

Sumario

ENSAYO	3
<i>La cultura en Aragón</i> , por José-Carlos Mainer	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	17
Arte	17
Diez años de exposiciones en la sede de la Fundación: enero 1975-enero 1985	17
— Un total de 1.016.800 personas visitaron las 53 muestras ofrecidas	17
— Monográficas de grandes maestros	18
— Exposiciones didácticas	26
— Artistas españoles contemporáneos	29
La Exposición Bissier, abierta hasta el día 27	31
Fotografías de Julia Margaret Cameron	32
— El profesor Michael Weaver presentó la exposición	32
— El 27 de enero, clausura de la muestra	32
Música	33
Ciclo de piano a cuatro manos	33
— Actuarán ocho intérpretes españoles: Miguel Zanetti, Fernando Turina, Judit Cuixart, Eulàlia Solé, Fernando Puchol, Ana Bogani, Carmen Deleito y Josep Colom.	33
Los «Estudios» para piano: técnica y arte	34
— Finalizaron los conciertos de Coll, Monreal, Colom, Guillermo González y Javier Sanz	34
Cursos universitarios	37
Russell P. Sebold: «Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español»	37
Programa «Cultural Albacete»: La Exposición de Aguafuertes de Joan Miró se exhibió en el Centro Cultural de la Asunción. Ciclo musical sobre «Estudios para piano». Concluye el ciclo de «Música para cuerda de Bach». Gonzalo Torrente Ballester estuvo en Albacete. «La alimentación humana», en el ciclo «El estado de la cuestión»: conferencias de Francisco Grande Covián. Se presentó la <i>Memoria del curso 83-84</i> en el Ministerio de Cultura. Teatro: la Compañía titular del Teatro Bellas Artes representó <i>La herida del tiempo</i> , de Priestley. Ensayo de Domingo Henares, en el Boletín Informativo.	43
Calendario de actividades en enero	45

LA CULTURA EN ARAGON

Por José-Carlos Mainer

Nacido en Zaragoza (1944), es catedrático de Literatura Española de esta Universidad, tras haber profesado en las dos de Barcelona y en la de La Laguna. Ha trabajado fundamentalmente sobre la sociedad literaria española del siglo XX y es director de la «Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses».



La región aragonesa no se puede definir ni por unos rasgos étnicos generales, ni por una geografía que es enormemente variada, ni siquiera por su primera historia, en la que los destinos del futuro Aragón se confunden con los de la unidad geopolítica del Valle del Ebro. Ya es de suyo llamativo que el río epónimo de la región corra por la actual Navarra en buena parte de su curso. Apenas avanza en su trayecto superior los valles pirenaicos que vieron nacer un condado cristiano primitivo cuyos rumbos se ligan al cercano reino de Pamplona, como, al este de la misma cordillera, otros surgen en estrecha conexión con los dominios cristianos de la futura Cataluña. En la Edad Media existen —y así lo recoge alguna documentación— «Aragones» que, con la

* 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. El tema desarrollado actualmente es «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; *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 cultura murciana en la España de las Autonomías*, por María Teresa Pérez Picazo, catedrática de Historia en Murcia; y *La cultura riojana: pasado, presente y futuro*, por Manuel de las Rivas, profesor de Enseñanza Media y crítico literario.

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

marcha de la mal llamada Reconquista, incorporaron a su seno las pujantes y refinadas taifas musulmanas ribereñas del Ebro y del Jalón, cuya persistencia mudéjar en el marco del reino cristiano es una sugestiva característica cultural de la región.

GEOGRAFIA, HISTORIA Y LENGUA

Si geografía e historia dirán poco al buscador de identidades regionales, menos aún dirá la lingüística. La toponimia noroccidental (y aun algunos rasgos físicos de su población montañesa) habla elocuentemente de un *continuum* cultural pirenaico en el que algún orate cree ver un vasquismo aragonés. Al este, en cambio, una franja importante que corre del valle de Benasque en Huesca al Maestrazgo turolense, e integra una parte del valle del Cinca, habla variedades dialectales del catalán occidental, no siempre discernibles de las que los filólogos llaman «hablas fronterizas», en un mosaico complejo, pero muy vivaz, sobre el que polemizan sus hablantes, los políticos y hasta los lingüistas. Harina de otro costal es el aragonés primitivo, todavía vivo en la provincia de Huesca (los optimistas le calculan unos veinte mil hablantes), por cuya conservación velan hoy los bienintencionados y soñadores miembros de un Consello de la Fabla (con revista propia, *Fuellas*, y alguna actividad literaria en letra impresa) y los cautos términos de un artículo del vigente Estatuto de Autonomía de Aragón. Pero el aragonés de hoy es un manojo de dialectos (cheso, chistavino, belsuetano...) donde no es fácil distinguir el vulgarismo español del rasgo autóctono, de léxico muy específico y gramática casi inexistente, al que parece imposible superponer las normas unificadoras del citado Consello. Tiene una tradición ilustre, pues en aragonés se escribieron documentos y fueros, trabajó Juan Fernández de Heredia, Maestre de Rodas, y se tradujo el *Libro de las maravillas del mundo*, de Juan de Mandevilla. Pero estos y otros textos reflejan una lengua cancilleresca que quizá no corresponde a un uso real, muy pronto mediatizado por el castellano y que, en cualquier caso, no pasó la frontera de «defensa e ilustración» de las lenguas vulgares por parte de los primeros humanistas. Antes al contrario, los comienzos del siglo XVI registran el explícito abandono de la vieja lengua por parte de nobles y curiales: en castellano escribe y publica su *Cancionero* Pedro Manuel Ximénez de Urrea y su primacía fue afirmada por el bió-

grafo latino de Fernando el Católico, Gonzalo García de Santa María, ya en 1490. La condición de éste —curial regio, converso de la resonante familia burgalesa de su mismo apellido— permite hallar una explicación política de ese abandono del aragonés en el momento de una difícil unidad nacional y, más aún, de la cimentación de un Estado. Pero el hecho es que la operación fue un éxito completo, ya que solamente en algún momento popularista las letras áureas aragonesas recogen la vieja lengua: así, por ejemplo, en el *Octavario* de una monja, Ana Abarca de Bolea, lejana descendiente de los grandes Urreas y antecesora del Conde de Aranda.

EL LEGADO INSTITUCIONAL

Lo cierto es que si hay algo que unifique vigorosamente lo aragonés, se ha de buscar en lo institucional, con todo y lo que tal cosa tiene de voluntad explícita de persistencia. Particularmente, en el orden jurídico: todavía hoy, la región aragonesa se enorgullece de poseer con plena vigencia un derecho civil propio de acusada originalidad y fuerte sabor individualista en problemas como la prevalencia de los pactos personales sobre la misma ley escrita (principio de *standum est chartae*), la privilegiada situación de la viuda con respecto a los bienes matrimoniales («viuda en Aragón o reina en Castilla», reza un conocido adagio) o la sorprendente capacidad legal de los menores huérfanos para disponer o adquirir propiedades. Los otros aspectos de ese sólido legado institucional son más discutibles, pues los suele rodear un halo de leyenda, creado por los ardorosos foralistas del siglo XVII y resucitado y divulgado por las nostalgias románticas del XIX. Los Fueros de Sobrarbe y su insolente fórmula de consagración real ante los nobles («Nos que valemos tanto como Vos y que unidos valemos más que Vos») son una patraña bien urdida que refleja, sin embargo, la prepotencia señorial ante el monarca y explica, a la par, episodios como el Privilegio de la Unión y las violentas —y poco conocidas— luchas sociales entre los siglos XIV y XVI. Otra cosa, sin embargo, fue el famoso Privilegio de Manifestación, tan vinculado a la figura del Justicia del Reino, que habla elocuentemente de unas insólitas independencia y seguridad procesales («niega que negarás, que en Aragón estás», se decía aludiendo a la proscripción de la tortura en las indagaciones judicia-

les): precisamente, la observancia estricta de esta fórmula costó la vida a Juan de Lanuza y al viejo reino la primera pérdida de sus veteranas instituciones en 1592; la segunda y definitiva vino con los decretos de Nueva Planta, tras la Guerra de Sucesión.

Se ha dicho a menudo que ese tono ético y casi forense de la vida colectiva se refleja también en la actividad cultural, y un erudito moderno lo ha querido establecer como principio de la idiosincrasia aragonesa. A esa preocupación por el moralismo y por lo normativo podría referirse también otro tópico afortunado, el del individualismo aragonés, consecuencia de una alta y arriscada estima del propio valer y una defensa a ultranza de la propia opinión. Con todo esto, es común ver la aportación cultural regional como una cordillera de aisladas eminencias, encastilladas en su voluntarismo y frecuentemente a contracorriente de su tiempo. Por descontado que no debe ser casual que tales rasgos comparezcan en la relación de figuras aragonesas que vienen a la memoria de todos: están presentes en la minuciosa honestidad documental de Jerónimo Zurita, padre de la moderna historiografía española; en la preocupación ética y la convicción clasicista de los hermanos Bartolomé y Lupericio Leonardo de Argensola; en la angustiada reflexión jesuítica de Baltasar Gracián; en la heterodoxia de Miguel Servet y Miguel de Molinos; en el sereno eclecticismo normativo de Ignacio de Luzán; en la fuerza de la pintura de Goya; en la tenacidad de Joaquín Costa y Santiago Ramón y Cajal; en la hirsuta sátira social de Luis Buñuel o en la complacencia en las materias abruptas del escultor Pablo Serrano. Conviene precaverse, empero, de tales simplificaciones caracteriológicas que, de ser ciertas, responden más a determinaciones del contexto (o a la personal creencia en una tradición) que a inmateriales flujos del espíritu local. Porque lo cierto es que la imaginación creadora —cualidad que parece ausente de lo aragonés— es, sin embargo, decisiva si se piensa —aparte de en Goya, en Sender y en Buñuel— en los activos gongorinos aragoneses del XVII, en el vigoroso brote surrealista zaragozano, en la poesía de Miguel Labordeta o los filmes de Carlos Saura. Del mismo modo que tampoco parece sostenible el nexo de disidencia o heterodoxia que parece enlazar las cumbres culturales citadas. Si aragoneses son Servet y Molinos, como lo son Aranda y Roda en el siglo XVIII (y, con ellos, los más firmes servidores del *regalismo*

borbónico), tampoco cabe olvidar que aragoneses son frutos contrarreformistas tan conspicuos como el *Catecismo* del jesuita Jerónimo de Ripalda y la orden escolapia de José de Calasanz, por no aludir en fechas más recientes a la controvertida figura de José María Escrivá de Balaguer, fundador de la Opus Dei.

¿GENIOS O CONTINUIDAD?

Pero este paisaje limitado a sus más altas cumbres abona otra creencia pertinaz: la de que Aragón es tierra natal de grandes genios, pero que carece de alturas medias sostenidas, de esfuerzos de continuidad que son, en rigor, los que suministran el clima propicio a la creatividad. La impresión, empero, es falsa, y sostenerla implica olvidar datos menos llamativos que los citados (y generalmente poco conocidos), aunque más dilatados en el tiempo. Entraña, por ejemplo, marginar el mudejarismo arquitectónico y decorativo que se mestiza con todos los estilos —del gótico al barroco— y que ha redimido al pobre ladrillo aragonés de su condición de cenicienta de los materiales constructivos. Y olvidar, al paso, la larga y heroica subsistencia de una literatura aljamiada (escrita en español con grafías árabes), cuyos restos son en abrumadora mayoría aragoneses y que abre un insólito portón a las aficiones y los gustos de una masa popular del mundo rural español entre los siglos XIV y XVI. En otro orden de cosas, la evidente pobreza de las letras aragonesas del siglo XVI se compensa con la asombrosa riqueza de la poesía hispanolatina que surge de las florecientes escuelas de latinidad regionales: nombres como los de Juan Sobrarias en el reinado de los Católicos, Domingo Andrés y Antonio Serón en el de Carlos I y Juan Verzosa y Juan Calvete de Estrella en el de Felipe II conforman una atractiva cuanto ignorada constelación lírica, sin parangón en otro lugar de España. Tampoco es muy conocida la importante actividad médica y matemática en la Zaragoza de finales del siglo XVII, pórtico tan sugestivo del florecimiento de un siglo XVIII que, sin exageración, puede ser tenido por la centuria de oro aragonesa. Por los mismos años y hasta bien entrada la época ilustrada, las escuelas de música sacra de la región proveen de maestros de capilla a muchas catedrales españolas. Y todavía hoy la riqueza inexplorada de los archivos episcopales de Aragón asom-

bra a los investigadores, tanto como la calidad de una organería que supieron tañer las manos expertas de Sebastián Aguilera de Heredia, Pablo Bruna («el ciego de Daroca») y su discípulo Pablo Nasarre en el XVII y las familias Moreno Polo y Nebra en el XVIII. Incluso tras una etapa de regresión generalizada, como lo fue el siglo pasado, Aragón sorprende con un acusado protagonismo en el movimiento regeneracionista: es sabido que Joaquín Costa y Lucas Mallada fueron oscenses de nacimiento; lo es menos que la misma provincia vio los primeros años del antropólogo Rafael Salillas y del escritor y criminalista José María Llanas Aguilaniedo. A la vez que la universidad de Zaragoza vivía en su claustro un activo fervor de reforma académica que, pese a su tono conservador, suscitó los elogios de Giner de los Ríos: la *Revista de Aragón* en 1900 puede ser un testimonio significativo de los logros y las limitaciones de aquel movimiento en el que anduvieron el historiador Eduardo Ibarra, el arabista Julián Ribera, los juristas Juan Moneva y Severino Aznar, el militar Ricardo Burguete, entre otros.

La aportación de la región a la Edad de Plata de la cultura española es, sin embargo, bastante exigua. Nos trae, no obstante, dos nombres de primera magnitud —los del cineasta Luis Buñuel y del novelista Ramón J. Sender— y otra pareja de destacado relieve: la compuesta por el narrador Benjamín Jarnés, cuya estima anda en alza, superado el prejuicio contra lo que en mala hora se llamó «arte deshumanizado», y por el arquitecto Fernando García Mercadal, uno de los introductores del racionalismo en España y fundador del G.A.T.E.P.A.C. Pero conviene no olvidar que el esfuerzo vanguardista tuvo, en los años veinte y treinta, valores locales importantes, aunque faltos todavía de cotización nacional: el zaragozano Tomás Seral y Casas vale seguramente menos como creador de versos y de *chilindrinas* (poco afortunado nombre que dio a una suerte de greguerías de fantasía y humor) que como impulsor de revistas (*Cierzo* y, sobre todo, *Noreste*) y aglutinador de entusiasmos; el oscense Ramón Acín, que pagó con la vida su pacífico anarquismo, fue una suerte de Castela aragonés, tan certero en sus dibujos como original en su escultura, su pintura y sus escritos breves; José Luis González Bernal, que expone con escándalo en la pacata Zaragoza de 1930, es un surrealista de cariz figurativo cuya prometedora trayectoria

cutó la muerte en plena juventud; mejor suerte tuvieron al respecto los escultores Pablo Gargallo, maellano, cuya formación y vida artística son ajenas al medio regional, y Honorio García Condoy; también el poeta y narrador Ildfonso Manuel Gil inicia entonces y con excelentes augurios sus primeros pasos literarios que, tras la guerra civil y una difícil situación de exiliado interior, se habían de acendrar en una densa e importante ejecutoria.

PINTURA Y POESIA LIRICA

A mediados de los años cuarenta el crítico y filólogo José María Aguirre escribía que la cultura en Zaragoza «andaba al nivel de los bordillos de las aceras», frase feroz que muchas cosas hacían buena pero que recuerda bastante a otra de Seral y Casas, quince años antes, en que ponía tal nivel al par del de «los dos Casinos de la calle del Coso». Ocurría, sin embargo, que si el enemigo de Seral y sus camaradas era el común de la vanguardia —las colecciones de novelas cortas, el teatro postbenaventino y quinteriano, la remilgada pintura de comedor—, los enemigos de Aguirre y los suyos eran más inmemoriales y estaban estrechamente imbricados en la situación política dominante: eran los clérigos, los pontífices de ateneos y periódicos locales, la burguesía tradicional, quienes dictaban sus normas, sus suspicacias y sus desconfianzas y quienes condenaban al ostracismo —a quien por ser pariente de «rojos», a quien por homosexual— a los pocos ganosos de innovación. Al margen de la realidad de esa presión —que contó con la anuencia de una medrosa clase media y que fue servida por buena copia de lo que Gramsci hubiera llamado «intelectuales tradicionales»—, lo cierto es que la situación generó en sus oponentes un espíritu de catacumbización, de bohemia estridente y, en cierto modo, de masoquismo colectivo que adoptaron como propias las formas culturales de vanguardia en los cuatro primeros lustros de postguerra. La poesía lírica de aquel niño grande, generoso, truculento e imaginativo (pero también tenaz en su tarea y muy autocrítico), que se llamó Miguel Laborleta, refleja muy bien los resultados de ese síndrome, como también lo hace el rimero de anécdotas y los importantes poemas y *collages* de Luis García Abrines. Uno y otro se vieron a menudo en la tertulia del zaragozano café Niké, objeto hoy de un culto

entre nostálgico e interesado. Resulta difícil concebir que cuantos se titulan de asiduos cupieran físicamente en un rincón —nada bohemio, por otro lado— que desapareció a principios de los años sesenta para ser reemplazado por un almacén de alfombras y tapicerías. Fue, sin embargo, una especie de ademán colectivo de afirmación en un momento de creatividad nada desdeñable, al menos para las dos fórmulas artísticas de mejor y mayor cultivo en Aragón: la pintura (con nombres de mucho relieve desde quienes compusieron el grupo Pórtico, de 1949, a los del Azuda 40, de 1972) y la poesía lírica (menos conocida que la anterior, pero sorprendentemente activa en nombres propios y en colecciones de libros).

Con polémico gracejo, el historiador del arte y narrador Julián Gállego gusta repetir que Aragón da más profesores que creadores, lo que quizá venga a abonar aquella teoría que atribuye al ingenio regional más interés por la norma y la reflexión que por la transgresión y lo imaginativo. Algo de esto se vería si se adujera aquí la larga nómina de investigadores y docentes aragoneses que han ilustrado la universidad española en la postguerra. El número de juristas (que tienen ya vieja tradición), de matemáticos, médicos, historiadores o filólogos (cuyo número contrasta con lo reciente de la organización de sus estudios en el centro académico zaragozano) no tiene, efectivamente, parangón con la menguada lista de narradores de mérito o de autores del teatro en el Aragón de hoy, puede que del mismo modo en que es más abundante la relación de instrumentistas de mérito que la de creadores de música.

FOLKLORE Y «BATURRISMO»

A buena parte de los aragoneses de hoy les irrita mucho ser reconocidos por el resto de sus compatriotas como cómplices o partícipes de ingredientes folklóricos de acuñación por demás reciente. Pueden gustar de una jota en la que se exhibe una potente voz masculina, pero se suelen sentir muy incómodos ante la generalidad de esas letras para cantar que reflejan la matonería del macho célibe, la misoginia más zafia, el patrioterismo más sonrojante o encarecimientos eróticos propios de mozo de cuadra. Será el aragonés devoto o no de la Virgen del Pilar, pero jamás

hablará de la «Pilarica», como no se identificará en los términos de «maño» o «baturro». Cumple observar, no obstante, que el desarrollo y cultivo del *baturrismo* conoce fundamentales culpas aragonesas. Es muy posible que la terquedad en la opinión y la insolencia para expresarla sean la vieja consecuencia de una sociedad de pequeños propietarios rurales, orgullosa de un foralismo muy sensible a los derechos individuales. Es cierto también que, como toca a un mundo muy campesino y tradicionalista, Aragón ha preservado un tesoro folklórico de gran riqueza: devociones, festejos populares, indumentarias (que en algún rincón pirenaico, como Ansó, fueron hasta hace poco de uso general), alfarería común y cerámica decorada, coplas de ronda y cuentos o chascarrillos. Y es notable, por último, que aquella tendencia natural y este acervo tengan una rara vitalidad, incluso en los núcleos urbanos más modernos. Pero también sucede que —desde mediados del XIX, al menos— estos rasgos vienen experimentando una reducción a su caricatura y que, por otro lado, la aceptación de ésta se ha operado tanto en medios propiamente populares —campesinos y ciudadanos— como, lo que resulta más llamativo, en medios de una burguesía tradicional que se complace en su propio aplebeyamiento y contribuye generosamente a la perpetuación de los más chuscos estereotipos. En algún otro lugar he recordado que, en cierto modo (por otra parte, no privativo de Aragón), el costumbrismo cazurro y la afirmación localista sustituyeron a principios de este siglo los vuelos más amplios del *modernismo* estético (que en Cataluña, por ejemplo, se alió a la perfección con la conciencia nacionalista). Y lo más revelador es recordar quiénes fueron en Aragón los sustentadores de aquellas letras de vuelo corto: Mariano Baselga, que no era un espíritu vulgar, por otro lado, fue humanista y banquero; Alberto Casañal, creador del «romance baturro», era catedrático de Matemáticas en la Escuela Industrial de Zaragoza; Sixto Celorrio, el más fecundo coplero de jotas, fue diputado y Presidente de la Diputación Provincial zaragozana; Gregorio García-Arista y Rivera fue, como miembro del Cuerpo de Archiveros, bibliotecario de la Universidad de Zaragoza, cuyo rector fuera cincuenta años antes Cosme Blasco, uno de los primeros baturristas bajo el seudónimo de «Crispín Botana». Ninguno de los citados dejó de mantener una cierta dignidad en sus *divertimenti* popularistas, pero es obvio que

de aquellos patricios bienpensantes que protagonizaron el moderado regionalismo de los albores del siglo XX cabía esperar una ambición estética mayor. Y de aquellos polvos vinieron otros lodos.

Ese problema ha estado muy presente en el despertar de la conciencia regionalista de los últimos quince años, caracterizado, más que en otras zonas de España, por una aversión a la imagen regional estereotipada y por una búsqueda de «otros» valores (aunque éstos también formaron parte del acervo tradicional: pero se prefería estudiar el *dance* a la jota, el movimiento pedagógico de la Ilustración a los Sitios napoleónicos de Zaragoza). También es cierto que, en muchos órdenes, los ingredientes de matiz popularista han tomado parte muy activa en esa nueva «invención» de Aragón: y así, la sensibilización colectiva ante el previsible abandono del plan de regadíos del Alto Aragón y la amenaza previa de trasvasar las aguas del Ebro a la cuenca del Pirineo Oriental ha revelado la perduración de una conciencia agrarista de vieja raigambre decimonónica y resonancias inevitablemente costianas. Por su lado, las canciones de José Antonio Labordeta han exhumado una gavilla de referencias igualmente agrarias —la amarga realidad de la emigración, el consiguiente abandono de los pueblos, la dureza de la vida campesina y el deterioro de sus ingresos económicos— que han encontrado eco entre los sujetos pacientes del expolio (ya sea en el campo aragonés, ya sea en la población trasplantada a Barcelona) y también ante auditorios zaragozanos. Pero lo cierto es que quien las escribía y cantaba era un catedrático de Historia en un instituto de bachillerato, que progresivamente ha ido densificando su contenido ideológico y mediando sus apelaciones más elementales con otras de alcance histórico y crítico. Y es que el caso ha sido bastante común: ha resultado ser un sector de la clase media intelectual el que ha protagonizado la incorporación de Aragón a los pleitos españoles de la conciencia autonómica. José Antonio Labordeta, como muchos otros, pertenece a ese sector y de su peculiar visión de la realidad aragonesa ha emanado lo más vivaz de la actividad cultural en los últimos quince —e importantes— años de vida colectiva. Actividad que, en un resumen apresurado, puede verse como un esforzado mentís de esta nueva clase media a la imagen arcádica, patriarcal y chocarrera sostenida de Aragón por una burgue-

sía incompetente e ignara y, por otra parte, como un acercamiento de raíz sentimental a la «verdadera» realidad de un pueblo sufrido y silencioso.

DESDE LA UNIVERSIDAD

No tiene que extrañar, pues, que la universidad zaragozana se haya convertido en estos años en el más poderoso centro de irradiación del nuevo sentimiento aragonés. Diríase incluso que la situación presente no carece de antecedentes. Ya señalaba, líneas más arriba, cómo en 1900 un equipo universitario inició con la *Revista de Aragón* una experiencia que aunaba el talante regeneracionista propio de aquellas fechas con una incipiente prédica aragonés. Si entonces un grupo intelectual muy conservador (silvelista primero y maurista después) encarnó los ideales potenciales del efímero impulso de la burguesía mercantil y agraria local, desde septiembre de 1972 ha parecido ocurrir algo similar. Pues es en ese momento cuando aparece el quincenario *Andalán* (todavía hoy milagroso superviviente de la ruina general de las revistas de su índole) para articular la opinión de un grupo abrumadoramente constituido por jóvenes docentes universitarios que quisieron imbricar la reflexión política (en términos declaradamente antifranquistas y progresistas) con el estudio metódico de la realidad aragonesa, lo que fue umbral de un regionalismo de izquierda que pronto fue muy explícito. Aunque aquel periódico se orientó (hacia 1975) a un tono más periodístico y menos «cultural», el peso específico del equipo fundacional siguió siendo muy notable en las tareas que *Andalán* dinamizó.

Los nombres de sus promotores —aunque también los de muchos afines en profesiones e ideas— comparecieron en seguida en una tenaz actividad editorial de divulgación que, en lo que se me alcanza y guardados los oportunos términos de comparación, no tiene similitud por su extensión en ninguna otra región española. Así, desde 1976 y 1978, respectivamente, las colecciones «Aragón» y «Básica Aragonesa», de dos sellos editoriales privados zaragozanos, han sumado entre ambas más de un centenar de títulos que han revisado la historia, el arte, las instituciones, la geografía y la biología regionales, desde aquellos dos primeros

volúmenes que consagraron la una a *Los fueros de Aragón* y la otra a *Alfonso I el Batallador* en sendas elecciones muy significativas. Los editores de la Colección Básica Aragonesa (única que hoy sobrevive con aliento y calidad sostenidos) han ofrecido también desde 1980 una Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses que quiere ser —como apuntan las solapas de sus libros— retoño de la veterana Biblioteca de Escritores Aragoneses que sostuvo en el siglo pasado la Diputación Provincial de Zaragoza, alternando en su catálogo los clásicos regionales y algún moderno de renombre nacional. Los mismos editores ofrecen una ambiciosa y todavía incompleta *Geografía de Aragón* en fascículos, que por su extensión se empareja con la *Historia de Aragón* que, en gruesos volúmenes, escribe y edita Antonio Ubieto. Al Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Zaragoza se debe la convocatoria —desde 1979— de unas jornadas de bibliografía aragonesa que, hasta la fecha, han recogido en seis tomos de sus actas un apabullante estado de la cuestión sobre los temas más diversos. Por último, la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (1981-1983), con sus trece volúmenes, fue un empeño que, a primera vista, difería poco del aluvión nacional de obras similares: monumentos de buena voluntad y negocios dudosos. Lo cierto, sin embargo, es que el propósito se culminó con una altura informativa más que estimable y, a reserva de algunos casos, con una encomiable falta de provincianismo acrítico que suele hipotecar obras de aquella envergadura. Una mirada, siquiera apresurada, a sus índices permite apreciar los intereses más destacados —y también los logros— de la investigación universitaria aragonesa: al lado de materias de veterana ejecutoria (derecho civil, foralismo, historia media y moderna, arqueología y geografía humana, muy actualizadas en casi todos los casos) aparecieron temas de estricta novedad (tales las historias contemporánea y económica o la musicología), otros casi enteramente renovados (historia del arte) y algunos pocos más menesterosos, pero con síntomas esperanzadores de ampliación (como sucede en historia de la literatura, etnografía e historia de la ciencia y del pensamiento).

Sin embargo, este florecimiento tan sucintamente reseñado no es planta espontánea. Desde 1943, la Institución Fernando el Católico, dependiente de la Diputación Provincial de Zaragoza, aunque con vocación y alcances holgadamente aragoneses, viene

cumpliendo con mérito singular la función de una verdadera editorial universitaria, lo que se ha hecho con una amplitud de criterios que no deja de contrastar con sus hipotecas políticas fundacionales y aun con la significación personal de la nómina de sus miembros. A la fecha es, de entre todos los centros acogidos al Patronato «José María Quadrado» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la entidad editorial más activa con larguísima diferencia: tiene casi un millar de títulos en su catálogo, dividido en diecisiete colecciones (que incluyen la creación literaria), y sostiene ocho revistas especializadas, tuteladas todas por profesores de la universidad zaragozana. Menor relieve, y por razones obvias, han tenido el oscense Instituto de Estudios Altoaragoneses (fundado en 1949) y el Instituto de Estudios Turolenses (que es de 1948), ambos de estatuto idéntico a su hermano mayor de la capital regional, con todo y lo cual sus dos revistas —*Argensola* y *Teruel*, particularmente esta última— soportan ventajosamente la comparación con publicaciones similares de provincias de la misma dimensión demográfica. El fenómeno más reciente es la proliferación de centros locales de investigación y publicaciones, algunos debidos a la iniciativa de la Institución Fernando el Católico (los de ámbito provincial zaragozano) y otros alentados por un instituto de bachillerato, la tenacidad de unos municipios o un reducido grupo de universitarios de la localidad. Han aparecido en entidades que, a veces, apenas superan el millar de habitantes, pero por su esfuerzo han surgido revistas y monografías (como pequeños museos y excavaciones arqueológicas) que presentan los más exóticos pies de imprenta. Ofrecen trabajos donde, por supuesto, las bonísimas intenciones no siempre justifican la torpeza del alevín de erudito o del aficionado local, y suelen cubrir esos campos de investigación que ofrecen mayor actualidad, aunque susciten en el profesional el consabido ceño de la alarma: la arqueología prehistórica, el arte medieval, las costumbres y útiles populares, la historia contemporánea y el estudio de ecosistemas son quizá los ámbitos preferidos. Aunque no siempre, ni mucho menos, faltan el rigor y la ambición en estas tareas de afirmación local. Así, por ejemplo, una modesta entidad de Sabiñánigo, «Amigos de Serrablo», ha ofrecido en el transcurso de pocos años una ejemplar restauración y estudio del fascinante conjunto de iglesias altorrománicas de los valles del

Gállego, Basa y Guarga, capitales en la historia del arte aragonés y español.

SERIEDAD CIENTIFICA

Este denso panorama, cuyo crecimiento no parece remitir, testimonia la seriedad científica con que en Aragón se ha procedido en el espinoso asunto de la asendereada «recuperación de las señas de identidad». Una suerte de voluntad epistemológica parece haber reemplazado la especulación patrioterica y la exaltación lírica (que han sido elementos marginales); tanto quizá por el sustrato de un talante peculiar como por la señalada hegemonía de lo universitario en el proceso reciente. Todo apunta también a un síndrome generalizado en estos nuevos caminos: la presencia de cierta aversión por lo que se ha dado en llamar «centralismo zaragozano», en troquelación tan injusta con las culpas reales de la capital de Aragón y tan ciega con respecto a un activo esperanzador y señero en la vida aragonesa de hoy y mañana.

El Aragón de hoy —o, por mejor decirlo, el millón de personas que pueblan su dilatada tierra— no es una región conflictiva, como lo fuera en su difícil siglo XVI o en la convulsa primera mitad de su siglo XIX. Tiene serios problemas de despoblamiento y marginación en la mayor parte de su territorio (gravísimos en la provincia de Teruel) que paradójicamente encuentran su causa en lo que es su mejor recurso para el futuro: la espléndida «renta de situación» y el crecimiento acelerado de su capital histórica, Zaragoza. Pero es también, como reflejan las estadísticas, una región de aceptables niveles de bienestar económico, educación y tranquilidad social, dentro de los parámetros peninsulares. Sus propios ingredientes de autorreconocimiento cultural y aun político no presentan pleitos insolubles ni con la nación ni con las comunidades fronterizas y, a pesar de ciertas apariencias, la presunta rusticidad regional no disimula un alto y extendido sentido reverencial de la cultura, al igual que el legítimo orgullo de lo peculiar se compadece con una elevadísima conciencia de integración en lo español. Todo este panorama —puede que demasiado optimista para algunos— parece un buen augurio: quizá no surjan de él aquellas figuras solitarias del pasado, que jalonan la historia lejana, pero puede hacerlo una continuidad creadora que es modo más seguro de perduración.

DIEZ AÑOS DE EXPOSICIONES EN LA SEDE DE LA FUNDACION

A un total de 53 exposiciones de arte, que han sido visitadas por 1.016.800 personas, asciende el número de muestras ofrecidas por la Fundación Juan March en Madrid, a lo largo de los últimos diez años, desde que se inaugurase, el 24 de enero de 1975, el actual edificio-sede de esta institución.

La promoción en el ámbito del Arte, a través de la organización de exposiciones —muchas de las cuales son exhibidas en diversas ciudades españolas—, junto a otras manifestaciones culturales, como conciertos musicales, ciclos de conferencias, reuniones científicas, etc., han venido siendo desde entonces objeto de atención preferente por parte de la Fundación, que lleva a cabo su acción en otros ámbitos, como las ayudas a la investigación o la asistencia social.

Por sí misma o en colaboración con distintas entidades culturales —otras Fundaciones, embajadas, museos, galerías, coleccionistas privados, etc.—, la Fundación Juan March realiza sus exposiciones acompañándolas, además de con carteles, catálogos y otras publicaciones, con actividades complementarias, como conferencias, conciertos o proyecciones cinematográficas.

Una triple orientación ha venido presidiendo en estos diez últimos años la política de ex-

posiciones artísticas de la Fundación. En primer término, se pretende ofrecer *muestras monográficas de grandes maestros del siglo XX*, cuya obra, por diversas razones, no es bien conocida todavía por el gran público español. Tal es el caso, por ejemplo, de las muestras de Kokoschka, Bacon, Kandinsky o Mondrian. En alguna ocasión estas exposiciones monográficas se refieren a un tema, género o movimiento, como fue el caso de la dedicada a la «Naturaleza



muerta», la de Artistas Abstractos Contemporáneos de Estados Unidos o la de «Minimal Art».

Un segundo grupo son las que tienen una *finalidad más didáctica*. A él pertenecen las muestras de grabado (como la de la Calcografía Nacional, «Ars Medica» o las colecciones de obra gráfica de Goya y de artistas abstractos españoles —propiedad de la Fundación—) y otras.

En tercer lugar, se han organizado exposiciones con la obra colectiva de *artistas españoles de nuestros días*: desde pinturas y esculturas de autores consagrados, como las que ofrece la colección de «Arte Español Contemporáneo» —exhibida de forma itinerante por diversos puntos de la geografía española— a las exposiciones que ha venido ofreciendo la Fundación con la obra de sus becarios de artes plásticas o la exposición homenaje que acaba de organizar con 45 óleos del artista Fernando Zóbel. Un total de 39 instituciones de diversos países han prestado sus fondos para la realización de muchas de las exposiciones de la Fundación Juan March; y en ocasiones, responsables de las mismas o destacados especialistas extranjeros, así como los propios artistas, han sido invitados por la Fundación para presentar las exposiciones.

Por su labor en el campo del Arte, la Fundación ha sido galaronada en varias ocasiones: con la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1976), Medalla del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1980), Medalla al Mérito en las Bellas Artes (1980) y Premio de la Sociedad General de Autores Españoles (1983).

MONOGRAFICAS DE GRANDES MAESTROS

En la primavera de 1975, recién inaugurada la sala de exposiciones de la Fundación, se ofrecía una gran exposición del maestro del expresionismo alemán **Oskar KOKOSCHKA**, con más de 200 obras, entre pinturas, dibujos, acuarelas y una selección de originales de la obra literaria de este artista y escritor austriaco. La muestra ofrecía gran cantidad de sus trabajos más recientes, muchos de los cuales se ofrecían al público por vez primera. El mismo Oskar Kokoschka, próximo a cumplir los noventa años por entonces, vino a Madrid para la inauguración de la muestra.

Del francés **Jean DUBUFFET** se exhibieron al año siguiente 83 obras: pinturas y esculturas pintadas de este artista vinculado al denominado «art brut»; y en ese mismo año de 1976 se presentaba una variada muestra con 90 obras del escultor y dibujante suizo **Alberto GIACOMETTI** (1901-1966), uno de los más singulares experimentadores del espacio mediante una nueva visión de la relación entre éste y el objeto representado.

Picasso, primera gran muestra desde 1936

Treinta y una obras de **Pablo PICASSO**, realizadas por el artista malagueño de 1901 a 1968, se ofrecieron en el otoño de 1977. Era la primera vez, desde 1936, que el público madrileño pudo contemplar una selección tan amplia de la obra picasiana con muestras de los diver-



Los estilos del artista: época azul, cubismo, períodos «escultórico» y «neoclásico», etc. Una serie de conferencias y la proyección de documentales sobre Picasso completaron la muestra, que, tras su exhibición en Madrid, con 105.400 visitantes, se ofreció en Barcelona.

Otra de las muestras monográficas dedicadas a las primeras figuras del arte europeo contemporáneo fue la del inglés **Francis BACON** (nacido en Dublín en 1909), el pintor más representativo del expresionismo inglés actual. Un total de 33 obras mostraron la más reciente producción de este pintor del grito y de las variadas formas de la violencia, del cuerpo humano y la simbiosis hombre-animal. Diversas películas sobre Bacon ilustraron la muestra, que también fue llevada a Barcelona.

Las bases de la abstracción: Kandinsky

Quien está considerado como padre de la pintura abstracta contemporánea, **Wassili KANDINSKY** (1866-1944) estuvo presente en 1978 en este repaso a la vanguardia histórica del siglo XX con la muestra de 54 obras que, tras exponerse en Madrid, se ofrecieron en Sevilla. Incluyó treinta y cinco óleos y 19 dibujos, acuarelas y guaches realizados por este artista ruso que, rompiendo con el fundamento naturalista del arte, puso las bases de la total renovación conceptual de sus presupuestos. La viuda del pintor —Nina Kandinsky— vino a Madrid a visitar la muestra, que se acompañó de diversas conferencias sobre el pintor y su obra.

De carácter didáctico fue la exposición de **Georges BRAQUE**



Un grupo de alumnos toma notas en la Exposición Dubuffet, exhibida en 1976.

(1882-1963), el gran maestro del cubismo, junto a Picasso y Juan Gris. Las 128 obras ofrecidas se distribuyeron por temas y muchas de ellas ilustraban estilos y motivos menos conocidos del pintor francés (pájaros, los campos o el arado, la figura humana, etc.). La exposición se llevó a Sevilla y a Valencia.

Pintura norteamericana: del expresionismo abstracto al «Pop»

Tres pintores norteamericanos —De Kooning, Motherwell y Lichtenstein— pertenecientes los dos primeros a la denominada Escuela de Nueva York y creador, el tercero, del «Arte Pop», fueron también objeto de exposiciones individuales. De ellos, todavía en plena actividad creadora, Motherwell y Lichtenstein vinieron a Madrid, invitados por la Fundación, a presentar sus respectivas exposiciones.

Del holandés, nacionalizado norteamericano, **Willem DE KONNING**, uno de los principales representantes del expresionismo abstracto norteamericano y ejemplo de la pintura de acción (*action painting*), se ofrecieron en 1979 un total de 39 obras realizadas en los años setenta. **Robert MOTHERWELL**, aglutinador de la Escuela de Nueva York, que tanta influencia ejerció en el arte occidental en las décadas de los 50 y 60, estuvo representado, en 1980, con 24 pinturas y la edición ilustrada de 21 aguatinas (*A la pintura*) para poemas de Rafael Alberti. La muestra de Motherwell se ofreció asimismo en Barcelona.

Tres años más tarde, el neoyorquino **Roy LICHTENSTEIN**, uno de los más originales artis-

tas del Arte Pop de los años sesenta, que él basó principalmente en la utilización del *comic* y del anuncio publicitario como objeto de arte, acudió también a Madrid a presentar su exposición de 92 obras, entre pinturas, esculturas y dibujos —hasta entonces nunca reunidos en una muestra—, realizadas en la década de 1970-1980.

Los tres artistas citados estuvieron también representados en la colectiva de «**ARTE U.S.A.**» organizada en 1977 en Madrid y luego en Barcelona, que agrupaba 36 obras de 18 artistas contemporáneos de Estados Unidos, reflejando las diversas tendencias artísticas norteamericanas especialmente de los años 50 y 60: la «pintura de acción» —Kline, Newman y Pollock—, el «arte pop» —Johns, Rauschenberg, Oldenburg, Warhol y Lichtenstein— y otras modalidades del expresionismo abstracto; así como una variada muestra de técnicas (*staining, collages, assemblages, comic* y esculturas cinéticas).

Matisse, la exposición más visitada

Un total de 155.278 personas —la cifra más alta de visitantes de las exposiciones hasta entonces realizadas por la Fundación— contemplaron las 62 obras de **Henri MATISSE** (1869-1954), una de las figuras más notables, junto con Picasso, del arte del siglo XX. Por vez primera se ofrecía en España una muestra de esta magnitud de este gran pintor francés. Más de 3.000 personas acudieron al acto inaugural de la muestra, que abría la temporada artística 1980-81 de esta institución. En dicho acto estuvieron presentes los hi-

Entre las exposiciones de obra escultórica destaca la de Julio González, en 1980.



jos del artista y otros familiares, quienes visitaron la exposición acompañados del pintor catalán Joan Miró.

La exposición Matisse incluía obra desde 1896 hasta 1952 —óleos, dibujos, guaches recordados y esculturas, más dos libros ilustrados—, procedentes de 22 propietarios diferentes. Diversos actos culturales —conferencias, películas y un ciclo de conciertos— acompañaron a esta exposición.

La escultura

La escultura ha sido también, a lo largo de estos diez últimos años, objeto de atención en el programa expositivo de la Fundación. Tras las esculturas pintadas de Dubuffet y las solitarias figuras en el espacio de Giacometti, en las respectivas muestras antes citadas pudieron verse en Madrid —y después en Barcelona— 111 obras del artista catalán **Julio GONZALEZ** (1876-1942), figura clave de la escultura contemporánea por su redescubrimiento del hierro, el dibujo en el espacio y las deformaciones sintéticas de las formas materiales, entre otras aportaciones. La muestra de González era la primera exposición importante a él dedicada en Madrid, con 66 esculturas y 45 dibujos.

Reflejar, con un criterio didáctico, las invenciones, rupturas y aportaciones más importantes que han jalonado la evolución de la escultura desde comienzos de nuestro siglo hasta la segunda guerra mundial fue el propósito de la exposición colectiva que, con el título «**Medio siglo de escultura: 1900-1945**», se montó en el otoño de 1981. La integraban 123 obras de



Joan Miró, ante un cuadro de la Exposición Matisse, en 1980.



Jóvenes estudiantes contemplan Exposición Braque.

39 artistas, en su mayor parte europeos, todos ellos figuras relevantes en el arte contemporáneo, y entre los cuales figuraban Max Bill, Brancusi, Braque, Calder, Duchamp, Ernst, Gargallo, Giacometti, Julio González, Matisse, Miró, Modigliani, Henry Moore, Picasso, Rodin y Arp.

Obras de diversos tamaños, procedentes de casi 40 museos, galerías o colecciones particulares, se exhibieron en los jardines, sala de exposiciones y otras dependencias de la Fundación, con un criterio cronológico y por grupos de tendencias.

Nuevas vías: el «Minimal Art»

También en 1981 se exhibió una muestra en torno al «**MINIMAL ART**», movimiento artístico iniciado en Norteamérica en los años sesenta y que se ramificó pronto por todo el mundo occidental. Estuvo integrada por 18 obras de siete artistas norteamericanos contemporáneos: esculturas y pinturas que abarcaban las diversas fases del desarrollo del «Minimal» desde sus comienzos (Carl Andre y Dan Flavin) hasta las obras de Robert Ryman y Robert Mangold; pasando por las estructuras de Morris y Lewitt en la etapa de madurez del estilo, así como 21 piezas escultóricas de Judd.

La exposición también se mostró en Barcelona.

La Bauhaus, Klee y Schwitters

En 1978 la Fundación ofrecía en su sede una Exposición so-

bre la «**BAUHAUS**», movimiento nacido en Alemania en los años veinte, que agrupó a un selecto número de arquitectos, pintores, escultores, etc. De esta muestra se informa en el apartado dedicado a las exposiciones didácticas.

Tres años después se pudo ver una amplia muestra de una de las figuras más vinculadas a esta escuela, como profesor e inspirador de un nuevo rumbo en la concepción del arte: el suizo **Paul KLEE** (1879-1940), considerado con Kandinsky —también profesor en la Bauhaus— pionero en haber conferido al arte occidental una nueva dimensión espiritual. Un total de 200 obras —óleos, acuarelas, dibujos y grabados— integraron esta exposición de Paul Klee, que reflejaba los diferentes estilos por él cultivados. A la inauguración de la muestra, que fue exhibida después en Barcelona, asistió el hijo del artista.

Otro hito de la vanguardia europea de los años veinte en el contexto artístico alemán fue **Kurt SCHWITTERS** (1887-1948), del que se organizó en el otoño de 1982 una exposición con 201 obras, entre óleos, collages, ensamblajes, dibujos, acuarelas, relieves, esculturas y otras piezas, que abarcaban treinta años de ininterrumpida labor creadora del fundador del movimiento «Merz», basado en la mezcla de técnicas y en una gran capacidad de invención y constante experimentación con los más diversos objetos y materiales de desecho.

Un ciclo de conciertos de música fonética, modalidad muy cultivada por los dadaístas y neoplasticistas en los años veinte, y campo en el que trabajó Schwitters, sirvió de complemento a la muestra.



Piet Mondrian y el Neoplasticismo

También en 1982 se ofrecía en Madrid y en Barcelona una exposición del artista holandés **Piet MONDRIAN** (1872-1944), creador del Neoplasticismo y del grupo de la revista *De Stijl*, principal vehículo de esta nueva estética plástica, caracterizada por un estilo geométrico basado en el descubrimiento del equilibrio dinámico puro, mediante la exploración de líneas y planos concebidos como elementos plásticos independientes, sin ninguna referencia al objeto o tema.

La exposición Mondrian fue visitada en Madrid por los Reyes de España. Conciertos y conferencias relacionados con el Neoplasticismo y Mondrian sirvieron de complemento a la muestra.



Los contrastes simultáneos: los Delaunay

En la primavera de 1982 se exhibieron más de 120 obras de **Robert y Sonia DELAUNAY**, matrimonio especialmente destacado en el contexto de la pintura abstracta de comienzos del siglo por sus investigaciones de la luz, el color y los contrastes simultáneos. La muestra permitía seguir la evolución conjunta de ambos artistas desde sus primeras obras, los discos simultáneos, a los bodegones y autorretratos del período hispano-portugués y los figurines de Sonia para los ballets de Diaghilev o sus tejidos y vestidos «simultáneos»; así como otras realizaciones en los ámbitos de la encuadernación artística, la litografía, la decoración de ambientes, etc.



Algunos artistas vinieron a Madrid a presentar sus exposiciones. De arriba a abajo, Oskar Kokoschka, con doña Carmen Delgado, del Consejo de Patronato de la Fundación; y Robert Motherwell y Roy Lichtenstein, ante sus obras.

La «naturaleza muerta», vista por 32 maestros

Al tema del *bodegón* o *naturaleza muerta* dedicó la Fundación, en 1979, una exposición titulada «**MAESTROS DEL SIGLO XX**», con 79 obras de 32 destacados artistas representantes de los principales movimientos y escuelas del presente siglo, entre ellos Bonnard, Braque, Chagall, Dubuffet, Giacometti, Klee, Kokoschka y Matisse. La muestra reflejaba así cómo ha sido representado el tema del bodegón a lo largo del siglo XX, tanto en la pintura y sus diversas técnicas (acuarela, collage, guache, óleos y dibujos) como en la escultura: siete de las obras eran piezas escultóricas.

Como complemento de la exposición, se celebró en la Fundación una Mesa Redonda en torno al tema de la naturaleza muerta y otros relativos al arte de nuestro siglo.

Léger y Bonnard

El francés **Fernand LEGER** (1881-1955), pintor de imágenes maquinistas, del trabajo y del ocio de las ciudades modernas, fue también objeto de una exposición —con 95 obras realizadas desde 1912 hasta el año de su muerte—, en la que pudieron verse desde sus primeros cuadros, dominados todavía por la influencia cezanniana, o de la serie de *Discos* y *La Ciudad*, hasta las obras realizadas en América, como *Los trampolinistas*.

Una antológica de 62 óleos del también francés **Pierre BONNARD** (1867-1947) abría la temporada expositiva de la Fun-

dación en el curso 1983-84. Situado en una época de transición entre los siglos XIX y XX, entre el impresionismo que él sobrepasó con su personalísimo tratamiento del color, de la luz y de la composición, y lo que iba a constituir el Fauvismo, este artista aparecía representado en la muestra con obras de su primera época, de técnica cercana al postimpresionismo, escenas de la calle y del ambiente cotidiano del París bohemio de fin de siglo, y con sus géneros preferidos: el retrato, el desnudo femenino, que en Bonnard adquieren una nueva dimensión psicológica y emotiva, la naturaleza muerta y el paisaje poético, de colores arbitrarios e insólitos.

Un ciclo de conferencias sobre los orígenes de la pintura moderna completó la muestra, que, tras ser presentada en Madrid, se llevó a Barcelona.

Eindhoven: el arte en un museo holandés

Una de las últimas exposiciones ofrecidas por la Fundación fue la que con el título «**El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven**» presentaba, el pasado año, con 70 obras de 60 pintores, todos ellos destacados artistas del presente siglo: Bacon, Braque, Karen Appel, Delaunay, Kandinsky, Miró, Picasso, etc. Se trataba de la colección que posee el Museo municipal de la localidad holandesa de Eindhoven, dedicado al arte del siglo XX, y que está pensada para ser mostrada de forma itinerante por diversos países de Europa. La muestra fue llevada a Albacete por la Fundación, tras su presentación en Madrid.

La fotografía

Tres exposiciones de fotografía han sido organizadas en la Fundación en los últimos diez años. Ofrecer una visión de conjunto del arte fotográfico en Estados Unidos y su evolución en los veinte últimos años fue el propósito de la muestra organizada en 1981 con el título «**Mirrors and windows (espejos y ventanas)**, **Fotografía Americana desde 1960**», con un total de 185 fotos pertenecientes a 101 artistas.

Otra muestra fue la exhibida en la primavera del 83 con 156 piezas del francés **Henri CARTIER-BRESSON** (1908), uno de los primeros en utilizar la cámara de 55 mm. y creador de lo que él mismo denominó el «momento decisivo» en fotografía. Se trataba de la primera retrospectiva completa de casi 50 años de trabajo de este artista.

Finalmente, la exposición de 143 retratos de la artista británica **Julia Margaret CAMERON** (1815-1879), abierta hasta finales de enero en la Fundación —y de la cual se informa con más detalle en este mismo Boletín y en el anterior— viene a ilustrar el panorama del arte fotográfico en la pasada centuria.

Una triple exposición sobre el poeta, pintor, dramaturgo y escenógrafo **José de ALMADA NEGREIROS** (1893-1970) se celebró a finales del 83. Oleos, guaches y dibujos, documentos sobre su actividad en el ámbito del teatro y una bibliografía de sus obras ofrecían al público madrileño una muestra de la polifacética actividad de esta destacada figura del modernismo portugués, tan vinculado a la revista «Orpheu», al futurismo y a Fernando Pessoa.



Los Reyes de España visitaron la Exposición Mondrian en 1982.



Cartel de la retrospectiva fotográfica de Cartier-Bresson.



De Fernand Léger se ofreció una amplia muestra en 1983.

DIEZ AÑOS DE EXPOSICIONES

Diversos actos culturales completaron la exposición.

Cornell y Bissier

Del neoyorquino **Joseph CORNELL** (1903-1972) pudieron verse, en una exposición celebrada en la primavera del pasado año, 74 obras realizadas por este artista que, sin abandonar nunca su ciudad, reflejó en sus collages y construcciones todo un mundo interior propio poblado de ecos de la cultura europea: palacios Médicis, aviarrios, cosmologías, cajas de arena, estuches de recuerdos, cajas de sonido y todo tipo de elementos móviles (esferas, cubos, anillas, etc.) integraban esta muestra que se ofrecería después en Barcelona.

Por último, la retrospectiva de 133 obras del alemán **Julius BISSIER** (1893-1965), que sigue abierta este mes en la sede de la Fundación, cierra este resumen de exposiciones de grandes maestros internacionales que han adquirido un puesto relevante en la historia del arte de nuestro siglo, y cuya obra ha sido expuesta en las salas de exposiciones de la Fundación a lo largo de estos diez últimos años. Del contenido de esta muestra de Bissier se ha venido informando en los dos números anteriores de este Boletín Informativo.

EXPOSICIONES DIDACTICAS

Antológica de la Calcografía Nacional

Ilustrar la función que el arte del grabado ha desempeñado

desde el siglo XV como medio de expresión y difusión artística fue el propósito de la **Exposición Antológica de la Calcografía Nacional**, ofrecida en el otoño del 75 —para exhibirse después de forma itinerante en Barcelona, Santa Cruz de Tenerife y Valladolid—, con un total de 220 obras pertenecientes a los mejores grabadores españoles de los siglos XVIII al XX.

La muestra se exhibía, por vez primera desde 1930, fuera de la Calcografía. Para ilustrar los procedimientos técnicos de grabado, se instaló, a la entrada de la exposición, un tórculo.

«Ars Medica»: una historia gráfica de la Medicina

Una historia gráfica de lo que fueron la concepción y la práctica de la Medicina desde la Antigüedad clásica hasta el presente venía a constituir la Exposición de 134 grabados de los siglos XV al XX que, con la denominación de «**ARS MEDICA**», se exhibió en el 78, y anteriormente en Zaragoza y Palma de Mallorca. La muestra fue montada en paneles monográficos y presentaba una selección de técnicas, estilos y escuelas desde el gótico y el renacimiento italiano o la escuela flamenca, hasta obras de destacados artistas de los siglos XIX y XX.

Ofrecía esta muestra una breve sinopsis de las antiguas prácticas médicas que ilustraban el paso de la superstición a la ciencia, el diagnóstico y la prescripción de medicamentos, la enseñanza de la Medicina, la práctica de la Farmacéutica, hasta el tema de la muerte.

Arte de Nueva Guinea y Papúa

De carácter etnológico fue la Exposición que dedicó la Fundación en la primavera del 77 al «**ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPUA**», integrada por 128 piezas: una selección de utensilios domésticos, armas y herramientas de trabajo, objetos de adorno y orfebrería, esculturas, fetiches y todo tipo de piezas representativas de la vida, tradiciones y rituales de las tribus que pueblan la mitad oriental de Nueva Guinea, recientemente independizada bajo el nombre de Nueva Guinea-Papúa.

La exposición presentaba junto a las piezas —cuyo material iba desde la piedra y el hueso hasta el bronce y la madera tallada y policromada— diversos mapas, textos explicativos sobre las mismas y fotografías de ambiente, para una mayor comprensión de la cultura negra de Oceanía; se completaba con la proyección de películas sobre las expediciones que hicieron posible la adquisición de las piezas.

El movimiento de la «Bauhaus»

También en este capítulo de exposiciones de un marcado carácter didáctico cabe incluir la amplia muestra que se ofreció en el año 78 sobre las diversas facetas del movimiento «**BAUHAUS**». Nacido en Alemania en los años veinte, agrupó a un selecto número de arquitectos, escultores, diseñadores, etc., y alcanzó una gran influencia en el ámbito internacional. Mediante programas audiovisuales, reproducciones de obras de arte, películas, vídeos, libros, planos,



Portada del catálogo de la muestra, sobre la Bauhaus.



«Dolor de cabeza». Grabado de 1819, de la Exposición «Ars Medica».

catálogos y objetos diversos, se trató de divulgar métodos de enseñanza habitualmente utilizados por esta escuela, cuyo objetivo era integrar el arte en la vida.

Azulejos portugueses

En junio de 1980, en el marco de una serie de actividades culturales organizadas por la Fundación en colaboración con diversas entidades de Portugal para conmemorar el IV Centenario de Camoens, se inscribió la Exposición de «**AZULEJOS EN PORTUGAL**», integrada por un total de 70 piezas de los siglos XV al XX, que mostraban la evolución seguida por este tipo de cerámica tan representativa del arte y la arquitectura en ese país.

En esta historia del azulejo portugués a través de los siglos pudieron verse paneles de antiguas iglesias o conventos con temas del Nuevo Testamento; temas profanos de fachadas de edificios nobles, revestimientos en el mejor estilo «Art Nouveau» desde comienzos del presente siglo; y piezas realizadas por destacados pintores portugueses contemporáneos, como Bordalo Pinheiro, Pinto Coelho, Tenreiro y tantos otros.

La Colección de 222 Grabados de Goya

En junio de 1979 se presentaba en Madrid la **Colección de 222 Grabados de Goya**, pertenecientes a las cuatro grandes series del artista aragonés: *Caprichos*, *Desastres de la Guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*, en ediciones de 1868 a 1937. Esta muestra, concebida

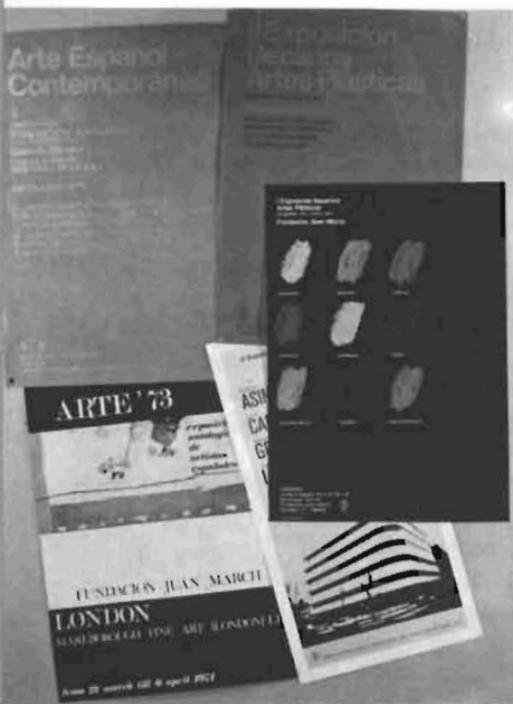
para ser exhibida de forma itinerante por toda la geografía española, se formó con la ayuda de Alfonso Emilio Pérez Sánchez, director del Museo del Prado, y de los artistas Gustavo Torner y Fernando Zóbel.

Además de los citados grabados, la muestra incluye paneles con ampliaciones de algunos y textos explicativos sobre las cuatro series, así como un audiovisual sobre diversos aspectos de la vida y la obra de Goya. Desde su presentación en Madrid hasta hoy, esta colección itinerante de grabados ha recorrido un total de 63 localidades españolas —de 24 provincias—, siendo visitada por 547.716 personas.

El grabado español contemporáneo

Dedicada al **GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL**, la Fundación posee otra exposición itinerante, integrada por 85 obras de 12 artistas españoles contemporáneos. Formada hace casi dos años con fondos propios y otros del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (propiedad de la Fundación desde 1981), la muestra está montada en paneles, con textos sobre cada uno de los artistas representados, redactados por el profesor Julián Gállego. «Grabado Abstracto Español» ha recorrido hasta ahora 11 localidades, siendo exhibida en Madrid, en la sala de exposiciones de la Fundación, en junio del pasado año. Los doce artistas representados en esta colectiva de obra gráfica son Chillida, Guerrero, Hernández Pijuán, Millares, Mompó, Palazuelo, Rueda, Saura, Sempere, Tàpies, Torner y Zóbel.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS



Con la presentación en Madrid de la Exposición «ARTE 73» (así llamada por el año de su primera exhibición) se inauguraba en enero de 1975 el nuevo edificio de la Fundación Juan March, en la calle Castelló, 77. Con esta colectiva, integrada por 81 obras de 41 artistas españoles, y ofrecida en cinco capitales españolas y cuatro europeas, iniciaba la Fundación Juan March esta tercera línea de acción de ofrecer la obra colectiva de artistas españoles de nuestros días.

A partir de ese año de 1975, se montó la exposición denominada «ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», formada ya con fondos propios de la Fundación, en número que varía entre 20 y 30 obras de escultura y pintura, y que a lo largo de estos diez años se ha ido modificando continuamente con nuevas aportaciones y sustituciones, pero siguiendo siempre el criterio de conjugar autores, estilos, técnicas y materiales característicos del panorama artístico español de nuestro tiempo. Concebida con un carácter itinerante, «Arte Español Contemporáneo» se ha ofrecido en siete ocasiones en la sede de la Fundación y, desde su creación, en otras 44 localidades españolas.



Montada en paneles desmontables, la Exposición de Grabados de Goya se presentó en Madrid en 1979.

Le perroquet, de Joan Miró, de la Colección itinerante Arte Español Contemporáneo.



Becarios de Artes Plásticas

En este apartado de artistas españoles contemporáneos hay que incluir también las siete Exposiciones de **Becarios de Artes Plásticas** de la Fundación que desde 1975 hasta 1982 se

DIEZ AÑOS DE EXPOSICIONES

exhibieron cada año en la sede de esta institución. El criterio de selección seguido fue siempre puramente cronológico —obras de los artistas cuyo trabajo, objeto de la beca, fue aprobado por el jurado correspondiente el año anterior—, y con un propósito de completar la ayuda prestada a estos artistas jóvenes a través de las becas que hasta 1980 concedía la Fundación cada año. En total fueron 270 obras, pertenecientes a 69 artistas las ofrecidas al público en las siete exposiciones celebradas.

Otras muestras de arte abstracto

Una colectiva de «**PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA 1960-70**», con 37 obras de 15 artistas españoles, se ofrecía en 1982 en la sede de la Fundación, compuesta por obras de la anteriormente citada muestra de «Arte Español Contemporáneo», y otras procedentes del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y de otros coleccionistas e instituciones.

Algunos de estos artistas están también representados en la colectiva «**GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL**» (colección de

la Fundación Juan March), de la que se da cuenta en este mismo capítulo.

Homenaje a Fernando Zóbel

El pasado 2 de junio fallecía en Roma el pintor **Fernando Zóbel**, fundador, con Torner y Rueda, del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y creador de la colección de obras que albergaba y que en 1981 donaría a la Fundación Juan March. La Fundación abrió su actual temporada artística con una exposición-homenaje a este artista, filipino afincado en España desde 1961 y que tan decisivo papel jugó en la vanguardia artística de nuestro siglo.

Un total de 45 óleos, realizados desde 1959 al momento de su muerte, en 1984, ilustraban la evolución seguida por Zóbel en el ámbito de la pintura, en sus series más conocidas, como «Diálogos», «El Júcar», «Orillas» o la Serie Blanca.

La proyección de películas sobre su obra y su figura, durante el tiempo en que permaneció abierta la muestra, completaron la muestra, que se exhibe actualmente en Barcelona y será llevada después a otras capitales españolas.



Una de las exposiciones más visitadas fue la de Picasso, en 1977.

LA EXPOSICION BISSIER, ABIERTA HASTA EL DIA 27

■ Ofrece 133 aguadas, témperas y acuarelas

Hasta el 27 de enero permanecerá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición de 133 obras del artista alemán Julius Bissier. Organizada con la colaboración de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf, y el Instituto Alemán de Madrid, la muestra, que fue inaugurada el pasado 30 de noviembre con una conferencia de **Werner Schmalenbach**, director de la citada Colección de Arte de Düsseldorf, ofrece una selección de 84 aguadas en tinta china, 32 cuadros en témpera al huevo y 17 acuarelas, realizadas por Bissier desde 1934 hasta 1965, año de su muerte.

En el acto inaugural, el Presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, señaló que «no es ésta la primera vez que la Fundación Juan March y el Instituto Alemán de Madrid realizan conjuntamente exposiciones y actividades culturales, y deseamos que esta colaboración continúe en el futuro con el mismo entendimiento con que se ha desarrollado hasta el momento presente».

También pronunció unas palabras el Embajador de la República Federal de Alemania en Madrid, **Guido Brunner**, quien, tras congratularse de que la obra de Bissier sea expuesta en España, insistió en lo que hay en este artista de «símbolo de un espíritu y una actitud de respeto a principios morales», que se reflejan en su labor

artística en uno de los momentos más difíciles para el arte de la Alemania en la que vivió.

Julius 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 retrospectiva de su obra celebrada en Hannover, el mundo artístico descubrió la originalidad de sus aguadas blanquinegras y de sus «miniaturas», como el propio pintor denominó sus cuadros en témpera al huevo, de pequeño formato y contornos irregulares.



MUESTRA FOTOGRAFICA DE MARGARET CAMERON

■ El profesor Michael Weaver presentó la exposición

La muestra de 143 fotografías de Julia Margaret Cameron (1815-1879) seguirá abierta, en el hall del salón de actos de la Fundación Juan March, hasta el 27 de enero. Organizada con la colaboración del Consejo Británico, esta exposición —ofrecida ahora en España dentro de un itinerario internacional de dos años por Europa y América— presenta una selección de la obra de esta artista británica del pasado siglo, que fue «una pionera profesional condicionada socialmente por una imagen de *aficionada*», según apunta **Michael Weaver**, Presidente del Comité de Fotografía del Arts Council, de Gran Bretaña, y Profesor de Oxford.

Weaver pronunció el pasado 4 de diciembre la conferencia inaugural de la muestra, sobre el tema «Julia Margaret Cameron y su entorno cultural»; primera charla de un ciclo de cuatro lecciones sobre la cultura victoriana que impartió el profesor Weaver en diciembre en la Fundación Juan March. Weaver



es también autor del libro que acompaña a la exposición.

La muestra incluye desde vírgenes y otras escenas sacras de la más típica tradición cristiana a motivos de leyendas medievales o «Profetas y Sibilas», con los retratos de célebres figuras literarias de la época victoriana en la que estuvo inmersa Julia Margaret Cameron.

«A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Mrs. Cameron fotografió solamente personas, nunca paisajes, naturalezas muertas o escenas de la vida diaria y de la ciudad. La atención prestada al rostro humano, que suele llenar, desbordar incluso casi toda la composición, iba a ser

más tarde característica de gran parte de las fotografías de estrellas de Hollywood, por no mencionar a Andy Warhol», apuntaba **Marina Vaizey** en «The Sunday Times» (18-IV-84), con ocasión de la presentación de la exposición de Cameron en Southampton, el pasado año. Después de Madrid, la muestra irá a París.

Del 9 al 30 de enero

CICLO DE PIANO A CUATRO MANOS

Del 9 al 30 de enero, en miércoles sucesivos, se celebrará en la Fundación Juan March un Ciclo de Piano a cuatro manos que ofrecerán ocho pianistas españoles: Miguel Zanetti, Fernando Turina, Judit Cuixart, Eulàlia Solé, Fernando Puchol, Ana Bogani, Carmen Deleito y Josep Colom. Integrado por cuatro conciertos, este ciclo dedicado al piano tocado por dos intérpretes se ha estructurado en torno a cuatro momentos estelares de la música: el clasicismo (Mozart), el primer romanticismo (Schubert), el romanticismo tardío (Brahms) y —frente al mundo germánico— el impresionismo y el neoclasicismo francés, con Debussy y Ravel.



PROGRAMA DEL CICLO*

Miércoles 9

Miguel Zanetti-Fernando Turina.

Mozart: Sonata en Re mayor.
Andante con variaciones.
Fantasía en Fa menor. Sonata en Do mayor.

Miércoles 16

Judit Cuixart-Eulàlia Solé.

Schubert: Rondó Op. 107.
Grande Sonate Op. 30. Andantino varié Op. 84 n.º 1.
Fantaisie Op. 103.

Miércoles 23

Fernando Puchol-Ana Bogani.

Brahms: 16 Valses Op. 39.
Variaciones en Mi bemol mayor sobre un tema de Schumann, Op. 23. Cuatro liebeslieder. Danzas húngaras.

Miércoles 30

Carmen Deleito-Josep Colom.

Debussy: Six Epigraphes Antiques. Petite Suite.
Ravel: Ma Mère l'Oye (5 Pièces enfantines). Rapsodie Espagnole.

* Todos los conciertos del ciclo comienzan a las 19,30 horas, en el salón de actos de la Fundación, calle Castelló, 77, en Madrid. La entrada es libre. Asientos limitados.

LOS «ESTUDIOS» PARA PIANO: TECNICA Y ARTE

■ Finalizó el ciclo de conciertos en la Fundación

Sobre los Estudios para piano, la Fundación Juan March organizó en noviembre y diciembre pasados un ciclo de cinco conciertos, interpretados por otros tantos pianistas españoles, en el que se ofreció una muestra de la música de este género de «Estudios de concierto», compuesta por Chopin, Liszt, Saint-Saëns, Debussy, Scriabin, Rachmaninoff, Bartok y Strawinsky. Actuaron en este ciclo **Ramón Coll, Mario Monreal, Josep Colom, Guillermo González y Javier Sanz.**

Se trataba de poner de relieve, según se señalaba en el folleto-programa del ciclo, el carácter docente y técnico que dieron sus autores a estas composiciones, a la vez que el notable avance que supusieron estas músicas y su calidad excepcional.

A continuación ofrecemos un extracto de las notas al programa que redactaron para este ciclo **Gloria Emparán y Antonio Martín-Moreno**, ambos profesores del Conservatorio Superior de Música de Granada.

La denominación «Estudio» se aplica a aquellas piezas de música cuyo especial objetivo es el desarrollo de la técnica en el intérprete, desde sus primeros comienzos como estudiante hasta el supremo dominio del virtuosismo. Es decir, se caracteriza fundamentalmente por la acumulación de dificultades técnicas en las que el ejecutante debe entrenarse.

El término «estudio» hay que entenderlo en el sentido de trabajo, de investigación. Pero ocurre que esta investigación y trabajo conduce simultáneamente a dos fines diferentes: al entrenamiento de dificultades exclusivamente técnicas, sin otra preocupación expresiva, o a lo que podríamos denominar «dificultades musicales», además de técnicas. Esto es: el estudio de la dificultad técnica no por la dificultad en sí, sino en tanto en cuanto la misma nos permite una mayor expresividad musical.

Los profesionales de la música distinguen muy bien entre



Claude Debussy. (Por H. Lindloff).

los conceptos de «musicalidad» y «virtuosismo o técnica». Un estudio bien concebido se preocupa tanto por vencer dificultades virtuosísticas propias del instrumento como de poner las mismas al servicio de la idea musical.

En cuanto a su forma, el Estudio no tiene una estructura

precisa y determinada, pues suele utilizar diferentes tipos, como la forma binaria, el lied y, más raramente, el rondó. El Estudio se limita generalmente al desarrollo de un solo motivo de carácter técnico: escalas, arpeggios, saltos, «staccati», notas dobles, etc., o un pequeño grupo de motivos análogos. Pero también los hay elaborados sobre varios temas, uno de los cuales resalta y contrasta en continuos y difíciles pasajes. Cuando estos estudios, fundamentalmente didácticos, superan la sequedad y aridez de los ejercicios para pasar, a partir de ahí, a expresar su carácter sentimental, expresión de escenas poéticas o situaciones dramáticas descritas o comentadas musicalmente, con alto nivel artístico, se convierten en composiciones en las que la expresividad se une a la brillantez técnica, y son interpretadas en concierto. Así lo entendieron los propios compositores del siglo XIX, que denominaron a estas obras «Estudios de Concierto».

Los orígenes del Estudio son casi tan antiguos como la misma música. En nuestra cultura occidental nos encontramos ya con piezas pedagógicas escritas para el órgano en el siglo XV, como el *Fundamentum organiscandi*, de Konrad Paumann (1410-1473).

A medida que se va imponiendo el pianoforte a lo largo del siglo XVIII, y paralelamente al auge de la música burguesa de salón y de concierto en la segunda mitad del siglo, comienza a surgir una específica producción de estudios pianísticos. El primero que utiliza conscientemente la denominación de «Estudio» es Juan Bautista Cramer (1771-1858), considerado como uno de los más excelentes pedagogos que han existido y

fundador de la moderna escuela de piano. Todavía hoy sigue siendo válido su *Método de Piano*, cuya quinta parte consta de 84 estudios.

De importancia mayor si cabe es la aportación de su maestro Muzio Clementi (1752-1832). Fue el primero que estableció la distinción de estilo entre el clave y el piano. Clementi denomina todavía a su *Gradus ad Parnassum* como Ejercicios.

En las primeras décadas del siglo XIX, el «Estudio» adquiere un lugar considerable en la producción instrumental, y si bien este nombre no implica ninguna forma particular, el plan más frecuente era el de aria con «da capo», o también el del similar primer movimiento de la forma sonata en tres partes, con la parte central poco desarrollada. Pronto la costumbre hizo que se tratase en cada fragmento una fórmula técnica especial, y así se hacían colecciones de estudios en las que se practicaban todos los elementos de la técnica pianística.

Chopin, punto de referencia

Con el Romanticismo tiene lugar el auge y desarrollo del piano, instrumento que gradualmente va sustituyendo al clavicémbalo a lo largo del siglo XVIII. En la primera mitad del XIX, el piano se convierte en el instrumento más difundido, gracias a su solidez y menor dificultad de mantenimiento que el clavicémbalo, que necesitaba frecuentes reparaciones y afinaciones. Surge así un numeroso público de aficionados junto al que coexisten en la primera mitad del siglo los concertistas profesionales, que sólo se dedicaban a sus conciertos y más ocasionalmente a la enseñanza, y que eran auténticos ídolos del



Chopin, por Jan Styko.

gran grupo de los aficionados. En esta doble situación de ampliación del público destinatario de la música y de la existencia de extraordinarios virtuosos que exhiben su poderío técnico en el concierto público surge la figura de Chopin, cuya aportación al desarrollo de la música y la técnica pianística es fundamental y se va a convertir en punto de partida y referencia de los compositores coetáneos y posteriores a él. Dentro de su producción pianística, la serie de sus 24 estudios para piano es el reflejo de su preocupación técnica por este instrumento. Para el profano, como para el profesional, los estudios de Chopin son auténticas obras maestras en las que las dificultades técnicas que plantean quedan subordinadas e integradas en una superior idea expresiva; es decir, en ningún caso se da la sensación de estar ante aburridos e inaguantables pasajes de mecanismo. Ese es su gran mérito y lección para los futuros compositores.

Junto con Chopin, Liszt es el otro gran renovador de la técnica pianística, debido a su increíble facilidad para tocar el piano. En realidad, revoluciona los procedimientos del método antiguo que, derivado de las especiales características del clavicémbalo del XVIII, aconsejaba

la inmovilidad de los codos, que debían permanecer pegados al cuerpo, limitando la acción de los dedos y del antebrazo.

Camille Saint-Saëns es un ejemplo de buen eclecticismo, que supo seguir sin rigor los academicismos y acoger en su justa medida las innovaciones. Estéticamente, se plantea sobre todo problemas técnicos y específicamente musicales, sin una conexión con aspectos sentimentales, como era normal en Chopin y Liszt. Con Claude Debussy entramos en un mundo sonoro totalmente distinto, como es el del impresionismo musical. En rebeldía contra el romanticismo alemán, Debussy trató de sustituir la exuberancia emocional por un arte delicado.

También Scriabin, consumado pianista, encuentra nuevos procedimientos derivados de su facilidad natural para tocar el instrumento. En lugar de contraer la mano, principio mantenido por todos los clásicos, Scriabin la adapta a su capacidad natural desarrollando sus posibilidades de extenderse y ensancharse. Rachmaninoff es el último representante del romanticismo pianístico.

La aportación más significativa al mundo de la pedagogía pianística se cierra con las dos grandes figuras Bela Bartok e Igor Strawinsky. A Bartok se le considera fundador de la moderna escuela húngara, y su aportación al mundo de la pedagogía musical ha hecho que esta nación sea hoy, sin duda, la de mayor desarrollo musical. Strawinsky toma desde el comienzo la bandera del antirromanticismo; y su paradigmática afirmación de que «considero a la música por su esencia incapaz de expresar nada», hay que entenderla en el sentido de cargar a las obras musicales de significados extramusicales. ■

DESCUBRIMIENTO Y FRONTERAS DEL NEOCLASICISMO ESPAÑOL

■ Un análisis del hispanista Russell P. Sebold

Con el título de «Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español», **Russell P. Sebold**, catedrático de la Universidad de Pennsylvania y director de la «Hispanic Review», impartió un ciclo de conferencias en la Fundación Juan March, del 6 al 15 del pasado noviembre. Contribuir a desterrar algunos prejuicios y tópicos sobre el siglo XVIII español, a la par que ampliar las «fronteras» de esta tendencia literaria tanto hacia el pasado como hacia el futuro, fue el propósito del hispanista norteamericano en este curso de cuatro lecciones, del que ofrecemos seguidamente un resumen.

EL ámbito donde se verifica el fenómeno neoclásico es muchísimo más extenso de lo que hemos acostumbrado a creer. Un examen completo de los documentos pertinentes obligaría a extender las fronteras del neoclasicismo tanto hacia el futuro como hacia el pasado.

Quisiera contribuir a desterrar tres preocupaciones comunes que todavía padece el hispanista medio y la enorme mayoría de los estudiantes: a) la equivocada noción de que el siglo XVIII es, por su esencia, antipoético; b) la falsa impresión de que en el setecientos España es una copiante servil de Francia; y c) el error de creer que el XVIII es un período de decadencia en España.



RUSSELL P. SEBOLD se doctoró, bajo la tutoría de Américo Castro, en la Universidad de Princeton. Ha sido catedrático en la Universidad de Maryland y actualmente lo es de Literatura Española en la de Pennsylvania en Philadelphia. Director de la *Hispanic Review*, es miembro del Centro Español de Estudios del Siglo XVIII, directivo de la Sociedad Americana de Estudios del Siglo XVIII y de la revista editada por este centro, además de pertenecer a otras sociedades hispanistas.

El fenómeno de la ilustración, con toda su parte de adorno y toda su faceta práctica, entra en España bastante antes de lo que suele creerse. Feijóo vulgariza las ideas científicas de Bacon en España en 1726; Voltaire no lo hará en Francia hasta 1734. (Incluso Torres Villarroel conoce la «Filosofía inductiva», de Bacon, hacia 1726.) Luzán cita a Locke en su *Poética* de 1737.

Madrid y Barcelona tienen periódicos diarios veinte años antes que París; inauguran sus primeros diarios en 1758 y 1763, respectivamente. París tendrá que esperar hasta 1779 para leer la prensa a diario. España tiene su Banco Nacional (el de San Carlos) 18 años antes de fundarse el Banco Nacional de Francia. El de España se establece en 1782; el de Francia, en 1800. España realiza su primer censo completo en 1787, quince años antes de que Francia contara a todos sus habitantes en 1802. Madrid tiene aceras al final del siglo XVIII; París no las tendrá hasta el siglo XIX. La nueva erudición histórica y filológica que posibilitó la Ilustración lleva en España a la publicación del cantar de gesta nacional, el *Poema del Cid*, en 1779. Transcurrieron 58 años más antes de que se publicase por vez primera la epopeya nacional de Francia, la *Chanson de Roland*, en 1837.

Se nos hace, pues, evidente que, desde ciertos puntos de vista, España no es durante el siglo XVIII «una Francia de segundo orden», como se ha dicho en más de un Manual de Historia.

¿Cómo se explica la existencia de tal noción? José de Viera y Clavijo, poeta e historiador de la segunda mitad del siglo XVIII, nos ofrece una explicación muy plausible al referirse a «la vanidad de los franceses de este siglo de brillante literatura y el espíritu comercial con que la explotan». Dice Viera que se ignoran las cosas de España porque «acaso tengamos nosotros la culpa por no ser bastante charlatanes ni alabadores de nuestras cosas». Empieza en el XVIII una lamentable tradición de la España moderna

según la cual el mayor sello de ilustración y modernidad que puede ostentar un español es afirmar axiomáticamente que todo lo español es lo más atrasado que cabe.

Tampoco el siglo que nos ocupa es «antipoético». La ciencia es poesía y, a la vez, la poesía es ciencia en el XVIII. La ciencia, lejos de ser una influencia antipoética, puede, como catalizador, hacer adelantar la poesía. También penetra en España «la poesía de la ciencia». Cierta poesía, o visión poética del maravilloso universo, invade incluso las descripciones en prosa de la Ilustración en el siglo XVIII. Son grandes visiones panorámicas de los nuevos descubrimientos, y sin la existencia previa de tales pasajes no se entendería la creación de los poemas ilustrados y científicos de un Quintana. En España, como en las demás naciones europeas, existe en el setecientos una actitud ante la ciencia que, lejos de imposibilitar la poesía, la favorece.

Se ha insinuado que el siglo XVIII es una época de reforma y tal es el nombre que se le da en todos los manuales. Mas también se pretende en muchos de ellos que el siglo XVIII es una época de ignominiosa decadencia durante la cual el espíritu de la cultura nacional se ve a pique de perecer. Creo y diré —a riesgo de escandalizar— puesto que llamamos Siglo de Oro a la época que antecede al siglo XVIII, que la centuria decimoctava es un período auténticamente reformador porque la época que le precede es un tiempo abyectamente decadente. No hablo de los 65 primeros años del XVII, sino de los 35 últimos y del primer cuarto, por lo menos, del siglo XVIII.

Si echamos una rápida ojeada a la tenebrosa España de Carlos II el Hechizado, vemos que ninguna otra de las grandes naciones modernas ha conocido una época de tan espeluznante decadencia como la que atravesó España en los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII. No se trataba de una decadencia puramente demográfica y material, sino que lo peor era el oscurantismo aislacionista —decadencia mental y espiritual— producidas por la Contrarreforma y su concepto cada vez más exagerado de la ortodoxia católica.

En el terreno literario de fines del XVII y principios del XVIII vagaban unas alimañas todavía más desafortunadas que las existentes en el ámbito científico, si exceptuamos a la minoría de «novatores». Los literatos se aferraban al estilo nacional —gongorismo, conceptismo y culteranismo— tan tenazmente como lo hacían los «científicos» a las ideas de la Iglesia católica sobre el universo y la naturaleza física de este mundo. El siglo XVIII no es, pues, una época decadente; el período que le antecede sí lo es.

Hacia una definición del Neoclasicismo

Por el prefijo, el término *neoclásico* indica una renovación de aquello que es *clásico*. Voz sintética que data del siglo XIX, el término *neoclásico*, referido al ámbito español, no tiene que limitarse a aquellos casos en que se imita lo grecolatino o lo francés. Es plenamente justificable definir el adjetivo español neoclásico como «perteneciente a esas obras en las que se toma por modelo ya

a un autor clásico grecolatino, ya a un autor clásico español».

Ahora bien: la literatura en el sentido de bellas letras abarcaba para los clásicos y los neoclásicos tan sólo los géneros en verso. Se excluían los géneros en prosa porque no estaban ennoblecidos por la larga tradición de artesanía literaria —cuidadosa elaboración y exigente pulimento— que solía observarse en los géneros poéticos.

Inspirarse en la poesía de la antigüedad clásica, cultivar los mismos géneros que habían manejado los antiguos y, dentro del naturalismo, dar la preferencia al tratamiento refinado catuliano o anacreóntico de la naturaleza: todo esto es tan característico de la lírica neoclásica de otras naciones europeas como de la de España. Pero *neoclasicismo* significa una renovación de lo clásico antiguo grecolatino a la par que de lo clásico nacional. Se trata de un movimiento *híbrido* en lo que respecta a modelos y fuentes.

Así pues, la definición correcta del *neoclasicismo* en el contexto histórico español es «nuevo clasicismo español». Dicho movimiento se basa en: a) géneros poéticos antiguos para cuya adaptación a la literatura española ya se habían formulado procedimientos durante el Renacimiento; b) modelos cultos nacionales, representados por las obras de los poetas renacentistas españoles que naturalizaron los géneros antiguos; c) modelos populares nacionales: romances, romancillos, letrillas, seguidillas, décimas y otras formas de tradición exclusivamente española que los neoclásicos nunca han despreciado; y d) modelos extranjeros compatibles con la tradición española, por ejemplo,

los italianos (poetas del setecientos como Alfieri); pero quizá, con mayor frecuencia, los mismos clásicos italianos que habían inspirado a la generación de Garcilaso.

Ninguna definición del neoclasicismo quedará completa sin prestar alguna atención a la preceptiva, a las «reglas». Constituyen la única manera posible de llegar a esa disciplina; porque las reglas siempre han sido seguidas por todos los poetas.

Los poetas del siglo XVIII se sienten unidos con los grandes naturalistas de la época en la tarea común de interpretar la naturaleza y, lo que es más, se sienten unidos a ellos por el mismo procedimiento: la observación. Esta identificación de la teoría y la práctica poéticas con la teoría y la práctica científicas es lo que lleva a lo intelectualmente más noble de la doctrina de las reglas durante el siglo XVIII. Hay libertad en el siglo XVIII. Junto a la libertad política nace la libertad del poeta moderno en esa centuria. Y esa libertad es la que prepara la *evolución*, no *revolución* romántica. El poeta neoclásico no está en modo alguno determinado por las reglas, sino que gracias al nuevo concepto de éstas goza de una completa libertad de elección entre modalidades poéticas muy diferentes.

Aquel buen tiempo de Garcilaso

Para la mayoría de los poetas y críticos españoles de los siglos XVI al XIX no fue mejor cualquier tiempo pasado, sino tan sólo el de Garcilaso. Esta continuidad en la añoranza de los valores poéticos del cantor de la hermosa «Flor de Gnido» —inclu-

so a lo largo del período barroco— representa una de las mayores sorpresas que se le reservan a quien se acerca a la realidad poética española guiándose únicamente por los documentos de época.

No creo que se dé en la historia de ninguna otra literatura un caso en el que haya perdurado por tan largos años tan profundo y ecuaníme acuerdo entre los críticos sobre las cualidades de la buena poesía y sus orígenes. ¿Cómo ven los poetas españoles de los siglos XVI al XIX el momento que ellos conceptúan como cumbre de la lírica nacional? La visión histórica de la poesía española, abrazada ya en el quinientos, casi podría resumirse así: antes y después de Garcilaso, nada.

En realidad, todo lo que había de saber de teoría poética estaba contenido en los versos de este modelo máximo, idea que se repetirá en Cadalso y otros neoclásicos. Aquel buen tiempo de Garcilaso continúa siendo la norma máxima en el setecientos. Pero en el XVIII alienta ya en muchos españoles un nuevo optimismo; y además, se hará usual mencionar, junto con Garcilaso, a algún otro poeta representativo de la perfección poética quinientista, especialmente a Fray Luis de León.

Bécquer, el único poeta decimonónico que por todo el mundo hispánico ha venido a ser tan estimado como el mismo Garcilaso, considera que éste se anticipó y sobrepasó a los demás líricos del Siglo de Oro, y aún a todos los posteriores, hasta la aparición —añadiría yo— del mismo Bécquer.

No es posible descontar la posibilidad de que la cualidad garcilasiana más imitada duran-

FUNDACION JUAN MARCH

CURSOS UNIVERSITARIOS 1984/1985

*Descubrimiento y fronteras
del neoclasicismo español*

RUSSELL P. SEBOLD



NOVIEMBRE 1984

Martes, 6
EL SETECIENTOS ESPAÑOL: PREJUICIOS
Y REALIDADES

Jueves, 8
HACIA UNA DEFINICIÓN DEL NEOCLASICISMO

Martes, 13
•AQUEL BUEN TIEMPO DE GARCILASO,
Y EL NEOCLASICISMO

Jueves, 15
•PALABRAS HORRENDAS Y VASTAS COMO
ELEFANTES: NEOCLASICISMO FRENTE A
BARROQUISMO.



Todas las conferencias tendrán lugar a las 19.30 horas en la Fundación Juan March, Canalizá, 77. 28014 Madrid. Entrada libre.

te el setecientos, la capacidad de suscitar emociones tiernas en el lector —«la dulzura», según la llamaban Luzán y los críticos de su siglo— haya influido sobre Bécquer a través de sus primeros estudios poéticos dando nacimiento, en último término, a la delicadeza psicológica de las *Rimas*. Lo cierto es que Bécquer, con todas las diferencias que se quiera mencionar, continúa, a su modo, esa ejemplaridad garcilasiana que es capaz de decidir la dirección de la poesía por incontables generaciones después de la muerte del poeta modelo. En 1957 Luis Cernuda escribe: «Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica: el de crear una nueva

tradición que lega a sus descendientes».

El hecho de que ciertas actitudes poéticas y preferencias estilísticas que parecen acusarse en forma quizá más intensificada durante el setecientos sean al mismo tiempo características de una larga y distinguida corriente que abarca desde Garcilaso hasta Bécquer es la más elocuente demostración posible de la autenticidad española del neoclasicismo, de su solidaridad con la mejor tradición poética de España.

Neoclasicismo frente a barroquismo

El hecho de que tanto en el siglo XVIII como en el anterior las censuras dirigidas contra el barroquismo se acompañen muchas veces por alusiones comparativas a la «buena» poesía del siglo XVI demuestra la contextualidad de la centuria decimotava con el desenvolvimiento de las corrientes principales de la poesía culta española y, al mismo tiempo, se tiene aquí otra prueba de que la llamada reacción neoclásica dieciochesca contra el estilo barroco se produce por la continuación y la renovación de tendencias críticas ya existentes en España en siglos anteriores y no por la influencia extranjera, por muy fecundo que haya resultado para España el nuevo cosmopolitismo de la literatura durante el setecientos.

¿Hacia qué año fechan los críticos de los siglos XVII al XIX el principio de la decadencia de la poesía? Se relaciona ésta con una fecha concreta, 1641. Por lo general, se puede decir que a lo largo del período indicado se imputa la decaden-

cia poética del XVII a tres causas relacionadas: ignorancia de la preceptiva auténtica, poco estudio de los buenos modelos poéticos y un ambiente espiritual y literario restrictivo.

En el *Panegírico por la poesía*, de 1627, se afirma que España desperdicia su antiquísima y gloriosa tradición poética por no saber ya usar de la lírica de Horacio para pulir los versos, por no mantenerse en el mundo moderno a la misma altura que las otras naciones europeas en la disciplina de la poética y —cosa aún peor— por engreírse de su ignorancia e incomprensión de las reglas. A este argumento, que parece muy dieciochesco, recurren repetidamente Feijóo, Luzán, Cadalso, Iriarte y otros de la centuria siguiente. Falta de estudio de los modelos, falta de estudio de las reglas.

También Antonio Alcalá Galiano, en el manifiesto romántico de 1834, es decir, el prólogo que puso a *El moro expósito*, del Duque de Rivas, guiándose por conceptos en el fondo muy clásicos, habla de las causas de «la corrupción que reinó» en España «a fines del siglo XVII y principios del XVIII». Una causa principal la localiza no tanto en la ignorancia de los buenos modelos como en su mala comprensión.

En el fondo, toda la polémica en torno a Góngora y la poesía barroca puede reducirse a un desacuerdo sobre la interpretación de dos reglas de la poética clásica. El primero de los dos preceptos es el de Aristóteles sobre el estilo del poeta: «La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja». El otro precepto tiene sus orígenes más remotos en Cice-

rón, Horacio y Quintiliano: es el que desde el Renacimiento viene designándose con el nombre de «la dificultad vencida» o de «la difícil facilidad».

En el XVIII Feijóo se sentirá atraído por el estilo de los escritores franceses del siglo XVII y repelido por el de los españoles de la misma centuria no porque fuera un afrancesado, sino porque la modalidad expresiva de los literatos franceses era sencilla y natural, en una palabra, típica de las obras clásicas de todos los tiempos y países. En el ochocientos se extreman los juicios sobre la dificultad de Góngora. En el XIX se llega a afirmar que en él hay un plan premeditado ya para reducir la lírica castellana a la pura irracionalidad, ya para corromperla del todo. Tal es el horror que sienten los clasicistas ante la complicación culterano-conceptista.

Vemos así —y de ello da fe una extensa documentación— que se dan dos actitudes prolongadas que son fundamentales para el neoclasicismo español: 1) el perenne ideal garcilasista; y 2) la perdurable postura antigongorina de los poetas clasicistas. Podemos rastrear las manifestaciones de la primera de estas actitudes a través de cuatro siglos. Y en cada rastreo se demuestra repetidamente la plena contextualidad ideológica del movimiento poético dieciochesco con importantes corrientes de la poética española tanto anteriores como posteriores al setecientos. Esto, junto con el hecho de que desde el principio ambas actitudes —la positiva y la negativa— se den unidas a una fuerte voluntad de renovación, nos permite a la vez descubrir las fronteras más remotas del neoclasicismo español. ■

«MIRO: AGUAFUERTES»

■ Exposición de 47 obras en la Asunción

Un total de cuarenta y siete aguafuertes y una litografía original del artista catalán Joan Miró (1893-1983) se ofrecieron en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, de Albacete, del 7 de noviembre al 9 de diciembre pasados. La muestra, realizada con fondos de la Galería Maeght, de Barcelona, fue la segunda ofrecida en el presente curso, y fue presentada con una conferencia a cargo del director de la Galería Maeght, **Francisco Ferreras**. Además de los aguafuertes, la muestra incluyó una litografía de Miró y cinco fotografías de Catalá-Roca sobre diversos momentos creativos del autor.

En el área de **MUSICA**, el Programa «Cultural Albacete» continuó en noviembre con los ciclos de conciertos de tarde y la serie de «Recitales para Jóvenes» de los jueves por la mañana, ambos celebrados en la Dirección Provincial de Cultura. El día 5 finalizó el ciclo de Música para Cuerda de Bach, con la actuación de **Gonzalo Comellas**, al violín, y **Pablo Cano**, al clave, quienes ofrecieron las Sonatas para estos instrumentos BWV 1014, 1016 y 1019.

Desde el día 12, y en lunes sucesivos, se celebró en noviembre un nuevo ciclo dedicado a los «Estudios para piano», en el que a lo largo de ese mes actuaron **Ramón Coll** (Chopin), **Mario Monreal** (Liszt) y **Josep Colom** (Scriabin y Debussy). Este ciclo finalizó con otros dos conciertos celebrados en diciembre.

En cuanto a los Recitales para Jóvenes, prosiguieron en noviembre los conciertos de violoncello y piano de **Luis Leguía** y **Fernando Turina**, con comentarios orales de **Arturo Moya**.

Dentro del ciclo «Literatura Española Actual», el novelista y académico **Gonzalo Torrente Ballester** habló sobre su obra los días 27 y 28 de noviembre en la Dirección Provincial de Cultura. El segundo día de su estancia en Albacete, **Gonzalo Torrente** se reunió por la mañana con estudiantes en un centro docente de la capital y por la tarde mantuvo el habitual diálogo público con el profesor **Andrés Amorós**.

Sobre el tema de «El problema de la alimentación humana» versó «El estado de la cuestión» en noviembre, que tuvo como conferenciante a **Francisco Grande Covián**, profesor de Bioquímica de la Universidad de Zaragoza, quien impartió dos charlas en la Dirección Provincial de Cultura, los días 13 y 14, sobre «Necesidades nutritivas del organismo humano» y «El problema de la alimentación de la humanidad». El profesor Grande Covián, que fue presentado por el cardiólogo albaceteño **Juan Siquier**, mantuvo además, en la mañana del día 14, un seminario de trabajo con varios especialistas.



Doctor en Medicina y catedrático de Fisiología y Bioquímica, Profesor *emeritus* de Fisiología y Nutrición de la Universidad de Minnesota (Estados Unidos), Francisco Grande Covián está considerado como uno de los principales expertos del mundo en el campo de la alimentación.

Presentación de la Memoria 83-84

El pasado 15 de noviembre se presentó a los medios informativos la Memoria del curso 1983-84 del Programa Cultural Albacete. El acto se celebró en la sede del Ministerio de Cultura y asistieron al mismo los máximos responsables de las instituciones que llevan a cabo este proyecto, así como 28 periodistas pertenecientes a diarios y semanarios, agencias de prensa, radio y televisión.

En su intervención, el Ministro de Cultura, **Javier Solana**, «quiso dejar constancia de la satisfacción que sentía por la receptividad que se ha encontrado en los ciudadanos de Albacete ante esta oferta cultural». Por su parte, el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, señaló que «ni el número de personas que trabajan directamente en esa gestión —diez, en total— ni lo que han costado las múltiples actividades del primer curso —menos de 50 millones de pesetas— hacen inviable que este Programa pueda continuar y extenderse su experiencia a otras provincias españolas».

El balance del programa reflejado en la Memoria 83-84 se resume en 142 actos, seguidos por cerca de 80.000 personas, como ya hemos informado en anteriores números de este Boletín.



En noviembre, las representaciones teatrales de «Cultural Albacete» prosiguieron con la obra *La herida del tiempo*, del dramaturgo inglés J. B. Priestley, que ofreció, los días 20 y 21 en el Teatro Carlos III de Albacete, la **Compañía titular del Bellas Artes de Madrid**. La obra, en versión de Luis Escobar a partir del original «Time and the Conways», está dirigida por **José María Morera**, con Gemma Cuervo y Tina Sainz en los principales papeles. El primer montaje de *La herida del tiempo*, por Luis Escobar, data de 1942 (en el Teatro María Guerrero de Madrid). La versión que se ofreció en Albacete fue estrenada en Madrid el 7 de marzo de 1984 por la Compañía del Teatro Bellas Artes.

«El pensamiento a través de la historia de Albacete» fue el título del ensayo publicado en el Boletín Informativo «Cultural Albacete» correspondiente a noviembre y cuyo autor es **Domingo Henares**, catedrático de Filosofía en el Instituto «Tomás Navarro Tomás», de la capital.

MARTES, 8

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Formación intelectual y actualidad de Tocqueville» (I).

Luis Díez del Corral: «Traectoria de la fama de Tocqueville».**Agrupación de Cámara de Madrid.**Comentarios: **Federico Sopena.**

Programa: Obras de Mozart, Rossini, Turina y Respighi.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

MIÉRCOLES, 9

19,30 horas

CICLO DE PIANO A CUATRO MANOS (I).Intérpretes: **Miguel Zanetti y Fernando Turina.**

Programa: Mozart: Sonata en Re mayor, KV 123 a; Andante con variaciones, KV 501; Fantasía en Fa menor, para un órgano mecánico KV 594; y Sonata en Do mayor, KV 521.

LUNES, 14

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.

Trío Arlequín.

Obras de Matiegka, Debussy, Stravinsky, Falla y Diabelli.

JUEVES, 10

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Formación intelectual y actualidad de Tocqueville» (II).

Luis Díez del Corral: «Una 'ciencia política nueva' y las tradiciones de Tocqueville».**MARTES, 15**

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de óboe y piano.**Miguel Quirós y Gerardo López Laguna.**Comentarios: **Jacinto Torres.**

Obras de Haendel, Mozart, Hummel y Saint-Saëns.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

VIERNES, 11

11,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Formación intelectual y actualidad de Tocqueville» (III).

Luis Díez del Corral: «Principios sin dogmatismo en Tocqueville».

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Formación intelectual y actualidad de Tocqueville» (III).

Luis Díez del Corral: «Principios sin dogmatismo en Tocqueville».**EXPOSICION BISSIER,
EN LA FUNDACION**

Hasta el 27 de enero seguirá abierta en la Fundación la Exposición de 133 obras del artista alemán **Julius Bissier**, organizada con la colaboración de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf y el Instituto Alemán de Madrid.

**FOTOGRAFIAS DE
CAMERON, EN MADRID**

La muestra de fotografías de Julia Margaret Cameron (1815-1879) se exhibe en la Fundación hasta el 27 de enero. La muestra de esta artista victoriana inglesa se ha organizado con la ayuda del Consejo Británico.

MIÉRCOLES, 16

19,30 horas

CICLO DE PIANO A CUATRO MANOS (II).

Intérpretes: **Judit Cuixart** y **Eulàlia Solé.**

Programa: F. Schubert: Rondó Op. 107, D. 951; Grande Sonate Op. 30, D 617; Andantino varié Op. 84 n.º 1, D 823; y Fantaisie Op. 103, D. 940.

JUEVES, 17

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Agustín Serrano.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de Scarlatti, Mozart, Chopin, Albéniz y Debussy.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Formación intelectual y actualidad de Tocqueville» (y IV).

Luis Díez del Corral: «Aristocracia, libertad y democracia, según Tocqueville».

VIERNES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de óboe y piano.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 15.)

LUNES, 21

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.

Dúo de guitarra y violín.

Amiram Ganz, violín y **M.ª**

Isabel Siewers, guitarra.

Obras de J. S. Bach, M. Giuliani y N. Paganini.

PROGRAMA «CULTURAL ALBACETE»

En el área de ARTE, dos exposiciones podrán contemplarse en enero en Albacete: hasta el día 20, la de **Foto Artesanía**, compuesta por 150 fotografías en el Centro Cultural-Iglesia de la Asunción; y, desde el 25, la Exposición de 45 óleos de **Fernando Zóbel**, en el Museo de Albacete. Esta última será inaugurada con una conferencia del profesor **Francisco Calvo Serraller.**

Asimismo, la Exposición «**Miró: aguafuertes**» continuará en enero su itinerario por la provincia: el día 1 se clausura en Almansa; y desde el 4 al 20 se exhibirá en La Roda, donde será presentada por **Amelia Iñigo.** Finalmente, a partir del 24 se verá en Hellín, inaugurada también por **Amelia Iñigo.** En las tres localidades citadas la muestra se ha montado en las respectivas salas de la Caja de Ahorros de Albacete.

Por otra parte, la citada Exposición de Foto Artesanía, que será mostrada también de forma itinerante por la provincia, se presenta el 31 de enero en Almansa, en la sala de la Caja de Ahorros de Albacete, con una conferencia de **Carmina Useros.**

En MUSICA, del 7 al 28 de enero, cada lunes, se celebrará, en la Dirección Provincial de Cultura, un ciclo de

MARTES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de **óboe y piano**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 15.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La España de la transición» (I).

Víctor Pérez Díaz: «La hora de la transición».

MIÉRCOLES, 23

19,30 horas

CICLO DE PIANO A CUATRO MANOS (III).

Intérpretes: **Fernando Puchol y Ana Bogani**.

Programa: J. Brahms: Valses Op. 39; Variaciones en Mi bemol mayor sobre un tema de Schumann, Op. 23; Cuatro liebeslieder y Danzas húngaras.

JUEVES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de **piano**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 17.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La España de la transición» (II).

Víctor Pérez Díaz: «Las bases culturales de la sociedad española».

VIERNES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Agrupación de Cámara de Madrid.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 11.)

LUNES, 28

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.

piano a cuatro manos, que interpretarán **Miguel Zanetti y Fernando Turina; Judit Cuixart y Eulàlia Solé; Fernando Puchol y Ana Bogani; y Carmen Deleito y Josep M.^a Colom**.

En cuanto a los «Recitales para jóvenes», de los jueves por la mañana, se reanudan desde el 17 de enero, con una nueva modalidad: piano, por **Perfecto García Chornet**, con obras de Chopin, Liszt, Granados y Albéniz; y comentarios de **Ramón Sanz Vadillo**.

Asimismo, el viernes 11, en Chinchilla, el violoncellista **Luis Leguía** dará un concierto en la Cueva de la Rupia, a las ocho de la tarde, con las Suites II y III de Bach y la Sonata Op. 8, de Kodaly.

El CICLO DE «LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL» proseguirá con la intervención, los días 15 y 16, en la Dirección Provincial de Cultura, de la novelista **Montserrat Roig**. En la segunda de estas sesiones, mantendrá un diálogo público con **Andrés Amorós**.

El catedrático de Psicología de la Universidad Complutense **José Luis Pinillos** intervendrá, dentro de «EL ESTADO DE LA CUESTION», los días 29 y 30 de enero, con dos conferencias sobre «La conciencia humana».

Dúo Faus: Antonio Faus y Angeles Domínguez.

Obras de Telemann, Mozart, Saint-Saëns y Gordon Jacob.

19,30 horas

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA.

Estreno de la última obra de **Luis de Pablo**, *We, versión definitiva (1984)*, presentada por su autor.

Realización: Estudio de Música Electrónica del Conservatorio de Cuenca. Técnico Ayudante: Leopoldo Amigo.

MARTES, 29

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de óboe y piano.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 15.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La España de la transición» (III).

LA EXPOSICION ZOBEL, EN BARCELONA Y ALBACETE

El 13 de enero se clausura en la Caixa de Barcelona la Exposición de 45 óleos de Fernando Zóbel. La muestra se exhibirá, a partir del 25 de ese mes en el Museo de Albacete, dentro del Programa «Cultural Albacete». Presentará la exposición el profesor **Francisco Calvo Serraller**.

Víctor Pérez Díaz: «Sociedad civil, Estado democrático e identidad nacional».

MIÉRCOLES, 30

19,30 horas

CICLO DE PIANO A CUATRO MANOS (y IV).

Intérpretes: **Carmen Deleito y Josep M.^a Colom.**

Programa: Debussy: «Six Epigraphes Antiques»; y «Petite Suite»; y Ravel: «Ma Mère l'Oye» y «Rapsodie Espagnole».

JUEVES, 31

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 17.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La España de la transición» (y IV).

Víctor Pérez Díaz: «Crisis económica y formas de vida».

GRABADOS DE GOYA, EN LERIDA Y ANDORRA

Hasta el 12 de enero permanecerá abierta en Lérida, en la sala de la Caixa de Barcelona, la Exposición de Grabados de Goya, organizada con la colaboración de la citada Caixa y el Ayuntamiento. A partir del 18 de enero, se exhibirá en Andorra, en la Conselleria d'Educació i Cultura.

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