, 10 y 12 de noviembre, un curso sobre «El primer siglo de la literatura española» (\*). Este ciclo era un anticipo del volumen que con el mismo título está realizando el profesor Rico con una ayuda de la Fundación Juan March.

«Poco menos que siempre, desde el Neolítico –explicaba Francisco Rico–, han existido en Occidente formas elementales de la poesía y de la expresión lingüística con valor o intención estética (la canción, el cuento, el relato legendario...), compuestas y transmitidas oralmente. A veces tiende a suponerse que cada una de las literaturas europeas, tal como emerge en la Edad Media con una continuidad que en más de un aspecto llega hasta nuestros días, es el producto de un desarrollo lineal de esas formas elementales y de esa tradición oral previas. En tal concepción hay inevitablemente una parte de verdad. Todas las variedades de lenguaje que hoy catalogamos globalmente como 'literatura' constituyen en diversa medida prolongaciones de actitudes primarias y universales: el esencial componente narrativo del pensamiento, la innata tendencia a la simetría, el impulso mimético...»

«No obstante, la aparición y consolidación inicial del conjunto de géneros romances que en la actualidad denominamos 'literatura española medieval' –y cuyos ejemplos principales son la canción trovadoresca, las gestas, la poesía didáctica, los balbuceos del *roman* y diversas modalidades juglarescas– no responde tanto a la evolución interna de las aludidas formas elementales cuanto a un proceso de imitación de unos modelos franceses cuya asimilación en España es sólo un dato más en la creación y articulación de una nueva sociedad. La historia de la epopeya romántica es en buena medida la historia de la epopeya francesa, y una y otra marchan tenazmente tras las huellas de la *Chanson de Roland*. España permite comprobarlo desde un mirador

privilegiado, pues las más antiguas gestas castellanas, las englobadas en el ciclo de los condes de Castilla, se elaboraron mayormente en la primera mitad del siglo XI, recogiendo de manera inmediata el estímulo del primitivo *Roland* difundido en la segunda mitad del siglo anterior y cuyo rastro es especialmente decisivo en el poema de los Infantes de Lara.»

«En el período que corre, a grandes rasgos, entre la conquista de Toledo (1085) y la batalla de Las Navas de Tolosa (1212), la Península Ibérica conoce una profunda transformación: la fase expansiva de la demografía europea y las oportunidades y atractivos que España ofrece a pobladores y visitantes ocasionales, confluyen en la llegada de un número inmenso de gentes de más allá de los Pirineos, al tiempo que el *statu quo* con los musulmanes y el dinero de los parias favorecen el reforzamiento de los lazos que trenzan el tejido social, con la afirmación de la autoridad regia, la creciente vigencia del derecho y el auge de la vida urbana.»

«Es en ese marco, por ejemplo, donde la escritura alcanza una existencia *real*, una dimensión pública. De técnica de unos pocos y para pocos usos, se convierte, sobre todo con la generalización del papel, en ingrediente imprescindible en multitud de prácticas y situaciones. Desde el comercio hasta la propiedad de la tierra o la transmisión del poder, cada día son más las facetas de la realidad que giran en torno a la escritura. Con todo, la admisión de la literatura romance en el ámbito de la escritura no implicó todavía una mutación sustancial: la literatura de la Edad Media nunca dejó de ser básicamente oral (y aun mímica). No sólo la regla fue que la mayor parte de la producción literaria no se pusiera jamás por escrito, sino que incluso cuando sí se puso había sido concebida para apoyarse en elementos distintos de la escritura: la voz, la música, el gesto, el baile, la participación de un público...»

(\*) Títulos de las conferencias: «Literatura y nueva sociedad»; «La tradición épica»; «La canción de mujer: arcaísmo e innovación»; y «Entre la oralidad y la escritura.»



Francisco Rico es catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales en la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro de la Real Academia Española. Ha dirigido diversas colecciones, entre ellas la *Biblioteca Clásica*, donde ha aparecido su edición del *Quijote*. Dirige la *Historia y crítica de la literatura española*.

## «José María Valverde y su época: Medio siglo de cultura española»

En recuerdo de **José María Valverde**, catedrático de Estética, ensayista, poeta y traductor, la Fundación Juan March organizó, entre el 17 de noviembre y el 1 de diciembre, un ciclo de cinco conferencias con el título de «José María Valverde y su época: Medio siglo de cultura española». En el ciclo intervinieron: **Rafael Argullol**, catedrático de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, ensayista y narrador («José María Valverde: El compromiso con la palabra», 17 de noviembre); **David Medina**, profesor y coordinador de la edición de las obras completas de Valverde («Poética y poesía: José María Valverde y la conciencia del lenguaje», 19 de noviembre); **Jordi Llovet**, catedrático de Filología Románica de la Universidad de Barcelona («Filia y emancipación: Los estudios literarios de José María Valverde», 24 de noviembre); **José Jiménez**, catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Complutense de Madrid («El pensamiento estético de José María Valverde», 26 de noviembre); y **Francisco Fernández Buey**, catedrático de Filosofía moral y política de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona («Prójimo y lejano: Dialogando con Valverde sobre una paradoja histórica», 1 de diciembre).



Rafael Argullol

«José María Valverde era un hombre –señaló **Rafael Argullol**– que se definió como ‘ser de palabra’ y en cierto modo constituyó a la palabra en el centro de su horizonte vital e intelectual y, sin embargo, estuvo siempre acompañado por una escenografía de fondo que era el silencio (el silencio es uno de los conceptos que de una manera permanente se repite en su obra poética: no me extraña esto, pues siempre he creído que la poesía nace del silencio). Pero ese silencio no es sólo el silencio desde el que se destila la poesía, sino el silencio en el cual, en cierto modo, el acróbata de la palabra salta desde el ámbito estético al ámbito de la fe, que, en definitiva, es el salto al que se ve abocado continuamente Valverde y que refleja con múltiples expresiones e imágenes en sus obras, incluso en

aquellas obras, que una lectura precipitada podría considerar obras más vinculadas al compromiso social. Pero el compromiso social de Valverde quedaba siempre engarzado en esa globalidad. Por otro lado, no he conocido ninguna otra persona que tuviera su profundidad metafísica y que tan alejado estuviera de aceptar la verborrea metafísica. Intentaba alejarse de toda solemnidad conceptual y creo que lo consiguió perfectamente a través de toda su obra posterior a su estancia en Roma en los años cincuenta. Él nos enseñó cómo se puede avanzar profundamente en cualquier cuestión sin someterlo a aquello que Benjamin hablando de los filósofos que llegan a un lenguaje hermético se refería al ‘lenguaje de los rufianes’. Él siempre creyó que lo profundo se expresa con enorme claridad.»

«No creo –explicó **David Medina**– que el poeta se agote en su obra o, mejor dicho, aceptaría ese punto de vista si quedara bien definido qué debe entenderse por ‘obra’. Si tal palabra es sinónimo de ‘obra poética’, no veo qué justificación pudiera tener el prescindir de todo aquello que escribió Valverde en otros formatos –en prosa, quiero decir–. Esta disociación entre el verso y la prosa tiene aun menos aval cuando, como ocurre con Valverde, en la obra en prosa hay elementos suficientes para reconstruir una poética, es decir, un sistema de ‘pesos y medidas’ que el poeta se da a sí mismo como patrón desde el que enjuiciar sus versos. Pretendo evaluar el total de la trayectoria poética de José María Valverde midiendo sus versos y su evolución global por las pautas que él mismo se fue dando en cada momento; dicho de otra manera, juzgándolo de acuerdo con sus propios patrones valorativos y viendo cómo en la evolución de éstos, paralela a la que siguió su obra de creación, se dibuja claramente un sentido y un horizonte. En particular, ese sentido está dado por el ascenso del poeta a la conciencia del lenguaje, desde la cual todo lo que escribió adquiere nueva luz y coherencia. José María



David Medina

Valverde era un hombre de letras completo –manifestó **Jordi Llovet**–; ante todo un poeta, como a él le gustaba que se le recordara, pero también un hombre de pensamiento, un filósofo, un historiador de las ideas, un conocedor del arte..., en suma, de toda la historia de la cultura. Ésta es la palabra decisiva en su aproximación a los hechos intelectuales: el de concebirlos no como una pequeña parcela de algún saber fraccionado, sino el de considerar que son no más que una pequeña parte de un todo, de un gran entramado que es lo que él concebía como cultura. Se pueden analizar sus estudios literarios bajo cuatro aspectos concretos: la preeminencia del lenguaje como instrumento simbólico en la actividad literaria y filosófica; la situación de la palabra literaria y la filosófica en el marco de la historia; la perspectiva moral y política de los estudios de Valverde, ese horizonte que se abre hacia una dimensión moral y política; y, por último, su idea de la crítica y de la enseñanza literarias.»

«Hay en el estilo del pensamiento de Valverde –dijo **José Jiménez**– una dimensión profundamente escéptica (un escepticismo de carácter general sobre la grandilocuencia, sobre las grandes manifestaciones solemnes que tenía que ver, creo yo, con su comprensión profunda de la debilidad humana), pero también humor, ironía (autoironía: el modo en que hablaba de sí mismo o cómo convertía en anécdota aspectos importantes del pensamiento más profundo). Valverde era, sobre todo, un poeta, pero como los grandes poetas fue desarrollando un pensamiento teórico de gran alcance, un pensamiento, además, que contribuyó a edificar con un giro nuevo los estudios estéticos en la Universidad española. Valverde logró entroncar la estética con la vida y también con la actitud crítica y, sobre todo, planteaba la estética como una vía de compromiso a través de la construcción creativa. Es imposible que la estética funcione sin la ética, sin una relación muy fundante con ella. Y ese compromiso que Valverde convirtió en divisa humana está

en la raíz de la emergencia de un nuevo pensamiento estético en España, que a partir de los años ochenta, a través fundamentalmente del magisterio de Valverde, y también de José Luis Aranguren, ha realizado la tarea de volver a entroncar con las personalidades más decisivas en el terreno del pensamiento y del ensayo estético en España: me refiero, claro está, a Ortega y Gasset, a Eugenio d'Ors y, en otro sentido, también a María Zambrano.»

«No me cabe duda –confesó **Francisco Fernández Buey**– de que en los últimos años Valverde vivió convencido de que la historia había dado un traspies importante y de que, en tal circunstancia, la mentalidad del cristiano y la mentalidad del comunista tenían que cambiar. La pregunta es: ¿hacia dónde?, ¿en qué dirección? La respuesta que Valverde dio a esta pregunta es sugerente y sugestiva. Para él se trataba de cambiar mirando a la vez hacia atrás y hacia adelante para mantener el espíritu liberador o emancipador de una tradición, la cristiana, que no siempre y en todo momento pasado ha sido eso o sólo eso. Hacia atrás, pues, para recuperar la sustancia del espíritu evangélico. Lo que para Valverde se resume así: renovar el compromiso con los humillados y ofendidos del mundo. Y hacia adelante, para anudar lazos con aquella otra parte de la humanidad sufriente que a veces se declara atea y también anticristiana. El instrumento teórico del que se servía Valverde para este ejercicio difícil que consiste en renovar la propia tradición sin negarla es un tanto atípico, muy poco habitual. Es un instrumento teórico construido con piezas procedentes de varias corrientes filosóficas contemporáneas que no suelen comunicarse entre ellas: de Wittgenstein y la filosofía del lenguaje que tiene su origen en él; de Rahner y su lectura de los evangelios; del proyecto de emancipación de Marx que tiene su origen en el reconocimiento de las necesidades básicas del ser humano y su desembocadura en una sociedad otra, de iguales, para este mundo de aquí abajo.»



Jordi Llovet



José Jiménez

Francisco  
Fernández Buey

# Seminarios Públicos

En 1998 la Fundación Juan March organizó en su sede dos Seminarios Públicos, que versaron sobre «Ciencia moderna y postmoderna» y «Las transformaciones del arte contemporáneo». Iniciados en 1997 con el celebrado sobre «Nuevo romanticismo: La actualidad del mito», los Seminarios Públicos de la Fundación Juan March quieren conjugar el grado de especialización y rigor propio de los seminarios científicos, en los que expertos de diversas disciplinas discuten a partir de ponencias y comunicaciones escritas, con el carácter abierto de las conferencias clásicas, a las que asiste un público no forzosamente especializado.

El Seminario Público se compone de dos actos. En el primer día, dos profesores pronuncian sendas conferencias sobre el mismo tema con perspectivas complementarias. Al

término de las mismas los asistentes pueden llevarse copia de unas tesis, resumen de las conferencias, redactadas por sus autores. También pueden consultarse en la dirección de Internet <http://www.march.es>. Las tesis-resumen permiten a quien lo desee participar por escrito en el seminario mediante el envío a la Fundación Juan March de comentarios y preguntas sobre el tema propuesto. La segunda sesión consiste en un debate de los dos conferenciantes con otros expertos en torno al tema del seminario.

En la colección *Cuadernos de los Seminarios Públicos*, de carácter no venal, se recoge el texto completo de las diferentes intervenciones; así como algunos de los comentarios o preguntas de quienes hayan deseado participar, a partir de los planteamientos realizados en la primera sesión.

## «Ciencia moderna y postmoderna»

Los días 19 y 21 de mayo se celebró en la Fundación Juan March un Seminario Público con el título de «Ciencia moderna y postmoderna». En la primera sesión intervinieron **José Manuel Sánchez Ron**, catedrático de Historia de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid («El final del paradigma moderno»), y **Javier Echeverría**, profesor de Investigación en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.), de Madrid («El inicio del paradigma postmoderno»). En la sesión del día 21 ambos conferenciantes leyeron diez tesis que resumían sus conferencias y que fueron comentadas a continuación por **Miguel Ángel Quintanilla**, catedrático de la Universidad de Salamanca; **Emilio Muñoz**, profesor de Investigación del C.S.I.C.; y **Quintín Racionero**, catedrático de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. El contenido de este Seminario se recogió en el nº 2 de *Cuadernos de los Seminarios Públicos*.

**José Manuel Sánchez Ron** en sus diez tesis

sobre «El final del paradigma moderno» empezaba preguntándose por qué el Paradigma Moderno de la Ciencia comienza a establecerse en los siglos XVI y XVII y no antes: «Cabe preguntarse qué hay de diferente entre las aportaciones de los Galileo, Kepler y Newton y aquellos que vivieron milenios antes, en la Grecia clásica (Arquímedes, Euclides...). También se plantea la pregunta, inevitable, de cuál es la relación entre religión y el establecimiento del Paradigma Moderno. ¿Existe algún tipo de 'transposición' de la idea de Dios como un ente absoluto, de la religión a la ciencia? A lo largo del siglo XVIII, la ciencia terminó siendo generalmente considerada como la medida, y el modelo, de toda verdad humana. Este modelo igualaba Ciencia con Razón; aseguraba el progreso en este mundo. Entre las características definitorias del Paradigma Postmoderno se encuentra la de una acción eficiente de transformación del mundo, basada en el conocimiento científico. Pero esta característica no es exclusiva del Paradigma Postmoderno: el

Moderno también asumió la de la Ilustración, en la que se contemplaba a la ciencia como medida de todas las cosas y única esperanza de progreso para el futuro».

«Con la institucionalización y profesionalización de la ciencia, en la segunda mitad del siglo XIX, se dio el primer paso del final del Paradigma Moderno. En este final es cierto que intervino un complejo de elementos políticos, institucionales o filosóficos, sociales en última instancia; pero hay otro elemento que influyó de forma importante: la lectura que se hizo de teorías o aportaciones revolucionarias, como la relatividad especial desarrollada por Albert Einstein en 1905, la mecánica cuántica (1925) –en particular el principio de incertidumbre (Werner Heisenberg, 1927)– y el resultado (1931) de Kurt Gödel sobre proposiciones indecidibles en la matemática. Otra de las tesis enunciadas por Sánchez Ron fue la búsqueda de la trascendencia como manifestación del Paradigma Moderno: «Entre muchos científicos de nuestro siglo ha proliferado una actitud según la cual uno de los principales atractivos de la ciencia es que constituye una huida de la vida diaria, una evasión, en definitiva, hacia la ‘trascendencia’. El ideal transcendentalista de Einstein se puede mantener a nivel individual, como un deseo íntimo que guía una vida que necesita poco del resto del mundo. Pero la ciencia del siglo XX ha tendido hacia la colectivización, y en apartados importantes hacia la Gran Ciencia. La física de altas energías y la biología molecular ilustran de manera espléndida diferentes aspectos de esta situación. El Paradigma Moderno ha sobrevivido en realidad hasta bien pasada la segunda Guerra Mundial. Únicamente en los últimos años encontramos en publicaciones científicas títulos como ‘Ciencia postmoderna’».

Por su parte, **Javier Echeverría** enunció otras diez tesis sobre «La emergencia del paradigma postmoderno». «Diversos autores señalan que ‘postmodernidad’ es un término ambiguo. Aplicado a la ciencia puede ser más preciso, puesto que la noción de ciencia

moderna es relativamente clara. Al hablar de ciencia postmoderna aludimos a un tipo de ciencia que no mantiene algunas de las notas características de la ciencia moderna, que es posterior en el tiempo y que prefigura lo que será la ciencia en un futuro inmediato (siglo XXI). Hay términos preferibles, como es el de la *tecnociencia*. Llamaré así a la ciencia postmoderna por cumplir las tres notas antes señaladas. La tecnociencia des-puntó en algunos ámbitos durante el auge de la ciencia moderna, aunque en la actualidad haya adquirido un desarrollo mucho mayor. En la actualidad, las tecnologías telemáticas son uno de los grandes cánones de la tecnociencia.»

«No todas las sociedades han llegado a desarrollar la tecnociencia: es una de las resultantes del capitalismo avanzado. La capacidad de transformar el mundo mediante la práctica tecnocientífica es la base de superación del relativismo postmoderno de algunos autores, así como el argumento en pro de la objetividad y del realismo (pragmáticos). Entre los valores subyacentes a la actividad tecnocientífica han adquirido un peso específico considerable algunos valores (innovación, beneficio, rentabilidad, eficiencia, etc.) que no eran prioritarios para la ciencia moderna, más centrada en los valores epistémicos. Éstos siguen siendo relevantes, pero ya no bastan para definir la racionalidad científica, que ha de ser entendida como una racionalidad práctica, y no sólo como una epistemología o una metodología.»

«La semiología de la tecnociencia difiere profundamente de la semiología de la ciencia moderna, debido a que utiliza sistemas de signos (simulaciones, codificaciones, digitalizaciones de datos, palabras, sonidos e imágenes, operaciones recursivas, etc.) muy distintos a los de la ciencia moderna. La tecnociencia no es una institución estatal, sino empresarial y (en general) transnacional. Así como la ciencia moderna tuvo como aliado principal al Estado-Nación, la tecnociencia tiene vínculos cada vez más estrechos con el mercado y las empresas.»



José Manuel  
Sánchez Ron



Javier Echeverría



Miguel Ángel  
Quintanilla



Emilio Muñoz



Quintín Racionero

## «Las transformaciones del arte contemporáneo»

Los días 15 y 17 de diciembre se celebró en la Fundación Juan March un Seminario Público titulado «Las transformaciones del arte contemporáneo». En la primera sesión intervinieron **Antonio Fernández Alba**, académico y catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, quien habló de «Metáfora y relato de la ciudad (o el arte del presente)» y **Rafael Argullol**, catedrático de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, quien habló de «Lo que llamamos arte existirá si existimos nosotros (o el arte del futuro)». En la sesión siguiente, ambos conferenciantes leyeron diez tesis que resumían sus intervenciones anteriores y, posteriormente, fueron comentadas por **Valeriano Bozal**, director del departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense; **Manuel Gutiérrez Aragón**, guionista y director de cine; y **Simón Marchán**, catedrático del departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. El contenido de este seminario se recoge en el número 3 de la serie *Cuadernos de los Seminarios Públicos*.

«El factor tiempo –señaló **Fernández Alba**– resulta un parámetro fundamental para el entendimiento de la crisis que sufre el espacio moderno de la arquitectura en Occidente. La necesidad de brevedad temporal que imprime la sociedad postindustrial al acelerar los tiempos del consumo en mercancías, reclama cambios de imagen. La fugacidad en el diseño de los objetos viene marcada por la aceleración de tiempos, circunstancia que imprime un carácter de obsolescencia prematura al objeto, al edificio y al espacio de la ciudad, de tal manera que apenas tocados o usados dejan de tener vigencia. Las formalizaciones de la ciudad que propone el ‘epigonismo’ más radical, responden tanto por lo que se refiere a sus materiales como a sus formas arquitectónicas a una temporalidad muy concreta, que viene ligada a la familia de artefactos del ‘orden consumista’ y en estrecha relación con los restantes ‘repertorios simbólicos’ que la acompañan: moda, música, literatura, diseño de mobiliario y objetos en general.»

«La arquitectura de la metrópoli se abre a una nueva dimensión espacio temporal, al *espacio-tiempo tecnológico*. La escenografía para los nuevos ritos del ‘nómada telemático’ de nuestras sociedades avanzadas no requiere de soportes rígidos y de una larga durabilidad. No hay duda de que la arquitectura del *postmodernismo*, *neo-moderno* o la nueva abstracción, se presentan como términos indecisos y de nomenclatura ambigua. El ejercicio que realizan estos arquitectos postmodernos refleja con nitidez el cambio provocado por este penúltimo episodio de la revolución industrial acelerada; por eso, el proyecto que reflejan los dibujos de estas arquitecturas puede ser alterado en su imagen mediante toda suerte de yuxtaposiciones, analogías, contrastes, adulteraciones formales y distorsiones espaciales, porque todo es intercambiable en la nueva realidad *espacio-temporal* de la telemática, materiales, texturas y formas aleatorias.»

«La arquitectura que postulaba la modernidad aspiraba a configurar un método que permitiera regular una norma para planificar la ciudad desde los códigos de unas formas absolutas. La arquitectura en un principio nunca se llegó a entender como un arte de representación, a diferencia de otras artes; tal vez por eso la demanda de representación gráfica por la que discurre hoy el proyecto arquitectónico señala con manifiesta evidencia la dificultad de pensar en arquitectura. Una de las características de la sensibilidad moderna, iniciada de manera elocuente en las vanguardias, ha sido el ‘culto al objeto y la manifiesta tendencia a la abstracción’. Gran parte de los edificios más celebrados de la arquitectura moderna fueron y son beatificados por la liturgia que consagraba el objeto en sí mismo, aislando cuando no marginando la propia función del edificio y consecuentemente su especialidad. La ciudad moderna ha sufrido con la implantación y celebración de tales objetos el desarraigo que lleva implícito la exclusión del concepto lugar a favor de las cuestiones generales de la significación, a veces trivial, cuando no resuelto por códigos formales de repetición.»

«Las formas que se aprecian en las últimas arquitecturas que construyen los modelos mal catalogados como neo-liberales de las sociedades democráticas se han visto invadidas por unos códigos de producción imaginaria que permiten augurar, de seguir su acelerado desarrollo, el deterioro simbólico del espacio más degradado que los modelos homogeneizados de la producción mercantil de la ciudad. Si el proyecto de ciudad de las vanguardias nacía como metáfora poética que construía la razón instrumental de la técnica, la metrópoli fin de siglo se presenta como una geografía desconocida por la que sólo se pueden trazar itinerarios inmateriales, una planificación en el espacio que se construye en el relato de las redes de energía.»

«Hegel insinuó la superación del arte y Nietzsche, su ocaso», recordó **Rafael Argullol**, al comenzar la lectura de sus diez tesis, que resumían su intervención anterior. «Desde entonces –continuó– miles de teóricos en miles de páginas han tratado de demostrar tales presagios; pero a fines del siglo XX el balance extraordinario del arte de la modernidad debería acallar, finalmente, los cantos fúnebres. El arte crecido desde los subsuelos de la vanguardia –el ‘arte moderno’– será reconocido por su prodigiosa fecundidad. Pocos momentos de la historia occidental ofrecen una cosecha semejante. Sin embargo, sus coordenadas se han ido disolviendo, tanto por su propia lógica interna como por el cambio de escenario del mundo presente.»

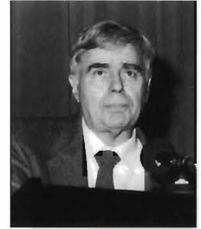
«El ‘arte moderno’ occidental, impregnado de una radical dinámica teleológica y utópica, ha entrado en colisión con sus propios presupuestos desde el momento mismo en el que el culto de lo nuevo, que conllevaba una ilusión experimental, revolucionaria y redentora, ha sido sustituido por la repetición, el manierismo gestual y el simulacro. Esto, no obstante, no debería sorprendernos si tenemos en cuenta que la impronta utópico-apocalíptica de las vanguardias, y en general de la modernidad estética, implicaba necesari-

amente la propia diseminación de la dinámica moderna.»

«Visto de un modo más general, el sentido anticipatorio (profético, visionario) que acostumbramos a atribuir al arte también se ha cumplido en nuestro tiempo: la crisis del arte de la modernidad ha previsto y dibujado, en cierto modo, la crisis de los grandes ‘relatos’ ideológicos modernos. El arte ha previsto, y se ha visto precipitado, en el cambio de escenario que habitamos planetariamente con la superposición de la homogeneidad, expresada en el tópico de la aldea global, y de la diferencia, cada vez más evidente en nuestra metrópolis tribal.»

«Este cambio de escenario es fruto, como es sabido, de los poderes crecientes de la ciencia, la técnica y la comunicación, así como la globalización política y económica; sin embargo, en no menor medida es también el fruto de procesos generalizados de ósmosis civilizatoria. La tensión y convergencia de culturas dará lugar a una nueva dialéctica entre tradición e innovación que redefinirá drásticamente el sentido y los referentes de la creatividad. En este contexto la modernidad estética, constituida ya en tradición, será sometida a revisión crítica, una plataforma sólida en la que se apoyará la transversalidad espiritual y artística de los horizontes venideros.»

«Pero, desde luego, no será la única: la nueva lectura del mundo más allá del eurocentrismo, desde el que, no lo olvidemos, se desarrolló la modernidad estética, obligará a un saludable entrecruzamiento de líneas culturales y vitales en el que podría adivinarse el rumbo del arte del futuro. En consecuencia, alejándose del autismo intelectual de la fase manierista y decadente de la modernidad, la apuesta por el arte del futuro es la apuesta por una nueva contaminación del mundo (de un mundo, a su vez, completamente distinto al que dio origen a la modernidad). El arte del futuro deberá erradicar el solipsismo estético para volver a interrogar la complejidad de la existencia.»



Antonio Fernández  
Alba



Rafael Argullol



Valeriano Bozal



Manuel Gutiérrez  
Aragón



Simón Marchán