

---

# Conferencias y seminarios

---

En 1999 la Fundación Juan March organizó un total de 68 conferencias con diversas modalidades y temas. En febrero se iniciaba «Aula abierta», un nuevo tipo de ciclo de conferencias que se añade a los «Cursos universitarios» y los «Seminarios Públicos» que ya venía organizando esta institución en su sede.

Integrada al menos por ocho sesiones en torno a un mismo tema, el «Aula abierta» consta de una primera parte, de carácter práctico (con lectura y comentario de textos previamente seleccionados), a la que sólo asisten profesores de enseñanza primaria y secundaria (previa inscripción en la Fundación Juan March), que pueden obtener «créditos», de utilidad para fines docentes. Sigue una segunda parte abierta al público, consistente en una conferencia o lección magistral. A lo largo del año se celebraron cinco «Aulas abiertas» sobre «La *Odisea* y su pervivencia en la tradición literaria», «La economía española del siglo XX: perfil económico de una centuria», «La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX», «La Monarquía de España» y «Velázquez en su centenario».

Asimismo, se organizaron dos «Seminarios Públicos», sobre los temas de

«Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros» y «Ética pública y Estado de Derecho». El «Seminario Público» quiere conjugar el grado de especialización y rigor propio de los seminarios científicos, en los que expertos de diversas disciplinas discuten a partir de ponencias escritas, con el carácter abierto de las conferencias clásicas, a las que asiste un público no necesariamente especializado. La colección *Cuadernos* recoge el contenido de estos Seminarios Públicos.

Además, la Fundación Juan March organizó un ciclo de conferencias sobre «Marc Chagall: Tradiciones judías», con motivo de la exposición del mismo título que ofreció en su sede.

Un total de 11.227 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, organizadas 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*.

## «Marc Chagall: Tradiciones judías»

La exposición «Marc Chagall: Tradiciones judías», organizada por la Fundación Juan March en Madrid y posteriormente en Barcelona (y de la que se informa en el capítulo de Arte de estos *Anales*), se acompañó durante su exhibición en Madrid de un ciclo de conferencias con el mismo título, que impartieron los días 19, 21, 26 y 28 de enero **Leopoldo Azancot** y **Javier Arnaldo**.

**Leopoldo Azancot** estudió Derecho en la Universidad de Sevilla. Fue director en funciones de la revista «Índice» y dirigió el Suplemento Bibliográfico de «La Estafeta Literaria». Crítico literario en diversos diarios, es autor de varias novelas.

**Javier Arnaldo** se licenció y doctoró por la Universidad Autónoma de Madrid. Fue profesor ayudante en la Universidad Libre de Berlín. Es profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

Sobre «Marc Chagall: una vida judía» y «Marc Chagall y la mística judía» habló **Leopoldo Azancot**. «Se puede hablar con respecto a Marc Chagall de una vida judía en tres sentidos –señaló–. En primer lugar, porque Chagall fue judío y con una actividad propia de judío a lo largo de sus 97 años de vida; en segundo lugar, por la intensidad y frecuencia de lo judío en su obra y en su vida; y tercero, porque integró en sí las tres figuras del judío de los tiempos modernos: el judío del ghetto, que vive rodeado de hostilidad y se ve obligado al exilio; el judío que asume el exilio para dar testimonio al resto de la humanidad de lo que significa ser judío; y el judío pre-mesiánico. Chagall es un hombre de integración. Busca lo que une y le da un sentido específicamente judío.

Marc Chagall empieza a tomar conciencia de lo que es el arte en un momento muy esclavófilo en Rusia. En el ámbito musical, entra en contacto con el también judío Bakst, con las obras nacionalistas de compositores como Rimsky, Liadov, Strawinsky, y con los ballets

rusos. Es un momento de búsqueda de raíces. Y las de Chagall son raíces judeorrasas. Él vive lo ajeno sin conflicto, buscando siempre lo que une y no lo que separa, integrándolo todo. Su judaísmo no va a ser nunca folklórico, sino esencial.

Chagall pone continuamente en juego una imaginación mítica. Ésta se caracteriza porque cada uno de los aspectos de lo real aparece encarnado en una imagen. Es una visión muy infantil, a la que Chagall siempre fue fiel. De ahí que siguiera siendo siempre niño en cierto modo. *Coger las cosas, reflexionar y soñar con ellas: éste era mi juego*, dice Chagall hablando de su infancia, cuando cuenta que no tenía juguetes. Creo que esto es lo que siguió haciendo toda su vida. Para jugar, transfiguraba las cosas que tenía a su alrededor. Pero ello no significa que se alejase de la realidad, sino que profundizó en la realidad, algo que es característico del hassidismo.

Chagall se adscribe a la creencia de que el mundo no es un valle de lágrimas, sino que está bien hecho por Dios. De ahí que luche constantemente por afirmar la alegría y la felicidad. Quiere proclamar que lo propio de Dios es la alegría. Pintor del amor –el hassidismo es una corriente absolutamente amorosa–, Chagall no representa nada que no ame. La pareja tiene una presencia total en sus cuadros. Al *Cantar de los Cantares* le dedica, por ejemplo, cinco cuadros.»

Por su parte, **Javier Arnaldo** habló sobre «Marc Chagall: la pintura al dictado del amor» y «Marc Chagall: la vida como historia revelada». «Los coetáneos vanguardistas de Marc Chagall –señaló– lo conocieron como ‘el poeta’, el pintor lírico que representaba metáforas del fluir de la vida, del sentido de la experiencia y del intenso poder del amor como energía de perfeccionamiento humano. Su relación con las vanguardias fue indudablemente determinante. Pero también es verdad que su obra se distingue con claridad de las propuestas de las vanguardias históricas, cuyo ensimismamiento formalista



Leopoldo Azancot

rechazó una y otra vez, para oponerle el primado del mensaje espiritual y del sentimiento religioso. Chagall, uno de los más grandes y preclaros pintores de nuestro siglo, a la vez que uno de los mayores detractores de la pintura moderna, fue, ante todo y sobre todo, siempre él mismo. Su autenticidad artística y humana se pronuncia como un testimonio colosal en el medio de la cultura contemporánea.

La obra de Rembrandt ejerció sobre Chagall un infinito poder de fascinación a lo largo de toda su vida, como si fuera la máxima autoridad pictórica que reconociera en la historia y, a la vez, la psicología artística en la que él mismo se reconociera. El *Autorretrato* de 1924 del joven y sonriente Marc Chagall actualiza autorretratos del joven Rembrandt, como el de 1630. Y es que Rembrandt representa una prefiguración de la sensibilidad de Chagall, una medida de la individualidad con la que conecta admirablemente la inmensa personalidad del pintor bielorruso y a la que apunta como aspiración artística máxima. Y uno de los factores más importantes en esta afinidad es la expresión saturada del amor y de la alegre aceptación de la existencia que vive en los cuadros de ambos artistas.

En la autobiografía que escribió Chagall, *Mi vida*, en la que nos cuenta desde la historia de sus abuelos hasta su segundo viaje a París en 1923, existen pasajes que hacen las veces de oraciones, con algún toque de humor. El descubrimiento de sí mismo, la manifestación del alma, que cuenta aquí Chagall, va directamente unido a la plegaria, a un despojarse de la propia voluntad en sentido religioso. El mundo aparece metamorfoseado a partir de ese acto religioso de entrega, y la imagería chagalliana, su fantasía, la celebración de la música y del color vienen a ser como la respuesta de un eco a su pregunta. La fiesta de la vida arranca de ese verterse imprevisto de los colores, de ese sentirse salpicado por el vino, que es el vino pascual. La religión queda definitivamente asumida como fuente de poesía desde las etapas más tempranas de Chagall.

Chagall abordó una y otra vez sus temas en clave religiosa, en las claves de la propia tradición religiosa. En la decoración del Teatro Judío de Moscú ejecutó, entre otras, las representaciones de las artes: la Danza, el Teatro, la Música, la Literatura. Esta última, la Literatura, está encarnada en la figura de un escriba que transcribe la Torá. La creación literaria se afirma como renovación de la redacción de las sagradas escrituras. Lo que este personaje escribe en yiddish es: *Érase una vez...*; pero la nueva historia tiene un modelo atávico en la historia revelada, y la figura del creador literario tiene su antecedente en el sujeto inspirado, que escucha la palabra revelada.

*Desde mi temprana juventud* –escribe Chagall hacia 1974–, *la Biblia me cautivó. Siempre me ha parecido, y todavía me sigue pareciendo, la fuente de poesía más impresionante de todos los tiempos. Desde esa época he seguido buscando su reflejo en la vida y en el arte. La Biblia es como una resonancia de la naturaleza y yo, por mi parte, he intentado transmitir ese mensaje.*

La historia real también es objeto de alegorización en la pintura de Chagall por medio de episodios de la historia revelada. La persecución de los judíos durante el genocidio nazi y en los progromos de la antigua Unión Soviética son un tema recurrente que aparece revestido con representaciones que hacen referencia al Éxodo. Chagall pinta numerosos lienzos con escenas bíblicas: *Adán y Eva* (1910), *Éxodo* (1948-51) y tantos otros, además del célebre ciclo titulado *Mensaje Bíblico*. *Me he referido al gran libro universal que es la Biblia*, escribe Chagall. *Desde mi infancia me ha abierto los ojos acerca del destino del mundo y me ha inspirado en mi trabajo. En los momentos de duda, su grandeza y sabiduría altamente poéticas me han serenado. Es para mí como una segunda naturaleza.*

*Yo veo los acontecimientos de la vida y las obras de arte a través de la sabiduría de la Biblia. Una obra auténtica e importante debe estar traspasada por su espíritu y armonía.»*



Javier Arnaldo



## «La *Odisea* y su pervivencia en la tradición literaria»

La primera «Aula abierta» que organizó la Fundación tuvo lugar entre el 2 y el 25 de febrero y llevaba por título: *La «Odisea» y su pervivencia en la tradición literaria*. La dirigió **Carlos García Gual**, catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid y presidente de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. El profesor García Gual intervino los días 2 («El poema de Ulises. Su estructura, sus figuras, sus temas»), 9 («La figura de Ulises en el mundo griego, y más allá»), 16 («En la Grecia moderna: Cavafis, Katsantsakis, Seferis»), 23 («Nostalgia e ironía» I) y 25 de febrero («Nostalgia e ironía» II). Participaron también **Emilio Crespo**, catedrático de Filología Griega de la Universidad Autónoma de Madrid (4 de febrero, «Homero y la épica. La *Iliada* frente a la *Odisea*»); **Vicente Cristóbal**, profesor titular de Filología Latina de la Universidad Complutense (11 de febrero, «Ulises en la literatura latina»); y **Dámaso López**, profesor titular de Filología Inglesa de la Universidad Complutense (18 de febrero, «Ulises en la literatura inglesa: Tennyson, Joyce, Pound»).

«Ya en la *Iliada* –comenzó diciendo **Carlos García Gual**– destaca entre los héroes griegos Odiseo (al que los latinos llamaron Ulises) por su inteligencia práctica y su habilidad para hacer frente a los trances difíciles, además de su gran facilidad de palabra. Mientras que los demás héroes tienen epítetos que los señalan por un rasgo físico o por su armamento, Ulises está caracterizado por su talante: es ‘astuto, diestro en recursos, sufrido, muy inteligente’. Recordemos que no es hijo de ningún dios o diosa, sino de Laertes, un reyezuelo de la isla de Ítaca, una isla pequeña y no muy rica, de quien heredó el poder y cuyo trono ha dejado en manos de su mujer, la fiel Penélope. Allí quiere regresar, con su botín de guerra, y sus doce naves, apenas concluye el largo asedio con el saqueo y la destrucción de Troya. Pero ese honrado empeño le costará nada menos que diez años. La *Odisea* es un *nóstos*, un poema de un *regreso* azaroso y extremadamente largo. La *Odisea* da al lector la impresión de ser

más extensa que la *Iliada*. Pero no lo es en realidad. Por su número de versos (trece mil y pico) es algo más corta que la otra epopeya (unos dos mil versos menos). Sin embargo, resulta mucho más amplia por sus múltiples escenarios, por el espacio que recorre Ulises en su itinerario errático y la variedad de sus ambientes y personajes. Toda la *Iliada* ocurría en un mismo lugar: en torno a Troya y sus alrededores. En la *Odisea*, en cambio, hay al menos tres ámbitos de la acción: el de la guerra de Troya, el de las aventuras marinas de Ulises y el de la vida cotidiana en Ítaca.

La mítica figura de Ulises conoció, después de la *Odisea*, múltiples recreaciones y evocaciones. Primero en los poemas del llamado ‘ciclo épico’, especialmente en la *Destrucción de Troya*, los *Cypria* y la *Telegonia*. Por su paciencia y perseverancia Ulises pudo servir de modelo a algunos poetas elegíacos, como Arquíloco y Alcmán. Pero fue criticado por su astucia en el triunfo por un poeta aristocrático de talante conservador, Píndaro, que se inclina por una imagen antihomérica de Ulises que tiene notables paralelos en los trágicos. Ya seguramente fue así en Esquilo, de quien hemos perdido todas las tragedias en que sacaba a escena a Ulises. Pero esa línea persiste en Sófocles, en su *Ayante* y su *Filoctetes*. En el mundo latino encontramos ecos de todas las imágenes del héroe. Recordemos, en primer lugar, que la *Odisea* fue el primer gran texto griego traducido al latín (por Livio Andronico). Es significativo que, frente a la *Iliada*, la gran epopeya bélica, se prefiriera esta gesta personal del aventurero mediterráneo. Pero en la *Eneida* de Virgilio se recuerda a Ulises como el destructor de Troya, la patria del exiliado Eneas, fundador de Roma. También las *Crónicas troyanas* ofrecen una imagen ambigua de Ulises. Esa imagen poco favorable se transmite a la Edad Media. Pero será una estampa distinta y sorprendente la que nos deje una visión más impresionante de Ulises, la que habla de su muerte, en el gran poema de Dante (que no había leído la *Odisea*, desde luego). Ulises reaparece en pinturas y dramas del Renacimiento y del Barroco, bien como un hábil político, bien



Carlos García  
Gual



Emilio  
Crespo



como un símbolo del hombre prudente, asaltado por las tentaciones, pero capaz de lograr el regreso salvador. Valgan como ejemplo de esas imágenes: *Troilo y Crésida* de Shakespeare y un par de obras de Calderón: *El mayor encanto amor* y *Los encantos de la culpa*. Ya en el siglo XX podemos analizar la figura de Ulises en tres grandes poetas griegos: Cavafis, Katsantsakis y Seferis. Nostalgia e ironía son los dos rasgos que dan tono a las evocaciones míticas en el siglo actual. Bajo uno y otro sentimiento es posible situar las reapariciones de la figura de Ulises en las obras de teatro, en la poesía y la novela (en Giraudoux, Giono, Pavese, Moravia, Graves, Maragall, Espriu, Buelo Vallejo, Gala, por citar unos nombres). Y desde luego en las numerosas alusiones a Homero y a Odiseo que hallamos en la obra de Jorge Luis Borges; en efecto, junto con Dante, Shakespeare y Cervantes, Homero es el autor más citado en las obras del escritor argentino.»

«La narración en la *Ilíada* y la *Odisea* –señaló **Emilio Crespo**– se instala en el pasado heroico y evita toda referencia al presente del poeta y a su individualidad. El contenido y los motivos son tradicionales. Se presupone el conocimiento de la leyenda y se anuncia a partir de qué punto del mito, considerado como algo histórico, va a comenzar la narración. Durante la Antigüedad se consideró la narración homérica como histórica, no una ficción poética. El tema pertenece a un momento concreto del décimo año de la segunda guerra de Troya. Los griegos consideraban histórica la guerra de Troya. Desde fines de la Antigüedad hasta mediados del siglo XIX se creyó que la guerra era una ficción. Sin embargo, las excavaciones de Schliemann en la colina de Hissarlik y en Micenas hacia 1870 llevaron a estimar que hay un núcleo histórico en la leyenda de la guerra y en la destrucción de Troya a manos de un invasor.»

«Toda una galería de retratos –explicó **Vicente Cristóbal**– de Ulises puede contemplarse en la literatura latina. Y entre todos ellos sobresalen los textos poéticos de Ovidio, que

en muchas de sus facetas (amante, artista de la palabra, desterrado) halló motivos para identificarse con el personaje homérico. Ya sea porque desde muy pronto el mítico recorrido de Ulises se vinculó con la geografía italiana, ya porque la *Odisea*, en traducción latina de Livio Andronico, se convirtió para los romanos en texto escolar, el caso es que esta epopeya homérica gozó de especial referencia entre los romanos. Y tal preferencia se reflejó en su literatura, desde Livio Andronico, que la traduce en el siglo III a. C. en versos saturnios, típicamente romanos hasta Boecio (s. VI d. C.) que sigue en la tradición estoica y en *De cons. Phil.* IV 3, 1-39 nos ofrece una dimensión engrandecida y filosófica de Ulises.»

«En las letras inglesas –indicó **Dámaso López**–, la figura de Ulises ha servido como fuente de inspiración para muchos autores. Sin embargo, después de recorrer algunas de las cumbres de la lírica inglesa –representadas, por ejemplo, a través de Shakespeare, Milton y Wordsworth–, puede llegarse a la conclusión de que el personaje literario Ulises no tiene el relieve o la importancia que en la historia de la literatura tienen otros personajes de creaciones menos conocidas. Es Lord Alfred Tennyson, el poeta victoriano, quien acaso logre en los tiempos modernos un mejor conjunto de interpretaciones y recreaciones del personaje de Ulises. Fue, sin embargo, el irlandés James Joyce quien en su novela *Ulises* estableció los rasgos con los que el lector contemporáneo puede mirarse en el espejo homérico. Joyce encarnó la figura de Ulises en Leopold Bloom, un judío irlandés, de clase media, agente de publicidad para la prensa escrita de Dublín. El viaje del contemporáneo Ulises dura sólo 18 horas, es decir, justamente desde que se despierta, en el cuarto capítulo (los tres primeros constituyen la *Telemaquida*), hasta que lo acompaña el lector hasta la cama, en el capítulo XVIII. Buena parte de los episodios de la *Odisea* homérica hallan su contrapartida en accidentes triviales, cotidianos, insignificantes o incluso groseros de la vida del Dublín del día 16 de junio de 1904.»

Vicente  
CristóbalDámaso  
López

## «La economía española del siglo XX: perfil económico de una centuria»

Del 2 al 25 de marzo la Fundación Juan March organizó en su sede una «Aula abierta» sobre «La economía española del siglo XX: perfil económico de una centuria», que impartió, en ocho sesiones, **José Luis García Delgado**, catedrático de Economía Aplicada de la Universidad Complutense y Rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con la colaboración de **Juan Carlos Jiménez**, profesor titular en la Universidad de Alcalá de Henares, quien tuvo principalmente a su cargo las sesiones de carácter práctico.

Los títulos de las conferencias públicas fueron: «Crecimiento y cambios estructurales: la línea quebrada de la modernización. Una visión de conjunto»; «1898 y los años interseculares: el desenlace de la centuria decimonónica»; «El primer tercio del siglo: crecimiento, fluctuaciones y cambios»; «El franquismo: del estancamiento al crecimiento de 'los años 60'»; «El último cuarto del novecientos: la economía española de la transición y de la democracia»; «Perspectiva sectorial de las grandes transformaciones de la segunda mitad del siglo»; «El estudio de la economía española en el siglo XX: un panorama generacional de los economistas españoles»; y «La 'agenda' de la modernización económica española: realizaciones y deberes». Éste es el resumen de las conferencias del profesor García Delgado:

«Los tres rasgos quizá más característicos de la evolución de la economía española en el último siglo y medio, en relación con los países europeos más industrializados; rasgos, por otro lado, compartidos con los dos vecinos sudoccidentales (Italia y Portugal) son los siguientes: 1) El carácter *tardío e incompleto* de la convergencia de España con Europa, de modo que la distancia que le ha separado de los países considerados como 'centrales' (Gran Bretaña, Francia y Alemania) sólo se ha recortado continuada y sustancialmente en la segunda mitad del novecientos.

2) Puede afirmarse que no sólo es tardía e incompleta, sino también extraordinaria-

mente *lenta* la aproximación a la Europa próspera de la economía española. De acuerdo con las mejores series hoy disponibles, llama la atención que el cociente entre la renta real per cápita española y la media de esos tres países sea casi la misma, en torno del 70 por 100, en el decenio de 1850 y casi siglo y medio después. Un resultado, por lo demás, y dígame enseguida, nada desdeñable, pues significa que los españoles han mejorado sus niveles de bienestar en parecida proporción al promedio de británicos, franceses y alemanes, cuya renta media se ha más que decuplicado, en términos reales, en este mismo período.

Y 3) A pesar de mantener una línea tendencial común, se trata –al menos hasta mediados del siglo XX– de una convergencia fuertemente *desacompañada* con respecto a la marcha coyuntural de los tres países 'centrales' europeos. Así, los momentos de aproximación de España a estos países con mayores niveles de renta por habitante coinciden con fases de caída (o de ralentización) de las tasas de crecimiento de éstos; por contra, hasta el decenio de 1960 –desde entonces, el ciclo español tiende a amplificar el continental– la pérdida de posiciones relativas de España se ha producido en fases de sostenido crecimiento en aquellos países adelantados.

El siglo XX delimitado por los dos finales de siglo, aunque ninguno de éstos signifique un corte económico terminante, tiene, en sí mismo, una significación muy expresiva para la economía española: porque, si algo representa, es la consecución del progreso y de la modernización económica, con no pocas insuficiencias aún, pero en unas proporciones inéditas en el transcurso histórico de la España contemporánea, expresadas, del modo más visible, por la aproximación de la renta per cápita de los españoles al privilegiado baremo establecido por los países europeos más industrializados. Y, sobre todo, con unos visos de continuidad en el progreso –y de *irreversibilidad*, al menos en lo que toca a la inserción europea– nunca antes percibidos a lo largo de los dos últimos siglos. Logros éstos,



los de la modernización y el progresivo acompañamiento al ciclo y al bienestar europeos (aquellos que se llamó ponerse a la *hora de Europa*), enunciados por los mejores intelectuales del primer tercio del siglo XX.

Con la más amplia perspectiva, tres cambios fundamentales son los que se han consumado en el transcurso del siglo XX español desde la óptica económica, siguiendo, de cualquier modo –si acaso, con los retardos y aceleraciones posteriores de un desarrollo tardío, ya se dijo–, las pautas europeas: Primero, la *desagrarización*, esto es, el tránsito de una economía agraria y rural, a comienzos de siglo (cuando la agricultura representaba aún casi el 70 por 100 de la población activa), a otra industrial y urbana, y también, conforme el sector secundario ha ido perdiendo fuste en estas últimas décadas, cada vez más terciarizada. Así, la caída de la población activa agraria desde un 50 a un 25 por 100 del total, que consumió en Francia casi tres cuartos de siglo, media centuria en Alemania, y un tercio de siglo en Italia, en España se alcanzó en apenas veinte años, los que transcurren entre comienzos de la década de 1950 y los primeros años setenta; y, desde entonces, el continuado retroceso de la importancia relativa del sector, junto a la creciente productividad de los agricultores, ha reducido a menos del 10 por 100 el porcentaje de éstos dentro de la fuerza de trabajo española (y a menos de la mitad la participación en el producto). En contrapartida, el sector industrial –incluida la construcción– representa, *grosso modo*, casi un tercio de la producción y del empleo (aunque su peso cualitativo desborde esta simple proporción), y los servicios, al igual que en el común de los países europeos, el 60 por 100 largo restante.

En segundo lugar, el proceso de apertura, en su doble –y casi inseparable– acepción: *interior*, en forma de liberalización y flexibilización económicas, esto es, de primacía del mercado frente al anquilosado dirigismo económico desplegado durante buena parte de este siglo; y *exterior*, partiendo de un modelo de economía cerrado, hacia la interna-

cionalización e inserción en la economía mundial, hasta culminar en la integración europea. El grado de apertura exterior de la economía española, medido a través de la fracción que exportaciones más importaciones de mercancías representan dentro de la renta nacional, que en la anteguerra civil cayó hasta un 12 por 100, y en la inmediata posguerra a menos de la mitad, no recuperó ese modesto porcentaje sino hacia 1960, creciendo, desde entonces, con algunos altibajos, hasta alcanzar el 35 por 100 en vísperas de la entrada en la Unión Europea: por eso, el holgado 40 por 100 del coeficiente actual de apertura externa de la economía española, muy próximo ya al baremo medio comunitario –y que alcanzaría casi el 60 por 100, con los datos más recientes de 1998, si se incluyera en el cómputo el cada vez más importante comercio exterior de servicios–, resulta suficientemente expresivo de un grado de inserción en la economía internacional nunca antes logrado en la España contemporánea.

Y, tercero, la creación, con todas las limitaciones que se quiera, pero innegable, de un *Estado del bienestar*, fruto, entre otros factores, de la ampliación de las funciones económicas y sociales acometidas a través del presupuesto. Cambio éste que ha sido, sin duda, el último en el tiempo de los tres aquí considerados, y sólo acelerado con la democracia: si a comienzos de siglo el gasto público del Estado –en el escalón de la Administración Central– representaba un exiguo 7 por 100 de la renta nacional de España, más de medio siglo después, hacia 1960, apenas sí había progresado tres puntos en ese porcentaje (cuando en Francia o Gran Bretaña, sobre niveles de renta mucho más altos, superaba el 30 por 100, y lo rondaba en Italia); y, si bien a mediados de los setenta, al inicio de la transición democrática, el cociente español no pasaba aún del 12 por 100, dos décadas después representa ya un tercio de la renta nacional, y más de un 50 por 100, como en el promedio de los países europeos, si consideramos el gasto de todas las administraciones públicas, además del Estado.»



José Luis García  
Delgado



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

Bajo el título *La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX* la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE organizaron en el mes de abril un ciclo conjunto de conferencias y conciertos. Las ocho conferencias se encuadraron dentro de la modalidad de «Aula abierta», y fueron impartidas por **Santiago Martín Bermúdez**, escritor y crítico musical (6, 8, 20 y 22 de abril: «Testimonios y resistencias», «Ópera y subversión», «Ópera y terror» y «Priez pour paix»); y **Guillermo Solana**, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid (13, 15, 27 y 29 de abril: «Apocalipsis con figuras, 1914-18», «La tragedia española, 1936-39», «Europa después de la lluvia, 1939-45» y «De Corea a Vietnam, 1950-75»). Además de las conferencias, se celebraron ocho conciertos de cámara y sinfónicos, en la sede de la Fundación Juan March los primeros, y en el Teatro Monumental de Madrid, los segundos. De ellos se informa en estos mismos *Anales*.

«¿En qué medida la música refleja la sensibilidad de los compositores y de su público hacia la guerra y hacia la paz cuando ésta es amenazada? –se preguntaba **Santiago Martín Bermúdez**–. El mundo de la creación musical en lo que se refiere a la guerra sirve mucho menos de testigo que, por ejemplo, las artes plásticas y, desde luego, la literatura en cualquiera de sus formas, sea la lírica, la dramática o la narrativa. La música, en la medida en que es un arte bastante abstracto, tiene una predisposición a no hablar directamente de las cosas. Tenemos compositores que son muy directos en su mensaje, pero que pueden ser interpretados de una u otra manera. La guerra puede ser entendida como subversión de los valores, como una de las mayores oportunidades que tienen las sociedades para desintegrarse. No hay que olvidar, sin embargo, que hay teorías según las cuales la guerra acelera el progreso. El *Edipo* de Stravinsky es de 1927 y en esta obra ensaya un clasicismo a ultranza, una huida del *pathos* y del romanticismo como nunca se había visto hasta entonces. También huye Stravinsky. Huye de *La consagración de la primavera*, obra de 1913 en la

que coqueteó con la barbarie. Pero la barbarie había aislado Europa entre 1914 y 1918. En 1920 necesita tierra en la que sustentarse, suelo firme que pisar. Y comienza a regresar a la fe de sus mayores, olvidada. No es una conversión repentina, como será la de Poulenc, sino que viene por sus pasos contados; es la que necesita este que ahora es exiliado, peregrino.

Escenas de guerra en tanto que devastación y subversión las encontramos en la defensa revolucionaria de Danton frente a otros más revolucionarios que él, en *Dantons Tod*, «La muerte de Danton» (1946), de Gottfried von Einem. O en el pavoroso incendio de Moscú, con su detalle de humor y de horror, en *Guerra y paz*, de Serguei Prokofiev. O en una obra que no trata de la guerra, sino de sus profesionales, y de la guerra cotidiana de la *arme Leute*, de la pobre gente, *Soldados*, de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), obra de simultaneidad, de circularidad, ópera vanguardista de enorme fuerza y aportación de posibilidades teatrales, cuya riqueza no se agota, ni mucho menos, en la escucha, porque es preciso verla. Por lo demás, hasta la tortura ha sido tratada en ópera, desde *Tosca* (1903), de Puccini hasta la terrible escena de tortura de *Intoleranza 1960*, de Luigi Nono, en la que un argelino es sometido a tortura por unos franceses. El concepto de 'terror' no tiene nada que ver con la novela gótica ni con Drácula, está claro; se trata de otra cosa distinta. Se trata de esa paralización que se da en una población o en un grupo, a partir del momento en el que están sometidos a una situación no ya estresante, sino que bordea la posible pérdida de la existencia.

Hay una obra que aunque no tiene relación directa con la guerra, sí la tiene con la desolación humana. Su autor es Charles Ives, el primer gran compositor norteamericano que no sigue las tendencias europeas. Es un gran intelectual y un hombre de negocios, y una de sus obras más complejas es la Sonata para piano nº 2 –*Concord Massachusetts*–, conocida como Sonata «Concord», en 4 movimientos. Una obra verdaderamente relacionada



Santiago Martín  
Bermúdez

con la guerra es el *Cuarteto para el fin del tiempo*, que compuso Oliver Messiaen en Silesia, en un campo de prisioneros. Rogad por la paz, *Priez pour paix*, dice el poema de Charles d'Orléans, que sirve de texto a la obra de ese nombre, de Francis Poulenc.»

«Fueron los artistas futuristas, cubistas y expresionistas –comenzó señalando **Guillermo Solana**– quienes mejor captaron los rasgos que caracterizan a la Primera Guerra Mundial, y que cabría resumir en tres fundamentales: fue la primera guerra mecanizada, en la que la máquina fue protagonista; fue también una guerra camuflada, invisible; y, en general, una guerra abstracta, presentada más como conflicto de fuerzas impersonales que de fuerzas encarnadas en individuos. Dio lugar a unas manifestaciones traumáticas como no se habían conocido quizá nunca antes en Europa. De ello hay abundantes testimonios en el arte de vanguardia de la época. El carácter deshumanizador de la guerra se plasmó en el arte de una forma abstracta. De la experiencia traumática de la guerra saldrían los dos movimientos de vanguardia que marcarían la década de los veinte: Dadá, que fue creado en 1916 por un grupo de prófugos de la guerra en Zúrich; y el surrealismo, cuyo principal promotor y cabeza fue André Breton. Los surrealistas y dadaístas trataron de reflejar innumerables veces el trauma que la guerra representaba. Hay una importante diferencia entre la visión que los artistas tuvieron de la guerra del 14 y de la guerra civil española. Si la primera aparecía como una guerra esencialmente moderna, marcada por su carácter mecánico, camuflado, abstracto, la de España se va a revelar como una guerra arcaica, atávica. Pero algunos artistas surrealistas (la guerra de España fue una guerra surrealista, como la guerra mundial lo había sido futurista o cubista) vieron que en esa guerra civil no se dirimía sólo una cuestión política, de por sí bastante grave, entre el fascismo y el antifascismo. Para los surrealistas lo que se manifestaba en esa contienda era algo más telúrico: la íntima solidaridad entre la víctima y el verdugo, de acuerdo con la cual ambos son en realidad la misma cosa.

La Segunda Guerra Mundial es la guerra más decisiva de los últimos siglos; la guerra que más nos constituye, de la cual ha salido nuestro mundo, por lo menos hasta la última década; y la guerra, también, que es más que ninguna el paradigma de la guerra justa. Comenzó como una guerra surrealista y significó, al mismo tiempo, el fin del surrealismo (la guerra puso de manifiesto la inutilidad de las representaciones artísticas para exhibir toda la magnitud de la barbarie nazi). Las guerras de Asia, en las que se implicaron los Estados Unidos, suponen una continuidad y una ruptura de la Segunda Guerra. La guerra del Vietnam generó mucha más producción de imágenes que la de Corea. La de Vietnam fue la primera guerra televisada y vivida en los hogares. La información recibida por los norteamericanos en sus hogares fue bastante transparente y contribuyó también a provocar una verdadera crisis de conciencia en esos años. Lo característico de la nueva sensibilidad que empieza a dominar en el arte norteamericano (sobre todo a partir de 1962 con los pintores *pop*) es un nuevo modo indirecto de aludir a los acontecimientos. Los artistas no inventan las historias, sino que recogen las imágenes de esos temas de los medios de comunicación –prensa, cómics, televisión, publicidad–. Los artistas acuden a imágenes ‘ya dadas’ y si acaso las manipulan, las montan, formando *collages* para enunciar sus mensajes. Estos mensajes de los artistas *pop* son casi invariablemente ambiguos, opacos. Es muy difícil afirmar con seguridad, ante una pintura *pop*, qué clase de actitud adoptaba el artista ante los grandes problemas sociales o políticos de su momento. Andy Warhol es la figura ejemplar de ese no compromiso aparente, explícito: no se sabe si sus imágenes quieren afirmar la realidad de la cultura norteamericana, exaltar sus valores nacionales, o bien criticarlos, ridiculizarlos. Es el caso también de *Bandera* (1955), de Jasper Johns, que causó una gran conmoción, porque entonces el paradigma dominante era el expresionismo abstracto y Johns introdujo un clisé visual que los norteamericanos veían a todas horas.»

Guillermo  
Solana



## «La Monarquía de España»

Del 5 al 28 de octubre la Fundación Juan March organizó en su sede una «Aula abierta» sobre «La Monarquía de España», que impartió, en ocho sesiones, **Miguel Artola**, emérito de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid y académico de número de la Real Academia de la Historia, con la colaboración de **Julio Pardos**, profesor de Historia Moderna de esta misma Universidad, quien tuvo principalmente a su cargo las sesiones de carácter práctico.

Los títulos de las conferencias públicas fueron: «Monarquía y reinos»; «La gobernación en la Edad Media»; «Constitución de la Monarquía de España»; «Corona y Corte»; «Procedimiento legislativo y leyes»; «La gobernación real»; «La gobernación virreinal»; y «El Reino de España e Indias».

Miguel Artola es Premio Nacional de Historia 1992, Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales y académico numerario de Historia. Ha sido presidente del Instituto de España. Recientemente ha publicado el volumen *La monarquía de España* (Alianza Editorial), del que se reproducen las ideas básicas del autor sobre el tema:

«La invasión de los bárbaros dio origen a nuevos Estados, que por estar gobernados por un príncipe fueron conocidos como reinos. La condición electiva de los reyes contribuyó a la inestabilidad política de reinos como el de los godos en España. La invasión musulmana llevó a la formación de una población mixta en la ladera norte de la Cordillera cantábrica y en la parte sur de la divisoria pirenaica. Aparecieron gobiernos monárquicos como el reino godo, en tanto tenía lugar una auténtica mutación política al practicar la sucesión dinástica. La monarquía hereditaria fue un poder personal e ilimitado. La voluntad del rey se manifestaba en forma de leyes y *órdenes*, que los delegados obligan a realizar. El procedimiento legislativo y el mecanismo de gobierno se ajustaban a un procedimiento común, que se consideraba preceptivo para el buen gobierno. El rey debía gobernar con *consejo y/o con consentimiento*, de

forma que fue posible distinguir dos momentos en el ejercicio del poder. El primero se daba cuando personas de la confianza del rey le ofrecían sus opiniones (consejo) antes que tomase la *decisión* que le parecía más conveniente, con independencia de la coincidencia e incluso unanimidad de las opiniones. El par consejo-decisión era una posibilidad, la otra añadía un tercer elemento en forma de consentimiento de una asamblea a la que el rey manifestaba sus decisiones. El consentimiento era una forma de aclamación, ajena por completo a la idea de votación. Las Cortes no decidían con sus votos. A falta de participar en la decisión las corporaciones –Cortes, municipios, gremios– tenían capacidad para formular proyectos que sometían al rey para su sanción. La iniciativa legal estaba en la base corporativa de la sociedad y la decisión en el rey. Los fueros locales recogen las peticiones de los vecinos y la voluntad del rey las convierte en normas locales; las ordenanzas gremiales llegaban escritas al rey, que las enmendaba o aprobaba; las peticiones de las Cortes seguían el mismo procedimiento.

La Monarquía era el único régimen que se consideraba adecuado para los grandes Estados, lo que no impidió pensar en la conveniencia de poner algún límite a la voluntad del rey. La Monarquía limitada no pasó de ser una construcción doctrinal hasta que el Parlamento inglés, a la altura del 1500, consiguió cambiar las reglas de juego para reservarse la decisión, que tomaba mediante votación, en tanto al rey le quedaba la posibilidad de negar la sanción. Fue el comienzo del parlamentarismo. En el continente se trató de limitar el poder real mediante la obligación de respetar la ley hecha con consentimiento, de forma que, al ser hecha en Cortes, sólo en Cortes pudiera ser derogada o enmendada. Además de una forma de gobernación, la *Monarquía* era una forma de Estado distinta de los Reinos. Un *reino* era una unidad política, con las mismas leyes, administración, jurisdicción y fiscalidad comunes, el resultado de una gobernación mantenida por una dinastía. La unión de dos reinos como consecuencia del matrimonio de los reyes respecti-



vos, y de una sola descendencia, o como resultado de la conquista de uno por el otro dio lugar a la constitución de una organización política más compleja. Cada reino conservaba los elementos legales e institucionales anteriores a la unión, en tanto quedaba integrado en la unidad política superior del Estado.

La constitución de la *Monarquía de España* en 1479 y la notable expansión territorial que se produjo en las décadas siguientes hizo que, al cabo de un siglo, no se pusiese en ella el sol. La diversidad de los reinos y la condición de primera potencia plantearon a la Corona problemas a los que hizo frente mediante una renovación del sistema de poder. Los negocios de Estado eran comunes para toda la Monarquía y no permitían la delegación más que a nivel ejecutivo, circunstancias que impulsieron la creación en la corte de Consejos de Estado, Guerra y otros, comunes para toda la Monarquía. Cuando la Monarquía de Aragón se disolvió en la de España, Fernando el Católico introdujo una importante novedad, la creación del *Consejo de Aragón*, para seguir desde la corte la gobernación de unos reinos a los que visitó en contadas ocasiones. Nuevas y mayores conquistas y herencias aconsejaron la constitución de otros semejantes para Indias e Italia. Había una diferencia específica entre el Consejo de Castilla y los otros territoriales, al no estar sometido el primero a la mediación de la corte virreinal, circunstancia que explica la mayor participación de éste en la ejecución de las leyes y órdenes reales.

La incorporación de los reinos en la Monarquía se vio facilitada no sólo por la conservación de su derecho, fiscalidad y privilegios, sino por el mantenimiento en ellos de cortes con un representante personal del rey –el lugarteniente o virrey– con el poder del primero, responsable ante el rey y exento de cualquier otro control, fuese éste el de la visita o el de la residencia, salvo el de esta última para los de Indias. Los cargos y oficios de la corte virreinal –en principio reservados a los naturales– contaban con algunos extranjeros, «españoles», por el nombre de la Monarquía.

Las Cortes de los reinos, donde existía este tipo de asambleas, eran presididas bien por el rey –las de la Corona de Aragón–, por el virrey –las de Navarra, Cerdeña, Sicilia y Nápoles– o por los gobernadores, en el caso de los Estados Generales de los Países Bajos. La comunicación entre las cortes y la Corona se hacía por escrito.

La evolución política de las monarquías dio lugar a una nueva forma de gobierno, la *monarquía absoluta* y una nueva forma de Estado, el *Reino de España e Indias*. Felipe V promovió el proceso de unificación legislativa, con la abolición de las leyes de los reinos de la Corona de Aragón que habían roto la fidelidad jurada, y con la creación de los secretarios de Estado, ministros responsables de áreas determinadas de la gobernación: Estado, Justicia, Guerra, Marina y Hacienda. La responsabilidad es fuente de poder y se manifestó en forma de leyes y mandatos, que de orden del rey eran comunicados a los Consejos Real y de Indias, para su publicación. La vía reservada desplazó a la consulta, sin acabar con ella y sus decisiones tenían carácter general para todo el reino, salvo que fuese necesaria su adaptación para América. El conflicto entre los secretarios de Estado y los letrados del Consejo Real llena el siglo XVIII, en torno al control de la gobernación por los intendentes o por corregidores vinculados los primeros a los secretarios y los segundos al Consejo Real.

La Historia de Europa, término obligado de comparación, muestra una coincidencia fundamental, que sólo se quiebra en la revolución. La constitución de las Monarquías presenta los mismos caracteres y sólo hay *décadas* en el momento del cambio. La centralización del poder hasta llegar a la Monarquía absoluta sólo acabó con la revolución de 1688 en Inglaterra, que estableció la soberanía del Parlamento y consolidó la preeminencia social de la nobleza. La aparición del Estado-Nación se dio cuando la revolución liberal definió a ésta como la unión de todos los ciudadanos dentro de las fronteras históricas del reino.»



Miguel Artola

## «Velázquez en su centenario»

Del 2 al 30 de noviembre tuvo lugar un «Aula abierta», en ocho sesiones, titulada *Velázquez en su centenario*, que dirigió **Alfonso E. Pérez Sánchez**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense y director honorario del Museo del Prado; con la colaboración de **Salvador Salort**, de la Academia de España en Roma; **Zahira Véliz**, doctora en Historia del Arte; **Fernando Marías**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid; y **Manuela B. Mena Marqués**, jefa del departamento de Conservación en el Museo del Prado y ex subdirectora de la citada pinacoteca. **Alfonso E. Pérez Sánchez** intervino los días 2 («Velázquez en su tiempo»), 4 («Velázquez en Sevilla y los primeros pasos en la Corte»), 11 («El primer viaje a Italia»), y 30 –cerrando el ciclo– («Velázquez en nuestro tiempo»). Participaron también los citados **Fernando Marías**, el día 16 («Los años centrales. El Buen Retiro y la Torre de la Parada»); **Salvador Salort**, el 18 («El segundo viaje a Italia»); **Manuela B. Mena Marqués**, el 23 («Los últimos años. El triunfo artístico y social»); y **Zahira Véliz**, el 25 («La técnica de Velázquez»).

«La celebración del cuarto centenario del nacimiento de Velázquez –señaló **Alfonso E. Pérez Sánchez**– ha propiciado la revisión de su personalidad y de su obra, al hilo de las más recientes aportaciones biográficas y críticas, que han enriquecido considerablemente la visión del artista, tanto tiempo detenida en la imagen, acuñada en el siglo XIX, del pintor realista por excelencia. En estas sesiones se ha revisado por completo su biografía y se han estudiado aspectos muy concretos de su arte, tanto desde el punto de vista de su formación y las influencias recibidas, como en los aspectos puramente materiales, a la luz de las aportaciones que las técnicas más recientes han permitido descubrir y señalar con precisión. Ya desde su juventud en Sevilla, Velázquez fue considerado por sus contemporáneos como gran divino maestro. Entonces hubo de conocer y estudiar con profunda admiración lo que las novedades caravaggistas llegadas a Sevilla a través de ciertas obras juveniles de Ribera y de otras de Luis Tris-

tán, que, como Palomino afirma textualmente sin que haya sido tenido habitualmente en cuenta, interesaron especialmente al joven artista ‘por ser de rumbo semejante a su humor’. Sólo el conocimiento y estudio de estos artistas y de sus obras explican el intenso naturalismo tenebrista de sus primeras obras, tan distantes de cuanto se hacía en su ciudad natal en los años inmediatamente anteriores, y muy especialmente de lo que su maestro y suegro Pacheco practicaba. El paso a Madrid, aprovechando la oportunidad brindada por la subida al poder del Conde Duque de Olivares –rodeado siempre de amigos y familiares sevillanos–, y la feliz, para Velázquez, circunstancia del fallecimiento de Rodrigo de Villandrando, pintor ‘del rey’ y retratista estimado, le facilitaron inmediatamente el acceso a la Corte en la que su evidente maestría y sus buenas relaciones le abren una brillantísima carrera. Esta carrera no estará exenta, desde luego, de obstáculos, movidos por la envidia y el recelo, pero que él supo muy bien vencer.

Se advierte ya, desde muy pronto, un evidéntísimo deseo de ascenso social. Investigaciones recientes han puesto en evidencia que su pretendido linaje hidalgo no era tal. Conocemos ya bien la ocupación de su padre –notario eclesiástico– y los esfuerzos del pintor, a lo largo de su carrera, por aparentar una dignidad que sólo en los últimos meses de su vida sería reconocida con el nombramiento de Caballero de Santiago, gracias al decidido favor real y a la autoridad pontificia. El primer viaje a Italia, entre 1629 y 1631, le permite conocer el nuevo rumbo de la pintura ‘moderna’ e influye decididamente en la evolución de su arte. Olvida los efectos tenebristas de sus primeros años y asimila magistralmente tanto el neoveneccianismo imperante en Roma como el sereno clasicismo de los maestros romano-boloñeses.»

De los años centrales de su producción, que ven la realización de las obras más ambiciosas, al servicio de la Corona, impregnadas de sentido político, se ocupó **Fernando Marías**: «La creciente maestría técnica, dueño ya Ve-



Alfonso E. Pérez  
Sánchez



Fernando Marías



lázquez de sus recursos, brilla en los grandes retratos ecuestres y en el maravilloso lienzo bélico de *Las lanzas*. Son también los años de algunos de los escasos lienzos religiosos, pintados por encargo real y bien distintos, en su sereno equilibrio (*Cristo crucificado*, *Coronación de la Virgen*) del más frecuente patetismo español. Y también los del conjunto más variado de sus retratos palaciegos que incluyen a bufones y enanos interpretados con humana gravedad».

Del segundo viaje a Italia (1649-1651) se ocupó **Salvador Salort**. «Este segundo viaje es de carácter bien distinto al primero, pues Velázquez es ya Ayuda de Cámara del soberano y su misión, que no dejó de escandalizar a algunos miembros de la Curia, estaba al servicio directo del monarca. El pintor no es ya un joven que va a aprender a Italia, sino un maestro reconocido como tal. El retrato del Papa Inocencio X causó admiración en Roma, y el ingreso en la Academia de San Lucas y en la Congregación de I Virtuosi del Pantheon marcan su triunfo en el ambiente de los artistas romanos más significativos. Reclamado varias veces por el Rey, que alude una y otra vez a su 'flema', el retraso en regresar se debió, sin duda, no sólo a las dificultades para cumplimentar su encargo de compras artísticas, sino también a un episodio amoroso apenas entrevisto en la documentación romana, episodio del que nació un hijo que debió morir muy niño. Este viaje confirma una vez más el entusiasmo de Velázquez por la pintura veneciana –adquirió obras de Veronés y Tintoretto– y su casi secreta vocación por la pintura mitológica, tan singular en la producción española.»

Los últimos años de su existencia, que vieron su definitivo triunfo artístico y social con la culminación de su maestría, los presentó **Manuela B. Mena Marqués**, quien se ocupó de desentrañar el todavía enigmático lienzo de la *Familia de Felipe IV*, las populares «Meninas», objeto de tantas y tan encontradas interpretaciones. «Los retratos de las infantas, enviados a Viena, y la culminación del sentido de la belleza apoyada en lo real, pero

transcendida en su significación simbólica, emblemática y literaria, que se muestra en *Las hilanderas* (Fábula de Palas y Aracne), en *La Venus del espejo* o en el *Mercurio y Argos*, representan sin duda el punto más alto en la producción del maestro. Velázquez, en 1659, meses antes de su fallecimiento, obtiene por fin, tras un larguísimo proceso, el ansiado reconocimiento de nobleza con su nombramiento de Caballero de Santiago; título que pudo efímeramente ostentar en la ceremonia de la firma de la Paz de los Pirineos, en 1660, apenas un mes antes de morir.»

**Zahira Véliz** explicó, con ejemplos ilustrativos, la evolución del modo de trabajar del artista desde su etapa sevillana hasta sus últimas obras, insistiendo en el valor que el análisis radiológico y el estudio de la preparación de los lienzos y de los pigmentos empleados tiene como necesario complemento del estudio estilístico.

Cerró el ciclo **Alfonso E. Pérez Sánchez** con una reflexión sobre cómo debe verse en la actualidad al pintor, inmerso en su tiempo, que es de una considerable complejidad: «La visión puramente 'naturalista' ha sido ampliamente superada en nuestros días, pero se corre el peligro de ver demasiadas cosas en lienzos cuyas claves han de ser desentrañadas a través de un más profundo conocimiento del ambiente, del 'clima' intelectual en que el pintor se mueve. Es preciso, todavía, analizar el mundo de las lecturas, clásicas sobre todo, del pintor, para precisar el verdadero significado de obras que desde el siglo XIX han recibido títulos arbitrarios que presuponen un carácter realista que quizás no tuvieron en su origen. Basta pensar cómo *Las Hilanderas* no revelaron su verdadero sentido hasta 1947, cuando don Diego Angulo las relacionó con el relato de Ovidio. E incluso en los más simples bodegones del período sevillano hay gestos y actitudes que por su directa expresividad quieren decir algo que se nos escapa. Interpretarlos a través de refranes o textos, a veces contradictorios, que difícilmente encuentran acomodo en la cultura del artista, es sumamente peligroso».



Salvador Salort



Manuela B. Mena Marqués



Zahira Véliz



## «Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros»

Los días 4 y 11 de mayo se celebró en la Fundación Juan March un Seminario público titulado «Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros». En la primera sesión intervinieron **José-Carlos Mainer**, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza («Géneros literarios y géneros filosóficos: una frontera permeable») y **Francisco Jarauta**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia («Reflexiones transversales sobre filosofía y literatura»).

En la sesión del día 11, ambos conferenciantes leyeron diez tesis que resumían sus intervenciones anteriores y, posteriormente, fueron comentadas por **José María González**, director del Instituto de Filosofía del CSIC («Traspasando fronteras»); **José María Guelbenzu**, escritor («Notas sobre lo específico literario con especial referencia a la novela»); y **Patricio Peñalver**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia («Resistencia de la diferencia de la filosofía»). El contenido de este seminario se recoge en el número 4 de la serie *Cuadernos de los Seminarios Públicos*.

«Posiblemente, el rasgo más pertinente de lo literario sea la *literalidad* (F. Lázaro Carreter), la indisolubilidad de la forma y el contenido –señaló **José-Carlos Mainer**–. Y paralelamente, la *intimidad*: el diálogo del texto con un lector que, de algún modo, siempre es único. En rigor, la filosofía tiene la misma naturaleza: *literalidad* del mensaje e *intimidad* de su recepción. No es fácil delimitar el contenido de la literatura. El concepto actual se establece en el siglo XVIII y se afianza en el XIX, tras el romanticismo: la literatura como sinónimo de creación. Pero la cosa no está a veces tan clara. La literatura parece vivir cómodamente en las fronteras, sin duda por su originaria condición de lenguaje en estado puro: seguramente es la única forma de lenguaje que incluye o puede incluir todos los demás (puede haber un uso literario del lenguaje científico y seguro que lo hay del lenguaje vulgar, del estándar y hasta de

lenguajes inventados). La concepción moderna de la literatura nació estrechamente vinculada a la filosofía en ese gigantesco laboratorio de pensamiento que fue la Alemania de 1750-1830: la ‘época salvaje’ de la filosofía (Rüdiger Safranski). Kant manumitió el juicio estético de cualquier pretensión de utilidad y, por tanto, rompió la asociación clásica de *útil* y *dulce*. Herder asoció la literatura a un espíritu colectivo y quebrantó también la noción misma de lo clásico escolar. Goethe fundió el clasicismo y la idea nórdica de naturaleza. En la noción schilleriana de *poesía sentimental* (opuesta a la *poesía ingenua* de los clásicos), el arte asume las heridas de la civilización, e intenta reconciliarnos con la naturaleza perdida. Tal cosa entraña un replanteamiento menos racionalista (e ilustrado) del dilema de *antiguos* y *modernos*.

Por otro lado, hay una discusión explícita: ¿cuál es el género nuevo? ¿Novela? ¿Poesía filosófica? ¿Mitología? ¿Drama musical? ¿Sinfonía? La historia de esa búsqueda es un curioso modo de historiar las formas: Goethe, Byron, Espronceda, Beethoven, Berlioz, Wagner, Nietzsche... están incluidos. El romanticismo dio a la literatura un papel superior a la filosofía. El ‘Fragmento’ de F. Schlegel en *Das Atheneum* (1798) es muy revelador: ‘Lo romántico busca reagrupar los géneros poéticos desvinculados y poner a la poesía en contacto con la filosofía y la retórica (...) Todavía está haciéndose; en efecto, su verdadera esencia es ese sempiterno estar haciéndose (...) En cierto sentido, toda poesía es o debería ser romántica. La poesía romántica es algo más que un género: es la poesía misma’.

La importancia de la novela brota también entonces y la afirma la idea hegeliana de *epos*: Desarrollarse de una acción que debe darnos la intuición de todas las circunstancias y relaciones, en conexión con el mundo en sí total de una nación o una época, de modo que lo que será dogma religioso o ley moral y civil, permanezca como



José-Carlos Mainer



Francisco Jarauta

disposición de ánimo enteramente viviente e inseparable del individuo singular como tal. ¿Cuál es, pues, el 'género filosófico'? ¿La poesía lírica o la novela? En la importancia de la novela coinciden moralistas asustados y críticos sesudos, además de los propios novelistas. La idea de que la literatura era expresión de la filosofía sigue vigente a fin de siglo, cuando la producción filosófica usa géneros distintos: el diario, el aforismo. Todo es cuestión de formas. Filosofía y literatura son, a fin de cuentas, revelaciones de sentido. Hay una anotación de 1936 en los *Carnets* del casi adolescente Albert Camus que impresiona: 'No se piensa sino por imágenes. Si quieres ser filósofo, escribe una novela'.»

«La llamada crisis de los géneros atraviesa –explicó **Francisco Jarauta**– por igual las formas de la literatura como las artísticas. Para la crítica contemporánea las clasificaciones que orientaron los procedimientos tanto de la literatura como de las bellas artes hoy han dejado de ser vigentes. La filosofía, en tanto escritura, no es ajena a esta situación, aunque sus fronteras son otras. La relación/diferencia entre filosofía y literatura ha sido un problema permanentemente reinterpretado.

Desde Platón, que expulsa a la 'literatura' del reino de las ideas, a la vez que se presenta él mismo como narrador de mitos, a Nietzsche, podemos identificar un largo viaje en el que esta relación ha sido entendida y practicada de bien distintas maneras. Fue el romanticismo el momento clave en el que la relación filosofía/literatura cobra una interpretación nueva y radical. Como sabemos el romanticismo teórico del círculo de Jena nace de una crisis del discurso filosófico, crisis instaurada por la filosofía crítica de Kant que establece los límites de todo discurso acerca del Ser en sí mismo o del Absoluto. El romanticismo es una respuesta, quizá la más original, a este desafío kantiano. La distancia inaugurada por el romanticismo sufrirá repetidas interpretaciones a lo largo del siglo XIX.

La 'romantización' de la literatura se manifestará a lo largo del siglo por medio de una importancia creciente asignada al escritor en el conjunto de la cultura de la Restauración. La novela se convertirá en el relato por excelencia y Stendhal, Flaubert, Balzac, Dickens o Tolstoi serán leídos como si de verdaderas concepciones del mundo se tratara. Pero fue Nietzsche, a partir de su idea acerca del carácter metafórico del lenguaje, el que va a reconducir la comprensión romántica de la literatura hacia nuevas posiciones. La relación entre arte y verdad es pensada ahora a partir de una determinación metafórica o retórica del lenguaje, suspendiendo la pretendida seguridad de las correspondencias entre lenguaje y mundo sobre las que se construía la idea clásica de verdad.

La crítica de Nietzsche al lenguaje y a los supuestos que, en última instancia, legitimaban las formas de la cultura del clasicismo, abre un nuevo espacio en el que la relación filosofía-literatura vuelve a ser planteada. La interpretación que la voluntad de poder nietzscheana postula recorre igualmente el proyecto del ensayismo, como forma literaria y filosófica. De Simmel al joven Lukács o a Musil, una insistente reflexión quiere dar cuenta del experimento que, a la sombra de Nietzsche, hacen suyos tanto la filosofía como la literatura.

La centralidad del lenguaje, que la crítica de Nietzsche inaugura, dará lugar a una ya amplia y fecunda reflexión en la que se encuentran por igual los diferentes representantes de la filosofía o del pensamiento de la escritura. De Mallarmé a Paul Célan o desde Blanchot a Foucault, Deleuze o Derrida discurre una de las experiencias intelectuales más rigurosas que sitúa el problema de la escritura en el centro mismo de toda reflexión desde la que volver a pensar la relación/diferencia filosofía y literatura. Esta relación debe ser finalmente pensada a partir de las condiciones culturales de nuestra época, escenario de profundas reorganizaciones de sus formas de saber.»

José María  
GonzálezJosé María  
Guelbenzu

Patricio Peñalver



## «Ética pública y Estado de Derecho»

La Fundación Juan March organizó los días 14 y 16 de diciembre un Seminario público sobre «Ética pública y Estado de Derecho». En la primera sesión intervinieron **Elías Díaz**, catedrático de Filosofía del Derecho en la Universidad Autónoma de Madrid, y **Javier Muguerza**, catedrático de Ética en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), quienes pronunciaron dos conferencias sobre el tema del Seminario desde perspectivas complementarias. **Elías Díaz** habló sobre «Estado de Derecho y derechos humanos» y **Javier Muguerza** lo hizo sobre «Derechos humanos y ética pública». Ambos elaboraron un resumen de sus conferencias estructurado en diez tesis, que se recogen en el folleto-programa del Seminario. En la sesión del día 16 presentaron ponencias, seguidas de debate, **Antonio García-Santesmases**, profesor titular de Filosofía Política en la UNED, **Francisco J. Laporta**, catedrático de Filosofía del Derecho en la Universidad Autónoma de Madrid, y **Carlos Thiebaut**, catedrático de Filosofía en la Universidad Carlos III de Madrid. El contenido de este Seminario se recogerá en el nº 5 de *Cuadernos de los Seminarios públicos*.

**Elías Díaz** empezaba afirmando que «los derechos humanos constituyen la razón de ser del Estado de Derecho. El Estado de Derecho significa la superación liberal y democrática del Estado absoluto en sus diversas manifestaciones (dictaduras, regímenes decisionistas y Estados totalitarios). Frente al Estado absoluto, donde el 'Rey es la ley' (*Rex legibus solutus*), es decir, donde el poder ejecutivo es la ley, el Estado de Derecho implica someter al Rey (al Ejecutivo) a la ley, creada en el órgano de representación popular (Parlamento) y aplicada por jueces independientes. Por tanto, control político del poder ejecutivo (ante el Parlamento) y control jurídico (ante los jueces) con efectiva diferenciación de los tres poderes.

El Estado de Derecho puede definirse como la institucionalización jurídica de la democracia. La filosofía jurídico-política en la que surge y adquiere sentido el Estado de Dere-

cho es sin duda alguna la filosofía de la Ilustración: razón, libertad, derechos humanos, autonomía moral personal (Locke, Rousseau, Kant...). Los derechos humanos no son un código cerrado, absoluto e inmutable, aunque su raíz sea siempre la libertad, la autodeterminación personal. Los cambios y la evolución en los derechos humanos implican cambios y evolución en las distintas fórmulas, fases, del Estado de Derecho: Estado liberal, hoy reducción neoliberal, y (Constitución española de 1978) Estado social y democrático de Derecho. Instituciones políticas (social-democracia) y movimientos sociales (críticas libertarias) son componentes de necesaria conjunción en la ética pública actual y en ese Estado de Derecho. En el Estado social y democrático de Derecho corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas. La libertad implica igualdad. Es decir, protección efectiva de derechos civiles y políticos, garantías penales y procesales, derechos económicos, sociales y culturales, derechos de las minorías, de las generaciones futuras, o los relativos al medio ambiente. La interpretación prioritaria de la Constitución es la realizada por el poder legislativo (Parlamento) representante de la soberanía popular, compatible con el control ejercido por el Tribunal Constitucional. Todo Estado de Derecho es, como imperio de la ley, Estado constitucional de Derecho: pero esta fórmula no puede, no debe, servir como disfraz ideológico para un distorsionado Estado judicial de Derecho.

Las exigencias ético-políticas del Estado de Derecho constituyen el contenido de una necesaria teoría de la legitimidad y de la justicia. Para que pueda hablarse hoy de una coherente participación en las decisiones, el valor fundamental es el reconocimiento de la autonomía moral de la persona individual; y a partir de ahí, el debate público, la participación en las deliberaciones y decisiones; el respeto a las minorías y sus derechos, la búsqueda del consenso, del entendimiento; fi-



Elías Díaz



Javier Muguerza



nalmente, y respetando los principios anteriores, se acude a la decisión por mayorías para la mejor operatividad jurídico-política. A la consecución de aquel objetivo podrán contribuir la igualdad de oportunidades y de básicas condiciones sociales para la satisfacción de las necesidades reales, el reconocimiento del mérito, del esfuerzo y de la capacidad personal, el derecho a las diferencias (éticas, culturales, etc.), las políticas económicas de redistribución y producción orientadas por los poderes públicos (estatales y sociales) a esa liberación y autorrealización personal de todos y cada uno de los miembros de la comunidad internacional».

Por su parte, **Javier Muguerza** habló sobre «Derechos humanos y ética pública»: «Los *derechos humanos* no son propiamente derechos hasta tanto no hayan sido reconocidos en el ordenamiento jurídico de un país dado, ordenamiento cuyo nivel más alto –el ordenamiento constitucional correspondiente– los consagraría a título de ‘derechos fundamentales’. A falta de semejante positivación en algún texto legal, los derechos humanos serían, en rigor, ‘aspiraciones’ o ‘exigencias morales’, de la incumbencia por lo tanto de la Ética y, en concreto, de aquel apartado de la misma que se ocupa de la moralidad de los individuos y grupos de individuos en el espacio público, razón por la que convendremos en denominarlo *Ética pública*. Puesto que no hay otros sujetos morales que individuos, la Ética pública ha de apoyarse en algún sentido en la Ética ‘individual’ o personal, pero también será una Ética ‘social’.

Para el neocontractualismo contemporáneo el paso de la Ética al Derecho a través de la Política requerirá de una suerte de ‘consenso constitucional’ que suministre a dicha transformación o dicho paso su justificación teórica. Pero lo cierto es que, en la práctica, la historia de la conquista de las diversas generaciones de derechos humanos –derechos civiles, derechos económicos y sociales, derechos culturales, etc.– ha solido tener bastante más que ver con el *conflicto*, que con nin-

guna clase de *consenso*.

La Ética pública ha de contribuir a alimentar la irrenunciable tensión entre el Derecho y la Justicia y, de este modo, estimular la lucha tanto contra el Derecho ‘injusto’ cuanto en defensa del Derecho ‘justo’; tratará de promover por vías políticas el reconocimiento de los derechos humanos; y, una vez constitucionalmente reconocidos y consagrados, se esforzará en velar por su preservación y protección jurídicas en el marco de un Estado democrático (y social) de Derecho. Como han insistido en subrayar los teóricos garantistas del Derecho, el ‘Estado democrático’ podría estar lejos de ser un auténtico ‘Estado de Derecho’ cuando en él no se rebasa la interpretación del principio de legalidad como mera expresión de la voluntad del soberano.

Los derechos humanos en tanto que derechos fundamentales son, en última instancia, *derechos individuales* –individual o colectivamente ejercitados– independientes de, cuando no virtualmente contrarios a, la voluntad y los intereses de la mayoría, lo que reza no sólo para los llamados *derechos liberales* (derecho a la vida, a las libertades de opinión o asociación, a la inmunidad frente a los excesos de la autoridad) sino asimismo para los llamados *derechos sociales* (derecho a la subsistencia, al trabajo, a la salud, la vivienda, la educación, etc.) Desde el punto de vista de los derechos *fundamentales* recogidos en las Constituciones de los Estados democráticos (y sociales) de Derecho, el control del poder judicial encargado de tutelarlos por parte del poder ejecutivo y/o el poder legislativo es tan indeseable como lo sería su falta de control por parte de la ciudadanía.

Los individuos y grupos de individuos *disidentes* podrían tomar a su cargo la vigilancia crítica de la administración del territorio frente a cualquier abuso de poder –esto es, frente al abuso de cualquier poder– por más mayoritaria o unánimemente consensuado que se hallase en cada caso un tal abuso».



Antonio García-Santesmases



Francisco J. Laporta



Carlos Thiebaut