

Sumario

ENSAYO	3
<i>La arquitectura teatral</i> , por Ignasi de Solà-Morales	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	13
Arte	13
Abierta la Colección Leo Castelli	13
— Judith Goldman: «Castelli, hombre de la hora, hombre de los años»	14
Quince años de exposiciones de la Fundación Juan March	16
— Cuatro millones de visitantes en más de 300 muestras	16
— Maestros de la vanguardia internacional: de Matisse a Andy Warhol	18
— Muestras didácticas de grabado y de fotografía	21
— Especial atención al arte español contemporáneo: colección de 470 pinturas y esculturas	24
Música	29
Ciclo dedicado a Carl Philipp Emanuel Bach, en tres conciertos	29
— Incluirá música vocal, de cámara y de tecla	29
Finaliza el Ciclo sobre «La música de cámara en Suiza», el 2 de noviembre	30
«Conciertos de Mediodía» en noviembre	33
Cursos universitarios	34
Wolfgang Streeck: «Cambio económico y relaciones industriales en Alemania Federal»	34
«Cuatro lecciones de Ciencia Política»	36
— Daniel Bell: «La tercera revolución industrial»	36
— Víctor Pérez Díaz: «Simbolismos políticos de la democracia liberal»	38
— Suzanne Berger: «El neoliberalismo y sus orígenes»	40
— Pierre Hassner: «La división de Europa»	42
Publicaciones	44
«SABER/Leer»: editado el número 19	44
— Incluye trabajos de Valverde, Palacio Atard, Rafael Lapesa, Elías Díaz, Herrero de Miñón, González de Cardedal y Sixto Ríos	44
Calendario de actividades culturales en noviembre	45

LA ARQUITECTURA TEATRAL

El teatro *alla italiana*, en la cultura española moderna

— Por Ignasi de Solà-Morales —

Nació en Barcelona en 1942, es doctor en Arquitectura y licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Desde 1978 es catedrático del Departamento de Teoría e Historia de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Ha sido profesor invitado en diversas universidades nacionales y extranjeras.



Ante todo, el teatro organizado, realizado por profesionales, abierto al público y representado en un edificio especializado, cerrado, es un fenómeno cultural propio de las sociedades urbanas desarrolladas de Occidente. Es imposible disociar la vida de las ciudades europeas y americanas de la edad moderna de la existencia de esta fiesta y espectáculo colectivo constituido por el teatro.

Si nos es difícil pensar en la vida colectiva del mundo medie-

* 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, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Ángel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; y *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro.

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

val sin asociarla a las fiestas y celebraciones en iglesias y catedrales, sucede lo mismo cuando debemos asociar las sociedades de las grandes ciudades europeas de los siglos XVII, XVIII y XIX con el fenómeno teatral.

Primero, como lugar de diversión. Espacio privilegiado de la fiesta y del intercambio social donde el lujo, las pasiones y el poder se expresen. Pero también lugar donde, a través de la representación escénica, se termine dando una verdadera pedagogía colectiva: donde los ideales igualitarios e individualistas de la naciente sociedad burguesa encuentren su expresión más patente y su más eficaz forma de transmisión.

El lugar teatral moderno tiene su origen en la escena principesca, en las celebraciones que reyes y señores renacentistas dan en sus palacios para el entretenimiento de los cortesanos y para la exaltación de su mismo poder.

La representación teatral que acabará cuajando en el espectáculo de la *ópera* y del teatro *alla italiana* se desarrolla en las cortes principescas de Italia y más tarde en las de Francia, Alemania, Inglaterra y también en la de España. Cuando el proyecto de restauración del teatro de la antigüedad propugnado por los humanistas del Renacimiento entra en crisis, a mediados del siglo XVI, una fiesta hecha de música, danza y exaltación de los poderosos a través de la evocación mitológica ocupará su lugar.

Si se habla de la primera representación de una ópera el año 1600 en Florencia, con motivo de las bodas de Maria de Médici con Enrique IV de Francia, es porque el espectáculo montado por Buontalenti, cuya narración nos ha llegado a través de un sobrino de Miguel Angel, nos explica la organización de un escenario separado del público y de un ordenamiento de este público para contemplar un montaje de ballet, coros, cantantes solistas y orquesta. Poco más tarde, en Parma, en el teatro construido en el Palacio Farnesio e inaugurado en 1632, la vieja forma de los anfiteatros del mundo antiguo se deforma significativamente para dar un escalonado en forma de herradura, cortada al fondo por una gran boca de escena y rodeada por un pórtico evocador, a la vez que las arquerías de los *cortile* de los palacios donde durante tanto tiempo se habían representado torneos y naumaquias; y evocador también de las futuras lonjas —*loggiae*— donde se instala-

ría el público teatral de las sociedades burguesas de Nápoles, Venecia y Génova.

Un imparable proceso de apropiación es el que se desarrollará en las ciudades comerciales italianas, donde una poderosa clase burguesa comerciante no quiere renunciar a tener fiestas teatrales similares a las de los ambientes cortesanos, organizándolas, si es necesario, con la eficacia que el dinero sabe conseguir cuando se trata de satisfacer este tipo de deseos.

La progresiva definición de la fiesta teatral como fiesta de la burguesía está ligada a su difusión en las grandes ciudades comerciales y a la aparición de verdaderos empresarios capaces de promover edificios, sociedades de propietarios, compañías y todo un cúmulo de técnicas de comunicación —fiestas, carnavales, propaganda, modas— que acompañan necesariamente el esplendor mundano de la fiesta teatral asumida por las nuevas clases ascendentes.

De espaldas a la moral tradicional sostenida por los representantes del antiguo régimen, el teatro se convierte en un lugar de libertades: en las costumbres, en las relaciones privadas, en el vestir, en las afirmaciones que se hacen desde la escena. Se está constituyendo un espacio en el interior de las ciudades levíticas en la que otra forma de entender el mundo encuentra su ámbito de expansión. La antigua escena democrática de la *cavea* romana se ha transformado en el universo de individualidades de los palcos. Una verdadera parcelación del espacio del espectáculo triunfa como procedimiento económico para potenciar el lugar teatral. Cada burgués pasa a ser propietario de una unidad discreta, separable, como una pequeña casa que hasta puede ser amueblada al propio gusto y que, en conjunto, forma la imagen especular de la misma ciudad. Desde los palcos todos miran el espectáculo que se produce a través del gran ventanal del escenario. Ver sin ser visto o, al contrario, exhibirse en el pequeño marco del propio palco: tal es el mecanismo visual que identifica el juego de la transparencia y de la ilusión en el nuevo universo teatral.

No es, pues, extraño que a partir de la invención de este sofisticado y eficaz dispositivo, el teatro fuese un lugar deseado por todos aquellos que quisieron tener un cierto tipo de influencia y de control sobre la sociedad. Este es el proyecto ilustrado. Para el

racionalismo de los hijos de la *Encyclopédie*, el teatro, *Temple de l'art* (Diderot), ha de ser también *escuela del pueblo* (Rousseau). Hacer del teatro la tribuna para la nueva concepción de la sociedad y del hombre; para enseñar no los desvaríos de los héroes o de los personajes mitológicos, sino para mostrar individuos reales y contemporáneos, con sus pasiones e intereses, con sus virtudes cívicas y su moral individual, tal es el proyecto posible desde que la Convención declaraba en 1791 *la libertad de todo ciudadano para construir edificios teatrales y para representar piezas de cualquier género*.

Una auténtica teatromanía se extiende entonces por toda Europa. La pasión por construir teatros corre en paralelo con la ilusión civil por organizar el ocio y la difusión de las ideas en ámbitos de libertad, sacudiéndose el control de las censuras regias o eclesiásticas y abriendo las puertas a todas las nuevas aspiraciones ciudadanas.

La construcción de teatros por parte de los ayuntamientos y las ocupaciones de edificios desamortizados para construir teatros son a lo largo del siglo XIX un ejemplo del significado social que el fenómeno teatral adquiere como representación de los ideales de la sociedad laica y civil a través de la sistematización del ocio y de un nuevo tipo de fiesta social. Sin renunciar a la imposición de la propia ideología y evidenciando la nueva estratificación social propia de la ciudad liberal y burguesa, el teatro como espacio público se instala en el centro del nuevo sistema de edificios colectivos de las ciudades modernas.

EL DISPOSITIVO TEATRAL

Pero el proceso social y cultural que hemos descrito hasta ahora tiene su traducción física en un nuevo organismo arquitectónico, el cual, quizás como en pocos otros casos de la arquitectura de la edad moderna, llega a tener unas características extraordinariamente precisas.

En la base de este nuevo tipo arquitectónico, el del teatro *alla italiana*, hay una relación espacial también nueva entre espectáculo y espectadores.

La relación entre unos y otros, en el teatro europeo, es, precisamente, distanciada. Una separación clara divide el mundo real del público asistente, bien distribuido y ordenadamente colocado, y el mundo imaginario de la escena donde todos los recursos por crear espacios de ficción parecen, en principio, aceptables con tal de conseguir la producción de unos ámbitos ilusorios, alternativos a la realidad física inmediata.

Pero debemos señalar a continuación que esta relación tiene un fundamento visual bien determinado a través de una técnica de representación ficticia de la realidad: la representación perspectiva. Aquel descubrimiento geométrico que también en otras áreas de las artes plásticas define un universo de la visión sometido a la centralidad inmóvil de un ojo fijo, se traduce en una relación visual organizada a través del encuadre que en este caso proporciona la arquitectura asentada tras la boca del escenario. Es cierto que nuestra sensibilidad actual, hija del vanguardismo del siglo XX, se complace en transgredir esta convención de la visión enmarcada, separada, perspectiva y ficticia, pero no es menos cierto que este tipo de propuesta teatral de nuestro tiempo es precisamente posible porque ha existido y existe no sólo una manera muy exacta de producir la ficción escénica, sino también porque los edificios teatrales que encontramos en España, en Europa y en América son hijos de esta concepción del espacio de la representación y de la forma de la visión desarrolladas a través de la creación del tipo de edificio teatral *alla italiana*.

Toda la tecnología de telares, bambalinas, telones y bastidores, junto con toda la sabiduría acumulada de efectos de luz y de sonido, hacen del escenario de este tipo de teatros un mecanismo de un notable refinamiento desde el punto de vista de las técnicas utilizadas. El escenario de un teatro *alla italiana* ha sido desde sus orígenes una máquina mucho más ingeniosa y más sofisticada que la que fue el escenario teatral en el mundo antiguo o la del teatro español de las *corralas* o la del teatro shakespeariano del siglo XVI.

No es posible entender las características específicas de este tipo de edificio sin reconocer que, a diferencia de un templo o de un palacio, el teatro de la Europa post-ilustrada tiene en su centro una especie de aparato de relojería del que depende la eficacia

de toda la institución teatral. La selección del público, el dinero que se invierte, el deseo de ilusión, de evasión y sorpresa que los espectadores buscan cuando van al teatro, quedarían defraudadas sin la constante superación que el aparato escenográfico ha conseguido para cumplir los requisitos fundamentales del espectáculo teatral.

Pero casi tan sofisticado como pueda ser el diseño del espacio escénico, donde se producen constantemente nuevos mundos arquitectónicos ilusorios, ha de ser la resolución del espacio de la sala de espectáculos. Los tratados de arquitectura, del Renacimiento hasta hoy, son muy precisos al definir las características de diseño de los órdenes arquitectónicos que ornamentan las fachadas de los grandes edificios públicos e incluso —desde Vitruvio hasta Palladio— se dan instrucciones exactas en cuanto a las proporciones de algunas estancias en los palacios señoriales o en las *villae*. Pero para ningún otro edificio moderno, como lo es el del teatro desde el siglo XVI, encontramos la misma preocupación por definir tan exactamente la forma del trazado de su espacio principal: la sala.

Acústica y visión, pero también privacidad y publicidad; seguridad contra incendios, pero también economía en la construcción; efectos de lujo y de prestancia, pero también fragilidad efímera de los recursos que se utilizan, son algunas de las componentes de unos repertorios de soluciones donde se intenta afinar hasta los últimos detalles la eficacia y la satisfacción de todos aquellos requerimientos a través de soluciones estandarizadas que, a menudo, han de valer igualmente para el teatro de la ópera en una gran capital como para la modesta versión provinciana de un edificio teatral. La condición de dispositivo que tanto la sala teatral como la escena adquieren caracteriza un modo de hacer arquitectura en el cual la racionalización de los problemas se materializa en la matematización de sus componentes y en la exacta geometrización de las soluciones.

A esta exactitud del núcleo técnico del teatro, es decir, a la definición arquitectónica del lugar donde se produce la culminación de la ficción espacial que hay en la base del teatro *alla italiana*, acompañan dos tipos de espacios sociales no menos repre-

sentativos, aunque mucho menos dependientes de la tecnología de la visión que acabamos de describir.

Por una parte, son los que podemos llamar espacios preliminares en el interior del propio edificio. La fiesta teatral es, en este caso, como en toda fiesta, un acto social fuertemente ritualizado. Hacen falta espacios adecuados para la iniciación, para el tránsito, para el intercambio y para el descanso. Toda una arquitectura de vestíbulos, escalinatas, pasillos, salas y salones acompañan y envuelven el edificio teatral. Es necesaria su existencia aunque ésta pueda ser o mínima o muy extensa, suntuosa y dilatada o reducida y escueta. Son los lugares donde se consuma la condición social, de intercambio, del fenómeno teatral. Son los lugares donde este reflejo de la vida social urbana que es el teatro se refleja en el resplandor de los cristales tallados de las arañas o en las lunas brillantes de sus muros, dando un caleidoscópico brillo a la fiesta social.

Pero hay también un sistema público, exterior y urbano de espacios preliminares de la arquitectura teatral. Tanto los tratadistas de la arquitectura de la época ilustrada —Milizia, Patte, nuestro Bails— como los tratadistas *sociales* de aquella época fundacional de la razón pública del teatro —Voltaire, Lessing o el español Jovellanos— dan a entender que el edificio teatral en la ciudad ha de tener no sólo un lugar central, claramente visible, sino que esta presencia se ha de subrayar mediante la arquitectura pública de una plaza, un paseo, un cruce de calles, el final de una perspectiva urbana. Por la dimensión de su fachada, por la riqueza de los elementos arquitectónicos que la han de ornamentar, el edificio teatral pide un lugar en la ciudad para constituirse en centro destacado, en hito definido de la construcción del espacio público de la ciudad.

TEATROS EN ESPAÑA

La difusión del modelo de edificio *alla italiana* se produce por toda Europa, tal como ya hemos apuntado, por dos vías diferentes. Por una parte, a través de la evolución de los gustos cortesanos que desplazan los salones en los que se hacían las fiestas de

música y danza hacia espacios especializados, los teatros, en los que la celebración de la *ópera* cuenta con un dispositivo más adecuado. En el Versailles francés, en el Schönbrunn vienés, en la Residenz de Munich o en el palacio del elector en Bayreuth se multiplican los teatros para el ocio de príncipes, obispos y cortesanos de la Europa barroca e ilustrada.

Pero hay otra vía de expansión de la construcción teatral. La de los empresarios y burgueses interesados en disponer de sus propios edificios en las ciudades prósperas y abiertas al progreso y a las nuevas ideas. San Carlo en Nápoles, la Fenice en Venecia, la Scala en Milán son a lo largo del siglo XVII algunos de los grandes hitos de una serie de experiencias que pronto se extenderán también por toda Europa. Amsterdam, Praga, Viena, París, Burdeos, Lyon y también Madrid, Barcelona, Sevilla o Valencia son ciudades europeas donde, en la segunda mitad del siglo XVIII, la necesidad de uno o varios edificios teatrales es evidente.

En España no se construyen edificios del tipo del teatro *alla italiana* hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII, ya en plena difusión de los ideales ilustrados y consolidada la monarquía borbónica.

La tradición española de *las corralas* y una cierta desconfianza contrarreformista en el fenómeno social del teatro hicieron que éste estuviera sometido a múltiples controles, tanto ideológicos como de funcionamiento.

La corrala es una fórmula de espacio teatral genuinamente española y que da multitud de ejemplos en Madrid, Valencia, Valladolid, Sevilla, Toledo, Barcelona o Granada. Casi el único ejemplo completo que ha llegado hasta nosotros es el famoso *corral* de Almagro, que, junto con otros restos y documentos, da a entender de qué tipo de espacios y de edificios se trataba.

Pero a mediados del siglo XVIII, tanto los teatros cortesanos de Aranjuez, El Retiro o El Escorial, dependientes directamente de la Casa Real española, como también los teatros públicos de diferentes ciudades, o bien se adaptan a los nuevos modelos arquitectónicos, o bien dan pie a nuevas construcciones. Los arquitectos españoles de la época —Ventura Rodríguez o Villanueva— y también los italianos que trabajaban en España —Sachetti o Sabatini— intervienen en edificios hechos a la nueva manera,

para el nuevo público burgués de Sevilla, Cádiz, Madrid, Valencia, Barcelona, Zaragoza, Pamplona o Valladolid.

A menudo son teatros de dimensiones reducidas, construidos aún bajo el patrocinio de instituciones benéficas como los hospitales y los asilos, los cuales tenían el privilegio de administrar estos lugares, considerados de moralidad dudosa para las mentalidades del antiguo régimen.

La verdadera expansión de la arquitectura teatral no se produce hasta el siglo XIX, después del neoabsolutismo fernandino, cuando los ideales liberales y burgueses intentan una y otra vez imponerse en el conjunto de una sociedad española que sólo tímidamente va consiguiendo instituciones típicas de la cultura moderna.

Entre el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, ejemplar prototípico de la iniciativa privada en este terreno desde su nacimiento en 1847, y el Teatro Real de Madrid, paradigma, en cambio, de una iniciativa hecha desde los recursos del Estado, encontraremos todo un inacabable repertorio de interesantes edificios construidos a lo largo de la geografía urbana española.

No hay ciudad mínimamente importante, capital de provincia o cabecera de una comarca próspera y dinámica que no potencie su teatro municipal y que no facilite también la construcción de otros edificios teatrales para sociedades, casinos o empresarios privados.

Lo que más impresiona de este fenómeno de difusión es la precisión de los modelos utilizados y también su significativa colocación en el tejido de viejas y nuevas ciudades.

Pero si intentásemos destacar algunas características de las docenas de teatros españoles construidos entre 1830 y 1936, éstas podrían ser las siguientes:

En primer lugar, una gran importancia de la sala en relación al conjunto del edificio. Los teatros españoles, grandes o pequeños, tienen una sala de dimensiones importantes en relación a la superficie de la escena y a los espacios introductorios y de relación.

En segundo lugar, los teatros españoles no ocupan, en la mayor parte de los casos, lugares tan privilegiados en la ciudad como los que reclamaban los tratadistas. Construidos, en muchos

casos, como ya hemos dicho, en solares procedentes de conventos o bienes eclesiásticos desamortizados, los teatros españoles tienen a menudo posiciones menos preeminentes que la que reclama su consideración de signo de los nuevos tiempos y de la nueva vida social. Ciertamente el Teatro Real de Madrid, o el Arriaga de Bilbao, o el Romea de Murcia o los teatros principales de Alicante o Almería ocupan lugares destacados en los centros urbanos renovados. Pero son muchísimos los que se encajan en calles estrechas, en solares insuficientes y ocultos, a veces, de una posición destacada y monumental.

Por último, los teatros españoles no han sido demasiado enriquecidos ni en la ornamentación ni se han visto bien mantenidos a lo largo del tiempo.

Ciertamente puede considerarse la afirmación que sigue una opinión con la que no todo el mundo se sienta de acuerdo. Pero nuestra valoración del fenómeno teatral *alla italiana* en España, después de haberle dedicado tiempo y estudio, es de algún modo reservada y no del todo entusiasta. La arquitectura del siglo XIX español, en muchos de sus aspectos, no constituye uno de los momentos más brillantes de nuestro patrimonio arquitectónico. En contadas ocasiones la sociedad española contó con una burguesía lo suficientemente rica y decidida como para construir los grandes coliseos de la cultura laica e ilustrada. Por el contrario, el peso de una monarquía poco aficionada a la fiesta teatral y, sobre todo, las reservas establecidas por la moral tradicional influyeron en un auge sólo relativo de este característico tipo de edificios.

Además, la arquitectura teatral española *alla italiana* ha sido castigada por transformaciones de poco gusto, por intervenciones de escenógrafos más que de arquitectos y por una cierta fragilidad institucional que ha llevado, en tantas ocasiones, a los teatros transformados en cines cuando no en gimnasios, salas de fiestas o garajes.

La preocupación actual por la recuperación de este tipo de arquitectura es, en este sentido, sintomática de una nueva sensibilidad. Una sensibilidad ligada a la cultura urbana y social en un país en el que la revolución burguesa, que no se hizo, ha quedado como un problema pendiente que no es posible dejar de lado.

Con 60 obras de 16 artistas americanos

ABIERTA LA COLECCION LEO CASTELLI

Desde el pasado 7 de octubre permanece abierta en la Fundación Juan March la exposición Colección Leo Castelli, integrada por 60 obras —óleos, esculturas y obras sobre papel— de 16 artistas norteamericanos contemporáneos, todas ellas procedentes de la colección privada que posee Castelli en Nueva York y que no se habían exhibido antes públicamente.

El propio Leo Castelli vino a Madrid a presentar su colección. En la mañana del 5 de octubre mantuvo una rueda de prensa con informadores y críticos de arte en la sede de la Fundación Juan March; y el día de la inauguración de la muestra pronunció una conferencia.

El catálogo de la exposición que ha editado la Fundación Juan March recoge diversos trabajos sobre Castelli y su obra, a cargo de Calvin Thomkins, Judith Goldman, Jim Palette, Bar-

bara Rose y Gabriele Henkel, así como el poema de John Cage «Leo Castelli». Seguidamente reproducimos un extracto del artículo «Hombre de la hora, hombre de los años», de Judith Goldman.

El horario de la exposición, que estará abierta en la Fundación hasta el 8 de enero del año próximo, es el siguiente: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas. Entrada libre.

Castelli, con sus artistas, en el 25º aniversario de su galería. De izquierda a derecha, de pie: Kelly, Flavin, Kosuth, Serra, Weiner, Daphnis, Johns, Oldenburg, Scarpitta, Artschwager, Westlund Roosen, Johnson, Sonhier; sentados: Warhol, Rauschenberg, Castelli, Ruscha, Rosenquist y Barry.



▷ «HOMBRE DE LA HORA, HOMBRE DE LOS AÑOS»

«A la galería de Castelli le debo la labor de abrirme los ojos y ampliar mi criterio sobre la comprensión y explicación de las banderas de Johns, las rayas de Stella y las tiras cómicas de Lichtenstein», escribió el historiador del arte Robert Rosenblum en 1967. Cuando en 1957 Castelli exhibió a Jasper Johns y a Robert Rauschenberg, no sólo dislocó el equilibrio estético del poder, sino que ayudó a alterar el curso del arte norteamericano. Durante más de una década había observado y esperado. Había colaborado con Sidney Janis, el promotor de arte más importante en esos momentos; había ayudado a organizar la exposición de la Calle Nueve, que mostró lo mejor de la segunda generación de expresionistas abstractos; había veraneado en los Hamptons con Willem de Kooning y asistía con regularidad a las reuniones del Club de Artistas en la Calle Ocho Este, donde los pintores se reunían para desarrollar y elaborar sus teorías. Conocía la pintura europea y el expresionismo abstracto y, cuando inauguró su galería, sus amigos asumieron que iba a manejar ese tipo de obra.

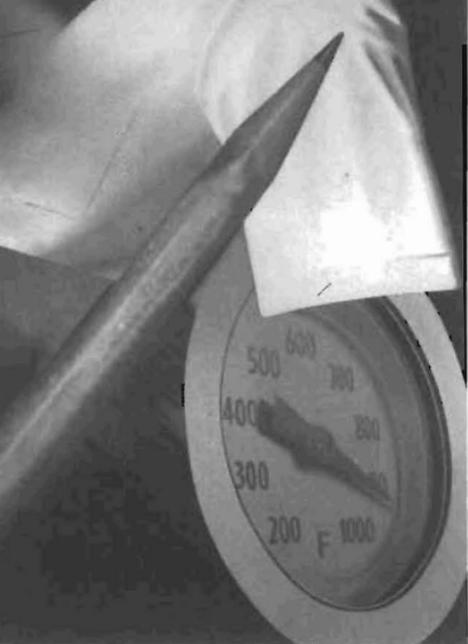
Así lo hizo al principio. En su primera muestra expuso pinturas de De Kooning, Dubuffet, Giacometti y Pollock. Era un grupo predecible y no existía el menor signo indicativo de que, al menos en los treinta años siguientes, Castelli se situara en los límites del gusto vanguardista, convirtiéndose en el protector del pop, del minimalismo y del arte conceptual, y el más famoso promotor de arte de su época.

«Siempre parece estar orientando su galería hacia la diversificación», escribió Lawrence Alloway, el crítico inglés que

acuñó la frase *arte pop*. El mundo del arte de los sesenta estaba caracterizado por diversas facciones y encontradas opiniones, y en ese mundo dividido en campos estéticos de expresionismo abstracto, campos de color, pop y minimalismo, Castelli existía como un anómalo espíritu libre que se resistía a ser limitado o definido por las restricciones que imponían preferencias artísticas o teorías estéticas. Perseguía lo mismo que los artistas persiguen: «un sitio en la historia», escribió su amigo Solomon en el catálogo de 1967.

Durante su primera década, la Galería Castelli fue realmente *la «X» roja sobre la Avenida Madison de la mente*. En el argot de la década, el editor del catálogo de 1967 describió el espacio de Castelli como el sitio *donde está la acción*. Y eso es lo que se sentía al estar allí: el entusiasmo de formar parte de la acción. Era el lugar donde la gente terminaba el sábado por la tarde, después de haber hecho otros recorridos, para hablar, chismorrear y observar la actuación de Castelli. Su visión extranjera, sus cinco idiomas, su primera esposa y mejor amiga, Ileana Sonnabend, cuya galería en París operaba como un anexo europeo de la de Castelli, le daban la posibilidad de hacer lo que nadie había hecho antes: crear un público europeo para el arte norteamericano.

La clave de su éxito fue su relación con los artistas. Estos recibieron su apoyo incondicional. Pudiera o no costearlo, Castelli les aportaba estipendios mensuales. Compartía sus riesgos y vuelcos de fe. Actuaba reflexivamente porque se identificaba con los artistas y se comportaba más como artista que como promotor de arte.



«Entre la mente y la aguja-temperatura del pecho», 1982, de J. Rosenquist.

«La pintura es lo que es y lo que los artistas hacen de ella», declaró Castelli al *New York Times Magazine*. «Uno debe aceptar lo que hacen los artistas. No necesariamente le debe a uno agrandar, pero no se le puede pasar por alto; uno puede lamentar una cierta moda, pero no se puede hacer nada al respecto; no se puede decir: Esto no es arte, pasará. ¿Quién decide lo que es arte? ¿Quién es responsable de la decisión? ¿Acaso yo? Ciertamente, yo no».

A lo largo de los años setenta el público del arte seguía creciendo y, conforme lo hacía, la demanda de los artistas de Castelli aumentaba. De todas partes del país otros promotores de arte le planteaban la posibilidad de exhibir y representar a sus artistas. Castelli dijo que sí.

Al comparar el catálogo del vigésimo aniversario con el del décimo, vemos que se habían producido amplios cambios. El mundo del arte en la primera década de Castelli era muy diferente de aquél en la segunda. El mundo artístico en el que Castelli ingresó en 1957 era un medio reducido, un club de

partidarios y apasionados creyentes en donde todos se conocían entre sí. Mientras el público permaneciera reducido, el arte perviviría como una causa y los críticos se convertirían en una necesidad.

A mediados de los 80, las opiniones sobre pintura estaban altamente determinadas por factores tanto financieros como estéticos. Los retratos de celebridades realizados por Andy Warhol en los setenta, a partir de instantáneas Polaroid cuyo valor se medía por yardas, pedecían lo que habría de llegar. Hacía ya mucho tiempo que Castelli representaba a Warhol. Pero también representaba a conceptualistas importantes como Joseph Kosuth, quien utilizaba palabras como materia prima en obras que reducía hasta llegar a conceptos sobrios y elegantes que eran muy difíciles de comprar, vender o coleccionar. Castelli, en asuntos estéticos, no toma partido. Nunca ha tenido problemas por tener dos ideas opuestas a la vez.

Con ocasión de su 25 aniversario, en 1982, la Galería Castelli no publicó un catálogo, sino que lo hizo Bruno Bischofberger, un promotor de arte suizo que exhibía a muchos de los artistas de Castelli. A fines de los setenta, una calma ecuatorial agobió al mundo del arte. Pluralismo era el concepto utilizado para describir el arte de ese momento. Ello significaba que un cierto número de escuelas florecían simultáneamente.

Castelli es, por naturaleza, confiado, poco receloso, de gran generosidad, insobornable y después de veinte años en el medio del arte ha conservado una enorme ingenuidad. El arte es el gran juego de Castelli, el único que conoce, y ante la presencia de un arte nuevo, vuelve otra vez a jugar. ■

QUINCE AÑOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH

■ Cuatro millones de visitantes en más de 300 muestras

Con la Colección Leo Castelli, que actualmente se exhibe en la Fundación, ascienden a un total de 328 las exposiciones artísticas que ha organizado esta institución, tanto en España como en otros países, a lo largo de los últimos quince años, desde que presentase en noviembre de 1973, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, su primera muestra, «Arte 73». Esta colectiva de 41 pintores y escultores españoles, cuya denominación respondía al año de exhibición inicial, se mostraría más tarde con carácter itinerante por otras capitales españolas y extranjeras.

Desde entonces, la Fundación Juan March ha venido desarrollando, tanto en su sede, en Madrid, como en otros puntos de España y del extranjero, una labor ininterrumpida de promoción artística que se traduce en alrededor de 30 exposiciones anuales, organizadas por sí misma o con la colaboración de museos, galerías de arte, coleccionistas privados, etc. Muchas de estas muestras se acompañan, además de con carteles y catálogos y otras publicaciones, con actividades complementarias, como conferencias, conciertos o proyecciones cinematográficas.

La Fundación Juan March ha formado a lo largo de estos quince años un fondo pictórico y escultórico propio de arte español contemporáneo, así como una colección de grabados originales de Goya que muestra de forma itinerante por España y otros países; y desde 1981 es propietaria de la colección que alberga el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, al haberle sido donada por su anterior propietario, el pintor y creador de dicho museo, Fernando Zóbel; así como de la colección de arte español contemporáneo



La sala de exposiciones de la Fundación.

del norteamericano Amos Cahan, adquirida a fines de 1987.

Un total de 3.733.910 personas han visitado hasta ahora las exposiciones organizadas por la Fundación. Además de las exposiciones, la promoción en el ámbito del Arte en estos quince últimos años se ha traducido en la concesión de más de 500 becas para la investigación, la creación o la restauración artística, con la exhibición, en las salas de la Fundación, de la obra de sus artistas becarios, diversas obras de restauración realizadas con ayuda de la Fundación (Portada del Monasterio de Santa



PICASSO

FUNDACION JUAN MARCH
SEPTIEMBRE-NOVIEMBRE 1977

MADRID, LUNES 8 HORAS 30 MINUTOS DE LA MAÑANA 16 DE CASTELLÓN DE LA PLANA



Oskar Kokoschka, en la inauguración de su muestra, en 1975, con Cristóbal Halffter (izquierda) y Lucio Muñoz.

María de Ripoll, Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla, etc.) y una labor edito-

rial con especial atención al arte: la Colección «Tierras de España», coeditada con Noguer, recoge la aportación artística de las distintas regiones españolas en su contexto geográfico, histórico y cultural. De especial interés y valor artístico es la edición que realizó la Fundación de *La Alhambra*, conjuntamente con la Fundación Rodríguez Acosta, de Granada: un homenaje al arabista Emilio García Gómez, con serigrafías de Eusebio Sempere.

Recientemente la Fundación firmó un acuerdo con el Patronato de la Alhambra para la restauración y adaptación de las Torres Bermejas y su posterior dedicación a la exhibición de una colección de obras de arte contemporáneo de proyección internacional.

Por su labor en el campo del Arte, la Fundación Juan March ha sido galardonada en diversas ocasiones: con la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes, en 1976, y la Medalla de Oro a las Bellas Artes, en 1980, entre otras.

Una triple orientación ha venido presidiendo la política de exposiciones artísticas de la Fundación a lo largo de estos quince últimos años. En primer término, se pretende ofrecer muestras monográficas de grandes maestros del siglo XX, españoles o extranjeros, cuya obra, por diversas razones, no es bien conocida todavía por el gran público español.

Balance de exposiciones y visitantes 1973-1988

	Exposiciones	Visitantes
Madrid	68	1.454.443
Otras localidades españolas	239	1.840.696
Museo de Cuenca (desde 1981 hasta 1987)		278.816
Otros países	21	159.955
TOTAL	328	3.733.910

MAESTROS DE LA VANGUARDIA INTERNACIONAL

Figuras tan célebres en el desarrollo del arte occidental del siglo XX como **Picasso, Matisse, Oskar Kokoschka, Francis Bacon, Kandinsky, Mondrian, Max Ernst** o **Mark Rothko** han sido objeto de exposiciones monográficas, de las cuales las más visitadas fueron las de Picasso, en el otoño de 1977, al tratarse de la primera vez —desde 1936— que el público madrileño podía contemplar una selección tan amplia (31 obras) del artista malagueño; y la exposición de 62 obras de Henri Matisse, en 1980. Numeroso público acudió igualmente en 1986 a contemplar la colectiva que bajo el título «**Obras Maestras del Museo de Wuppertal: de Marées a Picasso**», ofrecía 78 pinturas de 38 artistas, representativos de los distintos estilos y movimientos de la vanguardia histórica desde fines del siglo pasado.

La exposición de Oskar Kokoschka, el maestro del expresionismo alemán, era la primera exposición de esta serie de muestras de grandes artistas que, con la colaboración de museos, galerías y coleccionistas privados de otros países, ha ofrecido la Fundación en Madrid. El propio Kokoschka, por entonces a punto de cumplir los 90 años, vino a Madrid a la inauguración de su exposición de más de 200 obras.

Además de los citados, otros destacados artistas de la vanguardia histórica internacional europea, cuya obra se ha ofrecido en este tipo de muestras, han sido el francés **Jean Dubuffet**, el suizo **Alberto Giacometti**,

Georges Braque, Paul Klee, Kurt Schwitters, Robert y Sonia Delaunay, Fernand Léger, Pierre Bonnard, Julius Bissier, Almada Negreiros y **Ben Nicholson**. En el verano de 1977, la Fundación organizaba en Palma de Mallorca una Exposición con 58 obras del pintor y grabador ruso-francés **Marc Chagall**.

Asimismo, obras de muchos de estos artistas —Bacon, Braque, Delaunay, Dubuffet, Kandinsky, Picasso— y de otros igualmente importantes se ofrecieron en exposiciones colectivas, como la de los fondos del **Museo holandés de Eindhoven** o la ya citada del Museo de Wuppertal.

En varias ocasiones la Fundación ha organizado **muestras colectivas** sobre movimientos, escuelas o géneros de un período o país determinado. Así, la muestra que, dedicada al **bodegón o naturaleza muerta**, agrupó, en 1979, obras de 32 destacados artistas del presente siglo; o la exposición de «**Vanguardia Rusa (1910-1930)**», realizada con fon-

«Marinero con guitarra», 1917-1918, de J. Lipchitz.





MAX ERNST
28 Febrero - 27 Abril 1986
Fundación Juan March

Arriba, Nina Kandinsky, viuda del pintor, ante la exposición. Abajo, cartel de la Exposición Max Ernst.

dos del Museo y la Colección Ludwig, de Colonia (Alemania), que permitió contemplar por vez primera en España 178 obras pertenecientes a 45 artistas del vanguardismo artístico que floreció en Rusia paralelamente a los «ismos» europeos, en los períodos anterior y posterior a la Revolución de 1917.

Recientemente, la Colección Lenz Schönberg, de Munich, prestaba parte de sus fondos a la Fundación para una exposición denominada «Zero, un movimiento europeo», que agrupaba a 22 artistas de distintos países europeos que en el breve espacio de seis años —de 1958 a 1964, aproximadamente— crearon un movimiento artístico vanguardista propiamente europeo, de rango internacional. En esta muestra figuraban nombres representativos del arte cinético, espacialismo, pintura álcroma y otras tendencias del arte europeo surgidas a mediados del presente siglo.

Otra colectiva, con fondos procedentes del Museo Ludwig, de

La escultura

La escultura ha sido también, a lo largo de estos quince últimos años, objeto de atención en el programa expositivo de la Fundación. Además de las esculturas pintadas de Dubuffet y las figuras en el espacio de Giacometti, en las respectivas muestras antes citadas, esta institución organizó una dedicada al catalán **Julio González** (1876-1942), figura clave de la escultura contemporánea, que permitió contemplar 66 esculturas y 45 dibujos en la que era la primera exposición importante consagrada a este artista.

En el otoño de 1981 se montaba la muestra «**Medio siglo de escultura: 1900-1945**», con el propósito de 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. La integran 123 obras de 39 artistas, en su mayor parte europeos, todos ellos figuras relevantes en el arte contemporáneo.

QUINCE AÑOS DE EXPOSICIONES

Colonia, fue la de «**Estructuras Repetitivas**» (1985-1986). En esta ocasión se trató de ofrecer pinturas y esculturas que, siendo de 21 artistas diferentes, tenían un denominador común: la utilización del recurso de la repetición de elementos, algo frecuentemente empleado, desde distintos enfoques, por artistas contemporáneos de diferentes escuelas y movimientos (el Pop Art, el minimalismo, los seguidores del espacialismo, del arte cinético y de otras manifestaciones experimentalistas).

Al «**Minimal Art**» dedicó la Fundación otra de sus exposiciones monográficas en 1981, con 18 esculturas y pinturas de



Aimé Maeght, en la exposición de Braque, en 1979.

las diversas fases de este movimiento iniciado en Norteamérica.

Artistas americanos

El arte norteamericano del presente siglo ha venido teniendo asimismo una presencia regular en las exposiciones de la Fundación. En 1977, la muestra «**Arte USA**», de Artistas Abstractos Contemporáneos de Estados Unidos (que en Barcelona se exhibió con el título de «**América América**»), agrupaba 36 obras de 18 artistas de ese país, reflejando las diversas tendencias artísticas que allí se daban, especialmente en los años cincuenta y sesenta.

Cinco de los artistas representados en esta exposición —**Willem de Kooning, Robert Motherwell, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg y Mark Rothko**— han sido, además objeto de muestras individuales. Tres de ellos, Motherwell, Lichtenstein y Rauschenberg, fueron invitados por la Fundación para presentar su obra en Madrid.

En la exposición que con los fondos de la Colección particular de **Leo Castelli** se ofrece ahora en la Fundación se pueden contemplar 60 obras de las principales figuras del arte norteamericano, que nunca antes se habían exhibido públicamente.

Robert Rauschenberg, ante una de sus obras.



Al «**Minimal Art**», tal como se indicó más arriba, movimiento iniciado en Norteamérica, se dedicó una exposición en 1981. Y en 1984 pudo verse una exposición del norteamericano **Joseph Cornell**.

MUESTRAS

DIDACTICAS

Un segundo grupo de exposiciones son las que tienen una finalidad más didáctica. De carácter etnológico fue la dedicada por la Fundación en la primavera del 77 al «**Arte de Nueva Guinea y Papúa**», que ofrecía 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-Papúa.

También en este capítulo de exposiciones de un marcado carácter didáctico cabe incluir la amplia muestra que se ofreció en 1978 sobre las diversas facetas del movimiento «**Bauhaus**». Nacido en Alemania en los años veinte, agrupó a un selecto número de arquitectos, escultores,

El grabado

La primera de las exposiciones de grabado que organizó la Fundación fue una **Antología de la Calcografía Nacional**, en el otoño del 75, exhibida después por otras capitales españolas, que trataba de ilustrar la función que el arte del grabado ha desempeñado como medio de expresión y difusión artística. La integraban un total de 220 obras pertenecientes a grandes grabadores españoles de los siglos XVIII al XX.

Dos años más tarde, la Exposición «**Ars Medica**», con 134 grabados de los siglos XV al XX, de fondos procedentes del Museo de Filadelfia, constituía una historia gráfica de la Medicina. También esta muestra se llevó a otros lugares de España.

Al grabado en madera, la xilografía, que ha sido una constante del arte alemán, desde Durero hasta hoy, se dedicó en 1985 la exposición «**Xilografía alemana en el siglo XX**».

«El Manicomio», de Wilhelm von Kaulbach (Grabado, por C. H. Merz, 1835).



▷ diseñadores, etc. y alcanzó una gran influencia en el ámbito internacional. Mediante programas audiovisuales, reproducciones de obras de arte, películas, vídeos, libros, planos, catálogos y objetos diversos, se trató de divulgar los métodos de enseñanza habitualmente utilizados por esta escuela alemana, cuyo objetivo era integrar el arte en la vida.

Mostrar la evolución que ha seguido el azulejo desde el siglo XV al XX, tan representativo del arte y la arquitectura en Portugal, fue el objetivo de la

exposición «Azulejos en Portugal», que en 1980 organizó la Fundación conjuntamente con diversas entidades de ese país para conmemorar el IV Centenario de Camoens. Incluía paneles de antiguas iglesias o conventos, temas profanos de edificios nobles, revestimientos en estilo «Art Nouveau» y piezas de autores contemporáneos.

Las cuatro series de Goya, en España y otros países

En 1979 la Fundación formó una colección de **222 grabados originales de Francisco de Goya** para exhibirla, tras presentarla en su sede, en Madrid, en otros puntos de España y en otros países. La integran grabados de las cuatro grandes series del artista; en diversas ediciones: 80 de los *Caprichos* (3.ª edición, de 1868); 80 de los *Desastres de la Guerra* (4.ª edición, de 1906); 40 de la *Tauromaquia* (7.ª edición, de 1937); y 22 de los *Disparates o Proverbios* (18 de ellos de la 6.ª edición, de 1916, y 4 adicionales de la 1.ª edición, de 1877).

La muestra ofrece, además de los grabados, varios paneles explicativos y un audiovisual sobre la vida y la obra de Goya. Para su formación se contó con el asesoramiento de Alfonso Emilio Pérez Sánchez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma y director del Museo del Prado, quien preparó un estudio de presentación de la colección, que recoge el



catálogo. En éste se reproducen, además, todos y cada uno de los grabados, comentados por Pérez Sánchez.

Desde su presentación en 1979, la Exposición de Grabados de Goya ha recorrido 87 localidades de 35 provincias españolas, con un balance total de 859.278 visitantes, organizada con la colaboración de diversas entidades locales.

Desde 1985, en que se llevó a cabo la exposición a Andorra, los Grabados de Goya también viajan fuera de España. En ese mismo año, y con el título de «Luces y

Igualmente concebida con carácter didáctico fue la muestra titulada «Arte, Paisaje y Arquitectura (El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania)», organizada en 1986. Se trataba de una muestra documental compuesta por fotografías, dibujos, cuadros, esculturas, grabados y otros materiales que reflejaban la sensibilidad y riqueza de ideas con que algunos artistas han reaccionado frente al desafío arquitectónico y urbanístico de la Alemania Federal desde el final de la segunda guerra mundial.

sombras de España», la exposición mantuvo un itinerario de seis meses por cinco ciudades de Japón —Kumamoto, Chiba, Mie, Kamakura y Gumma— con la colaboración del diario «Yomiuri Shimbun», uno de los más importantes del país, y el Consejo de Museos de Japón.

También en 1985 la exposición se llevó a Bélgica, dentro del Festival «Europalia 85», siendo exhibida en Mons, Lieja y Gante, prosiguiendo en 1986 el recorrido, una vez finalizado el Festival, en Lovaina, en el Museo de Bellas Artes y con su colaboración.

En noviembre de 1987, 218 grabados de la colección, en ediciones de 1868 a 1930, iniciaron un itinerario por diversas ciudades de la República Federal de Alemania: Munich, Wuppertal, Düsseldorf, Berlín y Mainz; y ya en 1988, es Austria el país que acoge la muestra, donde hasta ahora se ha ofrecido en Salzburgo y Graz. Un total de 159.955 personas han visitado la muestra fuera de España.



La fotografía

La fotografía ha sido también objeto de interés por parte de la Fundación a la hora de programar las exposiciones, habiéndose organizado hasta ahora cuatro: una colección de **Fotografía Americana desde 1960**, «**Mirrors and Windows**» (en 1981), que trataba de ofrecer una visión de conjunto del arte fotográfico en Estados Unidos y su evolución en los veinte últimos años; una muestra de 156 obras del francés **Henri Cartier-Bresson** (en 1983), primera retrospectiva completa de casi cincuenta años de trabajo del creador de lo que él mismo denominó «momento decisivo»; la exposición con 143 retratos de la artista británica **Julia Margaret Cameron** (1815-1879), en 1984-85; y la de 168 fotografías de **Irving Penn**, en 1987.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

Una tercera línea de acción en la política artística de la Fundación Juan March la constituye la adquisición y exhibición de obras de artistas españoles contemporáneos. Desde que a comienzos de los años setenta empezase a formar una colección propia de arte español contemporáneo, que asciende actualmente a 470 obras, entre pinturas y esculturas, esta institución ha venido organizando muestras itinerantes con estos fondos.

Con la presentación en Madrid de la Exposición «Arte 73», se inauguraba en enero de 1975 el nuevo edificio de la Fundación en la calle Castelló, 77. Esta colectiva, integrada por 81 obras de 41 artistas españoles, se había ofrecido desde 1973 en cinco capitales españolas —Sevilla, Zaragoza, Bilbao y Palma de Mallorca— y en cuatro europeas (Londres, París, Roma y Zurich). A partir de 1975 se montó la exposición denominada «Arte Español Contemporáneo», formada ya con fondos propios de la Fundación, en número que variaba entre 20 y 30 obras de escultura y pintura, y que a lo largo de estos quince

El Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca

La colección de la Fundación recibió un decisivo impulso cuando en 1980 Fernando Zóbel, creador del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca le hizo donación de las obras que integraban su Museo —un total de 800, entre pinturas, esculturas, dibujos, obra gráfica y otras originales—, que constituían en conjunto una valiosa muestra de la abstracción plástica española; entendiéndose por *abstractas* obras que se sirven de ideas e intenciones no figurativas, pero que en sí abarcan toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo.

Esta colección del Museo de Cuenca es incrementada por nuevas adquisiciones de la Fundación. En los siete primeros años de gestión del Museo por la Fundación (hasta 1987) han sido 278.816 las personas que lo han visitado (no se incluyen en esta cifra los que acceden al Museo

con carácter gratuito, como es el caso de los nacidos o vecinos de Cuenca). La cifra alcanzada en 1986 —47.698— fue la más alta de toda la historia del Museo.

Entre la larga nómina de autores —150 artistas— figuran, reseñados por orden alfabético: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Modesto Cuixart, Francesc Ferreras, Luis Feito, Luis Gordillo, José Guerrero, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuán, Antonio Lorenzo, César Manrique, Manuel Millares, Manuel H. Mompo, Lucio Muñoz, Pablo Pala-



años se ha ido modificando continuamente con nuevas aportaciones y sustituciones. Concebida con un carácter itinerante, «Arte Español Contemporáneo» se ha ofrecido en ocho ocasiones en la sede de la Fundación: la última, en 1985; la muestra, totalmente renovada, ofrecía 45 obras realizadas en los últimos 25 años. Fuera de Madrid, 45 localidades españolas han acogido la colección desde 1975; y desde la presentación de la nueva Colección, en 1985, ésta se ha exhibido en Albacete, Palma, Santander, Arrecife de Lanzarote (Canarias) y Zamora.

Además de organizar exposiciones con estos fondos, la Fun-

Adquisición de la Colección de Amos Cahan

La Colección de Arte Español Contemporáneo de la Fundación recibió un nuevo impulso cuando a fines de 1987 adquiría la colectiva de pintura «Arte Español en Nueva York (1950-1970) (Colección Amos Cahan)», que había reunido este médico y coleccionista neoyorquino durante su estancia en España en los años sesenta. La muestra, con 78 obras de 35 artistas españoles, se había expuesto en Madrid y en otras ocho capitales españolas, organizada por la Fundación en colaboración con entidades locales.

Con esta compra de la Colección del doctor Cahan, la Fundación recuperaba definitivamente para España casi un centenar de obras, en su mayoría de artistas de la Generación de los Cincuenta, aunque también incluye tendencias posteriores (Brinkmann, Burguillos, Balagueró, Equipo Crónica). En los dos últimos años se han incorporado a la colección de la Fundación obras pertenecientes a jóvenes pintores (19 han sido realizadas en los años 80, con lo que la nómina de artistas representados cubre hasta nuestros días). En el libro *Arte Abstracto Español*, que editó la Fundación Juan March en 1983, se analiza una parte representativa de los fondos de arte abstracto de dicha institución.

zuelo, A. Ràfols Casamada, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Gustavo Torner, Manuel Viola y Fernando Zóbel.

Al morir **Fernando Zóbel**, el 2 de junio de 1984, la Fundación organizó una **exposición-homenaje** al artista que, con 45 óleos, realizados desde 1959 hasta el momento de su muerte, se exhibió en Madrid y en otras diez capitalés españolas, siendo visitada por un total de 123.826 personas.

Otras exposiciones de artistas españoles contemporáneos organizadas con fondos de la Fundación han sido «**Pintura Abstracta Española 1960-70**», que se ofreció en 1982 en la sede de la Fundación; la de «**Arte Español en Nueva York (1950-1970)**. Colección Amos Cahan»; y la de «**Grabado Abstracto Español**», con obras de la propia Fundación y del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

dación ha prestado en varias ocasiones obras de esta colección para muestras organizadas por otras entidades, tanto en España como en el extranjero.

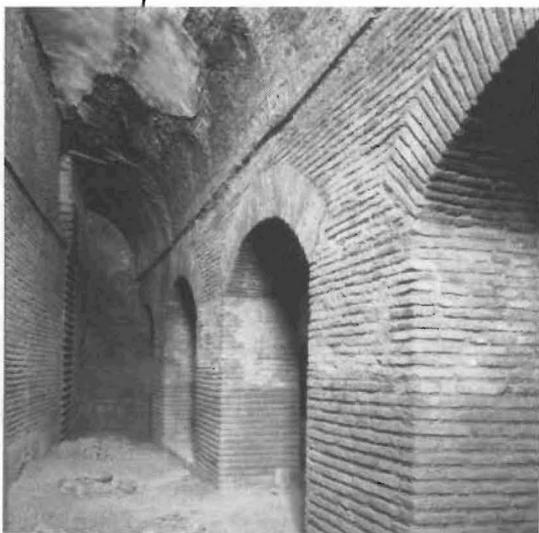
Formada en un principio por obras de autores españoles de nuestros días, todos ellos consagrados y, en su mayoría, pertenecientes a la generación de los cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre medio centenar de nombres), además de otros artistas como Joan Miró o Julio González, la colección ha ido incorporando a lo largo de los últimos años otras obras que incluyen figuras de las jóvenes corrientes abstractas de la presente década de los ochenta. De las obras que actualmente integran la colección, las más antiguas son una pintura de Joan Miró (*Le Perroquet*), de 1937, y una escultura en bronce de Julio González, de 1934 (*Gran personaje de pie*); y entre las más modernas, óleos de



«Lugar de encuentros», de Chillida, a la entrada de la Fundación.

Gruber y de Navarro Baldeweg de 1986.

De forma permanente, pueden contemplarse en la sede de la Fundación en Madrid, esculturas de Pablo Serrano, Sempere, Berrocal, Chirino, Chillida y Torner; y dos murales, de Vaquero Turcios y Suárez Molezún.



Interior del recinto de Torres Bermejas.

Una colección de arte internacional, en Torres Bermejas

La formación y exhibición de una colección de obras de arte contemporáneo de gran calidad y proyección internacional es un proyecto que ha puesto en marcha recientemente la Fundación. Dicha colección de obras, procedentes de esta misma institución o de otras colecciones y obras a ella cedidas, será exhibida en las Torres Bermejas (dentro del conjunto de la Alhambra) cuyo uso ha sido cedido durante 25 años a la Fundación por el Patronato de la Alhambra para su restauración y conservación, según un acuerdo firmado entre ambas entidades el pasado mes de abril.

Becarios de Artes Plásticas

Un total de 500 artistas e investigadores han sido becados por la Fundación para realizar trabajos de creación o estudios en las distintas manifestaciones de las artes plásticas, dentro y fuera de España. Desde 1975 hasta 1982, la Fundación exhibió cada año la obra de sus becarios de artes plásticas, con el propósito de completar la ayuda prestada a estos artistas jóvenes a través de las becas de Artes Plásticas que concedió cada año esta institución hasta 1980. En total se exhibieron, en las siete exposiciones de este género, 270 obras, pertenecientes a 69 artistas.



Veintiséis exposiciones dentro de «Cultural Albacete»

Una exposición antológica del pintor **Antonio López García** —primera individual que este artista realizaba en España desde 1961— organizó en 1985 la Fundación en el Museo de Albacete, cerrando las actividades del Programa «Cultural Albacete», que en dicha provincia había promovido a lo largo de dos cursos consecutivos.

Dentro del citado «Cultural Albacete» —programa cultural que de 1983 a 1985 impulsó y desarrolló la Fundación Juan March, junto con el Ministerio de Cultura y otras entidades locales—, en dicha provincia se organizaron otras 25 exposiciones artísticas: los Grabados de Goya de la Fundación Juan March se exhibieron en Albacete, Almansa, Hellín, La Roda, Villarrobledo y Casas Ibáñez; la colección de «Grabado Abstracto»; la exposición itinerante de Fernando Zóbel, a cuya inauguración acudió el vicepresidente del Gobierno, Alfonso Guerra; o la del Museo de Eindhoven (comentada anteriormente); y otras, como la de «Bodegones y floreros del Museo del Prado», «Fotografía actual en España», «El niño en el Museo del Prado», «Miró: aguafuertes» (con fondos de la Galería Maeght, de Barcelona), o la «Obra gráfica de Tàpies».

Los miércoles 16, 23 y 30 de noviembre

CICLO DEDICADO A CARL PHILIPP EMANUEL BACH

A la música de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) dedicará la Fundación Juan March un ciclo de tres conciertos, los días 16, 23 y 30 de noviembre. El primero de ellos, que ofrecerán el tenor alemán **Wilfried Jochens** y el clavecinista **José Rada**, incluirá *lieder* religiosos y profanos; el segundo estará dedicado a la música de cámara —tríos y sonatas—, que interpretará el **Conjunto «Zarabanda»**; y el tercero a obras para tecla, que tocará al clave y al pianoforte **Pablo Cano**.

Carl Philipp Emanuel Bach fue el quinto hijo —el tercero de los varones— de Johann Sebastian Bach. Compositor prolífico y notable ejecutante de instrumentos de tecla (autor de un libro sobre «El verdadero arte de tocar el clave»), su nombre tiene una gran importancia en la historia de la música por sus contribuciones decisivas al desarrollo de la forma y el estilo «sonata», tan diferente de los estilos de la fuga y la suite en los que su padre destacó en forma tan eminente. Haydn fue su más inmediato beneficiario («todo lo que sé lo he aprendido de Emanuel Bach») y Mozart llegó a decir de él: «Bach es el padre, y nosotros, sus hijos; los que hacemos algo digno lo aprendimos de él, y quien no quiera

admitirlo es un canalla». El programa del ciclo será el siguiente:



● **Miércoles 16 de noviembre:** **Wilfried Jochens**, tenor; **José Rada**, clave.

Lieder religiosos (Salmos nº 6, 8, 19 y 67); Piezas para clave de la colección «Almanaque musicales»;

Lieder religiosos sobre textos de Christian Sturm; *Lieder* profanos sobre poemas de Rödin, Cleim, Lessing y Kleis; Sinfonía para tecla en Fa Mayor y Cantata «Las Gracias».

● **Miércoles 23 de noviembre:** **Conjunto «Zarabanda»:** **Alvaro Marías** (flauta), **Barry Sargent** (violín), **Renée Bosch** (viola de gamba) y **Eduardo López Banzo** (clave).

Sonata en Si menor para violín y clave concertado, Trío en Sol Mayor para flauta, violín y bajo continuo, Sonata en Sol Mayor para flauta y bajo continuo, Sonata en Do Mayor para viola de gamba y bajo continuo y Trío en Re menor para flauta, violín y bajo continuo.

● **Miércoles 30 de noviembre:** **Pablo Cano** (clave y pianoforte).

Sonatas, Sonatinas, Variaciones, Fantasías, Rondós y Pequeñas piezas.

Todos los conciertos comienzan a las 19,30 horas. Entrada libre. Asientos limitados.

Concluye el día 2

REPASO A LA MUSICA DE CAMARA EN SUIZA

■ Han intervenido cinco conjuntos suizos

Con el concierto que dará el **Erato-Quartett** el 2 de noviembre, y en el que se interpretarán obras de Mozart, Dvorak y René Ambruster, se cerrará el ciclo que la Fundación Juan March ha dedicado, desde el 17 de octubre, a «La música de cámara en Suiza»; este ciclo, que ha constado de cinco conciertos, formó parte de la «Semana Suiza» que, a finales del mes pasado, tuvo lugar en Madrid organizada por la Asociación Económica Hispano-Suiza en colaboración con la Fundación suiza «Pro Helvetia».

El **Erato-Quartett**, de Basilea, está formado por **Emilie** y **Heinz**

Haudenschild, **Attila Adamka** y **Emeric Kostyak**; se creó en 1983 y desde entonces ha llevado una intensa actividad, con un repertorio que va desde los clásicos románticos a la música del siglo XX. El programa del día 2 de noviembre consta de las siguientes piezas: «Cuarteto de las disonancias en Do Mayor», de Mozart; «Cuarteto americano», de Dvorak; y «Esquisses», de René Ambruster.

Andrés Briner, crítico musical del *Neue Zürcher Zeitung*, escribió la introducción y **Víctor Pliego** las notas al programa. De todo ello se reproducen a continuación algunos párrafos.

Víctor Pliego y Andrés Briner

TRADICION SUIZA DE MUSICA DE CAMARA

Suiza es un país con una amplia difusión de grupos profesionales y aficionados de música de cámara, es decir, de formaciones con una amplitud que va de los dos hasta digamos los diez componentes. Muchos de estos conjuntos de cámara se han dado el nombre de «camerata», aludiendo al nombre de los siglos XVI y XVII.

Los compositores escogidos para estos conciertos han sacado todos a la luz, no obstante, sus distintas edades, una rica producción en la música de cámara. De entre ellos, Rudolf Kelterborn, nacido en Basilea en 1931, se encuentra entre los compositores actuales más prolíficos. El título de «Metamorphosen» («Metamorfosis») lo ha utilizado Kel-

terborn repetidas veces. En un sentido más amplio puede esto valer para toda su obra, que nunca trata dos veces el mismo tema, y que por eso busca siempre de nuevo transformaciones de los elementos expresivos. En una de sus primeras obras, las «Metamorphosen» para piano de 1956, utiliza una denominación que vuelve de nuevo en las «Metamorphosen» para gran orquesta de 1960. Kelterborn ha escrito en abundancia para formaciones de dos y tres instrumentos y esto concuerda con su voluntad de transparencia, que también caracteriza sus obras orquestales.

Wladimir Vogel (Moscú, 1896-Zürich, 1984) se instaló en Berlín en 1918, donde asimiló y

transformó de igual forma las ideas y la música de Arnold Schönberg como la de Ferruccio Busoni. Cuando en 1933 tuvo que buscar refugio en Suiza, se le negó una colaboración, pero varios compositores suizos (Liebermann, Wildberger, Suter) buscaron sus clases. Aunque no todos los que estudiaban con él —en los años posteriores serían más— asumieron la dodecafonía desarrollada por Vogel (ésta se diferenciaba en algunas cosas de la de Schönberg), sin embargo, de Vogel proceden impulsos fundamentales para la música dodecafónica en Suiza.

La música de cámara de Vogel es extraordinariamente abundante. La palabra «*expression*», que aparece en el título «*Klangexpression*» («*Expresión del sonido*»), es empleada por Vogel como adjetivo calificativo en las «*Six Pièces Expressionnistes*», que fueron concluidas en 1921 bajo el título «*Nature vivante*».

Obra de Schubert

Franz Schubert recibió en 1824 el encargo del conde y clarinetista Ferdinand von Troyer de componer una pieza a semejanza del celeberrimo «*Septimino en Mi bemol, op. 20*» (1800), de Beethoven (este septeto, sin duda la más conocida obra de cámara de su autor, era tan famoso que Beethoven lo aborrecía). De este modo escribió Schubert en menos de dos meses el «*Octeto en Fa mayor, op. 166*», emulando a su querido y admirado Beethoven. La plantilla es prácticamente la misma: clarinete, fagot, trompa, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Schubert sólo añade un segundo violín, formando así una pequeña orquesta capaz de expresar sus poéticos pensamientos musicales con los recursos del lenguaje sinfónico-instrumental, sin la necesidad

de tener que disponer de una auténtica orquesta sinfónica.

Kelterborn emplea elementos seriales; su obra se encuadra en una tradición neobarroca y su personalidad artística se caracteriza por la búsqueda de un pintoresquismo deliberado. «*Metamorphosen*», para trío de clarinete, violín y viola, fue compuesta en 1971. Jean Françaix es un compositor y conocido pianista que alcanzó pronto la fama con su «*Concertino para piano*», compuesto en 1932, obra en la cual ya demostró una consumada maestría. Ha cultivado muy diversos géneros. El «*octeto*» es de 1972 y tiene la misma plantilla que el de Schubert.

Haydn es reconocido como el padre de las formas musicales clásicas (sonata, sinfonía, cuarteto) que constituyen la arquitectura y sintaxis del lenguaje musical. Más que crear nuevos géneros, lo que hizo fue llevarlos progresivamente a la máxima perfección gracias a su constante y artesanal labor de compositor. El «*Cuarteto en Sol mayor, Hob. 81*», primero del Op.77, fue compuesto en 1799. Los cuartetos Op.77 están dedicados al conde Joseph Erdödy, y entre ellos se encuentra el célebre «*Cuarteto Emperador*» en Do mayor. Todos ellos presentan una sólida arquitectura, un desarrollo magistral e impulsivo de los temas y una participación individualizada de todos los instrumentos, lo que les da una gran fuerza polifónica.

Maurice Ravel compuso el «*Cuarteto para cuerda*» en 1902 y lo dedicó a su querido maestro Fauré. En esta obra primera, de «*tiempos heroicos*», muestra ya una exquisita madurez, un gran dominio de la escritura y la sutileza armónica que le será característica, aunque no está exenta aún de las influencias de Chabrier y Gounod.

▷ Cuatro son los trombones que aparecen indicados por Monteverdi, y por vez primera en la historia, en el prólogo de la «Favola d'Orfeo» (1607). Sin embargo, y a pesar de esta innegable novedad, los trombones, o sacabuches, si nos atenemos a la nomenclatura hispana de la época, ya gozaban de una notable difusión al comenzar el siglo XVII. Los famosos constructores de Nüremberg contribuyeron a ello con su diestra labor durante todo el siglo XVI. La emancipación de estos instrumentos estuvo unida a la emancipación de la música instrumental en un proceso que se inició en el Renacimiento y culminó con la llegada del Romanticismo.

Tradición heredada

Johann Christian Pezel fue compositor y músico municipal heredero de esta tradición. La música alta fue un emblema del que se apropiaron todos los poderosos municipios del norte y del centro de Europa, en los que la joven burguesía, compuesta por comerciantes enriquecidos, ejercía su recién conquistada autoridad. Michael Praetorius fue un importante compositor, organista y teórico alemán. Es autor de *Syntagma musicum* (1612-1620), un libro que dedica a los instrumentos musicales y que es especialmente interesante para los estudiosos del tema, conteniendo abundantes y valiosas ilustraciones.

De Melchior Franck tenemos una «suite» en cuatro partes. La «suite» predomina en Alemania a principios del XVII, donde recibe la influencia de la sonata preclásica y responde cada vez más a un plan orgánico de composición, perdiendo progresivamente el carácter danzable.

Franck, cuya música es sencilla y tiene un marcado carácter popular, es uno de los músicos alemanes más importantes de la primera mitad del siglo XVII.

Johann H. Schein fue poeta además de compositor. Sus «Conciertos eclesiásticos» (1618) son los predecesores directos de la cantata alemana. Durante el XVIII los trombones pierden protagonismo y habrá que esperar al XIX para que de la mano de Richard Wagner vuelvan a cobrar un poco de importancia. Pero aun así hay que destacar la abundancia de arreglos en el repertorio de estos tímidos instrumentos.

El «Cuarteto en Do mayor, K. 465», el de «las disonancias», fue terminado en Viena en 1785 y es el que cierra la colección de los cuartetos dedicados a Haydn, colección que constituye en su conjunto una de las más gloriosas creaciones de su autor, W. A. Mozart. En los cuartetos «Haydn» se deja sentir más que nunca la influencia del homenajeado y también la del recién descubierto Bach; son fruto, pues, de estas influencias y de un laborioso esfuerzo, inhabitual en Mozart, que ha quedado reflejado en las desusadas y numerosas correcciones que presentan los manuscritos originales.

Antonin Dvorak es, después de Smetana, el más importante representante de la música nacionalista checa. Dentro de su obra lo más destacable es la producción instrumental, sinfonías y cuartetos, con la que continúa la tradición clásico-romántica de Schubert y Brahms en el respeto a una arquitectura formal sólida y diáfana. El «Cuarteto nº 12 en Fa mayor, op. 96», el «americano», merece este calificativo porque fue la primera de las tres obras que Dvorak compuso durante su estancia en Estados Unidos. ■

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN NOVIEMBRE

Violín y piano, guitarra, flautas y piano, y canto y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» del mes de noviembre, que tienen lugar en la Fundación Juan March los lunes a las doce horas. La entrada es libre y se permite el acceso o salida de la sala en los intervalos entre las distintas piezas del programa.

Lunes 7

RECITAL DE VIOLIN Y PIANO, por **Michael Grube** (violín) e **Igor Dekleva** (piano).

Obras de Pugnani, Srebotnjak, Track, Loncke, Schumann, Granados, Falla, Sarasate y Debussy.

Grube empezó recibiendo clases de su padre, el violinista Max L. Grube, y amplió estudios en Gran Bretaña, Estados Unidos y Francia. Igor Dekleva es yugoslavo y profesor de la Academia de Música de Ljubljana.

Lunes 21

RECITAL DE FLAUTAS Y PIANO, por el **Trío Cimarosa**.

Obras de Sanmartini, Cimarosa, Bach, Fürstenau y Doppler.

El Trío Cimarosa está formado por Vicente Martínez López (flauta), Vicente Martínez López (hijo) (flauta) y Rogelio R. Gavilanes (piano). El Trío se formó en 1984 y ha dado pie a que compositores recuperasen este tipo de formación que carecía casi de repertorio desde el siglo XIX.

Lunes 14

RECITAL DE GUITARRA, por **Juan Manuel Cortés Aires**.

Obras de Sor, Cortés, Leitch, Villa-lobos, Tárrega, Duarte, Albéniz y Falla.

Cortés Aires nació en Madrid (1953), en donde estudió. Es profesor titular del Conservatorio profesional «Padre Antonio Soler», de la Comunidad Autónoma de Madrid, y profesor de los Cursos Internacionales de Interpretación de Música Española, que organiza la Moorhead State University.

Lunes 28

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Federico Gallar** (tenor) y **Juan Ignacio Martínez Ruiz** (piano).

Obras de Vaughan Williams, Leoz y Toldrá.

Gallar nació en Madrid (1960), estudió en el Conservatorio madrileño y en la actualidad es alumno de la Escuela Superior de Canto. Martínez Ruiz ha impartido clases en la Escuela Superior de Canto de Madrid y en la actualidad es profesor en el Centro Cultural «Nicolás Salmerón».

CAMBIO ECONOMICO Y RELACIONES INDUSTRIALES EN ALEMANIA FEDERAL

■ Conferencias del sociólogo Wolfgang Streeck

Sobre «Cambio económico, política de intereses y relaciones industriales en la República Federal de Alemania», el sociólogo Wolfgang Streeck, del Wissenschaftszentrum de Berlín y de la Universidad de Wisconsin-Madison, impartió en la Fundación un ciclo de conferencias, del 17 al 26 de mayo pasado. El profesor Streeck impartía, además, en aquellas fechas un curso sobre ese tema (con el título «Industrial Relations, Structural Change and Economic Performance in Advanced Industrialized Countries») en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Ofrecemos seguidamente un breve resumen del ciclo.

Al contrario que en otros países, los cambios económicos en la década de los 70 y en la década de los 80, y en particular el alto índice de desempleo (entre un 8 y un 9 por 100), han tenido como resultado severas discontinuidades en las instituciones germano-occidentales de relaciones industriales. Esto es especialmente aplicable referido a los sindicatos que, de hecho, han sido capaces de aumentar su afiliación y su representatividad en relación con los principios de los 70. Esto se puede explicar, en parte, por el hecho de que la crisis económica fue mucho menos severa en la RFA que en los demás países. Entre otras cosas, la



Nacido en Lengerich (Alemania) en 1946, Wolfgang Streeck se doctoró en Filosofía en 1980 por la Johann Wolfgang Goethe University, de Frankfurt. Es actualmente Profesor de Sociología y Relaciones Industriales en la Universidad de Wisconsin-Madison (Estados Unidos). Pertenece al Consejo editorial de destacadas revistas de su especialidad, como «Organization Studies», «Economic and Industrial Democracy», «Stato e Mercato», etc., y es miembro de diversas asociaciones de Ciencia Política y Sociología alemanas e internacionales.

RFA ha continuado siendo el país con la mayor cuota en las exportaciones mundiales de bienes manufacturados, a pesar del alto nivel salarial y de la sucesiva apreciación de su moneda. Pero a su vez, los factores institucionales han facilitado el éxito económico, especialmente en la industria transformadora, y esta

relación ha sido el tema principal de este curso.

Se puede considerar a la RFA como ejemplo de economía exitosa con un movimiento sindical fuerte y bien establecido. Entender cómo y por qué estos dos factores pueden ir parejos es de un gran interés sistemático en un momento de intensos debates políticos sobre la «regulación» e incluso sobre la «desindicalización» del mercado laboral. La tesis central de estas conferencias es que en las condiciones específicas germano-occidentales el fuerte desarrollo económico no se consiguió *a pesar de* la fuerza de los sindicatos, sino que en parte *se generó y promovió* merced a la manera en que los sindicatos estaban institucionalizados en la economía y la política de la RFA. Esto se demostró utilizando dos ejemplos: el sistema de la cogestión y la gestión de la formación profesional. En ambos casos, representantes de los trabajadores —que casi siempre son sindicalistas— y los empresarios comparten una serie de decisiones y tienen que llegar a un acuerdo antes de poder emprender una acción.

Los dos sistemas, la cogestión y la formación, contribuyen juntos a construir una amplia base de gran capacidad profesional; a fomentar la flexibilidad en los mercados laborales internos; a facilitar la adaptación de tecnología avanzada de productos y procedimientos; a garantizar una relación de empleo estable y a largo plazo; a inducir a las empresas a invertir en recursos humanos y a comprometerse en estrategias de personal a largo plazo; a permitir a las empresas la entrada en mercados de calidad de fuerte competencia de bienes muy diversificados y de sofisticada tecnología; y, en general, permite a sindicatos y empre-

sarios resolver los conflictos de intereses mediante estrategias de cooperación positiva.

Combatir el desempleo

El alto nivel de desempleo actual en la RFA es en gran parte resultado de un proceso rápido de modernización y mejora industrial, apoyado por salarios altos, «rígidos» y relativamente iguales, y fomentado por sindicatos y comités de empresa en la búsqueda conjunta con los empresarios de una alta competitividad industrial. En consecuencia, las oportunidades laborales de trabajadores con escasa o nula experiencia desaparecen progresivamente incluso en aquellos sectores industriales, como el del automóvil, en los que en el pasado abundaban los trabajadores con escasa o nula formación.

En la RFA está emergiendo el consenso en el sentido de que la estrategia más prometedora para combatir el desempleo —que no socave la competitividad de la economía ni colisione con la «lógica» de las instituciones existentes— sería un esfuerzo a gran escala de formación y reconversión de personal, dirigido especialmente a los desempleados y bajo la tutela de empresarios, sindicatos y Gobierno en concertación. Hay indicios de que la política sindical está moviéndose en esta dirección, apartándose de la anterior, que se fundamentaba casi exclusivamente en la «redistribución del trabajo» mediante la reducción de horas laborales, y acercándose a la utilización de las oportunidades que el sistema de cogestión y formación ofrece para desarrollar una fórmula no redistribucionista, sino expansionista, con objeto de reducir el desempleo desde el «lado de la oferta». ■

CUATRO LECCIONES DE CIENCIA POLITICA

■ Intervinieron Daniel Bell, Pérez Díaz, Suzanne Berger y Pierre Hassner

Entre el 14 y el 23 de junio, el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones organizó un ciclo titulado «Cuatro lecciones de Ciencia Política», en el que in-

tervinieron **Daniel Bell, Suzanne Berger, Pierre Hassner y Víctor Pérez Díaz**, director del citado Centro de Estudios Avanzados. Se incluye a continuación un resumen de las cuatro intervenciones.

Daniel Bell

LA TERCERA REVOLUCION INDUSTRIAL



Hoy día, en la tercera revolución industrial en la que estamos, nuestro sistema político, sobre todo el europeo, está puesto en tela de juicio. Hoy, el capital es mundial y está en continuo movimiento y la mayoría de los estados no se han adaptado a los nuevos cambios.

Pero antes de ver el tipo de sociedad y de revolución tecnológica en la que estamos actualmente, hay que considerar las otras dos revoluciones, que han precedido a la actual; revoluciones todas ellas que han cambiado el carácter de la gente.

La primera tuvo lugar hace unos 200 años con la invención del motor de vapor. Hasta entonces nadie hubiera imaginado —ni Leonardo— que una máquina pudiera mover algo: la fuerza del viento, del músculo humano o animal, sí, pero no una cosa sintética, no natural. La segunda revolución vino con el descubrimiento de la electricidad, que ha modificado sensi-

blemente los hábitos de la Humanidad.

La tercera revolución está comenzando a afectar especialmente a las telecomunicaciones. Hoy día están cambiando radicalmente conceptos como 'tiempo', 'espacio', 'recursos', etc. En octubre de 1987, el 'octubre negro', la Bolsa de Nueva York estuvo a punto de colapsarse. Aquel hecho tuvo repercusión inmediata e instantánea en todas las bolsas, porque el concepto tradicional de tiempo se ha perdido. Igual ocurre con el 'espacio'. Los ejércitos modernos han suprimido este concepto.

Han cambiado enormemente el trabajo, los recursos humanos empleados. Hoy en Estados Unidos sólo el 15 por 100 de la mano de obra corresponde a trabajadores industriales, y a finales de este siglo bajará hasta un 10 por 100; en mi país sólo un 4 por 100 está dedicado al campo. Es un cambio muy importante

en el trabajo. Estamos, pues, en una nueva revolución.

Pero ¿podemos imponer una métrica, una forma de organizar nuestras percepciones, hay manera de seguirle la pista a estos cambios? Este es mi trabajo. Hay que hacer varias distinciones académicas, hay que distinguir entre revolución tecnológica y el marco social estructurado en el que acaece esta revolución. Hace quinientos, doscientos años, los cambios tenían un efecto determinante inmediato en la sociedad. Hoy tenemos más elección, más posibilidades, se brindan nuevas perspectivas de futuro.

Uno de los rasgos fundamentales de esta tecnología es la codificación del conocimiento científico. Esta es la base de la sociedad humana. En este siglo estamos asistiendo a la codificación de los conocimientos teóricos. Lo que en la cabeza de Einstein o de otros científicos eran principios teóricos, han acabado siendo aplicaciones prácticas decisivas en la Humanidad, desde la relatividad, el rayo láser, las computadoras, todo.

Todo es hoy electrónico. El teléfono empezó siendo mecánico, luego electromecánico y hoy electrónico. Otro dato fundamental en la revolución en la que estamos es la miniaturización de los objetos. Los transistores, primero luego, los chips, son los cimientos de esta Tercera Revolución. El microprocesador es la base, con los semiconductores, de estas sociedades avanzadas en las que vivimos.

Esto, como se comprenderá, tiene unas consecuencias económicas fabulosas. No hay más que ver lo que ha ocurrido en Japón en los últimos diez años. Su poder económico es un 35 por 100 superior al de hace unos años; pues bien, su volumen real

de exportación es muchísimo más pequeño que el de hace años. ¿Qué ha ocurrido? Pues que se han reducido sensiblemente los productos que fabrica, calculadoras, radios, etc.

Hay otra consecuencia más. Todo se ha convertido en sistemas de número, todo se ha digitalizado. Además la telemática permite que todos los sistemas mundiales se integren. Se ha revolucionado también la tecnología de materiales. Hay modificaciones geográficas decisivas. Tradicionalmente una gran ciudad, un asentamiento humano importante, surgía cerca de donde hubiera agua, donde fueran fáciles de establecer sistemas de transportes, etc. Esto también ha cambiado. Los diferentes núcleos que están surgiendo en Silicon Valley, en San Francisco, y sitios similares, están cerca de universidades, cerca de donde está el capital intelectual.

Otro cambio decisivo es el de los mercados. Hoy los mercados no son lugares, sino redes de telecomunicación. Se amplía el escenario, se multiplica el número de actores que participan en estos trueques y éstos se realizan a más velocidad y de forma casi simultánea. Ahí está el caso del casi colapso de las Bolsas en octubre de 1987. Ahora todo es mundial. Ha cambiado el tamaño de las cosas, el concepto de escala es variable. El capital no está asentado en un lugar, está en continuo movimiento por el mundo, respondiendo a este cambio.

DANIEL BELL, nacido en Nueva York en 1919, Pitt Professor in American Institutions, King's College, Cambridge (Inglaterra), y Profesor de Ciencia Política de la Harvard University, es autor de *Capitalism Today*, *The Cultural Contradictions of Capitalism* y *The Social Sciences Since World War II*.

Víctor Pérez Díaz

SIMBOLISMOS POLITICOS DE LA DEMOCRACIA LIBERAL



La discusión sobre el simbolismo político está íntimamente ligada a la discusión sobre la legitimación de la dominación, de modo que consideraré los elementos básicos de una teoría de dominación política, que es la teoría de una relación de supersubordinación entre dos agregados de actores y posiciones institucionales.

Sociedad civil y Estado son dos términos que llevan consigo una sobrecarga de experiencias controvertidas y de connotaciones políticas e ideológicas, cuyo significado se ha desmadejado, por así decirlo, en el curso de la Historia.

Poder o dominación significaría la capacidad para hacer que las cosas se hicieran, con el compromiso de que se hagan como el dominador o el dominante quiere que se hagan, frente a la resistencia humana. Dominación política significaría la capacidad del Estado, de los dominantes, para obtener obediencia de sus súbditos, esto es, de la sociedad civil. Sin embargo, como Weber nos ha enseñado, esto no es suficiente para comprender el tipo de relación estable y duradera que la dominación política implica entre dominantes y súbditos; de aquí el añadido crucial del concepto de legitimidad.

De este modo dominación política significaría la capacidad para llevar a cabo decisiones que son decisiones últimas, contra las que no hay elección posible, y que se imponen, si es necesario, contra la voluntad de los

súbditos, de tal forma que los súbditos experimentan miedo.

Este sentimiento no es pasajero, sino duradero, convertido en una pauta de comportamiento estable. El cómo se da esto tiene dos respuestas o la combinación más bien de dos tipos de consideraciones, unas de carácter formal y otras de carácter sustantivo. Teniendo en cuenta consideraciones formales, la legitimidad viene dada por los súbditos a los dominadores; puede ser dada, y alcanza posiciones de autoridad según la tradición, según un procedimiento legal instituido o a causa de su poder extraordinario; de aquí su carácter carismático.

Sin embargo, sólo podemos dar sentido al fenómeno de la legitimidad, o al consentimiento moral de la autoridad, si tenemos en cuenta que los súbditos hacen también consideraciones sustantivas con relación al contenido de las órdenes de los dominadores y a la congruencia entre esas órdenes y los problemas de la sociedad tal como son percibidos.

Si el consentimiento moral a la autoridad es dado en base a esta legitimidad sustantiva de la dominación, en este caso la dominación debe ser considerada como un instrumento para resolver problemas de la comunidad y, por tanto, el comportamiento de los dominadores debe ser juzgado de una manera relativamente racional; el consentimiento debe ser considerado co-

mo condicional a este comportamiento de los dominadores durante un cierto tiempo, y ese consentimiento debe verse como una cuestión de intercambio entre dominadores y súbditos.

Hay al menos cuatro elementos básicos que los dominantes deben resolver en todos los sistemas políticos conocidos: la defensa exterior, la seguridad interna, la integración social y el bienestar material.

Si existen consideraciones favorables respecto a la legitimidad de los dominadores (que sean carismáticos, tradicionales o legales), y se hace un uso correcto de los símbolos políticos, se puede reforzar el poder de los dominantes y de alguna manera suplir el fracaso de los dominantes en resolver los problemas. Se les da, pues, una reserva de crédito, en base a la cual éstos pueden vivir mientras son incapaces o no saben o no quieren o no pueden realizar las tareas que se espera de ellos. Las democracias liberales dan a los dominados oportunidad de limitar el poder de los dominantes e influenciar el contenido de sus políticas, oportunidades que otros regímenes no suelen dar.

En la democracia liberal el pueblo domina o manda en el sentido débil de que selecciona a sus dominantes y consigue desembarazarse de ellos por medio de algunos procedimientos y en su momento. Estos dominadores tienen el derecho de mandar al pueblo, de emitir órdenes dentro de ciertos límites. En una democracia liberal los dominantes tienen que mandar dentro de unos límites, en el marco de una Constitución, por ejemplo; el área de las decisiones colectivas legítimas se detiene en esos límites; más allá de ellos, la democracia se colapsa.

Puesto que algunos problemas

son difíciles o incluso «imposibles» de resolver, las políticas reales tienen que ser complementadas por simbolismos políticos, que nos ayudan a vivir con problemas que no podemos resolver. Hay dos factores que pueden explicar por qué las políticas reales no pueden resolver los problemas de la comunidad. Uno es la limitación del tiempo o el espacio temporal sobre el cual podemos aplicar las políticas reales. El otro es los conflictos internos de la comunidad, que están por debajo de estas políticas.

La política y el Estado operan sobre la base de una posición muy contradictoria. Su existencia, la razón de ser de su poder, está basada en su capacidad para controlar el destino y para responder a cuestiones básicas acerca de la identidad y de la prosperidad de la comunidad, que solamente pueden ser contestadas comparando el presente con el pasado y con el futuro.

Estos dos ingredientes están fuera de nuestro alcance; por eso los dominantes no tienen otro remedio que tratar de vivir dando la impresión de que tienen un poder del que carecen; de ahí que se tengan que comprometer obsesivamente con políticas simbólicas, puesto que los símbolos son los únicos medios a través de los cuales esta impresión puede ser creada. Los dominados pueden ser cómplices de este juego y compartir las ilusiones de los dominantes.

VICTOR PEREZ DIAZ nació en Madrid en 1938 y es catedrático de Sociología de las Organizaciones de la Universidad Complutense, además de Director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Es autor de *Estado, burocracia y sociedad civil* y *El retorno a la sociedad civil*, entre otros títulos.

Suzanne Berger

EL NEOLIBERALISMO Y SUS ORIGENES



Por neoliberalismo entiendo la reformulación contemporánea de la visión mundial liberal clásica de los siglos XVII y XVIII. Son muchas las aportaciones a esta reformulación por parte de los economistas. El neoliberalismo creció partiendo de un ataque contra Keynes y está asociado a los escritos de Milton Friedman, Hayek, von Mises. En cuanto a la teoría política, me llama la atención la ausencia de grandes pensadores y la influencia de una gran variedad de publicistas, escritores populares, periodistas y políticos.

La experiencia de Gran Bretaña, Francia y otros muchos experimentos más limitados de privatización en otros países parece sugerir, a mi juicio, que hay mucho más pendiente. No obstante, por útiles que fueran los ejemplos americanos, que se pueden considerar como munición para peleas domésticas, está claro que el neoliberalismo es una configuración cultural muy diferenciada de un país a otro. Y por muy útiles que sean los ejemplos americanos, lo que estamos viendo ahora no es la difusión de las ideas o prácticas de los Estados Unidos.

No obstante, al aproximarse el fin de la era Reagan, es importante pensar sobre la continuidad del programa neoliberal con el que llegó a su mandato Reagan en 1980. En los Estados Unidos nos encontramos en plena campaña presidencial, en la que ni los republicanos ni los demócratas han elevado el pabellón del neoliberalismo. La re-

tórica de las campañas de Reagan en 1980 y 1984 ha quedado escondida bajo la alfombra. Y sea Dukakis o Bush quien gane las elecciones en noviembre, está claro que en los cuatro próximos años el Estado va a desempeñar un papel mucho más importante.

El neoliberalismo, en retirada en los Estados Unidos y Francia, sigue dominando en Gran Bretaña. ¿Se trata de una ola de ideas políticas ya en declive o se trata de una marea, con bajar y pleamar, que gradualmente va encauzando en su curso todas las otras corrientes políticas? De hecho, hay dos explicaciones totalmente contradictorias respecto a la duración actual del neoliberalismo. Hay una que ve las derrotas y predice la decadencia de estas ideas en todas partes, posiblemente con la sola excepción de los países anglosajones.

La otra opinión, la opuesta, ve no la derrota del neoliberalismo, sino su triunfo. Para quienes comparten esta última, lo que ocurre en Francia no es que la derecha haya perdido las elecciones, sino más bien que los socialistas que han ganado difieren fundamentalmente de quienes ganaron en 1981. Desde esta perspectiva, los socialistas de 1988 han absorbido y han consentido tanto de la agenda neoliberal que apenas sí pueden distinguirse de los neoliberales.

De manera similar, en lo que se refiere a Dukakis y Bush, lo

importante es posiblemente el hecho de que ambos han absorbido tanto de la agenda neoliberal —y de hecho la política americana ha sido transformada de tal manera por el neoliberalismo en los últimos ocho años— que ninguno de los partidos necesita proclamar su adhesión a estas ideas.

¿Derrota o triunfo? Creo yo que hay dos posibles planteamientos: uno estructural y otro coyuntural. Aquél, vinculando estos cambios ideológicos a cambios en las economías avanzadas y apostando por la duración del neoliberalismo; y el segundo, concretándose en cambios políticos en estas sociedades e inclinándose, por lo tanto, a ver en el neoliberalismo un fenómeno cíclico de poca duración.

El sistema económico está en crisis en este momento y con ello las doctrinas de Keynes y la socialdemocracia. Para el nuevo mundo de empresas pequeñas y competitivas, innovadoras, el neoliberalismo representa el sentido común político. Este es, más o menos, el argumento de quienes creen que el neoliberalismo tiene probabilidades de resistir a las fortunas electorales de este o aquel partido porque, a su juicio, el neoliberalismo es la lógica política del nuevo sistema económico.

Pero esta postura no me convence. A mi juicio, el economismo de esta explicación de los orígenes del nuevo liberalismo se viene abajo. Hoy en día, la ineficacia del Estado se ve como una carga que pesa sobre la economía y la convocatoria apunta a la reforma de la administración para que sea más eficaz. No hay relación evidente entre la difusión de las doctrinas neoliberales y el éxito económico.

Si no se puede entender el

neoliberalismo como un reflejo ideológico de cambios en las economías industriales, ¿cómo entenderlo? Mi opinión es que el neoliberalismo es ante todo anti-estatismo y que es una —aunque no la única— forma de frustración contemporánea y de reacción contra la política y la administración. ¿Dónde se presenta? ¿Por qué se presenta en algunas sociedades industriales avanzadas y no, en medida significativa, en otras? ¿Cuál es su futuro? Mi respuesta a estas preguntas es, en términos generales, la siguiente: el neoliberalismo se presenta como fuerte corriente contemporánea de pensamiento político en países en los que hay una base de valores políticos de tradición antiestatista, aun cuando no hayan sido utilizados recientemente.

Y lo que quisiera subrayar es que la experiencia histórica y las tradiciones de las sociedades nacionales contienen tendencias contradictorias y conflictivas, cada una de las cuales apoya distintos tipos de prácticas políticas, diferentes tipos de instituciones y diferentes tipos de alianzas políticas. Así pues, la pregunta se debe reformular como sigue: ¿en qué circunstancias vuelve a la superficie el liberalismo y se hace «hegemónico», incluso ante tradiciones poderosas y conflictivas de relaciones estado-economía?

La respuesta está no en los cambios de la economía, sino en los cambios de las ideas políticas y las relaciones entre ideas en las culturas políticas nacionales.

SUZANNE BERGER, nacida en 1939, Ford International Professor of Political Science, Massachusetts Institute of Technology, es autora, entre otros, de *Organizing Interests in Western Europe* y *Religion and Politics in Western Europe*.

Pierre Hassner

LA DIVISION DE EUROPA



No hay un significado único aceptado del término «Europa» ni tampoco del término «división». Las diferencias políticas (nuestro tema específico) podrían tener que relacionarse con las diferencias en la definición de los límites de Europa y del entendimiento de la naturaleza y las raíces de su división. A su vez, estas diferencias se pueden fundamentar en diferencias de emplazamientos geográficos y experiencias históricas de los diversos países de Europa occidental.

Posiblemente el interrogante principal de cara al futuro de Europa se refiere a la discrepancia inevitable entre estas diversas divisiones que corresponden a las dimensiones contradictorias de la realidad y el carácter deseable o peligroso de intento de su reducción a un común denominador.

Las ambigüedades afines al concepto de «división» son entonces no menos evidentes. Europa está dividida en naciones-estados, en dos campos o bloques enfrentados a lo largo del Telón de Acero y en regiones que pueden o no atravesar ambos. He aquí la interrogante: ¿cuál es la división que hay que superar? Evidentemente, sobre todo la que está simbolizada por el Telón de Acero. Pero esta división ¿ha de sustituirse por una Europa de naciones-estados resultantes de la disolución de las organizaciones rivales existentes, o por una asociación de las últimas, o por una unión más amplia de mayor alcance,

o por alguna combinación de una media Europa más unida, asociada con otra mitad más fragmentada?

Los estados de Europa occidental se pueden dividir en cuatro categorías, dos de ellas precisamente representadas por Alemania y Francia, situadas en posiciones únicas a ambos extremos del espectro. Alemania es el país más afectado por y más relacionado con la división de Europa, por las razones evidentes de que se superpone a su propia división.

La segunda categoría comprendería países que, sin estar divididos, comparten con Alemania unos lazos geográficos, históricos, económicos y culturales con países de «la otra Europa». Este es el caso, sobre todo, de Austria, el país centroeuropeo por excelencia.

En la misma categoría de relación directa se encontrarían los países de los Balcanes como Grecia y Turquía, por su relación con Bulgaria, Albania y Yugoslavia; Italia, por las mismas razones; los países escandinavos, por sus lazos con las repúblicas del Báltico y con Polonia, por no citar Finlandia.

Al otro extremo están los países de Europa occidental, que son puramente occidentales: esencialmente los del Benelux, Suiza y la Península Ibérica. Su interés por Europa oriental se ajusta en su medida al interés por la paz y el comercio. Recibirán con los brazos abiertos el fin de la

división de Europa, pero no tienen un interés inmediato. Esencialmente éste es, asimismo, el caso de Gran Bretaña, cuyos intereses y dilemas son principalmente Occidente-Oriente.

En este caso, la geografía es el destino, pero también lo es la historia. Se puede comprender gran parte de la actividad de los tres países respecto a la división de Europa a la luz de sus respectivas situaciones en 1945. Alemania, habiendo sido la causa principal de la división de Europa, se había convertido en su víctima y era entonces objeto de negociaciones más que participante en las mismas. Por otra parte, Gran Bretaña era uno de los vencedores y, en apariencia y según su propia percepción, una de las tres grandes potencias. Francia estaba a mitad de camino, medio derrotada, medio victoriosa, medio participante, medio excluida de las negociaciones.

Todo el mundo habla hoy de la autoafirmación de Europa, pero ésta puede tomar por lo menos dos direcciones. En Francia y en círculos conservadores de Europa occidental, una significa sobre todo progreso en la cooperación política y militar de Europa occidental, que conduzca algún día a un centro independiente de poder que pueda constituir o bien el segundo pilar de la Alianza Atlántica o bien la Tercera Potencia.

El tema que crea confrontación en todo país de Europa occidental es cómo cambiar o equilibrar ambas dimensiones multilaterales —la Europa occidental y la Pan-Europa— entre sí y con el bilateralismo nacional. Esto, a su vez, depende de las prioridades dadas a las metas de influencias deseadas (las sociedades de Europa oriental, sus gobernantes o su hegemonía so-

viético) y en las áreas de la política.

El multilateralismo europeo es evidentemente el método más directo de ayuda, por su propia existencia, a la superación de la división de Europa.

Posiblemente la dimensión más importante sea la que ya —sin esperar a los gobiernos— da resultados más efectivos a favor de la superación de las barreras entre las dos Europas: los medios de comunicación de masas. Hay una serie de propuestas de programas comunes e intercambios, lanzados en el marco de la CSCE, pero sin logros tangibles numerosos. Hay convocatorias, discusiones y perspectivas de prestar dimensión europea a los proyectos de un satélite de TV francoalemán o europeo occidental.

La seguridad es probablemente el área más polémica. El control de armamento y la «détente» serían las vías hacia la afirmación de intereses comunes y específicos de los estados europeos, con exclusión de los ideológicos, que se ven como factores de división y de dominación de superpotencia.

La creación de una situación especial para los no nucleares (y especialmente para los dos estados alemanes dentro de las dos alianzas y en el marco de zonas no nucleares) sería el camino a seguir para superar la división artificial. Este argumento tiene mucha fuerza y es posible que en mayor o menor grado esté influyendo directamente en todos los gobiernos de Europa occidental.

PIERRE HASSNER, nacido en 1933, de la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, de París, es autor de *Europe in the age of negotiation*, *Totalitarisms* y «The View from Paris», en *Ending Empire*.

Revista crítica de libros

NUMERO 19 DE «SABER/Leer»

■ Con artículos de Valverde, Palacio Atard, Lapesa, Elías Díaz, Herrero de Miñón, González de Cardedal y Sixto Ríos

El sumario del nº 19, correspondiente al mes de noviembre, de la revista crítica de libros, que edita la Fundación Juan March, «SABER/Leer», se abre con un artículo de José María Valverde y además colaboran Vicente Palacio Atard, Rafael Lapesa, Elías Díaz, Miguel Herrero Rodríguez de Miñón, Olegario González de Cardedal y Sixto Ríos. Los artículos van ilustrados por Arturo Requejo, Fuencisla del Amo, Stella Wittenberg, Alfonso Ruano, Oscar Muinelo y Juan Ramón Alonso.

La publicación en España de tres libros del filósofo alemán Walter Benjamin, además de una correspondencia mantenida con Gershom Scholem, le sirve a Valverde para resaltar la fascinación que por Benjamin se tiene en estos momentos. Dos obras de José María García Escudero sobre el cardenal Herrera Oriá, en su doble vertiente de sacerdote y hombre de empresas periodísticas, son comentadas conjuntamente por el historiador Palacio Atard. El director de la Real Academia Española, Rafael Lapesa, en su artículo da un repaso al mundo de la antigua lírica popular hispánica.

Titulando como titula el profesor Elías Díaz su trabajo «Tierno Galván, libertario y socialista», el recordatorio que hace, a partir de un libro de Raúl Morodo, sobre Enrique Tierno



Galván, queda suficiente y expresivamente acotado. Herrero Rodríguez de Miñón ha leído un informe de Estados Unidos sobre la disuasión selectiva y lo ha comentado en estas páginas. Cristianismo y filosofía es el tema básico del artículo del teólogo Olegario González de Cardedal; y los juegos y las teorías matemáticas, el de Sixto Ríos.

Suscripción

A partir de enero de 1989 se enviará *SABER/Leer* a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se podrá encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

MIÉRCOLES, 2**19,30 horas****CICLO «LA MUSICA DE CAMARA EN SUIZA» (y V).**Intérpretes: **Cuarteto de Cuerdas ERATO**, de Basilea.

Programa: Cuarteto en Do mayor de «Las disonancias» (K. 465), de W. A. Mozart; Cuarteto nº 12 en Fa mayor Op. 96 «Americano», de A. Dvorak; y Esquisses, de R. Ambruster.

JUEVES, 3**11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES**
Recital de órgano, por **Lucía Riaño**.Comentarios: **Alvaro Marías**.

Obras de Cabezón, Correa de Arauxo, Cabanilles, Mestres, Bach, Haydn y Alain.

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

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Madrid, fin de siglo» (I).**Carlos Sambricio**: «Hacia un Madrid moderno».**VIERNES, 4****11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES**
Recital de piano, por **Claudia Bonamico**.Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

Obras de Scarlatti, Soler, Mozart, Chopin y Ravel.

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

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Madrid, fin de siglo» (II).**Antón Capitel**: «La arquitectura de Madrid hacia 1990».**LUNES, 7****12,00 horas****CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Recital de violín y piano.Intérpretes: **Michael Grube**, violín, e **Igor Dekleva**, piano.

Obras de Pugnani, Srebotnjak, Track, Loncke, Schumann, Granados, Falla, Sarasate y Debussy.

MARTES, 8**11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES**
Conjunto de Cuerdas «Rossini».Comentarios: **Jorge Fernández Guerra**.

Obras de Mozart, Haydn, Beethoven y Rossini.

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

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Madrid, fin de siglo» (III).**José M.ª Ezquiaga**: «Madrid 1990 y después».**JUEVES, 10****11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES**
Recital de órgano, por **Presentación Ríos**.Comentarios: **Alvaro Marías**.

Obras de Cabezón, Aguilera de Heredia, Soler, Bach, Zipoli y Buxtehude.

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

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Madrid, fin de siglo» (y IV).

Gabriel Ruiz Cabrero: «Fin de la arquitectura de Madrid».

VIERNES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano, por María Luisa Colom.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de Scarlatti, Soler, Schubert, Beethoven, Liszt, Ravel y Chopin.

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

LOS GRABADOS DE GOYA, EN ASTORGA Y PONFERRADA

Hasta el 6 de noviembre seguirá abierta en el Palacio Gaudí de Astorga (León) la Exposición de 222 grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March). La muestra se presenta en colaboración con el Ayuntamiento de Astorga.

A partir del 11 de noviembre la muestra se exhibirá en la Casa de Cultura de Ponferrada (León), también con la colaboración del Ayuntamiento de dicha localidad.

Los grabados que se ofrecen son 80 de los *Caprichos* (3.ª edición, de 1868); 80 de los *Desastres de la guerra* (4.ª edición, de 1906); 40 de la *Tauromaquia* (7.ª edición, de 1937); y 22 de los *Disparates* o *Proverbios* (18 de ellos de la 6.ª edición, de 1916, y 4 adicionales de la 1.ª edición, de 1877). Acompañan a la muestra varios paneles explicativos y un audiovisual sobre la vida y la obra de Goya.

LUNES, 14

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de guitarra.

Intérprete: **Juan Manuel Cortés Aires.**

Obras de F. Sor, J. M. Cortés, P. Lerich, H. Villa-Lobos, F. Tárrega, J. W. Duarte, I. Albéniz y M. de Falla.

MARTES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Conjunto de Cuerdas «Rossini».

Comentarios: **Jorge Fernández Guerra.**

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La Constitución española» (I).

Landelino Lavilla: «La transición política».

MIÉRCOLES, 16

19,30 horas

CICLO «CARLOS FELIPE EMANUEL BACH» (I).

Intérpretes: **Wilfried Jochens**, tenor, y **José Rada**, clave.

Programa: Lieder religiosos, Piezas para clave de la colección 'Almanaques musicales', Lieder profanos, y Cantata 'Las Gracias'.

JUEVES, 17

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de órgano, por Presentación Ríos.

Comentarios: **Alvaro Marías.**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 10).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La Constitución española» (II).

Landelino Lavilla: «Señas de identidad del orden constituido».

VIERNES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano, por **María Luisa Colom.**

Comentarios: **Antonio Fernández Cid.**

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

LUNES, 21

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Intérpretes: **Trío Cimarosa.**

Obras de Sanmartini, Cimarosa, Bach, Fürstenau y Doppler.

MARTES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Conjunto de Cuerdas «**Rossini**».

Comentarios: **Jorge Fernández Guerra.**

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La Constitución española»

(III).

Landelino Lavilla: «Diez años de Constitución».

MIÉRCOLES, 23

19,30 horas

CICLO «**CARLOS FELIPE EMANUEL BACH**» (II).

Conjunto 'Zarabanda' (**Alvaro Mariás**, flauta, **Barry Sargent**, violín, **Renée Bosch**, viola de

gamba, y **Eduardo López Banzo**, clave).

Programa: Trío en sol mayor para flauta, violín y bajo continuo BWV 1038; Sonata en si menor para violín y clave concertado Wq. 76; Trío en sol mayor para flauta, violín y bajo continuo Wq. 144; Sonata en sol mayor para flauta y bajo continuo Wq. 123; Sonata en do mayor para viola de gamba y bajo continuo Wq. 136; y Trío en re menor para flauta, violín y bajo continuo Wq. 145.

JUEVES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

COLECCION LEO CASTELLI, EN LA FUNDACION

En noviembre estará abierta en la sede de la Fundación Juan March la Colección Leo Castelli, integrada por 60 obras de 16 artistas norteamericanos, todas ellas procedentes de la colección particular que Castelli posee en Nueva York.

Cuadros, esculturas y obras sobre papel ofrece esta muestra en la que están representados Artschwager, Flavin, Johns, Judd, Kelly, Kosuth, Lichtenstein, Morris, Nauman, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Ruscha, Serra, Stella y Warhol.

Horario de visita de la exposición: de lunes a sábado: de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas. Abierta hasta el 8 de enero de 1989.

Recital de órgano, por Presentación Ríos.

Comentarios: Alvaro Marías.
(Programa y condiciones de asistencia como el día 10).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La Constitución española»
(y IV).

Landelino Lavilla: «La lealtad constitucional».

VIERNES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano, por María Luisa Colom.

Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

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

LUNES, 28

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de canto y piano.

Intérpretes: Federico Gallar, tenor, y Juan Ignacio Martínez Ruiz, piano.

Obras de Vaughan Williams, García Leoz y Toldrá.

MARTES, 29

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Conjunto de Cuerdas «Rossini».
Comentarios: Jorge Fernández Guerra.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«Antropología Social y Criminología» (I).

Julio Caro Baroja: «Antropología criminal, física, social y cultural».

MIÉRCOLES, 30

19,30 horas

CICLO «CARLOS FELIPE EMANUEL BACH» (y III).

Intérprete: Pablo Cano (clave y pianoforte).

Programa: Sonatas, Sonatinas, Variaciones, Fantasías, Rondós y Pequeñas piezas.

BIBLIOTECA CON FONDOS DE TEATRO Y MUSICA

En la Biblioteca de la Fundación Juan March permanecen a disposición de investigadores y estudiosos sendos fondos sobre **Teatro Español Contemporáneo** (con más de 37.000 documentos entre libros, fotografías, casetes y discos, bocetos, maquetas y otros materiales) y el **Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea** (con 4.000 partituras, libros, casetes y discos).

De octubre a junio, la Biblioteca permanece abierta los días laborables, de lunes a viernes, de 10 a 14 y de 17,30 a 20 horas; los sábados de 10 a 13,30 horas.

El presente Calendario está sujeto a posibles variaciones. Salvo las excepciones expresas, la entrada a los actos es libre. Asientos limitados.

**Información: Fundación Juan March, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid**