

Nº 213
Octubre
1991

Sumario

ENSAYO-La música en España, hoy (XVIII)	3
<i>Sobre la dirección de orquesta en España</i> , por José Ramón Encinar	3
NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN	11
Arte	11
Exposición «Monet en Giverny», desde el día 1	11
— Biografía de Claude Monet	12
— Monet en el estanque encantado	18
— Relación de obras de la exposición	20
Los grabados de Goya, en Frankfurt	21
— La muestra se ha exhibido en Burdeos	21
Una escultura de López Hernández, en los jardines del Prado	22
Música	23
Conciertos de música francesa, con motivo de la Exposición «Monet en Giverny»	23
Ciclo Prokofiev en Madrid y Albacete	24
«Conciertos del Sábado»: Alrededor del oboe	25
XXV Congreso Internacional de Pueri Cantores, en Salamanca	26
«Conciertos de Mediodía» de octubre	27
«Recitales para jóvenes»: más de 21.000 asistentes en el curso pasado	28
Cursos universitarios	29
Antonio Garnica: «Cuatro lecciones sobre Blanco White»	29
Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología	35
Encuentro internacional sobre los derivados glicosilados del inositol	35
Publicaciones	37
«SABER/Leer»: artículos de Siguán, Alonso Montero, Velarde, Alario, Gancedo y Verdú	37
INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES	38
Nuevos becarios y actividades para el Curso 1991/92	38
— Seminarios de los profesores Wolfgang Streeck y Carlos Waisman	39
Calendario de actividades culturales en octubre	44

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XVIII)

Sobre la dirección de orquesta en España

«¡El mundo está completamente loco! Se ven cosas que nunca se han visto... ¡Miren ustedes que estos hombres que viajan con un bastoncillo en la maleta y llegan a un país, hacen unos cuantos gestos con el palito ese y la gente se entusiasma y les aplaude! ¡Y hasta les paga! Y luego a otro país y lo mismo... ¡Farsantes! ¡Impostores! ¡Ya les querría yo ver con su palito y sin la orquesta!»

(Atribuido a Sarasate por Arbós en sus Memorias).



José Ramón Encinar

Director de orquesta y compositor. Desde 1972 dirige el Grupo KOAN. Ha sido director titular y artístico de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Ha dirigido un elevado número de estrenos absolutos, incluyendo el género lírico. Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura en 1988.

I

En un brevísimo repaso a la lista de directores españoles desde un pasado casi inmediato resalta en seguida la juventud de la profesión específica del director de orquesta, aspecto en absoluto exclusivo de nuestro país. Todos, o casi todos los directores que jalonan nuestro si-

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

glo XIX, fueron compositores que, no limitándose a dar a conocer su propia música, se erigieron en difusores de la de sus coetáneos, con alguna incursión en el pasado inmediato. Los Barbieri, Arrieta, Gaztambide, Bretón, Chapí y otros de menor significación en el campo que nos ocupa dan buena prueba de ello. Así ocurre también con Monasterio, más volcado en el desempeño de su faceta de violinista, instrumentista y pedagogo que en la de compositor. Todos ellos fueron ante todo animadores, creadores incluso de una vida, ambiente, afición musical, sinfónica más concretamente, inexistentes o cuando menos precarios antes de ellos. No hay que olvidar que los mismos directores fueron creadores de sus instrumentos e incluso de la modesta infraestructura que garantizó la continuidad del empeño. De esta manera nacieron la Sociedad de Conciertos, la de Socorros Mutuos y la Unión Artístico-Musical.

Un segundo capítulo en la historia de la dirección de orquesta en España se abre con la sana rivalidad pública de dos orquestas: la Sinfónica y la Filarmónica de Madrid; de dos directores: Enrique Fernández Arbós y Bartolomé Pérez Casas. Figuras bien dispares: Arbós, extraordinario violinista de carrera internacional, ya como instrumentista a solo o como concertino, ya como pedagogo; más que discreto compositor, músico extrovertido y de brillante personalidad; Pérez Casas, tan buen conocedor de los instrumentos de viento como mediocre violinista, mejor compositor que Arbós, parco en palabras y poco dado a la improvisación en cualquier tipo de manifestación artística. Sin embargo, y en lo que a nosotros nos interesa, un rasgo identifica a los dos músicos: la dedicación primordialísima, al menos a partir de un cierto momento de madurez, a la dirección de orquesta, a la interpretación desde el podio de obras ajenas a su talento compositivo. Esto último, que parece un hecho sin importancia, marca, sin embargo, un hito, a mi entender,

Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música 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 Ruíz 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; *Los archivos musicales en España*, por José López-Calo, catedrático emérito de Historia de la Música en la Universidad de Santiago; *La música española en el extranjero*, por Arturo Tamayo, director de orquesta; y *La documentación musical, luces y sombras*, por Jacinto Torres Muñías, catedrático de Musicología en la Escuela Superior de Canto de Madrid. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

SOBRE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA EN ESPAÑA

cuyas últimas consecuencias padecemos hoy más que nunca y no en exclusividad en España, por cuanto las circunstancias señaladas en las carreras de Arbós y de Pérez Casas pueden parangonarse a las de otros colegas suyos europeos. Aclaremos, sin embargo, un punto fundamental: en el repertorio de uno y otro maestro, como en los de sus predecesores, primaron los estrenos de compositores nacionales coetáneos suyos, seguidos en número muy de cerca por primeras audiciones en nuestro país de obras recientes, debidas a autores extranjeros. Bastaría recordar los fragmentos de «Wozzeck» y «Lulú», dirigidos por Arbós a la Sinfónica en 1934 y 1935, o los Debussy, Ravel, Bartók, Schönberg, programados por Pérez Casas y sus filarmónicos desde 1915, año en que se celebró el primer concierto de la Orquesta. Parecida vinculación a su entorno musical fue la de Juan Lamotte de Grignon en Barcelona y Valencia, cuya actividad se produjo entre 1902 y 1947.

He aquí una cita tomada del reciente trabajo de José Luis García del Busto sobre la dirección de orquesta en España. Se refiere a la actividad directorial de quien ha pasado a la historia de la música por su dedicación a otra faceta artística: «Casals ensayaba minuciosa y despaciosamente; conversaba con los músicos e intentaba no imponer criterios, sino persuadir; habló siempre con desapego de las técnicas de batuta, contraponiendo a ellas la naturalidad del gesto y la necesidad de comunicación musical y humana; abominaba de los conciertos preparados en unos pocos ensayos y recelaba de las orquestas virtuosas cuya solvencia instrumental, a su juicio, suponía inercia o rutina contra las que era difícil luchar... Con todo esto, es claro que su labor directorial, aunque estuviera salpicada de múltiples actuaciones aisladas coyunturales, sólo se pudo llevar a cabo plenamente con sus orquestas, siendo la Orquesta Pau Casals la más representativa. No deja de ser sintomática la relación de las personalidades musicales a las que Casals invitaba a dirigir: Richard Strauss, Vincent d'Indy, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Artur Honegger, Anton Webern, Manuel de Falla... Eugène Ysaye, Alfred Cortot..., es decir, compositores, violinistas, pianistas y, en todo caso, nombres cuya aureola de grandes músicos no había sido lograda batuta en mano.»

Quizá sea el momento de recordar, siguiendo con las citas, las líneas que Pérez Casas hizo imprimir en un programa de mano de 1917: «La Orquesta Filarmónica no puede creer que un plan de cultura consiste en la repetición ilimitada de las obras inmortales, sino que juzga imprescindible entrar decidida y valientemente en el repertorio moderno...»

Aunque mediando dieciocho años entre el nacimiento de uno y otro, la labor directorial de Eduardo Toldrá y de Ataúlfo Argenta comienza sólo con una década de diferencia; en los treinta, la del catalán; en los cuarenta, la del maestro cántabro: generación intermedia entre Arbós/Pérez Casas y el presente riguroso. Sólo once años median entre el concierto celebrado en el Palau en el que Toldrá dirigió fragmentos de la *Vida Breve*, y que tan positivas consecuencias tuvo en su carrera, y el nombramiento de Ataúlfo Argenta como director de la Orquesta de Radio Nacional de España. Once años tan sólo (1932/1943) y, sin embargo, la distancia se alarga lo indecible en la postura de uno y otro en el podio, en la carrera directorial: Toldrá se mira en el pasado; es el músico global que dirige. Argenta forma parte ya de la nueva generación de directores.

Sería tarea ardua y acaso inútil buscar responsables de la actual y evidente disociación que se produce entre la mayor parte de los directores de orquesta y la creación actual. Las excepciones, sin que haga falta dar nombres, son justamente eso: excepciones. Los directores puede que encuentren más cómodo trabajar de espaldas al presente; es desde luego más rentable y también más agradecido cara al público medio. Un público, en general, perezoso al esfuerzo intelectual, anclado no ya en gustos, sino en planteamientos del siglo pasado en la relación artista-público. ¿Habrá que volver a hablar de excepciones? Es posible que también el compositor se empecine en mantenerse al margen de un problema en el que es parte interesada. Hoy, como en el inmediato ayer con los Pagola, los Rodó, sólo el director estable puede ejercer una cierta docencia desde el podio, desde la programación, en ciudades pequeñas; si es que quiere, si es que juzga el empeño interesante, si es que no quiere sucumbir al concepto museístico y necrófago que hoy impera.

«No se trata de conservar el pasado, sino de recuperar las pretéritas esperanzas».

(Horkheimer/Adorno).

II

En unas declaraciones a la prensa, Aldo Ceccato calificaba a Víctor de Sabata como ser excepcional y superhombre. Al margen de lo que el apasionamiento afectivo pueda desempeñar en tal afirmación, el segundo calificativo viene como anillo al dedo

SOBRE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA EN ESPAÑA

a esta reflexión. Pocas profesiones, por no decir ninguna (ninguna, desde luego, en el campo musical), tienden más a lo imposible que la del director de orquesta, cuyo perfecto desempeño es absolutamente utópico. Comencemos por desglosar algunos de los aspectos primordiales de su quehacer cotidiano. Hasta la más ramplona de las materias que el director ha de manejar es de validez relativa y sujeta a discusión, aquella que de mala manera se designa como técnica directorial, referida solamente a la gestualidad. A partir de lo puramente esquemático, no existe recurso técnico de validez universal. La capacidad de respuesta varía de orquesta en orquesta, y eso en el caso de que se trate de formaciones de un cierto nivel, perfectamente homogéneas; de lo contrario esa diferencia se fragmenta por individuos. Por consiguiente, hasta lo más rudimentario del oficio es difícilmente cualificable, por cuanto su resultado, como es lógico, depende de su aplicación y ésta lo hace directamente de un instrumento tan mudable y variopinto como la orquesta sinfónica. ¿Qué decir entonces del oído, verdadero núcleo de las dotes y del saber directoriales? Aunque haya unas leyes físicas, por demás vagas, que limiten el campo perceptivo, éstas lo hacen sólo en un determinado aspecto. Esta consideración parcial del sentido del oído es algo en lo que incurren frecuentemente los propios músicos. Existe la opinión generalizada, precipitada en su valoración, de que el buen oído es sólo o fundamentalmente la exacta capacidad de percepción de la altura del sonido, bien en sentido horizontal o como función/disfunción armónica; y, sin embargo, hay otros parámetros elementales tan importantes o más que el anterior, parámetros que se ignoran a veces en los juicios de valor acerca de un director, y todo ello sin llegar al verdadero punto crucial del sentido del oído para quien ejerce tal función: la capacidad de percepción de diversos acontecimientos sonoros simultáneos o, simplificando y ateniéndonos a un lenguaje tradicional, la capacidad contrapuntística auditiva, tan íntimamente dependiente, y de ahí su imposible consideración abstracta, de la focalidad de la atención.

Pero todas las virtudes específicas del director de orquesta no serían de gran utilidad de no existir, no ya la natural y exigible capacidad de mando, sino unas considerables dotes actorales: el director es justamente lo contrario del ojo machadiano, como diría mi querido amigo Carlos Gómez Amat, tan constante seguidor de Mairena; o dicho de otro modo por alguien bien distante en el tiempo, Maquiavelo: «Hace falta saber adornar bien estas dotes

naturales y ser gran simulador y disimulador». Dios me libre de concluir el atroz párrafo.

III(*)

El momento presente de la dirección de orquesta en España

El epígrafe, naturalmente, comprende diversos puntos de vista, los que confluyen en el tema principal de este escrito y que resumiremos en tres, como partes fundamentalmente interesadas: directores de orquesta, profesores de orquesta y público.

Para un director de orquesta español, no cabe la menor duda, la situación general es infinitamente mejor de lo que era con anterioridad. La formación de nuevas orquestas es un empeño en el que se afanan la mayoría de las Comunidades Autónomas, y ello, por todos los interesados en el sector, es muy de agradecer. No es tarea fácil, y lo es aún menos la reconversión de formaciones a mitad de camino entre diletantismo y dedicación profesional: son varios los ejemplos de transiciones verdaderamente traumáticas y poco agradables para todos los que intervienen en el proceso. Por fortuna no se dejan sentir con frecuencia las rivalidades políticas absurdas que en algunos lugares se dan entre Ayuntamientos y Comunidades Autónomas, situación ésta que ha sido principal responsable, por no decir exclusivo detonante de otras causas, de la disolución de la Orquesta Ciudad de Valladolid, en la que tanta ilusión se puso en un principio y cuyos primeros pasos fueron celebrados por todos con los mejores calificativos.

Esta proliferación de orquestas facilita la carrera del director, al menos dentro de nuestras fronteras. Es evidente que el salto al extranjero sigue siendo difícil, y ello por multitud de razones, entre las que se cuentan la existencia de un circuito de representantes a nivel internacional de no fácil acceso y, en íntima relación con ello, la presión real que ejercen las casas discográficas, cuyo estudio de mercado a su vez dirige toda la política de lanzamiento en la que tienen papel fundamental las técnicas publicitarias basadas en la imagen, con todas las contaminaciones que se pueda pensar, procedentes en su mayor parte del efímero pero millonario mer-

(*) Estos párrafos hay que considerarlos referidos a un profesor de orquesta que no existe; retrato-robot realizado a partir, quizá, de tópicos. Aunque asombrosamente una orquesta logre esporádicamente funcionar como entidad, no deja de estar formada por una centena de individuos cuyos puntos de vista, incluso musicalmente, pueden ser no ya distintos, sino diametralmente opuestos entre sí.

SOBRE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA EN ESPAÑA

cado de basura que es el de la música rock. Sea como fuere, lo cierto es que la oferta de trabajo es hoy mayor que antes y lo sería aún más si se acabase de una vez por todas con el complejo de inferioridad nacional o papanatismo, según se mire, que lleva a considerar lo foráneo como superior a lo nacional por principio. A veces, pocas, muy pocas afortunadamente, entra en juego un marcado localismo que limita la oferta y la demanda artísticas nacionales a una sola Autonomía y de ahí salta al extranjero sin pararse demasiado a considerar el panorama en el resto del Estado. Ahora bien, en descargo de los responsables de las programaciones, a veces poco dados a correr riesgos con artistas jóvenes, habría que abrir paso a un segundo apartado dentro del que ya tratamos: los directores en estricto período de formación. Ese salto al vacío que puede suponer para un gestor la inclusión en la programación de un director joven, poco o nada conocido, repetidas veces es también salto al vacío para el casi debutante. Se evidencia así una carencia imperdonable que sigue existiendo en la formación de directores y que no es, una vez más, sino la punta del iceberg. Obvio es decir que el iceberg es la desastrosa política educativa musical, que no tiene siquiera mejores perspectivas. De nuevo la incongruencia se enseñorea de la situación, y así un estudiante que debe consumir buena cantidad de años en las aulas del Conservatorio, demasiadas para cualquier músico, pero definitivamente mortales para la carrera de un instrumentista, dicho sea de paso, tiene poquísimo o ningún acceso a la práctica de su oficio, es decir, al trabajo con la orquesta. Tropezamos así con una de las carencias principales en la formación de directores e instrumentistas en nuestro país: lo que los ingleses llaman «orchestral training», y de cuya excelente práctica tan orgullosos están y con sobrados motivos. Mientras esta situación no se corrija, los futuros profesores de orquesta conseguirán su bagaje práctico sudando sangre en el atril cada semana de colaboración con una orquesta profesional y los directores más jóvenes sintiendo más el riesgo que la experiencia musical en los que no debieran ser, pero que son, sus primeros encuentros con una orquesta.

Para el instrumentista la situación es algo diferente. Hay en el español, ya hemos aludido a ello, un cierto natural rechazo por lo nacional; el músico no es una excepción. Tampoco lo es en algo tan internacional como la misma práctica orquestal: el enfrentamiento entre director y orquesta. Naturalmente este enfrentamiento no siempre se traduce en manifiesta mala relación. Sin embargo, bastaría recordar un artículo aparecido hace algún tiempo

en un diario nacional, referido al maestro Zubin Mehta, en el que, tras elogiar su buena relación con la Filarmónica de Nueva York, se daba por válido un ejemplo de lo contrario. Hay muchos otros casos que por ser menos manifiestos la prudencia aconseja callar. No obstante, vale la pena recordar que al competentísimo profesor de orquesta británico su general compostura y educación en el atril no le impiden corroborar el habitual filarmónico dicho anglosajón: «Sólo hay algo que el instrumentista debe odiar por encima de la música: los directores.» Hecha esta salvedad, hay que subrayar otro aspecto: el profesor de orquesta, como el director, como tantos y tantos profesionales de otros campos, no tiene un excesivo sentido autocrítico. Así, el director de orquesta que considera únicamente algunas grandes formaciones a su propia altura, tiene exacta correspondencia en el instrumentista, para el que poquísimos maestros son buenos. Además, las orquestas, como el público, no pueden permanecer ajenas a la creación de imagen que el mercado discográfico hace de un director. Naturalmente, la actitud receptiva ante un maestro nuevo ha sido previamente manipulada; no obstante, el trabajo en los ensayos permite hacerse una idea más exacta de la talla real del director: no cabe engaño, al menos dentro de unos límites. Incluso me aventuraría a afirmar que así no puede engañarse al profesor de orquesta. Todo lo contrario de lo que ocurre con el público, si es que el término significa algo. Conveniría acabar con la estupidez repetida de que al público no se le engaña o de que, a la postre, siempre tiene razón. Más bien al contrario. Y en todo caso, ¿puede alguien tener razón en materia artística? La pluralidad de lecturas es algo intrínseco a la obra de arte; de no ser así se reduciría a algo ramplón, pobre, una suerte de realismo socialista o parafernalia mussoliniana, que viene a ser lo mismo.

Hoy nuestras orquestas son menos visitadas que antes por directores puntales en el mercado internacional. Las repetidas actuaciones de Mehta con la O.N.E. o Maazel con la R.T.V.E., Giuliani más recientemente con la O.N.E., forman parte del pasado. ¡Qué decir de los añorados períodos de trabajo de Sergiu Celibidache con las dos orquestas madrileñas! En la voluntad de Aldo Ceccato está el que, al menos en lo que es de su responsabilidad, se considere a España dentro del panorama musical internacional. Quizá así consigamos entrar en el juego de mercado que mediatiza cada vez más el mundo de los intérpretes, y nuestras orquestas lleguen a formar parte del circuito por el que vertiginosamente se desplazan los detentadores del estrellato.

Con fondos del Museo Marmottan, de París

«Monet en Giverny»

Desde este mes podrán contemplarse veinte obras del pintor impresionista francés

El 1 de octubre se inaugura en la Fundación Juan March la Exposición «Monet en Giverny (Colección del Museo Marmottan, París)», que ofrecerá hasta el próximo 22 de diciembre 20 óleos realizados por Claude Monet a lo largo de más de veinte años, desde 1903 hasta 1926, año de su muerte. Todos ellos están inspirados en su casa de Giverny.

Las obras proceden del Museo Marmottan, de París, institución que posee la más importante colección del mundo de obras de Claude Monet. Este museo acogió en el último trimestre del pasado año la Exposición de Grabados de Goya de la Fundación Juan March, que fue visitada por 95.600 personas.

El «flechazo» que sintió Monet por esta atractiva residencia de Giverny se remonta al año 1883, cuando la descubre durante un paseo. En ella vivió hasta su muerte. Allí se instaló con Alice Hoschedé, con la que se casó en 1892. Monet había comprado la propiedad de Giverny en el otoño de 1890. Reformó la casa y el jardín, hizo cavar el célebre estanque para instalar en él plantas acuáticas y construyó dos pequeñas pasarelas. En 1901, Monet solicitó permiso para desviar el curso del Ru, afluente del Epte, que atravesaba su propiedad, y así amplió el estanque de las ninfeas. Estas se convierten en protagonistas absolutas de sus cuadros.

Las *Ninfeas* —apuntaba el crítico de arte y amigo de Monet, George Geffroy, en un trabajo sobre el pintor que recoge el catálogo de la exposición— «serían para él el fin de su arte: el límite, impuesto por el tiempo, de su arte de la profundización y creación».

La exposición se presenta con una conferencia del director del Museo Marmottan, Arnaud d'Hauterives, a la que seguirán otras tres, los días 3, 8, y 10 de octubre, a cargo del académico de Bellas Artes, Julián Gallego. Asimismo, la Fundación Juan March ha programado para los días 2 y 9 del mismo mes, dos conciertos con «Música para una exposición Monet».

Horario de visita de la exposición: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

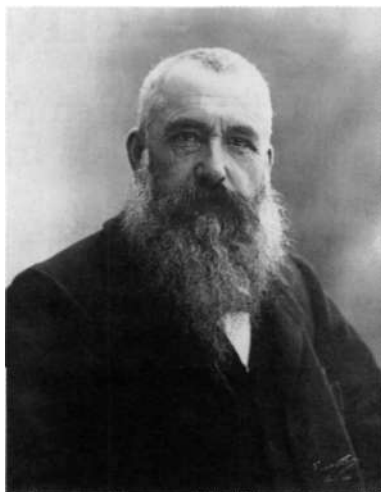


Biografía de Claude Monet

Oscar-Claude Monet nace en París el 14 de noviembre de 1840 y cinco años después su familia se instala en El Havre. Sigue los cursos de dibujo de François-Charles Ochart, antiguo alumno de David. En 1858 conoce al pintor Eugène Boudin, quien le anima a dedicarse a la pintura y a trabajar el paisaje al aire libre. En ese mismo año participa en la Exposición Municipal de El Havre, con el cuadro *Vue prise à Rouelles*, de ese mismo año. En 1859, deseoso de conocer el ambiente artístico de París, Monet pide una beca de estudios al Consejo Municipal de El Havre, que le es denegada. Sin embargo, en abril de ese año marcha a París y entra en la Academia Suiza, donde conoce a Pissarro.

En 1862 conoce a Jongkind, cuya influencia, junto a la de Boudin, le reafirma en su desconfianza hacia la enseñanza oficial. Monet considerará a Jongkind como su verdadero maestro en la educación de su percepción visual. Vuelve a París y frecuenta el estudio Gleyre. Aquí se unirá a Bazille, Auguste Renoir y Alfred Sisley. Este estudio, donde la mayoría de los futuros impresionistas recibieron la única enseñanza formal de su carrera, impartía un método consistente en corregir el natural según los cánones de la antigüedad. Ello no satisface a Monet, empeñado en permanecer fiel a la realidad. En la primavera de 1863, Monet viaja a Chailly-en-Bière, con Bazille, para pintar del natural.

La pintura de Manet supondrá para



Claude Monet una revelación. A comienzos de 1865, Bazille le acoge en su estudio parisiense de la rue de Furstemberg, vecino del de Delacroix. Ambos se preparan para participar por primera vez en el Salón de ese año de 1865, Monet presentando dos marinas: *L'embouchure de la Seine à Ronfleur* y *La pointe de la Hève a marée basse*. Ese mismo

año empieza *Le déjeuner sur l'herbe*, obra en la que aparece de forma clara el valor del aire libre como fundamento de una nueva estética.

Antes de finalizar el invierno de 1867 conoce a Renoir en París. Por entonces Monet vive una situación económica precaria y confía en el Salón de ese año. Sin embargo, en ese año y en los siguientes, Monet, junto con Manet, son rechazados por el Jurado, opuesto claramente a las nuevas tendencias. El 30 de marzo de 1867, Bazille redacta una propuesta dirigida al superintendente de Bellas Artes, firmada por Monet, Renoir, Pissarro, Manet, Sisley y Jongkind, entre otros, y apoyada por Daubigny, en la que reclaman la organización de otra exposición para las obras rechazadas por el jurado del Salón. La propuesta es denegada.

En el verano de 1867 pinta algunos de sus más célebres cuadros, como la *Terrasse à Sainte-Adresse*. Su obra *Navires sortant des jetées du Havre* es aceptada en el Salón de 1868. Su situación familiar sigue siendo muy difícil y, tras un fallido intento de suicidio en junio, recibe ayuda econó-

mica de los Gaudibert, que le encargan el retrato de Mme. Gaudibert. En octubre recibe la medalla de plata de la Exposición Marítima Internacional de El Havre. Tras ser rechazado en el Salón de 1869, Monet se instala en Bougival con la ayuda de Gaudibert. Esta es la época del trabajo en común con Renoir en La Grenouillère, cabaret flotante sobre el Sena y de moda entre artistas y escritores. Nuevo rechazo en el Salón de 1870, que provoca la dimisión de Daubigny. El 26 de junio de ese año, Monet se casa con Camille Doncieux, con la que había tenido un hijo, Jean, en 1867, y ambos se trasladan a Normandía, a Trouville, donde les sorprende la declaración de guerra franco-prusiana.

rron son rechazados en la exposición de la Royal Academy, similar al Salón francés, pero gracias a Durand-Ruel consiguen exponer en la International Exhibition de Kensington.

A fines de mayo de 1871, Monet marcha a Holanda y se instala en Zaandam, ciudad muy próxima a Amsterdam. Al terminar la guerra regresa a París. Trae numerosos bocetos y lienzos, así como numerosos grabados japoneses encontrados en Amsterdam, que marcarán su pintura hacia esquematizaciones y arabescos y un nuevo concepto del color. A finales de ese año se instala en Argenteuil, a orillas del Sena. Con este cambio de residencia se abre



Monet, de ideas republicanas, no desea luchar por el Imperio y viaja a Londres, adonde le sigue poco después su esposa.

En Londres, Monet encuentra a Pissarro y a Daubigny. Gracias al último, Monet entra en contacto con el marchante parisiense Durand-Ruel, quien ya se había interesado por su obra y le había defendido, con motivo del Salón de aquel mismo año, en la *Revue Internationale de l'Art et de la Curiosité*, que él mismo patrocinaba. Incluye una obra de Monet en una exposición en su galería y en junio del año siguiente le compra por primera vez obra. En Londres. Monet y Pissarro

una nueva etapa en la obra de Monet. La nueva casa tiene un hermoso jardín con flores, una de las grandes pasiones de Monet. Argenteuil y sus alrededores inspirarán al artista los paisajes que pintará en los años siguientes.

En 1873 Monet ha logrado vender bastante obra, sesenta y cuatro cuadros a Durand-Ruel, entre otros. El grupo de artistas cuyas obras habían madurado bajo la influencia de Manet en los años anteriores a 1870 se aglutina ahora principalmente en torno a Monet. Se solidarizan con él, renunciando al Salón oficial, y quieren exponer en un local privado. Con la au-

sencia de Manet, que a pesar de su simpatía hacia el grupo prefiere mantener su independencia, la primera exposición de la Société Anonyme Coopérative d'Artistes, Peintres, Sculpteurs et Graveurs se inaugura en París, antes que el Salón oficial, el 15 de abril de 1874, en el estudio del fotógrafo Nadar, en el Boulevard des Capucines. La muestra provoca curiosidad, pero sobre todo, el sarcasmo de la crítica y el público. Será precisamente el cuadro de Monet *Impression, soleil levant*, el que, objeto de la ironía del crítico Louis Leroy, dará nombre al movimiento impresionista y confirmará a Monet como líder de la nueva escuela.

El verano de 1874, en Argenteuil, donde Monet permanece una temporada, junto a Manet y Caillebotte, es particularmente importante, aunque breve, en la obra de nuestro artista. Siguiendo el ejemplo de Daubigny, y para poder pintar sobre el agua, acondiciona su estudio sobre una barca, con un toldo para protegerse del sol, desde donde pinta. Así realiza la serie de *Regatas en el Sena*, que marca su vocación definitiva de pintor de la luz y la atmósfera en su fugacidad, a través de pequeñas pinceladas que quiebran la superficie del agua ondulada, y buscando una vibración atmosférica. Con este nuevo tipo de pintura,

que no es comprendida, Monet se distancia cada vez más del público. En diciembre de ese mismo año, la sociedad anónima del grupo se ve obligada a disolverse.

A la II Exposición de Pintura, celebrada en abril de 1876, en la sala de Durand-Ruel, en la rue Le Peletier, de París, Monet presenta 18 obras, entre ellas nuevos paisajes de Argenteuil y *La Japonaise*, que será comprado en una subasta pública. Pero tampoco esta vez la crítica le es favorable.

La serie de la *Gare Saint-Lazare* marca un hito en la producción de Monet, por incorporar como objeto estético el progreso de la técnica y por el valor secundario que concede al tema objeto del cuadro. A Monet no le interesa el objeto, sólo quiere plasmar la sensación que de él recibe. La situación financiera de Monet es cada vez más penosa y se ve obligado a dejar en depósito su *Déjeuner sur l'herbe* y a marcharse de Argenteuil. En 1878 se establece provisionalmente en París, en la rue d'Edimbourg, donde en marzo nace su segundo hijo, Michel, que quebrantará definitivamente la salud de Camille. En el verano, Monet deja París y se instalará durante tres años en Vétheuil,



«El sauce llorón», 1918-1919.



«El jardín de Giverny», 1922-1926.

junto al Sena; pueblo que seduce a Monet con sus paisajes. Aislado de sus amigos impresionistas, y en penosa situación económica, Monet acepta participar en 1879 en la IV Exposition de Peinture, que el grupo había denominado de *Artistes Indépendants*. El 5 de septiembre de ese año muere Camille. Con la llegada del otoño e invierno, Monet deja el trabajo al aire libre y pinta bodegones y la serie de los *Deshielos*. Aduciendo razones económicas, Monet decide participar en el Salón de 1880, lo que implica su no inclusión en la V Exposition de Artistes Independientes.

El 7 de junio de ese mismo año, Monet realiza su primera exposición individual, en las salas de la revista *La Vie Moderne*, del editor y coleccionista Charpentier. Con 18 obras, la exposición resulta un éxito de crítica y ventas. Intercalado entre los períodos de Argenteuil y Giverny, el de Vétheuil viene a representar una etapa de transición. A partir de ahora, su fuerte anhelo de independencia frente al grupo impresionista marcará el comienzo de su total madurez como pintor.

En diciembre de 1881, Monet se instala con sus hijos y con Alice Hoschedé —el marido de ésta vivía la mayor parte del tiempo en París— en Poissy, también en una vivienda junto al río. Participa en la VII Exposition de Artistes Independientes en 1882; sus lazos con Alice son cada vez más

estrechos y pasa el verano con ella y los niños en Pourville, donde pinta las series de acantilados y de casetas de aduaneros. En el año 83 se inaugura en París la primera exposición que, con carácter individual, le organiza Durand-Ruel en sus nuevos locales del Boulevard de la Madeleine. A esta muestra, sin éxito, le sucede otra colectiva de pinturas impresionistas en Londres, a la que Monet presenta siete lienzos. Con 42 años de edad, Monet desea cierta estabilidad y busca un lugar adecuado para trabajar. Lo encontrará en Giverny. Allí se establecerá con la que ya será definitivamente su compañera, Alice Hoschedé, y los hijos de ambos. Allí recibirá la noticia de la muerte de Manet, ocurrida el 30 de abril.

Tras algunas resistencias, Monet se decide a participar con 40 lienzos en una exposición que organiza en 1886 Durand-Ruel en Nueva York, y que obtiene una calurosa acogida. Por entonces aparece un nuevo comprador de sus obras, Théo Van Gogh, al tiempo que se inicia un cierto distanciamiento entre Monet y Durand-Ruel. A fines del otoño de 1888, Monet pinta las primeras versiones de la serie de almiares en los campos de Giverny. En mayo de ese mismo año, tres obras suyas figuran, junto a la *Olympia*, de Manet, en la Exposition Centennale de l'Art Français, cele-



brada con motivo de la Exposición Universal de París.

En el otoño de 1890, Monet decide comprar la propiedad de Giverny y acondicionar un nuevo estudio. A los pocos meses muere Ernest Hoschedé, que es enterrado en el cementerio de Giverny. En mayo de 1891 se presentan 15 versiones de los almiares en la exposición «Oeuvres récentes de Claude Monet», en la galería Durand-Ruel, que supone su primer gran éxito de público. Se trata del primer grupo de pinturas concebido como una serie sobre el mismo tema, realizado en distintos momentos del día y del año, en condiciones atmosféricas y climáticas diferentes. El 7 de octubre de 1890, Monet escribe a Geffroy: «[...]

perficie como un modelo bidimensional, con bandas superpuestas de prados, riberas, colinas distantes y cielos, intercalados con almiares cónicos o hileras de árboles, a menudo en perspectivas diagonales, de clara influencia japonesa. Cambio semejante se aprecia en los colores, al ir sustituyendo los contrastes, predominantes hasta 1870, por las más delicadas armonías de rosas y oros, azul claro y lavanda, con sus complementarios.

De febrero a abril de 1892, Monet está en Rouen y comienza a trabajar en la serie dedicada a la catedral. En julio del mismo año, Monet se casa con Alice. Siendo ya propietario de la casa de Giverny, Monet comienza a reformar la casa y el jardín. Hace ca-



«Ninfas», 1917-1919.

Trabajo muchísimo, me empeño en una serie de efectos diferentes (los almiares), pero en esta época el sol declina tan rápidamente que me es imposible seguirlo... Soy tan lento trabajando que me desespero, pero cuanto más progreso, más me doy cuenta de que se necesita trabajar mucho para lograr transmitir lo que busco: 'la instantaneidad', el envoltorio sobre todo, la misma luz derramada por doquier, y, más que nunca, las cosas fáciles logradas a la primera me hastían [...].».

Este mismo sistema, pero ya perfeccionado, lo aplica igualmente a la serie de álamos, que empieza a pintar en la marisma de Limetz. En esta serie aparece un nuevo tratamiento de la su-

var el célebre estanque, para introducir en él plantas acuáticas y construir dos pequeñas pasarelas.

Por esa época, la obra de Monet está ya presente en numerosas exposiciones realizadas en el extranjero. Aunque ha seguido viajando por Europa y dentro de Francia, Monet permanece cada vez más tiempo en Giverny. En el verano de 1897 empieza a trabajar en los primeros lienzos sobre las ninfas del estanque, en su jardín. Estos temas serán el objeto principal de su estudio a lo largo de los últimos veinte años de su vida. En el verano de 1899 empieza a trabajar en la serie del puente japonés, sobre el estanque de las ninfas.

Debido a un accidente ocurrido en

el verano de 1900, Monet pierde temporalmente la visión de un ojo, lo que interrumpe su trabajo durante un tiempo. Monet solicita al año siguiente permiso para desviar el curso del Ru, afluente del Epte, al paso por su propiedad, y así consigue ampliar el estanque de las ninfeas. Estas se convierten en protagonistas absolutas de sus lienzos. En la primavera de 1908, Monet enferma y su vista se debilita, manifestándose los primeros síntomas de una doble catarata. A su regreso de Venecia, ciudad a la que el pintor denomina el «impresionismo en piedra», Monet sigue trabajando en las ninfeas.



Las grandes composiciones que realiza Monet desde ahora giran en torno a la temática del jardín acuático de Giverny. Los motivos van agrandando progresivamente su escala, así como el formato. Con un punto de vista más cercano y desde un ángulo más alto, plasma la superficie del agua en vertical, de modo que la perspectiva queda atenuada. El 19 de mayo de 1911 muere su esposa Alice. Al año siguiente, en julio, viaja a París, donde le es diagnosticada una catarata incipiente. Vendrá después la muerte de su hijo mayor, Jean. Su viuda, Blanche, será quien cuide de Monet en Giverny. Animado por sus amigos, especialmente por Clemenceau, Monet inicia un grupo de grandes paneles inspirados en el estanque de las ninfeas. Este proyecto le ocupará los últimos diez años de su vida. Pinta las glicinas sobre el puente japonés y diversos estudios de flores del jardín.

El 11 de noviembre de 1918 Monet anuncia a Clemenceau, presidente del Gobierno, su deseo de ofrecer al Estado, con motivo de la firma del armisticio de la guerra, dos de los grandes paneles decorativos de nin-

feas. El acta oficial de donación se firmad 12 de abril de 1922.

Monet quiere que se instalen en dos salas construidas al efecto en l'Orangerie des Tuileries, que acababan de ser anexionadas al Louvre. La donación incluye 19 paneles que han de disponerse de forma ovalada o circular.

Hacia 1923, la vista de Monet, a raíz de una operación, queda nublada y le dificulta la correcta percepción de los colores (xantopsia o visión predominante del amarillo). La representación de los objetos en sí mismos, que ya había relegado Monet ante los reflejos del agua, desaparece ahora totalmente para dar paso a una modelación de manchas de color. En 1926 su salud empeora y le diagnostican un tumor pulmonar. Muere Claude Monet el 5 de diciembre en Giverny, a los 86 años, y al año siguiente, el 17 de mayo, se inauguran los paneles de ninfeas en l'Orangerie.

«Las Agapanthus», 1914-1917.



Monet en el estanque encantado

«Una vez ante el caballete y tras algunos trazos con el carboncillo, se pone inmediatamente a pintar, manejando sus largos pinceles con una agilidad y una seguridad en el dibujo sorprendentes. Pinta con la pasta sin mezclar, con cuatro o cinco colores puros, y yuxtapone o superpone tonos crudos. Su paisaje toma forma rápidamente y puede, a decir verdad, quedar tal cual tras la primera sesión, que dura... lo que dura una impresión, apenas una hora y a menudo mucho menos. Tiene siempre dos o tres lienzos empezados: los lleva consigo y los



«El estanque de las ninfeas», 1918-1919.

cambia según la luz. Es su modo de pintar». Así describía el modo de trabajar de Monet en Giverny un periodista que firmaba G. J. (el pintor George Jeannot) en sus *Apuntes de Arte*.

Daniel Wildestein, en su artículo titulado «Giverny o la conquista de lo absoluto» (recogido en el Catálogo de la Exposición Monet exhibida en 1986 en el Museo de Arte Español Contemporáneo, de Madrid), describe la última etapa de la producción artística de Monet en Giverny y de cómo el artista construyó su «estanque encantado»: «Todo el impresionismo se encuentra aquí en su forma más pura, forma que se percibe de modo inmediato en el marco de una naturaleza fascinante y siempre renovada. Una

vez *instalado* —escribe Monet a Paul Durand Ruel el 15 de abril de 1883— *espero realizar obras maestras, ya que la región me gusta mucho.*» Cita Wildestein el testimonio de Louis Vauxcelles, en 1905, en un reportaje sobre Monet y sus ninfeas, durante una visita a su casa, para los lectores de *L'Art et les Artistes*. «Tras una corta parada en el taller-salón se apresura a llevar a sus invitados al estanque, ya que *las ninfeas se cierran antes de las cinco*. Alrededor del estanque, bordeado de álamos y sauces, las flores crecen en abundancia: gladiolos, iris, rododendros, lirios de especies *rarísimas*. En la superficie del agua, las hojas de los nenúfares *se expanden y en medio de su verdor se abre la coloración amarilla, azul, malva, rosa, de la hermosa flor acuática*. Las ninfeas aparecen, en el segundo taller, ya fijadas en series sobre los lienzos *a cualquier hora del día, en el alba azulada, en el dorado polvo del mediodía, en las sombras violetas del crepúsculo*. (...) Una vez acomodados en un gran diván de terciopelo color crema, entre el humo de los cigarrillos, Monet cuenta su vida y lanza algunos dardos, no sólo contra los pintores de la Academia que en otro tiempo lo rechazaron. Así (...), si Vuillard posee *una vista muy aguda* y Maurice Denis *un apreciable talento, y tan astuto*, Gauguin es objeto de un ataque en toda regla: *No le entiendo. Además nunca le he tomado en serio. Y no vaya a nombrar a Gauguin delante de Cézanne*. Monet considera a este último como *uno de los maestros de la pintura actual* (...) En lo que se refiere al método de trabajo de Monet, Louis Vauxcelles da detalles precisos y útiles sobre la colocación, en fila, de los caballetes para poder plasmar los sucesivos cambios y sobre el laborioso acabado de ciertos cuadros que parecen obra *de la inspiración en una tarde*».

Giverny, su más hermosa obra maestra



«El Museo Marmottan posee la más importante colección del mundo de obras de Claude Monet, a saber: 87 pinturas al óleo, cuadros al pastel, caricaturas realizadas en sus años mozos y cuadernos de apuntes y bosquejos en los que figuran numerosos estudios para sus cuadros. Y, sin embargo, según señala en el catálogo de la exposición **Arnaud d'Hauterives**, miembro del Instituto de Francia y conservador de dicho Museo, nada permitía augurar que, andando el tiempo, este antiguo palacete se convertiría en el gran santuario del impresionismo.

todos inspirados por su mansión de Giverny.

El «flechazo» que sintió Monet por esta atractiva residencia se remonta al año 1883 cuando la descubre durante un paseo. En ella viviría hasta su muerte, acaecida en 1926. Durante este largo período prácticamente ya no volvería a abandonar Giverny. Incansable, remodeló la casa añadiéndole estudios e invernaderos y consagrando gran parte de su tiempo al jardín, constantemente renovado.

Este permanente empeño en embellecer ese jardín, en cambiar sus colo-



Adquirido al duque de Valmy por Jules Marmottan en 1882, sería transformado por su hijo Pablo con el fin de acoger las colecciones napoleónicas. Sería mucho más tarde, en 1957, cuando la señora Donop de Monchy, hija del doctor De Bellio, donó al Museo Marmottan la colección de su padre, integrada por seis obras de Monet, entre ellas el famoso cuadro *Impresión, Amanecer*. Es probable que esta donación motivara a Michel Monet, el hijo menor del pintor, para que legase a la Academia de Bellas Artes la propiedad de Giverny y las obras de su padre que todavía eran de su propiedad. La mayor parte de los lienzos de ese legado datan de la última etapa de la vida de Monet y están

res, es fruto de la misma férrea voluntad puesta por Monet en pintar y repintar ciertos lienzos en busca de un absoluto que se sitúa más allá de la pintura. Así, su «más hermosa obra maestra» será al final de su vida su única fuente de inspiración y, sin duda, su postrera y sublime paleta con los tornasolados colores del «Tiempo que pasa». Es allí donde, incansablemente, escrutará sus *Paisajes de agua y reflejos*, el *Puente japonés* y *El camino de las rosas*. Sorprendente y conmovedora la concepción, todavía clásica, del paisaje representando sólo un fragmento del mismo, ampliado y transpuesto. Monet exalta el color conservando a veces el trazo lleno de brío o dominando la materia en una especie de torbellino.»

Las obras de la exposición

1. *Ninfeas*, 1903
Oleo sobre tela
0,73 x 0,92
2. *Ninfeas*, 1903
Oleo sobre tela
0,89 x 1,00
3. *Las Agapanthus*, 1914-1917
Oleo sobre tela
2,00 x 1,50
4. *Ninfeas*, 1917-1919
Oleo sobre tela
1,00x3,00
5. *El Puente Japonés*, 1918
Oleo sobre tela
1,00x2,00
6. *El sauce llorón*, 1918-1919
Oleo sobre tela
1,00 x 1,20
7. *El estanque de las ninfeas*, 1918-1919
Oleo sobre tela
0,73x1,05
8. *El Puente Japonés*, 1918-1919
Oleo sobre tela
0,74 x 0,92
9. *El Puente Japonés*, 1918-1924
Oleo sobre tela
0,89 x 1,00
10. *El Puente Japonés*, 1918-1924
Oleo sobre tela
0,89 x 1,00
11. *El Puente Japonés*, 1918-1924
12. *El Puente Japonés*, 1918-1924
Oleo sobre tela
0,89x1,16
13. *Glicinas*, 1919-1920
Oleo sobre tela
1,00x3,00
14. *El sauce llorón*, 1921-1922
Oleo sobre tela
1,16x0,89
15. *La casa del artista desde el Jardín de Rosas*, 1922-1924
Oleo sobre tela
0,89 x 0,92
16. *La casa desde el Jardín de Rosas*, 1922-1924
Oleo sobre tela
0,81 x0,93
17. *La casa de Giverny desde el Jardín de Rosas*, 1922-1924
Oleo sobre tela
0,89x1,00
18. *El jardín de Giverny*, 1922-1926
Oleo sobre tela
0,93 x 0,74
19. *Lirios*, 1924-1925
Oleo sobre tela
1,05x0,73
20. *Las rosas*, 1925-1926
Oleo sobre tela
1,30x2,10

Desde el 5 de octubre

Goya, en Frankfurt

La muestra se ha ofrecido en Burdeos

El 5 de octubre la exposición de la Fundación Juan March de 218 grabados de Goya, pertenecientes a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*, se presenta en Frankfurt, en el Karmeliterkloster, en colaboración con el Ministerio de Cultura español y el Ayuntamiento de Frankfurt, dentro de la Feria Internacional del Libro de esta ciudad.

La muestra se ha exhibido anteriormente, desde el 7 de julio hasta el 15 de septiembre, en la Galería de Bellas Artes de Burdeos, ciudad donde murió Goya. En esta ciudad francesa se podía contemplar una amplia muestra de este tipo de obra del pintor aragonés, ya que a escasos metros —en el Museo de Bellas Artes— se ofrecían al mismo tiempo sus cuatro litografías de los toros de Burdeos y la serie de 15 aguafuertes sobre cuadros de Velázquez. La exposición se inauguró en Burdeos con una conferencia de **Julián Gállego**, catedrático emérito

de la Universidad Complutense y académico de Bellas Artes.

En el acto previo, el alcalde de Burdeos, **Jacques Chaban-Delmas**, resaltó la vinculación de Goya con esta ciudad, donde vivió y murió, y cómo en todo tiempo ha existido un mutuo interés y cercanía no solamente por proximidad geográfica. Recordó la exposición que promovió en 1950 y se congratuló de que Burdeos sea «la puerta abierta entre España y una Europa que necesita la multiplicación de muestras culturales como esta que hoy nos proporciona la Fundación Juan March».

Por su parte, el presidente de la Fundación Juan March aludió a la decena de países que ha recorrido ya esta muestra desde que se organizara en 1979, así como a la gran acogida que había tenido en Burdeos. Durante el tiempo de exhibición de la exposición, el propio Museo de Bellas Artes de Burdeos organizó visitas comentadas dos veces por semana.

«Arte español contemporáneo», en Teruel y Huesca

Hasta el 13 de octubre seguirá abierta en el Museo Provincial de Teruel la exposición «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)», que está recorriendo diversos puntos de Aragón con la colaboración de Ibercaja y entidades locales. Desde el 17 del mismo mes, la muestra se ofrecerá en **Huesca**, en la sala de exposiciones del Ayuntamiento, y con la colaboración del mismo y de Ibercaja.

Un total de 23 obras de otros tantos

artistas incluye la muestra: Sergi Aguilar, Alfonso Albacete, Frederic Amat, Gerardo Aparicio, Miguel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Angel Campano, Gerardo Delgado, Luis Gordillo, Xavier Grau, Eduardo Gruber, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Luis Martínez Muro, Juan Navarro Baldeweg, Enric Pladevall, Santiago Serrano, Soledad Sevilla, José María Sicilia, Susana Solano, Juan Suárez, Jordi Teixidor y José María Yturralde.

Donada por la Fundación Juan March

Escultura de López Hernández en los jardines del Prado

«*Un pintor para el Prado*» es el título de la escultura de **Julio López Hernández** que se instaló la pasada primavera en los jardines del Museo del Prado, donada por la Fundación Juan March. La escultura representa a un joven pintor ante el Museo «en busca de su formación; es, por tanto, también —afirma su autor— el homenaje al más interesado de sus visitantes.»

«He querido reflejar esa actitud de conquista y reverencia del joven pintor en su peregrinaje hacia una formación integral, desprendiéndose de ciertos vicios —simbolizados por el caballete abandonado— y aspirando al conocimiento de los cánones tradicionales que le den a su obra estética una mayor profundidad.»

Fundida en bronce, tiene una altura de 2,10 metros y le fue encargada en 1989. Ha sido instalada entre el Museo y la Iglesia de los Jerónimos.

Julio López Hernández nació en Madrid en 1930, y entre otros galardones ha obtenido el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1982, el Gran Prix de Japón en el Concurso Internacional Kotaro Takamura y el Premio Nacional de Medallas Iomas Francisco Prieto, convocado por la Fábrica Nacional de Moneda y

Timbre. Consiguió por oposición en 1970 la cátedra de Modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid —en la actualidad, en excedencia voluntaria— y fue elegido en 1986 académico de Bellas Artes.

Con una beca de la Fundación Juan March realizó viajes de estudios por Italia y Francia. Entre las muchas exposiciones de Julio López Hernández destacan las antológicas del Palacio de Cristal de 1980, organizada por la Dirección del Patrimonio Artístico, y la del Museo Nacional de Escultura de Valladolid en 1982, un año después de ganar el concurso nacional del monumento a Jorge Manrique en Paredes de Nava.

La colección de Arte Español Contemporáneo de la Fundación Juan March cuenta con dos esculturas de Julio López Hernández: *Ursula*, bronce realizado en 1965, y *Hombre del Sur*, bronce fundido, de 1972.

Esta última obra se exhibe en la Colección

March. Art Español Contemporáneo, de Palma de Mallorca.

Para el profesor y crítico de arte Antonio Bonet Correa, «Julio López Hernández nos devuelve a un mundo en el que el hombre y su imagen vuelven a encontrarse.»



En octubre, en la Fundación Juan March

Música rusa y francesa, en sendos ciclos

Coincidiendo con la exposición Monet y el centenario de Prokofiev

En octubre, la Fundación Juan March vuelve, tras el paréntesis de verano, a sus conciertos de los miércoles, que en este mes de octubre estarán dedicados primero a la música francesa del tiempo de Monet (coincidiendo con la exposición que se inaugura el 1 de octubre, y que con el título de «Monet en Giverny» ofrece hasta el 22 de diciembre veinte óleos correspondientes a la última etapa del pintor impresionista, provenientes del Museo Marmottan, de París) y después a la música rusa representada por Serguei Prokofiev, del que se cumplen este año los cien años de su nacimiento.

El ciclo dedicado a «Música para una Exposición Monet» consta de dos conciertos, a celebrar los días 2 y 9 de octubre, y en él se recogen músicas de autores contemporáneos a la etapa impresionista de la pintura francesa, aunque la aplicación del vocablo «impresionista» a la música nunca ha sido una cuestión indiscutida.

En el primero, el pianista **Ramón Coll** interpretará el siguiente programa:

— *Preludios* (1^{er} y 2^o libros), de Claude Debussy.

— *Pavane pour une infante défunte* y *Gaspard de la nuit*, de Maurice Ravel.

Ramón Coll inició sus estudios musicales en Baleares y los completó en París, obteniendo el Primer Premio del Conservatorio Superior de Música de la capital francesa. Hasta 1972 fue

catedrático del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona y actualmente ejerce sus funciones pedagógicas en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

El segundo concierto, el día 9 de octubre, será interpretado por el dúo formado por el violinista **Angel J. García Martín** y el pianista **Gerardo López Laguna**, que interpretarán el siguiente programa:

— *Sonata n.º 1 op. 23*, de Gabriel Fauré.

— *Sonata*, de Claude Debussy.

— *Poema op. 25*, de Ernest Chausson.

— *Introducción y Rondó capriccioso op. 28*, de Camille Saint-Saëns.

Angel J. García Martín es extremeño y estudió música en Barcelona y en París. Ha sido primer concertino en varias orquestas alemanas y lo es en España de la Orquesta Sinfónica de Madrid —Orquesta Arbós— y de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Gerardo López Laguna ha sido profesor de piano del Conservatorio Superior de Música de Madrid y lo es en la actualidad del Conservatorio Profesional de Amaniel (Madrid).

Forma dúos con profesores de orquestas españolas y colabora con el Quinteto de Viento de Profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid, Quinteto de Viento de la Orquesta de RTVE, Orquesta Filarmónica de Madrid y Orquesta Nacional de España. Pertenece al Grupo LIM.

El ruso Prokofiev en su centenario

Para los miércoles 16, 23 y 30 de octubre y 6 de noviembre, la Fundación Juan March, en el año del primer centenario del nacimiento del músico ruso, ha programado en Madrid un ciclo dedicado a Serguei Prokofiev (1891-1953).

Este mismo ciclo será ofrecido, los días 30 de septiembre, 7, 14 y 21 de octubre, en Albacete, dentro de Cultural Albacete, con la colaboración técnica de la Fundación Juan March.

El programa es el siguiente:

— 16 de octubre: **Dimitar Furdadjiev** (violonchelo) y **Zdravka Radoilska** (piano) interpretarán «Adagio op. 92 bis» (de *Cinderella*), «Danza y vals», «Andante y allegro op. 125» (de la *Sinfonía Concertante*) y «Balada op. 15 en Do menor».

— 23 de octubre: **Polina Kotliarskaya** (violín) y **Josep Colom** (piano) interpretarán «Sonata n° 1 para violín y piano en Fa menor op. 80» y «Sonata n° 2 para violín y piano en Re mayor op. 94 bis».

— 30 de octubre: El **Conjunto Rossini** interpretará «Cuarteto n° 1 op. 50», «Cuarteto n° 2 op. 92» y «Quinteto en Sol menor op. 39».

— 6 de noviembre: El trío formado por **Polina Kotliarskaya** (violín), **Francisco Comesaña** (violín) y **Josep Colom** (piano) interpretará «Sonata para violín solo op. 115», «Cuentos de la abuela op. 31», «Cinco melodías para violín y piano op. 35 bis», «Música para niños op. 65» y «Sonata para dos violines op. 56».

Dimitar Furdadjiev nació en Bulgaria y es miembro de la Orquesta Nacional de España desde 1987, profesor del Conservatorio Padre Soler en El Escorial y da cursos de perfeccionamiento en varios conservatorios españoles.

Zdravka Radoilska también es búlgara y reside en España desde 1982, compaginando su actividad profesional con la música de cámara.



Polina Kotliarskaya inició sus estudios en su ciudad natal, Kiev (URSS), graduándose en 1973 en Moscú. Desde 1974 reside en España. Es profesora de violín del Conservatorio Profesional «Padre Antonio Soler», de El Escorial.

Josep Maria Colom nació en Barcelona, en cuyo Conservatorio municipal inició su formación musical, que completó en París gracias a sendas becas del Gobierno francés y de la Fundación Juan March. En música de cámara forma dúo regularmente con el violonchelista Rafael Ramos y con la pianista Carmen Deleito.

El **Conjunto Rossini** está formado por Víctor Ardelean y José Enguidanos (violines), Emilian J. Szczygiel (viola), Paul Friedhoff (violonchelo), Andrzej Karasiuk (contrabajo), Rafael Torremocha (oboe) y Enrique Pérez Piquer (clarinete).

Francisco Javier Comesaña es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE y profesor del Conservatorio Profesional «Padre Antonio Soler», de El Escorial.

«Conciertos del Sábado», en octubre

Alrededor del oboe

Con tres recitales que se celebrarán los días 5, 19 y 26 de octubre se reanudan los «Conciertos del Sábado» del curso 1991-92 de la Fundación Juan March. El ciclo que abre esta serie girará «Alrededor del oboe», prosiguiendo el repaso al repertorio de diversos instrumentos, a solo o en dúo con otros, que han sido ya objeto de estos conciertos matinales de los sábados. Así, los ciclos dedicados el pasado año al violonchelo, el clarinete y la flauta.

En esta ocasión los conciertos serán ofrecidos por un dúo de oboe y piano, un trío de oboe, piano y fagot, y un dúo con arpa/piano. El programa del ciclo es el siguiente:

- Sábado 5: **Miguel Quirós** (oboe) y **Javier Herreros** (piano). Obras de A. Besozzi, C. M. von Weber, R. Halffter, B. Britten y M. del Barco.
- Sábado 19: **Jesús María Corral** (oboe), **Rogelio R. Gavilanes** (piano) y **Juan Antonio Enguidanos Ortiz** (fagot). Obras de G. P. Telemann, J. J. Quantz, G. F. Haendel, P. Hindemith y F. Poulenc.
- Sábado 26: **Antonio Faus** (oboe/corno inglés) y **Angeles Domínguez García** (arpa/piano). Obras de M. Amorosi, G. Raphael, P. M. Dubois, G. F. Haendel y A. Weber.

MIGUEL QUIROS, granadino, ha sido profesor en los Conservatorios de Sevilla y Madrid y fundador del Quinteto de Viento de Profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, así como oboe solista de la Orquesta Sinfónica (Orquesta Arbós). Actualmente es director de la Joven Orquesta de Cámara de Granada y Profesor de Oboe del Real Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de esa capital.

JAVIER HERREROS es profesor de piano en este centro de Granada. Entre otros galardones, ha recibido el Primer Premio Manuel de Falla de la Universidad de Granada.

JESUS MARIA CORRAL es, desde 1967, profesor de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, en la que ha actuado como solista. Anteriormente ha sido miembro de las Sinfónicas de Asturias y de León.

JUAN ANTONIO ENGUIDANOS obtuvo, por oposición, la plaza de solista de la Banda Municipal de Madrid y, en 1971, la de fagot solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

ROGELIO R. GAVILANES es profesor en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

ANTONIO FAUS es miembro, desde 1971, de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Anteriormente lo ha sido de la del Conservatorio y de la Orquesta Clásica de Valencia.

ANGELES DOMÍNGUEZ es arpista de la Orquesta Nacional de España. Como pianista, colabora con los más renombrados concertistas españoles.

La Fundación colaboró en su organización

XXV Congreso Internacional de Pueri Cantores en Salamanca

El pasado mes de julio se celebró en Salamanca el XXV Congreso Internacional de Pueri Cantores. La Fundación Juan March colaboró en la organización de los dos conciertos públicos más relevantes de dicho Congreso: el *Memorial Tomás Luis de Victoria*, en la Iglesia de San Esteban (el día 11), y el *Concierto de gala* que tuvo lugar al día siguiente en la Iglesia de la Clerecía.

Un total de 22 agrupaciones corales españolas y extranjeras participaron en estos dos conciertos de niños cantores, el primero de los cuales fue un homenaje a la obra del español Tomás Luis de Victoria, «cuyo nombre, al lado de Palestrina y Orlando de Lasso, viene a formar la trilogía más importante de la polifonía renacentista europea», en palabras de **José Sierra Pérez**, profesor de Paleografía Musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, autor de las notas al programa de los conciertos, en el folleto editado para tal fin por la Fundación Juan March. «La música de Victoria —apunta Sierra— fue conocidísima y admirada en su tiempo. Sólo Palestrina era considerado superior a él».

El segundo de los conciertos, el de gala, fue un homenaje a la música polifónica coral religiosa, con un programa que abarcaba «un vaivén de estéticas, desde la austeridad polifónica del siglo XVI, donde el canto llano sigue estando presente en el entramado polifónico, a las paletas tan diferentes de los siglos XIX y XX, pasando por el XVIII, con música de diferentes países. Todas las estéticas al servicio de la voz y la palabra. En definitiva, cabe pensar este concierto como un homenaje al coro».

El aprendizaje del oficio musical durante el Antiguo Régimen —se señalaba en la introducción del programa de mano— estuvo asegurado en toda Europa a través de los colegios de niños cantorcitos, seises, escolanes, infantes o infantejos, pues de todas esas y muchas más maneras se les denominaba. Colegios que las catedrales, colegiats y monasterios sostenían a sus expensas.

La Iglesia llenaba así de voces agudas los recintos de sus templos, al tiempo que formaba una excelente cantera de futuros profesionales que ocuparían los cargos de maestro de capilla, cantores, organistas y ministriles de toda clase de instrumentos. Recibían una formación muy completa, práctica y teórica a la vez, cuya eficacia artística —sin hablar ahora de la religiosa— llena las páginas de la Historia de la Música. Porque estos niños cantores no sólo ocuparon puestos eclesiásticos: también la sociedad civil se benefició del sistema. Joseph Haydn fue infante de la catedral vienesa de San Esteban, y aún recuerdan a Schubert en el colegio de niños cantores heredero del de la capilla imperial. En España todavía da buenos músicos, y lleva haciéndolo desde la Edad Media, la Escolanía del Monasterio de Montserrat, entre otros.

«Conciertos de Mediodía»:

música de cámara, piano, dúo de clarinete y piano, y guitarra son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía», que ha programado la Fundación Juan March para el mes de octubre, 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, 7

RECITAL DE MUSICA DE CÁMARA, por el Trío **Scordatura** (formado por **Ernesto Schmied**, flauta dulce; **Fernando Paz**, flauta de pico; y **Mar Tejadas**, órgano y clavecín), con obras de Williams, Bach, Telemann, Corelli y Händel.

El Trío se formó en 1988 con la idea de llevar al público la expresión musical de los siglos XVI, XVII y XVIII; su línea de trabajo es el rescate de la estética de una época a través de la utilización de instrumentos originales y un profundo estudio estilístico de cada uno de los períodos que configuran lo que hoy se conoce como música antigua.

LUNES, 14

RECITAL DE PIANO, por **Eleuterio Domínguez Acevedo**, con obras de Chopin, Albéniz, Gershwin y Liszt.

Eleuterio Domínguez es manchego y ha estudiado en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha disfrutado de una beca Hazen y en 1986 fue elegido para representar a España en el «Junior Original Concert», de Yamaha. Recientemente actuó con la Orquesta Sinfónica de Sevilla.

LUNES, 21

DUO DE CLARINETE Y PIANO, por el **Dúo Hävell**, formado por **Juan E. Romero Gimeno** (clarinete) y **M^a Clavel Cabeza Peñalba** (piano), con obras de Brahms, Debussy, Bal y Gay y Martinu.

El Dúo Hävell se fundó en 1989 con el objetivo de mostrar una visión personal de la música original para clarinete y piano, habiendo actuado ya en varias ciudades y grabado en radio y televisión. Ambos intérpretes son profesores, por oposición, de sus respectivos instrumentos.

LUNES, 28

RECITAL DE GUITARRA, por **Antonio de Innocentis**, con obras de Weiss, Regondi, Zaccari, Castelnuovo-Tedesco y Albéniz.

Innocentis nació en Nápoles, inició sus estudios musicales en Caserta (Italia) y ha realizado cursos de perfeccionamiento en Florencia, Viena y Salzburgo. Ha dado conciertos en Italia, Austria y España. Desde 1989 es profesor de guitarra en la Escuela Media Estatal de Caserta.

Más de 21.000 chicos y chicas, en el curso pasado

Próximos «Recitales para Jóvenes», desde octubre

Dúo de violín y piano y recitales de órgano y piano

El 1 de octubre se reanudan los «Recitales para Jóvenes» del nuevo curso 1991/92 en la Fundación Juan March. Esta serie de conciertos se celebra por la mañana, tres veces por semana, destinados exclusivamente a grupos de alumnos de colegios e institutos, que acuden acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros a la Fundación.

A lo largo del primer trimestre, de octubre a diciembre, actuarán los martes, el violinista **Víctor Ardeleán** y la pianista **Almudena Cano**, con un programa integrado por obras de Tartini, J. S. Bach, Beethoven, Camille Saint-Saëns, Paganini y Pablo Sarasate. Los comentarios los realizará **Jacinto Torres**, profesor de Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid. Víctor Ardeleán, rumano, es segundo concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Almudena Cano es catedrática de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Los jueves habrá recitales de órgano, a cargo de **Miguel del Barco**, catedrático de este instrumento y director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, quien interpretará obras de Cabanilles, J. de Torres y Vergara, P. A. Soler, J. S. Bach, E. Torres y M. Castillo. Estos recitales serán comentados por **Javier Maderuelo**, profesor de la Escuela de Arquitectura de Valladolid.

Por último, los viernes, seguirán

los recitales de piano, en esta ocasión a cargo de **Mariana Gurkova**, pianista búlgara afincada en España, que, entre otros galardones, posee el Premio Especial de Música Española en el Concurso Internacional «Paloma O'Shea» en 1990. El programa incluirá obras de J. S. Bach, Mozart, Chopin, I. Albéniz y Prokofiev. Los comentarios los realizará el académico de Bellas Artes, **Antonio Fernández-Cid**.

Trece intérpretes actuaron en los 79 recitales que en esta serie de «Conciertos para Jóvenes» se celebraron en la sede de la Fundación Juan March, tres veces por semana, durante el pasado Curso 1990/91. Asistieron a los mismos un total de 21.004 chicos y chicas de diferentes centros docentes de Madrid, y abarcaron cuatro modalidades: dúos de flauta y piano, viola y piano, violonchelo y piano y recitales de piano solo.

Los dúos de flauta y piano fueron ofrecidos por **Salvador Espasa y Gonzalo Manzanares**, y por **Juana Guillem y Graham Jackson**, con comentarios de **Víctor Pliego**; los de viola y piano, por **Emilio Mateu y Menchu Mendizábal**, con comentarios de **Luis Gago**; los de violonchelo y piano, por **Dimitar Furnadjiev y Zdravka Radoilska** y por **Rafael Ramos y Chiky Martín**. **Agustín Serrano, Fernando Puchol y Mariana Gurkova** dieron recitales de piano, comentados por **A. Fernández-Cid**.

Antonio Garnica

Cuatro lecciones sobre Blanco White

Casi coincidiendo con el 150 aniversario de la muerte, el 20 de mayo de 1841, en Greenbank House, Liverpool, del escritor heterodoxo José María Blanco White, el profesor Antonio Garnica, catedrático de Filología Inglesa de la Universidad de Sevilla, editor y traductor de varias obras de este escritor sevillano que murió en el exilio, impartió en la Fundación Juan March, entre los días 2 y 11 de abril, un curso titulado «Cuatro lecciones sobre Blanco White». El 2 de abril se ocupó de la «Biografía de Blanco White»; el 4 de abril, de «Sevilla y Blanco White»; el 9 de abril, de «Blanco White y la Religión»; y el 11 de abril, de «Blanco White, liberal y romántico».

Hay todavía —comenzó justificando el ciclo el profesor Gamica— muchos aspectos de la vida y de la obra de Blanco que conocemos imperfectamente o que no han sido suficientemente analizados, tal vez, como decía Octavio Paz, más por la típica desidia hispana que por el limbo al que lo arrojó Menéndez y Pelayo. El simple hecho de haber pasado la mitad de su vida en Inglaterra —y que consecuentemente sus obras más importantes estén todavía en inglés—, y el triste destino inicial de su generación al comienzo del siglo XIX —la primera de varias «generaciones perdidas» en nuestro país—, puede explicar en parte esta dificultad de acceso.»

Biografía

Es ya un lugar común afirmar que fue Menéndez y Pelayo quien borró a Blanco de los anales patrios y lo arrojó al infierno o al limbo de los escritores malditos. Sin embargo, también hay que decir que la monografía sobre Blanco que ocupa casi todo el capítulo IV del Libro VII de su *Historia de los Heterodoxos* (1880-81) es no sólo un juicio sumarísimo y con-

denatorio, además de apriorístico, de toda la vida y obra del heterodoxo sevillano, sino también el primer estudio documentado, aunque incompleto en cuanto a la etapa inglesa, que se escribe en nuestro país sobre él.

A pesar de su rechazo final creo que don Marcelino siente una oculta admiración por Blanco, que no puede ocultar del todo. Por ejemplo, su análisis de las *Cartas de España*, «con tal que prescindamos del furor antiespañol y anticatólico», como dice, es absolutamente laudatorio. Pero el hecho es que con la monografía de don Marcelino comienza la *leyenda negra* del antiespañolismo de Blanco, que se convierte en escritor maldito, mal español y heterodoxo radical, entendido como conjunto de todos los males sin mezcla de bien alguno. El primer intento para acabar con esta leyenda negra es la publicación en 1920 de la biografía de Blanco escrita por Mario Méndez Bejarano. Aunque el libro de Méndez supuso una seria vindicación académica, no fue capaz de vencer la inercia de la leyenda negra iniciada por Menéndez Pelayo.

De 1920 tenemos que saltar hasta 1954, fecha de la publicación en México de *Liberales y románticos*, de Vicente Lloréns, la primera valora-

ción positiva de toda una generación de heterodoxos políticos, en la cual se incluye a Blanco. A pesar de que hasta 1968 no se publica en España la segunda edición, *Liberales y románticos* tuvo un gran impacto en los ambientes universitarios españoles, y anuncia ya con fuerza el comienzo de la recuperación de Blanco. De mí puedo decir que fue en *Liberales y románticos* donde pude leer por primera vez el nombre de Blanco y donde recibí el primer impulso para trabajar en *Letters from Spain*.

1972 es decisivo para la «recuperación» de Blanco, por el impacto que tuvieron en el gran público dos obras que aparecen casi simultáneamente. En Buenos Aires, Juan Goytisolo publica la *Obra Inglesa de Blanco White*, precedida de una presentación crítica de la personalidad de Blanco que causó gran impacto al poner de relieve la actualidad de la heterodoxia del escritor sevillano y su carácter paradigmático para la vida de muchos españoles contemporáneos. En Madrid aparece la traducción española de *Letters from Spain*, tal vez la obra más representativa de nuestro escritor, preparada por mí, con una introducción de Vicente Lloréns, y con quien tuve la satisfacción de trabajar desde 1969 hasta su muerte, el 15 de junio de 1979. En este año de 1972, el año que yo insistiría en calificar como el del comienzo de la recuperación pública de Blanco, se dio también la coincidencia de cumplirse 150 años de la primera publicación de las *Cartas* en forma de libro. Por tanto, siglo y medio, *ages*, como ya preveía Blanco, tuvo que pasar para que su libro sobre España pudiera leerse libremente en nuestro país y en nuestra lengua, y en general para que el gran público empezara a conocer algo de su vida y de sus obras.

A pesar del abundante material autobiográfico que dejó Blanco, la reconstrucción de su biografía no es fácil. La primera dificultad con que se tropieza es la de interpretar objetivamente los datos que aporta y darles la

valoración adecuada. La primera en el tiempo y ciertamente la más sincera, objetiva e interesante de todas las relaciones autobiográficas es la llamada *Examination of Blanco by White concerning his religious notions and other subjects connected with them*, escrita en Londres desde finales de 1818 hasta el año siguiente, hasta ahora inédita, pero de la que próximamente haré su edición española, junto con los otros escritos autobiográficos menores. El segundo relato autobiográfico es la narración de la vida del clérigo español, incluida en la tercera de las *Cartas de España*, escrita en 1821. Es literalmente el más bellamente escrito, escrito por un White muy inglés, muy sinceramente inglés.

Tres son los grandes temas alrededor de los cuales gira la atormentada vida y la obra de Blanco: la religión, la política y la literatura. La vida de Blanco fue una vida atormentada, como si Blanco no hubiera nacido para ser feliz, como bien lo describió su amigo Alberto Lista. Blanco nunca quiso resignarse a que las cosas fueran como eran. Era un hombre incapaz de manifestar externamente una conformidad, aunque fuera puramente superficial, con ideas y con formas de vida, que él rechazaba en su interior y que no permitiera vivir en libertad.

Sevilla y Blanco White

Sevilla es la gran protagonista de su mejor obra: *Letters from Spain*. Lo mismo sucede con respecto a su larga novela anticlerical *Vargas*, que, aunque tenga por subtítulo *A Tale of Spain*, más bien es una narración sevillana situada en el siglo XVI. Tanto *Letters* como *Vargas* fueron escritos en inglés, pero Sevilla es también el tema exclusivo de su mejor narración corta, esta vez tanto escrita en inglés como en español, *El Alcázar de Sevilla*, publicada en el *No me olvides*, de 1825, del liberal gaditano José Joaquín de Mora, en su versión española,



Antonio Garnica (Minas de Riotinto, Huelva, 1931) es licenciado en Teología por la Universidad de Comillas y licenciado y doctor en Filosofía y Letras, sección de Filología Moderna, por la Universidad de Sevilla, de la que es en la actualidad catedrático de Filología Inglesa y director del Departamento de Lengua Inglesa. Entre otros libros y artículos especializados, es editor y traductor de *Cartas de España*, de Blanco White, y *Autobiografía de Blanco White*.

y la versión inglesa, en el equivalente inglés del mismo año de Ackermann, *Forget Me Not*.

La presencia de Sevilla en la obra escrita de Blanco no es de ninguna manera sorprendente si tenemos en cuenta que casi la mitad de los sesenta y cinco años de su vida, treinta para ser exactos, los pasó ininterrumpidamente en su ciudad natal. Sevilla fue además la ciudad de sus amores y también de sus amarguras, la ciudad de sus raíces y de su formación intelectual. En Sevilla se genera todo el drama de su heterodoxia. Es ya casi un lugar común el paralelismo existencial entre Blanco White y otro ilustre poeta sevillano, Luis Cernuda,

que también sufre la amargura de la ambivalencia de la ciudad.

Las *Cartas de España* son una inapreciable fuente de información y una descripción de primera mano de la Sevilla que vivió Blanco White, y de hecho, la publicación de su traducción española en 1972 provocó la aparición de una amplia colección de estudios sobre las costumbres y los sucesos en ella descritos, realizados en su mayor parte en el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Sevilla. Pero no solamente las *Cartas* tratan de Sevilla, a la que están dedicadas las nueve primeras, ya que las tres siguientes se refieren a los recuerdos del Madrid de Carlos IV, y la última, la 13ª, a la huida a Sevilla en junio de 1808, a través de Extremadura, que da una interesante visión de aquella región.

¿Y cómo era la Sevilla de Blanco? Las *Cartas de España* presentan una ciudad claramente estructurada en dos clases sociales, casi impenetrables: la hidalguía y las clases humildes, distinguidas más por los privilegios de sangre, todavía muy vivos, que por sus medios económicos. La clase privilegiada vive de sus rentas o del ejercicio de las profesiones liberales, en tanto que las clases humildes viven de los llamados trabajos serviles. A pesar de ello, Sevilla vive como una ciudad feliz, y a la gente le gusta andar por las calles, particularmente en el verano, ya que en el invierno, al haber pocas calles empedradas y carecer de alumbrado público, se hacía más penoso y peligroso este deambular.

Sevilla es sobre todo una ciudad muy religiosa. Se distinguía, sobre todo, por el elevado número de conventos y de personas dedicadas a la Iglesia y por la abrumadora influencia de la religión en todas las cosas. A causa de esta influencia, Sevilla es la ciudad española que vive más dramáticamente que ninguna otra el enfrentamiento entre el Antiguo Régimen y las nuevas ideas de los filósofos fran-

ceses que anuncian el nuevo régimen liberal. No quiere esto decir que no hubiera clérigos con otra muy diferente idea de la religión y del papel de la Iglesia. Las celebraciones o fiestas públicas de Sevilla eran, fundamentalmente, de carácter religioso.

Sevilla se convierte en ciudad romántica para Blanco, sobre todo, en su novela *Vargas*, donde se desarrolla la mayor parte de la acción. *Vargas* es una curiosa novela anticlerical, en cuya estructura se observan variadas influencias. La hay de Cervantes, empezando por la misma técnica de novelar: el autor no se presenta como autor, sino más bien como editor de las memorias de un Cide Hamete Benegeli, que en este caso es Cornelius Villiers, un Blanco subliminal. Hay influencias también de la novela gótica inglesa, pero sobre todo está escrita al estilo de la primera novela de Walter Scott, *Waverley*, en donde se mezcla historia con ficción.

Blanco la publicó anónima y jamás reconoció su autoría, tal vez por el extremo anticatolicismo de muchas de sus páginas, a veces excesivo. Se pueden reconstruir con facilidad las circunstancias de su composición. En 1819 se había publicado en Londres una de las varias versiones de la novela anticlerical de tipo epistolar *Cornelia Bororquia*, cuya historia se desarrolla en Valencia, Sevilla y dos lugares menores más.

Blanco coge lo sustancial del argumento y convierte la novela epistolar en una extensa y divertida novela de aventuras, que se desarrolla en varios lugares, pero sobre todo en Sevilla, y le da un final feliz, de acuerdo con su buen estado de ánimo en aquellos años, el mismo de *Letters from Spain*. Sevilla, Triana y el Guadalquivir son los escenarios de divertidas aventuras de corte absolutamente romántico, en las que intervienen el gitano Churrupample y su pandilla. Muchas de las escenas parecen tomadas de grabados antiguos de la época.

Blanco y la religión

Blanco fue educado bajo un sistema religioso que se caracteriza precisamente por el supremo dominio de la ortodoxia, como es la Iglesia católica. Como él mismo dice, uno de sus primeros recuerdos infantiles fue el de la ejecución en el Quemadero de Sevilla de la última víctima de la Inquisición en su ciudad.

El hecho básico es que era un hombre sensible y receptivo a las ideas religiosas de una trascendencia, un hombre de temperamento religioso. Como datos históricos específicos, la influencia de su madre y posteriormente de sus amigos, que siempre tuvieron efecto en él, y el deseo de vivir una vida en contacto con la cultura, a lo que se oponía la vida comercial a la que lo destinaban y que por el contrario favorecía la carrera clerical. A esto hay que añadir el carácter estrictísimo de la educación recibida desde sus más tiernos años, y que en una persona sensible como Blanco siempre deja una huella imborrable.

La declaración de Blanco de querer ser sacerdote, a los doce años de edad, tiene un efecto inmediato, que es lo que pretendía. El carácter de Blanco era una curiosa mezcla del pragmatismo irlandés de su rama paterna y de la afectividad e imaginación de la materna. Aunque el pragmatismo no llegue al extremo de inclinarse por los negocios mercantiles, sí lo va a hacer enemigo de todo lo que no sea razonable, incluso en algo tan íntimamente ligado a la afectividad como es la religión.

Los dos primeros años de su sacerdocio fueron de intensa devoción y entrega a su ministerio, para alegría de su familia, y en 1801 consigue la plaza de Capellán Magistral de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, un puesto muy distinguido cuando sólo tiene 26 años. Pero inmediatamente después, en 1802, viene la crisis, que le lleva a perder la fe.

Dos son las causas de la crisis: la insatisfacción afectiva, que no es capaz de controlar el primer fervor sacerdotal ni las prácticas ascéticas de la Escuela de Cristo, y la influencia de Rousseau, que le hace desear una religión más de acuerdo con la naturaleza humana. Dos son los calificativos que pronto aplicará a la religión católica: fanatismo y superstición.

Fanatismo en cuanto no permite el libre uso de la racionalidad humana, ya que todo es prejuizado por unas creencias, que lo dominan todo. Superstición en cuanto que, paralelamente al culto oficial de la Iglesia, existen una serie de ceremonias, particularmente en el culto a los santos, favorecidas o permitidas por la institución, a las cuales se les da un carácter sobrenatural. Para Blanco, una religión fanática y supersticiosa es indigna de la racionalidad humana. Por esta razón empieza a mirar la Teología con un fuerte espíritu crítico y se encuentra con una dificultad que no es capaz de resolver.

Hasta 1812, es decir, dos años después de llegar a Inglaterra, Blanco no se aventura a entrar en ningún templo de aquel país, como dice expresamente en *Examination*. Pero el 4 de octubre de 1812 recibe la comunión según el rito de la Iglesia de Inglaterra. Dos años más tarde, el 19 de agosto de 1814, Blanco suscribe los Artículos anglicanos y revalida de esta manera su ordenación sacerdotal en la Iglesia de Inglaterra, aunque nunca llegará a solicitar ningún oficio eclesiástico.

¿Cómo llegó Blanco a dar estos pasos, pocos años después de la gravísima crisis religiosa que sufrió en España? La razón principal, aunque no la única, es evidentemente su deseo de hacerse totalmente inglés. Otra razón, no confesada explícitamente sin embargo, es el antipapismo de la Iglesia de Inglaterra. Blanco evidentemente se siente a gusto en una confesión religiosa que ataca lo que a él le hizo sufrir tanto.

Liberal y romántico

Fue Vicente Lloréns quien en su conocido libro calificó a la primera generación liberal de España como liberal y romántica. Aunque Blanco ya estaba en Inglaterra cuando la mayor parte de ellos debatían en Cádiz la primera Constitución liberal española, e incluso desde las páginas de *El Español* promulgara unas ideas que fueron durísimamente contestadas por sus antiguos amigos, a veces por falta de oportunismo político en el mismo Blanco, a veces por el provincialismo que los intereses comerciales de Cádiz imponían a los diputados de las Cortes, con toda justicia fue incluido en esta generación.

Nuestros primeros liberales merecen con justicia estos dos apelativos porque fueron a la vez políticos y literatos. Políticamente no fueron hombres de partido, en el sentido moderno de la palabra, sino simplemente liberales, es decir, defensores de las nuevas libertades políticas nacidas en Francia. La historia de España en todo el siglo XIX, particularmente en su primer tercio, nos dice que el tránsito a la democracia no fue nada fácil en nuestro país. Esta primera generación lo sintió en sus carnes al tenerse que exiliar en Inglaterra o en Francia al final del llamado «trienio liberal».

Pero todos a la vez eran hombres de letras que encontraron en el romanticismo la mejor manera de expresar el cambio de la sociedad por el que trabajaron. La política y la literatura fueron para ellos dos tareas íntimamente unidas. Utilizando una expresión moderna, podemos decir que su literatura fue una literatura comprometida porque tiene un fin didáctico muy claro: formar a la opinión pública, que va a ser el puntal indispensable del nuevo régimen político.

Por esta razón, el género literario más usado por ellos es el periodismo y la revista, que yo entiendo son géneros más propiamente románticos que los tradicionalmente considera-

dos así, como la poesía, el drama, la novela o la narración breve.

La tertulia de Quintana en Madrid, en los años anteriores a la guerra de la Independencia, fue la primera agrupación de nuestros liberales. Es el lugar natural al que tenía que acudir Blanco cuando viene a Madrid, porque era donde podía encontrar a los que pensaban como él.

Había otra tertulia literaria en el Madrid de la época, la de Moratín, que gozaba con el nada despreciable apoyo explícito del Príncipe de la Paz, influencia que se notaba, sobre todo, en el control sobre la publicación de los libros.

Los sucesos del 2 de mayo de 1808 conmocionaron la vida de Madrid y Blanco escapó el 15 de junio, en cuanto se supo la noticia de la revolución de Sevilla del 26 de mayo. Al llegar a la ciudad se presentó ante el Presidente de la Junta Suprema de Sevilla, que le trató con deferencias, pero tuvo que sufrir los ataques del P. Gil, que lo acusó públicamente de adulator de Godoy. Otra acusación más sutil era la de ser afrancesado oculto e incluso la de agente secreto de los franceses. La buena estima y consideración de su padre y, en general, de su familia en la ciudad, junto al mismo hecho de su huida del Madrid ocupado por los franceses, consiguieron dominar la situación y pudo volver a su puesto en la Capilla Real.

A finales de año, llega a Sevilla la Junta Central, que se ha escapado de Madrid, y con ella vienen a Sevilla sus amigos de la tertulia de Quintana. Este había fundado en Madrid un periódico político semanal, con el título de *Semanario Patriótico*, que es el encargado, como órgano oficioso de la Junta, de difundir sus objetivos políticos y crear una opinión favorable a su política.

La segunda etapa comienza en Sevilla, y va a estar llena de incidentes, porque bajo los nuevos editores, particularmente bajo Blanco, el periódico se va a convertir en un periódico

de oposición al gobierno establecido. Los artículos políticos de Blanco, 14 en total, en los cuatro meses que dura el periódico, son una especie de *Catecismo* político, que tiene el objetivo específico de formar una opinión pública favorable a las nuevas ideas. En sus artículos Blanco no trata sólo de temas generales de política, sino de la situación específica de España.

Los últimos meses de 1809 llenan a Sevilla y a la Junta Central de angustia por el continuo e imparable avance del ejército de José Bonaparte. Antes de la entrada del rey francés, sus agentes entran en Sevilla tratando de ganar a los liberales para su causa. Lista es uno de los que se deciden, pero Blanco se niega y se escapa hacia Cádiz, desde donde el 23 de febrero sale para Inglaterra a empezar una nueva vida.

Ya en Londres, y tras varias consultas sobre cómo ganarse la vida, el consejo que recibe, y el que sigue, es la reanudación de su trabajo como periodista, con la publicación de un periódico mensual, al que da por título *El Español*, que es confesadamente una continuación del *Semanario Patriótico*, «aunque sin las ataduras» de aquél. El periódico, por muchos motivos, será simpatizante con las ideas británicas sobre el futuro de España.

Como hizo en el *Semanario* Blanco pretende crear opinión. Sus destinatarios originales son los españoles liberales; pero como dice Blanco, «hay otra España liberal», a la cual también se dirige. Es la España del Nuevo Mundo, a la que también había que ilustrar, porque si Cádiz llegaba a caer en poder de Bonaparte, el régimen liberal español podía subsistir en esta otra España.

Blanco, en fin, fue una figura admirable por muchas razones. No fue un hombre perfecto, se equivocó, cometió errores, pero supo rectificar y aprender al rectificar. Sus errores se debieron al eterno conflicto humano entre racionalidad y sentimiento. Fue un sincero buscador de Dios.

En octubre, en la Fundación Juan March

Encuentro internacional sobre los derivados glicosilados del inositol

Entre los días 21 y 23 de octubre se celebrará en la Fundación Juan March, dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, un nuevo workshop (el tercero, desde la reanudación del Plan, tras el paréntesis del verano; los otros dos han sido: «Yeast transport and energetics», entre los días 16 y 18 de septiembre, e «Innovations on proteases and their inhibitors: Fundamental and applied aspects», entre el 30 de septiembre y el 3 de este mismo mes de octubre; de ambos se informaba en el último Boletín).

Este nuevo workshop se titula «Role of glycosylphosphatidylinositol in cell signalling» y está organizado por los profesores **José M. Mato**, del Instituto de Investigaciones Biomédicas/C.S.I.C. de Madrid, y **Joseph Lamer**, del Health Science Center, de la Universidad de Virginia, de Charlottesville (EE.UU.). Tendrá lugar en la sede de la Fundación Juan March y cuenta con un máximo de 30 participantes.

Como ponentes intervendrán los siguientes profesores: M. V. Chao (EE.UU.), R. V. Farese (EE.UU.), J. E. Feliú (España), G. Gaulton (EE.UU.), H. U. Häring (Alemania), C. Jacquemin (Francia), J. Lamer (EE.UU.), M. G. Low (EE.UU.), M. Martín Lomas (España), J. M. Mato (España), E. Rodríguez-Boulan (EE.UU.), G. Romero (EE.UU.), G. Rougon (Francia), A. R. Saltiel (EE.UU.), P. Stralfors (Suecia) e I. Varela (España).

La intención de la reunión es presentar y discutir los más recientes progresos en diferentes aspectos de los derivados glicosilados del inositol: estructura de los glicosil-fosfatidilinositales; señales que controlan los procesos de síntesis y degradación de estas moléculas; fosfolipasas que

intervienen en su metabolismo; producción de inositolfosfoglicano en diabetes; y efecto de este compuesto en el metabolismo de los lípidos y de la glucosa, en la expresión génica y en el crecimiento celular.

Células animales infectadas por virus

Durante los días 24, 25 y 26 de junio pasados se desarrolló en el Parador Nacional de Sigüenza un workshop sobre «Regulación de la traducción en células animales infectadas por virus», programado dentro de este Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología que está llevando a cabo la Fundación Juan March.

Organizado por los doctores **Luis Carrasco**, del Centro de Biología Molecular de Madrid, y **Nahum Sonnenberg**, de la Universidad McGill en Montreal, en él se revisaron los aspectos más novedosos de la traducción de mRNAs virales, los mecanismos de parada de síntesis proteica en células infectadas por virus y las estrategias que adoptan los virus para evitar los efectos del interferon.

La traducción de los mRNAs para originar proteínas es uno de los últi-

mos pasos que conducen a la expresión fenotípica de un gen. Como en otros procesos biológicos estudiados, existen ciertas características que hacen traducible un mRNA.

También, como va siendo habitual, estas peculiaridades son distintas entre los organismos procarióticos y los eucarióticos. El principal problema a resolver es de qué manera la maquinaria de traducción (los ribosomas y los factores proteicos de iniciación) admite un mRNA como traducible y qué estructuras y/o secuencias son reconocidas.

Los mRNAs de procariotas contienen secuencias especiales (regiones de unión al ribosoma y secuencias *Shine-Dalgarno*) justo antes del triplete iniciador AUG que dirigen a los ribosomas hacia la secuencia a traducir.

Esta propiedad hace posible la existencia de mRNAs policistrónicos, es decir, con varias secuencias a traducir, ya que sólo es necesario que cada una esté precedida por las regiones adecuadas.

En eucariotas la situación difiere. La primera observación es que los mRNAs policistrónicos son casi inexistentes. En segundo lugar, no presentan regiones similares a las que preceden los tripletes iniciadores de procariotas. Por último, presentan en su extremo 5' un nucleótido especial, que en la terminología inglesa se denomina «cap».

Esta peculiar estructura parece ser que es la reconocida por el ribosoma y por ciertas proteínas, que a continuación «exploran» el RNA en la dirección 3' hasta que encuentran un triplete AUG situado en un entorno adecuado y comienzan la traducción.

En el mundo biológico, sin embargo, abundan las rarezas, sistemas que se resisten a encajar en la norma. Entre ellos, cómo no, están los virus, fuente inagotable de anomalías moleculares.

Y respecto a la traducción de mRNAs, los Picornavirus son de los más alejados del esquema canónico. Su

genoma «per se» es ya un RNA mensajero (una molécula de cadena sencilla con polaridad positiva), pero carece de «cap» y además es policistrónico. La ausencia de «cap» plantea inmediatamente la vía en que se traduce tal RNA.

El modelo que se aplica en este sistema es el de la unión directa del ribosoma a secuencias internas del RNA, comenzando a partir de este punto la exploración hasta encontrar el AUG idóneo.

El análisis y estudio de las secuencias previas a la zona codificante (NTR: *non translated region*) muestran que podrían existir estructuras a las que se unirían los ribosomas y ciertos factores de traducción aún no perfectamente caracterizados.

Además se ha identificado una región que actuaría tal como lo hacen las secuencias *Shine-Dalgarno* de los mensajeros procarióticos, interaccionando con el RNA de los ribosomas mediante apareamiento de bases.

Las evidencias indican que, sin embargo, la maquinaria de traducción tiene más avidez por los mRNAs habituales —con «cap»— que por los que no presentan esta estructura, con lo que la infección viral debe inactivar de alguna manera la traducción de los mensajeros celulares.

Existe cierta controversia sobre esta inactivación. Aunque tras la infección por ciertos Picornavirus, uno de los factores de iniciación necesarios para la traducción —proteína p220— es degradado, no siempre esto se acompaña de una parada de la traducción celular, existiendo virus que la provocan sin degradar la p220, como los cardiovirus, y viceversa, como el virus de la fiebre aftosa. Virus de otras familias, como los adenovirus, también suprimen la síntesis de proteínas celulares. En este caso parece claro que el blanco es la inactivación de una proteína que reconoce el «cap», mediante la inhibición de una enzima quinasa específica. •

Revista de libros de la Fundación

Número 48 de «SABER/Leer»

Con artículos de Siguán, Alonso Montero, Velarde, Alario, Gancedo y Verdú

En el número 48, correspondiente al mes de octubre de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **Miguel Siguán**, **Xesús Alonso Montero**, **Juan Velarde Fuertes**, **Miguel Angel Alario**, **Carlos Gancedo** y **Vicente Verdú**.

El psicolingüista **Miguel Siguán** se ocupa del conglomerado de pueblos y mosaicos de lenguas que formaban la Unión Soviética y de las consecuencias que la situación actual puede acarrear a esta compleja estructura sociolingüística.

Por su parte el lingüista gallego **X. Alonso Montero** comenta la aparición de los primeros volúmenes de ese ambicioso proyecto en marcha que es el *Atlas Lingüístico Galego*, y que va a ser una obra ejemplar dentro de las de su género.

El economista **Velarde Fuertes** aprovecha recientes reediciones de algunas de las obras de Ramón Tamames para analizar, a partir de estas y de otras obras anteriormente publicadas, la ideología neorregeneracionista que, a su juicio, Tamames representa.

El profesor **Alario** escribe acerca de un libro que intenta tender un puente entre la Física y la Química del estado sólido.

El libro de Brock, del que se ocupa **Carlos Gancedo**, ofrece la oportunidad de «participar» en el desarrollo de la genética bacteriana a través de experimentos que han sido claves para resolver importantes cuestiones en esta rama de la microbiología.

El ensayista y periodista **Vicente Verdú** escribe en torno a un volumen que habla de cuestiones de interés ge-



neral como el amor, la envidia, el miedo, la necesidad de creer e incluso la preocupación por la cuenta corriente; con cuestiones así se pulsa el alma del norteamericano medio.

Juan Ramón Alonso, **Antonio Lancho**, **Arturo Requejo**, **Francisco Solé**, **M. Luisa Martín Verdugo** y **J. L. Gómez Merino** se encargan de las ilustraciones del 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.

En el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Nuevos becarios y actividades para el curso 1991/92

El 1 de octubre se reanudan las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones para el curso 1991-92.

A lo largo de un semestre, hasta finales de febrero de 1992, se desarrollarán en el Centro diversos cursos, impartidos por especialistas españoles y extranjeros, en los que participarán los ocho nuevos alumnos que fueron becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en la convocatoria de 1991, más los que llevan realizando sus estudios en el Centro de convocatorias anteriores.

Además de estos cursos, el Centro organiza seminarios, conferencias y almuerzos-coloquio, también exclusivamente destinados a alumnos y profesores, con destacadas figuras relacionadas con temas de sociología política y otros afines a los estudios que cubre el Centro.

Los ocho nuevos alumnos que fueron seleccionados el pasado mes de mayo para incorporarse al Centro en el curso que ahora se inicia son los siguientes: **Belén Barreiro Pérez-Pardo, Arturo Bris Cabrerizo, Eudurne Gandarias Eiguren, Elena García-Guereta Rodríguez, Araceli García del Soto, Carlos Riaño Rufilanchas, Susana Sanz Caballero y José I. Torreblanca Paya.**

El Comité encargado de seleccionar a los alumnos del Centro está integrado por **Miguel Artola Gallego**, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid y presidente del Instituto de España; **Andrés González Álvarez**,

director administrativo del Instituto Juan March; **Víctor Pérez Díaz**, director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales y catedrático de Sociología de la Universidad Complutense; **Francisco Rubio Llórente**, Magistrado del Tribunal Constitucional; y **José Luis Sureda Carrion**, catedrático de Economía y Hacienda Pública de la Facultad de Derecho de Barcelona.

El número total de alumnos en el Centro para el próximo curso es de 30. De ellos, 7 realizarán el segundo curso, 5 el tercero, 7 el cuarto, y los 8 nuevos alumnos, el primero. Además, se ha prorrogado la beca a cuatro alumnos de la primera promoción, para que finalicen sus tesis doctorales. De los ocho nuevos alumnos incorporados al Centro, cuatro se han licenciado en la Universidad Complutense, 1 en la Universidad de Valencia, 1 en la Pontificia de Salamanca, y los 2 restantes, en las Universidades Autónomas de Madrid y de Deusto (Bilbao); y proceden de Ciencias Políticas y Sociología (4), Ciencias Económicas y Empresariales (1), Derecho (1), Geografía e Historia (1) y Psicología (1).

A estas becas han podido optar todos los españoles con título superior obtenido a partir del 1 de enero de 1988 en cualquier Facultad universitaria afín a los estudios del Centro o que estuvieran en condiciones de obtenerlo en junio de 1991, con un buen conocimiento del inglés tanto oral como escrito. Dotadas con 110.000 pesetas mensuales brutas, estas becas se conceden inicialmente por un período de seis meses, prorrogable hasta dos años

académicos de formación (cuatro semestres consecutivos), a tenor de los resultados alcanzados, para la obtención del *Master*. Después los alumnos pueden aspirar al título de Doctor.

La beca obliga a una dedicación intensa, incompatible con cualquier otra beca o actividad remunerada, salvo autorización expresa del Centro. Los becarios participan activamente en las distintas clases, seminarios, coloquios o conferencias organizados por el Centro durante el año académico y preparan trabajos escritos. Los cursos que se imparten en el Centro están constituidos por temas de Sociología y Ciencia Política, con un contenido analítico, empírico y comparativo.

Además de los alumnos que realizan estudios becados por el Instituto Juan March, el Centro acoge también a otros estudiantes extranjeros, en calidad de alumnos invitados, para realizar breves estancias de investigación, a requerimiento de profesores extranjeros vinculados al Centro. A lo largo del pasado curso académico, fueron 7 los alumnos que realizaron sus investigaciones en esta modalidad.

Los profesores y temas de los nuevos cursos, que se desarrollarán de octubre de 1991 a febrero de 1992, son:

- *Teoría Social y su entorno histórico* (*Reading 1º y 2º*), por **Víctor Pérez**

Díaz, Director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales.

- *International Relations: Theory and Applications*, por **Miles Kahler**, profesor en la Graduate School of International Relations and Pacific Studies, de la Universidad de California en San Diego (1º y 2º cursos).

- *Southern Europe since 1800: A Comparative History*, por **Edward Malefakis**, de la Universidad de Columbia en Nueva York (1º y 2º cursos).

- *Economía (1º curso)*, por **Jj-mena García Pardo**, de la Universidad Complutense.

- *Métodos cuantitativos de investigación social*, por **Daniel Peña**, de la Universidad Carlos III, de Madrid (2ª curso).

- *Prácticas de Estadística*, por **Modesto Escobar**, profesor de Metodología de Investigación y Teoría de la Comunicación de la Universidad Complutense (2- curso).

- *Técnicas de Documentación Bibliográfica (Iº)*, por **Martha Wood**, directora de la Biblioteca del Centro.

- *Advanced Writing in English (1º)*, por **Gillian Trotter**, Licenciada en Pedagogía, Fonética e Inglés.

- *Research in Progress*, por **Víctor Pérez Díaz**, **Akos Rona-Tas** (Universidad de California en San Diego), **Modesto Escobar** y **Joaquín López Novo** (Universidad Complutense).

Seminarios de los profesores Streeck y Waisman

Entre los últimos seminarios impartidos en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, y de los cuales se vienen ofreciendo regularmente resúmenes en este *Boletín Informativo*, figuran los de Wolfgang Streeck, profesor de la Universidad de Wisconsin en Madison, los días 20 y 22 del pasado mes de mayo; y de Carlos Waisman, profesor de la Universidad de California en San Diego, el 6 de junio. Streeck habló sobre «Integration, Negative Integration, and Deregulation: The Political Economy of 1992» e «Industrial Relations in Subnational Political Economies: Union in European Industrial Districts». El tema abordado por el profesor Waisman fue «Mercado, democracia y legitimación: comentario sobre las transiciones en el Cono Sur y Europa Oriental». De ambos se ofrece seguidamente un resumen.

Wolfgang Streeck

«La formación profesional en Alemania, Estados Unidos y Japón»

El profesor Wolfgang Streeck dedicó uno de sus seminarios al estudio comparativo sobre la formación profesional en Alemania, Estados Unidos y Japón. «En contra de lo que ocurre en Estados Unidos, Alemania y Japón invierten sumas considerables para que la formación profesional se desarrolle en el lugar de trabajo. Alemania presenta —apuntó Streeck— un modelo de formación profesional de tipo ocupacional, que consiste en un proceso coherente y controlado de educación, al final del cual, tras superar un examen, se obtiene un certificado que habilita para el ejercicio de un determinado conjunto de habilidades homologadas y relacionadas entre sí. Este tipo de formación se sustenta sobre una estructura laboral no autoritaria y poco jerarquizada, en la que las ocupaciones profesionales tienen zonas que se superponen. Las condiciones externas que terminan de hacer viable el esquema alemán se resumen en la existencia de un corporatismo tripartito.»

En cuanto a Japón, coincide con Alemania en que obliga a impartir la formación profesional en el lugar de trabajo, pero con un sistema completamente distinto. El trabajador japonés, rotando de un puesto a otro, adquiere una formación polivalente. La coherencia de las cualificaciones no viene determinada por una profesión, sino por el mismo proceso productivo de la empresa. Esto es lo que ha venido denominándose «toyotismo». En este caso, la estructura laboral se articula a base de grupos autónomos integrados por trabajadores funcionalmente dependientes entre sí y orientados especialmente hacia una producción de resultado (*lean pro-*

duction). La condición externa que apoya este modelo es la meritocracia que impregna todo el sistema educativo japonés.

Por último, Streeck señaló que el modelo en los Estados Unidos difiere en todos los aspectos de los dos anteriores. «Para empezar, el nivel educativo es muy bajo y el ciclo de formación es cada vez de menor duración. A ello se une la convicción del empresario de que el trabajador no precisa de un alto grado de conocimiento para acometer sus tareas. Todo esto desemboca en una formación de tipo segmentado a base de módulos de cualificaciones muy concretas y compartimentadas, diseñados especialmente para cada empresa. De ahí que el trabajo se organice mediante equipos en los que cada miembro desarrolla una única función».

Para Streeck, este modelo exige un proceso productivo con un alto grado de supervisión y computerización, y en consecuencia genera importantes estratos de jerarquización entre trabajadores con cualificaciones generales y trabajadores especializados (programadores e ingenieros). El sistema estadounidense se puede calificar, pues, concluye Streeck, como de autarquía de empresas, ya que éstas han de suplir las deficiencias de formación de los trabajadores mediante mecanismos propios que no están coordinados con otras firmas. Ello se traduce en la desaparición de sindicatos (por lo molesto de su control) y en un considerable inmovilismo dentro del sistema. El soporte externo del modelo de los Estados Unidos se concentra en una comunidad universitaria muy elitista y avanzada.



Wolfgang Streeck (Lengerich, Alemania, 1946) es Doctor en Filosofía por la Johann Wolfgang Goethe University de Frankfurt. Es Research Fellow en el Wissenschaftszentrum de Berlín y profesor de Sociología en la Universidad de Wisconsin en Madison.

Ejes del mercado único europeo

En su segundo seminario, el profesor Streeck habló de dos consecuencias que la unión económica europea acarreará en las economías de los estados miembros: la regulación y la desregularización. Por *regulación* entiende Streeck todos los mecanismos jurídico-institucionales que dentro de la Europa de los Doce interferirán en sus modos de producción. «Para que todas las economías nacionales compitan en el mercado en situación de igualdad —dijo— es necesario que se produzca una armonización de los marcos legales en los que se insertan las empresas. Hasta ahora, la legalización específica de cada país es la que básicamente regula las relaciones entre capital y mano de obra, verifica la calidad sanitaria de los artículos, esta-

blece los mecanismos y procedimientos impositivos que cree más convenientes... La creación de un único espacio económico en el que bienes, capitales, servicios y mano de obra circulen libremente, como hasta ahora ocurre en el marco territorial de las economías nacionales, exige la homogeneización de los marcos legales».

Para ilustrar esta idea, el profesor Streeck explicó que normativas laborales tan específicas como el S.M.I.C. francés, que asegura un salario profesional mínimo a los trabajadores franceses, deberá armonizarse con los salarios mínimos vigentes en otros estados miembros. «Sólo de esta manera no se viola el principio de igualdad de condiciones que debe existir en toda economía de mercado. De la misma manera, el distinto papel que juegan los sindicatos en las negociaciones colectivas y en el mercado laboral en general deberá reducirse en beneficio del mercado, para que éste sea quien asigne convenientemente los recursos productivos. Por tanto, la creciente regulación se entremezclará con una mayor liberalización del mercado europeo. Esta liberalización se verá favorecida por la cada vez menor intervención del Estado en la economía. La política económica quedará en manos de instituciones comunitarias supranacionales, que facilitarán la estandarización del mercado y de los productos que por él circulen. Esta estandarización, ligada al desarrollo de formas de dependencia entre las economías nacionales, acelerará la unión económica europea.»

«La combinación de medidas reguladoras con normativas liberalizadoras será la espina dorsal sobre la que se desarrolle el mercado único europeo. Se creará un modelo de economía intraeuropea nuevo en el que se desvinculará la política nacional de los procesos económicos y se acabará con los enfrentamientos y competencias económicas, entendidas en términos nacionales, debido a la movilidad y desnacionalización de las empresas.»

Carlos Waisman

«Mercado, democracia y legitimación»

Carlos Waisman, profesor de Sociología de la Universidad de California en San Diego (Estados Unidos), impartió el 6 de junio pasado un Seminario en el Centro sobre una investigación que está preparando en torno al tema «Mercado, democracia y legitimación: comentario sobre las transiciones en el Cono Sur y Europa Oriental». En su trabajo, Waisman intenta desvelar la lógica común en las transiciones económicas y políticas en el Cono Sur de América Latina y Europa Oriental, es decir, el cambio de las economías cerradas o estatizadas a las de libre mercado y el paso de gobiernos totalitarios o autoritarios a regímenes de democracia liberal.

A pesar de tratarse de escenarios y países muy diferentes, señala Waisman que existen notas comunes que acercan las situaciones de partida de estos países: economías orientadas principalmente al consumo interno o al intercambio internacional dirigido desde la administración pública, territorio e indicadores sociodemográficos semejantes, pero, sobre todo, un desarrollo futuro en el plano político y económico que se considera como un proceso inevitable y en el que aparecen los mismos actores e iguales alternativas.

«Las dos tareas fundamentales de las transiciones actualmente en marcha son la liberalización política y la economía, es decir, la legitimación democrática y la institucionalización de mercados, correspondiéndoles a cada una unas lógicas diferentes.

La legitimidad de un gobierno responsable ante los votos populares puede ser de dos niveles: contingente, dependiendo del carisma de

sus líderes; y el más elevado, en el que el respeto a la democracia acaba convirtiéndose en materia de sentido común, al que se suma adicionalmente una mínima eficacia gubernamental.

La lógica de la economía de mercado conduce a un grado de diferenciación social muy alto, que podría poner en peligro el curso de estas transiciones. Sólo en un sentido abstracto se podrían entender estas dos lógicas como contrapuestas, ya que en la práctica están mediadas por el modo en que los grupos claves entienden la realidad nacional y procesan estos cambios.»

«El núcleo de la cuestión son, pues, problemas de acción colectiva. Por ejemplo, la necesidad de reconversión industrial de estos países se presenta como obvia. Pero en el nivel práctico, sus ventajas, a largo plazo, son ganancias difusas e inciertas; mientras que las pérdidas a corto plazo son concretas y definidas.»

Las variables que el profesor Waisman se propone estudiar en su proyecto de política comparativa se dividen en grupos de rasgos de ejecución que definen las políticas, el contexto y los factores cognoscitivos presentes en estas sociedades. Las combinaciones de distinto signo en estos factores influirán en el curso de los procesos de cambio, alentándolos o cuestionándolos, según el resultado último de su suma.

En cuanto a la ejecución política de estas transformaciones, puede ser llevada a cabo rápida o gradualmente, con un conjunto de ayudas que actúen de colchón de la crisis o no. «Una reconversión gradual —opinó Waisman— sería más tolerable, pero los



Carlos H. Waisman es Doctor (Ph. D.) en Sociología por la Universidad de Harvard (1977) y actualmente profesor de Sociología en la Universidad de California en San Diego. Ha sido profesor e investigador visitante en las Universidades de Yale y Stanford (Hoover Institution).

grupos opositores gozarían de un margen de tiempo para reaccionar. En lo que respecta a los fondos de ayuda externos para paliar la crisis, con el 1% de los ingresos por exportaciones de los siete países más ricos bastaría para garantizar una transición socialmente más pacífica.»

«El contexto de estas dos regiones del mundo también puede diferenciarse por la distancia a recorrer hasta alcanzar el punto de llegada, la capacidad de movilización de los afectados y las secuencias de cambios; esto es: una liberalización económica en el seno de un régimen autoritario (el ejemplo español) parece ser la opción que garantiza los costes sociales menores.»

«Los mayores riesgos provendrían de intentar la democratización y la apertura de mercados al mismo

tiempo, como en el caso de Polonia y Argentina. Falta, sin embargo, por estudiar la 'caja negra del conocimiento' de los agentes sociales involucrados; caja que incluye las siguientes variables: el volumen de confianza existente, la percepción de alternativas, el efecto ejemplar de otros países que han recorrido procesos semejantes y la expectativa de una salida de la crisis.»

«La confianza puede derivar de los líderes, las tradiciones o los pasados que conformen la memoria colectiva de estas sociedades. Otra fuente es la percepción de alternativas a la democracia liberal. La persistencia de ideologías comunitaristas, por ejemplo, el antiindividualismo de los obreros soviéticos, es un factor a tener en cuenta en el futuro.»

«Otro elemento cognoscitivo son los efectos de demostración internacional. Estos países pueden identificarse con la historia creciente de casos semejantes, y la transición española sería paradigmática en este sentido. Hacen falta, sin embargo, lazos personales y culturales y la esperanza del éxito en estas tareas de cambio. Europa Central, con su pasado austro-húngaro, tendría ventaja comparativa respecto a los países del Cono Sur.»

Opción de salida

Por último, Waisman aludió a «la 'opción de salida' para aquellos actores sociales que se sientan perjudicados por los procesos de transición en marcha. Las emigraciones de ciudadanos del Este de Europa a países como Alemania o Israel son posibilidades vetadas para los latinoamericanos».

El profesor Waisman concluyó señalando que se puede hablar todavía de unas condiciones más favorables para los países del Este de Europa, ya que el peso de las distintas variables no ha sido medido todavía. •

Octubre

1. MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de violín y piano,
por **Víctor Ardelean**
(violín) y **Almudena Cano**
(piano).

Comentarios: **Jacinto Torres.**

Obras de Tartini, J. S. Bach,
L. V. Beethoven, C. Saint-
Saëns, N. Paganini y P.
Sarasate.

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

19,30 Inauguración de la EXPOSICIÓN «MONET EN GIVERNY».

CURSOS UNIVERSITARIOS

«Cuatro lecciones sobre
Monet» (I).

Arnaud d'Hauterives
(Director del Museo
Marmottan, de París).

2, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MUSICA PARA UNA EXPOSICIÓN MONET» (I)

INTEGRAL DE LAS SONATAS PARA PIANO DE MOZART, EN LOGROÑO

Organizado por Cultural Rioja,
con la colaboración técnica de la
Fundación Juan March, se celebra
en Logroño, entre los días 30 de
septiembre y 28 de octubre, un
ciclo con la Integral de las Sonatas
para piano de Mozart, que ofrece
Mario Monreal.

Intérprete: **Ramón Coli**
(piano).

Programa: Preludios nº 2, 4,
8, 9, 10, 11 y 12 del 1^{er}
Libro y nº 3, 4, 7, 8 y 12 del
2º Libro, de C. Debussy; y
«Pavane pour une infante
défunte» y «Gaspard de la
nuit», de M. Ravel.

3, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de órgano, por
Miguel del Barco.

Comentarios: **Javier Maderuelo.**

Obras de J. B. Cabanilles, J.
de Torres y Vergara, P. A.
Soler, J. S. Bach, E. Torres
y M. Castillo.

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

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Cuatro lecciones sobre Monet» (II).

Julián Gallego: «Monet.
Juventud (1840-1877)».

4, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de piano, por
Mariana Gurkova.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de J. S. Bach, W. A.
Mozart, F. Chopin, I.
Albéniz y S. Prokofiev.

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

5. SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «ALREDEDOR DEL OBOE» (I).
 Intérpretes: **Miguel Quirós** (oboe) y **Javier Herreros** (piano).
 Obras de A. Besozzi, C. M. von Weber, R. Halffter, B. Britten y M. del Barco.

7, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
 Intérpretes: **Scordatura** (Ernesto Schmied, flauta dulce; Fernando Paz, flauta de pico; y Mar Tejadas, órgano y clavecín).
 Obras de W. Williams, J. S. Bach, Telemann, Corelli y Haendel.

8, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de violín y piano.
 Intérpretes: **Víctor Ardelean** (violín) y **Almudena Cano** (piano).
 Comentarios: **Jacinto Torres**.
 (Programa y condiciones de asistencia, como el día 1).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Cuatro lecciones sobre Monet» (III).**
Julián Gallego: «Monet. Madurez (1877-1900)».

9, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «MUSICA PARA UNA EXPOSICIÓN MONET» (y II)**
 Intérprete: **Angel Jesús**

García (violin) y **Gerardo López Laguna** (piano).
 Programa: Sonata n° 1 Op. 23, de G. Fauré; Sonata, de C. Debussy; Poema Op. 25, de E. Chausson; e Introducción y rondó capriccioso Op. 28, de C. Saint-Saëns.

10, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de órgano, por **Miguel del Barco**.
 Comentarios: **Javier Maderuelo**.
 (Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Cuatro lecciones sobre Monet» (y IV).**
Julián Gallego: «Monet en Giverny (1900-1926)».

11, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Mariana Gurkova**.
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.
 (Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

14, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de piano, por **Eleuterio Domínguez**.
 Obras de Chopin, Albéniz, Gershwin y Liszt.

15, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Violín y piano, por Víctor Ardelean (violín) y Almudena Cano (piano).
Comentarios: Jacinto Torres.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 1).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Memoria y vigencia de Pedro Salinas» (I).
Soledad Salinas: «Niñez y mocedad de Pedro Salinas».

16, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «SERGUEI PROKOFIEV» (I)**
Intérpretes: Dimitar Furnadjiev (violonchelo) y Zdravka Radoilska (piano).
Programa: Adagio Op. 92 bis (de Cinderella); Sonata en Do mayor Op. 119; Danza y Vals; Andante y Allegro Op. 125 (de la Sinfonía Concertante); y Balada Op. 15 en Do menor.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN FRANKFURT

El 5 de octubre se inaugurará en el Karmeliterkloster de Frankfurt (Alemania) la exposición de 218 grabados de Goya, de la colección de la Fundación Juan March, pertenecientes a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*. La muestra se presenta en colaboración con el Ministerio de Cultura español y el Ayuntamiento de Frankfurt.

17, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de órgano, por Miguel del Barco.
Comentarios: Javier Maderuelo.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Memoria y vigencia de Pedro Salinas» (II).
Juan Marichal: «Salinas y la universalización de la lírica española».

18, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por Mariana Garkova.
Comentarios: Antonio Fernández-Cid.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

19, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «ALREDEDOR DEL OBOE» (II).
Intérpretes: Jesús María Corral (oboe), Rogelio R. Gavilanes (piano) y Juan Antonio Enguidanos Ortiz (fagot).
Obras de G. P. Telemann, J. J. Quantz, G. F. Haendel, P. Hindemith y F Poulenc.

21, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de clarinete y piano.

Intérpretes: **Dúo Hävell** (Juan Esteban Romero, clarinete, y M^a Clavel Cabeza, piano).
Obras de J. Brahms, C. Debussy, J. Bal y Gay y B. Martinu.

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Memoria y vigencia de Pedro Salinas» (y IV).
Soledad Salinas: «El legado de Pedro Salinas (1891-1951)».

22, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violin y piano, por Víctor Ardelean (violín) y Almudena Cano (piano).
Comentarios: **Jacinto Torres.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 1).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Memoria y vigencia de Pedro Salinas» (III).
Juan Marichal: «Pedro Salinas y la expansión del ensayo».

23, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «SERGUEI PROKOFIEV» (II)
Intérpretes: **Polina Kotliarskaya** (violín) y **Josep Colom** (piano).
Programa: Sonata n^o 1 para violín y piano en Fa menor Op. 80; y Sonata n^o 2 para violín y piano en Re mayor Op. 94 bis.

24, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Organo, por Miguel del Barco.
Comentarios: **Javier Maderuelo.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).

25, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por Mariana Gurkova.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

26, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL OBOE» (y III).
Intérpretes: **Antonio Faus** (oboe) y **Angeles Domínguez** (arpa y piano).
Obras de M. Amorosi, G. Raphael, P. M. Dubois, G. F. Haendel y A. Weber.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN TERUEL Y HUESCA

El 13 de octubre se clausura en el Museo Provincial de Teruel la Exposición «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)», con 23 obras de otros tantos artistas. La muestra se ha organizado con la colaboración del citado Museo e Ibercaja. Desde el 17 de octubre, la exposición se podrá ver en Huesca, en la sala de exposiciones del Ayuntamiento, también con la ayuda de Ibercaja.

28, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA
Guitarra, por **Antonio de Innocentas**.
Obras de S. L. Weiss,
G. Regondi, G. Zaccari,
M. Castelnuovo-Tedesco e
I. Albéniz.

29. MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violín y piano, por **Víctor Ardelean** (violín) y

MONET EN GIVERNY
(Colección Museo Marmottan,
de París)

El 1 de octubre se inaugura en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, la Exposición «Monet en Giverny», integrada por 20 cuadros realizados por el pintor desde 1903 hasta 1926, año de su muerte, todos ellos en Giverny, donde vivió sus últimos veinte años. La exposición se presenta hasta el 22 de diciembre próximo, en colaboración con el Museo Marmottan, de París, y será inaugurada con una conferencia del director de este Museo, **Arnaud d'Hauterives**, a la que seguirán otras tres a cargo del profesor y académico de Bellas Artes, **Julián Gállego**.

Horario de visita de la exposición: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

Almudena Cano (piano).
Comentarios: **Jacinto Torres**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 1).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Hacia una moderna pedagogía de la Literatura» (I).
Fernando Lázaro Carreter: «El texto literario y el acceso a la lectura».

30, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «SERGUEI PROKOFIEV» (III)
Intérpretes: **Conjunto Rossini**.
Programa: Cuarteto n.º 1 Op. 50; Cuarteto n.º 2 Op. 92; y Quinteto en Sol menor Op. 39.

31, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Organo, por **Miguel del Barco**.
Comentarios: **Javier Maderuelo**.
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Hacia una moderna pedagogía de la Literatura» (II).
Fernando Lázaro Carreter: «Teoría literaria y práctica escolar».