

# Sumario

<b>ENSAYO-La música en España, hoy (XIX)</b>	<b>3</b>
<i>El nuevo mapa de las orquestas sinfónicas españolas</i> , por José Luis García del Busto	3
<b>Arte</b>	<b>13</b>
El jardín acuático de Claude Monet	13
— El director del Museo Marmottan presentó la muestra	14
— Guía didáctica sobre la exposición «Monet en Giverny»	15
— Cartas de Monet	16
<b>Música</b>	<b>18</b>
El piano de Enrique Granados	18
— Recitales de Miguel Farré, Antoni Besses y Carme Vila	18
El 6 de noviembre finaliza el ciclo dedicado a Prokofiev	19
Música para una exposición Monet	21
«Conciertos del Sábado»: Ciclo «La Española»	23
«Conciertos de Mediodía» de noviembre	24
<b>Cursos universitarios</b>	<b>25</b>
José Ignacio Tellechea: «Ignacio de Loyola: solo y a pie»	25
<b>Encuentro con José Hierro</b>	<b>31</b>
Varios escritores y críticos literarios rindieron homenaje al poeta	31
<b>Biología</b>	<b>37</b>
Dos nuevos encuentros en noviembre	37
— Tratarán sobre la tolerancia a la sal en microorganismos y plantas y sobre el control neural del movimiento en vertebrados	37
<b>Publicaciones</b>	<b>38</b>
«SABER/Leer». artículos de Palacio Atard, Valverde, Gállego, Manuel Alvar, M. Carmen Iglesias, Cardedal y Fernández Alba	38
<b>Ciencias Sociales</b>	<b>39</b>
Hans Daalder y Philippe Schmitter: «Política europea: pasado y futuro»	39
«Estudios/Working Papers»: últimos números publicados	43
<b>Calendario de actividades en noviembre</b>	<b>44</b>

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XIX)

# El nuevo mapa de las orquestas sinfónicas españolas

**M**ientras escribo estas líneas se trabaja en la formación de la Orquesta Sinfónica de Galicia, cuya dirección musical ha sido encomendada a Sabas Calvillo, y confirmo que se ha realizado el concierto de presentación oficial, el pasado 12 de septiembre, de la ya constituida Orquesta de Castilla-León, cuyo titular es Max Bragado. Esta Orquesta, que tiene su sede en Valladolid y ha programado su primera temporada a base de dobles conciertos quincenales, se sustenta en la Junta de Castilla-León y se ha formado desde cero, haciendo tabla rasa con respecto a la recientemente desaparecida Orquesta Ciudad de Valladolid.



**José Luis García  
del Busto**

Tras su etapa en Radio-2, de RNE, ejerce actualmente como director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Sus publicaciones abordan fundamentalmente temas de música española y de la música del siglo XX.

\* 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 au-*

Son los dos ejemplos más jóvenes del florecimiento de orquestas que estamos viviendo en España en los dos últimos lustros, impulsado por la distribución de las capacidades de gestión y económicas que ha supuesto el Estado de Autonomías. Unas se han creado de nuevo cuño, otras se han relanzado y potenciado a partir de las que existían, a menudo en precarias condiciones y, en consecuencia, renqueantes. En el mismo 1991 se ha asistido a la presentación de dos nuevas orquestas andaluzas, ambas auspiciadas por la Junta de Andalucía en colaboración con los Ayuntamientos respectivos: la Sinfónica de Sevilla y la Sinfónica de Málaga. En ambas el procedimiento ha sido el mismo: creación nueva y abierta. De lo que existía previamente, si acaso, se recogerá la tradición. Larga es la que respalda a la orquesta sevillana, si entendemos como origen la histórica Orquesta Bética de Cámara que fundara Manuel de Falla en 1922 y en la que hicieron sus armas como directores el maestro Eduardo Torres y el jovencísimo Ernesto Halffter. Pero en tiempos más recientes, sólo el oficio ilusionante y la entrega de Luis Izquierdo, durante veinticinco años, mantuvieron las temporadas de una Orquesta Bética Filarmónica que trabajaba en muy pobres condiciones. La nueva Orquesta Sinfónica de Sevilla, cuya dirección se ha encomendado al yugoslavo Vjekoslav Sutej y que ofreció su concierto de presentación el pasado 10 de enero, tiene por delante un 1992 de vacas gordas para asentarse y trazar las líneas de un futuro sinfonismo estable que es de todo punto necesario en la capital andaluza. Por su parte, la Sinfónica de Málaga parece haber establecido una cierta continuidad. La anterior orquesta existía con ese mismo nombre y, desde el trabajo pionero de Pedro Gutiérrez Lapuente, venía operando en los últimos años bajo la dirección del rumano-español Octav Calleya, a

tor; por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *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 Ruiz Tarazona, crítico musical; *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor; *Iniciativa pública de la música*, por Tomás Marco, compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; *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; *La documentación musical, luces y sombras*, por Jacinto Torres Muñas, catedrático de Musicología en la Escuela Superior de Canto de Madrid; y *Sobre la dirección de orquesta en España*, por José Ramón Encinar, director de orquesta y compositor. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

**EL NUEVO MAPA DE LAS ORQUESTAS SINFÓNICAS ESPAÑOLAS**

quien se ha confiado la titularidad de la nueva Sinfónica malacitana. Se presentaron en concierto público el 31 de enero del año en curso.

Como en el caso de Galicia, Castilla-León y Andalucía, otras Comunidades Autónomas se han procurado recientemente instrumentos sinfónicos propios, nuevos o renovados. Una Fundación sustentada por el Gobierno Balear, el Ayuntamiento de Palma de Mallorca y el Consejo Insular ha hecho posible la Orquesta Sinfónica de Baleares u Orquesta Ciudad de Palma. Su director titular, Luis Remartínez, continúa, obviamente en mejores condiciones de trabajo, la labor que antaño realizaron por la música orquestal en Mallorca el coreano Ekitai Ahn o los españoles Heras, Busquier, Ribelles... La nueva orquesta balear dio su concierto de presentación el 30 de septiembre de 1989.

La Orquesta de Cámara de Canarias está en el origen del sinfonismo tiñerfeño. El maestro Santiago Sabina dirigió en Santa Cruz el concierto de presentación de aquel conjunto, inicialmente dependiente del Conservatorio, al que estuvo estrechamente ligado hasta su muerte en 1966. Tres años después fue nombrado director Armando Alfonso y, tras tomar cartas en el asunto el Ayuntamiento de la capital tinerfeña, la orquesta se amplió en 1970 y tomó su actual nombre de Orquesta Sinfónica de Tenerife. Desde 1981, la orquesta recibe soporte del Patronato de Música del Cabildo Insular de Tenerife y, en el 85, con asesoría artística de Edmon Colomer, comenzó la reestructuración y ampliación, que fue completada poco después, ya con Víctor Pablo Pérez trabajando como director asociado en la temporada 1986-87 e inmediatamente como titular. En tres años, la Sinfónica de Tenerife ha alcanzado cotas de calidad que la sitúan entre las primerísimas del país. También es larga la trayectoria que ha culminado recientemente en la remozada Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. La actividad orquestal en Las Palmas la inició Lentini en el lejano 1845, siendo continuada por Millares Torres y Bernardino del Valle, con quien se llegó hasta 1928. Tras la guerra civil, una breve etapa del maestro Obradors dio paso a la de Gabriel Rodó y ésta a la de Marçal Gols bajo cuya dirección, en 1968, se emprendió el trabajoso camino hacia la profesionalización del conjunto. Tras un lapso en el que se denominó Orquesta Sinfónica de Las Palmas, en 1980, ya con el soporte del Cabildo Insular de Gran Canaria, se inicia la definitiva estructuración de la actual Filarmónica de Gran Canaria, en la que han trabajado varios maestros españoles, singularmente Encinar. Para la temporada 1991-92, se anuncia a Gabriel

Chmura como director principal y a Antoni Wit como principal director invitado.

Con punto de arranque en 1939 y contando con la labor pionera en Oviedo del maestro Muñiz Toca, la cara juvenil de la Orquesta Sinfónica de Asturias, que inicia ahora mismo una nueva etapa de gestión y artística, nos viene dada desde 1983, cuando la apuesta económica del Principado y del Ayuntamiento ovetense dio vía libre a la profesionalización de un conjunto que, desde una labor muy modesta, levantó el vuelo junto a la batuta de Víctor Pablo Pérez, quien fue su titular entre 1980 y 1988.

También en los ochenta se ha renovado la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Deriva de la Orquesta Municipal que hizo su concierto de presentación en la capital vizcaína, bajo la dirección de Arámbarri, el 25 de febrero de 1939, adelantándose a las varias orquestas municipales que surgieron en la inmediata posguerra. En rigor, la Sinfónica bilbaína venía de mucho más atrás, pues el 8 de marzo de 1922 registran los anales el concierto inaugural de una Sinfónica bilbaína que animó el maestro Armand Marsick y de la que fue luego titular Vladimir Golschmann, uno de los maestros de Arámbarri. En sucesivas etapas, más o menos largas, nombrados titulares o ejerciendo como tales, mantuvieron el sinfonismo en Bilbao Ivés Limantour, De Bavier, Frühbeck, Bolet, Pirfano, Ruiz Laorden, García Asensio... La mencionada renovación parte de 1981, cuando la Diputación de Vizcaya asumió compartir con el Ayuntamiento bilbaíno el coste de la Orquesta, contando con una colaboración del Gobierno vasco.

En los primeros lustros del siglo, San Sebastián se vestía de gala en verano, también en el terreno sinfónico, con los conciertos de la Orquesta del Casino, semanas para el esplendor del maestro Arbós y un contingente de músicos que, básicamente, eran la Sinfónica de Madrid en vacaciones activas. Ciertamente hubo una orquesta de San Sebastián con la que se esforzó Ramón Usandizaga, pero, una vez mencionada la meritoria labor de la Sinfónica bilbaína, para seguir tratando de la vida orquestal hoy en el País Vasco hay que pasar inmediatamente a la reciente Orquesta Sinfónica de Euskadi, cuya sede se establece en la capital donostiarra desde que se constituyó en 1982 bajo los auspicios del Gobierno vasco, encomendándosele la dirección, con carácter de «gesto», al veterano maestro Enrique Jordá. Posteriormente se vinculó a la Sinfónica de Euskadi Miguel Angel Gómez Martínez en calidad de asesor musical; junto a éste, Odón Alonso y Enrique García Asensio son los directores españoles que más han frecuentado su podio.

**EL NUEVO MAPA DE LAS ORQUESTAS SINFÓNICAS ESPAÑOLAS**

Este panorama de orquestas jóvenes, por ser de creación reciente o por haberse reconstituido con nuevas estructuras y planteamientos, se redondea con la mención a otra que lo es también por el motivo implícito en su nombre: la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE). Dirigida desde su fundación por Edmon Colomer, la JONDE se presentó en concierto en el Teatro Real de Madrid el 15 de enero de 1984, desarrollando desde entonces un apropiado modo de trabajo que no sólo da frutos de excelentes conciertos esporádicos, sino que ante todo es forja de jóvenes instrumentistas que poco a poco van accediendo a puestos relevantes en conjuntos profesionales o incluso inician carrera solista. Con voluntad de representar con su mención a tantos esfuerzos, de ayer o de hoy, brotados de los Conservatorios y más caracterizados por el voluntarismo que por sus posibilidades reales de acción, recordemos la presentación en el murciano Teatro Romea, el 30 de enero de 1990, de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Murcia, conjunto que dirige Benito Lauret y en el que se integran profesores y alumnos, nacido con el apoyo del Ayuntamiento de esta ciudad, en la que un festival de orquestas jóvenes que se viene celebrando en primavera, más esta iniciativa, la convierten en foco especializado en irradiar actividad sinfónica juvenil.

De entre las orquestas municipales destaca por su continuidad y trayectoria la de Barcelona, seguida por la de Valencia. Al constituirse ambas, recién concluida la guerra civil, se erigían en depositarias de muy larga tradición. En Barcelona, los maestros Casamitjana y Manent, entre otros, iniciaron la actividad de conciertos orquestales en el entorno de la Sociedad de Conciertos Clásicos, fundada en 1866. Después, la Sociedad Catalana de Conciertos, fundada en 1892, disponía de una orquesta que marcó un considerable hito con el maestro Nicolau al ofrecer en 1900 el ciclo completo de sinfonías de Beethoven. Ya en nuestro siglo, en 1910, nació la Orquesta Sinfónica de Barcelona bajo el impulso de Juan Lamote de Grignon, quien fue su titular hasta 1926. Por entonces efervescía la singular y personalizadísima experiencia de la Orquesta Pau Casals, presentada en concierto el 4 de febrero de 1920, relanzada en 1926 junto a la no menos singular Asociación Obrera de Conciertos y abruptamente interrumpida en 1936. Tras la contienda bélica, César Mendoza Lasalle animó la Orquesta Filarmónica de Barcelona, de cuya parca historia resalta con fuerza el estreno absoluto del *Concierto de Aranjuez*, Pero fue en 1943 cuando el Ayuntamiento de la ciudad condal promo-

vió la Orquesta Municipal de Barcelona, que fue un magnífico instrumento, junto a la batuta de Eduardo Toldrá, desde el concierto de presentación —el 31 de marzo de 1944— hasta que el maestro, próximo a su fin, aceptó la responsabilidad del estreno mundial de la *Atlántida*, de Falla, que tuvo lugar el 24 de noviembre de 1961. La Orquesta, que pasó a denominarse Ciudad de Barcelona, acusó la orfandad como no podía ser de otra forma. Pasó por jóvenes manos, destacando los dos períodos en que fue dirigida por Ros Marbá, y ha estado encomendada las cuatro últimas temporadas a Franz Paul Decker, a quien sucede ahora Luis Antonio García Navarro.

Poco antes de la barcelonesa había hecho su presentación la Orquesta Municipal de Valencia, desde recientes fechas denominada Orquesta de Valencia. Fue el 24 de junio de 1943, bajo la dirección de Juan Lamote de Grignon. Se establecía con ella una actividad concertística regular que mejoraba las condiciones de trabajo con respecto a la Sinfónica de Valencia, que había nacido el 13 de mayo de 1916 en un concierto dirigido por Saco del Valle. Los precedentes más remotos de actividad sinfónica en la capital valenciana se remontan a 1890 y a las labores pioneras de Goñi, Valls y, entre otros músicos, del longevo maestro López Chavarri. Tras la etapa inicial a cargo de Lamote de Grignon, la Municipal valenciana tuvo brillantes encuentros con la batuta del gran pianista José Iturbi, quien acabó por ejercer la titularidad entre 1956 y 1963. Siguiéron García Asensio, Pirfano, García Navarro, Martínez Palomo, Benito Lauret..., y desde 1983 es titular Manuel Galduf. En ayeres de más a menos remotos, justo es recordar la vinculación a la Orquesta de Valencia de otros maestros locales, como Izquierdo, Ferriz o Cervera Collado.

Dos *viejas señoras* del sinfonismo hispano mantienen hoy el nombre y su actividad, ésta de bien distinto signo: la Orquesta Santa Cecilia, de Pamplona, y la Sinfónica de Madrid u Orquesta Arbós. La pamplónica, impulsada en 1879 por Joaquín Maya, desarrollaba una labor recatada que, durante años, se tornaba refulgente cuando Pablo Sarasate hacía su visita sanferminera a la patria chica y organizaba actos musicales en torno a su formidable violín. Esfuerzo generoso, oficio y entusiasmo han mantenido una meritoria actividad local en tiempos más recientes, siendo de destacar la labor del maestro Bello Portu, quien dirigió a la Orquesta Santa Cecilia durante más de veinte años (1962-1983). Su titubeante existencia se ha venido a asentar tras un proceso de profesionalización de la plantilla que ha culminado en enero de 1990. La Santa

**EL NUEVO MAPA DE LAS ORQUESTAS SINFÓNICAS ESPAÑOLAS**

Cecilia es una orquesta privada que se mantiene con la aportación de sus socios y una subvención del Gobierno navarro. Jacques Bodmer es su actual director.

De la animada vida sinfónica madrileña en la segunda mitad del pasado siglo, la Orquesta Sinfónica de Madrid es la más veterana heredera. El sinfonismo se estabilizó en la capital del Estado a partir del 16 de abril de 1866, cuando el maestro Barbieri dirigió el concierto de presentación de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos recién creada. Tras Barbieri y Gaztambide, tuvo singular importancia la etapa 1869-76, en la que el maestro Jesús de Monasterio rigió los destinos de esta Orquesta, que ofrecía animadísimas temporadas en el Teatro del Príncipe Alfonso. Notoria fue también la batuta de don Tomás Bretón, quien, además de frecuentar el podio de la Sociedad de Conciertos, presentó una nueva orquesta el 11 de abril de 1878, la de la Unión Artístico-Musical, obteniendo tal éxito con su interpretación de la *Danza macabra* de Saint-Saëns que Bretón, sus músicos y sus partidarios eran conocidos con el apelativo de «los macabros».

Pero vengamos a nuestro siglo para dar con la Orquesta Sinfónica de Madrid, una orquesta que ha conocido momentos muy diferentes durante su larga historia. Su presentación oficial se llevó a cabo el 7 de febrero de 1904, en concierto dirigido por Alonso Cordelás. Entre músicos y director pronto empezaron las disensiones, mientras crecía la aureola directorial de aquel irreplicable hombre de mundo, compositor y sensacional violinista que era Enrique Fernández Arbós. La crisis estalló y se solventó con pareja rapidez: el 16 de abril de 1905, el maestro Arbós dirigió a la Sinfónica madrileña el memorable concierto que vino a iniciar una vinculación orquesta-director que sólo truncaría la muerte del maestro treinta y cuatro años después. En solitario durante dos lustros, y en competencia tan viva como noble a partir de 1915 con la Filarmónica de Pérez Casas, la Sinfónica y la Filarmónica de Madrid cubrieron gloriosamente la actividad sinfónica de la pre-guerra en la capital de España y con una extensión a las provincias que hoy nos asombra. Fallecido Arbós y absorbido Pérez Casas por la recién constituida Orquesta Nacional, más la pujante actividad que esta orquesta desarrolló desde sus inicios, el espacio para la Sinfónica y su hermana se fue estrechando en los años de posguerra y parecía inexistente en los años sesenta, tras la irrupción de la Sinfónica de la RTVE. Se apagó definitivamente la Filarmónica, pero no así la Sinfónica, que, tras un período dirigido por Vicente Spiteri, pasó a reorganizarse en un proceso que culminó en 1981 en forma de



convenio suscrito por el Ministerio de Cultura y la Orquesta constituida en Sociedad, según el cual la Sinfónica de Madrid, llamada también Orquesta Arbós en memoria de su gran maestro, pasaba a ser la titular del foso del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, encargada de dar soporte instrumental a las representaciones de ópera, zarzuela y ballet, pero con capacidad de autogestión para administrar los fondos económicos recibidos y organizar su actividad sinfónica compatible con esa labor comprometida. La operación ofrece todos los visos de haber resultado sumamente positiva para ambas partes: las deficiencias orquestales que sistemáticamente padecían las temporadas operísticas en Madrid se han dignificado hasta llegar a veces a la excelencia, y la Orquesta Arbós no sólo ha podido subsistir, sino que ha ampliado y mejorado su plantilla y sube con frecuencia a los escenarios de las salas de concierto para ofrecer un muy notable nivel sinfónico. Carece de director titular y sus miras artísticas son enfocadas por una comisión formada por los concertinos y tres profesores de la orquesta elegidos por sus colegas.

Menor actividad sinfónica despliega la Orquesta del Gran Teatro del Liceo, si bien su trabajo regular en el foso y sus esporádicas apariciones en concierto revelan en los últimos años una calidad impensable para cuantos recuerden sus esforzadas prestaciones antes de la nueva etapa emprendida por el Consorcio que actualmente rige el coliseo barcelonés.

Bastantes otras orquestas, de actividad irregular aunque siempre de meritoria existencia, cabría mencionar: así, la Sinfónica Alcoyana, que camina hacia su cuadragésimo aniversario y que siempre ha estado animada por directores de la misma familia: los hermanos Rafael y Gregorio Casasempere Juan y en la actualidad por el hijo de éste, Gregorio Casasempere Gisbert. Las catalanas Sinfónica del Vallés y Sinfónica del Baix Llobregat; la Ciudad de Córdoba, la Sinfónica de Aragón, la del Ateneo Musical de Cullera (Valencia)... Pero la extensión dada al presente trabajo aconseja coronar ya con la referencia a las dos orquestas por definición de ámbito nacional: la Sinfónica de la RTVE y la más veterana Orquesta Nacional de España.

En los comienzos de los sesenta, y ante el auge de los llamados Festivales de España, el entonces existente Ministerio de Información y Turismo decidió la constitución de una orquesta sinfónica. En aquel momento, la RTVE era de las pocas entidades radiotelevisivas nacionales europeas que carecía de instrumento orquestal propio y se tomó el feliz acuerdo de crearlo así. Se

**EL NUEVO MAPA DE LAS ORQUESTAS SINFÓNICAS ESPAÑOLAS**

formó la orquesta, se hicieron primeros ensayos bajo las batutas del veterano José María Franco Bordons —en el tramo final de su vida— y del joven Cristóbal Halffter. Se nombró a Igor Markevitch, viejo amigo de España, director fundador y se convocaron oposiciones para cubrir dos plazas de directores titulares. Los maestros Spiteri, Pirfano, García Asensio y Ros Marbá acometieron la prueba final: la dirección de un concierto abierto al público, aunque se solicitó de éste la abstención absoluta de manifestaciones. Los entonces jovencísimos García Asensio y Ros Marbá obtuvieron las plazas, en las que el primero se mantuvo veinte años (1965-1984), mientras que el catalán abandonaba en 1967 para atender la llamada de la Orquesta Ciudad de Barcelona. Odón Alonso fue nombrado para sucederle, y el maestro leonés compartió las funciones con García Asensio hasta el cese de ambos en 1984, unas funciones que estuvieron considerablemente limitadas mientras duró la vinculación estrecha del maestro Markevitch a la Sinfónica de la RTVE. Miguel Ángel Gómez Martínez (1984-87), Arpad Jókai (1988-90) y hoy Sergiu Comissiona les han sucedido en una labor que si durante los primeros lustros se caracterizó por la voluntad de casar el gran repertorio con refrescantes excursiones a su entorno —obras infrecuentes, encargos, estrenos—, en los últimos años ha propendido hacia el primer aspecto, coincidiendo con un progresivo apartamiento entre la Orquesta y RNE, organismo éste que ha perdido su antigua y fértil capacidad para el encargo y la promoción de nueva música. O lo que es lo mismo, la Orquesta de RTVE se parece más de lo deseable a cualquier otra: su explotación por parte de TVE es muy deficiente y totalmente carente de imaginación, mientras que la RNE pone gotas de ésta de vez en cuando y, al menos, difunde a toda España y graba todas las actuaciones de la Orquesta.

Finalmente, la Orquesta Nacional. En plena guerra civil, el Gobierno republicano creó en 1938 una Orquesta Nacional de Conciertos cuya dirección se encomendó al indiscutible maestro del momento: Bartolomé Pérez Casas. La idea fue retomada nada más terminar la contienda y la Orquesta Nacional, aglutinando a numerosos profesores de las históricas Sinfónica y Filarmónica, se funda definitivamente en el verano de 1940. Problemas políticos al principio y la decadencia física del maestro después acortaron la titularidad efectiva de Pérez Casas, pero su prestigio guió a la ONE durante esa década de los cuarenta. Los componentes de la Orquesta accedieron al funcionariado en 1946. Desde 1949 hasta

su prematura muerte en 1958, Ataúlfo Argenta fue el brillantísimo director de una Orquesta Nacional que alcanzó muy altas cotas de calidad. Ocuparon después su podio Rafael Frühbeck de Burgos (1962-78), Antoni Ros Marbá (1978-81), Jesús López Cobos (1984-89) y Aldo Ceccato, que es el titular desde este 1991. Rodeada hoy, por ventura, de numerosas orquestas, varias de ellas bien competentes, la ONE cabe decir que ha ostentado durante más de tres décadas una clara hegemonía en el terreno de los conciertos sinfónicos españoles por su estabilidad, su proyección nacional (aunque ésta siempre ha sido tildada de corta) y su calidad. Algunos baches perceptibles a lo largo de los últimos años, en parte achacables a la profunda renovación que su plantilla ha tenido naturalmente que sufrir, no han llegado nunca a poner en peligro el mínimo nivel de calidad exigible a un conjunto que en definitiva es la orquesta de todos nosotros. Por lo demás, parece hoy en un buen momento.

Y bien, ya tenemos orquestas. El paciente lector habrá podido contabilizar referencias de alrededor de veinte conjuntos sinfónicos en activo hoy en España. Tenemos también auditorios, los históricos y los nuevos, creados de forma similar a como hemos visto para las orquestas: unos de nueva planta y otros mediante restauración o acondicionamiento de viejos teatros. Se mantienen los grandes festivales de larga tradición y proliferan los nuevos, casi siempre con actividad sinfónica como base fundamental. Las presencias en España de orquestas extranjeras, incluidas las más importantes de Europa y América, son en los últimos lustros muy frecuentes... El espectáculo está servido. Pero no sería sano que nos alineásemos con un observador extraño que, ante el resumen de un año de actividad sinfónica en nuestro país, pensara que el camino de la música en España es un camino de rosas. Sí tenemos auditorios, pero si cualquier local, en cualquier parte y en cualquier momento, es insuficiente para albergar a los aficionados que quieren escuchar un concierto en el que Zimerman toca el *Emperador* dirigido por Giulini, hay que trabajar para lograr aficionados que puedan poblar suficientemente las localidades durante la temporada regular de cada sitio, hecha con sus posibilidades reales. Sí tenemos orquestas, pero con un porcentaje muy alto de instrumentistas extranjeros, lo cual en sí mismo no es ni bueno ni malo, pero indica las manifiestas carencias de nuestros Conservatorios, mucho menos mimados de lo que lo está el capítulo del espectáculo musical. Hay que caminar hacia el equilibrio.

*La exposición «Monet en Giverny»,  
hasta el 22 de diciembre*

## El jardín acuático de Claude Monet

El director del Museo Marmottan  
presentó la muestra

Durante todo el mes de noviembre seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Monet en Giverny», que hasta el próximo 22 de diciembre ofrece veinte óleos realizados por el pintor impresionista francés desde 1903 hasta 1926, año de su muerte, todos ellos inspirados en su casa y jardines de Giverny, pequeña localidad situada en las proximidades del río Sena, al noroeste de París.

La exposición se ha realizado en colaboración con el Museo Marmottan, de París, de donde provienen las obras, y cuyo director, **Arnaud d'Hauterives**, pronunció la conferencia inaugural de la muestra.

En el acto de presentación, al que asistió el Embajador de Francia en Madrid, **Henri Benoit de Coignac**, pronunció unas palabras de bienvenida el Presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, quien se refirió a este último período del gran artista francés, «considerado universalmente como uno de los momentos más destacados en el arte contemporáneo. Con esta exposición —dijo— completamos aún más la amplia representación de grandes artistas franceses que la Fundación Juan March ha venido ofreciendo al público a lo largo de estos años, como han sido las exposiciones monográficas de Dubuffet, Braque, Matisse, los Delaunay, Léger, Cartier-Bresson, Bonnard y Odilon Redon».

Durante el pasado mes de octubre y con motivo de esta muestra, la Fundación organizó en su sede un ciclo de dos conciertos titulado «Música para una exposición Monet» y un ciclo de conferencias sobre Monet que impartió el académico de Bellas Artes de San Fernando **Julián Gállego**. De estas últimas se dará información en el próximo Boletín Informativo.

Seguidamente se ofrece un resumen de las palabras pronunciadas en la inauguración por **Arnaud d'Hauterives**.



Arnaud d'Hauterives**«Monet, inventor de la pintura moderna»**

«El Museo Marmottan es un museo pequeño por sus dimensiones, pero importante por las colecciones que contiene. Perteneció a la Académie des Beaux Arts y es un museo privado, abierto al público. Fue creado por Jules y Paul Marmottan, y a la muerte del segundo, la



biblioteca y el palacete son legados a la Academia. El Museo abre sus puertas al público en 1934 con obras de las escuelas flamenca, italiana y española del s. XV. Este fondo, junto a un conjunto de tapices, mobiliario y vidrieras de fines de la Edad Media, más las colecciones napoleónicas, constituían el primer núcleo del Museo.

En 1956 se produce un cambio en los fondos del mismo, que le llevará a convertirse en uno de los lugares claves de arte impresionista. Se trata de la donación que hizo la señora Donop de Monchy, hija del médico y amigo de Monet y de otros pintores impresionistas, el doctor Georges de Bellio. Entre este conjunto, de unas veinte obras, figuraba el célebre lienzo *Impression, soleil levant*, de Claude Monet, que daría el nombre de impresionistas a los artistas reunidos en los salones del fotógrafo Nadar en la exposición de 1874. Además de este cuadro, que, junto con otros ocho, fue robado hace cinco años del Museo y felizmente reencontrado hace algunos meses, había otras obras maestras, como *Le train dans la neige* y *Le paysage d'Argenteuil*, dos de los más bellos cuadros de invierno pintados por Monet; *Le*

*pont de l'Europe* y otras obras de Berthe Morisot, Pissarro, Sisley...

Fue quizá esta donación de la hija de De Bellio la que animó a Michel Monet, segundo hijo del artista, a legar un centenar de obras, junto a las caricaturas, correspondencia y otras obras de

amigos de su padre, a la Academia de Bellas Artes. Michel Monet legó también la propiedad de Giverny. El Museo Marmottan cuenta con otro tercer núcleo de fondos, la de miniados de los siglos XIII al XVI, de la donación Wildenstein.

Con los fondos de Impresionismo del Marmottan, puede decirse que este Museo, L'Orangerie y el Museo d'Orsay constituyen un eje del Impresionismo de visita obligatoria en París.

El conjunto de lienzos que pintó Monet en Giverny, donde vivió sus últimos veinticinco años con Alice Hoschedé y los hijos de ambos, muestran la pasión que sintió el pintor por esa casa, su jardín, el estanque que hizo construir y donde instaló sus ninfeas, tema predilecto del pintor hasta su muerte. Allí, en Giverny, Monet descubrió un mundo extraordinario, acuático, de luces cambiantes y sutiles colores. Y, súbitamente, Monet se convierte en Giverny en un gran pintor. No quiere esto decir que antes no lo hubiese sido, pero creo que es a partir de Giverny y sus ninfeas cuando Monet se convierte en el inventor de la pintura moderna. No se limita a reproducir la naturaleza, se sirve de ella para expresarse con la máxima libertad creadora.»

*Realizada por la Fundación para estudiantes*

## Guía didáctica para ver a Monet

Como ya ocurriera con las recientes exposiciones dedicadas a los Coches de Andy Warhol y a los Retratos de Jacqueline hechos por Picasso, la Fundación Juan March, coincidiendo con la muestra «Monet en Giverny», que se inauguró el 1 de octubre y que permanecerá abierta hasta el 22 de diciembre, ha realizado un tríptico que pretende ser una guía didáctica para alumnos de BUP, FP y COU.

Con ella se busca que los jóvenes, por sí solos y con la ayuda de sus profesores, obtengan los datos esenciales para comprender la importancia de Claude Monet y valorar así, objetiva y subjetivamente, sus obras, encuadradas en ese movimiento que se conoce en pintura como impresionismo.

Un movimiento, el impresionista, que hizo fortuna, tal como se explica, con lenguaje accesible, en esta Guía, cuando un crítico de la época, llamado Leroy, al ver un cuadro de Monet, *impression, soleil levant*, descalificó a ese tipo de pintura tachándola de impresionista.

El tríptico, que se entrega a todos los jóvenes que acuden solos o en grupos a visitar la exposición en la Fundación Juan March, contiene unos datos biográficos esenciales sobre Monet; un análisis, a modo de ejemplo, de alguno de los cuadros allí expuestos, en este caso *Sauce llorón*, de 1918-19 (estudiándose su técnica, su composición, su color y otras características); una síntesis del impresionismo; un mínimo vocabulario especializado; y un cuestionario, a modo de ejercicio práctico, para responder a una serie de preguntas ante la contemplación de los cuadros elegidos para ello: dos obras de la serie *El puente japonés* (1918-19 y 1918-24), *La casa desde el jardín* (1922-



24) y *El estanque de las Ninfas* (1918-19).

El tríptico, en el que también se incluye una información sintética de lo que es la Fundación Juan March, se cierra con la enumeración de algunas actividades que se pueden realizar una vez visitada la exposición y relacionadas con la misma.

Así, por ejemplo, oír obras de Debussy o Ravel y realizar recreaciones plásticas, tratando de identificar o relacionar los tonos y armonías musicales con las cromáticas, o interpretar o recrear libremente un cuadro de Monet utilizando ceras de colores extendidas, o establecer diferencias que pueda haber entre los impresionistas franceses y algunos pintores españoles como Sorolla, Regoyos o Mir, etc.

Los textos de este tríptico, que viene preparando la Fundación Juan March desde las últimas exposiciones y que va a hacer en las sucesivas de forma habitual, son de Fernando Fulla, profesor de Historia del Arte, y el diseño del mismo ha corrido a cargo del pintor Jordi Teixidor.

# Cartas de Monet

En la correspondencia que Claude Monet mantuvo en el período de más de veinte años, desde que se instaló en Giverny en 1883 hasta su muerte, en 1926, encontramos numerosos testimonios acerca de cómo se enfrentaba el pintor con la naturaleza que deseaba plasmar en sus lienzos y su esfuerzo por captar, como él mismo dijo, «la instantaneidad». Reproducimos algunos párrafos de cartas enviadas por Monet a su amigo Gustave Geffroy y a su marchante, Paul Durand-Ruel.

*Giverny, 3 de julio de 1883  
A P. Durand-Ruel*

*(...) Trabajo, pero no como yo quisiera, y esto siempre me pone de mal talante según me parece.*

*El paisaje es soberbio y hasta la fecha no he sabido sacarle partido. Además, he estado tanto tiempo sin pintar que forzosamente tengo que estropear algunos lienzos antes de lograr lo que quiero, y, además, siempre se necesita algún tiempo hasta familiarizarse con un paisaje nuevo. Así pues, no se desespere si no le envió nada. Soy difícil y lo que le daré no será sino mejor. ¿Está usted algo más contento y ha llegado a algún acuerdo con Petit?*

*Giverny, 24 de octubre de 1884  
A P. Durand-Ruel*

*(..) Me causa viva satisfacción enterarme de que usted, por fin, espera ver el final de esa mala racha, y me habría gustado verle para hablar de ello. En fin, cuando pueda venir me pondrá al corriente.*

*(...) Es verdad que trabajo mucho, pero de ahí a afirmar que me siento satisfecho y que tengo muchas cosas buenas que darle hay un abismo: por más que haga, más trabajo me cuesta llevar un estudio a buen fin. En esta época del año en que la naturaleza cambia tanto de aspecto, me veo obligado a abandonar algunos lienzos antes de dejarlos terminados. Le aseguro que me empleo a fondo, y si alguien cree que esto es coser y cantar se equivoca por completo. En fin, hago lo que pienso.*

*7 de octubre de 1890  
Al escritor Gustave Geffroy*

*(...) Me afano mucho, me aturdo en una serie de aspectos diferentes (de los almiáres), pero en esta estación el sol se pone tan pronto que no puedo seguirlo. (...) En el trabajo actúo con una lentitud exasperante; cuanto más avanzo, más cuenta me doy de que hay que trabajar mucho para llegar a conseguir lo que busco: la «instantaneidad», sobre todo el desarrollo, la misma luz reproducida por doquier: me disgustan más que nunca las cosas fáciles, que llegan como a chorro. En fin, cada vez estoy más furioso ante la necesidad de representar lo que experimento, y me juro a mí mismo que no seguiré tan impotente, porque me parece que podría hacer grandes progresos.*

**22 de junio de 1890**  
**Al escritor Gustave Geffroy**

*He reanudado de nuevo cosas imposibles de hacer: agua con hierba que ondea en el fondo..., maravillosa a la vista pero como para enloquecer al que trate de representarla. En fin, me sujeto siempre a las mismas cosas.*

**Giverny, 12 de febrero de 1905**  
**Al marchante Paul Durand-Ruel**

*Que mis catedrales, mis Londres y otros lienzos estén pintados del natural o no lo estén es algo que a nadie le importa y no tiene interés alguno. Conozco a muchos pintores que pintan del natural y hacen sólo cosas horribles. Esto es lo que su hijo debería contestar a esos señores. Lo que importa es el resultado.*

**Giverny, 3 de junio de 1905**  
**Al marchante Paul Durand-Ruel**

*En cuanto a los colores que uso, ¿es muy importante? No lo creo, puesto que con cualquier otra paleta se puede hacer más luminoso y mejor. Lo importante es saber valerse de los colores, cuya elección, en fin de cuentas, no es más que una costumbre.*

*En fin, me sirvo de blanco de plata, amarillo de cadmio, rojo vivo, rojo oscuro, azul cobalto, verde esmeralda y eso es todo.*

**11 de agosto de 1908**  
**Al escritor Gustave Geffroy**

*(...) Le diré que estoy absorbido por el trabajo. Estos paisajes de agua y de reflejos se han convertido en una obsesión. Supera mis fuerzas de hombre ya viejo y, sin embargo, quiero llegar a traducir lo que vivamente siento. Estoy deshecho (...), vuelvo a empezar y espero que de tanto esfuerzo salga algo.*

**7 de junio de 1912**  
**Al escritor Gustave Geffroy**

*(...) Gracias de todo corazón por sus dos hermosos artículos, de los que estoy orgulloso. No, no soy un gran pintor; un gran poeta, no sé... Sólo sé que hago lo que pienso para expresar lo que siento ante la naturaleza, y que a menudo, para ¡legar a traducir lo que siento vivamente, olvido por completo las más elementales reglas de la pintura, si es que alguna vez han existido.*

**21 de julio de 1890**  
**Al escritor Gustave Geffroy**

*(..) Estoy profundamente disgustado con la pintura. Es una tortura continua. No espere a ver nada nuevo; lo poco que pude hacer ha resultado destruido, raspado o roto. No puede usted darse idea del tiempo espantoso que ha hecho ininterrumpidamente estos dos meses. Como para volverse loco de atar cuando se intenta aprehender el tiempo, la atmósfera, el ambiente.*



El 13, 20 y 27 de noviembre

# Enrique Granados, al piano

Recitales de Miguel Farré,  
Antoni Besses y Carme Vilà

Tres recitales de piano, con música de Enrique Granados, ofrecerán **Miguel Farré, Antoni Besses y Carme Vilà** en la Fundación Juan March los miércoles 13, 20 y 27 de noviembre. Estos mismos recitales se han programado para Albacete (días 28 de octubre y 4 y 11 de noviembre) y Logroño (4, 11 y 18 de noviembre), dentro de los respectivos Programas Cultural Albacete y Cultural Rioja, que tienen la colaboración técnica de la Fundación Juan March. El programa es el siguiente:

• Miércoles, 13 de noviembre: Miguel Farré.

Escenas románticas (Mazurca, Recitativo y Berceuse, El poeta y el ruiseñor, Allegretto, Allegro appassionato y Epílogo).

A la cubana, op. 36.

Tres danzas españolas (núms. 6, 11 y 9).

Paisaje op. 35.

Goyescas (Los majos enamorados), Parte II (5 y 6).

Rapsodia aragonesa.

• Miércoles 20 de noviembre: Antoni Besses.

Cuentos de la juventud op. 1 (Dedicatoria, La mendiga, Canción de mayo, Cuento viejo, Viniendo de la fuente, Lento con ternura, Recuerdos de la infancia, El fantasma, La huérfana, Marcha).

Impromptu op. 39.

Dos danzas españolas (4 y 7).

Valse de concert op. 35.

Valses poéticos.

Goyescas (Los majos enamorados), Parte I (1, 2 y El pelele).

• Miércoles 27 de noviembre: Carme Vilà.

Cuatro danzas españolas (1, 2, 3 y 10).

Cartas de amor, vales íntimos.

Preludio y seis piezas sobre cantos populares españoles.

Tres danzas españolas (5, 8 y 12).

Oriental.

Goyescas (Los majos enamorados), Parte I (3 y 4).

Allegro de concierto.

**Miguel Farré** nació en Terrassa. Muy joven obtiene el Premio Santa Cecilia con un jurado presidido por Frederic Mompou. Estudió en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, posee varios premios y ha sido becario de la Fundación Juan March y del Gobierno francés.

**Antoni Besses** es pianista y compositor y cursó los estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música de su ciudad natal, Barcelona. Su repertorio es muy extenso y va desde los autores barrocos hasta los contemporáneos. Es catedrático de piano del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona.

**Carme Vilà** nació en Rosas, en el Alto Ampurdán, y comenzó sus estudios musicales a los cuatro años. Ha sido alumna del Conservatorio del Liceo de Barcelona y amplió estudios en Ginebra y en Viena. Es catedrática del Conservatorio Superior de Barcelona.

*El día 6, último concierto*

## Prokofiev, testigo de su tiempo

El ciclo se ha centrado en su música de cámara, la más desconocida de su obra

Con el concierto que ofrecerá el miércoles 6 de noviembre el trío formado por Polina Kotliarskaya (violín), Francisco Javier Comesaña (violín) y Josep Colom (piano) se cierra el ciclo que la Fundación Juan March ha dedicado a Sergei Prokofiev (1891-1953), con motivo del centenario del nacimiento del músico ruso. Este trío 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».

En el «año Mozart» se vienen conmemorando otros acontecimientos musicales, como es el centenario del nacimiento de Prokofiev, uno de los músicos que dieron gran brillantez a la primera mitad del siglo. La Fundación Juan March ha conmemorado este hecho con el ciclo de cuatro conciertos dedicados a la música de Prokofiev, y que se inició el pasado 16 de octubre.

Este ciclo —se explicaba en una nota previa al texto del programa de mano— está centrado en su música de cámara, la más desconocida de su amplio catálogo. Y proporciona buena ocasión para repasar todos sus estilos y maneras, desde la «Balada op. 15», de 1912, hasta la «Sonata op. 119», de 1949. En resumen, 35 años de actividad musical, y en una época de grandes cambios históricos que conformaron el mundo de hoy.

La música de Prokofiev es fiel testigo de su tiempo, que es todavía el actual, y su audición proporciona algunas de las claves para comprenderlo mejor. Al margen, claro es, del placer de la escucha de obras tan inteligentemente planeadas como bien resueltas.

Prokofiev —acaba la nota previa— fue, además de compositor admirable, un excelente pianista. Se ha comple-

tado, por ello, uno de los programas del ciclo con alguna muestra de su piano a solo, aunque en gran parte de las obras programadas el piano es tan protagonista como el resto de los instrumentos elegidos.

El crítico **Joaquín Turina** ha escrito la introducción general y las notas a cada uno de los conciertos del programa de mano, y de aquélla se extrae, a continuación, el siguiente texto.

### Joaquín Turina

#### *Prokofiev, tópicos y leyendas*

«No hay nada tan persistente como los estereotipos y las mentiras, históricas cuando éstas son afortunadas, cuando se parecen a una leyenda. De Prokofiev, un siglo después de su nacimiento, se sigue di-



ciendo que en su juventud fue el niño terrible de la música rusa y que luego de mayor se doblegó sin resistencia a las directrices culturales de las autoridades soviéticas.

Ninguna de las dos afirmaciones parece tener una base seria. Para convertirse en un niño terrible, Prokofiev puso muy poco de sí mismo: un cierto gusto por las disonancias y una predilección por los ritmos rápidos y sincopados. El resto es de cosecha ajena; unos profesores excesivamente académicos pusieron su propio miedo a que un músico de talento se apartara de los caminos establecidos con el peligro de malograrse. Y dos públicos diferentes (el de San Petersburgo pre-revolucionario y el americano de la década de los veinte) pusieron su propia ignorancia sobre las músicas que se estaban haciendo en otras partes del mundo artísticamente más avanzadas como París o Viena.

Con estos elementos y un rosario de frases ingeniosas a favor o en contra se trabó un cliché contra el que Prokofiev luchó toda su vida. Y la verdad es que las «audacias» musicales de Prokofiev se estaban quedando en pañales desde el mismo momento de su concepción si se comparan con los experimentos que se han realizado en la música de nuestro siglo y a los que el compositor ruso nunca hizo la más mínima intención de acercarse. Es más, los ignoró de una manera absoluta.

Las tremendas purgas estalinistas, con sus ataques específicos contra los artistas, le pillaron de lleno a Prokofiev, pero en él no se dio nunca la circunstancia de tener que dar un parón y marcha atrás en su estética para adaptarse al realismo socialista. Su estética, en el fondo, no estaba muy alejada de lo que pedían los dirigentes culturales estalinistas. Claude Samuel dijo ya hace muchos años que Prokofiev «se transformó de músico ruso en músico soviético sin cambiar esencialmente». Su búsqueda de la melodía y su adecuación a las formas clásicas son anteriores no sólo a las

reprimendas del Partido Comunista, sino incluso a su vuelta a la Unión Soviética.

Cuando estaba viviendo en París, en 1930, declaraba: «La música, decididamente, ha alcanzado y superado el máximo grado de discordancia y complejidad que se pueda lograr en la práctica. Yo no quiero nada mejor, más flexible o más completo que la forma sonata, que contiene todo lo necesario para mis objetivos estructurales».

La tolerancia de Prokofiev hacia las transgresiones era francamente escasa. Y es que en el fondo, repasando su biografía, da la sensación de que no había nada en el mundo que le hiciera cambiar de opinión, que le hiciera apartarse ni un milímetro del camino que se había marcado.

Parece como si Prokofiev, empedernido jugador de ajedrez desde que tenía siete años, hubiera calculado los pasos a seguir en su profesión tan concienzudamente como programaba sus composiciones, para llegar al fin propuesto mediante unos medios lógicos.

Lo que pasa es que su dominio de las formas musicales, y de los recursos que tenía a su disposición, eran tan grandes que no se notaba el cálculo y consiguió que muchos pensaran que era un intuitivo y que se dejaba llevar por sus propias emociones.

Y en todo ese plan estratégico, un solo error, según Shostakovitch: haber apostado todo con su vuelta a la Unión Soviética en 1936 a una sola baza y haber perdido con ella su proyección euroamericana sin ganar, en cambio, una posición sólida en su patria.

Cuando Rimsky-Korsakov examinó a Prokofiev para entrar en el Conservatorio de San Petersburgo hizo de él un juicio conciso y contundente: «capaz, pero inmaduro». Parece como si esos dos objetivos le hubieran perseguido para toda la vida. Nadie le discutía su talento, pero no conseguía una estabilidad definitiva por sus desplantes y su desconsideración hacia los demás.»

La muestra, en la Fundación hasta diciembre

## Música para una exposición Monet

Acompañando los pasos iniciales de la Exposición «Monet en Giverny», que muestra desde el pasado 1 de octubre y hasta el 22 de diciembre veinte óleos de la última etapa de este impresionista francés, se ofrecieron, los días 2 y 9 de octubre, dos conciertos (el primero a cargo del pianista Ramón Coll y el segundo por el dúo formado por el violinista Angel J. García y el pianista Gerardo López Laguna), con músicas de autores contemporáneos a Claude Monet.

El propósito de este ciclo —se aclaraba en una nota previa al programa de mano— no era sólo discutir las difíciles y complejas conexiones que la música se plantea en relación con el arte y la sociedad del tiempo en que nace, sino, y principalmente, reclamar para la música un sitio en nuestras preocupaciones culturales, lugar que la sociedad española deja muchas veces vacío por falta de estímulos adecuados.

La música —se escribía en esa nota— de algunos compositores franceses contemporáneos de Monet, tanto la que discutiblemente lleva el adjetivo de impresionista como la que indiscutiblemente está al margen de lo que el impresionismo significa, adquiere ante los cuadros de Monet una sugerente y nueva perspectiva. Y, además, ayuda a entender mejor el arte de Monet.

Enrique Martínez Miura es el autor de la introducción y de las notas del programa de mano, y de aquélla son estos párrafos que siguen:

### Enrique Martínez Miura

#### *El impresionismo musical, a debate*

«No podía imaginar el crítico de arte Louis Leroy la buena fortuna que iba a correr su calificativo *im-*

*presionista*, que aparece públicamente por primera vez en un artículo suyo de la revista *Charivari*, comentando la exposición de abril y mayo de 1874. Se colgaron en la ocasión telas de Monet, Pissarro, Sisley, Degas y Renoir, entre ellas precisamente una pieza del primero, *Impression, soleil levant*, pintada en 1872, que dio pie al término acuñado por Leroy. Lo que en origen era una etiqueta despectiva acabó convirtiéndose con el tiempo en un ensayo de descripción objetiva de un movimiento pictórico que, fraguado en la década de los sesenta, estuvo vigente de 1874 a 1886.

El impresionismo en pintura es una desviación, acaso la consecuencia última, del realismo. Partiendo del principio de la *forma clara* de Manet, se renuncia finalmente a plasmar sobre el lienzo la realidad *tal como es*, meta imposible de alcanzar, en tanto que sólo es factible recogerla *tal como es percibida*. Por supuesto que el conocimiento objetivo incluye los procesos



operados en el observador. Este retrato de la subjetividad se abre ante el artista, un tanto contradictoriamente, merced a los avances del positivismo en varias ramas, algunos de los cuales revierten sobre su actividad; así, por ejemplo, los estudios de Chevreul de la química aplicada al color.

Naturalmente, para cierta forma de pensar, hoy en claro retroceso, ciencia y arte son manifestaciones del famoso y escurridizo *espíritu del tiempo*, concepto, de un lado, hermético, y del otro, tan abierto que absolutamente todo cabe en su interior. Para Elie Faure, es un bloque en el que se integran la totalidad de los elementos de lo que denomina la «poesía del conocimiento». La crítica de Popper ha demolido éstas y otras vaguedades del oscurantismo hegeliano. Los defensores de los paralelismos entre las artes se han quedado sin cobertura ideológica; pueden ofrecer tan sólo un catálogo más o menos inspirado de metáforas, como cuando el citado Faure afirma categóricamente que «la danza y la pintura se transponen en la música».

La aplicación del vocablo *impresionista* a la música nunca ha sido una cuestión pacífica. Surge también con ánimo peyorativo, a fines de la década de los ochenta, a más de una generación de distancia de la eclosión pictórica y cuando ya su pulso comienza a flaquear. *Printemps* (1887), de Debussy, es una de las primeras composiciones señaladas por la crítica como pertenecientes a esa tendencia, tenida como de un modernismo peligroso. El mismo Debussy nunca admitió que hiciera música impresionista, más bien todo lo contrario; es decir, realista.

El debate entre los críticos no ha cesado hasta el momento presente, cuestionándose la existencia misma del estilo, o más moderadamente qué autores y qué obras son sus representantes. Los escritores paralelistas, para los que el impresionismo musical sería una consecuencia, tardía

pero lógica, del mismo *espíritu del tiempo* que hiciese fructificar un lenguaje homólogo en la plástica, tienen poco que ofrecer, como no sea la incontinencia de una palabrería que nada significa.

Retomemos a Elie Faure: «... Debussy introduce el perfume de los jardines en el ruido de las gotas de lluvia, mece los pólenes centelleantes en el murmullo de los árboles...» Podría acumularse más de una vacua literatura en la que la propia música no llega a hacer acto de presencia.

### *Impresionismo pictórico y musical*

Todavía desde la superficie, el impresionismo pictórico y el musical coinciden en títulos y temáticas. Proliferan las ideas tópicas, y tenemos así una legión de *campanas, nubes, nieblas, juegos de agua, reflejos, hojas muertas...* La serie de las *Nymphéas*, que se volvió una obsesión para Monet, es ejemplar no sólo por su belleza, sino porque contiene varios de los motivos-guías más importantes: plantas, agua y reflejos. Pero lo que es el tema mismo en la pintura, adoptado por la música, no es más que un pretexto literario.

Cuesta trabajo aceptar ahora hasta qué rango se elevó esa referencia literaria, mas lo cierto es que el propio Debussy quiso zafarse de la imagen creada por el título, colocando éste al final en las partituras de sus *Preludios*. Un síntoma de una atmósfera más general, de acuerdo con la cual el impresionismo vendría asociado con una dosis sobresaturada de programatismo, que, al igual que en la pintura, tendría su principal fuente de inspiración en los fenómenos de la naturaleza. Resulta increíble que al estreñarse *La mer* (1905) se discutiese el grado de fidelidad de la descripción musical.»

## «Conciertos del Sábado» de noviembre

# Ciclo «La Española» Música española por compositores extranjeros

«La Española. Música española por compositores extranjeros» es el título del ciclo que ha programado la Fundación Juan March para los «Conciertos del Sábado» del mes de noviembre.

Los días 2, 16, 23 y 30, a las doce de la mañana, habrá recitales de canto y piano, con **Manuel Pérez Bermúdez** y **Xavier Parés**; piano a cuatro manos, por **Ignacio Saldaña** y **Chiky Martín**; canto y piano, a cargo de **Carmen Rodríguez Aragón**, **Manuel Pérez Bermúdez** y **Xavier Parés**; y un recital de guitarra, por **Gerardo Arriaga**.

«El término un poco despectivo con el que solemos referirnos a las obras que a veces caricaturizan nuestro folklore —*la española*— pierde en muchas ocasiones su carácter tópico», según se señala en la Introducción del programa de mano del ciclo. «El folklore musical español, o la invitación de sus giros más tópicos, ha sido fuente de inspiración para muchos compositores españoles a lo largo de la historia. La imagen que de nosotros tienen otros pueblos se basa, paradójicamente, más en estas músicas que en las nuestras, por lo que no deja de tener interés escucharlas y estudiarlas. Además del folklore, el punto de partida de los compositores extranjeros ha sido nuestra poesía o personajes de nuestra literatura, como es el caso de Don Quijote.»

El programa del ciclo es el siguiente:

- **Sábado 2:** **Manuel Pérez Bermúdez** (barítono) y **Xavier Parés**

(piano). Obras de Massenet, Bizet, Poulenc, Roussel, Aubert, Trillat, Ibert y Ravel.

- **Sábado 16:** **Ignacio Saldaña** y **Chiky Martín** (piano a cuatro manos). Danzas españolas, Op. 12 y Nuevas Danzas españolas, Op. 65, de M. Moszkowski; Capricho español, Op. 34, de Rimsky-Korsakov; y Rapsodia española, de Maurice Ravel.

- **Sábado 23:** **Carmen Rodríguez Aragón** (soprano), **Manuel Pérez Bermúdez** (barítono) y **Xavier Parés** (piano). Spanisches Liederbuch, de Hugo Wolf.

- **Sábado 30:** **Gerardo Arriaga** (guitarra). Obras de M. Giuliani, John Duarte, R. Smith Brindle, M. Castelnuovo-Tedesco y Manuel Ponce.

**Manuel Pérez Bermúdez**, barítono, es miembro del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid y profesor en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Xavier Parés es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid. **Ignacio Saldaña** y **Chiky Martín** son profesores de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Carmen Rodríguez Aragón forma parte, desde su fundación, del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid y es profesora de Técnica de Canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

**Gerardo Arriaga** nació en San Luis de Potosí (México) en 1957. Afincado en España, ha sido galardonado en los concursos internacionales «José Ramírez», de Santiago de Compostela, La Habana y en el «Ciudad de Orense».

## «Conciertos de Mediodía»:

violín y piano, violonchelo y piano, guitarra, y canto y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de noviembre, 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, 4

RECITAL DE VIOLIN Y PIANO, por **Ramón San Millán** (violín) y **Carmen Ruiz Lanzarán** (piano), con obras de Dvorak, Bach, Beethoven y Bruch.

San Millán es asturiano y en Oviedo empezó a estudiar violín y continuó en Estados Unidos. En la actualidad es primer violín de la Orquesta Sinfónica de Sevilla. Carmen Ruiz Lanzarán es sevillana, amplió estudios de piano en Amberes (Bélgica) y es profesora de piano en Sevilla.

### LUNES, 11

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO, por **Vanessa Fernaud** (violonchelo) e **Iván Citera** (piano), con obras de Beethoven, Schumann y Franck.

Vanessa Fernaud, hija de músicos españoles, inicia sus actividades en Venezuela; becada por el Gobierno de este país se traslada a Italia, en donde sigue cursos de perfeccionamiento en Roma y en Siena, y como integrante de la

«International Chamber Orchestra», de Roma, y del conjunto «Ars Ensemble di Roma», da varios conciertos. Actualmente vive en Madrid.

Iván Citera es argentino y ha estudiado en su país, en Francia, en Suiza y en Polonia. Becado por el Mozarteum Argentino, desde 1988 se instala en Europa, donde sigue su carrera de recitales y conciertos.

### LUNES, 18

RECITAL DE GUITARRA, por **Paulo Amorim**, con obras de Seixas, Regondi, Barrios, Rodrigo, Bogdanovic y Piazzolla.

Amorim comenzó sus estudios de guitarra en 1978, en la Academia de Música de Lisboa; obtiene el «Performing Diploma» por el Royal College of Music, de Londres, y ha estudiado, becado por el gobierno español, en el Conservatorio de Alicante, y actualmente finaliza los estudios de postgraduado en Londres, con una beca de la Guildhall School of Music and Drama.

### LUNES, 25

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Carlos Durán** (tenor) y **Celsa Tamayo** (piano), con obras de Fauré, Denza, Tosti, Villa-Lobos, Ginastera, Guastavino y Turina.

Durán es madrileño y estudia Canto en el Conservatorio de Madrid con Pedro Lavirgen y perfecciona estudios en la Escuela de Canto con Ana Higuera. Celsa Tamayo es granadina y está especializada en música de cámara y en acompañamiento y es maestro interno del Teatro Lírico de la Zarzuela de Madrid.

# «Ignacio de Loyola: solo y a pie»

José Ignacio Tellechea analizó la personalidad del fundador de la Compañía de Jesús

**«Podemos acercarnos con garantías de objetividad a la personalidad de Ignacio de Loyola, personalidad que no concuerda con la caricatura tétrica elaborada subjetivamente por muchos de sus retratistas literarios, pero no históricos o historiadores mínimamente serios». Son palabras de José Ignacio Tellechea, catedrático de Historia de la Iglesia de la Universidad Pontificia de Salamanca y autor de una reciente biografía sobre Loyola traducida a varios idiomas, en un ciclo de conferencias que, coincidiendo con el quinto centenario del nacimiento del santo, impartió en la Fundación Juan March, del 16 al 25 del pasado mes de abril, con el título general de «Ignacio de Loyola: solo y a pie». Se ofrece seguidamente un resumen de las mismas.**

La imagen de San Ignacio de Loyola, su retrato psicológico perpetuado a lo largo de cinco siglos, no es una, sino múltiple, y ha sido en buena parte teñida con el tinte cultural de cada época. Una es la imagen del Barroco, otra la de la Ilustración; distinta fue la del siglo XIX y se va recomponiendo otra a lo largo de nuestro siglo XX. Además, aparte de esta óptica diferenciada según los siglos, podríamos englobarlas todas en dos modelos: el luminoso y el tenebroso, el encomiástico y el denigrativo.

Apurando mucho las cosas habría que decir que ya en vida conoció él mismo este contraste: algunos, muy pocos, se permitieron decir que era un fugitivo de la Inquisición española y condenable por alumbrado; que era un hombre rudo que no sabía latín y por eso escribió los *Ejercicios espirituales* en lengua romance. Quien le examinó en Alcalá insinuó en una de sus preguntas si pudiera ser judío; y el feroz Melchor Cano, que atacaba a la Compañía desde el púlpito, llegó a escribir en una carta privada que la aparición de la Compañía —la obra de Ignacio, ya aprobada por el Papa— era señal poco menos que evidente de la llegada del Anticristo.

San Ignacio fue canonizado en marzo de 1622, a la vez que San Francisco Javier, Santa Teresa, San Felipe Neri —tres coetáneos suyos—, y se les coló en el grupo el humilde San Isidro Labrador. Se había robustecido el Catolicismo después de Trento hasta en zonas de Centroeuropa donde la sangría por mor del protestantismo había sido más fuerte. Ya habían surgido los primeros brotes de una guerra llamada de los Treinta Años, que fue una batalla campal contra la hegemonía de los Habsburgo, pero también —y no menos— una batalla campal entre protestantismo y catolicismo, divididos e irreconciliables, con la peculiaridad de que la Francia católica estuvo, oculta o descaradamente, del otro bando. La Compañía había crecido prodigiosamente y producido figuras en diversos campos y se encontraba desplegada en cuatro continentes.

Es la hora de la exaltación, de la glorificación del héroe sin par, fecundo y victorioso, de sus virtudes y sobre todo de hechos extraordinarios, de los milagros en vida o post-mortem. Los gustos de la hagiografía y los del arte sacro van hacia el oro y las perlas; las representaciones triunfalistas



tas, hacia el estímulo de la gloria y de la heroicidad. El P. Daniel Bartoli en Francia o Francisco García en España son representantes típicos de esta presentación gloriosa de su héroe.

En el siglo XVIII nos encontramos con una depuración crítica de este estilo por obra de los propios jesuitas, en el célebre grupo de los llamados Bollandistas, por obra de Pinius. Sobre todo tenemos el antijesuitismo: interno a la propia Iglesia Católica, alimentado por jansenistas y galicanos; y el externo o ambiental cultural, que conducirá a la expulsión de la Compañía y a su extinción por obra de un Papa (1773). Tal antijesuitismo militante, proyectado sobre la obra de Ignacio, difícilmente podría sustraerse a verter sobre el fundador las sombras que se condensaban sobre la Compañía o, al menos, a desestimarlos o silenciarlos.

En el siglo XIX, el clima cultural dominante sigue siendo adverso a la Compañía y prolifera en obras de tipo ensayístico. Espigando en muchas de ellas y aun haciendo fina disección anatómica para separar lo que se ha escrito de San Ignacio de lo que se dice de los jesuitas, nos encontraremos con una imagen estereotipada del santo, hija frecuentemente de la fantasía, pero que va a troquelar el concepto ignaciano que surge en el alma de muchos lectores. La brillantísima retórica castelarina, delicia de nuestros abuelos, que alcanza en su irradiación hasta el continente americano, va a dedicar párrafos rimbombantes al hijo de Loyola en la obra titulada *La revolución religiosa*. Menos retórico y más sutil, Ortega y Gasset, que compara los *Ejercicios espirituales* al Manifiesto Comunista, dice de San Ignacio que fue «un santo administrativo y organizador» y endosa a sus hijos espirituales la dote del arte maravilloso de «utilizar las criaturas para la mejor gloria de Dios, y como las mejores no se resignan fácilmente al papel de instrumentos, se las utiliza inutilizándolas».

Baroja trata a Ignacio de Loyola de exaltado e inspirado, de anarquista

moderno, de genio de la organización; lo coteja con Kierkegaard y con César Borgia. A lo largo de *La vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno va apuntando afinidades, si no consanguinidades, entre Don Quijote y San Ignacio. También él se empeña en hacerlo militar o, con más acierto, «caballero andante a lo divino». Le entusiasma la fe de Iñigo en Dios y en sí mismo, mas considera la doctrina ignaciana de la obediencia, mal comprendida, doctrina anticristiana y anticivil. Pero hemos de decir que Unamuno ahonda en San Ignacio muchísimo más que todos los de su Generación del 98; que generalmente atina en sus intuiciones, y que siente una profunda admiración por su paisano. En el ámbito de los escritores profanos, es una excepción brillante.

Mas Ignacio de Loyola no es una figura local o para andar por casa, sino figura de relieve europeo, y en la historia de la cultura europea no puede menos de afrontarse el estudio y valoración de su personalidad. La marea antijesuitica del siglo XIX distorsiona notablemente la aproximación a la figura del fundador de la Compañía. Ignacio es para todos un ser misterioso y enigmático.

Curiosamente, mientras el filtro o cristal oscuro del antijesuitismo ennegrecía la figura de San Ignacio en muchos países de tradición católica, del ámbito del protestantismo alemán surgían interpretaciones que, al menos, concitaban respeto ante el relieve histórico de la personalidad del santo vasco. Fue Heinrich Böhrer el verdadero padre de una imagen respetable de Ignacio de Loyola. Apoyándose en amplia documentación de época, hizo un esfuerzo por resituar la imagen de San Ignacio.

Ignacio de Loyola no fue nunca soldado, hombre a soldada. No fue soldado ni capitán, sino un gentil-hombre que sabía montar a caballo y manejar armas, amigo de justas y torneos y *ocasionalmente* capaz de acudir —en el servicio de su amo, el Duque de Nájera— al servicio del Rey.



**José Ignacio Tellechea** (San Sebastián, 1928) se doctoró en Teología con Medalla de Oro en la Universidad Gregoriana de Roma. Es Licenciado en Filosofía y Letras por la Complutense. Desde 1966 es catedrático de Historia de la Iglesia en la Universidad Pontificia de Salamanca. Ha publicado una cincuentena de libros, entre ellos una reciente biografía de Ignacio de Loyola, que ha sido traducida al francés, italiano, alemán y en breve lo será al inglés, portugués, japonés y polaco.

¡Cuánta literatura no depende de este primer error histórico! ¿Es que tiene aire militar, y no más bien franciscano, el Iñigo de Loyola que camina por Europa a pie, con un pie calzado y el otro descalzo, con bordón y alforja? Harán falta generaciones para borrar este primer cliché. Igualmente falsos o parciales pueden ser otros: el de asceta, con ignorancia o desconocimiento del místico; el de riguroso planificador, y poco menos que de escritorio, cuando es el hombre más abierto a la experiencia y a las instancias de la vida. O el de anti -Lutero, el de déspota y hombre férreo e inflexible, etc.

Todavía hay más: en cuatro volú-

menes de aproximadamente mil páginas cada uno se ha acumulado la documentación que habla sobre San Ignacio: el primero recoge todas las referencias anteriores a su muerte; hasta 1575 recogen los dos tomos siguientes, y en el cuarto tomo se nos da la edición crítica de la magnífica biografía de Ribadeneira, un hombre que siendo muchacho conoció a Ignacio de Loyola, luego fue jesuita y lo veneraba profundamente.

### *Los ojos nuevos: la conversión de Ignacio*

Entre los muchos hechos de la corta biografía de Ignacio de Loyola hay uno fundamental, que marcó y determinó su vida, la encarriló por sendas que le condujeron a la santidad y, por ella, a la notoriedad y la fama. La *conversio ad Deum* de Ignacio de Loyola implica en él un hallazgo o descubrimiento, una nueva dirección para sus capacidades anímicas tanto en la valoración de las cosas, de la vida, de su pasado, como en la actitud de voluntad que desecha un pasado como vacío y hueco y se entrega con fidelidad a una vida nueva, mudando sus hábitos y costumbres, su visión de todo, y transformando totalmente su vida hasta el punto de provocar una total ruptura con su pasado.

¿Cómo podemos conocer este hito fundamental en la vida de San Ignacio de Loyola? Nos lo ha contado él mismo. En la llamada Autobiografía o también Relato del peregrino, un documento singular, curiosamente no editado hasta nuestro siglo. El de dónde ignaciano lo conocemos más o menos bien. Los Loyola-Oñaz eran alguien en su entorno, con su casa-torre y sus propiedades, tierras y caseríos. Los Loyola eran patronos de la parroquia de Azepeitia y a ella acudirían.

Tradicionalmente se venía suponiendo que Iñigo cayó herido en Pamplona el 20 de mayo de 1521. Iñigo descubre pronto la necesidad de un vi-

raje trascendental en su vida y lo concibe activamente a tenor de las lecturas que ha hecho, como un proyecto de imitar a los santos. Todo su proyecto de hacer parece resumirse en una palabra: ir a Jerusalén, como un penitente, romper con su pasado totalmente para iniciar algo totalmente distinto. Decide marcharse de su casa. Detrás quedarán su sangre y familia, su ambición mundana del «valer más», los treinta años de su vida pasada, las expectativas que en él tenía depositadas la gente. Es el primer paso de una radical ruptura, coronada a los pies de la Virgen de Montserrat en el momento en que, regaladas sus vestiduras de caballero galán, se vistió con un ropón, como un peregrino o mendigo; se disfrazó de pobre, enterró su apellido para transformarse en el anónimo peregrino que vive de limosna y que, en espera de embarcar para Jerusalén, pasará unos meses en Manresa.

### *Los años de búsqueda*

El gesto de despojarse de sus vestidos elegantes trascendió a la opinión pública y las gentes comenzaron a decir grandes cosas. El «loco por Cristo» empezó haciendo el viaje a Jerusalén, siguiendo las huellas de Jesús, impregnándose de los paisajes en los que caminaron sus pies y resonara su voz. A su regreso sigue presente la obsesión de hacer, pero ¿qué? Parece haberse desdibujado su anterior propósito de hacerse cartujo y asoma en su espíritu borrosamente una imprecisa intención de «ayudar a las almas». A sus treinta años, Iñigo se puso a estudiar los latines que estudiaban niños de menos de diez. Pasó a la Universidad de Alcalá. Intentó estudiar Filosofía, pero su vida la llenaban otras cosas, y el hospitalito al que se acogió quien seguía mendigando por las calles se convirtió en modesta cátedra de ansiosos aprendices de vida espiritual. Su extraño proceder y atuendo —contaba ya con tres seguidores permanentes vestidos

igualmente de modo estrafalario— suscitaron sospechas en un momento en que la Inquisición había condenado a los alumbrados y sus conventículos. Fue preso, interrogado, declarado inocente, pero se le impuso la obligación de no tratar de aquellas materias espirituales o teológicas hasta que las hubiese estudiado en la Universidad.

El mendigo rebelde, no sabemos por qué, va a decidir trasladarse a París para seguir sus estudios. Se puso allí de nuevo a estudiar latín, en el Colegio de Monteagudo, por donde pasaron Luis Vives, Calvino, Ronsard... y tantos otros. Fue a Flandes —a pie— a solicitar ayuda de ricos mercaderes españoles, y probablemente llegó en alguna ocasión hasta Londres. En uno de esos viajes conoció a Juan Luis Vives, quien lo sentó a su mesa. Ya en 1535 abrigaba algún propósito de Compañía. Antes de esa fecha se había acompañado a Fabro, Rodrigues, Laínez, Salmerón, Francisco de Javier, un simple grupo de amigos y compañeros entregados a Dios, sin más compromiso concreto que el de ir todos a Jerusalén. Ellos forman el núcleo de lo que se llamará la Compañía de Jesús algún tiempo más tarde. Fabro era ya sacerdote; el resto, incluido Ignacio, no. «Iñiguistas» los llamaban en París a este grupo de amigos, espiritualmente transformados, que querían consagrarse a Dios y renunciaban a todo.

Quiero aludir a una interpretación frecuente de la intención y obra de Ignacio de Loyola: ¿es el anti-Lutero, como se empeñan en declararlo muchos? Sí es posible que ya para el año 1521 hubiese llegado a oídos de Loyola alguna noticia de la condenación de Lutero por el Papa León X; al menos es posible cronológicamente. Cualquiera de nosotros pensaría que, dada la condición de universitarios de los iñiguistas, brotaría en su alma el deseo de contribuir con sus saberes y su vida intachable a la reforma de la Iglesia católica y a la contención de la avalancha protestante que, ya para entonces, se consolidaba fuertemente en

muchas partes de Europa y parecía incontenible la Reforma luterana, acompañada del cisma inglés y muy pronto del calvinismo naciente. Pues bien, en ese trance, el pequeño grupo sueña sólo con ir a Jerusalén, y no pocos de ellos en vivir y morir en la tierra de Jesús. Esto ocurre cuando concluye la década de los años treinta. ¿Cabe desentendimiento mayor del más grave problema religioso que afectaba a Europa? Lutero no aparece prácticamente nunca en los escritos de Ignacio: no es su punto obsesivo. Sólo pasados bastantes años, y con motivo de la presencia de la nacida Compañía en Alemania, la situación de la Europa central será uno de los puntos preocupantes para el P. Ignacio de Loyola, que enviará jesuitas al Imperio germánico y fundará un Colegio germánico en Roma.

A fines de 1535 llegó Ignacio a Venecia; a primeros de 1536 llegó el grupo de París. Ignacio estudia Teología y da Ejercicios. No cejaban, sin embargo, en su empeño de ir a Jerusalén. Pero la tensión internacional entre Venecia y el Imperio otomano fue retrasando la posibilidad del viaje. Piensan en extenderse por Italia para captar nuevos adeptos. Eran una asociación de amigos, compañeros unidos en el nombre e ideal de Jesús: se llamarían *Compañía de Jesús*. La Compañía, canónicamente aprobada, nacería algo más tarde.

Roma surge en el horizonte, no como conquista del centro del poder de la Cristiandad, sino como alternativa ya pensada en París al posible fracaso del intento de ir a Tierra Santa. Tras la larga espera del año, Ignacio, Fabro y Laínez se encaminan a Roma en octubre de 1537. El Papa escoge a Laínez y a Fabro para enseñar Teología en *La Sapienza*. Ignacio se entrega a dar Ejercicios. Los demás prosiguen con las actividades apostólicas iniciadas en el norte de Italia. Les llamaban los «pobres sacerdotes peregrinos» o «sacerdotes reformados». No eran como los demás, todo lo hacían gratis.

De nuevo cayó sobre ellos la borrasca en forma de infundios y acusaciones de heterodoxia: infundios y acusaciones tan falsos como torcidos e interesados. Ignacio acudió al Papa. El considerado campeón de la ortodoxia pasó más procesos de supuesta heterodoxia que ninguno. Las actas de este último proceso han sido descubiertas en nuestro siglo.

Por fin se decidió que el grupo se arquitecturaría en los marcos tradicionales de una Orden, y la obediencia aseguraría la distribución de tareas, la perseverancia del grupo, el servicio en ministerios difíciles y el cumplimiento más exacto de los deberes. Al fin, Paulo III, el 27 de septiembre de 1540, en el Palacio de San Marcos, junto a la famosa Piazza de Venezia, firmaba la bula propiamente fundacional de la Compañía. En los 16 años que median entre la aprobación de la Compañía, que es a la vez punto de llegada de años de búsqueda y punto de partida de nuevas búsquedas, y la muerte de San Ignacio ocurrirán muchas cosas.

### *La Compañía de Jesús*

En febrero de 1541, el grupo cambió de casa en Roma y se instaló en la que sería definitiva, junto a la Santa María della Strada-Virgen del Camino. Todavía hoy podemos visitar la cameretta o cuartito en el que vivió Ignacio, en la gran manzana en que se impone la fastuosa iglesia romana del Gesú, donde además está el altar con los despojos mortales del santo.

Sin llegar a la eclosión que produjo la figura de San Francisco de Asís, no fue corto el crecimiento inicial de la Compañía: apenas eran una docena cuando fue aprobada, y eran cerca de mil cuando murió San Ignacio en 1556, sólo tres lustros más tarde. Tal crecimiento cuantitativo implicaba cambios cualitativos, y dada la dispersión de los efectivos, exigía ulteriores esfuerzos de cohesión y gobierno. Iñigo va a consumir muchas horas se-

ñalando normas, encauzando el espíritu en modos de aceptar o despedir nuevos candidatos, de formarlos, de ir perfilando los ministerios propios.

La mínima Compañía naciente era internacional. Ignacio busca la mezcla: las raíces no deben prevalecer sobre los ideales comunes, la sangre sobre las exigencias del espíritu. La proyección inmediata del grupo será igualmente internacional. Otra cuestión que se les plantea: ¿Podían ampliarse los efectivos aceptando sólo universitarios maduros, hombres hechos y derechos? ¿No se imponía el abrirse a una generación más joven, aun sin estudios universitarios? Pronto Ignacio tuvo que abrir casas de estudio para sus jóvenes candidatos. Al término de su vida, Ignacio dejaba cerca de cuarenta Colegios diseminados por toda Europa. La eclosión de los Colegios, algunos de ellos pronto elevados a la categoría de Facultad con posibilidad de conferir grados, empleará muchos jesuitas en este tipo de docencia. La historia decantará a la Compañía en esa dirección.

Y no podemos olvidar que entre las experiencias a las que todos debían someterse durante el período de formación subsiste la llamada peregrinación y el servicio a hospitales. Mucho podría decirse del abanico variopinto de actividades que asume la Compañía naciente: actividades que no estaban inscritas en un organigrama claro de fines de la institución, sino que surgen a instancias de la vida: dar cobijo y alimento a muchedumbre de desgraciados que se lanzaron sobre Roma desde los alrededores en el crudo invierno de 1538; atención a las prostitutas arrepentidas de Roma y más tarde doncellas en peligro de caer en la prostitución; catecumenado para judíos, mejora del clero mediante el examen de ordenandos, etc. Nada de esto estaba explícitamente en el programa. Este fue naciendo al hilo de los días. Tampoco estaba, de modo expreso, el horizonte misionero, y surgió de la manera más impensada. In-

ternacional en sus mínimos efectivos, nacía internacional en su expansión.

Ignacio estableció —¡y con qué importancia!— la obligación de cada superior de informarle cada cuatro meses para, a su vez, poder informar a la Compañía. La fraternidad vagabunda y transparente hubo de ceder ante las necesidades de la organización, la estabilidad, los compromisos adquiridos, las misiones difíciles. Era preciso ir fijando normas sobre la fundación de colegios y casas y su funcionamiento, sobre las misiones o encomiendas del Papa, sobre el modo de practicar la pobreza, sobre la admisión y pruebas de candidatos, sobre la distribución del trabajo. La lectura de las Constituciones puede, a veces, producirnos la impresión de hallarnos sumergidos en un bosque de normas minuciosas.

De 1540 a 1556, el P. Iparraguirre contabiliza casi cien directores de Ejercicios y más de cien ciudades y villas europeas donde se dieron. A partir de 1540, y tras la creación de la casa profesa de Roma, la implantación de los Colegios conoce un enorme auge, que aumenta después de 1550. Y a partir de ese año nacerán el famoso Colegio Romano, precedente de la Universidad Gregoriana; los de Ferrara, Florencia, Nápoles, Perugia y Módena, los de Medina y Oñate y el de Viena. Más de 40 dejaba diseminados por toda Europa al morir Ignacio.

Ignacio, a su muerte, dejaba una estela de espíritu, fuerzas vivas al servicio de la regeneración de la Iglesia, a la que, justo es notarlo, jamás criticó, mas con su fecundo impulso regeneró notablemente. Abrió un camino que sigue abierto en nuestros días, y por eso el nombre de Ignacio resuena hoy como un aldabonazo, compendiado en la pregunta que él tantas veces se hiciera cuando oteaba el horizonte de la propia vida: *quid agendum*. Qué es preciso hacer. Algo o mucho, que sea distinto de la crítica negativa o el estéril lamento.

Organizado por el Centro de las Letras Españolas

# Encuentro con José Hierro

## Escritores y críticos le rindieron homenaje

El poeta **José Hierro**, Premio Nacional de las Letras Españolas 1990, fue objeto de un Encuentro-homenaje que organizó el pasado mes de junio el Centro de las Letras Españolas, del Ministerio de Cultura, con la colaboración de la Fundación Juan March, la Fundación AEDE, la Fundación Cultural Mapfre Vida, la Fundación Santillana y la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes. A lo largo de dicho mes se celebraron, en la sede de algunas de las instituciones citadas, diversas actividades: cinco conferencias, en la sede de la Fundación Juan March, los días 3, 6, 11, 18 y 20, a cargo de **Ildefonso Manuel Gil**, **Emilio Alarcos**, **Carlos Bousoño**, **Víctor García de la Concha** y **José Olivio Jiménez**, respectivamente, y mesas redondas, en la Fundación Cultural Mapfre Vida, con lectura de poemas de José Hierro, en las que participaron diversos escritores y críticos literarios. La clausura de este Encuentro, el 27 de junio, celebrada en la Fundación Mapfre Vida, contó con la intervención de **Manuel Alvar**, **Rafael Alberti**, **Octavio Paz** y el propio **José Hierro**.

Asimismo, en la Fundación Juan March se proyectó un video sobre el poeta, realizado por la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes, y del 3 al 27 de junio estuvo abierta, en el hall del salón de actos de la Fundación Juan March, una exposición documental sobre Hierro, con libros suyos —entre ellos, primeras ediciones de obras como *Quinta del 42* y *Cuanto sé de mí*—, fotografías y cartas y cuadros realizados por el escritor, quien además de poeta es un buen conecedor del arte y ha publicado diversas obras en este campo.

En el acto inaugural del Encuentro, en la Fundación Juan March, el director gerente de esta institución, en sus palabras de bienvenida, señaló que «desde 1959, en que Hierro ganó el Premio de Poesía de esta Fundación por su memorable libro *Cuanto sé de mí*, hasta hoy, su colaboración con nuestras actividades ha sido incesante y continua: Hierro ha sido miembro de varios de nuestros Jurados de Premios y Becas de Creación Literaria y Artística a lo largo de los años; ha sido conferenciante en esta misma sala en varias ocasiones; autor de textos para nuestro *Boletín Informativo* y nuestra revista crítica de libros *SABER/Leer*; crítico y presentador de muchas de nuestras exposiciones de arte, y ha sido también miembro de la Comisión Asesora de esta Fundación en 1987 y 1988. Todo un palmares de colaboraciones que nos ha servido a quienes aquí trabajamos para considerar a José Hierro como uno de los hombres más destacados de nuestro mundo cultural, más modesto, más leal y más amistoso».

Seguidamente pronunció unas palabras el director general del Libro y Bibliotecas, **Federico Ibáñez**, quien apuntó que «la obra de José Hierro, por su singularidad, forma parte de la riqueza de nuestra sociedad, que la ha recibido como un don», y añadió que «la sociedad se ha apropiado de los versos, de la creación de José Hierro y ha hecho suyos unos poemas que se han fraguado en nuestra memoria colectiva para hacerse perdurables».

En páginas siguientes se ofrece un resumen de las cinco conferencias impartidas en la Fundación.

## Ildefonso Manuel Gil

# El romancero particular de José Hierro

El Romancero particular de José Hierro contiene más de la mitad de los poemas que forman la edición de *Cuanto sé de mí*, de Seix Barral, 1974, es decir, toda su producción poética, desde *Tierra sin nosotros* (1946) hasta *Libro de las alucinaciones* (1964). No considero que ese romancero de Hierro haya de limitarse al verso octosilábico ni a la inclusión de los tradicionalmente denominados romances cortos, ya que gran número de sus poemas escritos en su preferido verso eneasilábico son verdaderos romances.

En su prólogo a la edición de sus *Poesías completas*, hecha en 1962 por Vicente Giner, nos establecía el poeta la distinción entre «reportaje» y «alucinación» como dos tipos de poesía, asignando a aquél la necesidad de un lenguaje más directo y un tono narrativo. De esos dos caminos que sigue la poesía de José Hierro, ninguno de ellos ha corrido nunca el riesgo de rozar siquiera los linderos del prosaísmo. En toda su obra poética y, por tanto, en su *Romancero particular*, que contiene la mayor colección de «reportajes», muchos son los poemas que funden armónicamente esos dos «caminos» de su poesía. En términos generales, los «reportajes» son la base del *Romancero particular* de Hierro.

La musicalidad de la poesía total de José Hierro es admirable hasta la decidida ejemplaridad. Nunca he echado en falta el ritmo externo e interno que hila cada poema, lo mismo cuando se trata de un romancillo que cuando se leen versículos. Esto se da



casi siempre en perfecto servicio a la condición estética de la Poesía. El tratamiento que Hierro da a sus romances es muy variado. Los menos mantienen rigurosamente la unidad de metro; la mayoría utiliza la inclusión de versos más cortos. El romance eneasilábico es el más característico. En sus versos, además de aparecer la vocación musical de su escritura, asoma uno de sus recursos expresivos más presentes: la reiteración; en este caso, epanófora.

*Quinta del 42*, de 1953, para mí uno de los más bellos e importantes libros de la poesía española contemporánea, interrumpe el hasta entonces constante predominio del romance eneasilábico sobre el genuino romance.

Que se edite como tal o no, la existencia del *Romancero de José Hierro* es por gran fortuna una hermosa realidad y la mejor prueba de la excelente salud que sigue teniendo la forma más característica de la poesía española.

*Agenda*, de este año, nos ha traído la alegría de un libro nuevo del Premio de las Letras 1990. Sus aportaciones a la poesía están a la altura de las grandes expectativas que su salida había suscitado. El poema «La casa», como todos sus hermanos, es un canto. Como si fuese —y estamos seguros de que no lo va a ser— el epílogo decisivo de la poesía total de su autor, no es sólo un fiel repertorio de su estructura poética, sino una síntesis estética de la criatura humana —como tal, criatura del tiempo— que José Hierro es.

*Carlos Bousoño*

## Frustración y nostalgia del paraíso perdido

Realismo, biografismo, poesía testimonial, narrativismo, lenguaje natural y dimensiones constituyen ingredientes fundamentales del estilo de Hierro, que éste expresa con notas diferenciadoras, intensamente personales: un sentimiento de frustración y melancolía, una suprema perfección expresiva y una suavidad sedosa del verso serán características suyas.



La versificación de este poeta se obtiene de modo incesante como sin esfuerzo alguno en un logro completo. Ni asomos, en ningún momento, de un ripio o un relleno para completar o hacer posible el ritmo. Jamás un énfasis, por supuesto, mas tampoco un prosaísmo en el mal sentido que esta palabra pueda tener. Y conste que tal podría haber sido el peligro de la nueva situación estilística en la que Hierro se encuentra, peligro en el que tantos de sus coetáneos cayeron.

La época hacía en cierto modo probable que el «prosaísmo», entre comillas, pudiera convertirse fácilmente en prosaísmo sin comillas. Y ése fue uno de los escollos que había de sortear la poética de entonces. Que unos cuantos líricos (entre ellos el homenajeado) no tropezaran en tales sirtes es de señalar y de enaltecer, y nos dice, ya de entrada, la categoría de tales autores, entre los que Hierro resulta uno de los que más sobresalen.

Hierro, para decirnos de la vida y de la realidad, necesita cantar las cosas perdidas y, por tanto, entrar en el discurso de la frustración, característica que siendo, en cuanto a la causa, de origen cosmovisionario, tiene también, en cuanto al estímulo, un fuerte

impulso biográfico: el trauma terrible que debió de sufrir Hierro cuando a los 15 años hubo de pasar, durante cinco, nada menos, por las penalidades de la prisión política. No nos asombra, pues, tras decir esto, que su poesía parta de las nostalgias del paraíso infantil perdido.

La frustración es una de las claves fundamentales de Hierro, pues explica los dos tipos fundamentales en que se desenvuelve toda la obra de nuestro poeta («reportajes» y «alucinaciones») y también el procedimiento poemático decisivo de sus versos: la utilización, verdaderamente masiva, de un curioso procedimiento reiterativo, a base de varios y hasta de numerosos «leit-motivs» (a veces hasta ocho) que van apareciendo en formas de rondas, repetidas hasta tres y cuatro veces algunas de ellas, y en ocasiones más, en cada texto.

Por lo general, la suya es una voz voluntaria y eficazmente gris, en donde pocas veces se produce el escándalo de un color violento que se destaque del conjunto, ni un verso que quiera llamar la atención sobre sí mismo. El verso aislado no quiere destacar de la totalidad de la composición en la que se halla inserto, pues es esa totalidad la que en el nuevo tiempo, con escasas excepciones, se lleva el protagonismo poemático. En el caso de Hierro, este hecho se combina con la idea de frustración, pues sin duda la sordina que el autor aplica a cuanto enuncia se relaciona con el sentimiento de fracaso, de no vivir en el mundo de los dioses, tan propio éste de la perdida infancia.



Emilio Marcos

## El misterio de la vida, rasgo permanente

En el panorama de la lírica española posterior a la guerra civil, entre los poetas que fueron jóvenes por los años cuarenta y cincuenta, uno de los más calificados es José Hierro. Hierro es uno de los poetas que tienen ideas más claras y precisas cuando se ponen a escribir en prosa sobre la poesía. El cree en la existencia de la Poesía, con mayúscula, reino ideal o latente que existe aun cuando no hubiera poetas. No se atreve a definirla (piensa que «es propio de locos, es decir, de poetas»). Para Hierro, el poeta «traduce» la poesía al lenguaje humano; debe, pues, estar atento a su objetivo, comunicar la poesía y no distraerse con los medios, es decir, tiene que evitar «que le seduzcan las palabras y olvide la Poesía». De este criterio proviene la desnudez de la expresión y lo difícil de juzgar por dónde consigue el poeta comunicarnos lo poético con palabras poco rebuscadas, corrientes, aunque nunca vulgares. Para Hierro, la creación poética conlleva estos dos momentos complementarios: la iluminación y la reflexión.

Para Hierro existen dos modos de operar poéticamente con la base de los hechos. Nos narra pocos hechos de su tiempo y de su vida, aunque estén siempre soterrados, nutriendo las raíces de sus versos, irradiando sombrías claridades. Nos canta sólo el reflejo emocional de esos hechos, la emoción pura. Poéticamente los factores personales no interesan. Incluso cuando Hierro parece que va a ser minucioso cronista, los hechos no se muestran, se aluden discretamente,



misteriosamente, como mera apoyatura de los sentimientos que canta. El misterio de la vida, misterio ambivalente y sugeridor, se convierte en rasgo permanente de la poesía de José Hierro. Partiendo siempre de la realidad, ésta se escapa, la anécdota desaparece y queda sólo el

aroma del sentimiento brotado de aquélla.

El poema, para Hierro, debe ser un todo indivisible en que los motivos y las variaciones se entrecruzan ordenadamente y se desarrollan precisos hasta su cierre. Así los libros de poemas también deben tener unidad de tema y tono. En su poesía actúa la búsqueda del tiempo perdido, el vano esfuerzo por reconstruir el pretérito. Y este buceo en las aguas del tiempo es un buscarse a sí mismo, sin reencuentro posible.

Esta melancolía es lo que pudiéramos llamar el tono menor en la poesía de Hierro (aprovechándonos de su equiparación del verso a la música). El tono mayor, que domina en otros poemas, sería la *alegría*. Es la alegría de estar vivo. Entre los dos extremos —melancolía espontánea y alegría deliberada— se mueve la poesía de Hierro. Predomina una u otra, pero ambas están presentes.

Hierro canta lo que ha visto y lo que sabe, la realidad reflejada o hundida en sus pozos interiores; no la anécdota, sino el temblor de las oscuras aguas de su adentro, esas criaturas inefables, jamás transmisibles en su totalidad perfecta, pero que sacuden íntimamente al lector con vibración amplia y persistente.

José Olivio Jiménez

## La analogía y la ironía, claves en su poesía

La poesía de José Hierro descansa, en su sustrato más sólido, sobre una extremada lucidez de la inexorable temporalidad inherente a la condición humana, con todas sus implicaciones: finitud y muerte, quiebra y fracaso de todos los sueños (el del amor, principalmente incluido), desaliento y cansancio, melancolía y resignación. Y también en ocasiones —cómo no— sobre la protesta y la rebeldía. Porque como español que fue testigo y sufridor de unos tiempos oscuros, los de la difícil posguerra, también hubo de recoger el eco dolorido de los males colectivos que la Historia impuso a la sociedad de sus años. Y aún se da una tercera manifestación de la conciencia crítica en su trabajo lírico, acrecida ésta progresivamente: la duda y reflexión del poeta sobre su misión, sobre el sentimiento de su canto.

Se ha intentado siempre diagnosticar y relacionar la veta innegable del lirismo de Hierro con los postulados y principios del coetáneo pensamiento existencial de nuestro siglo, y ello ha sido indudablemente correcto. Pero menos se ha observado —aunque sí en los últimos tiempos— que desde aquellos mismos fondos sombríos pugnaba siempre por abrirse paso un gesto de aupamiento y de iluminación, dirigido a la conquista del Tiempo único, totalizador. Esos dos amplios movimientos —uno negativo y realista, el otro positivo e idealista— pueden condensarse, de modo respectivo, en estas dos valoraciones terminológicas: ironía y analogía. Será cuestión de observar cómo en



Hierro el punzón de sombras de la conciencia (esto es, la ironía) va taladrando tercamente el ensueño luminoso del espíritu (o sea, el salto analógico). Desde los orígenes del romanticismo, esa lucha ha regido los avatares de toda la lírica moderna.

La ironía ha conocido, en el campo de la poesía, de múltiples y variadísimas canalizaciones. De un lado, está la ironía sentimental y que Hierro prefiere calificar como «melancólica»; y está la ironía trágica, tampoco ausente en la poesía de Hierro. Y tenemos eso otro inalcanzable por la ironía, que puede tener varios nombres: fe apasionada en lo Absoluto y el infinito; certidumbre de una Unidad suprema que rige los movimientos rítmicos de la Creación y el Universo; y sobre todo, proyección identificativa del yo individual, del alma personal, hacia el alma total y única del mismo Universo. Porque la analogía lee el Universo como un vasto lenguaje de ritmos y correspondencias. Ironía y analogía son las claves que mejor pueden propiciar la más cabal apreciación de la total poesía de José Hierro.

Hombre de sus años y sufridor de algunas de las más amargas experiencias (personales y colectivas) de nuestro tiempo histórico, a Hierro le es imposible mantenerse, más allá de unos instantes, en el éxtasis jubiloso. Pronto un tirón brusco hacia abajo se producirá en él, su retorno fatal a la conciencia irónica, lúcida y dolorosa. Subir y descender, erguirse y caer; éste es el ritmo que dibujan entre sí los sucesivos momentos poéticos de Hierro.

Víctor García de la Concha

## Cazador de libélulas y entomólogo, eso es el poeta

Yo sé que a Pepe Hierro no le gusta que los profesores exhumemos poemas primerizos, que él ha decidido —y todos sabemos lo terco que es— no integrar en el corpus definitivo de su obra. Quiero recordar, de todos modos, un soneto que él ha desheredado. Lo escribió en 1938, 1939, como umbral —y así se titula— para el conjunto de diez poemas *Junto al mar*, de su hermano de alma José Luis Hidalgo, rudo cántabro.

Me he acordado de este poema, nada más abrir, hace unos meses, *Agenda*, y no porque en la docena escasa de composiciones que forman la primera parte de este libro, siete tengan protagonista al mar o sean justamente siete aves junto al mar. No, ha sido la lectura del formidable «Prólogo con libélulas y gusanos de seda» lo que me ha traído al recuerdo, en un juego de ecos, aquella hermosa pieza «cenicienta» por culpa de Hierro.

José Hierro ha explicado en varias ocasiones su Poética, apuntando la filosofía en que se sustenta. Así, en el breve ensayo escrito para la *Antología Consultada* (1952), en los prólogos a las ediciones de sus *Poesías escogidas* (1960), de las *Poesías Completas* (1962), de la *Antología de la poesía social*, preparada por Leopoldo de Luis, en 1965, en sus lecciones tituladas «Palabras ante un poema», en el libro *Elementos formales en la lírica actual*, de la Universidad Menéndez Pelayo, en *Reflexiones sobre mi poesía*, de la Universidad Autónoma de Madrid, etc. Pero a mí me interesa fijar la atención en sus poemas, especialmente en unas cuantas composi-



ciones marcadas tipográficamente por la cursiva y que situadas casi siempre al principio de los libros, vienen a construir el marco en que cada uno se encuadra, un marco —me apresuro a decirlo— que no es externo al discurso del libro, sino que funciona como su molde activo, poemas que funcionan a modo de abertura enunciando el tema o los temas que se van a ir desarrollando y fijando, a la vez, el tono general de la composición.

Recordemos ese prólogo: cazador de libélulas y entomólogo a la vez, eso es el poeta, también gusano de seda, que va segregando hilos de oro y edificando su propio túmulo para morir y resucitar al mismo tiempo, convertido en mariposa torpe y gorda, que nace a cambio de destruir lo que fue la razón de vivir y de morir, de alguien que fue ella misma. En el hueco que deja queda una maquinaria —eso es el poema escrito—, una maquinaria como de automóvil, pongo el motor en marcha, le hablo de libélulas, de gusanos de seda, le pregunto qué será lo que yo quería decir.

Desde el comienzo mismo de su andadura poética, ha concebido Hierro la poesía como una actividad a primera vista en dos tiempos: el tiempo de la inspiración y el tiempo de la concreción en la maquinaria verbal.

En esta línea, que podría calificarse como intensamente idealista, escribía ya para la *Antología Consultada*: «existiría la poesía aun sin los poetas, que son sus meros transmisores, meros traductores al lenguaje humano».

En noviembre, en la Fundación Juan March

# Dos nuevos encuentros sobre Biología

Se tratará sobre la tolerancia a la sal en microorganismos y plantas y sobre el control neural del movimiento en vertebrados

La Fundación Juan March ha organizado, como ya viene siendo habitual desde hace tiempo, dos nuevos «workshops» de Biología que tendrán lugar, con carácter cerrado, entre el 11 y el 13 de noviembre, el primero, y entre el 27 y el 30, el segundo, y tratarán, respectivamente, sobre «Tolerancia a la sal en microorganismos y plantas: aspectos fisiológicos y moleculares» y «Control neural del movimiento en vertebrados».

El primero de ellos está organizado por los doctores **Ramón Serrano**, del Laboratorio Europeo de Biología Molecular (EMBL), de Heidelberg, y de la Universidad Politécnica de Valencia, y **José Antonio Pintor Toro**, del Instituto de Recursos Naturales y Agrobiología, de Sevilla, y reúne a los mejores especialistas de todo el mundo en el campo de salinidad. Se tratarán aspectos como la síntesis de osmolitos, transportes de iones en la membrana plasmática y en las vacuolas, inducción génica debida a la salinidad, y la serie de sucesos y señales que el aumento de sal provoca.

Además de los organizadores y de los españoles Vicente Conejero, Monserrat Pagés y de Alonso Rodríguez-Navarro, presentarán sus trabajos L. Adler (Suecia), E. Blumbald (Canadá), W. Epstein, R. F. Gaber, P. M. Hasegawa (EE.UU.), C. F. Higgins (Gran Bretaña), A. Laudili (EE.UU.), U. Luttge (Alemania), E. Padan, U. Pick (Israel), R. Quatrano (EE.UU.), L. Reinhold (Israel) y R. G. Wyn Jones (Gran Bretaña).

El segundo «workshop» está organizado por los doctores **R. Baker**, del Departamento de Fisiología y Biofí-

sica del New York University Medical Center, y **J. M. Delgado García**, del Laboratorio de Neurociencia de la Facultad de Biología de Sevilla.

Además de éstos presentarán sus ponencias C. Acuña (España), A. Berthoz, A. L. Bianchi (Francia), J. R. Bloedel, R. E. Burke (EE.UU.), W. Buño (España), R. Caminti (Italia), E. E. Fetz (EE.UU.), R. Gallego (España), E. Godaux (Bélgica), S. Grillner (Suecia), D. Guitton (Canadá), S. M. Highstein (EE.UU.), R. N. Lemon (Gran Bretaña), F. Mora, F. J. Rubia (España), Y. Shinoda (Japón), J. F. Soechting (EE.UU.), M. Steriade (Canadá) y P. L. Strick (EE.UU.).

En este «workshop» se expondrán desde un punto de vista multidisciplinario los más recientes avances en el estudio de los sistemas motores de vertebrados, siendo los principales temas a presentar y discutir los aspectos básicos del movimiento, las estrategias motoras, la implicación de la médula espinal y el cerebro (cerebelo y corteza cerebral) en el movimiento, y las teorías e hipótesis que integran desde un punto de vista evolutivo el control nervioso del movimiento.

*Revista de libros de la Fundación*

# Número 49 de «SABER/Leer»

Con artículos de Palacio Atard, Valverde, Gallego, Alvar, Iglesias, Cardedal y Fernández Alba

En el número 49, correspondiente al mes de noviembre de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **Vicente Palacio Atard, José María Valverde, Julián Gallego, Manuel Alvar, M<sup>a</sup> Carmen Iglesias, Olegario G. de Cardedal y Antonio Fernández Alba.**

**Palacio Atard** se pregunta si es posible escribir una historia de Europa desde una perspectiva paneuropea; el libro que comenta lo intenta: en él, la sinfonía europea de la historia suena con un doble ritmo de armonías y discordancias. **Valverde** recuerda la hermenéutica del filósofo alemán Gadamer, discípulo rezagado de aquella «revolución conservadora» de los años veinte, y lo hace situando su elaborada armonía en un siglo como éste, en el que ha prevalecido el horror.

**Gallego** comenta un libro en el que se detalla el establecimiento de la litografía en España hasta su apogeo en la época de la regencia de María Cristina de Borbón, y que es, además, el catálogo de todas las estampas litográficas dibujadas por artistas españoles hasta 1837. El director de la Real Academia Española, **Manuel Alvar**, que ha dirigido él mismo varios atlas lingüísticos en España, comenta uno aparecido en México sobre el español de aquel país.

La profesora **M<sup>a</sup> Carmen Iglesias** se ocupa de una obra de Luis Díez del Corral que es, a su juicio, uno de los libros más ricos, densos y sugerentes no sólo sobre el pensamiento político de Tocqueville, sino también sobre el liberalismo europeo y los problemas de



fondo que atraviesan nuestra contemporaneidad. **González de Cardedal** escribe motivado por la lectura de un texto que es síntesis y síntoma de comprensión del cuerpo en la cultura. **Fernández Alba** se interesa, en su artículo, por si es posible dar una respuesta desde la arquitectura a situaciones y escenarios culturales tan diferentes como se dan en América Latina. **José Antonio Alcázar, Antonio Lancha, Fuencisla del Amo, Arturo Requijo y Alfonso Ruano** 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.

# «Política europea: pasado y futuro»

Cuatro conferencias de Hans Daalder  
y Philippe Schmitter

Con el título general de «Política europea: pasado y futuro», del 7 al 16 del pasado mes de mayo se celebró en la Fundación Juan March un ciclo de conferencias que impartieron dos destacados especialistas en ciencia política: Hans Daalder, profesor de la Universidad de Leiden (Holanda), y Philippe Schmitter, de la Universidad de Stanford (Estados Unidos). Este ciclo estuvo organizado por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Ambos conferenciantes, que han impartido cursos a los alumnos becados en dicho Centro, hablaron sobre «Paths towards state formation in Europe: democratization, bureaucratization and politicization» y «The role of a small state in the European Communities: the case of the Netherlands» (Hans Daalder); y «What role will organized interests play in the Europe of 1992?» y «What sort of polity is the European Community likely to become?» (Philippe Schmitter). Seguidamente se ofrece un resumen de las mismas.

*Hans Daalder*

## *Las vías de formación de Estados en Europa*

En su primera conferencia, el profesor **Hans Daalder** comentó los paradigmas sobre las vías de formación de estados en Europa: el francés, el inglés y el prusiano, así como los casos de los estados «city-belt» europeos. Para Daalder se pueden distinguir, al menos, cinco vías de formación de estados: a) a través de una monarquía absoluta, que se hizo independiente gracias a un ejército y una burocracia sólo dependientes del monarca (Francia y Prusia); b) formación del estado con intervención de los reyes, pero limitada por instituciones independientes representativas (Inglaterra y algún país escandinavo); c) formación del estado desde abajo, a través de una federación o confederación, lo que implica la existencia de destacados rasgos pluralistas (Suiza, Países Ba-

jos); d) a través de la conquista militar (Alemania e Italia); y e) formación de los nuevos estados, desde la perspectiva europea.

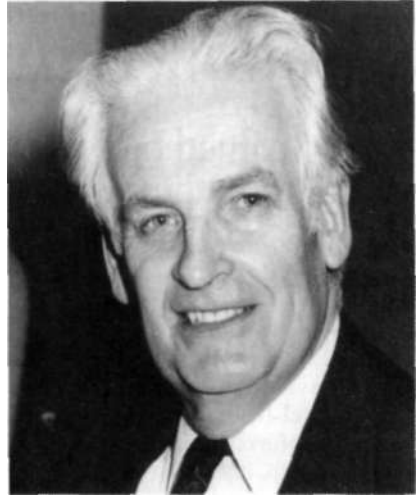
Otra clasificación diferente de la de las vías de formación del estado —señaló Daalder— es la que se puede realizar considerando el papel político de las burocracias de los países europeos y los Estados Unidos y el papel de los factores políticos partidistas en su funcionamiento. Así están los sistemas en los cuales las tradiciones autoritarias dominaron el proceso de formación del estado hasta el punto de que las burocracias se identificaron con la noción de estado; sistemas en los cuales la burocracia se desarrolló sólo después de que existieran tanto un sistema judicial independiente como órganos representati-

vos. En ellos la burocracia aceptó el papel subordinado de servidor de la autoridad política; sistemas en los cuales las fuerzas pluralistas mantienen tal fuerza en los procesos de formación del estado, que los conceptos de lealtad única o actor unitario eran inaplicables y no se desarrolló una demarcación clara entre las políticas de los partidos y las de los funcionarios, y sistemas en los que los partidos utilizaron la burocracia como arma contra los otros partidos.

Finalmente, Daalder hizo varias sugerencias para las futuras investigaciones sobre este tema: «el punto de partida será el estudio de los procesos iniciales de formación de un centro político en el proceso de formación del estado. Una segunda vía de investigación sería la que tiene en cuenta la noción de estado en cualquier sociedad dada. Se debería investigar hasta qué punto las doctrinas pluralistas se han mantenido o no en el desarrollo de los estados, y también es de gran importancia la cuestión de la periodización respectiva de la construcción de los instrumentos de poder maestros y sus órganos de representación. Otros factores que hay que estudiar son la relación específica entre los órganos centrales de gobierno a nivel regional y local; el papel específico jugado por los partidos y otros movimientos de masas en dar forma a los sistemas políticos modernos y el grado real de penetración del partido en los centros de poder efectivos».

### *El caso de Holanda*

En su segunda charla, Daalder abordó el papel que un pequeño estado, Holanda, desempeña en la Comunidad Europea. «Pertener a la Comunidad Europea ha sido siempre un hecho aceptado y considerado positivamente en Holanda, tanto por las élites como por los ciudadanos. Pueden darse dos razones que expliquen el alto grado de simpatía con que los ho-



**Hans Daalder** es Profesor de Ciencia Política en la Universidad de Leiden (Holanda) desde 1963. Fue el primer director del Departamento de Ciencias Sociales y Políticas del Instituto-Universidad Europea, en Florencia, y es uno de los miembros fundadores del European Consortium of Political Research, de cuyo Comité Ejecutivo fue Presidente de 1976 a 1979.

landeses consideran los asuntos europeos: primero, la memoria traumática de la neutralidad que persiguieron antes de la Segunda Guerra Mundial (y que expiró brutalmente con la invasión alemana) les recuerda el alto precio que puede llegar a pagar un país por su aislamiento. Segundo, la tradicional orientación internacional de su economía les hace no considerar extraña la búsqueda de alianzas y relaciones económicas con otros estados en beneficio mutuo. A pesar de este consenso, sin embargo, no toda la población apoya por igual la integración europea. Muchos holandeses ven con ansiedad la participación de Gran Bretaña en tales instituciones, y la mayoría de ellos son partidarios de un sistema de defensa atlántico, frente a una alternativa de defensa europea o comunitaria».

Daalder examinó a continuación la presencia de los holandeses en las instituciones comunitarias. «Esta es importante en muchas de ellas, tales como el Consejo de Ministros, la Comisión, la burocracia comunitaria, la Corte Suprema de Justicia o el Parlamento Europeo», dijo, y señaló que a lo largo de la segunda mitad de nuestro siglo han aparecido problemas de coordinación entre diversas instituciones holandesas que reclaman competencia para tratar asuntos europeos, tales como el Ministerio de Asuntos Exteriores, el de Defensa, el de Economía, el de Agricultura, etc.; tensiones en el entramado institucional que aún no han sido resueltas satisfactoriamente».

«Si examinamos los asuntos comunitarios desde la perspectiva del ciuda-

dano de a pie, la historia ofrece una paradoja aparente: por un lado, cada vez las autoridades comunitarias deciden más asuntos que atañen a los ciudadanos. El ciudadano medio holandés se desentiende cada vez más de todo lo que tenga que ver con la Comunidad Europea, y ello puede tener dos explicaciones: de una parte, la toma de decisiones políticas comunitarias requiere la negociación entre tantos actores políticos que el ciudadano cree con razón que su juicio influirá muy poco en el resultado de dicha negociación, por lo que se desentiende de ella. Pudiera ser, además, que este desentendimiento se ligue a una tradicional manera de los holandeses de concebir la «alta política» en términos abstractos, morales y legales.»

## *Philippe Schmitter*

### *«Hacia un sistema unitario de representación de intereses»*

En su primera conferencia, **Philippe Schmitter** analizó el posible futuro de la Comunidad Europea y, particularmente, el sistema de representación de intereses a nivel transnacional. Para el conferenciante, la firma del Acta Unica fue importante por dos razones: «en primer lugar, mostró a los empresarios que la perspectiva de un mercado integrado dejaba de ser retórica y amenazada como ser real, lo que les impulsó a tomarse en serio la Comunidad. En segundo lugar, el Acta Unica caló en la opinión pública europea al proponer un escenario futuro de una Europa sin fronteras».

Al centrarse en el futuro del sistema de representación de intereses, Schmitter dijo que «en contra de las expectativas teóricas dominantes, no se ha desarrollado en Europa un sistema de representación de intereses de tipo corporatista o neocorporatista, en el que organizaciones de interés clave, a nivel transnacional, colaboran con

los funcionarios europeos en la definición y ejecución de políticas. La alianza entre clase funcionarial europea y organizaciones de interés transnacionales no ha existido, salvo en contadas excepciones. No se ha desarrollado este modelo neocorporatista porque a nivel transnacional no tienen lugar dos condiciones que hacen posible el corporatismo a nivel nacional. Estas dos condiciones son: un equilibrio de poder entre empresarios y sindicatos y un centro político, con el poder de ejecutar las políticas aprobadas».

«Además, a nivel transnacional es mayor la heterogeneidad regional, el tamaño y la complejidad del espacio político y social y la complejidad de los procesos de toma de decisiones, mientras que sigue siendo escasa la tradición de confianza mutua entre los países miembros. Todos estos factores contribuyen a que el sistema de representación de intereses a nivel europeo



se aproxime más a un modelo plural que al modelo corporatista.»

### *La CE, un nuevo tipo de sistema político*

En qué tipo de *sistema político* se va a convertir la Comunidad Europea fue el tema abordado por Schmitter en su segunda charla. En su opinión, los problemas históricos que este sistema político ha encontrado para avanzar en su integración política se han agravado en los últimos tiempos debido a tres hechos problemáticos recientes: a) los *cambios en el Este europeo*, que «suponen la emergencia de un número considerable de nuevos candidatos a la integración europea, junto con los países de la EFTA (cuya futura solicitud de entrada en la CE es también previsible a corto plazo). Ello supondría elevar considerablemente el número de Estados miembros, lo que podría plantear serios problemas al proyecto de integración política europea»; b) la *reunificación alemana*, que «planteará seguramente una reasignación de los votos y escaños alemanes dentro de la CE, lo que puede poner en peligro las relaciones de cooperación estrecha entre Francia y Alemania, que hasta el momento habían demostrado ser uno de los principales motores de la integración europea»; y c) la *Guerra del Golfo*, que «revela las dificultades internas de la CE para dirimir sus diferencias a la hora de cooperar con otra potencia externa (en este caso, Estados Unidos). En definitiva, es difícil pensar en la CE como un todo político integrado en ausencia de una política exterior común previa, factor básico de unificación en cualquier sistema político».

«En este contexto, las *teorías políticas sobre integración regional* que han visto la luz en estos años se centran sobre todo en las *tendencias y procesos* de integración, sin analizar



**Philippe Schmitter** nació en Washington en 1936. Desde 1985 es profesor en el Departamento de Ciencia Política de la Stanford University (Estados Unidos). Miembro del Council for European Studies, del SSRC Committee on Southern Europe, del Conference Group on Contemporary Portugal, entre otras asociaciones de investigación en ciencias sociales y políticas, y pertenece al consejo editorial de destacadas revistas en su especialidad.

pormenorizadamente los *resultados o fines* de la misma. Ninguna de estas teorías —la teoría de la identidad europea de Karl Deutsch, la funcionalista y la intergubernamentalista son las principales— fue capaz de predecir el último paso dado en el sentido de la integración política: el Acta Unica Europea, que separa sustancialmente la naturaleza de la CE de la del resto de organizaciones internacionales. La predicción de las alternativas de futuro posible requiere, pues, un modo nuevo de acercamiento al problema de la integración, que se centre más en el análisis de

sus posibles fines y resultados que en los procesos o tendencias emergentes.»

Tres son, para Schmitter, los principales resultados posibles de la integración europea: la construcción de un *Estado europeo* máximamente *integrado*, la constitución de Europa como un *Estado federal*, con un nivel de integración medio; y el desarrollo de una *Confederación de Estados Europeos*, semejante al modelo suizo. De las tres alternativas legales básicas asociadas a dichos modelos, el *reconocimiento mutuo* de normativas nacionales sin renunciar a su *diversidad*, conservando el criterio *territorial* de

autoridad y estimulando la *eficacia distributiva* entre las diferentes unidades del sistema; este modelo parece el más plausible a corto plazo, sobre todo a través de la *sustitución del Estado-Nación por la Región como unidad de gobierno básica* del sistema político europeo. Con la dinámica del compromiso, del consenso conjunto de todos, la integración implicará un *proceso de revisión y negociación constante de estrategias*, en el que los compromisos alcanzados en una serie de áreas políticas irán modificando las preferencias de los actores en las áreas de negociación subsiguientes.

## «Estudios/Working Papers»: últimos números publicados

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales ha editado recientemente seis nuevos números dentro de la serie *Estudios/Working Papers*, cuyos autores son: **Hans Daalder**, profesor de la Universidad de Leiden (Holanda); **José María Maravall**, catedrático de Sociología Política de la Universidad Complutense; **Víctor Pérez Díaz**, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense y director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales; **Ellen M. Immergut**, profesora asociada en el Massachusetts Institute of Technology (Estados Unidos); y **Félix Varela**, catedrático de Organización Económica Internacional en la Universidad de Alcalá de Henares.

Los títulos de estos trabajos son los siguientes:

— **H. Daalder:**

• *Paths towards State Formation in Europe: Democratization, Bureaucratization and Politicization.* 1991/20.

• *The Role of a Small State in the European Community: The Case of the Netherlands.* 1991/21.

— **J. M. Maravall:**

• *Economic Reforms in New Democracies: The Southern European Experience.* 1991/22.

— **V. Pérez Díaz:**

• *From Peasants to Farmers: A Post-scriptum to Structure and Change of Castilian Peasant Communities.* 1991/23.

— **E. Immergut:**

• *Medical Markets and Professional Power: The Economic and Political Logic of Government Health Programs.* 1991/24.

— **Félix Varela:**

• *El problema de la deuda: evolución y perspectivas.* 1991/25.

El propósito de la serie *Estudios/Working Papers* es poner al alcance de una amplia audiencia académica el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo.

# Noviembre

2, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «LA ESPAÑOLADA. MUSICA ESPAÑOLA POR COMPOSITORES EXTRANJEROS» (I)**  
Intérpretes: **Manuel Pérez Bermúdez** (barítono) y **Xavier Parés** (piano).  
Obras de J. Massenet, G. Bizet, F. Poulenc, A. Roussel, L. Aubert, E. Trillat, J. Ibert y M. Ravel.

4, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Recital de violín y piano.**  
Intérpretes: **Ramón San Millau** (violín) y **Carmen Ruiz Lanzaran** (piano).  
Obras de A. Dvorak, J. S. Bach, L. V. Beethoven y M. Bruch.

5, MARTES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

**MONET EN GIVERNY (Colección Museo Marmottan, París)**

Durante todo el mes de noviembre seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Monet en Giverny», con 20 cuadros procedentes del Museo Marmottan de París. Horario de visita: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

**Violín y piano, por Víctor Ardeleán** (violín) y **Almudena Cano** (piano).  
Comentarios: **Jacinto Torres.**

Obras de G. 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 CURSOS UNIVERSITARIOS «Hacia una moderna pedagogía de la Literatura» (III).**  
**Fernando Lázaro**  
**Carreter:** «La Literatura en la enseñanza secundaria».

6, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO: «SERGEI PROKOFIEV: MUSICA DE CÁMARA» (y IV)**  
Intérpretes: **Polina Kotliarskaya** (violín), **Francisco Comesaña** (violín) y **Josep Coloni** (piano).  
Programa: 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.

7, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Organo, 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).

**Intérpretes:** **Víctor Ardelean** (violín) y **Almudena Cano** (piano).

Comentarios: **Jacinto Torres.**

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5).

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**

«**Hacia una moderna pedagogía de la Literatura**» (y IV).

**Fernando Lázaro**

**Carreter:** «Didáctica del texto».

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**

«**La escultura contemporánea vista por un escultor**» (I).

**José Luis Sánchez:** «Rodin y los pintores-escultores».

**8, VIERNES**

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

**Piano,** por **Jorge Otero.**

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de J. S. Bach, J. Brahms, C. Debussy, M. Ravel y M. de Falla.

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

**13, MIÉRCOLES**

**11,30 CICLO: «ENRIQUE GRANADOS» (I)**

Intérprete: **Miguel Farré** (piano).

Programa: Escenas románticas; A la cubana Op. 36; Danzas españolas nº 6, 11 y 9; Paisaje Op. 35; Goyescas nº 5 y 6; Rapsodia aragonesa.

**11, LUNES**

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**

**Recital de violonchelo y piano.**

Intérpretes: **Vanessa Fernaud** (violonchelo) **Iván Citera** (piano).

Obras de L. V. Beethoven, G. Valenti, R. Schumann y C. Franck.

**LOS GRABADOS DE GOYA, EN FRANKFURT Y EN PAU**

Hasta el 17 de noviembre puede verse en el Karmeliterkloster de **Frankfurt**, la Exposición de 218 grabados de Goya (de la colección de la Fundación Juan March), presentada en colaboración con el Ministerio de Cultura Español y el Ayuntamiento de Frankfurt. Desde el 30 de noviembre, la muestra se presenta en el Museo de Bellas Artes de **Pau** (Francia), con la colaboración de la Federación de Obras Laicas de los Pirineos Atlánticos y el Ayuntamiento de Pau.

**12, MARTES**

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

14, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Organo**, por **Miguel del Barco**.  
Comentarios: **Javier Maderuelo**.  
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 7).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«La escultura contemporánea vista por un escultor» (II)**.  
**José Luis Sánchez**: «De Picasso a Duchamp».

15, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano**, por **Jorge Otero**.  
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.  
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 8).

**«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN HUESCA Y CARTAGENA**

Hasta el 20 de noviembre se exhibe «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)» en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de **Huesca**, en colaboración con esta entidad e Ibercaja. Desde el 26 de noviembre, la muestra, con 23 obras de otros tantos artistas, se presentará en **Cartagena** (Murcia), en la sala de la Asamblea Regional de Murcia en Cartagena y con la colaboración de esta entidad y la de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

16, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «LA ESPAÑOLADA. MUSICA ESPAÑOLA POR COMPOSITORES EXTRANJEROS» (II)**.  
Intérpretes: **Ignacio Saldaña y Chiky Martín** (piano a 4 manos).  
Obras de M. Moszkowski, N. Rimsky-Korsakov y M. Ravel.

18, LUNES

- 19,30 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Recital de guitarra**.  
Intérprete: **Paulo Amorini**.  
Obras de C. Seixas, G. Regondi, A. Barrios, J. Rodrigo, D. Bogdanovic y A. Piazzolla.

19, MARTES

- 19,30 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 5).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«La escultura contemporánea vista por un escultor» (III)**.  
**José Luis Sánchez**: «Materiales y procesos».

20, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «ENRIQUE GRANADOS»**

Intérprete: **Antoni Besses**  
(piano).  
Programa: Cuentos de la  
Juventud Op. 1 ; Impromptu  
Op. 39; Danzas españolas nº  
4 y 7; Valse de Concert Op.  
35; Valses poéticos;  
Goyescas nº 1 y 2; y El  
Pelele.

Intérpretes: **Carmen  
Rodríguez Aragón**  
(soprano), **Manuel Pérez  
Bermúdez** (barítono) y  
**Xavier Parés** (piano).  
Obras de H. Wolf.

21, JUEVES

11,30 **RECITALES PARA  
JÓVENES**  
**Organo**, por **Miguel del  
Barco**.  
Comentarios: **Javier  
Maderuelo**.  
(Programa y condiciones de  
asistencia, como el día 7).

19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**  
«**La escultura  
contemporánea vista por  
un escultor**» (y IV).  
**José Luis Sánchez**: «La  
escultura española: Ferrant,  
Oteiza y Chillida».

22, VIERNES

11,30 **RECITALES PARA  
JÓVENES**  
**Piano**, por **Jorge Otero**.  
Comentarios: **Antonio  
Fernández Cid**.  
(Programa y condiciones de  
asistencia, como el día 8).

23, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL  
SÁBADO**  
**CICLO «LA  
ESPAÑOLADA. MUSICA  
ESPAÑOLA POR  
COMPOSITORES  
EXTRANJEROS» (III).**

25, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE  
MEDIODÍA**  
**Recital de canto y piano**.  
Intérpretes: **Carlos José  
Durán** (tenor) y **Celsa  
Tamayo** (piano).  
Obras de Fauré, Denza, Tosti,  
Villa-Lobos, Ginastera,  
Guastarino y Turina.

26, 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 5).

19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**  
«**Sociología de la música**»  
(I).

**CICLO «ENRIQUE  
GRANADOS», EN  
LOGROÑO Y ALBACETE**

Un ciclo dedicado a Enrique  
Granados se celebrará durante el  
mes de noviembre, con la  
colaboración técnica de la  
Fundación Juan March, en  
Logroño, dentro de Cultural Rioja,  
los días 4, 11 y 18 de noviembre; y  
los días 4 y 11 de noviembre,  
proseguirá en Albacete, dentro de  
Cultural Albacete, donde se inició  
el pasado 28 de octubre.

**Ramón Barce:** «Lo que la música dice y lo que no dice».

## 27, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «ENRIQUE GRANADOS» (y III).**  
Intérprete: **Carmen Vilá.**  
Programa: Danzas españolas nº 1, 2, 3 y 10; Cartas de amor, vales íntimos; Preludio y seis piezas sobre cantos populares españoles; Danzas españolas nº 5, y 12; Oriental; Goyescas nº 3 y 4; y Allegro de concierto.

## 28, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Organo,** por **Miguel del Barco.**  
Comentarios: **Javier Maderuelo.**  
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 7).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Sociología de la música» (II).**  
**Ramón Barce:** «Los mecanismos del folklore».

## 29, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano,** por **Jorge Otero.**  
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**  
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 8).

## 30, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «LA ESPAÑOLADA. MUSICA ESPAÑOLA POR COMPOSITORES EXTRANJEROS» (y IV).**  
Intérprete: **Gerardo Arriaga** (guitarra).  
Obras de M. Giuliani, J. Duarte, R. Smith Brindle, M. Castelnuovo-Tedesco y M. Ponce.

## COL-LECCIO MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI, EN PALMA

Con 36 obras, de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, permanece abierta en Palma, en el antiguo edificio de la calle San Miguel, 11 (primera planta), la *Col-lecció March.Art Espanyol Contemporani*, formada con fondos de la Fundación Juan March. Entrada gratuita para los nacidos o residentes en las Islas Baleares.

## MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA

Pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años cincuenta, se ofrecen en el *Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca*, que pertenece y gestiona la Fundación Juan March.

Información: Fundación Juan March

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