

Sumario

ENSAYO	3
<i>La cultura murciana en la España de las Autonomías</i> , por María Teresa Pérez Picazo	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	13
Arte	13
Exposición de Julius Bissier, desde el 30 de noviembre	13
— Ofrecerá 133 obras del artista alemán	13
— Vida y obra de Bissier	14
La Exposición Zóbel, abierta hasta el día 25	16
— Juan March: «Un gran amigo y extraordinario artista»	17
— Calvo Serraller: «Método y pulcritud de un pintor»	18
— Proyección de películas sobre Zóbel	22
La colección de Grabados de Goya, en Barcelona	23
«Grabado Abstracto Español» prosigue su itinerario	23
Música	24
Ciclo de Estudios para Piano, desde el día 14	24
— Cinco conciertos a cargo de Ramón Coll, Mario Monreal, Josep Colom, Guillermo González y Javier Sanz	25
Finaliza el Ciclo de Música para Cuerda de Bach	26
— Alvaro Marías: «Bach y la música de cámara»	27
«Conciertos de Mediodía» en noviembre	32
Publicaciones	33
Próxima presentación del volumen <i>Canarias</i>	33
Dos estudios sobre Administración Territorial	37
— La Editorial Civitas publica los cursos de Schwartz y Giannini en la Fundación Juan March	37
Editado un nuevo Cuaderno Bibliográfico	38
Estudios e investigaciones	39
Trabajos terminados	39
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	40
Programa «Cultural Albacete»: La Exposición de «El niño en el Museo del Prado» abre las actividades del curso. Carmen Bravo-Villasante presentó la muestra en el Museo de Albacete. Ensayo de Antonio García Berrio, en el Boletín Informativo, sobre «Cultura y vida civil en Albacete»	41
— Estudio de protocolos notariales de Albacete	43
Calendario de actividades en noviembre	45

LA CULTURA MURCIANA EN LA ESPAÑA DE LAS AUTONOMIAS

— Por M.^a Teresa Pérez Picazo —

Catedrática de Historia en Murcia. Especialista en Historia Económica Contemporánea, sus publicaciones más importantes son: Oligarquía urbana y campesinado en Murcia, 1875-1902 (1979) y El proceso de modernización de la región murciana S. XVI-XIX (1984), esta última con G. Lemeunier, con quien codirige la revista Area.



Al españolito que en la década de los ochenta accede a la vida cultural de nuestro país, su buena fortuna le ha deparado la posibilidad de vivir una experiencia doblemente sugestiva. Por un lado, la construcción de la democracia política y su incipiente plasmación en hábitos de vida cotidiana, síntoma de una probable evolución positiva del inconsciente colectivo de nuestras gentes. Por otro, el reconocimiento oficial —tras siglo y medio transcurrido entre el tópico y la represión— de la existencia de tradiciones socio-culturales radicalmente diversas a lo largo y ancho de la vieja piel de toro hispánica.

Como es sabido, el nacionalismo dejó de ser a fines del XIX un componente fundamental de las ideologías avanzadas europeas y pasó a serlo de las conservadoras. En el caso de la gran dere-

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa y la Literatura.

En este Boletín se inicia la publicación de una serie sobre «Cultura en las Autonomías». En números anteriores se han publicado *La cultura de Andalucía*, por Antonio Domínguez Ortiz, académico de la Historia y catedrático jubilado de instituto, y *Panorama cultural de Castilla-La Mancha*, por Juan Bravo Castillo, profesor de Filología Inglesa en la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B., de Albacete.

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

cha española, la reivindicación nacionalista asumió muy tempranamente la defensa a ultranza de la «unidad de las tierras y de los hombres». Su fracaso —ahí está la serie de conflictos con catalanes y vascos protagonizados por los sucesivos gobiernos inspirados por ella— contrasta con el éxito alcanzado en la vecina Francia por la III República en su esfuerzo en pro de la homogeneización socio-política, que convirtió a los «campesinos en ciudadanos franceses» (E. Weber). El fenómeno nos revela hasta que punto el hecho diferencial era más profundo en la vertiente meridional de los Pirineos.

Es preciso recordar, en este sentido, la presencia en suelo español de una frontera invisible al sur de Madrid (coincidiendo, *grosso modo*, con el «paralelo» de Ciudad Real), que podría parangonarse con la famosa línea divisoria gala Ginebra-Saint-Malo. Las regiones situadas al sur de ese paralelo, Murcia entre ellas, muestran todavía hoy una fisonomía muy distinta de las ubicadas al norte del mismo:

a) Una menor densidad demográfica y socio-cultural (empleando el concepto en el mismo sentido que Durkheim), evidenciada en la forma asumida por el *hábitat*, en la estructura municipal y en el grado de elaboración del paisaje agrario. El primero se caracteriza por el predominio de los núcleos de población medianos o grandes y muy alejados entre sí, frente a los más pequeños, próximos y numerosos del norte. La segunda, por la reducida nómina de Ayuntamientos y sus extensos términos, mientras que en Castilla la Vieja, la cornisa cantábrica o Navarra sucede a la inversa: esta circunstancia nos recuerda, salvando las distancias, los diversos tamaños de los estados norteamericanos al este y al oeste de los Appalaches. Rasgos todos ellos fácilmente observables y cuantificables, pero de índole tan compleja que las explicaciones geoeconómicas no dan cuenta de su existencia por sí solas.

b) Un bombardeo masivo de tópicos en torno a la identidad de las poblaciones que viven en los diversos «sures», y que aluden a sus peculiaridades económicas, somáticas y psico-sociológicas (apatía, violencia primitiva, sociabilidad poco madura). Pero tal vez sea Murcia el espacio regional sobre el que la acumulación peyorativa haya sido mayor: incluso Cánovas del Castillo se sintió obligado a añadir alguna ingeniosidad al catálogo existente desde Carlos III.

Las causas de esta dicotomía, bien conocidas hoy, residen esencialmente en la forma asumida por el largo proceso recon-

quistador y repoblador, que se hizo de Norte a Sur, con la consiguiente ventaja inicial para Castilla la Vieja y Cataluña. Tal situación se mantuvo bajo la Monarquía de los Habsburgo, como observó sagazmente Domínguez Ortiz; en su seno, las regiones situadas más allá de los Montes de Toledo sufrieron una consideración semicolonial. Pues bien, aún en un contexto de este tipo, Murcia constituye un caso extremo.

Las implicaciones culturales del fenómeno son difíciles de percibir sin recordar, siquiera sea brevemente, determinados aspectos de la historia regional. En primer lugar, el vaciado humano masivo sufrido tras la Reconquista, y, en segundo, la reducción del territorio a un *status* fronterizo durante cuatro largos siglos: en el XIV-XV, frente a Granada y Aragón; en el XVI-XVII, frente a los berberiscos. Ello, unido a la peculiar idiosincrasia del modelo económico-social murciano, retrasó la repoblación y la ocupación efectiva del espacio hasta fechas muy tardías (finales del XVII-primer mitad del XIX). Sólo en Europa Occidental hallamos procesos de este tipo.

Por tanto, la evolución de la región presenta una anomalía fundamental con respecto a las de España del Norte y Europa Occidental. En ambas, con variantes locales, las curvas demográficas suben hasta comienzos del siglo XIV y después se estabilizan hasta 1800, a partir de cuya fecha vuelven a subir de nuevo. Por el contrario, Murcia conserva unas densidades bajísimas —de *frontera*, en el sentido con que Turner aplicó el término a los Estados Unidos— hasta 1700. Cuando el territorio se repueble por fin, el aumento de población seguirá un ritmo muy superior a la media europea o nacional: entre 1700 y 1980 los habitantes se multiplican por ocho.

En este sentido, parece lógico deducir que la sociedad murciana *actual* es una sociedad joven, prácticamente de la misma edad que la norteamericana. De ahí la fluidez y falta de solidez que han caracterizado hasta fechas muy tardías sus estructuras y, a la vez, la falta de «espesor» de sus tradiciones culturales: ambos aspectos sorprenden aún hoy a los especialistas de las distintas ciencias sociales y fascinan a los antropólogos (J. Frigolé).

Pero, además de joven, esta sociedad ha sido mayoritariamente rural también hasta fechas recientes. Ello se debe a que la repoblación se dirigió esencialmente hacia los campos semivaciados y sin roturar, como lo indica el estancamiento demográfico de las principales aglomeraciones hasta finales del XIX. Las masas campesinas así instaladas, debido a su procedencia variopinta y a su

crecimiento vertiginoso, carecieron de tradiciones comunes y de tiempo para sedimentar las pocas que poseían. De ahí la inexistencia de comunidades fuertes y, por ende, la falta de rigidez de sus marcos culturales y la poca solidez de las solidaridades horizontales que se establecieron.

A mayor abundamiento, la malla institucional del antiguo régimen murciano era muy laxa: escaso número de parroquias (son dignos de leer los textos de Belluga al respecto) y de Ayuntamientos rurales, salvo excepciones contadas. Murcia es aún hoy, con Cádiz, la provincia española que tiene menos. Como esta situación apenas evoluciona bajo el nuevo régimen liberal debido al triunfo del modelo municipal moderado, el campesino, que contaba con un bagaje insuficiente de tradiciones socio-culturales propias, se encontró con una notoria escasez de instancias de poder y de socialización intermedias. Tal invertebración facilitó, por un lado, la libertad de acción de las oligarquías urbanas y, por otro, colocó en una situación de dependencia a la población rural. De ahí la fuerza excepcional alcanzada por el caciquismo en el suelo murciano.

Esta caracterización a vuela pluma del proceso de formación de la sociedad murciana basta para ayudarnos a comprender las dificultades con que hubo de tropezar la asimilación de los valores ideológico-culturales del mundo contemporáneo.

En primer lugar, por la tardía cristalización de la conciencia regional. La instancia de aglutinación fundamental de los murcianos fue —y me atrevo a escribir que lo sigue siendo— la entidad local, el gran municipio, tanto más cuanto que en muchos casos abarcaba una comarca geográfica completa (Lorca, Murcia, Cartagena, Mula, Yecla-Jumilla). Dicha comarca se gobernaba desde una sola cabeza de distrito, generalmente de cierto empaque urbano, donde residía la oligarquía de propietarios, que organizaba el espacio y la vida económica en función de sus intereses. Hasta el siglo XIX, la historia se hizo a escala local y no a la regional: ahí están las obras monumentales de eruditos como Cascales, el P. Morote, Cánovas Cobeño o el canónigo Lozano. Por todo ello la capital nunca pesó en el espacio murciano como Valencia o Barcelona en los suyos respectivos.

En segundo lugar, el proceso de modernización cultural se encontró, en un contexto de estas características, con obstáculos casi insalvables: todos los indicadores lo revelan. Las tasas de analfabetismo han sido las más elevadas del país (76 por 100 en 1886, 74,8 por 100 en 1910, 66,83 por 100 en 1920, 46,3 por 100 en

1940), lo que demuestra que estamos ante una constante histórica y no un hecho coyuntural. El nivel de abstencionismo electoral puede compararse con el de Andalucía Occidental (uno de sus bastiones) hasta 1931. Incluso el índice de conflictividad siempre fue mínimo debido precisamente a la falta de cauces apropiados para afrontar colectivamente los problemas: los gobernadores civiles del XIX solían congratularse de su estancia en «esta tranquila provincia».

Esta suma de circunstancias dificulta una definición clara del hecho cultural murciano. Pero no por falta de especificidad del mismo, sino porque su peculiar ritmo cronológico ha provocado forzosamente un menor grado de cristalización de las estructuras. Para intentar dar cuenta de ella, vamos a utilizar la acepción más amplia del término cultura y de sus dos versiones, «tradicional» y «sabia». En nuestra opinión, sería necesario verificar una nueva lectura de ambas que hiciera mayor hincapié en sus interacciones que en sus caracteres contrapuestos. Es posible que un análisis flexible de este tipo nos ayude a aprehender el escurridizo fenómeno que queremos explicar.

Obviamente, la cultura popular ha sido en esta región esencialmente campesina y, como tal, integrada por una serie de asimilaciones, de maneras de vivir y de ajustes a las condiciones naturales. Dichas condiciones, durísimas en una zona subárida (menos de 250 mm. de lluvia anuales) han obligado a sus habitantes a desarrollar una original «cultura de la pobreza», cuya manifestación más interesante es la subordinación a los problemas hidráulicos. Y ello tanto en los aspectos materiales (arquitectura del agua, tipos de cultivo) como en los psico-sociológicos (medida del tiempo, formas de clientelismo o de conflictividad). Las huellas de esta cultura eran todavía perceptibles en los años 1950-1960: hasta entonces había pervivido un amplio sector del campesinado aferrado a la economía de autosubsistencia (J. Egea), que producía un poco de todo, de espaldas al mercado y cocía su propio pan. Para dicho sector, la adscripción a la actividad agrícola suponía un modo de vida, no la pertenencia a una clase social.

Pero lo más importante es que casi hasta esas mismas fechas —y debido a las tasas de analfabetismo reseñadas— un porcentaje mayoritario de la población seguía transmitiendo su cultura de forma oral. El dominio sobre las técnicas de lectura y escritura y el control de la letra impresa se identificaba con la pertenencia a la clase media y alta urbana (dado el escaso desarrollo

de ésta hasta finales del XIX, la tirada de los periódicos de la capital en 1880-1890, como «La Paz» y «El Diario de Murcia», no superaba los 3.000 ejemplares). Sólo a partir de 1950-1960 comenzarán a divulgarse los códigos de dichas clases sociales y a imitarse conscientemente sus costumbres: la televisión dio el último empujón al proceso. Pero como el retroceso de las tasas de analfabetismo se verificó en proporción inversa a la edad (A. Viñao), la mayor parte de la población adulta campesina ha pasado de la agrafía a los *mass media* sin solución de continuidad. A su vez, ello explica, según estudios recientes (A. Correa), que el nivel de fracaso escolar de la provincia de Murcia sólo sea superado por el de Castellón.

Sin embargo, una vez iniciada, la homogeneización cultural se está llevando a cabo a un ritmo más rápido que en cualquier otra región española, por razones obvias. Incluso los propios campesinos, para los que la modernización ha supuesto sustanciosas ventajas materiales —es la primera generación que no ha conocido el hambre—, no añoran los tiempos pasados y desconocen el romanticismo del «mundo que hemos perdido».

Debe hacerse constar que, pese a todo, existe una vertiente tradicional que resiste el paso del tiempo, tal vez por su carácter de manifestación interclasista. Se trata del sentido de la fiesta fundamental en la cultura murciana, que vive y reverdece a su ritmo. Las razones del fenómeno son múltiples: impregnación de la sociedad en su conjunto por los valores aristocráticos y, por ende, por el *ethos* del gasto de este grupo social; ansias de evasión de una vida cotidiana muy dura por parte de las clases populares; triunfo de la versión nacional del catolicismo en la contrarreforma y en el franquismo, etc.

Por otra parte, la fiesta como tal surge de la superposición de una serie de elementos, de cuya diversa dosificación depende su carácter. Entre ellos deben destacarse los relacionados con la antropología religiosa y el catolicismo, por un lado, y con la conciencia histórica y la socialización del grupo, por otro.

1º) La sensibilidad religiosa del campesinado ha estado íntimamente ligada en todas partes a una visión animista del universo: tal situación se ha visto prolongada en nuestra región porque el retraso en la alfabetización dificultó la conquista racional del mundo popular. De ahí el escalonamiento de festejos íntimamente ligado al ciclo vital de la naturaleza. Carnavales de Mula o del Cabezo de Torres; fiestas de Primavera en la capital; de la cosecha en el mes de agosto en casi todos los pueblos; de la ven-

dimia en Jumilla. También, el culto a ciertos lugares «santos» como fuentes (La Fuensanta) o montes: (La Santa de Totana, Santa Ana de Jumilla, el ermitorio de San Ginés de la Jara): tal es el origen remoto de santuarios que fueron cristianizados posteriormente y cuyos cultos se convirtieron en romerías. Por último, deben citarse las supersticiones de toda clase (el dios-pájaro de Mula, por ejemplo), tan conectadas con el elemento mágico-religioso, como tal vez, parte del *folklore* relacionado con el culto a las ánimas.

2ª) Esta cristianización *a posteriori* se vio facilitada por la alianza tácita habida en el XVII entre las clases dominantes y las populares (G. Lemeunier). En vez de producirse una aculturación sistemática de estas últimas, como sucedió en Europa, la contrarreforma española se apoyó en la religión popular, tolerando las fiestas, los cultos paganizantes, etc. Sólo se defendió a ultranza el dogma, con la ayuda de la Inquisición, lo cual se vio facilitado en Murcia por la debilidad numérica de las clases medias urbanas hasta el XIX. De ahí el desarrollo del culto a las reliquias, a los santos y a las numerosas vírgenes, pero, sobre todo, el esplendor de los desfiles procesionales, verdadera *summa* de la religiosidad tradicional y del culto católico. En ellos se superponían recuerdos históricos, imágenes religiosas, elementos paganizantes y hasta delirios escenográficos, como en el caso de Lorca.

3ª) La conciencia histórica regional aparece no sólo en ciertos aspectos de las procesiones, sino, sobre todo, en las fiestas de moros y cristianos —Caravaca, Abanilla— donde se mezclan de forma inextricable tradiciones históricas genuinas con *revival*. Algún historiador extranjero (M. Ferro) ha observado el importante papel que la fiesta desempeña en esta región respecto a la enseñanza de la historia.

4ª) El factor de socialización presenta formas bastante complejas. Por ejemplo, la fiesta anual de los diversos patronos locales, que renueva periódicamente la cohesión del grupo humano básico en la formación social: hasta los emigrantes vuelven a sus respectivos lugares de origen para esa ocasión. A nivel más reducido, las cofradías (perdido su origen gremial) siguen constituyendo un elemento de cohesión para colectivos más pequeños, y en los núcleos rurales desprovistos de parroquia han desempeñado un papel importante. En otro orden de cosas, y mirando más al pasado que al presente, tuvieron mucha importancia en la región las serenatas periódicas, las *charivaris* o cencerradas, los «mayos» y las fiestas de «quintos», que afectaban sólo a ciertos grupos de

edad, por lo que fomentaban la sociabilidad generacional. A medida que avanza el XIX, este tipo de diversiones gozó de la enemiga de la burguesía bien pensante, que las consideraba peligrosas para el decoro y el buen orden.

El carácter angular asumido por la fiesta, que está en el corazón de la cultura murciana, se ha visto favorecido por la profunda huella dejada en la sensibilidad regional por el arte barroco y el rococó, cuya vocación escenográfica es bien conocida.

En efecto, el «gran siglo» de la cultura regional coincide *grosso modo* con el período 1650-1750, que es también el período de avance ultrarrápido del frente de roturaciones. Anteriormente, la literatura había estado poco desarrollada y el arte sólo lo estuvo en las zonas de colonización temprana —las Encomiendas santiaguistas de Caravaca y Moratalla o Jumilla— y en la capital, donde triunfa un renacimiento purista y culto (el Maestro Quijano) y la escuela pictórica de Hernando de los Llanos. Pero desde las décadas centrales del XVII, el reino de Murcia conocerá una espléndida floración cultural tanto literaria (Polo de Medina, desarrollo de las justas poéticas, los copleros y los pliegos de cordel) como artística. En este último aspecto debe señalarse la conclusión de los dos templos más importantes de la región: la fachada de la Catedral (1739) y la de San Patricio de Lorca (1694), así como el trabajo de dinastías de «retableros» y canteros o de grandes pintores como Orrente, Mateo Gilarte, Villacís o Juan de Toledo. El período culmina con la obra de Salzillo y su escuela.

Este barroquismo, inicialmente salido de la cultura «sabia», cala en el alma popular de tal manera que seguirá reapareciendo periódicamente fuera de sus límites cronológicos habituales: construcción de decenas de iglesias parroquiales, encargo de imágenes procesionales «salzillescas», decorados festivos..., cuyo gusto se prolonga hasta el XIX. Tenemos así un barroco existencial que en lo sucesivo constituirá un componente fundamental del inconsciente cultural murciano y que acentúa la importancia de la fiesta.

La lentitud del aburguesamiento, iniciado a fines del XVIII y desarrollado en el XIX, explica el ritmo ralentizado de incorporación a la cultura contemporánea. No cabe duda que en ello influyó la formación de las clases dominantes, más literaria que científica, y aun así, poco abierta a las novedades. El hecho se evidencia en el contenido de sus bibliotecas (inventarios *post-mortem*) y en las campañas desencadenadas periódicamente contra los ciclos de conferencias sobre temas «avanzados» que tenían

lugar en los Ateneos o en ciertas sociedades como «El Liceo» de la capital. Si añadimos a esta circunstancia la gravedad de los problemas económicos atravesados por la región hasta 1920-1930, no puede sorprendernos la escasa renovación urbanística de las ciudades y la débil penetración del modernismo arquitectónico, salvo en zonas más ricas y dinámicas como Cartagena-La Unión. En el terreno de la creación individual es también perceptible la dificultad que experimentaron los artistas para desprenderse de tradiciones anteriores y de la línea figurativa, abriéndose resueltamente a los nuevos estilos. Pese al buen hacer de ciertos pintores del pasado siglo (Hernández Amores, Valdivieso, Pascual y Valls, A. Seyquer) o de escultores de éste (Gonzalez Moreno, J. Planes), la renovación artística ha sido lenta y trabajosa.

Otro tanto ha sucedido con la literatura. A fines del XIX apareció en la capital un conato de costumbrismo inspirado en la vida y carácter de los habitantes de la huerta del Segura, aunque idealizando ambos con el fin de satisfacer los gustos del público urbano (Frutos Baeza, Díaz Cassou, Martínez Tornel, etc.). Esta tendencia corresponde al auge nacional de la literatura regionalista y utiliza el «habla» especial de los huertanos —el «panocho»— al servicio de un lirismo paisajista más o menos afortunado (Jara Carrillo), una moral conformista y un idealismo deformante. Sólo Vicente Medina logró escapar a estas limitaciones tanto por su profunda vena poética como por su realismo tierno y comprensivo. Habrá que esperar al siglo XX para que empiecen a aparecer también aquí intentos renovadores, como la serie de revistas surgidas en torno a la generación del 27. Pero es sólo después de 1940 cuando sale a la luz la obra de los dos mejores prosistas murcianos de este siglo: Castillo Puche y M. Espinosa.

Esta trabajosa modernización revela también los limitados horizontes culturales de las nuevas clases medias murcianas. Carentes de tradiciones propiamente «burguesas» y de desahogo económico, su *weltenschaung* se ha movido entre dos polos opuestos:

— El intento de adaptación a la praxis cotidiana de los valores aristocráticos, evidenciado en el papel central conservado por la fiesta. O, en otro orden de cosas, por el tipo de lenguaje empleado en la redacción de los estatutos de casinos decimonónicos. —el de la capital es de antología— y la persistencia de ciertos hábitos en la vida de relación.

— El rechazo de los aspectos más genuinos de la cultura popular y su posterior deformación idealista. Es el caso, ya citado, de la leyenda de la rosa huertana, incorporada a la vida nacional a través de la zarzuela.

El paralelogramo de fuerzas así constituido produjo como resultante un ambiente cultural conservador, alicorto y difícilmente penetrable —como se ha visto— por las modas intelectuales. De por sí, las burguesías europeas han estado peor dotadas a nivel de sensibilidad estética que la aristocracia y, paradójicamente, que las clases populares: no hace mucho tiempo, un historiador francés (A. Meyer) ironizaba sobre su fisonomía de «nuevos ricos» a lo largo del XIX. Este fenómeno de carácter general hubo de verse agravado en Murcia por la repetidamente señalada endeblez económica y numérica del colectivo.

De ahí la aceptación de que aún disfrutaban Salzillo y sus epígonos, y la pervivencia de un barroquismo difuso generador de fenómenos increíbles de *Kitsch*. Pero lo más grave ha sido la falta de exigencia hacia las instituciones culturales, a las que se atribuía exclusivamente una misión de adorno. El ejemplo más claro lo constituye la propia Universidad, cuya versión actual es muy tardía (1916), ya que no cuajaron los dos intentos llevados a cabo en el XIX. Hasta fechas muy recientes, su peso en la vida regional ha sido mínimo y no ha recibido de la sociedad a la que pertenecía ni los medios ni la atención que hubiera requerido. De ahí, también, la falta de estímulos procedentes de ella: la simbiosis, pues, ha funcionado negativamente.

Pero a partir de la década 1950-1960, el ritmo de evolución se ha acelerado de forma apreciable también en este aspecto. Pese a inercias institucionales y a la supervivencia de ciertos mitos paralizantes, la región parece orientarse decididamente hacia la renovación y el progreso: la concesión del Nadal-83 a un murciano, Salvador Jiménez, constituye todo un símbolo. Más importante que la brillante excepción individual, la vida universitaria y las manifestaciones creativas muestran un dinamismo incipiente. Los antiguos «abogados por Murcia, médicos por Cádiz...», etc. cuentan hoy con una de las más acreditadas Facultades de Derecho del país; en las exposiciones y muestras de arte tienen cabida todos los estilos; hay una brillante generación de poetas y narradores noveles... Es muy posible que la vitalidad de una formación social joven y de estructuras flexibles permita un tránsito rápido desde un presente todavía con luces y sombras a un futuro esperanzador.

Desde el 30 de noviembre

EXPOSICION DE JULIUS BISSIER

■ Ofrece 133 obras del artista alemán

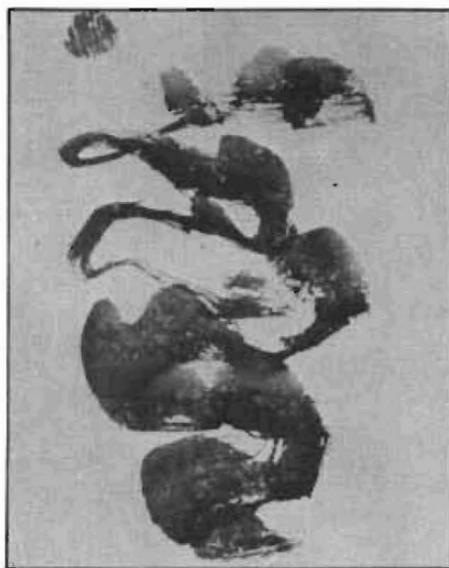
Un total de 133 obras integrarán la Exposición del artista alemán Julius Bissier (1893-1965), que se exhibirá en la Fundación Juan March a partir del 30 de noviembre: 84 aguadas en tinta china, 32 cuadros en témpera al huevo y 17 acuarelas, realizadas desde 1934 hasta 1965, año de su muerte.

Considerado como uno de los grandes pintores europeos de mediados de siglo, Bissier, que por su fecha de nacimiento —1893— pertenece a la generación clásica de los pintores modernos, no hallaría su propio lenguaje artístico hasta comienzos de los años treinta y tardaría aún más tiempo en alcanzar el reconocimiento internacional. Siete años antes de su muerte, en 1958, en la gran exposición retrospectiva de su obra celebrada en Hannover, el mundo artístico descubrió la originalidad de sus aguadas blanquinegras y de sus «miniaturas», como él mismo llamó a sus cuadros de pequeño formato y de contornos irregulares, realizados en témpera al huevo.

La selección de 133 obras que ahora exhibe la Fundación Juan March, con la colaboración de la Colección de Arte Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf, y el Instituto Alemán de Madrid, permitirá contemplar en Madrid la obra realizada a lo largo de treinta y dos años de creación de un artista cuya aportación histórica, en opinión del crítico de arte y director de la citada Colección Nordrhein-Westfalen, Werner Schmalenbach, fue haber consumado la ruptura con la pintura clásica occidental. La muestra también se exhibe en la Fundación Mir  de Barcelona y, tras presentarse en Madrid, ir  a Lisboa.

En el elenco de obras que podrán verse en esta exposición figuran aguadas de inspiración más clásica (*Cobertizos en Freiburg, Assisi 35 III* o *Birnau*, de 1935), obras que reflejan el influjo de la pintura china y de la simbología de los antiguos ritos funerarios, diversas acuarelas y témperas realizadas a finales de los años cincuenta en Ascona y las acuarelas de los últimos años del artista.





Telúrico hasta Lunar (Bachofen),
1937/38.



Tras la fecundación (1938).

JULIUS BISSIER: VIDA Y OBRA

Julius Bissier nació en Friburgo en 1893. En 1914 estudió durante algunos meses en la Academia de Arte de Karlsruhe. Tras realizar el servicio militar, en 1919 hace amistad con el sinólogo Ernst Grosse, que le introduce en el arte oriental. Al año siguiente realiza su primera exposición individual, en la Kunstverein de Friburgo. En 1922 contrae matrimonio con la tejedora Lisbeth Hofschneider.

El año 1928 será un año de notables éxitos para el artista. Obtiene la Medalla de Oro de Pintura de Düsseldorf y el Primer Premio de la Exposición de Artistas Alemanes, de Hannover.

En 1929 abandona Friburgo y marcha a Berlín. Bissier cae en una profunda crisis depresiva personal y artística. Sin embargo, en junio de ese mismo año es nombrado Profesor de Pintura de la Universidad de Friburgo, cargo que desempeñará hasta 1933.

En 1930 Bissier viaja a París y conoce a Brancusi. Comienza las aguadas, que van a constituir su casi exclusiva producción hasta 1947. Con la llegada de Hitler al poder, empiezan los momentos difíciles para Bissier. Su estudio —y la mayor parte de sus pinturas— son destruidas en el incendio de la Universidad de Friburgo.

Por entonces Bissier decide trabajar solamente con formatos pequeños. En la primavera de 1935 marcha a Italia con unos amigos. De entonces son sus cuadros *Cobertizos en Freiburg*, *Assisi* y *Birnau*.

En 1937 el pintor Xaver Fuhr visita al matrimonio Bissier en Friburgo y muestra a Julius los escritos del historiador y antropólogo Bachofen sobre las religiones primitivas y las culturas funerarias antiguas. En este campo, que fascina inmediatamente a Bissier, encuentra el artista una nueva fuente de inspiración para sus obras.



Símbolo uterino, 1938. •



Arcaico de Ocnos. El trenzador de cuerda, 1938.

La atmósfera política en Friburgo se ha vuelto cada vez más opresiva y en enero de 1939 los Bissier se trasladan a una casa de campo en Hagnau.

Dos formas diagonales, obra firmada y fechada en el año de 1945, marcará el comienzo de una nueva dirección en el arte de Bissier. Empieza a experimentar con ténpera al huevo sobre lienzo.

Será en 1955, al trabajar en varios diseños para tapices con ese material, cuando descubra su nuevo estilo: la irregularidad de la forma del lienzo y de la textura, los formatos pequeños... En el verano de 1956, en Ascona (Suiza italiana), Bissier pinta sus primeras composiciones sobre lienzo cortado en formas irregulares, que denomina «miniaturas», y sigue experimentando con nuevas técnicas y materiales.

En 1958 se celebra la primera gran exposición retrospectiva de Bissier en la Kestner-Gesellschaft de Hannover, muestra que se

exhibe de forma itinerante por otras ciudades alemanas. A partir de entonces llegará el creciente reconocimiento internacional de Bissier. Ese mismo año participa en la XXIX Biénnal de Venecia. Obtiene el Premio Cornelius (1959) de la Ciudad de Düsseldorf; participa en la Segunda Documenta de Kassel y expone en La Haya, París y Londres. En 1960 es galardonado con los Premios del Museo de Sao Paulo y de la Ciudad de Berlín y, al siguiente, es nombrado Miembro de la Academia de las Artes de Berlín y miembro de honor de la Academia de Arte de Nuremberg. Siguen exposiciones en Nueva York y en Bruselas y grandes retrospectivas por Alemania y Estados Unidos. En 1964 obtiene el Gran Premio del Arte del Estado Federal de Nordrhein-Westfalen.

Julius Bissier fallece, de un ataque cardíaco, en Ascona, el 18 de junio de 1965. ■

LA EXPOSICION ZOBEL, ABIERTA HASTA EL DIA 25

- Calvo Serraller presentó la muestra en Madrid
- El día 29 se inaugurará en Barcelona

Hasta el 25 de noviembre permanecerá abierta en la Fundación Juan March la Exposición de 45 óleos de Fernando Zóbel, que ofrece una selección de sus pinturas realizadas de 1959 al presente año, procedentes de la colección del Museo de Arte Abstracto de Cuenca y de diversos coleccionistas particulares. La muestra será presentada el 29 de ese mismo mes en Barcelona, en la sala de exposiciones de la Caixa de Barcelona, para exhibirse posteriormente en otras ciudades españolas.

Integran esta muestra, de la que es Comisario Rafael Pérez-Madero, obras pertenecientes a algunas de las series más conocidas del artista recientemente fallecido, como «Diálogos», «El Júcar», «Orillas» o la Serie Blanca.

Esta exposición-homenaje a Fernando Zóbel fue presentada en la Fundación Juan March el pasado 26 de septiembre, en un acto al que asistió el Ministro de Cultura, Javier Solana, así como familiares del pintor y diversos artistas de su generación, representados en la colección del citado Museo de Arte Abstracto Español, de las Casas Colgadas, de Cuenca, que el propio Zóbel había donado a la Fundación en 1980.

En el acto inaugural, tras unas palabras del Presidente de la Fundación, Juan March Delgado, pronunció una conferencia el crítico de arte de «El País» y profesor de la Universidad Complutense Francisco Calvo Serraller, autor asimismo del estudio sobre Zóbel reproducido en el catálogo de la Exposición. En páginas siguientes se ofrece un resumen de las palabras del Presidente de la Fundación Juan March, así como de las pronunciadas por el profesor Calvo Serraller.



Juan March:

«EXTRAORDINARIO
ARTISTA»



«**F**ernando Zóbel pertenecía a la Comisión Asesora de la Fundación Juan March cuando falleció el pasado 2 de junio, y había sido durante varios años nuestro colaborador y consejero. Todos los que conocimos a Fernando Zóbel hemos sabido apreciar su inteligencia, su cultura, su extraordinaria bondad. Con su muerte, muchos de nosotros hemos perdido a un gran amigo y el arte español a uno de sus exponentes más destacados. Nunca pensé que como Presidente de la Fundación habría de tomar la palabra en un acto como el de hoy para expresar públicamente nuestro sentimiento por la pérdida de tan ilustre amigo y para subrayar la deuda de gratitud que con él habíamos contraído.

La línea de exposiciones que la Fundación Juan March había emprendido desde que en 1975 pudimos contar con este edificio en Madrid llamó en seguida la atención de Fernando Zóbel, que nos brindó sugerencias y ayuda. En dos de nuestras exposiciones itinerantes, la de Grabados de Goya y la de Grabado Abstracto Español, contamos con su colaboración directa, dentro de los equipos que definieron el alcance de dichas exposiciones y prepararon su diseño. La propia donación que hizo Zóbel en 1980 a la Fundación Juan March de los fondos que constituían el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que tan justificada fama ha alcanzado, es la mejor prueba

de la identidad de criterios que compartíamos con él. La fraternal amistad que unía a Fernando Zóbel con Gustavo Torner y la continuada colaboración que Torner viene prestando a la Fundación desde hace más de 10 años no hizo sino reforzar los vínculos de todo orden que ligaron a Zóbel con nuestra institución.

La Fundación Juan March quiere honrar la memoria de su amigo mediante la exposición de sus obras que hoy inauguramos. Hemos querido presentar en ella una selección de las obras de Zóbel en los últimos 25 años, dentro de una representación variada de los diferentes momentos del artista. La exposición pone de relieve la gran calidad de la pintura de Zóbel, su enorme originalidad y su constante capacidad creadora. La muestra será exhibida, además de en Madrid, en otras capitales españolas.

Nos honra que este acto esté presidido por el Ministro de Cultura y nos honra mucho también la presencia en él de pintores, escultores, críticos, profesores y amigos y admiradores de Fernando Zóbel, que dan un relieve extraordinario a la inauguración de la exposición. Fernando decía que el proceso de su actividad creativa era la eliminación de lo superfluo. Pero nada es superfluo en el día de hoy en este homenaje póstumo de todos nosotros a la memoria del gran hombre que fue.»

Calvo Serraller:

«METODO Y PULCRITUD DE UN PINTOR»



Al repasar las múltiples facetas y vicisitudes curiosas que siempre rodearon a Fernando Zóbel, se comprende la dimensión legendaria con que ha sido tratada su fecunda biografía. Nacido en Manila y fallecido en Roma, con residencia habitual en España, pero habiendo repartido su existencia en largas estancias por tres continentes tan distintos como Asia, Europa y América, este artista español es quizá el más raro y excepcional caso de espíritu cosmopolita que se ha dado en nuestro país durante los últimos cuarenta años.

Por condición, formación, destino y vocación, Zóbel debe ser considerado un hombre universal, un ciudadano del mundo, un espíritu abierto, incesantemente despierto e inquisitivo. Todo cuanto hizo y vivió está marcado por su decisión de ser pintor. Fue la suya una vocación madurada tardíamente, pues, según confesión propia, adquirió su primera caja de pinturas al llegar a Nueva York en 1945, camino de Harvard, y debió de compatibilizar esta inclinación con sus estudios universitarios, lo que explica que su primera participación en una exposición colectiva no tenga lugar hasta 1951, cuando cuenta veintisiete años. Más aún: durante toda la década de los cincuenta, se mantiene todavía en una senda exploratoria, de búsquedas y de dudas, lejos de lo que será su lenguaje pictórico más característico, que cuajará en la década posterior.

Zóbel experimenta en 1955 una crisis personal como pintor, que a la larga resultará decisiva. Esta crisis, provocada por la contemplación de una exposición del entonces casi desconocido Rothko, y por su descubrimiento de la fotografía, acontecimientos, ambos, que cuestionan su estilo figurativo, más una prolongada estancia en Madrid en un momento en el que empezaba a despuntar una generación decisiva de jóvenes artistas informalistas, resolvieron positivamente el universo de Zóbel, que se encaminará en lo sucesivo por una nueva y más vigorosa senda.

Ambas partes se prestarán una ayuda preciosa, sin cuyo concurso —hoy lo vemos con claridad— la historia del arte abstracto español habría sido muy distinta. En este sentido, se suele hablar del Zóbel recién llegado a nuestro país y, en seguida, entusiasta coleccionista de los mejores informalistas, así como de la posterior creación del celeberrimo Museo de Arte Abstracto de Cuenca, mas, a mi modo de ver, no se destaca lo suficiente lo que significó esta benéfica iniciativa promocional como esquema normativo de contemplación, como el instrumento crítico de visión que enseñó a mirar un nuevo tipo de arte. Lo que Zóbel aportó al arte español fue, sobre todo, esa despierta y selectiva retina, capaz de ordenar la realidad en su disposición más afortunada.

Zóbel estableció una oportuna distinción entre «estilos de hacer» y «estilos de pensar» y ha insistido sobre su actitud artística reflexiva, en su concepción meditada, de elaboración lenta y compleja de la pintura. En el contexto de la pintura de vanguardia de después de la segunda guerra mundial, o, más exactamente, en el contexto del gran debate que se desencadena en el mundo artístico internacional entre los años cincuenta y comienzos de los sesenta, al producirse la crisis del informalismo, Zóbel ha apostado por la introspección reflexiva, el análisis crítico y el método. Con su sistema de apunte-dibujo-boceto-cuadro, Zóbel hace, por de pronto, suya esta tradición académica fundamental.

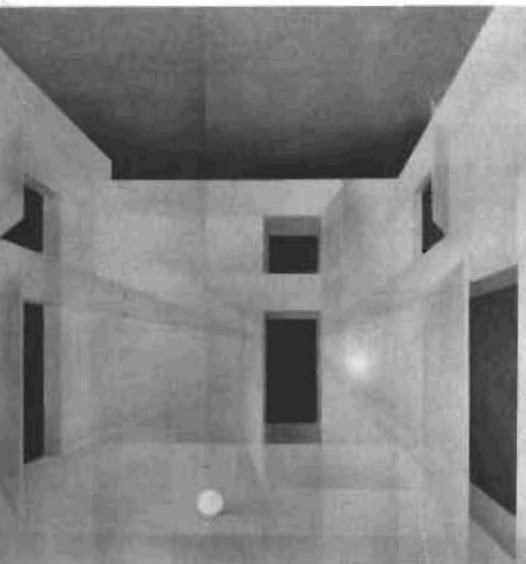
Evolución lenta y meditada

La evolución artística de Zóbel fue lenta y muy meditada. En este sentido, la ya mencionada crisis de 1955 resulta muy aleccionadora. En Rothko aprecia, por un lado, la posibilidad de dar cauce a las ideas y sentimientos más sublimes a través de la sola vibración lumínica

del color, pero, por otro, se percata también de la eficacia discriminatoria de una retina mecánica, que no sólo capta instantáneas infinitesimales, sino que además las enlata. Con ello Zóbel comprende, en definitiva, la pintura pura —esa «especie de vacío»—, al que nos resulta difícil llegar a veces ciertamente por culpa de una efusión incontrolada de eso que se llama la inspiración.

Que Zóbel intuyera esto en medio del triunfo apoteósico del expresionismo abstracto, me parece uno de sus hallazgos a la larga más rentables. De hecho, todas las alternativas que posteriormente van a producirse ante la crisis del expresionismo abstracto y del informalismo en general, ya fueran por vía de la abstracción post-pictórica o del *Pop*, van a ir por esta dirección de rígido control de la mediación subjetiva.

Sin embargo, la trayectoria de Zóbel resulta bastante inclasificable dentro de los parámetros seguidos por las sucesivas corrientes de la vanguardia oficial. Se autoimpuso una férrea autodisciplina, que filtra toda espontaneidad. No es que deseché el material de las impresiones subjetivas, sino que lo va diseccionando analíticamente, lo va filtrando metódicamente, hasta quedarse sólo con la quintaesencia más sutil, el espíritu, la idea de la primitiva sensación recordada. Así, actuó tanto mediante el procedimiento clásico del apunte-dibujo-boceto-cuadro como mediante el empleo de los sucesivos *collages* fotográficos, que le proporcionaban un material selectivo de impresiones enfriadas, a partir de las cuales construía una composición. Por eso cada cuadro de Zóbel tiene tras de sí una prehistoria infinita de tanteos y materiales, que pueden seguirse en sus

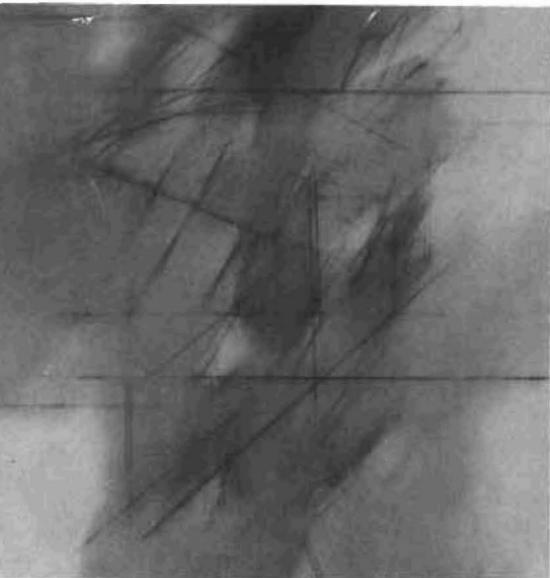


Tertulia escorialense, 1969.

maravillosos cuadernos de apuntes o en los cientos y cientos de dibujos y fotografías. En los cuadros de Zóbel, cada impresión se convierte en un problema y cada problema se transforma en una impresión.

Tanteos y variaciones

La evolución de Fernando Zóbel es lo más opuesto que puede imaginarse a una trayectoria lineal. No avanza, no conquista, no progresa. No deja tras de sí una estela de respuestas, sino de preguntas. No resuelve, sino que complica. No suma, sino que resta. Se des-



Triosonata IV, 1982.

poja, se vacía, se sale del tiempo. Zóbel no evoluciona por el sistema de quemar etapas, aunque podamos ir identificándolas paso a paso. Ocurre, sin embargo, que en ningún caso se hacen elocuentes mediante un orden de sucesión, sino jugando a fondo la simultaneidad.

De la famosa crisis de 1955 va a surgir un nuevo pintor, yo diría, sin más, el pintor, porque toda la obra realizada antes de aquella fecha, de carácter figurativo, apenas tiene otro interés que el sentimental o el arqueológico. Este nuevo pintor de fines de los cincuenta es un converso apasionado de la abstracción, cuya preocupación obsesiva es la representación del movimiento, tema que originará la serie denominada *Saetas*.

De ahí inmediatamente pasa, en 1959, a lo que se conoce como *Serie Negra*. Este primer lenguaje abstracto de las *Saetas* y de la *Serie Negra*, que ocupa el período cronológico entre 1955 y 1963, merece un análisis contextual. Las *Saetas* tienen que ver con la caligrafía nerviosa y sutil que va de Klee a Hartung, Michaux o Mathieu, puro informalismo europeo. Pues es en Europa donde el Zóbel pintor encuentra sus raíces. Y lo mismo le ocurrirá a lo largo de todas y cada una de sus posteriores etapas. En la inmediatamente posterior a la *Serie Negra*, la etapa colorista, que se extiende aproximadamente desde 1963 hasta 1975, como en su retorno a la monocromía de la *Serie Blanca* (1975-1978) o, en fin, en el cromatismo valiente de los cuadros que fue pintando al final, en todos esos veinte años de plena madurez, Fernando Zóbel disipó cualquier atisbo de elaboración espontánea, de desahogo emocional incontrolado.

Al margen de las modas, pues Zóbel jamás cogió el tren de las vanguardias, los doce años de su llamada «época colorista», que amalgama un repertorio temático vario, desde su pasión recurrente por el paisaje —aprovechado del natural o imaginario—, hasta sus peculiares anatomías —el color del



cuerpo, el cuerpo como escala dimensional del paisaje, el cuerpo en movimiento— o hasta sus diálogos con grandes maestros del pasado, Zóbel jamás abandonó el sistema de elaboración lenta, selectiva, controlada, «fría». Ante la naturaleza, espacio de emociones, no deponía su mente analítica, que trataba de encauzar el aluvión de sensaciones. De esta manera, cuando anotaba colores tomados directamente del natural, los aplicaba en paisajes imaginarios, mientras que si aprovechaba algún paisaje real, los colores serán producto de su personal invención. Sea como fuere, una y otra vez repite el artificio compensatorio equilibrante, ese sistema de procesar intelectualmente el material bruto de las sensaciones, que permite su traducción pictórica pura.

La eliminación de lo superfluo

Puede hacer también el proceso contrario, sin que el orden de los factores altere el producto. Tal es el uso que hace de las fotos, que intelectualizan —enfrian— al instante las impresiones, y, entonces, lo co-

rrespondiente es iniciar un proceso de animación sensitiva de este material inerte.

La mirada de Zóbel es perpendicular: éste occidental percibe Oriente en un escorzo. Si no queremos que se nos escape, hay que seguirle a través de sus puntos de fuga, esas perspectivas contorsionadas, oblicuas. Su pintura no se agota en brillos y celajes ruinosos; está también armada con la carpintería de una geometría precisa, de líneas rectas, curvas y diagonales, en la tradición más pura de la pintura occidental moderna. Ha llegado a clasificar sus diálogos con sus maestros predilectos del pasado: en el colorido se interesa por Degas y Manet; en la escala de valores cromáticos lo hace por Turner y Monet; en espacio y composición geométrica, por Coort, Vermeer y Saenredam; en composiciones de gesto y movimiento, por Barrocci, Tintoretto y Caravaggio... Estos homenajes activos se diluyen como en sordina.

Vemos, pues, cómo Zóbel reaccionaba ante la belleza con un recelo defensivo. Pienso que su susceptibilidad a este respecto era consecuencia lógica de quien, estando dotado de una

sensibilidad exquisita y un talante lírico, teme con espanto la trivialización de su obra, ya sea por vía de la afectación cursi o por cualquier empalago sentimentaloides.

En una obra tan decantada como la suya, en la que la eliminación de lo superfluo constituyó una obsesión constante, pero en la que esta depuración minimalista no implicaba el aplastamiento de las emociones más delicadas, esta prevención de Zóbel ante posibles malinterpretaciones me parece justificada.

Zóbel fue la antítesis del pintor «inspirado», espontáneo, apresurado, incontinente, romántico, expresionista. Por el contrario, fue un artista «mental», analítico, de laboratorio, de ejecución lenta y fría, reflexivo y cultivado. Voluntariamente fuera, desde un principio, de los guiños cómplices de

las sucesivas vanguardias, se situó en el descampado de un gusto intemporal, en el que quizá son menos inmediatamente visibles los yerros oportunistas, pero también en el que uno se queda más fatalmente desnudo, rodeado por la aprobación gélida de quienes nada tienen que decir sin la ayuda de las modas. Antidemagogo, en una época agitada por inquietudes y compromisos, con todos los excesos retóricos que tal circunstancia conlleva, no se aprovechó nunca para simular, a costa del arte, lo que no era o sentía, sin que por eso dejara de comprender, aprobar y estimular lo que decían ser o sentir los demás. No hizo trampas. En este sentido, creo que hay pocos artistas que hayan puesto más claramente por delante, bueno, regular o malo, lo que son. Pulcritud. No creo ciertamente otra palabra mejor para definir su ideal de belleza.

Los lunes 5, 12 y 19 de noviembre

PELICULAS SOBRE ZOBEL EN LA FUNDACION

Los lunes 5, 12 y 19 de noviembre, a las 19 horas, seguirán proyectándose en el salón de actos de la Fundación Juan March, películas sobre Fernando Zóbel, como complemento de la Exposición homenaje a este artista.

Entrevistas de Paloma Chamorro a Fernando Zóbel, de 70 minutos de duración, es una de las dos películas

ofrecidas. Se trata de dos entrevistas emitidas por Televisión Española en 1978, dentro del programa «Trazos», en las que se trata de la persona y la obra pictórica de Zóbel y, más extensamente, de sus acuarelas expuestas en Madrid y en Sevilla. Completa esta película un cortometraje realizado por Rafael Pérez-Madero, Comisario de la muestra or-

ganizada por la Fundación Juan March.

La segunda proyección se titula *Fernando Zóbel*. Con guión y dirección de Manuel Alonso, es un vídeo —de 20 minutos de duración— rodado en Cuenca en 1983, en el que se muestra el entorno y actividad del artista, así como los paisajes conqueses en los que se basa su pintura.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN BARCELONA

■ La muestra continúa su recorrido por Cataluña



Durante todo el mes de noviembre seguirá abierta en Barcelona, en la Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, la Exposición de Grabados de Goya, presentada con una conferencia de José María Valverde, catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, el 26 de octubre. Barcelona, donde se exhibirá la muestra hasta el próximo 9 de diciembre, es la cuarta ciudad que acoge la colección de grabados de Goya dentro del recorrido por Cataluña de esta exposición itinerante de la Fundación Juan March.

El recorrido de la Exposición Goya por Cataluña, organizado con la colaboración de la Caixa de Barcelona y diversas entidades provin-

ciales y locales catalanas, se inició el 17 de julio en Gerona. La muestra fue exhibida, con ayuda de la Diputación Provincial, en la Casa de Cultura «Tomás de Lorenzana» de Gerona, hasta el 15 de agosto; pasando posteriormente a Manresa, del 22 de agosto al 16 de septiembre, donde se montó en el edificio de la Obra Social de la Caixa de Barcelona, con la colaboración del Ayuntamiento de Manresa. Seguidamente, desde el 21 de septiembre al 21 de octubre, la exposición se ofreció en Tarragona, también en la sala de exposiciones de la Obra Social de la citada Caixa, y con la colaboración del Ayuntamiento de la capital.

Tras su clausura en Barcelona, los Grabados de Goya finalizarán su recorrido por tierras catalanas en Lérida, donde podrá contemplarse hasta mediados de enero próximo.

«GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL» PROSIGUE SU ITINERARIO

La colectiva «Grabado Abstracto Español» continúa viajando por España. Hasta el 18 de noviembre, la muestra permanecerá abierta en Valladolid, en la Casa de Cultura Revilla, organizada en colaboración con la Fundación Municipal de Cultura, para pasar posterior-

mente a Zamora, donde será presentada el 23 de noviembre en la Casa de Cultura de esta capital.

Un total de 85 obras pertenecientes a 12 artistas españoles contemporáneos integran esta colección de obra gráfica, formada con fondos procedentes



del Museo de las Casas Colgadas, de Cuenca, y de la Fundación Juan March.

*Cinco conciertos, a partir
del 14 de noviembre*

CICLO DE ESTUDIOS PARA PIANO

■ Será ofrecido por
Ramón Coll, Mario
Monreal, Josep Colom,
Guillermo González y
Javier Sanz



El 14 de noviembre dará comienzo, en la sede de la Fundación Juan March, un nuevo ciclo de conciertos dedicados a Estudios para Piano, que hasta el 12 de diciembre, en miércoles sucesivos, ofrecerán cinco destacados pianistas españoles: **Ramón Coll, Mario Monreal, Josep Colom, Guillermo González y Javier Sanz del Río.**

Los *Estudios* que se interpretarán a lo largo de los cinco conciertos del ciclo pertenecen a ocho célebres compositores de los siglos XIX y XX: Chopin, Liszt, Saint-Saëns, Debussy, Scriabin, Rachmaninoff, Bartok y Strawinsky.

De entre la inmensa literatura destinada al estudio del piano, se han escogido las series más interesantes con un triple criterio: en primer lugar, por su funcionalidad: todos estos Estudios siguen cumpliendo el destino docente que les dieron sus autores y, en su momento, supusieron un avance muy notable, a veces un giro revolucionario en la técnica del piano. En segundo lugar, por sus autores: cada uno de los escogidos tiene un puesto bien ganado en la historia de la música y no sólo en el piano. En tercer lugar, por la música misma, que es de una calidad excepcional.

Porque, según se señala en la presentación del libro-programa de este ciclo, además de la evidente funcionalidad que tienen los *Estudios* escritos para un

instrumento musical, resolver problemas técnicos concretos durante su aprendizaje, también es cierto que a lo largo de toda la historia de la música muchos de estos «estudios» o «ejercicios» han pasado luego a las salas de concierto porque, además, eran buena música y, a veces, música buenísima: así, los dúos para principiantes de Antonio Cabezón en el siglo XVI, los ejercicios de tantos métodos para el laúd o la flauta dulce en el XVII, los *exercicii* de Domenico Scarlatti para el clave en el XVIII, o los estudios de Villalobos para la guitarra en nuestro siglo. En este contexto, una de las series más brillantes la constituyen, precisamente, los estudios dedicados al piano forte a lo largo de todo el siglo XIX y, con menos intensidad, ya en nuestra época.

LOS INTERPRETES

■ **Ramón Coll** finalizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Baleares. Entre otros, ha obtenido el Premio Extraordinario «Magda Tagliaferro» y Primer Premio del Conservatorio de París. Actualmente enseña en el Conservatorio de Sevilla.

■ **Mario Monreal**, saguntino, estudió en Valencia, en Munich y en Salzburgo. Entre otros galardones, cuenta con el Premio Nacional «Alonso», Premio «Leopoldo Querol» y Premio del Ayuntamiento de Munich. Actualmen-

te es catedrático del Conservatorio de Valencia.

■ **Josep Colom** nació en Barcelona. Cursó estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal y en la Ecole Normale de Musique de París. Ha sido galardonado con los Premios Beethoven y Scriabin de Radio Nacional, y con los Internacionales de Jaén, Epinal (Francia) y «Paloma O'Shea».

■ **Guillermo González**, tinerfeño, estudió en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y en el de Madrid, con José

Cubiles, para perfeccionar sus conocimientos posteriormente en París. Premiado en diversos certámenes internacionales (París, Milán, VerCELLI). Actualmente es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

■ **Javier Sanz del Río**, madrileño, estudió en el Conservatorio de esta capital y posteriormente en Bremen (Alemania). En este país inició su actividad como concertista por Europa. En 1978 fue galardonado por el Conservatorio de Música de Hamburgo.

PROGRAMA DEL CICLO*

Miércoles 14 de noviembre

Ramón Coll.

Chopin: Estudios Op. 10, núm. 1 a 12. Estudios Op. 25, núm. 1 a 12.

Miércoles 21 de noviembre

Mario Monreal.

Liszt: 12 Estudios de ejecución trascendental.

Miércoles 28 de noviembre

Josep M. Colom.

C. Saint-Saëns: Estudios, Op. 52, núm. 3, 4, y 6.

C. Debussy: Doce Estudios para piano.

Miércoles 5 de diciembre

Guillermo González.

Scriabin: Doce Estudios Op. 8. Rachmaninoff: Etudes-Tableaux Op. 39 y Op. 33.

Miércoles 12 de diciembre

Javier Sanz del Río.

Bartok: Microcosmos IV, V y VI. Tres estudios Op. 18. Strawinsky: Cuatro estudios Op. 7.

* Todos los conciertos del ciclo darán comienzo a las 19,30 horas. Entrada libre.

FINALIZA EL CICLO BACH

■ Está dedicado a su música para cuerda

El 7 de noviembre finaliza el Ciclo de Música para Cuerda de Bach que viene celebrándose en la Fundación Juan March desde el pasado 3 de octubre. A lo largo de seis conciertos se ofrecen en dicho ciclo las Suites y Sonatas para cuerda compuestas en Cöthen, hacia 1720, por el célebre compositor alemán, cuyo tercer centenario se cumple el año próximo.

El concierto que cierra el ciclo será interpretado por **Gonzalo Comellas**, al violín, y **Pablo Cano**, al clave, quienes ofrecerán tres Sonatas para estos dos instrumentos: la n.º 5 BWV 1018, la n.º 2 BWV 1015 y la n.º 4 BWV 1017. En los anteriores conciertos han actuado **Luis Leguía**, con la serie completa de las Suites para violoncello; **Gonzalo Comellas**, con las Suites y Sonatas para violín solo, y **Pere Ros** y **Pablo Cano**, que ofrecieron las Sonatas para Viola de Gamba y Clave BWV 1027 a 1029.

En el período de su estancia en Cöthen (1717-1723), al servicio de la corte calvinista del príncipe Leopoldo, J. S. Bach se dedicó preferentemente a la música instrumental. Fue esta época importantísima en la vida y obra del músico, ya que desde Cöthen se trasladaría a Leipzig, donde moriría. En una especie de euforia instrumental, allí compuso, para el clave, entre otras cosas, la primera serie del *Clave bien templado* y las *Suites francesas*; los seis *Conciertos*



de *Brandeburgo*, los conciertos para violín y para dos violines, dos de sus Suites orquestales..., y una abundantísima serie de sonatas y partitas para uno, dos o tres instrumentos.

De estas últimas obras se han seleccionado para el presente ciclo la mayor parte de las destinadas a los instrumentos preferidos del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen. Las sonatas y partitas para violín solo, de las que se ofrece una selección en este ciclo, constituyen, por sí solas, «una de las más poderosas manifestaciones del genio creador de Bach. En estas obras el maestro hace del violín un instrumento polifónico capaz de asumir pasajes de la más refinada expresividad armónica, y con independencia de los precedentes aportados por las escuelas alemana e italiana», según se indica en el folleto-programa editado con motivo del ciclo, y en el que se reproduce un estudio sobre Bach y la música de cámara y comentarios a las distintas obras, por **Alvaro Marías**, del que ofrecemos un extracto.

«BACH Y LA MUSICA DE CAMARA»

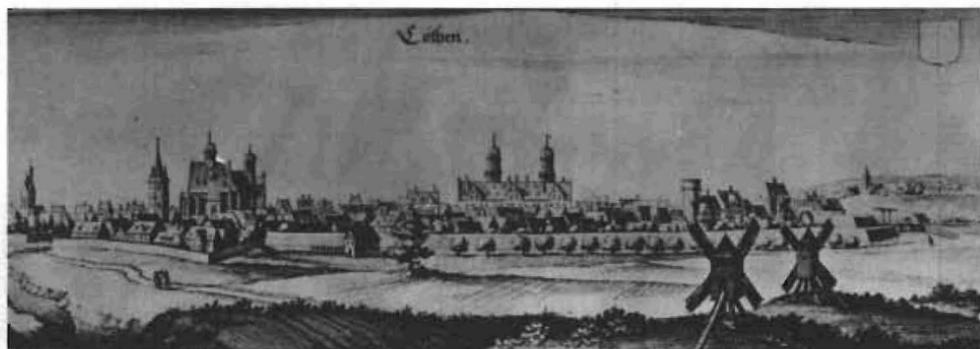
La trayectoria vital de Bach está llena de felices azares que contribuyeron muy positivamente a que llegara a ser el músico genial que fue. Entre ellos no es el más insignificante que las tres grandes etapas de su carrera —Weimar, Cöthen y Leipzig— encauzaran el grueso de su actividad en tres direcciones diferentes: el órgano, la música de cámara y la música religiosa. Y no fue menor fortuna que cuando Bach se sumerge en Weimar en la composición de música de cámara, a partir de 1717, contara ya con un bagaje importantísimo sin el cual es muy poco probable que hubiera podido componerla tal y como lo hizo.

¿Cuál era este bagaje? En primer lugar, el profundo conocimiento de la técnica del violín y de la viola, y por tanto, la familiarización con los instrumentos melódicos, que ofrecería a nuestro organista-clavicinista una dimensión de fundamental importancia a la hora de escribir música de cámara. En segundo lugar, la gran familiarización con los dos estilos que polarizan la música francesa: el italiano y el francés. Está claro que Bach contaba ya con una formación musical ex-

celente: pero era la formación del cantor protestante, heredada de una larga tradición familiar; es el Bach germánico, el organista, el gran contrapuntista, el coleccionista de obras teológicas; el Bach que ha heredado de su familia materna una vena mística.

Hacia 1709, cuando Bach muestra un gran interés por la música italiana, comienzan a llegar a su manos conciertos italianos que Bach y Johann Gottfried Walther se entretienen en transcribir para el órgano y el clave. Resulta fácil imaginar al joven Bach desmenuzando los conciertos, buscando su mecanismo, descubriendo su secreto. Sin duda esta experiencia será de una importancia decisiva no ya en la composición de sus propios conciertos, sino también en sus sonatas para violín y clave, flauta y clave, o viola de gamba y clave, que denotan en muchas ocasiones la influencia del nuevo estilo concertístico, con sus *ritornelli*, sus temas breves y fácilmente reconocibles, sus contrastes de «tuttis» y «solos», etc.

Así pues, la música de Bach en general —y muy especialmente la de cámara y orquestal— responde al principio de



«réunion des goûts» típica de los compositores germánicos desde comienzos de la era barroca. Las tradiciones musicales de Francia, Italia y Alemania se conjuntaron en proporciones variables en la música camerística bachiana.

Afán de experimentación

Como sucede en casi toda la producción de Bach, en la parcela de la música de cámara encontramos un afán constante de investigación, de experimentación, de crear nuevos tipos de escritura, nuevos moldes formales, nuevos géneros, más que de romper los ya existentes.

Es interesantísima —y no siempre se le ha dado la importancia que merece— la resistencia de Bach a la hora de utilizar la fórmula más prototípica y definitoria del barroco musical: el bajo continuo. De todas sus sonatas para un instrumento y clave, tan sólo siete emplean bajo cifrado, y con grandísima probabilidad tres de ellas son apócrifas. Además, la escritura de clave obligado no era nada corriente en la época en que Bach la emplea con extraordinaria maestría.

¿Por qué Bach se inclina por el clave obligado? Por un lado, es cierto que a pesar de la «aleatoriedad» de la interpretación musical barroca (realización del continuo, ornamentación, ambigüedad de la grafía rítmica, etc.) Bach, como Couperin y otros, le tiene más miedo que a un nublado a los intérpretes y a su flexible margen de libertad, y en consecuencia emplea una grafía de rara exactitud que deja casi todos los cabos atados y que apenas admite ornamentación. En este sentido, se podría pensar que Bach lo que

hace es «realizar por escrito el bajo continuo», pero no podemos confundir la realización de un continuo con la riquísima escritura de clave obligado de las sonatas de Bach.

Una cosa es que Bach fuera un genial realizador de continuos y otra que muchas de sus sonatas no pueden ser concebidas como continuos, ni menos aún como sonatas en tríos, sino como obras en las que las diferentes voces funcionan como un todo, exactamente de la misma manera que vamos a encontrar en las «sonatas para pianoforte acompañado» del clasicismo. Así, el «tradicionalista» Bach, un tanto reacio hacia el demasiado sensible estilo «galante» cultivado por sus hijos, está empleando, sin embargo, de manera genial, los procedimientos compositivos que iban a imponer los músicos de las generaciones siguientes.

Otro tanto podríamos decir de la formidable osadía con que Bach trata a los instrumentos de cuerda solos; precedentes —más o menos simbólicos— aparte, el empleo polifónico del violín y del violoncello, e incluso el empleo a solo de la flauta en la *Partita en La menor* (BWV 1013), no deja de escalofriarnos dos siglos y medio después de que Bach escribiera estas obras, en las que no sólo resulta asombroso el empleo técnico de los instrumentos, sino la hondura y complejidad tonal de una música cuya escucha no es fácil ni siquiera para el oyente de nuestro tiempo.

Las Suites para violoncello solo

Bach da un giro copernicano en la historia del violoncello y sus *Suites* serán tan revolucio-





Castillo de Cöthen.

narias, tan geniales, que permanecerán a lo largo de dos largos siglos aisladas, como un testimonio de otra época tan asombroso que ni siquiera influye de una manera directa en la literatura posterior.

¿Por qué Bach escoge el violoncello como instrumento para sus suites? A diferencia de éste, la viola de gamba sí poseía una amplia tradición como instrumento empleado armónicamente. Para colmo, Bach no escribe sonatas, sino *suites*; es decir, emplea un instrumento primordialmente italiano para una forma netamente francesa que había dado ya infinidad de frutos dedicados a la viola de gamba, y, por si fuera poco, escribe en francés todos los títulos de los diferentes movimientos. Salta a la vista que Bach está ejerciendo el deporte predilecto de los músicos del barroco alemán: la *réunion des goûts*, la combinación de los dos estilos, —francés e italiano—, que polarizan el panorama musical de la época.

La cuestión es clara: el barroco es la época en que se con-

funden el *ser* con la *apariciencia*, la época de la escenografía, del *trompe l'oeil*, y del mismo modo que los palacios dieciochescos están plagados de maderas que parecen mármol, de mármoles que parecen madera, de frescos que parecen esculturas o a la inversa, la música está también llena de «falsificaciones». La imitación onomatopéyica, la imitación de unos instrumentos por otros (las *musettes*, los *tambourins*) es una forma elemental del mismo fenómeno. Bach, en su constante afán por llegar al límite, por agotar las posibilidades, lleva las cosas más lejos: escribe para violoncello o para violín y crea la definición y complejidad armónicas propia de una obra para tecla, porque sabe muy bien que el oído —que como la vista, tiene imaginación— pondrá lo demás.

Las Sonatas y Partitas para violín solo

Seguramente las *Sonatas y Partitas* son algo anteriores a

las *Suites* para violoncello. Cuando Bach acomete la composición de sus *Seis Solos* cuenta ya con una notable tradición de música que hacía un uso polifónico del violín, cosa que no ocurre en el caso del violoncello, y tal vez por ello va ahora más lejos aún en la hazaña de convertir los instrumentos de arco en instrumentos polifónicos.

Esta hazaña es posible sin duda porque Bach conoce muy a fondo el violín desde su infancia. Su padre y su abuelo eran violinistas y él mismo trabajó como intérprete de violín en Weimar y en Cöthen. En estas obras una vez más los dos estilos, francés e italiano, se dan cita, aunque impere el segundo.

El componer fugas a cuatro voces o variaciones polifónicas para un violín sin duda representaba un desafío apasionante; en estas obras el empleo de acordes adquiere unas dimensiones absolutamente insospechadas, pero todos los escollos son vencidos con inusitada maestría. Técnicamente, el violín de las *sonatas y partitas* es riquísimo: si exceptuamos los *staccati* al modo de Biber, los *pizzicati* de la mano izquierda y la explotación de la tesitura aguda, no queda recurso técnico conocido en la época que no haya sido empleado por Bach.

Las Sonatas para viola de gamba y clave

Tres son las sonatas para viola de gamba y clave de Bach que han llegado hasta nosotros. Su autenticidad está fuera de dudas. No sabemos si fueron compuestas de manera independiente o si forman parte de una serie más extensa. Se supone que estas obras fueron com-



puestas en Cöthen no sólo porque este período vio nacer la mayor parte de la música de cámara bachiana, sino también porque el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen era intérprete aficionado de este instrumento, y porque el gran virtuoso Christian Ferdinand Abel formaba parte de la orquesta de Cöthen y habría podido ser un intérprete privilegiado de estas obras.

Una vez más, en el caso de las sonatas para viola de gamba y clave parece como si Bach quisiera llevar la contraria a toda tradición. Escribe sonatas (italianas) para viola de gamba (el instrumento francés por excelencia) y, salvo en algún acorde final, sin recurrir a las dobles cuerdas ni a los acordes, sino empleando una escritura a una sola voz (apropiada en este momento para el violoncello pero no para la viola de gamba). De nuevo la *réunion des*

Job. Seb. Bach

goûts es absoluta. Se puede decir que es precisamente en la combinación de la textura contrapuntística más bien italiana —o germánica— con la sonoridad de la viola —tan evocadora de la música francesa— donde reside el inefable atractivo de estas tres obras.

Las seis Sonatas para violín y clave

Las «Seis sonatas para clave con acompañamiento de violín obligado» fueron compuestas en Cöthen y deben ser incluidas entre las primeras obras maestras de Bach en este género.

Una vez más encontramos una colección de seis obras que constituyen un todo coherente, organizado y planificado, un nuevo intento de exprimir al máximo las posibilidades de una determinada forma musical. En esta ocasión el conjunto no puede ser más homogéneo: siguen el modelo *da chiesa* en cuatro tiempos —a excepción de la sonata n.º 6— y obedecen a una planificación total coherente y organizada. Una colección que constituye una especie de «opus» y que muy bien habría podido ostentar —después de las obras para violín solo y violoncello solo— el título de «Libro Tercero» en el panorama camerístico bachiano.



LOS INTERPRETES

- **Luis Leguía** nació en Hollywood. Realizó sus estudios de cello con Arthur Van den Bogaerde, Cy Bernard y Kurt Reher, entre otros maestros, y posteriormente los perfeccionó en Francia con Pablo Casals y en Siena con Gaspar Cassadó. Fue profesor en la Brown University y en el Conservatorio de Música de Boston y, desde 1963, es miembro de la Boston Symphony Orchestra.
- **Gonçal Comellas** nació en Avinyonet (Gerona) en 1945. Estudió en Barcelona con Juan Massiá. Como con-

certista, ha tocado en toda Europa, Israel y América, colaborando con importantes directores y orquestas, como la Royal Philharmonic, Menuhin Festival Orchestra, Israel Broadcasting Symphony, ORTF de París y Orquesta Nacional de Bélgica.

- **Pablo Cano** nació en Barcelona en 1950. Estudió piano y violoncello, para especializarse posteriormente en el clavicémbalo e instrumentos antiguos de teclado. Ha participado en diversos festivales internacionales y colaborado con destacados solistas

y agrupaciones, entre ellas, la Orquesta de Cámara de Munich. Colaborador de «Ritmo».

- **Pere Ros** se formó en la Escolanía de Montserrat y estudió viola da gamba en la Schola Cantorum Basiliensis, en Suiza. Ha actuado en la mayor parte de los países europeos como solista y acompañante de destacados cantantes. Especializado en la viola da gamba, de la que posee una colección de instrumentos, es actualmente profesor del mismo en el Conservatorio de Hamburgo.

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA» EN NOVIEMBRE

■ Piano, trompeta, órgano y guitarras

Durante el mes de noviembre continuarán celebrándose en la sede de la Fundación Juan March los «Conciertos de Mediodía». De entrada libre, se celebran los lunes por la mañana, a la doce, y permiten la posibilidad de entrar o salir de la sala en los intervalos entre las distintas piezas.

Lunes 5

PIANO, por **Beatriz Klein Ayala**.

Obras de Chopin, Liszt, Albéniz, Turina, Granados y Falla.

Pianista y cembalista de nacionalidad austríaca, nació en Uruguay. Además de su actividad como concertista con destacadas orquestas y como solista, ha desarrollado un método de «Relax para músicos», que enseña en cursos y conferencias por diversos países.

Lunes 19

DUO DE GUITARRAS, por **Christine Goffinet** y **Françoise-Emmanuelle Denis**.

Obras de Sor, Ferrer, M. de Raoulx, Castellacci, Diabelli y Giuliani.

Christine Goffinet, profesora de guitarra en las Academias de Uccle y de Boisfort (Bélgica), y Françoise-Emmanuelle Denis, profesora en la Academia de Schaerbeek, forman desde 1983 el denominado «Dúo Romantique», especializado en guitarra del XIX.

Lunes 12

TROMPETA y ORGANO, por **José Martí Soriano** y **Annette Blanc**.

Obras de Purcel, J. Alain, A. Mayor, B. Storace, Viviani, Bach y Torelli.

José María Ortí es profesor del Conservatorio de Madrid y trompeta solista de la Orquesta Nacional de España.

Annette Blanc, suiza nacionalizada española, ha estudiado la carrera de Organo con Premio de Honor fin de carrera.

Lunes 26

CONTRABAJO y PIANO, por **Andrzej Karasiuk** y **Agustín Serrano**.

Obras de Eccles, Händel, Dragonet y Dittersdorf.

El contrabajista polaco Andrzej Karasiuk fue concertino de la Orquesta Filarmónica de Walbrzych y desde el presente año es miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Agustín Serrano es desde 1979 Profesor en el Conservatorio de Madrid.

Será presentado en las islas

PUBLICADO EL VOLUMEN «CANARIAS»

En diciembre será presentado en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria el volumen *Canarias*, que acaba de editar la Fundación Juan March y Noguera dentro de la colección «Tierras de España», dedicada al arte de las distintas regiones españolas, con amplias introducciones geográfica, literaria e histórica. El volumen —decimoquinto de la colección— consta de 380 páginas y 450 ilustraciones en color y blanco y negro, más mapas y gráficos. Se abre con una *Introducción Geográfica*, a cargo de **Antonio López Gómez**, catedrático de Geografía de la Universidad Autónoma de Madrid y director del Instituto «Juan Sebastián Elcano», del C.S.I.C. Sigue la *Introducción Histórica*, redactada por **Antonio Rumeu de Armas**, académico de número de la Real Academia de la Historia y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid. **Alfonso Armas Ayala**, catedrático de Lengua y Literatura Española y director de los Museos del Cabildo Insular de Gran Canaria, ha tenido a su cargo la *Introducción Literaria*.

El amplio estudio de Arte ha sido obra de **Jesús Hernández Perera**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense y ex rector de la Universidad de La Laguna. El profesor Perera aborda el Arte desarrollado en las Canarias desde la prehistoria hasta nuestros días. Entre sus numerosos estudios sobre el arte canario pueden citarse *Orfebrería de Canarias* (Premio Menéndez Pelayo, del C.S.I.C.), *Esculturas genovesas en Tenerife*, y *Los arquitectos de la catedral de Las Palmas*.

En el número anterior de este Boletín Informativo ofrecíamos un breve extracto del trabajo del profesor Perera. Seguidamente incluimos un resumen de las introducciones geográfica, histórica y literaria del volumen.

HISTORIA

Las islas Canarias fueron sin duda conocidas por los navegantes mediterráneos de la antigüedad en contactos esporádicos y marginales. Los tartesios y fenicios debieron ser los primeros en divisar las islas y a través de ellos seguramente alcanzaron los poetas griegos las primeras noticias sobre la existencia de las Afortunadas. En el siglo XIV los navegantes europeos, mediterráneos y atlánticos establecen contacto con las islas Canarias. La iniciativa de la conquista corresponde a un noble normando, Jean de Bethencourt, quien se lanza a la aventura con el patrocinio del Rey de Castilla, Enrique III. En 1480 los Reyes Católicos asu-

men ya totalmente la dirección de la empresa. Tras la conquista de Tenerife, en 1496, las islas Canarias son incorporadas a la Corona de Castilla como un reino más.

Desde que las Canarias dejan de ser el «finis terrae» del Viejo Mundo para convertirse en la «prima terra» del Nuevo, al archipiélago le ha correspondido un importante papel como puente de unión entre ambos continentes. Canarias es, hasta cierto punto, la *maqueta* de la obra de España en América; el campo de experimentación donde nuestra patria ensayó su empresa civilizadora. Como América, Canarias es un producto típico del mestizaje.

En el aspecto humano, Canarias ha sido siempre un foco inagotable de emigración a América. No hay un solo rincón del Nuevo Mundo donde no se encuentre, en el pasado y en el presente, un núcleo compacto y coherente de isleños que han laborado con su esfuerzo por el progreso y la grandeza de América, dejando por doquier la huella imborrable de sus costumbres, poesía tradicional, vocabulario, folklore... El valor estratégico de las islas Canarias, como auténtico epicentro en el cruce de las rutas marítimas a África y a

América, las sometió a lo largo de dos centurias de predominio hispánico a innumerables peligros. La piratería tuvo en las Canarias una de sus redes de actuación más vastas.

Durante los siglos XIX y XX, el ritmo vital de las islas no se ha visto alterado. Con la instauración del régimen liberal y el centralismo, se desencadena una persistente rivalidad entre las dos islas mayores, Tenerife y Gran Canaria. En 1808, la Junta Suprema de La Laguna asume la representación regional y Gran Canaria se declara en rebeldía. El proceso divisionista culmina con el Real Decreto-Ley de 1927, que creó la provincia de Las Palmas de Gran Canaria, con separación absoluta de la de Santa Cruz de Tenerife. Los Cabildos Insulares subsistieron y se agruparon en Mancomunidades interinsulares. Un gobernador civil representa el poder central en cada provincia.

Con el régimen de Franco no hubo ningún cambio significativo en la estructura política del archipiélago canario. Con la Constitución de 1978, las islas elaboraron su Estatuto de Autonomía (Ley Orgánica de 10 de agosto de 1982).

La Comunidad Autónoma de Canarias cuenta con gobierno



Escultura de Martín Chirino, en Santa Cruz de Tenerife.



Ayuntamiento de Orotava (Tenerife).

propio, Parlamento y Tribunal Superior de Justicia; los tres organismos poseen amplias atribuciones dentro de su ámbito respectivo. La capitalidad es compartida por Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas en períodos alternativos. El Parlamento tiene su sede en Santa Cruz de Tenerife y la delegación del Gobierno de la Nación, en Las Palmas.

GEOGRAFIA

La lejanía ha hecho que el conocimiento directo de Canarias por el resto de los españoles sea mucho menor de lo deseable. Si añadimos la leyenda dorada de las Islas Afortunadas y la geografía antañona de sólo nombres y cifras, no extraña la frecuente imagen borrosa, parcial o deformada de un conjunto tan original y de tantos contrastes como es este archipiélago.

Vulcanismo, insularidad y clima seco subtropical son sus rasgos naturales básicos. Pero

hay numerosas diferencias en el tamaño y relieve de las islas o entre volcanes de muy distinto tipo y dimensiones, desde los conos pequeños hasta el gigante Teide o las enormes «calderas».

Afortunadas son las islas en ciertos aspectos de su entraña física pero la imagen sólo es parcial y se debe, en gran medida, al esfuerzo secular de sus habitantes; es un ejemplo sobresaliente de cómo el hombre puede utilizar los recursos que le presenta el medio, muy favorable en algunas ocasiones, pero decididamente hostil en otras.

Un relieve muy abrupto, salvo las islas más orientales; costas acantiladas, frecuencia de «calderas» (aberturas circulares de enormes dimensiones), formas de relieve muy llamativas; abundancia, por todas partes, de materiales de numerosas erupciones sucesivas son algunos de los rasgos generales de estas islas volcánicas; pero hay notables diferencias de relieve, sobre todo entre las dos islas orientales y las restantes; diversidad que tiene, a su vez, marcada

repercusión en el clima y la hidrografía y, por consiguiente, en la vegetación natural y en los cultivos.

Son también grandes las diferencias económicas entre las islas secas o apartadas y las mejor dotadas de agua y comunicaciones. La diferencia se manifiesta igualmente en el volumen y desarrollo de su población, reducido o incluso negativo en las primeras, pero extraordinario en las otras, tanto que el archipiélago resulta, como conjunto regional, el de mayor crecimiento natural de España entera.

LITERATURA

Como ocurrió en América, puede hablarse de andalucismo en Canarias, al menos durante la mayor parte del siglo XVI: arquitectura, urbanismo, fueros, leyes, agricultura, reparto de aguas, habla y costumbres tuvieron una impronta andaluza. Y ese evidente andalucismo también se manifestará en los primeros tanteos literarios; porque la cultura de los insulares estará, durante muchos decenios, muy estrechamente ligada a la sevillana, a la granadina o a la onubense, cuando no a la gaditana.

Puede afirmarse que es la endecha la forma literaria más antigua y la más peculiar que aparece en el archipiélago en el siglo XV. Resulta un producto recreado en las islas, fundido con material indígena ya existente, y que se convierte bien pronto en género literario bien estimado por músicos peninsulares a lo largo del siglo XVI.

Si hay un siglo que puede calificarse con el epíteto de áureo en la literatura insular, es el siglo XVIII. Al igual que en

el resto de España, hubo reformas sensibles en el campo de la educación (fundación del Seminario Conciliar y de la Universidad Literaria de La Laguna); creación de las Sociedades Económicas de Amigos del País en Tenerife, en Gran Canaria, en La Palma; aparición de la imprenta; publicación de los primeros periódicos manuscritos; tertulias de grupos minoritarios. Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, junto a José de Viera y Clavijo, son las figuras más notables de este siglo.

Al igual que en la Península, las manifestaciones románticas en Canarias tuvieron lugar mucho más allá de 1830 y serán los periódicos el material indispensable para conocer las primeras manifestaciones literarias de ese movimiento. La novela y el teatro insulares tienen preferentemente una doble orientación costumbrista —tradiciones y leyendas— e historicista.

El modernismo y las orientaciones postmodernistas en las islas arrancan de la Fiesta de los Menceyes, celebrada en 1919 en La Laguna, como ha señalado Pérez-Minik. En este acontecimiento literario estuvieron juntos Tabares, Barlett, Manrique y Tomás Morales. Hacia los años veinte, las islas comienzan a recibir las mismas influencias que estaban llegando a otras revistas insulares. Los «ismos» afloran en grupos minoritarios. Después de *Castalia*, fundada por Rodríguez Figueroa, aparecen dos publicaciones, *Hespérides* (1926) y *Cartones* (1930), ambas en Tenerife. *Gaceta de Arte* la funda en 1932 Eduardo Westerdahl. La aportación que esta revista hace con la gran exposición surrealista de 1935 marcó un hito en la historia cultural contemporánea española. ■

DOS ESTUDIOS SOBRE ADMINISTRACION TERRITORIAL

■ Recogen las conferencias de Schwartz y Giannini en la Fundación Juan March

Publicados por la Editorial Civitas, acaban de aparecer dos volúmenes —*El federalismo norteamericano actual* y *Las Regiones en Italia*— que reproducen los textos de las conferencias dictadas en 1983 por sus respectivos autores, el norteamericano **Bernard Schwartz** y el italiano **Massimo Severo Giannini**, dentro de los Cursos Universitarios de la Fundación Juan March. Esta institución ha colaborado a la difusión de las presentes ediciones mediante la donación de trescientos ejemplares de cada una de ellas a distintos centros culturales y docentes.

Schwartz y Giannini, dos primeras figuras mundiales en temas de derecho y política regional, vinieron a España en abril del pasado año, invitados por la Fundación, para impartir sendos ciclos de conferencias y dirigir tres seminarios sobre los temas de su especialidad con expertos españoles, también en la Fundación.

El federalismo norteamericano actual es el tema abordado por Bernard Schwartz, profesor de Derecho de la Universidad de Nueva York y cuyo libro, *Constitutional Law*, ha servido de texto clave para varias promociones de universitarios.

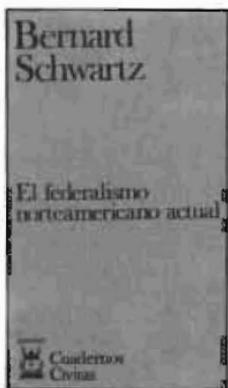
Ahora la Editorial Civitas saca a la luz estas disertaciones, en versión de Juan Manuel Rui-gómez (los textos de Schwartz) y de José Ramón Codina y José Eugenio Soriano (los de Giannini).

EL FEDERALISMO NORTEAMERICANO.

Si para el presidente Woodrow Wilson, ya en 1908, «la cuestión de las relaciones del Estado con el gobierno federal era la cuestión cardinal de su tiempo», y si la importancia de tal cuestión ha aumentado en los

últimos años, es incontestable el interés que el tema asume en los países que han adoptado para sí algunas de las fórmulas del federalismo norteamericano, y por consiguiente la significativa aportación comparativa que en el perfeccionamiento del sistema democrático representa esta panorámica de una de las más importantes áreas del Derecho Público en los Estados Unidos.

En su estudio, el profesor Schwartz analiza los rasgos principales del federalismo americano y la doctrina del llamado «Federalismo Dual». Al preguntarse por cuál va a ser el futuro de los Estados americanos, dada la creciente dependencia de éstos del control del gobierno federal, Schwartz sostiene que «incluso si el poder estatal continuara decreciendo y el control federal incrementándose, los Estados americanos continuarían poseyendo una autoridad a la que no podrían aspirar los órganos de gobierno local en Europa (...).



(...) Sus funciones seguirían siendo muy amplias si se comparan con las de los órganos locales de gobierno de Europa».

LAS REGIONES EN ITALIA.

Si se acepta la racionalización del ordenamiento territorial en el sentido de que el área estatal resulta demasiado amplia para ciertos servicios, y la provincial y municipal demasiado pequeñas, el caso concreto del regionalismo italiano ofrece una experiencia valiosísima a ser tenida en cuenta en todo proceso autonómico en fase de construcción cuando se analiza, como lo hace Giannini, bajo la óptica de que la institución de las regiones no puede ser nunca una operación aislada, ni idéntico el reparto de las atribuciones entre el poder central y los poderes de cada una de aquéllas, ni siem-



pre realidad la imaginación del legislador constituyente.

Massimo S. Giannini es, desde 1959, catedrático de Derecho Administrativo de la Universidad de Roma. Ha formado parte de varias comisiones jurídicas con diversos gobiernos de su país. En 1975 fue Presidente de la Comisión para la Actualización del Ordenamiento Regional, y de 1979 a 1981, fue Ministro de la Función Pública en el Gobierno Cossiga.

El profesor Giannini analiza en su trabajo la instauración de las Regiones en Italia; el cuadro normativo —los Estatutos y las Leyes—; y el sistema de financiación y atribuciones administrativas, para finalizar con los problemas hoy abiertos.

«Hay que reconocer sin titubeos —afirma el autor— que la 'culminación' del proceso regional no se ha cumplido en absoluto. Ha alcanzado un punto de equilibrio en el aspecto que podríamos llamar de diseño de las atribuciones, pero falta aún en el orden organizativo y sobre todo funcional.»

NUEVO CUADERNO BIBLIOGRAFICO

Acaba de aparecer el Cuaderno Bibliográfico número 32, con información sobre 25 trabajos de carácter científico realizados por becarios de la Fundación y aprobados por los distintos Departamentos.

En él se recogen fichas de 6 trabajos de Derecho, 4 de Economía, 8 de Ciencias Sociales, 5 de Autonomías Territoriales y 2 de Estudios Europeos.

Estos trabajos se presentan en forma de fichas catalográficas. En ellas, además de registrar los datos sobre la memoria o informe final, autor,

especialidad, año de concesión de la beca y fecha de aprobación de la memoria, se incluye un resumen o «abstract» de su contenido. Mediante estos Cuadernos, la Fundación hace llegar a profesionales y especialistas científicos una información sumaria de unos trabajos que están a disposición del público en la Biblioteca.



TRABAJOS TERMINADOS

RECIENTEMENTE se han aprobado por los distintos Departamentos los siguientes trabajos finales realizados por becarios de la Fundación, cuyas memorias pueden consultarse en la Biblioteca de la misma.

BIOLOGIA MOLECULAR Y SUS APLICACIONES

BECAS EN EL
EXTRANJERO:

Francisco Javier Benavente Martínez.

Mecanismos de acción del interferón: efecto del interferón sobre RNA₃ celulares de células infectadas con vaccinia.

Centro de trabajo: Downstate Medical Center, de la Universidad del Estado de Nueva York (Estados Unidos).

Lucas del Castillo Agudo.

Aislamiento del gen SUC 7.

Centro de trabajo: Universidad Técnica de Darmstadt (Alemania Federal).

Alfredo Fernández Braña.

Regulación de la biosíntesis de cefamicina C en «Streptomyces clavuligerus».

Centro de trabajo: Massachusetts Institute of Technology, de Cambridge (Estados Unidos).

M.ª Pilar de la Peña Cortines.

Inhibición e inactivación del sistema de intercambio Na⁺/Ca²⁺ cardiaco por la quinacrina y la mostaza de quinacrina.

Centro de trabajo: Roche Institute of Molecular Biology, de Nutley (Estados Unidos).

AUTONOMIAS TERRITORIALES

BECAS EN EL
EXTRANJERO:

Ana María Bejarano Escanilla.

Plurilingüismo y política lingüística en el Israel de nuestros días y su posible aplicación en España.

Centro de trabajo: Universidad de Jerusalén (Israel).

M.ª del Carmen Alborch Bataller.

Las sociedades financieras regionales en Italia.

Centro de trabajo: Instituto de Derecho Público, de la Universidad de Roma (Italia).

CIENCIAS AGRARIAS

BECAS EN
ESPAÑA:

Elías Fereres Castiel.

Productividad y morfología del desarrollo de especies oleaginosas de «Brassica».

Centro de trabajo: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Córdoba.

DERECHO

BECAS EN EL
EXTRANJERO:

Carlos Jiménez Piernas.

La conducta del reclamante como circunstancia modificativa de la responsabilidad.

Centro de trabajo: Universidad de Oxford (Inglaterra).

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos Departamentos nueve informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios. De ellos, dos corresponden a becas en España y siete a becas en el extranjero.

TRABAJOS REALIZADOS CON AYUDA DE LA FUNDACION, PUBLICADOS POR OTRAS INSTITUCIONES

Se han recibido las siguientes publicaciones de trabajos realizados con ayuda de la Fundación y editados por otras instituciones. Estas publicaciones se encuentran en la Biblioteca de la Fundación, a disposición del público, junto con todos los trabajos finales llevados a cabo por los becarios.

- **Ricardo Izquierdo Benito.**
Precios y salarios en Toledo durante el siglo XV (1400-1475).
Toledo, Caja de Ahorros Provincial, 1983. 343 páginas.
(Beca España 1980. Historia).
- **Juan Oliver Araujo.**
La II República en Baleares: elecciones y partidos políticos (Ensayo de sociología electoral balear).
Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Balearics, 1983, 163 páginas.
(Operación Especial 1981. Derecho).
- **Pere Julià Masagué.**
Explanatory Models in Linguistics. A Behavioral Perspective.
Princeton, University Press, 1983, XV, 229 páginas.
(Beca España 1976. Literatura y Filología).
- **Isabel Moreno Castillo (y otros).**
 - *Estudio del zooplancton epiplanctónico de la zona costera de Gijón. II. Quetognatos.*
«Cuadernos de Investigación Biológica», 1983, núm. 4, págs. 15-26.
 - *Estudio del zooplancton epiplanctónico de la zona costera de Gijón. III. Ostracodos.*
«Cuadernos de Investigación Biológica», 1983, n.º 4, págs. 27-35.
(Beca España 1977. Estudio de Especies y Medios Biológicos Españoles).
- **María Antonia Bibiloní.**
 - *Estudio sistemático del Orden «Poecilosclerida» («Demospongia») de la Costa Brava (Girona).*
«Boletín del Instituto Español Oceanográfico», (s.a.), tomo VI, n.º 324, págs. 104-154.
 - *Estudio sistemático del O. «Haplosclerida» («Demospongia») del litoral de Blanes (Girona).*
«Actas II Simp. Ibér. Estud. Bentos Mar.», III: págs. 81-99.
(Beca España 1977, en equipo dirigido por M. Rubió Los. Estudio de Especies y Medios Biológicos Españoles).
- **J. A. Ortea Rato (y otros).**
 - *Paleoecology at La Riera (Asturias, Spain).*
«Current Anthropology», 1981, dic., vol. 22, n.º 6, págs. 655-682.
 - *Segunda captura de «Onchidoris Reticulata» Ortea, 1979. (Mollusca: Opisthobranchia: doridacea).* Por J. Ortea, E. M. Llera y A. Vizcaíno.
«Iberus», 1982, n.º 2, págs. 85-89.
 - *Una nueva especie de «Eubbranchus (Mollusca: nudibranchiata) del Norte de España.* Por J. Ortea y Eva María Llera.
«Boll. Malacologico», Milano, 1981, noviembre-diciembre, vol. 17, núms. 11-12, págs. 265-270.
(Beca España 1977. Estudio de Especies y Medios Biológicos Españoles).

EXPOSICION «EL NIÑO EN EL MUSEO DEL PRADO»

■ La muestra, con 46 obras, abrió las actividades del curso 1984/85

Con una Exposición sobre «El niño en el Museo del Prado», inaugurada el pasado 28 de septiembre en el Museo de Albacete, se inició el segundo curso del «Cultural Albacete», que hasta junio próximo seguirá ofreciendo en esta provincia diversas manifestaciones culturales, como muestras artísticas, ciclos de conciertos para adultos y jóvenes, conferencias a cargo de destacados especialistas o escritores y representaciones teatrales.

La exposición de «El niño en el Museo del Prado», que permaneció abierta al público hasta el 28 de octubre, estuvo integrada por 46 obras de esta pinacoteca, que durante el pasado año organizó una muestra de mayores proporciones. La exposición ofrecida en Albacete fue concebida con un carácter itinerante por el citado Museo del Prado, con el fin de dar a conocer sus fondos, «no siempre visibles a los ojos de sus visitantes», tal como señalaba Manuel Fernández Miranda, entonces Director General de Bellas Artes y Archivos, en el catálogo editado con motivo de la inauguración de la exposición en Madrid.

Por su parte, el director del Museo del Prado, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, se refería a la utilidad de esta exposición en varios frentes: «el público sencillo podrá hallar en ella, a través de la directa verdad de los asuntos, un modo de inmediata aproximación al mundo del Museo tradicional, con frecuencia difícil por solemne. El retorno a ciertos tipos de realismo, al resurgir de un mundo de emociones y 'argumentos' en la literatura y el arte últimos harán quizá también —para otros pú-

blicos más sofisticados— justificada y justificable la selección de las obras que se exponen».

«Desde el siglo XVI, con su severos niños principescos, hasta las pinturas de fines del siglo XIX, con su preocupación realista y documental, las obras ahora reunidas permiten asomarnos al corazón de la infancia, tal como ha sido visto y entendido por los artistas a lo largo de cuatro siglos.»

En la exposición pudieron verse, junto a algunas piezas capitales, mucho de lo que el visitante habitual del Prado desconoce: obras a veces desdeñadas ante la abrumadora cantidad de piezas maestras que el Museo guarda: lienzos que han permanecido muchos años en los almacenes, a causa de las obras en curso, y, sobre todo, pinturas que, perteneciendo al Prado y recogidas en su inventario, se hallaban depositadas fuera de su recinto, dispersas por toda la geografía española.

La exposición fue inaugurada con una conferencia sobre «El niño en la literatura española», de Carmen Bravo-Villasante, quien señaló que «salvo honrosas excepciones, cabe decir, como tantas veces se ha repetido,



que el niño está ausente de nuestra literatura. Apenas aparece éste como protagonista. Sin embargo, de vez en cuando la pintura nos ofrece retratos de niños principescos y nobles o rostros pícaros de niños pordioseros —como puede verse en esta exposición—, al igual que la literatura dirige sus doctrinales pedagógicos a regios infantiles y aristocráticos menores o centra la atención en torno a pícaros lazarillos y harapientos Rinconetes y Cortadillos andaluces».

Tras poner varios ejemplos de obras literarias del Renacimiento, «en las que aparece una imagen *ideal* del niño, lo que éste debería ser, lo que los mayores quieren que sea», Carmen Bravo-Villasante afirmó que «hasta el siglo XVIII puede decirse que el niño no pasa a ser protagonista ni atrae la atención de los escritores. Los filósofos y los pensadores del XVIII consideran que el niño merece una literatura especial y así nacerá el género de las fábu-



las, destinadas a los niños de las escuelas y al recreamiento de la infancia, creándose el modelo del *niño bueno/niño malo*. Al comenzar el siglo XIX el niño será el gran protagonista de la literatura española, sobre todo de la infantil, y en el presente siglo y sobre todo, actualmente, la presencia del niño es permanente».

CULTURA Y VIDA CIVIL ALBACETENSE

■ Ensayo del profesor García Berrio

«Albacete ha conocido siempre la existencia de una pequeña élite cultural, compuesta fundamentalmente de estimables profesionales liberales y de profesores de enseñanzas medias que han ofrecido en el terreno de la literatura y del arte muy dignos exponentes.» Así se expresa **Antonio García Berrio**, catedrático de Crítica Literaria de la Universidad Autónoma de Madrid, en su Ensayo que sobre el tema «Cultura y vida civil en Albacete» publica el Boletín Informativo «Cultural Albacete» de septiembre.

En esta publicación, mensual, órgano informativo de las actividades del programa, han aparecido anteriormente otros trabajos relacionados con la historia y la cultura de la provincia, elaborados por Alonso Zamora Vicente, Francisco Fuster Ruiz, José Sánchez, Carlos Mellizo, Miguel Panadero Moya y Aurelio Pretel Martín.



ESTUDIO HISTORICO SOBRE ALBACETE Y SU PROVINCIA

■ Vaciado y descripción mecanizada de protocolos notariales del siglo XVI al XIX

Un estudio histórico sobre Albacete y su provincia, basado en el vaciado y la descripción mecanizada de 262 protocolos notariales desde 1550 hasta 1850, se está realizando en la sede del Archivo Histórico Provincial de Albacete, dentro de una operación, dirigida por ANABAD (Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas) y promovida por la Fundación Juan March en el contexto del Programa «Cultural Albacete» que está siendo desarrollado en esta provincia por el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la capital, la Caja de Ahorros de Albacete y la citada Fundación.

Este proyecto, pionero en su género, lo están realizando, desde la pasada primavera, cuatro becarios, Licenciados en Filosofía y Letras, que fueron designados por ANABAD, tras una prueba selectiva: María Angeles Duque Sánchez, Rosa María Sepúlveda Losa, Lucía Díaz-Marta Ros y Francisco Félix Fernández Santamaría; todos ellos naturales de Albacete y su provincia.

Armanda López Moreno y Francisco Fuster, Directora y Ayudante del Archivo Histórico Provincial, respectivamente, son los orientadores de la investigación y tutores de los becarios seleccionados.

Protocolos de 44 localidades

La operación, que tendrá dos años de duración, está siendo coordinada en su evolución por ANABAD y dirigida por su Presidente y Vicepresidente, David Torra y Vicenta Cortés, y puede servir de modelo a otras



semejantes en diversas provincias españolas.

El vaciado y descripción mecanizada de un total de 262 protocolos notariales procedentes de 44 localidades de la provincia de Albacete, de 1550 a 1850 —con cortes cronológicos cada 50 años—, desembocará en la confección de un listado general de los mencionados documentos y de índices onomástico, topográfico, de materias y de tipos documentales, para su posterior publicación.

La descripción de los datos de los propios documentos con-

tenidos en los protocolos podrá arrojar una información hasta ahora desconocida sobre personas, lugares y materias, además de los notarios y los tipos documentales existentes en cada zona; así como datos valiosos para toda clase de intereses, dado que en los protocolos, aparte de los precios, los contratos, las relaciones familiares, el arte, se pueden recoger otros datos estadísticos, científicos, culturales y religiosos.

El trabajo, que se encuentra en un avanzado proceso de vaciado y registro de fichas —más de 2.500 hasta el momento— consiste en la elaboración de fichas creadas por ANABAD especialmente para este estudio, y en las que se van reflejando los siguientes datos: localización del protocolo (archivo, sección, serie, signatura, folio... etc.); notario o escribano ante quien se realizó la escritura o lugar de la notaría; tipo documental (poder, fianza, testamento, venta, etc.); data crónica y data tópica; autor/es y destinatario/s —apellidos, nombre, condición, naturaleza, profesión, vecindad y otros—; firma del autor; contenido: descriptores (calificativos que definen muy brevemente el contenido del documento), topónimos (todos aquellos nombres de lugar que aparecen citados en el protocolo), texto (espacio destinado a cualquier información que se considere de interés y que no se refleja en ningún otro apartado).

Finalmente, con la información contenida en las fichas, se

elaboran índices de tipo documental, onomástico de autores y destinatarios, y de materias, a partir de los descriptores. Estos índices remiten a las fichas donde el investigador podrá seleccionar aquellos datos que sean de su interés.

Gran interés para el conocimiento de la historia española

Los resultados de este trabajo pueden ser muy útiles para la investigación general de la Historia de España, ya que los citados protocolos notariales son una fuente rica y abundante del pasado de Occidente, que en España se conserva desde el siglo XVI. También pueden hacer cambiar grandemente lo hasta ahora conocido, por modificar cifras, corrientes e ideas repetidas una y otra vez, según señalan los especialistas.

Por ello, una vez realizado el vaciado total de los protocolos de los distritos notariales de Albacete y su provincia, éstos serán publicados con los resultados obtenidos, precedida la publicación de una introducción, y completada con los gráficos y mapas que se estime oportuno incorporar. Y, como indica el propio folleto editado por ANABAD para tal fin, «los listados, luego, serán los indicadores de las piezas que pueden tener valor para los diferentes consultantes futuros, que, sin duda, hallarán mucho más de lo que se les indicaba, pero esa ya es la propia función investigadora».

BOLETIN INFORMATIVO DE «CULTURAL-ALBACETE»

Las personas o centros relacionados con el mundo cultural que estén interesados en recibir cada mes el «Boletín Informativo. Cultural Albacete», pueden dirigirse a «*CULTURAL-ALBACETE*». Avenida de la Estación, 2. Albacete.

VIERNES, 2

11,30 horas.
RECITALES PARA JOVENES.
Recital de piano.
 Intérprete: **Agustín Serrano.**
 Comentarios: **A. Fernández-Cid.**
 Obras de D. Scarlatti, Mozart, Chopin, Albéniz y Debussy.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

LUNES, 5

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Recital de piano.
 Intérprete: **Beatriz Klein.**
 Obras de Chopin, Liszt, Albeniz, Turina, Granados y Falla.

19,00 horas
PROYECCION DE PELICULAS SOBRE ZOBEL.
 Programa: «Entrevistas de Paloma Chamorro a Fernando Zóbel» (70 minutos) y «Fernando Zóbel», vídeo de Manuel Alonso (20 minutos).

MARTES, 6

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES.
Violoncello y piano.
 Intérpretes: **Luis Leguía y Fernando Turina.**
 Comentarios: **Jacinto Torres.**
 Obras de Bach, Schubert, Brahms, Prokofieff y Kodaly.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS.
 «Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español» (I).
Russell P. Sebold: «El setecientos español: prejuicios y realidades».

MIÉRCOLES, 7

19,30 horas
CICLO BACH: MUSICA PARA CUERDA (y VI).
 Intérpretes: **Gonçal Comellas,** violín, y **Pablo Cano,** clave.
 Sonatas 1014, 1016 y 1019.

JUEVES, 8

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES.
Canto y piano.
 Intérpretes: **Manuel Pérez Bermúdez** y **Rogelio Gavilanes.**
 Comentarios: **Federico Sopena.**
 Obras de Beethoven, Glinka, Moussorgsky, Toldrá, Rodrigo y Guridi.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS.
 «Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español» (II).
Russell P. Sebold: «Hacia una definición del neoclasicismo».

EXPOSICION DE BISSIER, EN LA FUNDACION

El 30 de noviembre se inaugurará en la Fundación Juan March una exposición de 133 obras del artista alemán Julius Bissier (1893-1965), uno de los grandes maestros europeos de mediados de siglo. Integran la muestra obras realizadas desde 1934 hasta 1965, año de su muerte: 84 aguadas en tinta china, 32 cuadros en ténpera al huevo y 17 acuarelas. La muestra se ha organizado con la colaboración del Instituto Alemán, de Madrid y la Colección de Arte Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf.

LUNES, 12

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Trompeta y órgano.

Intérpretes: José M. Ortí y Annette Blanc.

Obras de Purcell, J. Alain, A. Mayor, B. Storace, Viviani, J. S. Bach y Torelli.

19,00 horas

PROYECCION DE PELICULAS SOBRE ZOBEL.

(Programa como el día 5.)

MARTES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Violoncello y piano.

(Programa y condiciones de asistencia como los del día 6.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español» (III).

Russell P. Sebold: «'Aquel buen tiempo de Garcilaso' y el neoclasicismo».

MIÉRCOLES, 14

19,30 horas

CICLO ESTUDIOS PARA PIANO (I).

Intérprete: Ramón Coll.

Chopin: Estudios Op. 10 y 25.

JUEVES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Canto y piano.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 8.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español» (y IV).

Russell P. Sebold: «'Palabras horrendas y vastas como elefantes': neoclasicismo frente a barroquismo».

VIERNES, 16

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Piano.

(Programa y condiciones de asistencia como los del día 2.)

LUNES, 19

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de guitarra.

Intérprete: Dúo Romántico.

Obras de Sor, Ferrer, de

PROGRAMA «CULTURAL ALBACETE»

En el área de ARTE, el 7 de noviembre se inaugurará, en la sala de exposiciones del Centro Cultural-Iglesia de la Asunción, de Albacete, una Exposición de 40 aguafuertes de Joan Miró. Presentará la muestra Francisco Ferreras.

En MUSICA, el lunes 5 de noviembre finalizará el Ciclo Bach: Música para cuerda, con un concierto a cargo de Gonçal Comellas (violín) y Pablo Cano (clave).

El día 12 se inicia el Ciclo de Estudios para Piano, que en noviembre será ofrecido por: Ramón Coll (Chopin), el día 12; Mario Monreal (Liszt), el 19, y Josep María Colom (Debussy y Saint-Saëns), el 26, a las 20 horas, en la Delegación Provincial de Cultura de Albacete.

Proseguirán, asimismo, los «Conciertos para Jóvenes» de los jueves, a cargo de Luis Leguía, al violoncello, y Fernando Turina, al piano, a las 11,30 de la mañana, en la

Raoulx Castellacci, Diabelli
y Giuliani.

19,00 horas

**PROYECCION DE PELICU-
LAS SOBRE ZOBEL.**

(Programa como el día 5.)

MARTES, 20

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Violoncello y piano.

(Programa y condiciones de
asistencia como el día 6.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La literatura de España:
1900» (I).

Geoffrey Ribbans: «El 98: un
nuevo enfoque».

MIÉRCOLES, 21

19,30 horas

**CICLO ESTUDIOS PARA
PIANO (II).**

Intérprete: **Mario Monreal.**

Liszt: Etudes d'exécution
transcendente núms. 1 al 12.

JUEVES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Canto y piano.

(Programa y condiciones de
asistencia como el día 8.).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La literatura de España:
1900» (II).

Geoffrey Ribbans: «El moder-
nismo de Barcelona frente al
de Madrid».

VIERNES, 23

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Piano.

(Programa y condiciones de
asistencia como el día 2.).

LUNES, 26

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Contrabajo y piano.

Intérpretes: **Andrzej Karasiuk**
y **Agustín Serrano.**

Obras de Eccles, Haendel,
Dragonetti y Dittersdorf.

MARTES, 27

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Violoncello y piano.

citada Delegación Provincial de Cultura. Son presentados por
Arturo Moya.

En el ciclo «LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL»
intervendrá, los días 27 y 28, a las 20 horas, el novelista y
académico **Gonzalo Torrente Ballester.** En el segundo de los
días citados se celebrará un diálogo público con el profesor
Andrés Amorós.

Dentro del ciclo «EL ESTADO DE LA CUESTION», los
días 13 y 14, a las 20 horas, y en la citada Delegación Pro-
vincial de Cultura, **Francisco Grande Covián** dará dos confe-
rencias sobre «Necesidades nutritivas del género humano» y
«El problema de la alimentación de la Humanidad».

En **TEATRO**, la **Compañía del Teatro Bellas Artes**, bajo
la dirección de **José María Morera**, ofrecerá, los días 20 y 21,
en el Teatro Carlos III, de Albacete, dos representaciones de
La herida del tiempo, de Priestley.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 6.).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«La literatura de España: 1900» (III).

Geoffrey Ribbans: «Yo y sociedad en Unamuno y Machado».

MIÉRCOLES, 28

19,30 horas

CICLO ESTUDIOS PARA PIANO (III).

Intérprete: **Josep M. Colom.**

LOS GRABADOS DE GOYA, EN BARCELONA

Durante el mes de noviembre seguirá expuesta en la Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, de Barcelona, la colección de 222 grabados de Goya, organizada por la Caixa de Barcelona y el Ayuntamiento de esta capital.

LA EXPOSICION ZOBEL, EN MADRID Y EN BARCELONA

Hasta el 25 de noviembre permanecerá abierta en la Fundación Juan March la muestra de 45 óleos del pintor Fernando Zóbel. A partir del 29, esta muestra se presentará en Barcelona, en la sala de exposiciones de la Caixa de Barcelona, con su colaboración.

Debussy: Doce estudios.

Saint-Saëns: Estudios Op. 25.

JUEVES, 29

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Canto y piano.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 8.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La literatura de España: 1900» (y IV).

Geoffrey Ribbans: «Poesía y compromiso social: Joan Maragall».

VIERNES, 30

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Piano.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 2.)

19,30 horas

Inauguración de la exposición JULIUS BISSIER.

Conferencia de **Werner Schmalenbach.**

«GRABADO ABSTRACTO», EN VALLADOLID Y ZAMORA

Hasta el 18 de noviembre seguirá abierta en la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid la colectiva «Grabado Abstracto Español», con 85 obras de 12 artistas, organizada con esta entidad y el Ayuntamiento. El día 23 la muestra se presentará en Zamora, en la Casa de Cultura y con su ayuda. La conferencia inaugural la dará **Joan Hernández Pijuán.**

**Información: FUNDACION JUAN MARCH, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid**