

Nº 211
Junio-Julio
1991

Sumario

ENSAYO-La música en España, hoy (XVI)	3
<i>La música española en el extranjero</i> , por Arturo Tamayo	3
NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN	9
Publicados los <i>Anales 1990</i> de la Fundación Juan March	9
— Más de medio millón de personas en los actos culturales	9
Arte	11
El Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, cumple 25 años	11
— Editada una carpeta conmemorativa con 7 serigrafías originales de artistas de la colección	11
— Las Casas Colgadas y el Museo	13
— Donación a la Fundación Juan March. Balance del Museo	16
La fantasía plástica de Vieira da Silva. La muestra, abierta hasta el 7 de julio	20
— Julián Gallego: «Pénélope y Helena»	21
— Frases de la artista y juicios críticos sobre Vieira	23
Guía didáctica de la <i>Collecció March. Art Espanyol Contemporani</i> , de Palma	25
Goya, en Luxemburgo, Burdeos y Andalucía	26
Música	27
Piano ruso del XIX	27
En junio finaliza el III Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid	30
Integral de sonatas para piano de Mozart, en «Conciertos del Sábado»	33
«Conciertos de Mediodía» de junio	34
Cursos universitarios	35
Claudio Guillén: «Correspondencia epistolar y literatura»	35
Encuentro con el poeta José Hierro, en junio	40
Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología	41
Encuentro sobre el desarrollo de las flores	41
Dos nuevos <i>workshops</i> en junio, en Cuenca y en Sigüenza	42
Publicaciones	43
«SABER/Leer»: trabajos de Tortella, Martín Gaité, Haro Tecglen, Martínez Montávez, Elías Díaz, Campos-Ortega y Pinillos	43
INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES	44
Finaliza el curso en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	44
— Félix Varela: «El endeudamiento de los países en vías de desarrollo»	44
Calendario de actividades en junio y julio	46

LA MÚSICA EN ESPAÑA, HOY (XVI)

La música española en el extranjero

Independientemente de las informaciones triunfalistas de ciertos medios especializados del país, la presencia de los compositores españoles en el panorama internacional —inversamente a la de los intérpretes— es escasa, podríamos casi decir desoladora. Excepción hecha de Luis de Pablo y Cristóbal Halffter (en cierta manera también Joan Guinjoan), cuya presencia es continua y duradera, la aparición de los compositores residentes en España en los centros y festivales de música contemporánea se produce, independientemente de su calidad intrínseca, de manera esporádica. Es curioso observar, sin embargo, cómo compositores excesivamente presentes en la vida musical española son práctica-



Arturo Tamayo

Realizó estudios musicales en el Conservatorio de Madrid, su ciudad natal, continuándolos en la Staatliche Hochschule für Musik de Friburgo (R.F.A.). Invitado regularmente por las más prestigiosas orquestas europeas, ha dirigido los estrenos de varias óperas contemporáneas en la Deutsche Oper de Berlín, Staatsoper Wien y Opera de París.

* 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.

El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Mú-*

mente desconocidos más allá de nuestras fronteras, lo cual equivaldría a desenmascarar la escasa calidad e interés de su producción y el provincianismo de sus presupuestos estéticos.

Caso contrario el de algunos compositores que, residiendo en el extranjero, gozan de un merecido prestigio internacional que contrasta con la obstinada ignorancia y reticente desconocimiento que sufren en su país de origen. A tres de estos compositores nos referiremos en el presente trabajo, que no puede ni pretende agotar el tema.

José Luis de Delás (Barcelona, 1928)

C'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la clarté. (Albert Camus, «Le mythe de Sisyphe»).

Jose Luis de Delás es el prototipo de artista de formación intelectual, humanística y musical completa. Violinista y pianista de formación, cursa estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona (para abandonarlos pronto y dedicarse por entero a la música) paralelamente a los musicales en el Conservatorio. Tempranamente marcha a la República Federal de Alemania donde simultanea sus estudios de composición con los de dirección de orquesta, siendo su maestro Hermann von Walterhausen (uno de los más eminentes teóricos de esta disciplina). Wieland Wagner lo invitó personalmente a Bayreuth, donde será asistente musical durante dos temporadas. Del ambiente de Bayreuth y su contacto personal con intérpretes tales como Hans Knappertsbusch o Eugen Jochum surgirá su profundo conocimiento de la concepción dramática wagneriana. Después de un primer retorno y tras un breve intermedio —en el cual hace frecuentes apariciones como director de orquesta— decide abandonar definitivamente España. Esta decisión, dura y difícil, fue tomada tanto como protesta por la situación política reinante en nuestro país, como por la imposibilidad de soportar la mediocridad imperante a todos los niveles, pero especialmente el cultural, que el triunfo del franquismo había provocado. Finalmente, su negativa, obstinada y consecuyente, a colaborar con cualquier organismo oficial del régimen, le cerraba las pocas puertas que pudieran estar abiertas. A partir de 1957 reside habitual-

sica y nuevos medios electroacústicos, por Gabriel Brncic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Angel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical; *La musicología española*, por Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruiz Tarazona, crítico musical; *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor; *Iniciativa pública de la música*, por Tomás Marco, compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; y *Los archivos musicales en España*, por José López-Caló, catedrático emérito de Historia de la Música en la Universidad de Santiago.

LA MUSICA ESPAÑOLA EN EL EXTRANJERO

mente en Alemania. Director de grabaciones en la Radio de Colonia, posteriormente colaborador fijo en el Estudio de Música Electrónica de Utrecht, esta faceta de su trabajo le lleva a dominar en todos sus aspectos el manejo del material musical sintético. Ensayista sobre temas musicales y culturales, profundo conocedor del pensamiento y la obra de Theodor Wiesengrund Adorno, Delás es un artista comprometido con su tiempo que busca su camino sin concesión alguna a modas, escuelas y tendencias pasajeras.

Desde el comienzo de su carrera la personalidad de Delás llamó poderosamente la atención de los centros musicales europeos. Diversas radios alemanas le dedicaron extensos programas monográficos y el semanario «Die Zeit» le dedicó, recientemente, un largo artículo. Klaus Heinz Metzger, uno de los más interesantes e importantes ensayistas musicales lo considera, según ha escrito en varias ocasiones, como uno de los compositores de más importancia en la actualidad. Un libro dedicado a la persona de Delás se halla en curso de publicación. Podría parecer superfluo señalar que las principales emisoras de radio y centros de música contemporánea no han escatimado sus encargos de obras a nuestro compositor. Sin embargo, creo conveniente indicar que de su país ha tenido —en los últimos treinta y cinco años— un *único* encargo («Les paroles et l'air», 1987).

Dado el escaso conocimiento que el aficionado español tiene de la música de este compositor (sus obras se han dado a conocer en contadas ocasiones) y dada la ausencia de puntos de referencia, resulta difícil de explicar dentro de los límites del presente trabajo la trayectoria de su obra. Diremos, no obstante, que Delás parte en casi todas sus obras de una idea poética, germen y origen de la composición, como de hecho podemos constatar en muchos de sus títulos. El poema (o poemas) se convierte —para decirlo con palabras de Boulez— en «centro y ausencia» de la música. Incluso en obras cuyo título pudiera inducirnos a pensar lo contrario, como en «Concetti-Musica para Gesualdo di Venosa», el elemento poético —donde la referencia a Gesualdo tiende un puente que lleva del conceptualismo español y el manierismo italiano a la escritura automática de Breton y otros surrealistas— es el motor impulsor de la composición, siendo las citas estilísticas a la manera de Gesualdo parte integrante del pensamiento pluralístico, en este caso al nivel del estilo, al cual nos referíamos anteriormente.

La música de Delás es un feliz ejemplo de equilibrio entre la ideación especulativa y la realización material. Delás es un enamorado del trabajo bien realizado, de la obra perfectamente aca-

bada, cuidadoso al máximo del detalle hasta en el último momento del proceso de composición: la realización de la partitura. Esta poética artesanal, de manera similar a los artistas del Renacimiento o más concretamente del manierismo, nos presenta la obra de arte en toda su perfección y esplendor, en espera de su realización sonora. Frente al artista reproductor, Delás mantiene un nivel de exigencia similar al que ha tenido previamente consigo mismo. Si en un próximo avenir se efectúa un mayor acercamiento entre José Luis de Delás y el público español, éste tendrá acceso a una de las creaciones más personales, consecuentes y originales de las últimas décadas.

Gonzalo de Olavide (Madrid, 1934).

La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. (André Breton, «L'amour fou»).

Después del obligado paso por el Conservatorio de su ciudad natal, Olavide continúa sus estudios en Bruselas y, más tarde, en Colonia. En esta última ciudad trabaja con Henri Pousseur y Karlheinz Stockhausen. Posteriormente se traslada a Ginebra, donde reside habitualmente. Su música es notablemente conocida en Europa y ha recibido numerosos encargos de los principales centros de música contemporánea de nuestro continente.

Olavide es uno de los pocos compositores que, residiendo fuera de su país, llegó en un momento determinado a obtener una cierta continuidad en dar a conocer su obra en España, siendo su nombre, al menos, familiar al aficionado sinfónico hispano. Este período, producido sin duda por la euforia de la recuperación de personalidades ausentes de España, surgida a consecuencia del cambio de dirección política en la península, se puede situar entre los años 1983-1985. El punto de partida de Olavide para sus composiciones surge de un momento de ideación (diríamos mejor de inspiración) súbita. Impulso creador que será posteriormente desarrollado y elaborado con sumo cuidado y habilidad dentro de unos moldes formales claramente preestablecidos y cambiantes a cada nueva composición. Este *élan* se observa en muchas de sus obras, que comienzan con un gesto musical claro y elocuente; un signo que nos señala la idea básica de la obra indicándonos la trayectoria que ésta seguirá. Gesto que se transforma a través del proceso de composición, sufriendo una serie de metamorfosis para resurgir de manera resplandeciente y —diríamos casi— triunfante, a guisa de conclusión de la obra. Este trabajo de modulación de la idea básica (nos resistimos a llamarla célula), realizado siempre con una gran elegancia de escritura y con la intuición musical que le es propia, constituye, junto a su constante invención armónica, uno de los rasgos más personales de este compositor.

LA MUSICA ESPAÑOLA EN EL EXTRANJERO

Si bien los moldes rígidos del serialismo —no olvidemos que Olavide trabajó con dos de los representantes más importantes de esta tendencia estética— le obligaron a un trabajo previo de organización del material sonoro. Este surge de principios basados en la resonancia natural de los sonidos. La dialéctica entre la espontaneidad de la invención y el control del material sonoro es uno de los aspectos más fascinantes de su música. Al igual que Delás, es Olavide un amante de la obra perfectamente realizada. Sin embargo, mientras que en aquél la obra, después de su fijación en la partitura y una vez hechas las correcciones de detalles —generalmente mínimos— queda como objeto sonoro inmutable, Olavide vuelve continuamente sobre sus propias obras en la búsqueda de una mayor perfección de escritura y cohesión formal.

Ya una de sus primeras obras, «índices», constituyó, el día de su estreno en España, un punto de referencia para la generación de compositores que en aquel momento comenzaba a aparecer (Llinás, Polonio, Téllez...), fascinados por la combinación de elementos fijos y cambiantes sin pérdida alguna de la lógica formal. Las esperanzas, sin embargo, de una (re-)integración de Olavide dentro del panorama musical español surgidas a raíz de la resonancia obtenida por el estreno de obras como «Quasi una cadenza», «Sine die», «Estigma» o el «Cante in memoriam Lorca» —o por la concesión del Premio Nacional de Música— no han sido, desgraciadamente, confirmadas hasta el momento.

Manuel Hidalgo (Granada, 1956).

Avoir le sens de l'unité profonde des choses, c'est avoir le sens de l'anarchie et de l'effort à faire pour réduire les choses en les ramenant à l'unité. Qui a le sens de l'unité a le sens de la multiplicité des choses, de cette poussière d'aspects par lesquels il faut passer pour les réduire et les détruire. (Antonin Artaud, «Héliogabale ou l'anarchiste couronné»).

Tras sus estudios de composición en Granada con Juan Alfonso García, parte en la década de los ochenta a la República Federal Alemana. Continúa sus estudios en Hannover y Stuttgart con Helmut Lachenman, fijando su residencia en esta última ciudad.

Siendo todavía estudiante hizo caer Hidalgo sobre sí la atención de los medios especializados, por lo radical de sus ideas y lo novedoso e independiente de sus concepciones. El festival de Donaueschingen le encargó, hasta ahora, obras en dos ocasiones que fueron muy bien acogidas por el público y la crítica. Ganador de premios y concursos internacionales, sus composiciones se escuchan con regularidad en las principales ciudades europeas. Los encargos se amontonan de manera casi alarmante, situación que no parece alterar en lo más mínimo al compositor granadino, que pre-

fiere renunciar a un encargo antes que ofrecer un producto con el cual no esté completamente conforme. Su acerba autocrítica le lleva a desaconsejar la ejecución de obras suyas que él considera imperfectas (opinión no compartida por la mayor parte de sus intérpretes, quienes, afortunadamente, desoyen esta recomendación).

Hidalgo es un compositor de sólido oficio, obtenido a través de largos años de aprendizaje, cuya poética está fuertemente enraizada en la cultura y música del sur de España. Su música integra, dentro de una estética actual, elementos del folklore andaluz, trascendidos a través del prisma visionario de este compositor, cuyo ascetismo de escritura contrasta con la riqueza de su intención y lo vario de sus ideas. A pesar de su todavía joven edad, Hidalgo ha realizado ya una obra importante que le hace figurar como una de las cabezas de fila de su generación.

A guisa de epílogo

Ya hay un español que quiere vivir y a vivir empieza, entre una España que muere y otra España que bosteza.

Españolito que vienes al mundo, te guarde Dios. Una de las dos Españas ha de helarte el corazón. (Antonio Machado).

Con estas breves y fragmentarias líneas, e independientemente del intento de presentar en su justa medida la importancia de estos tres compositores, quisiéramos denunciar una situación límite e insostenible, eslabón último de una larga y amarga cadena, que cuenta con una desoladora tradición en España: el aislamiento de los artistas que escogieron la vía, más o menos forzada, del exilio. Resulta grotesco observar cómo personas que tuvieron que tomar la decisión de separarse de su país por no aceptar ningún tipo de colaboracionismo con un sistema autoritario y dictatorial se ven en tiempos de democracia condenados al ostracismo, mientras que antiguos colaboracionistas mantienen indeleblemente sus posiciones privilegiadas, si no han obtenido alguna otra, incluso más ventajosa. Tal vez sea ésta una de las contradicciones de nuestro carácter que tan a gala tenemos y de las que deberíamos ir pensando en liberarnos. Pero tal vez nos falte el valor para hacerlo...

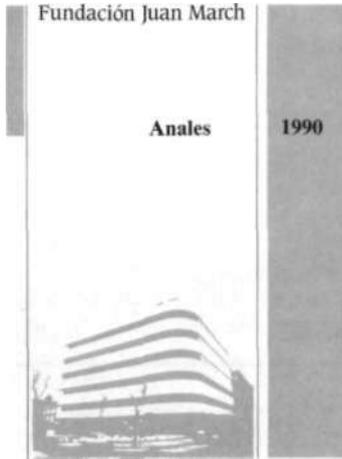
Sería conveniente que los responsables culturales de la actual administración afinaran sus elementos de juicio y trataran de hacer retornar o, al menos, reintegrar una serie de personalidades en la vida musical del país (ya que pretender que los susodichos responsables reflexionen sobre el *porqué* de esta situación, sería pedir demasiado. Políticos son, finalmente, políticos y no pensadores..., salvo, claro está, las honrosas excepciones). Estos compositores, al igual que otros artistas e intelectuales que se encuentran en la misma situación serán quienes, a fin de cuentas, dejarán constancia del quehacer cultural español más allá de las fronteras en las postrimerías del siglo veinte.

Más de medio millón de personas en los actos culturales

En un año: 24 exposiciones, 228 conciertos,
82 conferencias y reuniones científicas,
16 investigaciones terminadas y otras promociones

Un total de 334 actos culturales en su sede, en Madrid, y en otras 24 localidades españolas, así como en Portugal, Alemania, Suiza y Francia (a los que han asistido 501.946 personas); la inauguración de la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*, en Palma, con fondos de la Fundación Juan March; la celebración de diversas reuniones científicas dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, iniciado en 1989, así como de conciertos musicales; la publicación de diez nuevos números de la revista crítica de libros «SABER/Leer»; además de diversas promociones (publicaciones, biblioteca, etc.), constituyen el balance de realizaciones de la Fundación Juan March en el pasado año, según se desprende de los *Anales* de esta institución, correspondientes a 1990, que acaban de publicarse.

Por su parte, el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, con sede en la Fundación, en su cuarto año de actividad, realizó una nueva convocatoria de becas en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, dependiente del citado Instituto. Este Centro desarrolló diversos cursos, de carácter cerrado, y organizó seminarios, conferencias públicas y otros actos.



Esta Memoria, además de una información detallada de las distintas líneas de acción de la Fundación Juan March durante ese año, refleja los datos económicos correspondientes a los costos totales de las actividades de esta institución, que en 1990 cumplía sus 35 años de funcionamiento.

Comentarios de críticos o especialistas en distintas materias y extractos de conferencias y cursos acompañan la información sobre los 334 actos culturales organizados en 1990 y desglosados en 24 exposiciones artísticas, 156 conciertos para el público en general y otros 72 recitales para jóvenes estudiantes de centros docentes; 68 conferencias sobre distintos temas científicos y humanísticos, 42 de las cuales correspondieron a los 11 «Cursos universitarios» de carácter monográfico; y 14 seminarios científicos, dentro del citado Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología; y otras actividades culturales diversas.

A finales del año 1990 se inauguraba en Palma de Mallorca la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*, con fondos de la Fundación, integrada por 36 obras de artistas españoles, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, que se exhibirá con carácter

permanente en dicha capital. En cuanto al *Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca*, tuvo durante 1990 un total de 52.483 visitantes; y prosiguió su labor divulgadora del arte abstracto con la edición de serigrafías y reproducciones de obras del Museo.

En su programación musical, la Fundación continuó sus habituales series de ciclos monográficos, «Conciertos de Mediodía», «Conciertos del Sábado» y «Recitales para Jóvenes», además de otros conciertos a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, con lo que esta institución organiza un concierto diario en su sede de lunes a sábado. Además, ofreció otros ciclos en Valencia y Valladolid con la ayuda de entidades locales y prosiguió su apoyo técnico a las actividades musicales de «Cultural Rioja» y «Cultural Albacete».

Dentro del *Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología*, se celebraron cuatro cursos teóricos o expe-

rimentales, siete *workshops* sobre temas diversos, un ciclo de conferencias públicas en el que participó el Premio Nobel de Química (1967) Manfred Eigen y otras conferencias a cargo del también Nobel de Química (1982) Aaron Klug. Asimismo, a lo largo del año se aprobaron 16 investigaciones realizadas con ayudas y becas de la Fundación de años anteriores, y se concertaron 15 operaciones científicas, culturales y sociales de diverso carácter.

Diez números de la revista «*SABER/Leer*», publicada por la Fundación, aparecieron a lo largo de 1990. En ellos se recogen 68 artículos firmados por 60 colaboradores de la revista en los más diversos campos de la cultura, sobre libros editados tanto en España como en el extranjero. Un total de 20 ilustradores fueron los autores de las 91 ilustraciones aparecidas en el año, encargadas de forma expresa para «*SABER/Leer*».

Año 1990

Balance de actos culturales y asistentes

	Actos	Asistentes
Exposiciones.....	24	379.574
Col-leccio March, de Palma (desde el 14 de diciembre)		2.271
Conciertos	228	52.483
	82	59.672
		7.946
Total	334	501.946

Asistentes a los 334 actos culturales organizados por la Fundación Juan March

En España

Albacete	2.950	Tarazona (Zaragoza)	2.225
Alcañiz (Teruel)	1.050	Teruel	1.500
Badajoz	8.900	Tordesillas (Valladolid)	180
Cáceres	200	Valencia	10.730
Córdoba	70	Valladolid	750
Cuenca	52.507	Vitoria	1.800
Fraga (Huesca)	945	Zaragoza	4.000
Gijón (Asturias)	2.508		390.369
Granada	40	<u>En el extranjero</u>	
Huesca	3.200	Alemania	
La Coruña	7.500	Tubingen	18.215
Logroño	11.500	Francia	
Madrid	275.119	París	38.600
Palma de Mallorca	2.271	Portugal	
Peñafiel (Valladolid)	250	Oporto	11.300
Segovia	53	Viséu	4.862
Sevilla	90	Suiza	
Sigüenza (Guadalajara)	31	Ginebra	38.600
			111.577
		Total	501.946

XXV años del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

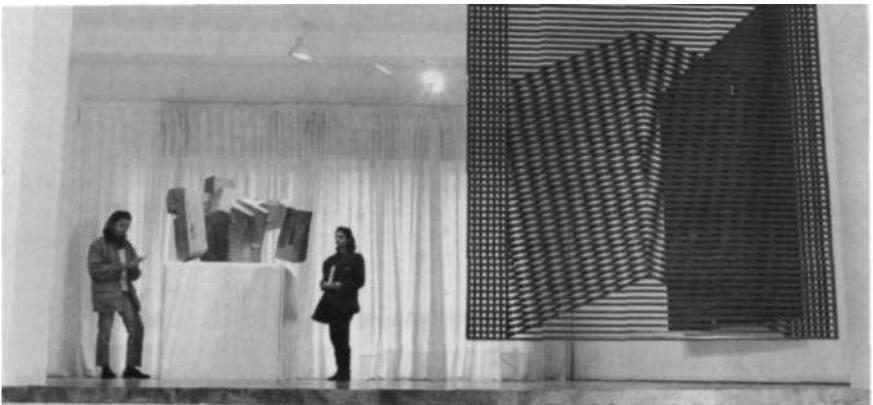
Carpeta conmemorativa, con 7 serigrafías originales

Sus autores son Feito, Guerrero, Antonio Lorenzo, Mompó, Rivera, Rueda y Torner

Con motivo de los 25 años de la creación del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, en 1966, en el mes de junio se pone a la venta una carpeta con 7 serigrafías originales de otros tantos autores representados en dicho Museo, que han ofrecido su obra en homenaje al mismo y para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de su creación por parte de Fernando Zóbel.

Cada una de las 250 carpetas completas, con 7 serigrafías firmadas por sus creadores, se ofrecerán en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; en la Fundación Juan March, en Madrid; y en la sede de la Collecció March. Art Espanyol Contemporani, en Palma de Mallorca.

Los autores de las serigrafías son Luis FEITO, José GUERRERO, Antonio LORENZO, Manuel H. MOMPO, Manuel RIVERA, Gerardo RUEDA y Gustavo TORNER.



La colección: 1966-1991

La colección del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, fue donada en 1980 a la Fundación Juan March por su creador y propietario, Fernando Zóbel. Instalado en las Casas Colgadas de dicha ciudad, propiedad del Ayuntamiento, el Museo se abrió al público el 1 de julio de 1966, formado por un centenar de cuadros y una docena de esculturas que Zóbel había ido reuniendo a lo largo de diez años, aunque sólo se exhibían unas 40 obras.

A la incorporación de esta colección a los fondos de arte español contemporáneo que ya poseía la Fundación se añadieron posteriores adquisiciones —como la de 100 obras de la Colección Amos Cahan en 1987— hasta alcanzar a primeros de 1991 un total de 1.275 obras.

La colección del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, creada sobre la base de autores españoles de una generación posterior en algunos años a la terminación de la segunda guerra mundial, continuadora, en cierto modo, de las ideas renovadoras que en su día tuvieron Picasso, Miró y Gris, fue concebida con el fin de conseguir una representación de los principales artistas de la generación abstracta española. Su creador, **Fernando Zóbel**, deseaba que no se dispersara la

obra de sus compañeros, que no se marchara toda al extranjero y que fuera conocida en España.

La selección de las obras no fue realizada al azar, sino buscando la calidad y no la cantidad, y sin pretender formar una representación exhaustiva de artistas abstractos españoles. «La selección se ha realizado muchas veces —declaraba su creador— con el consejo y ayuda del autor y, para evitar el peso de falsos compromisos, el Museo se ha opuesto siempre a recibir regalo de obras».

En cuanto al carácter *abstracto*, «empleamos la palabra universalmente aceptada para indicar sencillamente que la colección queda limitada a obras que se sirven de ideas e intenciones no figurativas, pero que en sí abarca toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo», añadía Zóbel.

La búsqueda del sitio adecuado se inició en 1961 y en junio de 1963 el pintor y escultor conquisense **Gustavo Torner** sugirió la posibilidad de establecerlo en las Casas Colgadas de Cuenca. Desde el primer momento Torner fue el codirector del Museo, con **Gerardo Rueda** como conservador y **Eusebio Sempere**, **Antonio Lorenzo** y **Fernando Nuño** como colaboradores inmediatos.



Las Casas Colgadas y el Museo

«No pretendíamos hacer un museo historicista, sino un lugar que aportara unas peculiaridades museísticas de calidad, que en muchos aspectos fueron precursoras», señalaba el creador del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, Fernando Zóbel. Tras apuntar que el lugar privilegiado —las Casas voladas sobre la pared rocosa que da al río Huécar— lo hace quizás único en el mundo de los museos de arte abstracto, el pintor señalaba que al encontrarse con un edificio que podían planear casi íntegramente, su diseñador —Gustavo Torner— pudo aplicar una serie de teorías museísticas que se han manifestado muy positivas. «Por ejemplo, el intentar que no se vea más de un cuadro o de una obra a la vez; o el que cada una tenga la iluminación específica requerida para la misma».

La restauración fue realizada por los arquitectos municipales Fernando Barja y Francisco León Meler; el primero de los cuales proyectó también la ampliación del Museo, inaugurada el 28 de noviembre de 1978.

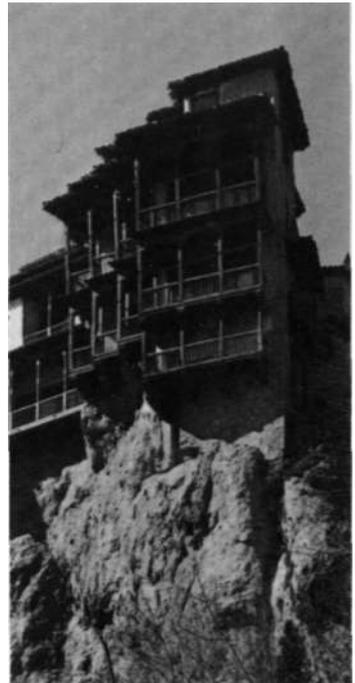
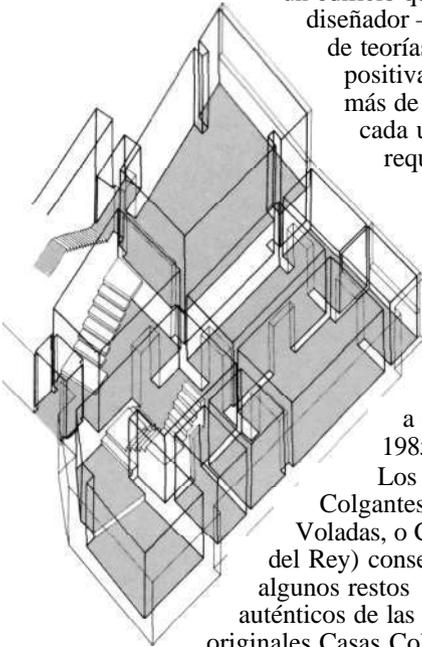
Una nueva remodelación, mejorando la amplitud de diversas salas, fue llevada a cabo por la Fundación Juan March en 1985.

Los edificios (llamados Casas Colgadas, o Colgantes, o Voladas, o Casas del Rey) conservan algunos restos auténticos de las originales Casas Colgadas, como un tramo de escalera,

un arco gótico isabelino o un artesonado mudéjar. Pero han sido reconstruidos casi en su totalidad con estructura de viguería de pino, manpostería y yeso, con balcones o voladizos adosados al edificio.

Aunque las primitivas Casas Colgadas —como señala José Luis Muñoz en un libro sobre el tema— no se sabe ni cuándo ni cómo surgieron, ni para qué sirvieron ni cómo evolucionaron, se supone que no eran edificios singulares, sino un conglomerado urbano, consustancial con la ciudad.

Se sabe que uno de los edificios fue ocupado a finales del siglo XV por Gonzalo González de Cañamares, que hasta 1762 sirvieron de Casa Consistorial y que el Ayuntamiento adquiere la primera en 1905. Una vez reconstruida, el Ayuntamiento la cede para Museo por un alquiler simbólico.



El creador del Museo: Fernando Zóbel

El pintor Fernando Zóbel de Ayala nació en Manila en 1924, hijo de un hombre de negocios español. Nueve años después se establece la familia en Madrid, para regresar en 1936 a Filipinas, donde Fernando Zóbel realiza el bachillerato y estudia Medicina en la Universidad de Santo Tomás. Trasladado a Estados Unidos se licencia con «magna cum laude» en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Harvard, con una tesina sobre el teatro de Federico García Lorca. Empieza a pintar dentro del

Arte Abstracto Español, que se monta en las Casas Colgadas de Cuenca con fondos propiedad de Fernando Zóbel. En diciembre de 1980 dona la colección a la Fundación Juan March.

Tras *Saetas* y la *Serie Negra*, vuelve al color con cuadros esencialmente líricos que sugieren paisajes abstractos. Más tarde se complica en su obra su estructura, su composición y su temática, con referencias a la pintura clásica en la serie *Diálogos*. Hacia 1968 adquiere un giro geometrizable, con espacios transparentes y temas abstractos



estilo de la Escuela de Boston (un expresionismo simbólico y romántico) ensayando toda clase de técnicas.

En 1951 ocupa la cátedra de Bellas Artes del Ateneo de Manila. Viaja por Estados Unidos y por Europa, y en España, en 1955, entabla amistad con muchos de los pintores abstractos. Se interesa por la obra de Rothko y más tarde por la caligrafía oriental, a raíz de unas excavaciones arqueológicas en Filipinas, en las cuales participa.

En 1966 crea, junto a Gustavo Turner y Gerardo Rueda, el Museo de

que desarrolla, poco a poco, a través de múltiples dibujos, fotos, bocetos, cuadros, etc. En 1972 expone la serie *El Júcar-desarrollo de un cuadro*.

Además de las múltiples exposiciones individuales realizadas por todo el mundo, poseen en el extranjero obra de Fernando Zóbel el British Museum de Londres, el Brooklyn Museum de Nueva York, el Fogg Museum de Harvard y el Museo Nacional de Filipinas en Manila.

Fernando Zóbel falleció en Roma el 2 de junio de 1984.

Fernando Zóbel fue miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March, institución con la que colaboró en varias ocasiones, junto con el otro creador del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, Gustavo Torner; así, ambos intervinieron en la formación y montaje de las colecciones de Grabados de Goya y de Grabado Abstracto Español de la Fundación. En esta última colectiva, así como en la de «Arte Español Contemporá-

neo», se hallan ambos representados.

Poco después de la muerte de Fernando Zóbel, la Fundación Juan March organizó en su homenaje una exposición antológica con 46 obras suyas, entre óleos y acuarelas, que abarcaban veintiséis años de su producción artística. La muestra, que abrió la temporada de exposiciones de la Fundación Juan March 1984-85, fue exhibida posteriormente en otras ciudades españolas.

Gustavo Torner, co-director

Meses antes de inaugurarse el Museo, su creador Fernando Zóbel escribía que ya en junio de 1963 Gustavo Torner, «que es con- quense de nacimiento y convicción, observó que las famosas Casas Colgadas de Cuenca estaban en proceso de reconstrucción y que su destino final quedaba todavía sin decidir. Una visita a Cuenca nos dejó convencidos de que las casas Colgadas tenían todas las condiciones deseadas y algunas más que ni siquiera habíamos imaginado».

Torner, a quien desde el primer momento Zóbel consideró co-di-

rector del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, aportó criterios museísticos, organizativos y de todo tipo, que resultaron pioneros y decisivos.

Pintor, escultor y escenógrafo de reconocido prestigio, asesor de Arte de la Fundación Juan March, Gustavo Torner (Cuenca, 1925) posee obra en museos como la Tate Gallery de Londres, el Brooklyn Museum de Nueva York, o delante de los Museos Municipales de Madrid, en la calle Fuencarral. En la actualidad el Centro de Arte Reina Sofía ofrece una muestra antológica sobre su obra.

Torner y Zóbel, durante los preparativos del Museo, en 1964.



Donación a la Fundación Juan March

El creador y propietario de la Colección del Museo de Arte Abstracto Español, Fernando Zóbel, declaraba a propósito de la donación que hacía de la misma a la Fundación Juan March: «De cara al futuro, me ha preocupado siempre la continuidad del Museo. Veía claramente que el museo merecía vida más larga que la mía y que debía seguir desarrollando y ampliando actividades artísticas atrevi-

museo. A la vez pensábamos que las colecciones del museo servirían para fortalecer y enriquecer las actividades artísticas de la Fundación».

Tras añadir que nunca pensó en la colección como una inversión personal, sino como un esfuerzo que podría beneficiar a todos los españoles, Fernando Zóbel agregaba: «Creo que es importante y atractivo que el Museo continúe siendo privado, con respon-



das y, por supuesto, más ambiciosas que las que podían nacer de mis propias fuerzas. No me parece correcto dejar ese problema a mis herederos o a personas o instituciones para quienes puede suponer una contrariedad, por no entrar entre sus actividades o proyectos. Después de mucho estudiar el asunto con mis amigos y colaboradores, nos fuimos convenciendo de que el programa artístico de la Fundación Juan March coincidía claramente con nuestras intenciones generales, y que, por supuesto, la Fundación contaba con la libertad de criterio, la organización y la fuerza para ampliar, enriquecer y proyectar hacia un futuro el desarrollo vital del

sabilidad hacia el público. Por diversas razones, entre las cuales me parece importante que siga teniendo un sentido experimental, creo que no debiera entrar en un engranaje oficial».

«Al aceptar mi donación de la Colección de Arte Abstracto Español, la Fundación acaba de asumir la responsabilidad por el futuro del museo. Esto para mí significa tranquilidad, ilusión y esperanza.»

La donación de las obras de arte que constituían el Museo se realizó el 22 de diciembre de 1980. En total eran 168 pinturas y 17 esculturas pertenecientes a 87 autores; además de 185 dibujos, 13 carteles y 329 ejemplares diversos de obra gráfica.

La Fundación Juan March y el arte

La Fundación Juan March dedica especial atención al mundo del arte desde su creación en 1955. Organiza exposiciones monográficas de grandes maestros o corrientes del siglo XX (Bacon, Kandinsky, Kokoschka, Magritte, Matisse, Max Ernst, Mondrian, Picasso, Odilon Redon, Rothko, Warhol, etc.); promueve en España y en el extranjero muestras itinerantes como la de grabados de Goya; ha concedido más de 500 becas para realizar trabajos de creación o estudios en el campo de las artes plásticas; ha contribuido a la realización de diversas obras de restauración, como la portada del monasterio de Santa María de Ripoll o los retablos góticos mallorquines; y ha editado libros de arte como la colección «Tierras de España». En cuanto al arte español contemporáneo, la Fundación Juan March posee un fondo de 1.275 obras que ofrece a través del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*, inaugurada en Palma de Mallorca en 1990, y de exposiciones itinerantes. Formado a partir de 1970, este fondo se ha ido incrementando con incorporaciones como las citadas de Zóbel o de Amos Cahan.

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 de San Fernando (1976) y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, entregada por el Rey de España (29 de mayo de 1980), «como reconocimiento de la forma ejemplar con que ha venido desarrollando sus fines y, muy especialmente, dentro de un amplio contexto cultural, su atención por las bellas artes».

La Fundación Juan March es una institución privada de interés público con finalidades culturales, científicas y asistenciales. Situada por su patrimonio entre las más importantes de Europa, mantiene actualmente un presupuesto para las actividades que promueve de 800 millones de pesetas anuales. Además de esta promoción en el ámbito del arte, desarrolla asimismo otras actividades culturales como conciertos musicales, ciclos de conferencias, reuniones científicas, etc.; y ha facilitado becas de investigación y ampliación de estudios en centros españoles y extranjeros a más de 5.500 graduados universitarios en diversos campos de la ciencia y la cultura en general. Ha apoyado de forma especial la Biología, ahora a través del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología. También impulsa en su sede, en Madrid, el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, creado en 1986.

CARPETA CON SIETE SERIGRAFÍAS ORIGINALES

La carpeta que se ha editado para conmemorar los 25 años de la creación del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, contiene 7 serigrafías originales, numeradas y firmadas por otros tantos autores, todos ellos con obra en el Museo: Luis Feito, José Guerrero, Antonio Lorenzo, Manuel H. Mompó, Manuel Rivera, Gerardo Rueda y Gustavo Torner.

El precio de cada carpeta es de 150.000 pesetas y puede adquirirse en la Fundación Juan March (Castelló, 77, Madrid. Tel.: (91) 435 42 40); en la sede de la Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca (San Miguel, 11. Tels.: (971) 71 26 01 y 71 35 15); y en el propio Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca (Casas Colgadas, Cuenca. Tel.: (966) 21 29 83).

Balance del Museo

Cada año el Museo es visitado aproximadamente por 50.000 personas (52.483 en 1990), sin contar quienes acceden con carácter gratuito, como sucede con los residentes o naturales de la ciudad y provincia de Cuenca. En los diez años que la Fundación Juan March lleva al frente del Museo, éste ha sido visitado por 432.500 personas.

Edición de serigrafías y reproducciones de obras

El Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, también realiza una labor divulgadora de su contenido cultural. Durante 1990, por ejemplo, la editorial del Museo publicó un total de 1.555 ejemplares de serigrafías originales de diversos autores (como Manuel Rivera, Fernando Almela, Miguel A. Mosey y Juan Romero), 29.000 reproducciones en offset de diferentes artistas y 50.000 postales con imágenes de obras del Museo, además de diapositivas y carteles. Además de en su sede en Cuenca, estos ejemplares se pueden adquirir en la Fundación Juan March, en Madrid, y en la CoHección March. Art Espanyol Contemporani, de Palma.

Horario de visita

El Museo permanece abierto todo el año, con el siguiente horario: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 (sábados, hasta las 20 horas), y domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado. El precio de entrada es de 200 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos, y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.

Por su labor, oferta cultural, características museísticas y otros aspectos, el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, ha sido reconocido

con diferentes premios y galardones, como la Medalla de Oro al Mérito de Bellas Artes, la Placa de Oro al Mérito Turístico, o en 1981, el Premio del Consejo de Europa al Museo Eu-



ropeo del Año, «por haber utilizado tan acertadamente un paraje notable; y por su interés, tanto por los artistas como por el arte».

Por otra parte, un libro de 164 páginas, con el título de *Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca*, editado en 1988 y escrito por el crítico **Juan Manuel Bonet**, recoge el comentario a 67 pinturas y esculturas elegidas entre las que habitualmente se exhiben en el citado Museo.

Los comentarios incluyen datos sobre los grupos o movimientos artísticos, las personas que los integraron y su proyección histórica, con análisis de intenciones creativas, que, sin duda, resultarán de interés para cualquier lector, aunque no esté especialmente familiarizado con el arte abstracto.

Las obras se presentan en estricto orden cronológico, para permitir que se aprecie la evolución de los artistas y de los estilos a lo largo de los treinta años de creación que el libro contempla.

Algunas opiniones sobre el Museo

«Por la luz, el color, la distribución general, la situación de los cuadros..., el Museo es una magistral lección de creación y respeto de una arquitectura en un ambiente», opinaba el arquitecto **Rafael Leoz**. Otro arquitecto, **Miguel Fisac**, lo ve como «ejemplo del uso que podría darse hoy, con gran eficacia cultural, a unos edificios y unas agrupaciones urbanas que, siendo un tesoro que tienen muchas de nuestras ciudades, corren el riesgo de desaparecer o amojamarse en una frialdad arqueológica pasada e inútil». Refiriéndose al contenido de la colección que alberga el Museo, el pintor **Rafael Canogar**, uno de los artistas en ella representados, considera al Museo «una magnífica colección particular, que ilustra magistralmente un período histórico de nuestra pintura»; y el crítico de arte **Daniel Giralt-Miracle** señalaba que «ha recogido uno de los momentos de mayor pujanza del arte ibérico, le ha dado la importancia que realmente merecía y nos ha dado a todos una lección cimera del buen hacer museal».

«Visto desde la perspectiva de nuestros días, es un museo histórico de un momento esencial, importantísimo y muy excelso de esa vanguardia», señalaba el profesor **Antonio Bonet Correa**.

Asimismo, el compositor musical **Cristóbal Halffter** consideraba el Museo de Cuenca como «la muestra más perfecta de varias cosas: la colección más completa del arte español desde 1950 hasta hoy»; y destacaba «la manera de ofrecer al público esa colección; lo que se puede hacer con una casa antigua a punto de ser derribada; y cómo puede darse vida a una ciudad española. La enorme importancia que doy al contenido del Museo creo que sólo quedará patente dentro de 50 años».

Más de cien autores representados en la colección

En la larga nómina de más de cien autores con obras en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, algunos de los nombres más conocidos son los siguientes, reseñados por orden alfabético de apellido:

José Manuel BROTO, Rafael CANOGAR, Eduardo CHILLIDA, Modesto CUIXART, Francisco FARRERAS, Luis FEITO, Luis GORDILLO, José GUERRERO, Josep GUINOVART, Joan HERNANDEZ PIJUAN, Antonio LORENZO, César MANRIQUE, Manuel MILLARES, Manuel H. MOMPO, Lucio MUÑOZ, Pablo PALAZUELO, Albert RAFOLS CASAMADA, Manuel RIVERA, Gerardo RUEDA, Antonio SAURA, Eusebio SEMPERE, Soledad SEVILLA, Antoni TAPIES, Jordi TEIXIDOR, Gustavo TORNER, Manuel VIOLA, José María YTURRALDE y Fernando ZOBEL.



Diferentes autores en la inauguración del Museo, en julio de 1966.

Además de diversos autores ya citados que también tienen obra escultórica en la Colección, otros artistas que solamente están presentes con esculturas son Martín CHIRINO, Amadeo GABINO, Jorge de OTEIZA y Pablo SERRANO. G

Hasta el 7 de julio, en la Fundación

La fantasía plástica de Vieira da Silva

Julián Gallego presentó la muestra de 64 cuadros de la pintora portuguesa

Con una conferencia de Julián Gallego, el pasado 17 de mayo, se abrió al público la Exposición de la pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908), integrada por 64 cuadros, realizados de 1934 a 1986. La muestra, que permanecerá abierta en la Fundación Juan March hasta el 7 de julio, está organizada por la Fundación Juan March y la Secretaría de Estado para la Cultura de Portugal, con la colaboración de la Fundación Serralves, de Oporto, bajo el patrocinio de GALP. Han colaborado asimismo en la realización de la exposición la Embajada de Portugal en España y la Galería Jeanne Bucher, de París, entre otras instituciones y coleccionistas. En páginas siguientes se reproduce un extracto del artículo que para el catálogo de esta exposición ha escrito Julián Gallego, académico de Bellas Artes de San Fernando y profesor emérito de Historia del Arte. En el número anterior de este *Boletín Informativo* se publicaron amplios resúmenes de otros trabajos también incluidos en el catálogo, originales de Fernando Pernes, comisario de la muestra, y Maria João Fernandes, crítica de arte portuguesa. Además, en el presente número se ofrecen algunas frases de la propia Vieira da Silva y algunos juicios críticos que la obra de esta artista ha merecido a destacados críticos de arte portugueses. El horario de visita de la exposición es el siguiente: de lunes a sábado, de 10 a 14 y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

«Las banderas», 1939.



Julián Gallego

Penélope y Helena

No conocí, ni he conocido a Maria Helena. Siempre me ha dado escrúpulo el asaltar la intimidad de un artista, el tratar de descubrir, a través de unas palabras de presentación, el misterio de la minerva oscura donde se fraguan y elaboran sus imágenes. El artista se expresa por sus obras. Su lenguaje hablado o escrito apenas puede rozar el secreto de su necesidad de crear, que él mismo desconoce en sus raíces: el porqué de ese tejer y destejer de Helena-Penélope eludiendo proposiciones y servidumbres, siendo fiel a sí misma.



una larga vida conyugal, hasta que la muerte los separe en 1985.

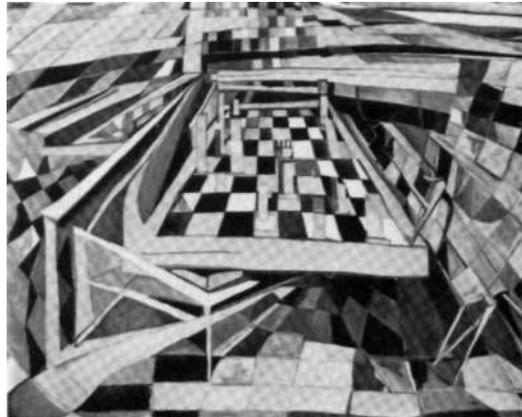
A las idas y venidas de este matrimonio (Penélope y Ulises) parecen aludir las ordenadas tempestades de un lienzo de 1944, la *Historia trágico-marítima*, que Maria Helena pinta en 1944, en donde las olas re-

emplazan a los azulejos. Las vidas de esta pareja se entrelazan, como sus cuadros, en un perpetuo movimiento internacional. Pero ni el matrimonio ni los viajes privarán a Vieira de su honda saudade portuguesa, de esa modestia genial hecha de silencios y discreciones. Por lo demás, los azulejos salen por todas partes a su encuentro. *Bahía imaginée* (1946) es, de nuevo, la Lisboa de cuestras y azulejería en fachadas multicolores.

Portugal es un país de inesperados y lozanos cromatismos. En una feria de Barcelos descubrió otro matrimonio, Robert y Sonia Delaunay, el ritmo sin fin de colores y formas. Es el país de lo pequeño infinitamente

En «Da poesia plástica» (*Cuadernos de Poesía*, 1950-51), José Augusto Franca comparaba la pintura de Maria Helena con edificios y revestimientos de azulejos. Los azulejos aparecen, literalmente hablando, en la obra de Vieira muy precozmente, en el *Portrait de famille*, dibujo a lápices de colores de 1939, que crea simplemente con tres líneas que se juntan, tres planos (suelo y dos paredes) cubiertos de azulejos azules y blancos, en rombos de arlequín casero. En los dos muros hay colgados sendos retratos. Reconocemos en uno el busto de la pintora; en el otro el de un hombre, Arpad Szenes, nacido en Budapest cuarenta y dos años antes, pintor que en 1925 se instala en París, donde tres años más tarde conoce en la Academia de Montmartre, la Grande Chaumière, a una joven portuguesa. Se casan en 1930; y en 1939, cuando Maria Helena dibuja ese interior, están en Lisboa, poco antes de partir para Brasil. Nada aterrador, de momento, en esos azulejos que parecen pronosticar

«Jaque mate», 1949-50.



desarrollado, del primor hecho carácter, de la genial delicadeza, de cierta doliente ironía al sentirse siempre atado por los detalles, libre por la nostalgia. Sin proponérselo, Maria Helena, con su dramática belleza de cantadora de fados, responde en sus cambiantes perspectivas, caminos infinitos en el mar, a ese portuguesismo de sus fachadas de azulejos con ropas de colores punteados tendidas y flotando al viento atlántico.

Un viaje alrededor de su cuarto

Como el conde Xavier de Maistre, Maria Helena emprende, a veces, un viaje alrededor de su cuarto. Hay una acumulación de casas de muñecas en la Villa Alta, en Alfama, en los cuadros infinitamente ocupados, en las bibliotecas de Vieira; como en las infinitas tiendas de antigüedades de Lisboa, de Sintra, de Oporto, de Braga; como en las apasionantes librerías de viejo que Portugal reserva a sus amantes; como en las escalinatas celestiales que ocupan los altares mayores de las iglesias, de peldaños llenos de velas, de candeleras, de flores, de bustos, de jarrones, de angelotes, en los cuadros de Vieira da Silva hay ese aspecto de la acumulación ordenada que hace tan sorprendente un paseo tranquilo por las viejas calles comerciales portuguesas, tanto como entrar en uno de los primorosamente modestos restaurantes de la Baixa, de muros de azulejos, o en las fantasías moriscas de los cafés de Oporto, ciudad tan asombrosamente de Vieira, con sus inexplicables y entrecortadas perspectivas.

La unidad en la variedad (o viceversa, la variedad en la unidad) hacen del paisaje urbano portugués y de los lienzos pintados por Maria Helena un inextricable puzzle que, sin embargo, sigue siempre un diseño armonioso y hasta lógico. Hay que lanzarse a recorrer los barrios populares o los cuadros de Vieira da Silva con un espí-

ritu optimista, pero a la vez aventurero, hasta que un retazo de tela azul o rojo nos dé la clave y la bienvenida. Son pequeños universos, pueblos y cuadros, que no deben mezclarse y que si se cultivan con amor brindan posibilidades infinitas. Cada cuadro de esta artista es un caleidoscopio que nos da, en infinitos añicos, el espejo de una realidad vista y sentida.

Yo iba siguiendo en mis años de París la carrera de Vieira da Silva, lo que la unía y separaba, a la vez, del grupo de Estève, de Manessier, de Singier, de Bazaine, de Raoul Ubac, de Gischia, de Henry Nouveau, de Arpad Szenes... Sus parentescos con Cézanne, con Paul Klee, con Kupka, con Ernst... A veces en la Fundación Gulbenkian, en la Galería Jeanne Bucher, en el Grand Palais, vuelvo a dejarme llevar por el ritmo oscilante, el suave oleaje de su pintura, ese delicado equilibrio entre lo prolijo del rey don Manuel y lo escueto de don Felipe I. En Madrid su obra aparecía muy fugazmente, por esa crasa ignorancia del arte portugués que los españoles de hoy comienzan a corregir.

Mientras tanto, Helena-Penélope tejía y destejía sus tapices, sus delicadas redes de hilos de seda o cordajes de navio, sus telarañas de puntilla, sus ramajes de viento, sus infinitas olas de materia, rechazando a sus pretendientes, que trataban de adscribirla a un estilo o escuela, fiel a sí misma, a su vocación de constructora de pasadizos y antenas, de torres y vidrieras. Como escribía el que fue director de Bellas Artes en Francia, Gaëtan Picon, *elle n'a pas fini de dire ce qu'elle a commencé à nous dire. Trop fidèle à elle-même pour pouvoir tourner la page, elle ne cherche pas à découvrir, à annexer d'autres territoires: seulement à explorer le sien*. Veinte años después podemos repetirlo: porque Vieira da Silva sigue tejiendo y destejiendo, explorando su pequeño e infinito universo de líneas, planos, perfiles y tonos, hasta el regreso de Ulises, Arpad o la Belleza.»

Frases de Vieira da Silva

«Una manera de construirme a mí misma»

La pintura es más difícil de hacer cuando no está basada en la naturaleza. En mí lo imaginario no es del todo imaginario. Es una construcción, una manera de construirme a mí misma.»

«Fabrico mi universo así, con pequeñas cosas. Las grandes teorías del arte son bellas, pero... Las sigo, sí, pero, en fin, no quiero ponerlas en práctica; lo que yo querría realizar es a mí misma... Apoyarse en la contemplación de los maestros... Cézanne es un pilar, ¿no? Está ahí, como un pilar. Cézanne está ahí para enseñarnos la gramática y para que le admiremos. Pero yo debo desarrollarme tal como soy. Eso es lo que busco.»

«Pintar lo que no existe»

«Quiero pintar lo que no existe como si existiera.»

«Yo no sé lo que es la pintura no figurativa. Mis cuadros tienen siempre un punto de partida real. No hay que olvidar que el pintor se acostumbra a mirar las cosas y sabe realmente cómo son, en tanto que los que no son pintores no ven más que a través de las fórmulas.»

«Sólo veo lo que no he podido hacer»

«Cuando contemplo uno de mis cuadros, una vez terminado, lo único que veo es aquello que no he podido hacer... A veces se quiere hacer una cosa y sale lo contrario.



No, no se domina siempre la pintura. Hay azares que uno no acepta.»

«Cuando pinto, no pienso más que en pintura. No pienso en nada más. Pienso en el vacío.»

«El cuadro se hace como una abeja»

«El cuadro se hace añadiendo una pequeña pincelada sobre otra, como una abeja (...). Me siento como el pez en el agua. No sé cómo es la vida fuera de la pintura (...) No sé hacer otra cosa y, de pronto, hay tanto... Es un laberinto.»

Vieira da Silva

Juicios críticos sobre Vieira da Silva

«El mundo como laberinto»

«Las perspectivas de Vieira da Silva proponen un modo de pensar y actuar nuevos: definen uno de los caminos más serios de la pintura contemporánea. Se sitúan en la encrucijada misma de la expresión, del símbolo y del signo. El mundo como laberinto, siguiendo al Manierismo, como absurdo o como terror, de Kafka a Sade, encuentra en la pintura de Vieira da Silva una nueva dimensión que completa la imagen necesaria (...). Tenemos aquí imagen y espejismo a la vez, reflejo de lo que existe en la imaginación. El laberinto deja entonces de ser un lugar de perdición y el juego que simboliza se decide por la victoria de la imaginación: su hilo se desenrolla lentamente, en un gran movimiento hacia lo imaginario».

José Augusto Franca, «Vieira da Silva, de 1950 a 1970», en *Vieira da Silva. Arpad Szenes nas Coleções portuguesas*, 1989, p. 102.

«Su pintura, lucha y liberación»

«La historia que cuenta todo el recorrido de la pintura de Vieira da Silva es la de una lucha y una liberación. Lucha y liberación perdidas de antemano, ya que se trata del Espacio, presencia irreductible pero ganada en su pintura, tanto como es posible hacer. El lugar de todos los viajes, aquel cuyo trayecto Kant no concibió más que en línea recta, en la pintura de Vieira da Silva lo recorreremos en todos los sentidos. Basta con sentarnos frente a uno de sus cuadros y de dejar a ese Espacio penetrarnos.»

Eduardo Lourenço, «Itinéraire de Vieira da Silva ou de la Poésie comme espace», en *Op. cit.*, pp. 135-136.

«Recorrido sin camino trazado»

«Es el recorrido sin un camino trazado lo que nos impone un cuadro de Vieira da Silva cuando agudizamos nuestros sentidos. Se cerrará ante nuestro paso para que tengamos que redescubrirlo y entonces será otro recorrido, y luego otro, según el día, según la luz, según nuestra propia disposición.»

Dora Vallier, *Op. cit.*

«Cuadros que se pueden oír»

«Podemos oír esos cuadros a la vez que los miramos. El color —nunca violento—, los ángulos, la línea se metamorfosean por los poderes de esta maga o alquimista, en nota musical; el silencio se convierte en un canto sordo, aterciopelado; la inquietud se reabsorbe en elementos estilísticos. Incluso se dejan percibir, de vez en cuando, sonoridades de Mozart, de Haydn o de Debussy.»

Murilo Mendes, «Retratos relámpagos, 1965-1966», en *Op. cit.*, p. 52.

«Pintura del prodigio y del asombro»

«Pintura del prodigio, del asombro, de la aparición de las cosas; pintura de habitaciones mágicas y de bosques encantados: una pintura de lo real, del tiempo en el que estamos... La pintura de Vieira da Silva es un largo inventario de imágenes y recuerdos (...), una lección de cómo ser y un ejemplo de fidelidad al mundo.»

Sophia de Mello Breyner, «Métamorphose du labyrinthe ou la peinture de Vieira da Silva», *Op. cit.*, p. 125. D

Desde abril se organizan visitas escolares

Guía didáctica de la *Col-leccio March. Art Espanyol Contemporani*, en Palma

La *Col-leccio March. Art Espanyol Contemporani*, que gestiona la Fundación Juan March en Palma de Mallorca, puede ser visitada, desde el pasado 19 de abril, en grupos organizados de escolares. De esta manera la *Collecció*, que se inauguró el 14 de diciembre del año anterior y que contiene obras originales de Picasso, Miró, Dalí, Tàpies, Barceló y hasta un total de 36 autores españoles del siglo XX, permite ser contemplada y analizada por parte de los jóvenes estudiantes, con la ayuda de sus profesores y de una guía didáctica editada por la Fundación Juan March y que ha sido realizada por el profesor **Fernando Fullera** y el pintor **Jordi Teixidor**.

Las visitas duran una media hora, con cinco recorridos posibles desde el punto de vista pedagógico: lo tridimensional, lo matérico, lo geométrico, lo gestual y lo figurativo; con estos recorridos se proporcionan algunos recursos a los alumnos para que «aprendan a ver».

Las áreas curriculares relacionadas más directamente con estas visitas son la expresión visual y plástica, geografía, historia, ciencias sociales y la historia del arte. Se recomiendan especialmente éstas para escolares de Enseñanza Media (BUP, COU y FP) en el sistema educativo actual y para los de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, según los planes de reforma aprobados para los próximos años.

Con el fin de coordinar eficazmente estas visitas, los responsables de la *Collecció March* vienen, desde abril, estableciendo con los centros



escolares de Palma y de toda la isla un calendario de visitas, facilitando la guía pedagógica, el catálogo y los medios necesarios para su mejor aprovechamiento.

La guía, diseñada como si fuera una carpeta, contiene en cinco cartulinas sueltas las cinco áreas en las que se ha dividido la muestra. De cada una de estas áreas hay una explicación y un análisis de uno de los nombres representativos de ese área. Cada uno de estos análisis lleva un apartado para que los propios alumnos, *in situ*, contesten a las preguntas. Convenientemente ilustrada, la carpeta, que guarda las hojas, proporciona, además, otras informaciones. •

Goya, en Luxemburgo, Burdeos y Andalucía

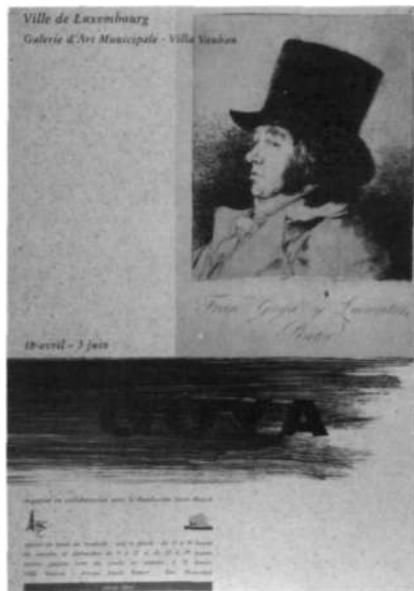
Hasta el 3 de junio permanecerá abierta en Villa Vauban (Galería de Arte Municipal), de Luxemburgo, la exposición de grabados de Goya, organizada por la Fundación Juan March, que fue inaugurada el pasado 17 de abril. La entrada a la muestra es gratuita y dos días a la semana se han organizado visitas guiadas. La exposición se acompaña, como es habitual, de paneles fotográficos que agrandan detalles significativos de los grabados, para poder apreciar mejor los rasgos técnicos y estilísticos de Goya. Además, se ofrece regularmente un film de 15 minutos con la trayectoria vital y creadora del pintor de Fuendetodos.

En el acto inaugural, al que asistió el Embajador de España, señor **Casanova**, la conservadora de Museos de la ciudad, señora **Wagner**; autoridades locales, artistas y más de un centenar de invitados, el delegado de Cultura del Ayuntamiento luxemburgués, **Pierre Frieden**, subrayó el estilo moderno y fascinante de Goya, con unas imágenes plásticas que son para ver y para meditar. «Genios como este pintor pertenecen a un país, pero son, sin duda, patrimonio de toda la humanidad».

Por su parte, el presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, destacó el carácter itinerante de esta exposición, montada en 1979 por la Fundación y que ya ha recorrido diferentes ciudades de Japón, Bélgica, Alemania, Austria, Hungría, Portugal y Francia. Tras referirse a los distintos campos de la actividad cultural y científica a los que dedica cada año la Fundación más de 800 millones de pesetas, el presidente explicó su certeza de que «esta manifestación cultural va a favorecer un mejor conocimiento y una amistad más estrecha entre nuestros dos países».

Para esta ocasión se han editado carteles, el catálogo redactado por el catedrático y ex-director del Museo del Prado, **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, un folleto explicativo de cada serie y otro con el plano de la visita y una orientación histórica, con los datos más importantes de la vida de Goya.

Tras su clausura en Luxemburgo, la colección de grabados de Goya



viajará a Burdeos donde podrá verse desde el 8 de julio en la Galería de Bellas Artes de esta ciudad francesa.

Por otra parte, 222 grabados de Goya, también de la colección de la Fundación Juan March, se exhiben desde el pasado 21 de mayo y hasta el 23 de junio en Cádiz, en el Centro Cultural «El Palillero», en muestra organizada con la colaboración de Unicaja y el Ayuntamiento de Cádiz.

Con los recitales de Jorge Otero y Diego Cayuelas

Concluye el ciclo «Piano ruso del XIX»

En cuatro conciertos, repaso a una música poco difundida

Con los recitales de *Jorge Otero* y *Diego Cayuelas* concluye el ciclo «Piano ruso del XIX», programado por la Fundación Juan March y que comenzó en el mes de mayo. El miércoles 5 de junio Jorge Otero interpretará el siguiente programa: «Intermezzo en Si menor», «Hopak (de la ópera 'Szorocsinci vásár', 'La feria de Sorotchinsky')», «Meditación (Hoja de álbum)», «Una lágrima» y «Cuadros de una exposición», de Modest Mussorgsky.

Por su parte, Diego Cayuelas ofrecerá, el miércoles 12 de junio, «Dos melodías (Fa mayor y Si mayor) op. 3», «Estudio en Do Mayor» y «Pregiera op. 44 n° 2», de Anton G. Rubinstein; «Canto indio (de la ópera 'Sadko')» y «Romanza op. 15 n° 2», de Nikolai A. Rimsky-Korsakov; «Petite Suite», de Alexandre P. Borodin; «Intermezzo», «Hoja de álbum op. 39 n° 2», «Bagatela italiana op. 22 n° 2» y «Nocturno op. 22 n° 3», de César A. Cui.

Pedro González Mira, redactor-jefe de la revista «Ritmo» y Premio Nacional de Crítica Discográfica 1982, es el autor del texto del programa de mano de este ciclo, y al que pertenece la introducción siguiente.

Pedro González Mira

La música rusa, esa desconocida

«**E**char una ojeada a los catálogos pianísticos de los compositores rusos que ejercieron entre principios del siglo XIX y los primeros años del XX (es decir, entre los tímidos intentos de un Glinka y las primeras Sonatas de Scriabin, sin olvidar a Balakirev) es altamente aleccionador.

Por diversas razones, pero sobre todo por una que salta a la vista. ¿Cómo es posible que tal profusión de música nos sea tan ajena, tan des-

conocida? ¿No alcanza la calidad suficiente, un mínimo interés para encontrarla en las programaciones de conciertos y recitales, o al menos con algo más de frecuencia en los planes de grabación de las más importantes firmas discográficas?

Seguramente se trata de porqués motivados por causas ya antiguas que, además de tener difícil respuesta, remontan la cuestión a la misma naturaleza no ya de la música para piano, sino de la música rusa de la época en

general; incluso más: de la misma forma de ser rusa.»

«El ruso es un pueblo muy dramático. Hace de cualquier asunto cotidiano un drama. Sus emociones son siempre emociones extraordinariamente intensas. No es un pueblo filosófico (...). Es, por encima de todo, dramático y ha vivido la miseria a lo largo de su historia.»

Estas palabras son de sir Yehudi Menuhin, un judío de madre rusa que se ha pasado media vida reflexionando sobre las actitudes filosóficas del pueblo chino, el aura tranquila de los indios o la teatralidad de las gentes del lugar que le vio nacer; o sea, de un músico sabio.

Las traemos a colación aquí porque encierran una de las claves del asunto: a saber, es lógico que los logros más reconocidos de la historia de la música rusa no estén en la música para piano (y si se nos apura, ni siquiera en el campo sinfónico), sino en la ópera.

Tal realidad puede ayudarnos para comenzar a construir la teoría que buscamos, o lo que es lo mismo, una respuesta coherente a la falta de popularidad de la música pianística rusa del XIX (en relación a la que sí tiene la de otras áreas de influencia europea en el mismo período).

Este principio de explicación obviamente se queda corto, pues, ponemos por caso, no sucede lo mismo con la literatura pianística rusa del XX; la de un Rachmaninov, por ejemplo, no precisamente una música de lenguaje menos romántico que el que dio vida a la escrita en Rusia cincuenta años atrás.

La ópera, manifestación rusa por excelencia

Efectivamente, la ópera constituye la manifestación musical rusa del XIX por excelencia; no es de imaginar ninguna otra respuesta musical

como aquella para un movimiento de tan hondas raíces políticas.

Por extensión, el poema sinfónico, forma con la que también es posible la transmisión del mensaje social, máxime si las ideas que se quieren inculcar son sencillas y directas: la música rusa recurre así no a la fioritura estructural, sino a parámetros más elementales y eficaces para comunicar; o sea, a una utilización espectacular de las texturas tímbricas, de los mil colores de una orquesta.

Como es natural, no es nuestra intención establecer categorías de expresión musical; no reafirmamos la lógica del desconocimiento del piano romántico ruso con los antedichos argumentos. Sólo nos gustaría que se reparara en las circunstancias que condicionaron la formación de gustos y otras necesidades de creación artística.

Piénsese que en otros países para llegar a un piano portador de expresividades **apretadas** la historia tuvo que pasar por decenas y decenas de pianismos de salón (en el mal sentido de la palabra), producto de necesidades sociales mucho menos perentorias que aquellas que tuvieron que atravesar los Glinka, Balakirev, Cui, Borodin, etc., a la hora de plantearse hacer música.

Seguramente Rusia perdió en un aspecto, pero ganó en otro bien vistoso: pocos en su época como un Rimsky, un Tchaikovsky o un Musorgsky **pintaron** —cada uno a su manera— el sentimiento, ya fuera puramente festivo, arrancado desde lo más hondo del corazón o como negra manifestación de un alma perturbada.

Pero a través de la orquesta. En realidad, podríamos afirmar que en Rusia no hubo tiempo para que se formara una escuela pianística (y nos referimos a la composición; en el terreno de la ejecución el asunto tendría otra respuesta bien distinta) a la manera occidental; las necesidades fueron otras y, además, partiendo de una situación histórica-musical de desventaja con respecto a Occidente enorme.

Los músicos rusos del XIX parten de cero y presionados por un sinfonismo occidental que les dirige a terrenos musicales más expeditivos sin pasar antes por la **filosofía** del piano. O por mejor decir, sin crear una filosofía del piano propia que les sirviera de sostén ideológico. La cuestión de la música para piano rusa del XIX radica en la formación de la escuela y lo que ésta puede al final ofrecer.

Lógicamente tales afirmaciones no dejan de sostener gloriosas excepciones: una música como *Cuadros de una Exposición* se sitúa al margen de todo esto; como su autor, que es la universalidad pura.

El piano, desde fuera de casa

Beethoven pudo oír de cerca el piano de Haydn y, sobre todo, el de Mozart, e hizo suyo a Bach; Chopin se hartó de recibir el canto belliniano; Schumann y Liszt idolatrarón las *Sonatas* de Beethoven...

¿Algo de esto pudo sucederles a los compositores-pianistas rusos para conformar su estilo? Muchos de ellos, desde luego, tuvieron la oportunidad (particularmente los más occidentalistas), pero siempre desde fuera de casa.

Lo determinante fue que tuvieron que conformarse con estudiar a Hummel, a Clementi (y sus alumnos August Alexander Kiengel y Ludwig Berger) y, sobre todo, a John Field, auténtico introductor del piano en Rusia y pedagogo oficial del lugar, al menos hasta finales de la mitad del siglo, fecha para la cual otro, por cierto extranjero, decide la suerte del instrumento en el país.

Nos referimos al noruego Ernst Haberbier, un mediocre compositor que triunfó como maestro. Entiéndansenos: no menospreciamos a ninguno de los músicos nombrados más arriba, pero es evidente que ninguno de ellos fue Liszt, del que los sanpetersburgueses aprendieron mucho cuando visitó la ciudad de Pedro el Grande en



Modest Mussorgsky.

1842, para ofrecer seis conciertos; el autor húngaro, sin embargo, se olvidó pronto del pianismo allí imperante.

Conclusiones

Podríamos exponer las siguientes conclusiones:

Primera: No existe, no puede existir un pianismo específicamente ruso, sino una adaptación del occidental a través de sus más egregios **técnicos**, y no de los grandes autores para el instrumento.

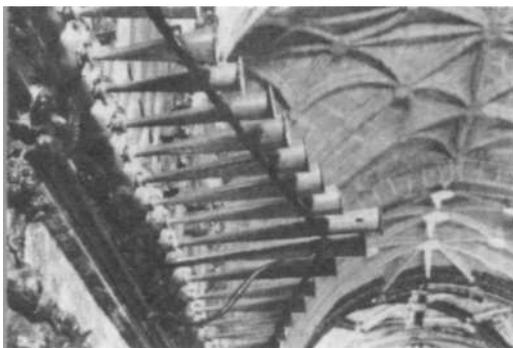
Segunda: La música rusa para piano del siglo XIX sigue almacenada en las estanterías por su falta de identidad histórica e incapacidad para competir con la occidental, por un lado, y con los otros géneros musicales rusos de la época, por otro.

Tercera: Lo que puede afectar y seguramente afecta a su idiosincrasia y naturaleza, mas no así necesariamente a su calidad, que es la que es en cada caso, y bien variada, claro. En esto no se diferencia de toda la demás». •

Los días 1 y 8 de junio

Finaliza el III Ciclo «Órganos Históricos de Valladolid»

Con la actuación, los días 1 y 8 de junio, de los organistas *Felipe López y Lucía Riaño* finaliza el III Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid, que desde el pasado 18 de mayo se ha venido celebrando en sábados sucesivos en Valladolid capital y en otras localidades de la provincia, organizado por la Fundación Juan March y la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Organo de Valladolid. En los dos conciertos anteriores han actuado *Jordi Figueras*, en el Monasterio de las Huelgas Reales, de Valladolid; y *Presentación Ríos*, en la Iglesia de la Asunción de La Seca.



El 1 de junio, **Felipe López** interpretará en la Iglesia de Santa María de Medina de Rioseco obras de Cabezón, J. P. Sweelinck, Aguilera de Heredia, Bruna, Frescobaldi, Correa de Arauxo, Cabanilles y Martín Coll. Por su parte, **Lucía Riaño** cerrará el ciclo el 8 de junio, en la Catedral de Valladolid, con obras de J. S. Bach, Franz Liszt, César Franck, Jean Alain y Jesús Legido (de este último se estrenará la obra *Transparencias*).

En los cuatro conciertos de este ciclo se han programado obras que van desde el siglo XVI, en pleno Renacimiento, hasta nuestra época, con un estreno del compositor vallisoletano Jesús Legido. De la mano, fundamentalmente, de organistas españo-

les, aunque no faltan ejemplos preclaros de músicos europeos, cinco siglos de historia musical pasarán ante nosotros, con todos los cambios estilísticos, culturales y sociales que estas obras encierran. El programa del ciclo constituye una buena antología que recoge alguno de los momentos más brillantes del repertorio organístico de todos los tiempos.

En la Introducción general del programa editado para este ciclo, el Padre **Jesús Angel de la Lama Gutiérrez** apuntaba: «Los órganos de la provincia de Valladolid manifiestan cinco estéticas musicales que han presidido su construcción desde la Edad Media hasta nuestros días: góticos o sin registros, renacentistas, barrocos, románticos y modernos. La inmensa mayoría de los órganos catalogados y de los que existe noticia documental pertenecen al barroco y están fechados en los doscientos años que discurren entre 1680 y 1890.

Los órganos, organeros y organistas medievales, desde los comienzos del Gótico y del Ars Antiqua, aún duermen en nuestros archivos. En el siglo XV aparecen ya trece órganos diseminados por la provincia; de ellos se dirá en la centuria siguiente que

eran ya 'viejos' y que fueron sustituidos, formando parte como 'despojos' del precio de instrumentos nuevos. Unos fueron sin registros, otros renacentistas y todos relativamente pequeños. En el siglo XVI se hicieron más de 27 órganos nuevos.

Manuel Marín es el organero más prestigioso en el primer tercio del siglo XVII. Entre 1588 y 1630 construye órganos nuevos y restaura otros muchos a lo largo de 42 años. El primer órgano vallisoletano típicamente barroco aparece en 1683, firmado por Jaime de Sola. La centuria acusó escasa actividad organera. El siglo XVIII, por el contrario, es la 'época de oro' de la organería vallisoletana; aporta 150 órganos nuevos e incluye numerosos aumentos y restauraciones. Representa el grueso de nuestro patrimonio artístico.

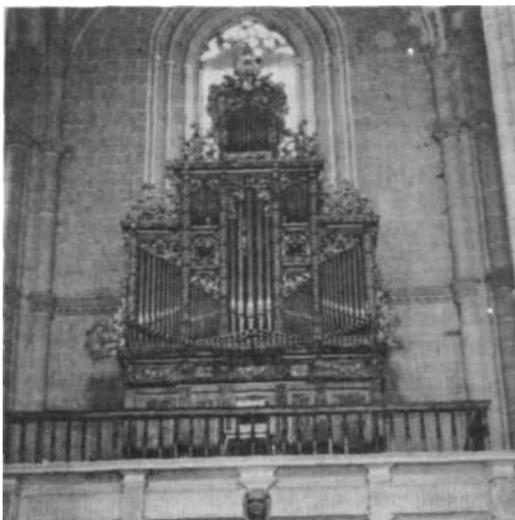
El balance organístico del siglo XVIII en la provincia de Valladolid no volvería a ser superado. El siglo XIX, en su primera mitad, acusa una decadencia y los organeros se limitan a mantener los instrumentos del siglo anterior; es el reflejo de las amargas vicisitudes que vivió la Iglesia. Desde 1904 hasta la década de 1950 reina el órgano sinfónico con 16 instrumentos de nueva planta.

Seis órganos nuevos, inspirados en la estética clásica y fechados a partir de 1960, se concentran en la capital (con una sola excepción) y proceden de los talleres de Organería Española, S. A.; Juan Braun, Federico Acitores y Luis Magaz. La Asociación de Amigos del Órgano «Manuel Marín», desde su fundación hace diez años, ha sido el alma de la recuperación del órgano y de su música en Valladolid. El presente ciclo de conciertos patrocinado por la Fundación Juan March, los prestigiosos organistas que intervienen y los instrumentos en que han de tañer son el más reciente eslabón en la cadena de esfuerzos para revitalizar el patrimonio organístico vallisoletano».

«Un extenso recorrido histórico, que abarca tres siglos de música para

órgano, configura el programa del primer concierto de este nuevo ciclo dedicado a los Órganos Históricos de Valladolid y su provincia», señalaba **Luis Dalda**, catedrático de Órgano del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, en el folleto-programa editado para el ciclo. «En el mismo están representadas diferentes escuelas y estilos, según los países y épocas, con especial incidencia en la música ibérica de teclado de los siglos XVII, XVIII y XIX. No podía faltar, por otra parte, una dedicatoria especialmente significativa a la producción organística de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), cuyo segundo centenario de su muerte conmemoramos en el presente año». Tres obras de Mozart figuraban en este concierto que abrió el ciclo, lo que constituía una buena ocasión para escuchar al Mozart del órgano, una faceta poco o casi nada conocida por parte del gran público. Junto al músico de Salzburgo, se hallaban representados en el programa la Escuela Napolitana del siglo XVI —con una composición de Valente—, el arte de Frescobaldí, del francés Daquin y de Juan Sebastian Bach».

Órgano de la Iglesia de Santa María (Medina de Rioseco).



En el tercer concierto, ofrecido en la Iglesia de Santa María de Medina de Rioseco por Felipe López, junto a los nombres de Cabezón, Aguilera de Heredia, Pablo Bruna, Cabanilles, Correa de Arauxo y otros organistas ibéricos, se incluyen variaciones del holandés Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) y del italiano Girolamo Frescobaldi (1583-1643), así como la *Batalla famosa*, de «Flores de Música» (1709), recopiladas por Antonio Martín Coll.

Finalmente, con un programa de muy distinto contenido respecto al de los tres conciertos anteriores, se cierra este ciclo con el órgano de la Catedral de Valladolid y Lucía Riaño como intérprete. El repertorio elegido «se adapta de forma adecuadísima a las exigencias del órgano catedralicio, de factura y composición sonoras principalmente románticas. Tres grandes épocas del órgano y su literatura están representadas en el programa de este concierto. Desde la música de Juan Sebastian Bach hasta nuestro siglo XX —con dos composiciones del francés Jean Alain y el español Jesús Legado—, pero sin olvidar la literatura romántica, ejemplificada en esta ocasión por dos figuras estelares de aquella época: Franz Liszt y César Franck».

En torno a los órganos vallisoletanos que son objeto de este ciclo, y tres de ellos también lo fueron en los ciclos anteriores, el Padre **Jesús Angel de la Lama Gutiérrez** describía las características de estos órganos históricos.

«Entre las obras de arte que el paso de los tiempos ha remansado en el **Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid** —apuntaba— está el órgano que Juan Casado Valdivielso asentó en el coro en 1706. Es el órgano barroco más antiguo que se conserva en la ciudad de Valladolid. Federico Acitores ha sido el encargado de restaurarlo con un sólido criterio histórico y con mano maestra». La **Iglesia Parroquial de La Seca** fue probablemente trazada por Rodrigo Gil de Hontañón; se abrió al culto a

comienzos del siglo XVII. El órgano, terminado en 1792, es la obra maestra de Antonio Ruiz Martínez.

La **Iglesia de Santa María de Mediavilla, en Medina de Rioseco**, ha tenido tres órganos al servicio de su liturgia. El primero, tal vez de finales del siglo XV, sirvió hasta comienzos del XVII, cuando fue sustituido en 1608 por el instrumento más grande que construyera Manuel Marín. El Cabildo de Santa María acordó en 1728 construir un tercer órgano. Su disposición es la original, con la adición de la Decisetena de mano derecha, siempre presente en los órganos de Francisco Ortega.

Finalmente, el órgano actual de la **Catedral de Valladolid** es el sexto que ha tenido desde los tiempos en que comenzó siendo Colegiata. Por esta Catedral han desfilarado cinco estilos diferentes de órganos desde el siglo XV hasta hoy. El último se construyó en 1904, romántico, de dos teclados y sistema mecánico, el órgano más grande de la diócesis.

Los intérpretes

Jordi Figueras es profesor y jefe del Departamento de Organo en el Conservatorio Profesional de Música de Tarrasa (Barcelona) y organista titular de la Iglesia de Sant Pere de esa localidad. Presentación Ríos es profesora agregada de Bachillerato de Historia de la Música y actualmente imparte clases en la Escuela de Formación de Profesorado «Pablo Montesino» de Madrid. Felipe López es desde 1976 segundo organista en la Basílica Pontificia de San Miguel, de Madrid. Miembro fundador del Grupo «Alfonso X el Sabio», obtuvo en 1986 el Premio Nacional del Disco de Ministerio de Cultura, por su grabación de «Música Litúrgica del Barroco Español». Lucía Riaño es presidenta de la Asociación «Manuel Marín» y profesora del Real Conservatorio de Música de Madrid.

En «Conciertos del Sábado» de junio

Integral de Sonatas para piano de Mozart

La interpretará en cinco conciertos
Mario Monreal

La integral de Sonatas para piano de Mozart será ofrecida en cinco conciertos, en la Fundación Juan March, a lo largo del mes de junio, por el pianista **Mario Monreal**. Con esta serie de recitales finalizan los «Conciertos del Sábado» del presente curso, que organiza la Fundación a las doce de la mañana, estructurados en ciclos en torno a, un argumento común. A lo largo del curso 1990-91, los «Conciertos del Sábado» se han dedicado a la flauta, la música para vihuelas, laúdes y guitarras, Joaquín Rodrigo y su época, música de trío, variaciones, paráfrasis sobre óperas, sonatas para violín y piano, y el fortepiano vienes de Haydn, Mozart, Schubert y Beethoven.

En 1982 la Fundación Juan March ya programó en su sede, en los ciclos monográficos de los miércoles, el ciclo completo de sonatas pianísticas de Mozart, interpretado por cinco intérpretes españoles. Se decía entonces en el programa de mano que, a pesar de su indudable interés, el ciclo había sido tocado pocas veces en España. «La aparente facilidad técnica de muchas de sus páginas ha convertido estas obras en materia de estudio a lo largo del aprendizaje pianístico, por lo que son muy conocidas por los profesionales, pero sólo unas pocas se oyen habitualmente en público».

En la actualidad el ciclo sigue



siendo infrecuente, aunque la conmemoración del año mozartiano ha propiciado su audición integral en varias ocasiones durante los últimos meses. Aun así, creemos interesante escuchárselas al mismo intérprete que nos ofreció el año pasado, por estas mismas fechas, la integral de las Sonatas para piano de Beethoven.

Aunque se ha procurado guardar un cierto orden cronológico en el programa, no se ha sido muy estricto en este sentido. El ciclo acoge, inmediatamente antes de la Sonata en Do menor KV.457, la célebre Fantasía en la misma tonalidad, KV.475, ya que se editaron juntas en tiempos de Mozart y así lo exige la tradición. También se ha incluido la muy dudosa Sonata 19 en Fa Mayor KV.547a, que ya no suele programarse. Se han dejado fuera algunos tiempos de Sonatas, como el KV.312 o el KV.400, para no alargar innecesariamente el ciclo.

Mario Monreal, valenciano, estudió en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, del que es actualmente catedrático de Piano. Entre otros galardones, ha obtenido el Primer Premio en el Concurso Internacional de Jaén, el Premio Nacional «Alonso» y el del Ayuntamiento de Munich. A lo largo de su carrera pianística, ha ofrecido los ciclos de la *Suite Iberia*, de Albéniz y la integral de sonatas para piano de Beethoven, entre otros. D

«Conciertos de Mediodía»:

canto y piano, guitarra, piano a cuatro manos, y flauta y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de junio, los lunes, a las doce horas. La entrada a los mismos es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

LUNES, 3

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Manuel Palacios** (tenor) y **Nathalie Moulergues** (piano), con obras de Schubert, Mozart, Scarlatti, Tosti, Cavallo, Rossini, Ravel, Duparc, Hahn, Donizetti, Massenet, Montsalvatge, Obradors, Granados, Falla y Quintera.

Palacios es extremeño y estudió en el Conservatorio de Madrid; ha sido solista de la Coral Juan del Encina y de la Coral Orfeo, además de actuar como solista. Moulergues es francesa y con Palacios forma dúo desde 1984; es especialista en acompañamiento y música de cámara y desde 1988 es profesora de piano del Conservatorio de la Comunidad de Madrid.

LUNES, 10

RECITAL DE GUITARRA, por **Juan José Sáenz Gallego**, con obras de Villa-Lobos, Yocoh, Duarte, Brouwer y Tárrega.

J. J. Sáenz acabó sus estudios en el Conservatorio Superior de Madrid; posee varios premios

nacionales e internacionales, habiendo actuado recientemente como solista con la Orquesta de Cámara de Friburgo. Es profesor del Conservatorio Profesional de Música «Ataúlfo Argenta», de Santander.

LUNES, 17

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS, por **Josette Cross** y **Virginia Latorre**, con obras de Schubert, Rachmaninov y Poulenc.

J. Cross es francesa; estudió en París y en Versailles. Fue profesora de la Academia de la pedagoga Marguerite Long y en 1985 crea en Burdeos la Academia Musical para adultos Henri Sauguet. Virginia Latorre es canaria, estudió en Lérida, Zaragoza y Madrid, y a partir de 1967 en Burdeos; desde 1982 dirige la Escuela Municipal de Música Jean Wiener, de Begles.

LUNES, 24

RECITAL DE FLAUTA Y PIANO, por **Elisabeth Podolak** (flauta) y **Pedro Rodríguez** (piano), con obras de Chopin, Prokofiev, Gluck y Borne.

E. Podolak es polaca, realizó sus estudios en su país y los perfeccionó en Checoslovaquia, Bélgica, Holanda, México, Francia e Italia. En México fue contratada como flauta solista por la Orquesta Mexicana de la Juventud y actuó como solista para la Televisión Mexicana. P. Rodríguez es pianista acompañante por oposición del Conservatorio «Pablo de Sarasate», de Pamplona, y pianista del «Orfeón Pamplonés».

Claudio Guillén

«Correspondencia epistolar y literatura»

«Correspondencia epistolar y literatura» fue el tema del ciclo de conferencias que del 5 al 14 de febrero pasado impartió en la Fundación Juan March Claudio Guillén, catedrático de Literatura Comparada de la Universidad de Nueva York. A lo largo de cuatro charlas, el profesor Guillén habló sobre los temas siguientes: «De la oralidad a la escritura: los orígenes»; «La epístola en verso: Garcilaso, Marot, John Donne»; «La carta familiar: los hijos del Aretino»; y «La novela epistolar: relaciones peligrosas». Ofrecemos seguidamente un extracto de las conferencias.

Las cartas pueden asumir características literarias y llegar a ser leídas y apreciadas como literatura. Pueden también ser componentes de géneros literarios tan fundamentales y respetables como la comedia o la novela. Vale decir que la relación entre correspondencia epistolar y géneros literarios puede muy bien confundirse con lo que diferencia y une la literatura y la vida.

Nuestro primer problema es, pues, la literariedad de la carta misiva. Si sólo se trata de escribir bien, numerosos periodistas españoles serían poetas en prosa y la crítica literaria se reduciría a la Estilística. No basta con escribir bien. Cuando un creador en ciernes se pone a escribir, lo que hace posible que cruce la frontera que separa la vida del arte es la disponibilidad de unas formas, unos temas y unos géneros previamente existentes.

Junto a la narración, el poema cantado y la representación o simulación dramática, sobresalió desde antiguo el discurso persuasivo: la oratoria o prosa literaria. Pues bien, la correspondencia epistolar ha sido también desde antiguo un cauce fundamental y constituyente. La epistolaridad se ha literarizado históricamente, es decir, se ha incorporado a la institución de la literatura. El encuentro de dos continuidades prestigiosas multise-

lares —la Poética y la Retórica—, las conexiones entre estas dos tradiciones o estilos han determinado, siglo tras siglo, la literariedad de la carta.

En las antiguas sociedades mediterráneas, la composición de cartas, sin duda, suponía para muchos un aprendizaje crucial. Saber escribir era poder redactar una carta. Además de la correspondencia oficial, pública, había otra tradición antigua, la de la epístola didáctica, en que se expresan, desarrollan y enseñan ideas y creencias.

Sin embargo, la teoría antigua de la carta tuvo muy clara esta distinción entre el escrito auténtico y personal, basado en la amistad, y el escrito conceptual, basado en el pensamiento, que disfraza o utiliza las virtudes de la verdadera carta. La cuestión del para quién o por qué se escribió una carta supuestamente privada es de naturaleza confidencial, biográfica y, por lo general, exterior al texto, pero hay que tenerla presente cuando leemos a los mejores autores y fundadores de este género «familiar» en que la amistad se vuelve pública, como Cicerón, Plinio el Mozo y Petrarca. Las fronteras son aún más borrosas y móviles entre estas dos últimas clases —el mensaje privado y el literario— y una cuarta especie, la carta ficticia o imaginaria.

No hay que subestimar el poderoso impulso ficticio que lleva consigo la escritura epistolar. La carta tiende casi irresistiblemente hacia la ficción. Desde el siglo XVI abundarán los manuales de la carta retórica, coincidiendo con el aumento de la alfabetización y con el cultivo creciente de la escritura por los burgueses y las mujeres. Ahora bien: no cabe confundir el pragmatismo y eclecticismo de esos manuales con el pensamiento teórico sobre la escritura epistolar. Los griegos ya reflexionaron sobre la naturaleza de la carta y la estela de ese pensar ha sido decisiva. El propio Cicerón se refiere a los *genera epistolarum* en una de sus epístolas *Ad familiares*.

La carta, como el diálogo, tiene que concordar con el carácter. Podría decirse que cada uno dibuja en sus cartas una imagen de su personalidad. La belleza de una carta reside en la expresión de afecto y cortesía y también en el uso frecuente de sentencias y proverbios, señala Aristóteles. En general, el estilo de una carta debería ser una mezcla de dos estilos, el elegante y el sencillo.

Este distanciamiento frente a las normas tradicionales es lo que facilitará la creación y la invención epistolares. La carta, elevada y orientada primero por un conjunto de convenciones severas, pasará a ser un innovador periférico que cuestiona las instituciones céntricas de la literatura. Esta flexibilización de las estructuras tradicionales de las formas literarias —como las de la Retórica— y esta ampliación de los espacios genéricos de la Poética se observarán claramente en el primer género nuevo que da origen al cauce de comunicación epistolar: la epístola en verso.

La epístola en verso: *Garcilaso, Marot, Donne*

Induce realmente a reflexión el contraste entre la universalidad del cauce epistolar y lo concreto o local



Claudio Guillén nació en París en 1924. Se doctoró en Literatura Comparada en la Universidad de Harvard en 1953. Ha sido catedrático de Literatura Comparada y Literaturas Románicas en Harvard (1978-85), en la Universidad Autónoma de Barcelona (1983-89) y en 1990 fue nombrado «Juan Carlos Professor» de la Universidad de Nueva York. Fue presidente de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada y es director de «Clásicos Alfaguara» y de la colección «Escritores de América» de la Editorial Muchnik.

del advenimiento en Europa de la carta en verso, que es una nota a pie de página a la hazaña e influencia de Horacio. La epístola, presumiblemente real y relativamente privada, dirigida a destinatarios reales y arraigada en circunstancias cotidianas y extraliterarias, es el género horaciano que en España se llamará frecuentemente Epístola moral. Poco tiempo después surge otra especie de epístola en verso, la *Heroida*, de Ovidio, que es ficticia y cuyos personajes proceden de Homero, Virgilio y otros poetas. Cualitativamente sus mejores fru-

tos se producirán en la narrativa epistolar de los siglos XV al XVIII, y su centro de gravedad será un personaje preciso: la mujer abandonada.

La epístola en verso es uno de los pocos géneros literarios que Roma descubre y desarrolla con originalidad. Grecia había codificado las convenciones de la correspondencia, reflexionado sobre su naturaleza y pulido algunos de sus usos verbales y literarios. En Roma surge ahora un género dotado de forma prosódica y temática propia: la filosofía moral. Horacio reúne todo un libro de epístolas poéticas de gran coherencia y susceptible de ser imitado como conjunto y modelo, de convertirse en género. La epístola moral horaciana supondrá a lo largo de los siglos la prioridad de la experiencia y ejercicio de la amistad. Esta envuelve y penetra todo el poema. La epístola infunde vida real a las ideas abstractas y consigue que la filosofía moral sea accesible al «amigo». La amistad será una de las dos fuentes principales emotivas, existenciales, temáticas de la literatura epistolar en su totalidad. La otra será el amor, que desde un punto de vista literario dará lugar a un itinerario paralelo pero distinto. Entre las *lettere volgari*, del Cinquecento italiano, se diferencian netamente las *lettere familiari*, que se remontan a Cicerón, de las *lettere amorose*, cuyo modelo es la *Heroida* de Ovidio.

La tradición horaciana de la epístola moral se basa en la amistad varonil y en la relación con la sátira; la ovidiana se basa en el amor y se aproxima a la elegía o hasta se confunde con ella. El éxito de estos poemas será inmenso. Durante la Edad Media no escasean las heroidas. Con el Renacimiento su prestigio aumentará aún más. Ahora bien, la heroida contribuyó decisivamente primero a aproximar la literatura a la vida, como luego el Humanismo europeo, al hacer que figuras literarias del pasado aparezcan vivas y pertinentes para el escritor y el lector en su actua-

lidad; y, en segundo lugar, a fundir la escritura de la carta con el amor más apasionado.

¿Qué modelo en lengua española tenía Garcilaso cuando escribió la *Epístola a Boscán* el año 1534? No hay género sin imitadores y sin sucesores. Cabría comparar epístolas en verso de Marot y de John Donne con la de Garcilaso. Se trata de tres naciones distintas: España, Francia e Inglaterra. La generación de la Pléiade en Francia, veinte años después de la muerte de Marot, rehúsa un género que no considera noble o digno de una poesía sabia y elevada, por tratar —escribe Du Bellay— «de choses familières et domestiques» y no, como en Horacio, de cosas «sentenciosas y graves». La epístola no volverá a producir frutos valiosos hasta Boileau y, sobre todo, La Fontaine, hacia finales del s. XVII; pero su valor literario y fuerza poética van desapareciendo hasta convertirse en el s. XVIII, con Voltaire y otros, en ideas y enseñanzas rimadas: el poema didáctico. Un itinerario semejante se observa en otras lenguas. En Inglaterra, la epístola en verso se convierte en un género aceptado, y en el siglo XVIII tenemos las de Alexander Pope, que él llama *essays*. Los tópicos morales ya no hallan en el ejercicio de la amistad o en cualquier otro el aliciente emotivo y la justificación que necesitaban; y la rigidez mimética del molde convierte a la epístola en uno de los géneros más característicos del Neoclasicismo.

En lengua española, antes que esto ocurriera, los sucesores de Garcilaso, Boscán y Hurtado de Mendoza escriben, a mi entender, el más valioso conjunto de epístolas de los siglos XVI y XVII europeos. Aludo a Gutierre de Cetina, a Vicente Espinel, a los dos Argensolas, a Lope de Vega, a Quevedo y a la famosa *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada. Y a la más original, rica e inspirada de todas, la *Epístola a Arias Montano*, de Francisco de Aldana.

La carta familiar: los hijos del Aretino

Las cartas familiares de Francesco Petrarca, labor de toda una vida, son la obra de un meditativo que reflexiona, como San Agustín, sobre el sentido y la justificación de su existencia presente y pasada. La escritura epistolar hace posible la conexión entre la conciencia moral y el itinerario biográfico, histórico, concreto, sinuoso de un vivir único, cuyo valor no consiste en imitar solamente un modelo fijo de conducta, sino en ir progresivamente forjándose a sí mismo. Pues esa conciencia unitaria hace posible también una esencial aportación de Petrarca al arte epistolar: la organicidad de la *raccolta*, de la selección y colección de tan numerosas cartas. La *raccolta* de epístolas familiares permite la experiencia, por parte del lector, de la tensión constante entre significación unitaria y temporalidad fragmentaria, entre los ideales generalizadores que se derivaban de los escritos de los grandes autores clásicos y el análisis atormentado de su propia insuficiencia como ser humano individual.

Las importantes colecciones epistolares del humanismo italiano del s. XV —de Pico della Mirándola, Ficino y tantos más— y su brillante estela durante el siglo siguiente en toda Europa —la de Erasmo, Bude y Vives, en España; la de autores como Ginés de Sepúlveda—; esa continuidad de la epístola familiar latina hará posible el advenimiento e insólita prosperidad de la epístola familiar en lengua vernácula. En la práctica, la composición de cartas se venía apoyando desde la alta Edad Media en los preceptos de la Retórica, tanto en Francia y Alemania como en Italia. Aprender a escribir cartas era estudiar la división retórica del texto en cinco partes. El tratado más famoso en este aspecto fue el de Erasmo, de más de 400 páginas, que contenía un variado arsenal de preceptos y copiosas selec-

ciones de ejemplos. El célebre humanista español Luis Vives es quien por primera vez en estos siglos rehusa la pertinencia de la Retórica en su libro de 1534, *De conscribendis epistolis*.

Estos años del segundo tercio del siglo XVI son fundamentales. El *libellus* de Vives es de 1534. En 1537 Aretino publica en Venecia el primer volumen de sus cartas. Poco después una verdadera ola de epistolaridad cubrirá la literatura europea. Es Pietro Aretino el primero en publicar en vida sus propias cartas familiares o privadas, escritas en lengua vulgar, expuestas a la curiosidad y al interés de todos. Aretino desafía los géneros elevados y tradicionales de literatura al entregar sus propias cartas reales en su lengua a los impresores de Venecia. Cultiva la vivacidad, la sorpresa, la teatralidad, la apariencia de *impromptu* e improvisación, no sin ese dominio y ese arte que será característico de la epístola familiar hasta, al menos, el siglo XVIII.

Con esta impresión inmediata de las cartas privadas se da como una transgresión, una entrega a la mirada de terceras personas de actos y sentimientos reservados: el desnudo de la amistad por medio de la palabra. Yo diría que se despeja el camino de toda una literatura extraepistolar, ante todo la novela.

La novela epistolar: relaciones peligrosas

Hemos visto cómo la escritura epistolar verdadera es un proceso que siempre puede despertar en el autor impulsos fabuladores. Son pocos los actos tan arraigados en la vida misma, en la experiencia del presente, y al propio tiempo, tan susceptibles de dispararse y dirigirse hacia la ficción y hasta la creación. El yo que escribe no sólo actúa sobre el amigo, sino sobre sí mismo, viéndose desdoblado y objetivado sobre el papel, conforme las palabras y los conceptos se encadenan y suceden.

Durante la segunda mitad del siglo

XVII Boileau reconocerá la existencia del *genre épistolaire*. Desde el Renacimiento hasta el s. XVII, la epístola está en todas partes. No sólo sigue sirviendo de envoltorio o marco para tratados, sátiras y otros opúsculos, sino que se intercala en otros géneros literarios. Ante todo aparece en los géneros narrativos con insólita frecuencia, como la novela sentimental, la novela de caballerías y la novela pastoril. No es de sorprender, por tanto, que surgiera la novela única y exclusivamente epistolar. Arranca clarísimamente de la novela sentimental en latín y en español. Son muy conocidas las novelas epistolares del s. XVIII, de Richardson, Rousseau, Smollett, Goethe y Chaderlos de Lacios.

La astucia del anonimato será una de las claves del éxito de la primera obra maestra del género, las cartas de la monja portuguesa, cuya primera edición es de 1669 en París. Su autor, según demostró F. C. Green en 1926, fue el Vizconde de Guilleragues. El prestigio de la novela epistolar va aumentando, sobre todo, a partir de 1741, fecha de publicación de *Pamela*, de Samuel Richardson. Hasta 1780, o mejor 1782, cuando aparece *Les liaisons dangereuses*, será éste el género narrativo dominante.

Entre 1785 y 1788 aparecen en Francia e Inglaterra 108 novelas epistolares.

El que los mismos personajes describan y perciban los acontecimientos significa que no hay narrador, que no hay conciencia o memoria final que ate los cabos y recapitule. Ello hará posible, por ejemplo, la ambigüedad absoluta de *Les liaisons dangereuses*. Pero es que además trae consigo la pluralidad de perspectivas y una aportación fundamental de la novela clásica moderna, de Balzac a los grandes rusos y Proust: la riqueza de interioridad psíquica.

Y por supuesto, el género se prestaba a la digresión ideológica. No son pocas las cartas que son casi ensayos sobre temas que le importaban a

Rousseau, por ejemplo: la desigualdad social, la educación, cuestiones éticas, etc. En el caso de Lacios y sus *Liaisons*, tan variados son los estilos, personajes y mensajes, que el lector acaba echando en falta algún código previo y unificador. *Les liaisons* es una auténtica novela. En ella fracasan lo mismo el bien que el mal, pues la virtud es derrotada y la perversión se destruye a sí misma. En un mundo desprovisto de azar y de misterio, todo está calculado, todo se rinde a un determinismo erótico cuyo origen último no es la sensualidad, sino el orgullo de la razón que conoce, subyuga y humilla todas las razones del corazón. ¿Cómo no sospechar que para Lacios el hombre es demasiado inocente para llegar a ser un seductor perfecto, demasiado endeble para poner en práctica los principios de la razón? El desenlace es resultado del momento en que un intercambio privado de cartas se da a conocer. Tránsito, éste, de lo privado a lo público en que estriba la ambigüedad de la epístola familiar desde sus orígenes.

Estamos ante una segunda ola de epistolaridad tan poderosa como la primera, la que cubre la literatura europea a mediados del s. XVIII. También puede parecer que algo termina y comienza, cuando el joven Goethe vuelve con *Werther* a la novela monofónica. Ya son otras las querencias narrativas —la novela gótica, el relato histórico, la preocupación social e intelectual— y después de 1800 la novela epistolar cae en picado. Madame de Stäel funde la carta con el ensayo o el diario; o bien se la combina con secciones en que interviene un narrador convencional.

Tanto la novela epistolar como la carta familiar del s. XVIII habían insistido en la negación de su propia literariedad. Su justificación era una estética de la naturalidad, de la espontaneidad sin arte. Con el s. XIX sucede que todo el andamiaje de la novela epistolar resultará artificioso, forzado y excesivamente visible. •

Conferencias, exposición documental
y audición de poemas, en junio

Encuentro con José Hierro

Homenaje al poeta, organizado por el Centro de las Letras Españolas y otras instituciones culturales

El poeta **José Hierro**, Premio Nacional de las Letras Españolas 1990, será objeto de un Encuentro-homenaje organizado por el Centro de las Letras Españolas, del Ministerio de Cultura, con la colaboración de la Fundación Juan March, la Fundación AEDE, la Fundación Cultural Mapfre Vida, la Fundación Santillana y la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes.

Durante todo el mes de junio se celebrarán, en la sede de algunas de las instituciones citadas, conferencias, mesas redondas, proyección de un video sobre el escritor, audición de poemas leídos por el autor, así como una exposición documental sobre José Hierro.

Esta serie de actividades darán comienzo el 3 de junio, en la sede de la Fundación Juan March, con una conferencia de **Ildefonso Manuel Gil**. Seguirán otras conferencias, también en la Fundación Juan March, de **Emilio Alarcos** (6 de junio), **Carlos Bousoffo** (11 de junio), **Víctor García de la Concha** (18 de junio) y **José Olivio Jiménez** (20 de junio). También se celebrarán tres Mesas Redondas, en la Fundación Cultural Mapfre Vida, los días 4, 13 y 25 de junio, con lectura de poemas de José Hierro, en las que participarán diversos poetas y críticos literarios, actuando de coordinadores **Manuel Vázquez Montalbán**, **Angel González** y **Arturo del Villar**. La clausura del Encuentro ten-



drá lugar en la citada Fundación Mapfre Vida, el 27 de junio, y en ella se prevé la intervención de **Manuel Alvar**, **Rafael Alberti**, **Octavio Paz** y el propio **José Hierro**.

Asimismo, en la Fundación Juan March se proyectará un video sobre el poeta, realizado por la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes, y habrá audición de poemas leídos por José Hierro, en grabación expresamente realizada por él con motivo de este Encuentro. Completa estos actos de homenaje al poeta una Exposición documental sobre Hierro, que se instalará en el hall del salón de actos de la Fundación Juan March, del 3 al 27 de junio, y en la sede de la Fundación Marcelino Botín, de Santander, durante los meses de julio y agosto. •

En la Fundación, el pasado mes de marzo

Seminario sobre el desarrollo de las flores

Intervinieron 50 investigadores y se encuadra dentro del Plan de Reuniones Internacionales de Biología

Entre el 11 y el 13 de marzo tuvo lugar en la Fundación Juan March, dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, un *workshop* sobre «Flower development». Organizado por los doctores **Pío Beltrán**, del Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos del CSIC, de Valencia; **Javier Paz-Ares**, del Centro de Investigaciones Biológicas, de Madrid; y **H. Saedler**, del Max Planck Institut für Züchtungsforschung, de Colonia, contó con la presencia de casi cincuenta científicos entre ponentes y participantes.

La primera sesión de este *workshop* se dedicó a las señales que afectan a la inducción floral y el desarrollo de la flor, mostrándose aspectos fisiológicos y genéticos del proceso. Los estímulos ambientales producen un cambio en la producción y localización de hormonas relacionadas con el crecimiento (auxina, citoquinina, giberelinas, poliaminas).

También aparecen compuestos de tipo sacárido (oligosacarinas, oligogalacturónidos) que podrían actuar como segundos mensajeros. Los detalles genéticos de esta activación son escasamente conocidos, caracterizándose tan sólo ciertos genes que de alguna manera controlan los niveles de los reguladores de crecimiento.

En la segunda sesión se discutió la genética de un fenómeno común en la sexualidad vegetal, la autoincompatibilidad del polen (es decir, el que los órganos femeninos no puedan ser fecundados por el polen de la misma planta),

algo que aumenta la mezcolanza y heterocigosis de la información genética.

Este proceso está determinado tanto por genes que se expresan en el polen, el denominado *locus S* (de *Self-incompatibility*), como por aquellos que se expresan en el estigma del órgano femenino, *SLGs* (*S-Linked Genes*). Ambos *loci* son muy polimórficos, como cabría esperar de la función que se les asigna, y codifican proteínas con un dominio de gran similitud y otro en el que varía mucho la secuencia de aminoácidos. En cuanto a sus propiedades bioquímicas, existe la evidencia de que algunas proteínas codificadas por los *SLGs* son ribonucleasas.

Durante la tercera sesión, se presentaron los genes homeóticos de plantas (en pocas palabras, los genes homeóticos son los que controlan la localización e identidad de los órganos), que se pueden incluir en dos tipos principales, los que afectan la identidad de los órganos de la planta y los que afectan la identidad de los meristemas.

En ambos casos, mutaciones en estos genes hacen que una estructura normal aparezca en una posición inapropiada, por ejemplo, transformando pétalos en sépalos o estambres en carpelos. Estos genes parecen estar ordenados jerárquicamente, controlando unos la expresión de otros, y el análisis de su secuencia de nucleótidos indica que son factores transcripcionales similares a algunos caracterizados en mamíferos y levaduras. •

Organizados por la Fundación Juan March

Dos nuevos «workshops», en Cuenca y Sigüenza

Dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología de la Fundación Juan March, en junio tendrán lugar dos *workshops*: uno, sobre «Receptores de adhesión en el sistema inmune», y el otro, sobre «La regulación de la traducción en células animales infectadas por virus».

El primero se desarrollará en Cuenca, entre el 13 y el 15, organizado por **F. Sánchez Madrid**, del Hospital de la Princesa de Madrid, y **T. A. Springer**, del Center for Blood Research de la Universidad de Harvard (Boston).

Además de los organizadores citados, intervendrán como ponentes: S. J. Burakoff, B. Furie, M. E. Hemler, E. Reinherz y T. F. Tedder, de Boston; A. L. Corbi y J. A. López de Castro, de Madrid; G. G. Figdor (Amsterdam), A. Hamann (Hamburgo), N. Hogg (Londres), L. Lasky (San Francisco), R. R. Lobb (Cambridge), C. Mackay (Basilea), B. Malissen (Marsella), J. Paulson (La Jolla), K. Okumura (Asahikawa, Japón), S. Shaw (Bethesda, EE. UU.) y A. F. Williams (Oxford). Contará con un máximo de 30 participantes.

La intención de la reunión es presentar y discutir los progresos más recientes en la descripción y comprensión de los mecanismos de las interacciones entre los leucocitos y otros tipos celulares, así como con la matriz extracelular. Más concretamente, los aspectos de especial incidencia serán los receptores de adhesión pertenecientes a la superfamilia de las inmunoglobulinas; la estructura, función y regulación de las integrinas y otros receptores; la relación entre re-

ceptores de adhesión y la transmisión de señales al interior celular y el papel que estas moléculas desempeñan en los procesos de inflamación.

El otro *workshop* se celebrará en Sigüenza entre el 24 y el 26 y tiene como organizadores a **Luis Carrasco**, del Centro de Biología Molecular de Madrid, y a **Nahum Sonenberg**, de la Universidad McGill en Montreal, y contará con otros 18 invitados: V. Agol (Moscú), R. Bablanian (Nueva York), M. Clemens (Londres), E. Domingo (Madrid), J. W. B. Hersey (Davis, EE. UU.), E. Ehrenfeld (Salt Lake City), D. Etchison (Kansas City), R. F. Gary (Nueva Orleans), A. Hovanessian (París), R. Jackson (Cambridge), M. Katze (Seattle), M. Mathews (Cold Spring Harbor, EE. UU.), W. C. Merrick (Cleveland), D. Rowlands (Langley Court, Reino Unido), A. Shatkin (Piscataway, EE. UU.), H. Trachsel (Berna), H. Voorma (Utrecht) y E. Wimmer (Stony Brook, EE. UU.). Serán admitidos 25 participantes.

Se tratará de la actualización de los conocimientos sobre los mecanismos que emplean los virus animales para bloquear la traducción de los RNA mensajeros propios de la célula infectada, con especial hincapié en aspectos tales como la iniciación de la traducción en las células eucariotas, los mecanismos de parada de síntesis de proteínas (*shut-off*), la manera en que se inicia la traducción en los mensajeros virales y los motivos de secuencia, presentes en los mRNA virales, que permiten una síntesis eficiente de proteínas en las células de mamífero.

Revista de libros de la Fundación

Número 46 de «SABER/Leer»

Con artículos de Tortella, Martín Gaité, Haro Tecglen, Martínez Montávez, Elías Díaz, Campos-Ortega y Pinillos

En el número 46, correspondiente a los meses de junio y julio, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **Gabriel Tortella, Carmen Martín Gaité, Eduardo Haro Tecglen, Pedro Martínez Montávez, Elías Díaz, José Antonio Campos-Ortega y José Luis Pinillos.**

El economista **Gabriel Tortella** comenta un libro de un hispanista, David S. Reher, que ofrece una visión fascinante de un microcosmos preindustrial como ha sido, a lo largo de su historia, Cuenca, la «ciudad encantada».

La novelista **Carmen Martín Gaité** evoca su particular relación con la obra de la escritora italiana Natalia Ginzburg, de la que destaca su afán por capturar el murmullo de lo cotidiano.

El escritor **Eduardo Haro Tecglen** conoció bien la ciudad marroquí de Tánger, ciudad abierta en donde existió una colonia, más o menos permanente, de artistas y escritores occidentales, en torno a la singular pareja formada por Paul y Jane Bowles.

El arabista **Martínez Montávez** trae a colación el debate que viene suscitándose en tomo al enraizamiento de la democracia en el mundo árabe. Todavía cercano el cincuentenario de la muerte de Julián Besteiro, el profesor **Elías Díaz** se ocupa de esta figura histórica e intelectual del socialismo español, del que se ha publicado una obra que trata sobre las posiciones teóricas y políticas de Besteiro.

El profesor **Campos-Ortega** reseña un libro que, a su juicio, resulta ser un tratamiento histórico de la evolución que alcanza otros aledaños



biológicos, como la Genética clásica y molecular. Por último, **José Luis Pinillos** trae a estas páginas la obra ensayística del intelectual polaco Leszek Kolakowski, en la que la creencia es el hilo conductor de la misma.

Stella Wittenberg, Arturo Requero, Antonio Lanchó, Francisco Solé y Jorge Werfelli se encargan de las ilustraciones de este número.

Suscripción

SABER/Leer se envía 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 puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

Finaliza el curso en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

En junio finaliza el curso académico 1990-91 en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, con sede en la Fundación Juan March. Dicho curso —cuarto desde la creación del citado Centro, en 1986— ha contado con la presencia de diversos profesores españoles y extranjeros que imparten clases a los alumnos becados por el Instituto Juan March.

Además de las clases, los profesores del Centro y otros especialistas invitados por el mismo imparten seminarios y participan en almuerzos-coloquio con los alumnos, profesores e investigadores.

Entre los últimos seminarios celebrados en el Centro, a los que asisten exclusivamente alumnos, profesores e investigadores del mismo, figuran dos impartidos los días 8 y 11 de marzo pasado, por Félix Várela, catedrático de Organización Económica Internacional de la Universidad de Alcalá de Henares, sobre el tema «El endeudamiento de los países en vías de desarrollo». Ofrecemos seguidamente un resumen de ambas intervenciones.

Félix Varela

El endeudamiento de los países en vías de desarrollo

El profesor Félix Varela se refirió, en sus dos seminarios sobre la deuda de los países en vías de desarrollo, al origen de ésta en los años 70 y a la estrategia que se siguió en 1982 cuando México se declaró incapacitado para hacer frente al pago de la deuda; y comentó diversos aspectos del Plan Baker y del Plan Brady en torno al problema.

La crisis de los precios del petróleo de 1973 —señaló Varela— produjo una importante contracción de la actividad económica en los países desarrollados que hizo que los bancos se quedaran sin clientes suficientes. Ante esto, los bancos volvieron la vista a los países en vías de desarrollo, pues éstos estaban creciendo rápidamente y no les afectaba demasiado

la subida de los precios del petróleo. Como consecuencia, los países de renta media, como México, Brasil, Argentina o Venezuela, se endeudaron en poco tiempo en cantidades hasta entonces desconocidas. Con la segunda subida del petróleo en 1979 y, sobre todo, con la firme política monetaria del período Reagan, la demanda se contrae aún más y los tipos de interés llegan a superar el 20%. Estos nuevos tipos de interés se hacen insoportables para los países deudores.

La estrategia que se sigue a partir de entonces consiste en retrasar el problema, pues esto beneficia a los agentes involucrados. Por una parte, los países en vías de desarrollo prefieren no pagar todavía y seguir recibiendo nuevos créditos. Por otro, los



Félix Varela es catedrático de Organización Económica Internacional de la Universidad de Alcalá de Henares. Técnico Comercial y Economista de Estado, ha sido director general del Instituto Español de Moneda Extranjera, subgobernador del Banco de España y director general de Transacciones Exteriores. Autor de diversos trabajos sobre temas monetarios.

bancos desean aplazar la situación habida cuenta de que han prestado mucho más de lo que tenían. De este modo, se posterga el pago del principal y se da nueva financiación a los países para poder pagar los tipos de interés. En este proceso el Fondo Monetario Internacional (FMI) desempeña un papel decisivo al conceder créditos condicionados a la adopción de políticas monetarias ortodoxas.

Esta estrategia deja de funcionar en 1985: los países se habían endeudado más y su actividad económica había descendido. Al fin y al cabo, durante estos tres años no se habían sentado las bases de una solución efectiva. Sólo se había aplazado el problema.

El fracaso del Plan Baker, que in-

cluía esquemas voluntarios de reducción de la deuda, motiva un cambio de orientación en el subsiguiente Plan Brady de 1989. El Plan Brady supone una valoración distinta del tema del endeudamiento de los países subdesarrollados, pues reconoce por primera vez que la deuda no tiene solución en sí misma y, por lo tanto, hay que reducirla. Las razones que condicionan este cambio de actitud son las siguientes: el fracaso del Plan Baker; las violentas protestas ocasionadas en distintos países por la adopción de políticas económicas concordantes con los programas del Fondo Monetario Internacional; el apoyo a Salinas en el Gobierno mexicano por su adopción de una política económica ortodoxa.

El Plan Brady, a pesar del cambio de planteamiento con respecto al Plan Baker, mantiene también supuestos similares con el anterior Plan. Dichos supuestos se concretan en la creencia de que debe haber crecimiento económico en los países endeudados, y en el apoyo a una idea de discusión de los problemas por casos específicos. Dentro de este Plan se produce un reforzamiento de las instituciones financieras internacionales, el Fondo Monetario y el Banco Internacional, que aportan recursos para apoyar el descenso de la deuda; junto a los veinte o veinticinco mil millones de dólares que aportan estas instituciones, Japón contribuirá a la resolución del problema con diez mil millones de dólares.

Las perspectivas de futuro del Plan Brady, según Varela, son relativamente optimistas debido, principalmente, al modo en que se ha desarrollado la negociación de la deuda en Polonia. En este país de renta media-alta se ha producido una condonación del 50% de la deuda y esto ha sentado un precedente, hablándose ahora de extender este esquema a países más atrasados que Polonia. Si esta idea se aceptara, la condonación de la mitad de la deuda se aplicaría a dos tercios de los países más endeudados internacionalmente. •

Junio-Julio

1, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «INTEGRAL DE LAS SONATAS PARA PIANO DE MOZART»

(I).

Intérprete: **Mario Monreal.**

Programa: Sonata en Do mayor K.V. 279, Sonata en Si bemol mayor K.V. 281, Sonata en Fa mayor K.V. 280 y Sonata en Sol mayor K.V. 283.

3, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**

Canto y piano, por **Manuel Palacios** (tenor) y **Nathalie Moulergues** (piano).

Obras de F. Schubert, W. A. Mozart, D. Scarlatti, P. Tosti, L. Cavallo, G. Rossini, M. Ravel, E. Duparc, R. Hahn, G. Donizetti, J. Massenet, X. Montsalvatge, F. J. Obradors, E. Granados, M. de Falla y Quintera.

XXV CONGRESO INTERNACIONAL DE PUERI CANTORES, EN SALAMANCA

La Fundación Juan March participará en el XXV Congreso de Pueri Cantores de Salamanca, patrocinando dos de sus actos más relevantes: el 11 de julio, a las 23 horas, el Memorial «Tomás Luis de Victoria», en la **Iglesia de San Esteban**; y el 12 de julio, a las 22,30 horas, el Concierto de gala, en la **Iglesia de la Clerecía**.

19,30 **ENCUENTRO CON JOSE HIERRO**

(Organizado por el Centro de las Letras Españolas, del Ministerio de Cultura, con motivo de la concesión del Premio de las Letras Españolas al poeta).
Inauguración de la **Exposición Biobibliográfica**.

Palabras de inauguración del Director General del Libro, **Federico Ibáñez**, y conferencia de **Ildefonso Manuel Gil**.

5, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «PIANO RUSO DEL XIX» (III)**

Intérprete: **Jorge Otero.**

Programa: Intermezzo en Si menor, Hopak, de la ópera «Szorocsinci vásár» (La feria de Sorotchinsky); Meditación (Hoja de álbum); Una lágrima; y Cuadros de una exposición, de M. Mussorgsky.

6, JUEVES

19,30 **ENCUENTRO CON JOSE HIERRO**

Conferencia de **Emilio Alarcos**.

8, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «INTEGRAL DE LAS SONATAS PARA PIANO DE MOZART» (II).

Interprete: **Mario Monreal**.
 Programa: Sonata en Mi
 bemol mayor K.V. 282;
 Sonata en Re mayor K.V.
 284 (Dürnitz); Sonata en Do
 mayor K.V. 309; y Sonata
 en La menor K.V. 310.

y Romanza op. 15 nº 2, de
 N.A. Rimsky-Korsakov;
 Petite Suite, de A. P.
 Borodin; Intermezzo; Hoja
 de Album op. 39 nº 2;
 Bagatela Italiana op. 22
 nº 2; y Nocturno op. 22
 nº 3, de C. A. Cui.

10, LUNES

**12,00 CONCIERTOS
 DE MEDIODÍA**
**Guitarra, por Juan José
 Sanz Gallego.**
 Obras de H. Villa-Lobos,
 Y. Yocoh, J. W. Duarte,
 L. Brouwer y F. Tárrega.

11, MARTES

**19,30 ENCUENTRO CON
 JOSE HIERRO**
 Conferencia de **Carlos
 Bousoño**.

12, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «PIANO RUSO
 DEL XIX» (y IV)**
 Intérprete: **Diego Cayuelas**.
 Programa: Dos Melodías
 (Fa mayor y Si mayor) op.
 3; Estudio en Do mayor; y
 Preghiera op. 44 nº 2, de
 A. G. Rubinstein; Canto
 Indio, de la ópera «Sadko»;

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN ZARAGOZA

Del 6 de junio al 5 de julio, la
 exposición «ARTE ESPAÑOL
 CONTEMPORANEO» (FONDOS
 DE LA FUNDACIÓN JUAN
 MARCH) se exhibirá en Zaragoza,
 en el Centro Cultural Ibercaja y
 con su colaboración. Integran la
 muestra 23 obras de otros tantos
 autores españoles.

15, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL
 SÁBADO**
**CICLO «INTEGRAL DE
 LAS SONATAS PARA
 PIANO DE MOZART»
 (III)**
 Intérprete: **Mario Monreal**.
 Programa: Sonata en Do
 mayor K.V. 330; Sonata en
 La mayor K.V. 331; Sonata
 en Re mayor K.V. 311 ; y
 Sonata en Fa mayor K.V.
 332.

17, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE
 MEDIODÍA**
**Piano a 4 manos, por
 Josette Cros y Virginia
 Latorre.**
 Obras de F. Schubert, S.
 Rachmaninov y F. Poulenc.

III CICLO DE ÓRGANOS HISTÓRICOS DE VALLADOLK)

Con dos conciertos, los sábados 1
 y 8 de junio, finaliza el III Ciclo de
 Órganos Históricos de Valladolid,
 organizado con la colaboración de
 la Asociación «Manuel Marín» de
 Amigos del Organo de dicha
 capital. El día 1, **Felipe López**
 actuará en la Iglesia de Santa
 María de **Medina de Rioseco**, y el
8, Lucía Riaño cerrará el ciclo en
 la **Catedral de Valladolid**.

18, MARTES

- 19,30 **ENCUENTRO CON
JOSE HIERRO**
Conferencia de **Víctor
García de la Concha.**

20, JUEVES

- 19,30 **ENCUENTRO CON
JOSE HIERRO**
Conferencia de **José Olivio
Jiménez.**

22, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS
DEL SÁBADO**
**CICLO: «INTEGRAL DE
LAS SONATAS PARA
PIANO DE MOZART»
(IV)**
Intérprete: **Mario Monreal.**
Programa: Sonata en Fa
mayor K.V. 547a; Sonata en
Si bemol mayor K.V. 333;
Fantasía en Do menor K.V.
475; y Sonata en Do menor
K.V. 457.

VIEIRA DA SILVA, EN LA FUNDACIÓN

Hasta el 7 de julio permanecerá abierta en la Fundación Juan March la Exposición de 64 cuadros de la pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908). Esta muestra se presenta en colaboración con la Secretaría de Estado para la Cultura de Portugal y con la Fundación Serralves, de Oporto.

24, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS
DE MEDIODÍA**
Flauta y piano, por
Elisabeth Podolak (flauta)
y **Pedro Rodríguez** (piano).
Obras de F. Chopin,
Prokofiev, Gluck y Borne.

29, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS
DEL SÁBADO**
**CICLO «INTEGRAL DE
LAS SONATAS PARA
PIANO DE MOZART»
(y V).** Por **Mario Monreal.**
Sonata en Fa mayor K.V.
533; Sonata en Do mayor
K.V. 545; Sonata en Si
bemol mayor K.V. 570; y
Sonata en Re mayor K.V.
576.

GRABADOS DE GOYA

La colección de 218 grabados de Goya de la Fundación Juan March se exhibirá hasta el 3 de junio en **Luxemburgo**, en la Villa Vauban-Galerie d'Art Municipale, en muestra organizada con la colaboración de la Ville de Luxembourg-Administration Communale. Desde el 8 de julio, esta exposición se presentará en Burdeos (Francia), en la Galerie des Beaux Arts, con la ayuda del Musée des Beaux-Arts de Burdeos. Asimismo, 222 grabados de la misma colección se exhiben hasta el 23 de junio en **Cádiz**, en el Centro Cultural «El Palillero», con la colaboración de Unicaja y el Ayuntamiento de Cádiz.

Información: Fundación Juan March

Castello, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20