Nº 271
Junio-Julio
1997

Sumario

Ensayo - La filosofía, hoy (V) 3

La filosofía de la ciencia a finales del siglo XX, por Javier Echeverría 3

Arte 11

Max Beckmann y la crítica 11
— Abierta hasta el 8 de junio la muestra del pintor alemán 11
La exposición de Frank Stella, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma 16
«Grabado Abstracto Español», en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca 17
— Ofrece obra de 12 autores contemporáneos, de los fondos de la Fundación Juan March 17

Música 18

«Brahms, música de cámara»: tres conciertos en junio 18
— Arturo Reverter: «Rasgos generales de un estilo» 19
«Músicas para la flauta» en «Conciertos del Sábado» 21
«Conciertos de Mediodía» de junio 22
Flauta y piano, en «Aula de Reestrenos» 23
Finalizó el ciclo «Música en la corte de Federico el Grande» 24
— Daniel Vega: «Federico II, pasión por las letras, las artes y la música» 24

Cursos universitarios 26

Lecciones sobre el Museo del Prado (I) 26

Publicaciones 37

«SABER/*Leer*» de junio-julio: artículos de Elías Díaz, Villa Rojo, Felipe Mellizo, Francisco Abad, Sánchez Ron y Sixto Ríos 37

Biología 38

Reuniones Internacionales sobre Biología 38
— «Nuevos biocatalizadores» 38
— Dos nuevos encuentros, en junio y julio, sobre «Reparación del ADN y estabilidad genómica» y «Bioquímica y Biología molecular de levaduras no convencionales» 39

Ciencias Sociales 40

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 40
— Seminarios del profesor Larry Diamond 40
— Finaliza el curso en el Centro 44

Actividades culturales en junio y julio 46

LA FILOSOFÍA, HOY (V)

La filosofía de la ciencia a finales del siglo XX

1. De las teorías a la práctica científica



Javier Echeverría Ezponda (Pamplona, 1948) es Profesor de Investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid (Instituto de Filosofía). Preside la Sociedad de Lógica, Metodología y Filosofía de la Ciencia en España. Su último libro se titula *Filosofía de la Ciencia* (Madrid, 1995).

La filosofía de la ciencia surgió en el primer tercio del siglo XX como una disciplina claramente diferenciada de la *Wissenschaftstheorie* y de la *Philosophie der Natur* germanas, que habían predominado a lo largo del siglo XIX. El círculo de Viena (Schlick, Carnap, Neurath, Morris, etc.), el grupo de Berlín (Reichenbach) y el propio Popper, que fue el primer disidente del positivismo lógico, inauguraron un nuevo tipo de reflexión filosófica, la epistemología, que puede ser considerada como una *metaciencia*, tal y como lo hizo Moulines en 1982. Tras la segunda guerra mundial, la filosofía de la ciencia se ha desarrollado sobre todo en los Estados Unidos de América, con Carnap y Popper como figuras predominantes. En lugar de proponer sus propias teorías sobre la naturaleza o sobre la ciencia, los filósofos de la ciencia han optado por las teorías científicas ya construidas como su principal objeto de reflexión. Así como la metamatemática de Hilbert y de sus seguido-

* 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 Ciencia,

→

res trataba de formalizar las teorías y los esquemas de razonamiento de los matemáticos para, una vez reducidas a sistemas formales, investigar la coherencia, la completud, la simplicidad, la categoricidad y las demás propiedades sintácticas y semánticas de las teorías matemáticas, así también los filósofos de las ciencias naturales y de las ciencias sociales debían intentar, en la medida de lo posible, *analizar y reconstruir formalmente las teorías científicas*, con el fin de fundamentar y justificar la verosimilitud, predictibilidad, simplicidad, coherencia y utilidad de las grandes teorías empíricas. Galileo, Descartes, Newton, Lavoisier, Lyell, Darwin, Mendel, Einstein, Planck, Von Neumann, Turing, etc., eran los referentes principales para los filósofos de la ciencia: se estudiaban sus métodos, sus hipótesis, sus experimentos, sus formulaciones matemáticas, sus predicciones, sus comprobaciones, sus libros. El objeto de la filosofía de la ciencia era el conocimiento científico, y éste quedaba expresado en los libros de texto y en las grandes obras y artículos de la historia de la ciencia. La filosofía de la ciencia aplicaba luego sus propios métodos de reconstrucción de las teorías científicas: en principio estos métodos eran lógico-matemáticos y sintácticos, pero desde que Tarski propuso su concepción semántica de la verdad, los métodos de reconstrucción semántica (sistemas que satisfacen un conjunto de axiomas, teoría de modelos) también fueron aceptados. La filosofía analítica de la ciencia ha sido ante todo análisis sintáctico (y luego semántico) de las teorías científicas.

Este proyecto se reveló como irrealizable, tanto en el caso de las ciencias formales (teoremas de incompletud e indecidibilidad de Gödel) como en el de las ciencias empíricas (problema de los términos teóricos, paradoja del cambio de significado, inexcrutabilidad de la referencia, etc.). Todo ello dio lugar a un profundo cam-

---

→
Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, y Cambios políticos y sociales en Europa.

'La filosofía, hoy' es el tema de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La ética continental*, por Carlos Thiebaut, catedrático de la Universidad Carlos III, de Madrid; *Actualidad de la filosofía política (Pensar la política hoy)*, por Fernando Quesada Castro, catedrático de Filosofía Política en la U.N.E.D; *La filosofía del lenguaje al final del siglo XX*, por Juan José Acero Fernández, catedrático de Lógica de la Universidad de Granada; y *Filosofía de la religión*, por José Gómez Caffarena, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, de Madrid.

bio en los años 60, preparado por autores como Toulmin, Hanson, Quine, Putnam y otros, pero que cristalizó en torno a la figura de Kuhn. Hoy en día estamos ante una *filosofía de la ciencia postkuhniana*, lo cual implica aceptar que la filosofía de la ciencia no sólo ha de reflexionar sobre el contexto de justificación, como afirmó Reichenbach en su *Experience and Prediction* de 1933, sino también sobre el contexto de descubrimiento. Dicho de otra manera: los filósofos de la ciencia no sólo han de ocuparse del conocimiento (epistemología, metodología), sino también de la praxis científica.

A partir de los años 80, y sobre todo en esta última década, la filosofía de la ciencia comienza a interesarse cada vez más en la práctica científica: aparte de la sintaxis y la semántica, se empieza a elaborar una pragmática de la ciencia. Ello no equivale a decir que se abandonan los estudios metodológicos y epistemológicos: la concepción estructural (Sneed, Stegmüller, Balzer, Moulines, etc.) y la concepción semántica (Suppes, Van Fraasen, Giere, etc.) han proseguido sus investigaciones metateóricas sobre los conceptos y las representaciones científicas, así como sobre la estructura y modelos de las teorías científicas; pero también han ido apareciendo otros filósofos de la ciencia (Hacking, Rescher, Cartwright, Kitcher, etc.) que han estudiado a fondo algunos de los aspectos instrumentales, axiológicos, tecnológicos y prácticos de la actividad científica. La diferencia esencial es ésta: además del conocimiento científico, la filosofía de la ciencia ha empezado a interesarse también en la actividad de los científicos.

2. *La filosofía de la ciencia y los estudios sobre ciencia y tecnología («Science and Technology Studies»)*

Los filósofos analíticos de la ciencia dominaron el panorama de investigaciones hasta bien entrados los años 60, y cabe decir que, salvo excepciones, concedieron poca importancia a la labor de los historiadores, psicólogos y sociólogos de la ciencia. Esta tendencia ha cambiado radicalmente a partir de los años 80. Los filósofos de la ciencia de las universidades y centros de investigación más avanzados han tendido a integrarse en programas de estudios más am-

plios, en los que se trabaja conjuntamente con historiadores y sociólogos de la ciencia y de la tecnología, así como con expertos en ciencias cognitivas. Giere y otros autores (Thagard, los Churchland) han pasado a proponer incluso una filosofía cognitiva de la ciencia, corriente ésta que ha tenido una cierta repercusión en los últimos años. Pero la novedad mayor ha sido la incorporación de los filósofos de la ciencia y de la tecnología a equipos de investigación y de reflexión interdisciplinares, renunciando la filosofía de la ciencia a aquella primacía o cuasi-monopolio sobre la reflexión en torno a la ciencia, que fue una actitud muy característica de la filosofía analítica de la ciencia. La aparición de los programas *STS (Science, Technology and Society)* supuso un importante giro institucional en los Estados Unidos de América, y aunque algunos de esos programas han fracasado, acaso por haber proliferado demasiado en los últimos años, lo cierto es que los más sólidos siguen siendo el principal punto de referencia para los estudios generales sobre la ciencia.

Dentro de estos grupos de estudios sobre la ciencia y la tecnología, los sociólogos de la ciencia han adquirido una influencia considerable durante los últimos veinte años, lo cual ha contribuido a su vez a que la filosofía de la ciencia evolucione. Desde que Bloor, Barnes y otros propusieran el *Strong Program* en sociología del conocimiento científico en la Universidad de Edimburgo (1972), han surgido numerosas escuelas de sociología y de antropología de la ciencia, a cuál más radical en sus planteamientos. Además del programa relativista y de la etnometodología, la escuela constructivista ha afirmado que los científicos construyen o fabrican sus objetos: Latour y Woolgar han llegado a afirmar que esto alcanza a los propios hechos científicos, y no sólo a los enunciados, teorías o experimentos.

Importantes filósofos de la ciencia (Bunge, Laudan, Moulines, etc.) han atacado enérgicamente las tesis relativistas que han ido imponiéndose entre los sociólogos de la ciencia, afirmando la objetividad del conocimiento y de los métodos científicos. Sin embargo, las críticas de Kuhn, Lakatos, Feyerabend y las diversas escuelas de sociología del conocimiento científico no han caído en saco roto, de modo que, en parte por haberse integrado en grupos de dis-

cusión e investigación con historiadores y sociólogos de la ciencia, en parte por las propias limitaciones de las propuestas de los filósofos postkhunianos de la ciencia, lo cierto es que, a partir de los años 80, la filosofía de la ciencia, además de proseguir con las líneas de trabajo ya mencionadas, ha replanteado por completo la noción de racionalidad científica. Puesto que la filosofía de la ciencia ya no es sólo filosofía del conocimiento científico, sino también filosofía de la actividad científica (y de la acción tecnocientífica), el concepto mismo de racionalidad científica ha cambiado profundamente. Frente a una racionalidad puramente epistémica (mayor capacidad predictiva, mayor grado de corroboración o de falsación de las teorías, mayor simplicidad o generalidad de los principios, de las leyes o de los axiomas), la filosofía de la ciencia ha comenzado a pensar la racionalidad científica no sólo como filosofía teórica, sino también como filosofía práctica. El último número de la revista *Isegoría* (XII, diciembre de 1995), «La filosofía de la ciencia como filosofía práctica», resulta ilustrativo al respecto.

3. La tecnociencia como intervención en el mundo

Tanto los sociólogos de la ciencia como los filósofos de la ciencia han comenzado a hablar de tecnociencia en los últimos años, rompiendo la separación tradicional entre ciencia y tecnología. En la medida en que los filósofos, los sociólogos y los historiadores estudian la ciencia contemporánea, y no sólo la ciencia moderna, la componente tecnológica de la actividad científica resulta inexorable.

Un filósofo de la ciencia muy significativo al respecto es Ian Hacking, cuya obra *Representing and Intervening* mantiene que la ciencia no sólo es conocimiento del mundo (representarnos el mundo), sino sobre todo intervención en él. Parafraseando a Hanson, quien dijo que la observación está cargada de teoría, podríamos decir que, siguiendo a Hacking, la observación científica está cargada además de práctica. Los instrumentos, las técnicas, las reglas que dirigen la acción de los científicos pasan a ser un objeto de reflexión filosófica importante.

Una segunda línea de renovación de la filosofía de la ciencia surge de lo que podríamos llamar axiología de la ciencia, por oposición a la epistemología y a la metodología. El debate fue planteado por Kuhn, pero han sido Putnam y Laudan quienes más han insistido en la objetividad de los valores que rigen la ciencia. Frente a la ciencia *value-free* del sociólogo Max Weber y de la tradición filosófica empirista, Putnam ha afirmado radicalmente que sin valores no hay hechos ni conocimiento científico. Él se refirió ante todo a los valores epistémicos, al igual que Laudan, pero algunos autores ulteriores, como Rescher, han ampliado el elenco de valores a considerar por parte de los filósofos de la ciencia, incluyendo valores éticos y estéticos. Si tenemos en cuenta que la cuestión de los valores surge inexorablemente en cuanto hablamos de acciones tecnocientíficas, y por ende de acciones intencionales con metas y objetivos, los filósofos de la tecnociencia han tendido a caracterizar la racionalidad científica en función de los fines u objetivos de la ciencia. Resnik ha denominado *concepción teleológica* a toda esta corriente de pensamiento.

La tercera tendencia a tener en cuenta es la que proviene de la filosofía de la tecnología. Aunque en el siglo XX ha habido importantes pensadores que han reflexionado sobre la técnica (Heidegger, Ortega, Mumford, Ellul, etc.), lo cierto es que la emergencia de la filosofía de la tecnología como disciplina diferenciada ha sido reciente.

Suelen distinguirse dos grandes tradiciones, una americana y otra europea. La primera se ha agrupado en torno a los programas de ciencia, tecnología y sociedad, mientras que la segunda ha surgido en el marco de los estudios sobre ciencia y tecnología, con una fuerte impronta de los sociólogos del conocimiento científico. Autores norteamericanos de inspiración pragmatista como Mitcham, Durbin y otros han contribuido al desarrollo de la filosofía de la tecnología en los Estados Unidos, con la consiguiente aparición de nuevos temas de reflexión, que hubieran resultado impensables para la filosofía analítica de la ciencia: el impacto de la tecnociencia sobre el entorno, los diversos valores que rigen una u otra política científica, las componentes económicas de la investigación científica, etc. La práctica de los tecnólogos está regida por sistemas de va-

lores muy distintos a los de la ciencia clásica, y por ello la filosofía de la tecnología está teniendo una fuerte influencia en la axiología de la ciencia.

Un autor muy representativo de todas estas influencias es Nicholas Rescher. Habiendo estado siempre interesado en la filosofía práctica de la ciencia, y no sólo en la epistemología, Rescher constata en sus últimos escritos que la investigación científica está cada vez más mediatizada por la tecnología, lo cual implica la introducción de nuevos valores en la actividad de los científicos. Según Rescher, en una ciencia tecnologizada el avance mismo del conocimiento científico depende del progreso tecnológico, porque la obtención de nuevos datos va ligada a la construcción de artefactos tecnológicos de observación o de medida más poderosos o más precisos. A esto lo llama escalada tecnológica, y es consustancial a la investigación científica actual, justificándose plenamente el concepto de tecnociencia.

Hablando en términos más generales, lo que Rescher vislumbra en la filosofía de la ciencia más reciente es la presencia de una forma de racionalidad, la racionalidad evaluativa, que no es reducible a la razón inferencial de la filosofía analítica de la ciencia: «la racionalidad tiene dos vertientes: una axiológica (evaluativa), que se ocupa de la adecuación de los fines, y otra instrumental (cognitiva), que se interesa por la eficacia y la eficiencia en su cultivo» (N. Rescher, *Razón y valores en la era tecno-científica*, 1995, de próxima aparición en castellano). Estas tesis de Rescher dejan claro hasta qué punto la filosofía de la ciencia actual se está replanteando a fondo la noción de racionalidad científica. Las concepciones instrumentales de la racionalidad tecnocientífica, que han predominado netamente a lo largo del siglo XX, han solido justificar la metodología (y en último término la propia epistemología) en función de los fines u objetivos de la ciencia, fueran estos epistémico-sintácticos (coherencia, simplicidad, generalidad, derivabilidad, predicibilidad, etc.) o epistémico-semánticos (verosimilitud, corroborabilidad, falsabilidad ...). Los sociólogos de la ciencia han mostrado que hay objetivos externos (por ejemplo, intereses) que permiten explicar las opciones prácticas adoptadas por los científicos. En uno u otro caso estamos ante una concepción instrumental y teleológica

de la racionalidad. Contrariamente a ella, Rescher afirma la existencia de una racionalidad evaluativa en la actividad teórica y práctica de los científicos: dicha racionalidad se corresponde bastante bien con lo que la filosofía tradicional llamaba juicio, con la carga axiológica subyacente que todo juicio tiene.

Pienso que la filosofía de la ciencia tiene todo un capítulo por desarrollar, que puede ser denominado axiología de la ciencia, a partir del cual se podrá hablar de una concepción axiológica de la racionalidad científica, que resultará aplicable al conocimiento y a la actividad tecnocientífica. En la medida en que no se afirme un monismo, sino un pluralismo axiológico, los objetivos de la ciencia serán relativos a los valores, y no al revés. A partir de ello la filosofía de la ciencia podrá desempeñar un papel claro y preciso dentro del marco de los estudios sobre ciencia y tecnología, sin renunciar a la precisión de la tradición analítica, pero ampliando considerablemente los contenidos sobre los cuales versa la filosofía de la ciencia. □

Bibliografía:

N. Cartwright: *How the Laws of Physics Lie*. Oxford, Clarendon Press, 1983.

J. Echeverría: *Filosofía de la Ciencia*. Madrid, Akal, 1995.

M. I. González García y otros: *Ciencia, Tecnología y Sociedad*. Madrid, Tecnos, 1996.

I. Hacking: *Representing and Intervening*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1983.

Ph. Kitcher, *The Advancement of Science*. Oxford, Oxford Univ. Press, 1993.

L. Laudan: *Science and Values*. Berkeley, Univ. of California Press,1984.

C. Mitcham: *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* Barcelona, Anthropos, 1989.

U. Moulines: *Exploraciones metacientíficas*. Madrid, Alianza, 1982.

H. Putnam: *Reason, Truth and History*. London, Cambridge Univ. Press, 1981.

N. Rescher: *A System of Pragmatic Idealism*, vol. II: *The Validity of Values*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1993.

N. Rescher: *Razón y valores en la era científico-tecnológica*, de próxima publicación por la Universidad de La Coruña, 1997.

D.B. Resnik: «Do Scientific Aims Justify Methodological Rules», *Erkenntnis* 38 (1993), 223-232.

Se clausura el 8 de junio

La retrospectiva de Max Beckmann, según la crítica

El 8 de junio se clausura en Madrid la retrospectiva del artista alemán Max Beckmann (Leipzig, 1884-Nueva York, 1950) que desde el pasado 7 de marzo muestra en la sede de la Fundación Juan March 34 obras firmadas entre 1905 y 1950. La exposición, de la que ya se ha informado en números anteriores de este Boletín, se reunió con préstamos de una veintena de museos y colecciones privadas de Europa y Estados Unidos. Con motivo de la inauguración en Madrid, la prensa especializada y la crítica se ocuparon de la exposición, tal como se recoge en este Boletín. (Se incluyen los comentarios del crítico José Ramón Danvila**, que falleció de un infarto el pasado 3 de abril y que siempre se ocupó de las actividades artísticas de la Fundación Juan March.)**

Sensual abigarramiento

«Su manera de estructurar el cuadro, de un sensual abigarramiento –son particularmente significativas al respecto las obras realizadas después de la Gran Guerra–, mueve a pensar en su dominio del espacio y su peculiar sentido cromático, a menudo abundando en gamas sombrías con atención al claroscuro; son sólo dos detalles que pueden justificar la influencia que tuvo en los artistas de la renovación expresionista de los años setenta.»

José Ramón Danvila («El Punto de las Artes», 14-III-97)

Talante personal

«Testigo de dos guerras europeas y artista en el exilio, Beckmann presenció desde la primera fila la gestación y el desarrollo de las vanguardias y, sin embargo, se mantuvo fiel a un talante absolutamente personal que le hizo ignorarlas.»

José Ramón Danvila («Metrópoli»/«El Mundo», 21-III-97)

Construir un cuadro

«La exposición insiste en la figura y en la manera de construir el cuadro, dos detalles que diseñan gran parte de la personalidad de Beckmann.»

José Ramón Danvila («El Mundo», 7-III-97)

El corazón del mundo

«En muchas de las obras se interroga ansiosamente sobre las posibilidades redentoras que pueden subsistir todavía en el corazón del mundo; al tiempo intenta expresar el enigma de la existencia humana por medio de simbolismos complejos.»

Juan J. Luna («Tribuna», 14-IV-97)

Contemplación individualizada

«Beckmann pertenece a ese tipo de artistas que exige una contemplación individualizada. (...) Sólo cobra pleno sentido cuando se analiza su complejo universo artístico personal de una for-

ma monográfica. (...) No es que Beckmann no aburra, como suele ocurrir cuando un artista es interesante, sino que fue una personalidad solitaria y, a pesar de su tempranísimo éxito, de maduración lenta.»

Francisco Calvo Serraller («Babelia»/«El País», 1-III-97)

Viaje a lo largo de la vida

«La muestra ha sido montada como una especie de viaje a lo largo de la vida de Beckmann. Nos lleva este camino desde los primeros cuadros fechados en 1900 –el gran *Pantalán* de la playa danesa de Agger, el doble retrato de Beckmann con su primera mujer Minna, la animada escena callejera de Berlín...– hasta las últimas obras maestras de los años 50.»

José Pérez Gállego («El Heraldo de Aragón», 28-III-97)

Canción del colorido

«En estos treinta y tantos cuadros al óleo sobre lienzo del artista domina, de tal modo, una franca y casi ingenua energía que toda la dureza de la imagen se contiene ante la exultante canción del colorido. (...) Sobre su estructura, rugosa y masculina, están clavados los esplendores privados y los horrores públicos de la primera mitad del siglo.»

Julián Gállego («ABC Cultural»/«ABC», 7-III-97)

Serio, poco simpático

«Beckmann fue un pintor serio, poco simpático vamos, que se atrevió a pintar desde cuadros de escenas como el hundimiento del Titanic hasta señoritas matissianas constreñidas por el negro, un color que el artista no pu-

«Doble retrato de Max Beckmann y Minna Beckmann-Tube», 1909; y «Paisaje primaveral en el parque Louisa», 1924





do o no quiso nunca domesticar.»

J. A. Álvarez Reyes («Diario 16», 6-III-97)

La herida del artista

«En el fondo de su alma, lo que se adivinaba en él de manera inocultablemente bronca, era la herida soberbia de un artista clásico, de un sabio y académico, que había sido expulsado con crueldad de su perfecto paraíso.»

Marcos-Ricardo Barnatán («El Mundo», 15-III-97)

Cambio cultural

«[Su] aventura expresionista constituyó el intento de organizar un proyecto de cambio cultural, social y político en una expresión radical propia del pensamiento del primer tercio de siglo.»

Eugenio Castro («La Cultura de Madrid», marzo 1997)

En el vértice de los debates

«La riqueza de su mundo personal, en el que una fuerte sensualidad se combina con el fatalismo trágico-apocalíptico más inquietante, o la manera con que la alusión más precisa y directa a la realidad cotidiana se funde con lo simbólico y lo onírico, explica por qué este gran solitario se nos aparece constantemente en el vértice de los grandes debates artísticos del primer tercio del siglo.»

Francisco Calvo Serraller («Galería Antiqvaria», marzo 1997)





«El soldado peruano quiere beber», 1929; y «Gitana II. Ilonka», 1932

Por muchos caminos y por ninguno

«La pintura de Beckmann discurre a la vez por muchos caminos y por ninguno, en abierto rechazo a cualquier movimiento, cualquier tendencia. (...) En su obra aparece tanto lo mítico como lo cotidiano; lo interior, que se adivina, y lo exterior, que se acentúa.»

María Ángeles Castillo («Ya», 8-III-97)

Un solitario con mirada propia

«Fue un independiente, un solitario que realizó su camino con una mirada propia. Una mirada muy a menudo atraída por lo grotesco, humor que la guerra reconvirtió en una mirada hacia atrás, hacia el pasado mítico. Entre el realismo, lo grotesco y el mito, la obra de Beckmann aparece como extrañamente singular.»

Mercè Ibarz («Magazine»/ «Diario de Mallorca», 15-6-97)

Una óptica invertida

«En sus obras se dan la mano lo cotidiano y lo mítico, una óptica invertida (motivos grandes que se transforman en minúsculos, y objetos pequeños representados a gran escala), la deformación exagerada de las figuras...»

Carlos García Osuna («Suplemento Semanal», 9-III-97)

El relato de toda una vida

«Y un autorretrato no es un fotomatón: ¡cuánta literatura hay a veces en uno de esos autorretratos y no digamos en un conjunto de autorretratos! En el caso de Max Beckmann, está el relato de toda una vida, se diría que cada vez más doliente.»

Manuel Hidalgo («La Esfera»/«El Mundo», 22-III-97)

Pintura rica y compleja

«Supo evolucionar en su arte sin plegarse a los estilos o las modas, superando, primero, el trauma de la guerra y enriqueciendo, después, sus recursos plásticos hasta desarrollar una pintura rica y compleja en la que dominan el color y el sentido de la composición.»

J.F. («Comunidad Escolar», 12-III-97)

Grotesco teatro del mundo

«Beckmann no buscaba la verificación de la realidad, sino el misterio mismo de las cosas, los impulsos que ponen y mantienen en movimiento al grotesco teatro del mundo.»

(«Euronorte», marzo 1997)

Terribles fantasmas diurnos

«La esencia de su mensaje es que la fama, el dinero y el amor de las mujeres no es todo lo que dicen que es, pero la extraña y sobria convicción que Beckmann da a sus personajes lleva a su pintura más allá de lo moralizante para convertirla en una invocación mágica, la aparición de los terribles fantasmas diurnos de los años 30.»

Amelia G. Sanjosé («Crítica de Arte», marzo 1997)

Realidad sobria y exacta

«Aunque en muchos de sus temas se nos muestre atraído por la alegoría y el simbolismo, será la realidad social del momento la que lo encumbre como pintor. Esa realidad sobria, exacta y de gran fuerza expresiva que

le hace ser considerado una de las destacadas figuras de la vanguardia alemana de la primera mitad del siglo XX.»

F. Vicent Galdón («Nueva Alcarria», 14-III-97)

Una revolución de carácter cultural

«El expresionismo no es una vanguardia meramente pictórica. Es una revolución de carácter cultural, compuesta por una serie de elementos agitadores y revolucionarios, apoyados por una juvenil soberbia intelectual que impulsaba a sus creadores a romper con todos los moldes de opresión de la generación anterior.»

Carmen Rocamora («Belart», abril 1997)

Desorientación del mundo

«Su obra es una reflexión auténtica de la cultura alemana en medio de la desorientación del mundo contemporáneo. Dramatismo y dominio de la técnica inciden en él.»

Concha Benavent («Crítica», abril 1997)

Lo mágico de la realidad

«... Imágenes densas y concentradas de un artista que captó lo mágico de la realidad y lo trasladó a la pintura.»

(«Cámara de Comercio», abril 1997)

Estética de trazo duro

«Con una estética de trazo duro, rápido y enfático, Beckmann plasmó en imágenes densas y concentradas la soledad del hombre del siglo XX.»

(«Correo del Arte», marzo-abril 1997)

Trazos ingenuos

«Sus trazos ingenuos y el personalísimo uso del color hacen de Max Beckmann un caso aparte en la historia de las vanguardias de su época.»

Juan Girón Roger («Dinero», 14-IV-97)

Crisis mental

«En los retratos de la primera década de este siglo, se expresa el artista joven, burgués y con sólida formación en el oficio. La crisis mental que le produjo la guerra le llevó a endurecer el tratamiento del lienzo y a radicalizar su lenguaje hacia vías tremendamente incisivas.»

Cristina Ros («Última Hora», 12-IV-97)

Tener mano de pintor

«Se trata de una exposición muy comprensiva, con obras desiguales, aunque de un nivel en promedio alto. Algunas piezas tempranas de Beckmann confirman lo que no debería ser un secreto para nadie: y es que Beckmann ha sido agraciado por la suerte con una magnífica mano de pintor.»

Álvaro Delgado-Gal («ABC», 21-IV-97)

Gajos de un orden social cínico

«En ellos [en esos cuadros] había de expresar su visión definitiva del mundo: gajos de un orden social cínico, fragmentos de una vida dura y espantosa, donde los colores ocres y negros presiden la tragicidad con que el pintor contempla el mundo.»

(«El Nuevo Lunes», 28-IV-97)

*La exposición **Max Beckmann** está abierta hasta el 8 de junio, de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingo, de 10 a 14 horas.*

En el Museu d'Art Espanyol Contemporani de la Fundación, desde el 1 de julio

La exposición de Frank Stella, en Palma

Hasta el 15 de junio se exhibe en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

Desde el 1 de julio y hasta el próximo 11 de octubre, el Museu d'Art Espanyol Contemporani de la Fundación Juan March, en Palma de Mallorca, acoge en su sala de exposiciones temporales la exposición «Frank Stella. Obra gráfica (1982-1996). Colección Tyler Graphics», compuesta por 26 grabados del pintor norteamericano. La muestra está abierta hasta el 15 de junio en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca.

Se trata de una selección de obras pertenecientes a diversas series que Stella ha realizado en los últimos dieciséis años: *Circuits*, *Moby Dick Domes*, *Moby Dick Deckle Edges* e *Imaginary Places*, todas ellas procedentes de Tyler Graphics, de Nueva York. Kenneth Tyler posee uno de los talleres más importantes de obra gráfica del mundo, en el que se practican las técnicas más modernas de estampación y en el que trabajan habitualmente, además de Frank Stella, autores como Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Kenneth Noland y David Hockney, entre otros.

Frank Stella (Malden, Massachusetts, 1936) es una figura clave de la denominada «Nueva Abstracción», movimiento que irrumpió hacia finales de los años cincuenta en el arte norteamericano como un intento de superación del expresionismo abstracto.

Stella y Ken Tyler vienen colaborando estrechamente desde hace más de 20 años. El primer proyecto de trabajo gráfico en el taller de Tyler en Bedford, Nueva York, fue la serie *Paper Reliefs*, en 1974. Ese mismo año realiza los grabados de *Eccentric Polygons*. En 1980 comienza a trabajar en los primeros grabados en altorrelieve relacionados con la serie *Circuits*, cuyos títulos se refieren a nombres de circuitos internacionales de carreras de coches. En 1986 comienza la serie de relieves *Wave*, en los que utiliza motivos de olas que ya están presentes en otros de sus grabados, y que desde 1988 titula como la novela *Moby Dick*, de Herman Melville. Las últimas series que han realizado juntos Stella y Tyler –*Imaginary Places*– «abren vías de una complejidad visual, incluso barroca, que rara vez se ha dado en la obra bidimensional», señala **Sidney Guberman**, en un artículo sobre el artista, publicado en 1995 y que recoge el catálogo de la exposición.

*El **horario de visita** del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma (c/ Sant Miquel, 11) es el siguiente: de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas; sábados, de 10 a 13,30 horas. Domingos y festivos, cerrado.*

La exposición de Frank Stella es la tercera ofrecida en la recién creada sala de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma. Éste exhibe de forma permanente un total de 57 pinturas y esculturas pertenecientes a la colección de arte español contemporáneo de la Fundación Juan March.



El Museu ha sido ampliado en su espacio y número de obras, y reabierto al público a fines del pasado año. La remodelación incluye la creación de la nueva sala de exposiciones temporales, que se inauguró con la exposición de 100 grabados de la *Suite Vollard*, de Picasso.

Desde el 14 de marzo hasta el 10 de mayo pasados, la Fundación Juan March ofreció en esta misma sala del Museu la exposición «Millares. Pinturas y dibujos sobre papel, 1963-1971», que incluyó 46 obras y dos puntas secas para el libro *Poemas de amor*, de Miguel Hernández, editado en 1969. La muestra se organizó con la colaboración de Elvireta Escobio, viuda de Millares, que prestó la mayor parte de los fondos. □

En el Museo de Arte Abstracto, de Cuenca

«Grabado abstracto español»

La sala de exposiciones temporales exhibe obra de 12 autores contemporáneos

Desde el 24 de junio se exhibe en la sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y gestora la Fundación Juan March, un total de 85 grabados de 12 artistas españoles, procedentes de los fondos de esta institución, bajo el título «Grabado Abstracto Español». Hasta el 15 de junio sigue abierta en la misma sala la exposición «Frank Stella. Obra gráfica (1982-1996). Colección Tyler Graphics», compuesta por 26 grabados, que desde el 1 de julio podrá verse en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma.

Formada en 1983 por la Fundación Juan March, «Grabado Abstracto Español» se concibió con un carácter didáctico: cada conjunto de obras de un autor va acompañado de un panel explicativo, con textos elaborados por el académico de Bellas Artes y profesor emérito de la Universidad Complutense **Julián Gállego**, que incluyen una semblanza biográfica y comentarios sobre las obras. Desde su presentación en Cuenca, en 1983, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial, se ha mostrado en otras 42 ciudades españolas, incluyendo Madrid, con más de 152.000 visitantes.

Los doce artistas con obra en la muestra son: Eduardo Chillida, José Guerrero, Joan Hernández Pijuán, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Pablo Palazuelo, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Gustavo Torner y Fernando Zóbel. □

Continúa el ciclo iniciado en mayo

«Brahms, música de cámara»

El ciclo iniciado en la Fundación Juan March el pasado 28 de mayo, con motivo del primer centenario de la muerte del compositor de Hamburgo Johannes Brahms (1833-1897), continúa los días 4, 11 y 18 de junio. Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se celebró ya en Logroño, dentro de «Cultural Rioja», el pasado mes de abril.

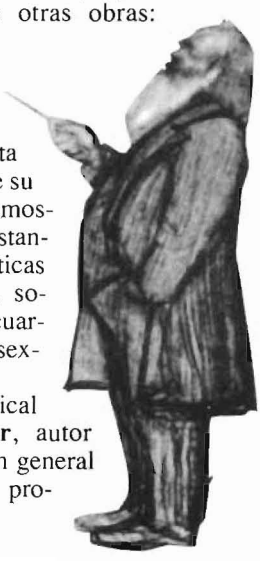
Como se indica en la nota previa del programa de mano, «a lo largo del siglo transcurrido, la música del compositor de Hamburgo afincado en Viena ha acabado imponiéndose en todo el mundo como uno de los ejemplos más logrados de alianza entre tradición y progreso. Las virulentas polémicas que en vida de Brahms surgieron entre sus partidarios –con el profesor Hanslick a la cabeza– y los defensores de la 'música del porvenir' –con los wagnerianos en primera fila– son ya capítulos de historia de las ideas artísticas. Hace ya mucho tiempo, en 1933 exactamente, cuando se conmemoró el primer centenario de su nacimiento, Arnold Schoenberg defendió el 'progresismo' de Brahms en un célebre ensayo, y ya quedó todo en su sitio.



Lo que sigue siendo cierto es que Brahms, al insistir en la renovación de la forma clásica por antonomasia –la sonata–, fue entonces un músico a contracorriente.

Por ello, y dentro del importantísimo capítulo de su música de cámara, hemos elegido sus siete sonatas –ocho en realidad, ya que la primera de las violinísticas la escucharemos también en transcripción para violonchelo–, que nos presentan al Brahms maduro entre 1865 y 1894: casi treinta años de impresionante proceso creador. Hemos dejado a un lado las tres sonatas pianísticas de juventud (1852-53), para subrayar cómo esas obras, a pesar de su innegable encanto, son un hecho aislado en su catálogo para piano: cuando vuelva a la forma sonata, más de una década después, será siempre en dúo instrumental: violonchelo, violín, dúo de pianos o clarinete, siempre con el piano al lado.

Para completar los programas, oiremos algunas otras obras: Danzas húngaras, las Variaciones Haydn o el Quinteto con clarinete. Esta última, además de su hermosura, nos mostrará cómo las restantes obras camerísticas son, en realidad, sonatas para trío, cuarteto, quinteto o sexteto».



El crítico musical **Arturo Reverter**, autor de la introducción general y de las notas al programa, afirmaba:

Arturo Reverter

Rasgos generales de un estilo



«Salazar, el musicólogo español, apuntaba sagazmente que Brahms fue el más conspicuo y destacado representante de la reacción operada en el último tercio del siglo XIX en favor de las formas clásicas contra la disolución romántica. En contra de sus inmediatos antecesores, Mendelssohn o el mismo Schumann, el hamburgués se adentra de manera rotunda, desde una muy profunda meditación que impulsa su vena creadora, en el género camerístico. Para Schönberg, en su libro *El estilo y la idea*, Brahms –emmarcado dentro de un ámbito excesivamente conservador, considerado el clásico, el académico–, fue un gran innovador en el campo del lenguaje musical, un progresista verdadero.

Una de las primeras características del estilo brahmsiano se da en el terreno de la forma, de la que siempre fue respetuoso y de la que estaba imbuido gracias a las agotadoras sesiones con su maestro Marxsens. Conocía al dedillo todos los secretos de la tradición y estaba al tanto de los más severos arcanos del contrapunto. En todo caso, sus estructuras venían siempre determinadas por la naturaleza del material, lo que explica que nunca hiciera dos movimientos iguales.

Hay una cualidad que Brahms posee en grado sumo: la de la transformación de las ideas, la de organizar el discurso musical en torno a una serie de variaciones que no son otra cosa que hábiles interrelaciones motívicas. Entre sus máximas fundamentales estaban esos consejos de Lessing, que él mismo copió en su cuaderno de trabajo: 'Sin interna cohesión, sin la más íntima conexión de cada una de las partes, la música no es más que un montón de arena, incapaz de causar una impresión duradera. La interna cohesión sólo puede conseguirse con el mármol más sólido, con el que la mano del artista pueda inmortalizarse a sí mismo'.

Es curioso que, mientras en lo formal fue siendo cada vez más austero y concentrado, sus motivos ganaron en amplitud y fluidez: a esto último contribuyó no poco la influencia que en él siempre ejerció el folklore alemán, que otorgaba a sus líneas melódicas un carácter y un dibujo muy propios y personales cargados de diatónica simplicidad. En Brahms muy raramente las melodías son banales, sensibleras o empalagosas.

Desde el punto de vista armónico, el idioma de Brahms se basa primordialmente en las tres tríadas más corrientes y se caracteriza por su exuberante invención y una tendencia a lo sincopado heredada de Beethoven y al empleo de modos arcaicos derivada de Bach. A resaltar los juegos modulatorios al estilo de Schubert y el uso de pasajes de tonalidad ambigua, en busca de un especial colorido. En Brahms la variedad rítmica es proverbial y definitoria, mucho mayor que en Beethoven, más amigo de la reiteración.

En definitiva, la música de Brahms, en principio muy atenta a la forma, conservadora, cerrada sobre sí misma, es mucho más variada y rompedora, más progresista y original de lo que se ha creído durante años. Hay en ella, además, una ternura y un lirismo de fondo, una efusión camerística que contrasta –y a la postre casa excelentemente– con el tono y atmósfera legendaria de las leyendas nórdicas, que el músico, teniendo en cuenta su origen, llevaba también muy dentro. Es curioso, no obstante, que la rusticidad, la sinceridad que a veces presenta el lenguaje, en tantas oportunidades absolutamente económico, no esté teñida en mayor medida de sentido del humor.



Brahms era un hombre sano, amigo de bromas y retruécanos; pero a su música aflora en pocas ocasiones este carácter. Su lenguaje es serio, incluso severo, muy lírico, sí, pero casi nunca humorístico, a no ser en ciertas piezas vocales de signo popular o en las Canciones infantiles. De lo que no cabe duda es de que en la música brahmsiana encontramos siempre destellos de su nobleza, de su resolución, de la esencial limpidez de su generosa naturaleza.

La dimensión camerística está, como hemos visto, en la raíz de toda la creación de nuestro compositor. De ahí que resulte especialmente significativo y altamente interesante penetrar directamente en esa parcela estricta para alumbrar sus íntimos secretos y desvelar su poderoso e intenso lirismo, presente hasta en las más recónditas estructuras de los pentagramas.

Edwin Evans, uno de los estudiosos que más y mejor ha profundizado en la obra de Brahms, resumía así su importancia como compositor camerístico: 'No ha aparecido ningún otro músico que pueda disputarle su derecho a ocupar la suprema posición ganada por la habilidad de saber combinar el amor por la belleza formal con el completo y raro equilibrio entre la ciencia y la inspiración'. En verdad, no hay probablemente ningún otro creador que haya alcanzado un dominio, una concentración y una altura formal y expresiva similares en el campo de la música de cámara.

Pocas músicas tan puras o, si se quiere, abstractas, como la de Brahms. Y pocas también tan influidas por fuentes literarias, provenientes de una naturaleza circundante o del acervo popular.

En el aspecto formal Brahms plantea una rigurosa recuperación de los esquemas clásicos y retoma gustoso los presupuestos sonatísticos, que él sabe actualizar de manera adecuada e inteligente y acompañar de los más diversos recursos conectados con la variación continua (la *variación desarrollada*, que decía Schönberg), con la permanente interrelación temática y con las estructuras de carácter cíclico a lo Franck. La flexibilidad del discurso, la elasticidad de la melodía, el tratamiento contrapuntístico y polifónico conducen en ocasiones a la construcción de unas texturas realmente orquestales, a unas combinaciones instrumentales muy ricas que guardan en su interior un alto contenido emocional muy propio de la época romántica en la que están escritas y que procura una especial expresividad y un directo y contundente sentimiento nada sensiblero.

A todo ello hay que unir el perfecto sentido de las proporciones, la concisión del trabajo temático –no del todo logrado en las partituras de juventud–, la nitidez de las líneas melódicas y, en definitiva, unas excepcionales facultades de síntesis para establecer puentes entre el clasicismo y el romanticismo y que le llevaron a conciliar el formalismo, el sentimentalismo y el –permítasenos la expresión– liberalismo estético. Resulta asombrosa la continua evolución del compositor hamburgués sobre estos presupuestos. La proverbial abundancia temática adquiere a veces una riqueza tal que sólo una mente preclara y un temperamento muy controlado, como los del compositor, estaban en condiciones de orientar sin emborronar las estructuras y de llevar al puerto del equilibrio constructivo y revelador.

Entre 1854 y 1895 Brahms compuso sus partituras camerísticas: 3 sonatas para violín y piano, 2 sonatas para violonchelo y piano, 2 sonatas para clarinete (o viola) y piano, 3 tríos con piano, un trío con trompa, un trío con clarinete, 3 cuartetos de cuerda, 3 cuartetos con piano, 2 quintetos de cuerda, 2 sextetos de cuerda, un quinteto con clarinete y un quinteto con piano. En este pequeño pero sustancioso ciclo organizado por la Fundación Juan March se nos va a permitir escuchar algunas de las más destacadas piezas de la colección.» □

«Conciertos del Sábado» en junio

«Músicas para la flauta»

Con un ciclo de «Músicas para la flauta» cierra la Fundación Juan March sus «Conciertos del Sábado» del curso 96/97. Los días 7, 14, 21 y 28 de junio, a las doce de la mañana, cuatro dúos ofrecen un repaso al repertorio para la flauta con acompañamiento de piano: ***Claudio Arimany*** *y* ***Jordi Masó*** *(día 7),* ***Antonio Arias*** *y* ***Gerardo López Laguna*** *(día 14),* ***Ángel Marzal*** *y* ***Marisa Blanes*** *(día 21) y* ***Maarika Jarvi*** *y* ***Graham Jackson*** *(día 28). El programa del ciclo es el siguiente:*

— Sábado 7 de junio

Claudio Arimany (flauta) y **Jordi Masó** (piano)

Introducción y Rondó concertantes sobre el Coro del Colporteur de Onslow «Ah! Quand il gêle, sans se lasser», de F. Kuhlau; Serenata Op. 41, de L. v. Beethoven; Fantasía sobre un tema de Schubert, Op. 21, de T. Böhm; y Dúo concertante, Op. 129, de C. Czerny.

— Sábado 14 de junio

Antonio Arias (flauta) y **Gerardo López Laguna** (piano)

Pieza de Concurso, de E. Arrieta; Fragmento elegíaco, de J. Valverde; Fantasía sobre «La Gioconda» de Ponchielli, de E. González; Pastorales para flauta y clave, de E. Halffter; Melodía y Ciaccona, de C. Halffter; y Cantos de Plenilunio, de A. García Abril.

— Sábado 21 de junio

Ángel Marzal (flauta) y **Marisa Blanes** (piano)

Sonata, de J. Feld; Sonata nº 1, de B. Martinu; y Sonata nº 2, Op. 94, de S. Prokofiev.

— Sábado 28 de junio

Maarika Jarvi (flauta) y **Graham Jackson** (piano)

Andante y Scherzo, Op. 51, de A. Roussel; Grande Fantaisie sobre temas de «Mignon» de Ambroise Thomas, de P. Taffanel; Le Merle noir, de O. Messiaen; y Sonata en La mayor, de C. Franck.

Claudio Arimany actúa como solista con destacadas orquestas extranjeras. Es miembro del tribunal del Concurso Internacional de Flauta «J.P. Rampal», de París. **Jordi Masó**, galardonado con los primeros premios en destacados concursos nacionales e internacionales, es desde 1996 miembro del grupo «Barcelona 216» y desde 1992, profesor en el Conservatorio de Granollers. **Antonio Arias** ha sido catedrático de Flauta del Real Conservatorio de Música de Madrid y es flauta solista de la Orquesta Nacional de España. **Gerardo López Laguna**, miembro del grupo LIM, es colaborador habitual de la ONE y profesor numerario del Conservatorio Profesional de Música de Amaniel, en Madrid. **Ángel Marzal** es profesor del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia y solista de la Orquesta Sinfónica de Valencia. **Marisa Blanes** es profesora de piano por oposición del Conservatorio de Cullera. **Maarika Jarvi**, nacida en Estonia, reside desde 1994 en Madrid, donde es flauta solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE. **Graham Jackson**, inglés radicado desde 1990 en España, es profesor de música de cámara en el Conservatorio Padre Antonio Soler, de El Escorial, y miembro del Trío Valenzano.

«Conciertos de Mediodía»

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

LUNES, 2

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO,
por **Francisca Oliver** (violonchelo) y **Ángel Huidobro** (piano), con obras de J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelssohn y B. Martinu.

Francisca Oliver es miembro fundador de la Joven Orquesta Nacional y profesora numeraria del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ángel Huidobro es profesor numerario de contrapunto y fuga en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

LUNES, 9

RECITAL DE CANTO Y PIANO,
por **Ángeles Tey** (soprano) y **Luzma Ferrández** (piano), con obras de W. A. Mozart, J. Haydn y F. Schubert.

Ángeles Tey realizó sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid y fue miembro del Coro de la Comunidad de Madrid. Luzma Ferrández estudió en La Coruña y en el Conservatorio Superior de Madrid; es pianista acompañante en la Escuela Profesional de Danza.

LUNES, 16

RECITAL DE GUITARRA,
por **Óscar López Plaza** con obras de F. Sor, A. García Abril, R. Dyens, F. Moreno Torroba y N. Koshkin.

Óscar López estudió en el Conservatorio Superior de Madrid y en 1992 se trasladó a Estados Unidos; estudia en el Peabody Conservatory de la Johns Hopkins University.

LUNES, 23

RECITAL DE PIANO,
por **Paula Coronas**, con obras de D. Scarlatti, F. Liszt, S. Prokofiev, I. Albéniz, M. de Falla, J. Turina y E. Granados.

Paula Coronas ha estudiado en los Conservatorios de Málaga, su ciudad natal, y Sevilla, y actualmente perfecciona sus estudios en la Escuela Superior de Música «Reina Sofía», de Madrid; es jefe del departamento de piano del Conservatorio Superior de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

LUNES, 30

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA,
por el **Cuarteto Ibiut** (formado por **Jerónimo Marín**, oboe; **Arturo Guerrero**, violín; **Sergio Vacas**, viola; y **Michael Kevin Jones**, violonchelo), con obras de J. Ch. Bach, W. A. Mozart y G. Jacob.

El Cuarteto Ibiut surge en 1992 con el fin de llenar una parcela muy amplia de la literatura camerística: la escrita para oboe, violín, viola y violonchelo; es el único conjunto estable para esta formación.

Con obras de seis compositores españoles

Flauta y piano en «Aula de Reestrenos»

Un concierto de flauta y piano, con obras de seis compositores españoles, constituyó la sesión número 30 del «Aula de Reestrenos», modalidad que programa regularmente la Fundación Juan March a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea. Estos conciertos tienen por objetivo dar a conocer obras que por unas u otras circunstancias han sido olvidadas o cuya presencia sonora ha sido escasa.

En esta sesión, que ofrecieron el pasado 30 de abril el dúo formado por **María Antonia Rodríguez** (flauta) y **Aurora López Díaz** (piano), se presentó el programa siguiente: *Sonatina*, de José Fermín Gurbindo; *Serenata a Lydia de Cadaqués*, de Xavier Montsalvatge; *Verde y Negro*, de Consuelo Díez; *Jordi ... Jardí*, de Sebastián Mariné; *Debla*, de Cristóbal Halffter; e *Iniciales*, de José Luis Turina.

El crítico musical **Carlos-José Costas** es el autor de las notas al programa, de las que se transcriben algunos datos acerca de las obras: **José Fermín Gurbindo** (1935-1985) escribió la *Sonatina* para flauta y piano en 1970, cuando aún estaba estudiando en el Conservatorio de Madrid, donde recibió el Premio de la Cátedra de Composición, y donde la estrenó el 20 de abril de 1971. La única obra de **Xavier Montsalvatge** (1912) para flauta nació por encargo del Festival de Cadaqués de 1971 con el título de *Serenata a Lydia*. Era la versión para flauta y piano que se escuchó en el concierto, y que se estrenó en aquella ciudad el 7 de agosto de 1971. Madrileña de 1958, **Consuelo Díez** es actualmente directora del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. *Verde y Negro* fue estrenada en Bolonia en diciembre de 1988, dentro de la Bienal Europea de Artistas Jóvenes.

Jordi ... Jardí, de **Sebastián Mariné** (Granada, 1957), se estrenó en Madrid el 17 de abril de 1987, en un homenaje a Francisco Calés, celebrado poco después de su muerte. «Estas piezas –explica su autor– son la traslación a la flauta de unas canciones escritas en 1977.» *Debla*, de **Cristóbal Halffter** (1930), toma el título del nombre de la diosa calé. «El acierto de la obra –señala Costas– reside en el doble juego de dificultades presentadas como efectos expresivos, la doble aportación de técnica y música, sin duda motivado por las exigencias del 'cante' en el que se inspira.» *Iniciales*, de **José Luis Turina** (1952), son 8 piezas, citadas a través de otros tantos juegos de iniciales, dirigidas a personas concretas. □



María Antonia Rodríguez y Aurora López

Finalizó el ciclo de mayo

«Música en la corte de Federico el Grande»

«Música en la corte de Federico el Grande», el ciclo ofrecido en la Fundación Juan March durante el mes de mayo, finalizó el pasado día 21. El tercer centenario del nacimiento de Johann Joachim Quantz proporcionó el pretexto inicial para este ciclo. Pero parecía más interesante centrarlo no en la figura del extraordinario flautista, compositor y teórico, sino en la de su patrono y mecenas, Federico II de Prusia, Federico el Grande, cuya pasión por la música convirtió a Berlín en una de las grandes capitales de la música europea de su tiempo, capitalidad que ha seguido manteniendo hasta nuestros días.

El ciclo comenzó con el acontecimiento musical más importante sucedido en aquella corte, la visita de Juan Sebastián Bach en 1747 (tres años antes de su muerte) a instancias de su hijo Emanuel, músico acompañante de la cámara del Rey. Las improvisaciones que allí hizo sobre el tema musical que le proporcionó el mismo Rey (flautista consumado y compositor estimable) cristalizaron meses después en una de sus obras más importantes, la *Ofrenda musical*, uno de los decálogos del contrapunto junto a *El arte de la fuga*.

Pero los gustos del Rey y de sus consejeros músicos iban por otros caminos menos severos, los de la música galante, y a pesar del esfuerzo del viejo Bach por complacerles en la Triosonata que incluyó en la obra, su visita no tuvo las consecuencias esperadas.

Entre padre e hijo, pudieron escucharse algunas de las músicas galantes que se oían con más placer en aquella célebre corte, incluyendo naturalmente algunas de las Sonatas del propio Rey.

Estos conciertos fueron retransmitidos por Radio Clásica, la 2 de Radio Nacional de España.

El subdirector del Conservatorio Superior de Música de Madrid, **Daniel Vega**, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

Daniel Vega

Federico II, pasión por las Letras, las Artes y la Música

«Cuando en noviembre de 1700 el Elector Federico III de Brandemburgo recibe a cambio de su alianza y ayuda el plácet austríaco para coronarse rey de Prusia, se ponía en marcha una poderosa máquina que terminaría haciendo de Alemania una nación. El ya Federico I de Prusia, además de a las cuestiones políticas y económicas del nuevo estado, había dedicado y seguiría dedicando gran atención a la cultura, fundando la Universidad de Halle, la Academia de las Artes y la Academia de las Ciencias. También la música tenía un puesto destacado en la vida de la corte.

Esta vía se interrumpe cuando fallece en 1713 y accede al trono prusiano

su hijo Federico Guillermo I, un auténtico filisteo en materia de arte y, por supuesto, de música. Su primera medida de austeridad social fue disolver la magnífica orquesta de la corte.



Su hijo, Federico II, que nace en 1712, manifiesta sin embargo, una gran pasión por las letras, las artes y la música en especial, que hereda de su abuelo y comparte con sus hermanas Anna Amalie y Wilhelmine.

La corte de Berlín recupera su vida musical con su ascensión al trono en 1740. Berlín será a partir de entonces un centro de referencia musical. La corte de Federico II ha contribuido enormemente al desarrollo musical del siglo XVIII. La vida musical no se redujo a la teoría sino que inundó la ciudad. Florecían las orquestas privadas nobiliarias, comenzando por la hermana de Federico, la princesa Anna Amalie. La ópera, inaugurada en 1742, tenía una intensa actividad en los meses de invierno, en los que la corte residía en Berlín y llegaba a ofrecer tres representaciones semanales. En Potsdam (la residencia habitual del Rey a pocos kilómetros de la capital) se mantenía una actividad semejante, que obligaba a los músicos de la corte a residir allí por turnos de un mes. Las representaciones de ópera en Potsdam, Charlottenburg o Berlín eran gratis, de manera que cualquier persona decentemente vestida podía acceder a la platea.

Estaban también afincados en Berlín los alumnos de J. S. Bach, J. F. Agricola y J. Ph. Kirnberger, aquél como compositor de óperas para la corte y éste al servicio de la mencionada princesa Anna Amalie, la hermana de Federico, compositora ella misma, y a la que su maestro dejaría toda la colección de manuscritos originales de J.S. Bach, que había reunido con gran afán y reverencia, y que terminarían así salvados para la posteridad en la Staatsbibliothek de Berlín.

Merece mención especial un fenómeno de gran proyección en el futuro inmediato: el Lied. En los años 30 y 40 surge una canción de carácter anacreóntico, que protagonizan idealizados pastores-cortesanos, o viceversa, y personajes mitológicos característicamente antropomorfizados. Johann Sebastian Bach ha tenido contacto con esta corriente.

La primera escuela berlinesa de Lied y la segunda, que acentuará su carácter popular, no son moneda de uso corriente en la corte oficial, pero están ya enraizadas en el ambiente general y abrirán las puertas a uno de los géneros más peculiares y más alemanes, el Lied, del más alemán de los estilos: el romanticismo.

La vida musical de la corte friderician a fue perdiendo brillantez a medida que las guerras y los asuntos de estado absorbían más y más al Rey. Desde el primer momento se reveló como un gran militar y estratega, a pesar de su nula preparación anterior, y el ejército terminó siendo una de sus preocupaciones fundamentales, convencido de su papel decisivo en una Europa que se debatía en continuas guerras al aire de la política de equilibrio entre las potencias. Su cultivo de la música se hacía más rutinario y metódico que otra cosa, y le llevaría en 1778 a disolver la ópera francesa y poco después a prácticamente abandonar la interpretación. A pesar de ello, su corte marca un punto importante en la música europea y sus luces son más dignas de tenerse en cuenta que sus sombras, si es que las hay.» □

Lecciones sobre el Museo del Prado (I)

Dos ex directores y el actual director del Museo, entre los diez conferenciantes

Dos ex directores del Museo del Prado, José Manuel Pita Andrade y Alfonso Emilio Pérez Sánchez; **el director actual,** Fernando Checa; **y varios catedráticos y arquitectos, todos ellos vinculados de algún modo con el primer Museo español, impartieron en la Fundación Juan March, entre el 4 de febrero y el 6 de marzo, un ciclo de diez conferencias titulado *Lecciones sobre el Museo del Prado.***

El 4 de febrero, José Manuel Pita Andrade, **catedrático de Arte, académico de Bellas Artes, director honorario y vicepresidente del Patronato del Museo del Prado, habló de *Cara y cruz del Museo del Prado.***

El 6 de febrero, Alfonso E. Pérez Sánchez, **catedrático de Arte, director honorario y miembro del Patronato del Museo del Prado, habló de *Veinte años después.***

El 11 de febrero, Antonio Fernández Alba, **catedrático de Arquitectura y miembro del Patronato del Museo del Prado, habló de *El Prado posible.***

El 13 de febrero, Carlos Sambricio, **catedrático de Arquitectura, habló de *Juan de Villanueva y el Museo del Prado.***

El 18 de febrero, Rafael de La-Hoz, **arquitecto y académico de Bellas Artes, habló de *El Prado: Sinfonía incompleta.***



El 20 de febrero, Antonio Bonet Correa, **catedrático de Arte y académico de Bellas Artes, habló de *El Prado y los demás museos.***

El 25 de febrero, Gustavo Torner, **pintor, escultor y académico de Bellas Artes, habló de *Los cuadros en el Museo del Prado.***

El 27 de febrero, Pedro Moleón, **profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, habló de *Museo del Prado: Una biografía constructiva.***

El 4 de marzo, Gonzalo Anes, **catedrático, economista y miembro del Patronato del Museo del Prado, habló de *Las colecciones reales y el Museo del Prado.***

Y el 6 de marzo, Fernando Checa, **director del Museo del Prado, habló de *El futuro de las colecciones del Prado.***

Se ofrece a continuación un amplio resumen de las cinco primeras intervenciones; el resto se publicará en el próximo *Boletín Informativo*.



José Manuel Pita Andrade

Cara y cruz del Museo del Prado

Pretendo mostrar la cara y la cruz de una serie de cuestiones que afectan de un modo esencial a la vida del Museo; quedarán otras muchas importantes sin tratar, pero creo que se podrá encontrar en este recorrido un provechoso índice de temas. (El orden de este decálogo es del todo convencional.)

1. El espacio

La cara y la cruz conviven en la construcción proyectada por Villanueva en 1785, admirable al modo de ver de muchos, pero que, también para muchos, vino a convertirse en un incómodo corsé que frenó la expansión del Museo. A mi modo de ver, debo decirlo desde ahora (y antes de ahora lo he dicho y escrito más de una vez) la adopción de este edificio, como sede de las pinturas de las colecciones reales en 1819, fue un trascendental acierto. Hay que reconocer, sin embargo, que al Prado se le fueron adicionando ámbitos que sin dañar la imagen del edificio le permitió disponer de un espléndido conjunto de salas.

La cruz la hallamos en la atroz merma de salas de exposición que fue sufriendo el Museo para cobijar diversos servicios. Desde el seno del Real Patronato se han propiciado iniciativas para remediar la agobiante carencia de espacios. En la misma medida en que fue imponiéndose, como axioma, el que el Prado tenía que ser un ente vivo, un centro de trabajo que desarrollara actividades culturales.

2. Fondos expuestos

La falta de espacio tiene su reflejo



en una cuestión prioritaria para un Museo. Partiendo de los ámbitos disponibles habrá que defender con criterios museológicos el mejor modo de repartir las obras en las diversas salas.

Pongamos en la cruz todos los desaciertos que se hayan producido, pero el recorrido nos muestra un saldo más que favorable.

3. Fondos dispersos o almacenados

Constituye uno de los temas de máxima preocupación el hecho de que un crecido número de obras se encuentre depositado, con muy desigual fortuna, en distintos lugares, y que demasiados cuadros se encuentren almacenados en el edificio de Villanueva o en el Casón del Buen Retiro, sin poder exhibirse.

Es difícil racionalizar el complejo mundo de los depósitos, pero, respetando el que las más altas instituciones del Estado ostenten en sus salas cuadros del Prado, importa proceder, sin pausas, a una redistribución en donde

se potencien los depósitos ya establecidos en los museos de toda España, trasladando a ellos cuadros de despachos y organismos. Además, partiendo del hecho incuestionable de que el patrimonio del Museo pertenece al Estado, hay que acabar con cualquier tentación de que la titularidad de las pinturas pase a comunidades autónomas donde se encuentran depositadas.

4. Catalogación e investigación

El Prado debe disponer de un conjunto de profesionales de historia del Arte para estudiar y conservar sus fondos. Los pasos que se han dado en las últimas décadas han sido muy positivos, pero queda mucho por hacer. Resulta inaplazable la tarea de continuar la publicación de los catálogos críticos y esforzarse en la formación de especialistas.

5. Adquisiciones

Pese a ciertas campañas descalificadoras, creo con absoluta sinceridad que las compras de obras realizadas por el Museo en los últimos lustros han sido hechas con el mayor rigor y objetividad. Esto no quiere decir que algunas veces los precios nos hayan parecido demasiado altos y que otras, por circunstancias diversas, no se hubiesen perdido algunas buenas ocasiones.

6. Exposiciones temporales

Las exposiciones temporales se han convertido en el gran señuelo para que las gentes acudan a los museos. Gracias a la visita que hacen a la exposición se enteran de que ésta se realiza en un escenario lleno de obras de arte de primera magnitud.

Otro tema es el enfoque que debe dársele; y el hecho es que hoy resulta inexcusable afrontar los riesgos que tiene toda exposición, ante el imperativo de que viajen las obras de arte.

7. Actividades culturales

Empiezo declarando mi frustración porque no cobrara vida en su momento, tal como lo propuse, el Centro de Estudios del Museo del Prado, donde los graduados de arte pudieran adquirir una rigurosa especialización. En compensación es positivo el balance de actividades de divulgación cultural desarolladas, como visitas guiadas y ciclos de conferencias. El balance de publicaciones es fundamentalmente positivo, a pesar de las penurias presupuestarias.

8. Fundación Amigos del Prado

Es ésta una institución relevante en la vida del Museo, que funciona a plenísima satisfacción desarrollando una intensísima labor.

9. Gobierno del Museo

La situación del Prado en el seno de la Administración planteó problemas a lo largo de toda su historia; sin remontarnos a tiempos muy pretéritos recordemos el año 1912, en que quedó regido por un Patronato con altas cotas de autonomía.

Por desgracia en 1968 desapareció este Patronato, quedando absorbida nuestra pinacoteca en el llamado Patronato Nacional de Museos. Posteriormente se han producido cambios profundos, pero lo grave es que, a lo largo de casi veinte años, la vida del Prado discurrió en medio de zozobras que llegaron a la calle.

10. Imagen externa

En ocasiones, la imagen del Museo o de los que allí trabajan se ve erosionada por campañas que distorsionan la realidad; pero es muy beneficioso para la buena marcha del Prado que se señalen defectos, se ofrezcan críticas, se propongan soluciones y se aplaudan, cuando proceda, iniciativas beneficiosas.

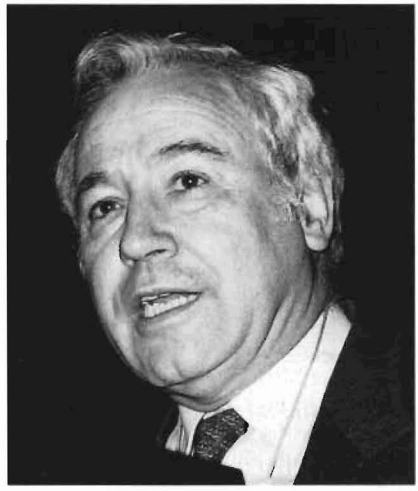


Alfonso E. Pérez Sánchez

El Museo del Prado veinte años después

Convertido, como en general todos los grandes museos del mundo, en objetivo preferente de la vida pública y política, al Prado se le ha aplicado en los últimos años calificativos sonoros como el «buque insignia de la cultura española» y se han considerado «decisivos» diversos momentos de su historia reciente en los que se ha creído –o querido creer– que «una nueva etapa» se abría en la vida del Museo, para disolverse pronto en la más absoluta indiferencia. Creo que, todavía, y muy a nuestro pesar, debe seguir llamándosele «el gran enfermo de nuestra cultura», como lo llamé hace más de veinte años en esta misma sala (cuando siendo subdirector del Museo di un curso de cuatro conferencias titulado *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*); pues, a pesar de todos los buenos propósitos, reales o fingidos, de la Administración, y de los esfuerzos, mejor o peor orientados, de quienes hemos tenido por algún tiempo la responsabilidad de su dirección, permanece sin resolver buena parte de cuanto durante años y años se ha venido repitiendo como necesidades del Museo.

En lo que toca a la *conservación*, la situación general ha mejorado muy notablemente. Ante todo, se posee ahora una información actualizada y perfectamente fiable del número y situación de los fondos encomendados a la custodia del Prado. Gracias a la intervención de la Fiscalía General del Estado y a la colaboración de la policía, fue posible, desde 1979, completar la revisión de los depósitos



fuera del recinto del Museo y se conoce así la totalidad de pinturas que constituyen el fondo del Prado, con sus emplazamientos actuales, su fotografía y un somero informe sobre su estado de conservación. A su vez, los almacenes del Museo fueron revisados completamente, reinstalados de modo más digno, controlados en su totalidad, e informatizado su inventario actualizado. Estas revisiones, tanto dentro como fuera del edificio proporcionaron «descubrimientos» de obras olvidadas o desconocidas, así como el rescate o devolución de piezas de interés.

Es mucho lo que queda por hacer en este campo, pero el avance dado en lo que a conservación se refiere es ciertamente importante, a pesar de que la situación del personal responsable de su custodia no ha sido, desde luego, la ideal, ni por número, ni por cualificación.

En lo que toca a la *exhibición*, el problema del Prado es bien distinto y bien grave, pues va estrechamente unido al controvertido asunto de la escasez de espacios, y a la imprescindible ampliación que tanta tinta ha hecho derramar a lo largo no ya de estos últimos veinte años, sino de toda su historia, de siglo y tres cuartos.

En 1975, el Prado exponía casi dos mil obras. Quienes lo conocieron entonces recordarán las salas saturadas de pinturas y los pasillos y escaleras tapizadas enteramente de cuadros. La tercera planta –lo que hasta hoy son dirección, oficinas y biblioteca, en el lado sur, y talleres de restauración, en el lado norte–, estaba también dedicada, íntegramente, a salas de exhibición.

El Museo se quedaba pequeño. Era preciso encontrar soluciones que resolviesen el problema de la necesaria «modernización» de la vida y servicios del Museo. El Via Crucis de la ampliación empieza entonces, al insistirse por todos, y con toda razón, en la absoluta insuficiencia del edificio de Villanueva, llegado al límite de sus sucesivas ampliaciones.

Un museo histórico como el Prado no es sólo sus obras maestras de todos conocidas. Su función de conservación y educación exige espacios adecuados que permitan el conocimiento, el goce y el estudio de la realidad de sus fondos. Es preciso, pues, que el Prado rescate del olvido partes importantes de sus colecciones y habilite además amplios depósitos, cómodamente accesibles y controlables, de los que, a pesar de todo lo realizado hasta ahora, sigue careciendo.

En relación con las adquisiciones y los criterios de exhibición en el Museo, está la obligada actividad de la *investigación científica* al servicio de sus colecciones, y también, por qué no, al de la colectividad, que ha de beneficiarse de la enorme riqueza potencial de unas colecciones que constituyen, aunque pueda parecer sorprendente, un tesoro en gran parte inexplorado.

En 1976 pude decir que en el Prado la investigación como la educación simplemente no existían. Algo han cambiado las cosas. Basta con repasar las publicaciones de estos años para advertir que –con todas las limitaciones innegables– algo se ha hecho. Y esto trae a primer término un problema absolutamente fundamental nunca resuelto, aunque se haya afirmado recientemente que podía darse por solucionado.

Se trata de la selección del personal científico, es decir, de los conservadores a quienes ha de corresponder la tarea de investigación y la preparación de catálogos, cuya falta es una de las dolorosas carencias de un museo cuyo prestigio se asienta precisamente en la riqueza de sus colecciones.

En 1976, cuando en el Prado no había sino cinco personas con cualificación –teórica al menos– de conservadores dije textualmente que –y son palabras que conservan hoy, a mi juicio, toda su vigencia– «el Prado necesita un plantel de especialistas que cubran con rigor los campos de sus distintas secciones».

Cubrir estos puestos no creo que pueda hacerse de una vez y de modo definitivo; la formación de especialistas de los que el Museo necesita no puede improvisarse; lo útil sería encaminar hacia el Museo, como becarios o asistentes bien retribuidos, a jóvenes que en el futuro pudieran pasar a conservadores titulares.

En lo que se refiere a la *labor educativa*, ausente también en 1976, es mucho lo que se ha avanzado aunque no se haya llegado al pleno desarrollo deseable. Se creó en 1983 un Servicio de Educación y Acción Cultural, que desempeña bien su labor, aunque con limitaciones obvias de presupuesto y personal. La colaboración de la Fundación Amigos del Museo del Prado ha sido enormemente útil para el desarrollo de las actividades de ese carácter.



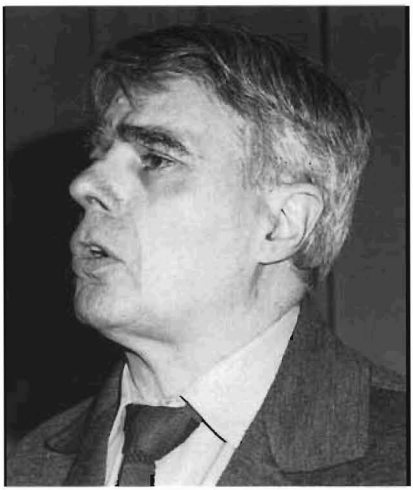
Antonio Fernández Alba

El Prado posible

El espacio del museo y la arquitectura que formaliza se inscriben hoy en el equívoco que rodea al proyecto último del arquitecto, en el sentido de entender éste como un hecho o conjunto de formas, proporciones e imágenes cuya belleza es válida en sí misma; una suerte de objetualismo depurado en el entorno urbano, a veces literario, en ocasiones mimético con las formas eruditas de la historia, estilizado en otras con los aforismos tecnológicos, por lo general rayando en su capacidad inocua, premonición de un evidente cambio de época.

Los museos vienen a ser en nuestro tiempo como «panteones de la mirada» donde hacer privativa la contemplación estética; espacios dispuestos a sublimar el desaliento del «nómada telemático»; memoriales donde perpetuar sus recuerdos y colgar sus amuletos; lugares, en fin, donde el objeto-símbolo se transforma en *fetiche*. El museo, fragmento icónico en la ciudad actual, máquina de información en las relaciones sociales, representa también una categoría subliminal sobre el supuesto goce estético en los reductos del inconsciente colectivo.

El arquitecto reconstruye los espacios del «viejo-nuevo» museo con las reliquias aún empolvadas, después de que Babel como territorio de espacios indefinidos ha sido derribada. Empeñado, como está el arquitecto, en hacer evidente lo imaginario como real, se ampara en el poder de representación de la forma, y desde este cobijo edifica el museo con el lenguaje ecléctico en el que sobreviven las últimas arquitecturas. El recinto del museo en la ciudad de hoy no es el único



lugar donde construir los espacios propicios para albergar el carácter experimental y ambiguo de la expresión artística contemporánea.

Los espacios en la ciudad de la información se hacen patentes a nuestros ojos como un conjunto creciente de signos, de artefactos efímeros, de historias fugaces y precipitadas memorias. Las imágenes que podemos contemplar en este conjunto de artefactos metropolitanos vienen referidas a los muros publicitarios, a los contenedores industriales, a las playas de aparcamiento, a los lugares y objetos que dibujan los perfiles y contenidos de nuestra conciencia mediática, a las colinas de desechos. Son los espacios del *museo sin huella* de la nueva metrópoli. *Museo sin huella* que forma parte de nuestro itinerario diario, museo dinámico en la metrópoli desmaterializada, donde la obra de ingeniería o la arquitectura del edificio pierden su significado para transformarse en un soporte neutro de etiquetas co-

merciales, museo de vacíos empaquetados.

El Prado hoy es el resultado de las tensiones suscitadas a lo largo de su historia entre el contexto cultural y el político; ha sufrido en su propia morfología el abandono y la abulia que lleva consigo la terciarización de los espacios de la cultura en la ciudad. Su deterioro físico se advierte en muchas de las intervenciones llevadas a cabo en el edificio y su entorno.

Desde su inauguración la pinacoteca del Prado adquiere un valor simbólico en Madrid tanto por las colecciones que alberga como por la monumentalidad de la traza neoclásica del edificio en el eje urbano de la ciudad, Prado-Recoletos, y su carácter de tipología museística tan próxima a los ideales enciclopédicos de la Ilustración, con la secuencia de edificios agrupados, rotonda, dos galerías de pintura, templo absidal y palacio.

El crecimiento que sufre el Prado para transformarse en museo moderno crea una serie de tensiones no sólo conceptuales, sino y de manera muy concreta estructurales: adecuación de espacios hacia la modernidad espacial y aplicación de nuevas técnicas museográficas.

Estos criterios de modernización suscitan la polémica de carácter conceptual, entre los que defienden la prioridad de la función del museo moderno y los contextualistas; o, si se prefiere, el debate, aún no resuelto, entre aquellos que estiman que el cuadro o la obra de arte fuera de su entorno cultural no tiene vigencia, y en los que prima la conciencia conservadora del objeto artístico, y aquellos que se inclinan por la incorporación de infraestructuras tecnológicas, nuevos servicios de apoyo museístico, investigación, etc., donde incorporar las demandas de un turismo cultural creciente y una valoración del museo más de acuerdo con los postulados de la cultura del ocio y sus servidumbres manifiestas; el museo como centro de atracción y difusión de las colecciones allí conservadas.

La idea del espacio neutro blanco y transparente donde se pueda apreciar la obra de arte de manera autónoma es uno de tantos tópicos que se desprendían de ciertos ideales efímeros del Movimiento Moderno en Arquitectura. La idea de neutralidad que avalaba con tanto ahínco la arquitectura del museo se ha roto, y en la actualidad responde más a una escenografía firmada con la que el arquitecto opera en sus espacios y recintos expositivos.

La ruptura con respecto al edificio cerrado, al cofre que ha de guardar en la penumbra los tesoros del arte es evidente que ha desaparecido en el museo contemporáneo, transparencia y opacidad conviven con el cuadro o la obra de arte. El espacio del museo no parece que sea un *soporte neutral*, responde a un discurso que se funde y a veces se impone de manera tan radical que la obra de arte es un pretexto de ornato para el protagonismo espacial. La mecánica geométrica con la que opera a veces el proyecto de los arquitectos, resulta en muchas ocasiones muy reduccionista para esta interacción de cuestiones, como son los nuevos programas, paisaje urbano, infraestructuras de servicios, etc. De manera que al arquitecto le resulta difícil eliminar estas trabas y su proyecto se traduce a una serie de ejercicios compositivos, de arquitecturas aleatorias, que suscitan relaciones con lo ya construido, fragmentos de relaciones formales pero no modelos que le permitan corresponder a la finalidad espacial para la que era requerida, y su intercambio con el proyecto contemporáneo pierde valor y se convierte en problema. A la falta de espacio para un programa tan dilatado se unía la ausencia de un proyecto museográfico. ¿Por qué Museo del Prado se apuesta? ¿Cómo ordenar las colecciones y su número de cuadros? ¿Qué servicios técnicos son imprescindibles dentro del Museo actual? ¿Qué dimensiones museísticas incorpora el actual Museo del Ejército?



Carlos Sambricio

Juan de Villanueva y el Museo del Prado

En febrero de 1786 el Conde de Floridablanca firma una *Instrucción provisional para las obras del Museo Real por asientos y ramos separados* en la que, en tres capítulos, describe y pormenoriza los trámites administrativos que deben regir en la obra del edificio proyectado por Villanueva en el Paseo del Prado y que, según se desprende de la citada *Instrucción*, debería iniciarse de modo inmediato. El documento, que se encuentra en la British Library de Londres, fija las responsabilidades de los ayudantes del Arquitecto Director, establece competencias y asigna cargas: sin duda la lectura del documento interesa a quien se preocupe por conocer cómo se organizaba una gran obra de arquitectura a finales del XVIII; sin embargo, entiendo que su mayor interés radica en que, por vez primera, se precisan aspectos de la historia del edificio que hasta ahora no habían sido estudiados.

En primer lugar, importa porque el encabezamiento mismo del documento señala ya cómo el destino del edificio debía ser Real Museo y no Gabinete de Ciencias Naturales. En segundo lugar, porque al detallar la organización de la obra, enfatiza la importancia que en ella tuvo la cantería. Por último, porque no sólo se especifican las responsabilidades y cometidos de cada uno de los colaboradores de Villanueva, sino que, por vez primera, se dan sus nombres, aclarándose quién fue el Teniente Director, quiénes los aparejadores, cuál su competencia y quiénes los responsables dependientes del Intendente.

Así, en el excepcional manuscrito



Descripción del edificio del Real Museo por su autor D. Juan de Villanueva, que éste redactara en 1796 y que recientemente Ramón Andrada ha tenido la generosidad de donar al Colegio de Arquitectos de Madrid, se facilita un importante número de noticias sobre el origen del proyecto. Allí se señala cómo, en un principio, la voluntad fue edificar junto al ya creado Jardín Botánico, una Escuela así como un Laboratorio de Química, para los cuales ya se habían trazado dibujos, y cómo, gracias a Floridablanca, el programa varió con vistas a reunir en dicho edificio no sólo los objetos indicados, sino también «un copioso Gavinete de Ciencias Naturales, y una librería de Ciencias Exactas, con el fin de que todos esos materiales formasen el debido acopio para establecimiento de una útil Academia de Ciencias, a imitación de las ya erigidas en otros reinos».

Villanueva fue llamado a opinar sobre los proyectos ya realizados (sin duda por Sabatini), dado que él había ya trazado y construido, en el Jardín Botánico, los pabellones anexos. Por ello, frente a la propuesta de construir un pequeño conjunto de piezas menores, su opción fue proponer un edificio «que debía ser eterno, y tal cual se requería una Nación gloriosa y rica en descubrimientos naturales, pues no creí que esta pudiera contentarse en el reinado de Carlos III con un edificio común». Consciente de poder proyectar «la única obra de alguna consecuencia que la suerte y el acaso puso bajo mi dirección», optaba por la idea de un gran edificio y entiende éste como Museo Real, estableciendo así un cambio en el programa al «considerar... mezquina y miserable la voz de Gavinete, propia tan solo para la curiosidad, diversión y estudio de un particular».

La singularidad del edificio de Villanueva no sólo se aprecia –como él mismo señala en su *Descripción*– en su planta o alzado, sino también en el uso que se hace de la piedra como material de construcción. Buscando definir una pieza clásica, acorde a la Roma moderna, buscará en la piedra, en los detalles de cantería detallados en la memoria, el reflejo de aquel edificio que se quería eterno. Y si hasta este punto la *Descripción* tenía un valor más que singular, es ahora cuando la *Instrucción* complementa la información del anterior.

En la *Instrucción* de 1786 se fijaban no sólo los cometidos de cada uno de los ayudantes de Villanueva, sino también sus retribuciones; y en base a este dato (Abajo y Verete, 500 ducados al año; Soler, 20 reales diarios; y Manuel Hurtado, 9) podemos entender, en primer lugar, cómo Abajo y Verete tenían, ante Floridablanca, una idéntica calificación; en segundo lugar, cómo sus honorarios se valoraban por años mientras que Soler y Hurtado los debían recibir por día.

En 1786 los maestros arquitectos en la Academia optaban todavía por tener como ayudantes en las obras a maestros de obras y aparejadores con reconocida experiencia, en menoscabo de aquellos jóvenes estudiantes de la Academia que, en aquellos años, iniciaban su colaboración.

A riesgo de equivocarme, entiendo que el Juan Soler que figura en la *Instrucción* de Floridablanca era el barcelonés Soler y Faneca; y prueba de ello es no sólo su formación (bien distinta a la de Abajo o Verete) o su experiencia, sino que desde 1762 era Maestro de Obras del Rey, que había desarrollado en la Lonja de Barcelona un importante trabajo tanto como empresario responsable de las obras como autor de los planos; y prueba de cuánto Soler pudo estar valorado por Floridablanca es que, en la relación jerárquica de los empleados en la obra del Prado, aparece inmediatamente después de Abajo (arquitecto de confianza de Villanueva) y con unos honorarios superiores a los de éste.

¿Qué significaba entonces la presencia de Soler? En primer lugar, cuánto Floridablanca quería que la obra se iniciase de inmediato, contando con los mejores técnicos; en segundo lugar, podríamos señalar cómo sólo Soler poseía los conocimientos técnicos de cantería necesarios para desarrollar el proyecto de Villanueva; y en tercer lugar, porque fue sin duda por su colaboración en el Prado, por lo que Llaguno y Cean –por lo general celosos y parcos en noticias– dieron a éste una importancia y relevancia que no había sido hasta el momento bien comprendida. En febrero de 1786 queda claro, pues, que la obra va a llevarse a cabo a buen ritmo: por ello, cuando al fin de la *Instrucción* el propio Floridablanca manifiesta cómo «... no se ha señalado sueldo para el director porque se le darán por mí las ayudas de costa correspondientes a su trabajo y conocido celo y pericia», poco podría sospechar que la construcción del Museo duraría largo tiempo.



Rafael de La-Hoz

El Prado: sinfonía incompleta

Pocos edificios más enigmáticos que el Museo del Prado. Según relata en el tomo X de su *Viaje por España, Francia e Italia* el prestigioso académico e investigador D. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule, relevante personalidad científica, durante el verano de 1798 visitó las obras del Museo-Academia de Ciencias, quedando profundamente impresionado por su gran magnitud.

Tras la descripción detallada del edificio –todavía a medio hacer– y una exhaustiva, aunque infructuosa, búsqueda del proyecto, termina formulando un tan insólito como anhelante requerimiento: «El arquitecto D. Juan de Villanueva, que lo ha dirigido, es regular que luego que lo concluya presente al público los planos, haciendo una relación exacta de tan bella obra».

Quiere decirse que, de acuerdo con tan cualificado testimonio e inequívocamente, trece años después de comenzada, *no existía aún en obra proyecto definitivo alguno*. Lo que da, por otra parte, medida de la trascendencia que tiene para la Historia de la Arquitectura el reciente descubrimiento de la, tanto tiempo esperada y finalmente encontrada, memoria titulada *Descripción del edificio del Real Museo por su autor D. Juan de Villanueva*.

Su hallazgo ha supuesto la clave para resolver el misterio de la errática e incomprensible conducta de Villanueva construyendo el Museo del Prado sobre la marcha, como si se hubiera quedado sin proyecto. Lo sorprendente es que eso fue exactamente lo que ocurrió.



En tal sentido el valor de la memoria resulta también inestimable para evaluar el único proyecto del Prado que existe autentificado con la firma del autor pues, pese a sus disparidades con lo construido, la nueva información que aporta permite identificar dicho proyecto con el original aprobado por Carlos III. La citada memoria está fechada en 1796, después de once años de obras, y con el edificio aún no acabado. Contaba entonces Villanueva –según él mismo consigna– 56 años de edad.

Se relatan en dicho memorial los diversos avatares que había sufrido el proyecto así como su realización, lo que le convierte en una especie de «caja negra» de la ejecución de obra a la que sigue una reseña detallada de la composición arquitectónica de lo ya realizado e incluso de aquello aún pendiente de realizar. No se trata, pues, de la descripción del proyecto original, sino de un «a modo de memoria a mitad de camino», explicando a posteriori lo ya construido.

El documento es, sin duda, auténtico y está escrupulosamente redactado; no obstante equivoca alguna descripción, deja en blanco todos los datos referentes a medidas y carece de firma.

La edición facsímil acompaña el memorial con una reproducción de la conocida lámina –no muy posterior– que se conserva en el Museo del Prado, la cual recoge gráficamente lo que en aquél se relata. Como en éste ocurre, hay partes importantes que difieren con lo finalmente realizado, está inacabada, no tiene escala y además carece de firma.

Se trata, pues, de un *plano de resultados*, trazado todavía en plena andadura, especie de complemento gráfico del declarativo de Villanueva y que en cierto modo supone el primer precedente histórico de los llamados planos *as built* donde, aparte del ocioso anglicismo, se consigna la realidad ejecutada en obra.

Años atrás, para ser exactos, en 1925, causó gran sensación el descubrimiento entre los fondos de la Academia del proyecto original del Museo del Prado: cuatro soberbias láminas fechadas el 25 de mayo de 1785, firmadas por D. Juan de Villanueva y con toda probabilidad depositadas allí por el autor para su preservación.

En esencia, las mismas ilustran un monumental edificio de tres cuerpos enlazados entre sí mediante una larga nave, ordenación idéntica a la de la obra realizada, pero con la variante complementaria y fundamental de disponer aquél de una bella logia de acceso que, majestuosa, recorría antepuesta todo el frente recayente al Paseo del Prado y que constituía *per se* la idea rectora de la composición arquitectónica proyectada.

Tres son las ideas rectoras fundamentales a las que debe su composición arquitectónica tan marcado carácter. La más imaginativa fue retranquear el edificio principal anteponiendo una *stoa* a lo largo de todo su frente, lo cual se ofrecería como alzado principal del conjunto para la «visión distante» desde el Paseo del Prado.

El segundo pensamiento del autor fue componer dicho edificio como una dramática secuencia de cinco cuerpos axialmente dispuestos; tres de ellos ocupando los extremos y centro del eje de simetría, más dos galerías retranqueadas, también coaxiales, enlazando entre sí dichos volúmenes.

El tercer pensamiento fue la brillante respuesta dada al resto de tener que alojar diversos elementos dispares en una caja espacial única.

Concibe a tal fin dos distintos «edificios de planta baja a caballo» y, aprovechando la cuesta de subida desde el Paseo del Prado al Monasterio de los Jerónimos, consigue proporcionar entrada a cada planta directamente desde el nivel del terreno.

Sin embargo, al ser convertido el conjunto en «sólo museo de pintura», aquel que fue concebido como edificio multipropósito y la que fue sabia inconexión entre sus plantas alta y baja pasaron a convertirse en serio obstáculo para lograr la integración del inmueble requerida.

Todavía hoy el Acceso Central permanece inútil al tiempo que, vaciado el terreno que circunvalaba el extremo Norte, por más increible que parezca, se sigue penetrando al Museo por el punto más distante de su centro de gravedad y teniendo, además, que subir previamente a la planta alta del mismo, lo que es tanto como obligar a «entrar por el testero». Es difícil concebir un disparate funcional más desconcertante. □



Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 106

Artículos de Elías Díaz, Jesús Villa Rojo, Felipe Mellizo, Francisco Abad, José Manuel Sánchez Ron y Sixto Ríos

En el número 106, correspondiente a los meses de junio y julio, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Filosofía del Derecho **Elías Díaz**, el músico **Jesús Villa Rojo**, el periodista y escritor **Felipe Mellizo**, el catedrático de Lingüística General y Crítica Literaria **Francisco Abad**, el catedrático de Historia de la Ciencia **José Manuel Sánchez Ron** y el matemático **Sixto Ríos**.

Para **Elías Díaz** posiblemente el Unamuno de Pedro Cerezo, al que le ha dedicado un grueso volumen, sea el que más se acerca a lo que el propio pensador vasco creía y/o quería ser.

Jesús Villa Rojo destaca la evolución sufrida por el compositor italiano Luciano Berio, uno de los mejores exponentes de la concepción artística de la música actual.

Felipe Mellizo se ocupa de un libro singular (por aparecer en la literatura española con tan poca tradición «africanista») que va tras las huellas del hombre blanco en el África negra y del que es autor el periodista Javier Reverte.

Francisco Abad encuentra ocasión, al comentar el discurso de ingreso en la Academia de la Historia de Rafael Lapesa, de recordar la evolución intelectual del que es uno de los más respetados maestros de la filología española.

Sánchez Ron llama la atención sobre uno de los tres descubridores de la fisión del uranio y que dio paso a la era nuclear, la científica austríaca Lise Meitner, atrapada en los avatares políticos e históricos de la primera mitad del XX.


SABER *Leer*

FILOSOFIA

Unamuno: la tragedia de la filosofía

Sixto Ríos escribe sobre la importancia que está adquiriendo el análisis estadístico en la práctica profesional de un colectivo tan decisivo como el de los médicos.

Fuencisla del Amo, Marisol Calés, Alfonso Ruano, Stella Wittenberg, Álvaro Sánchez y **G. Merino** ilustran este número con trabajos realizados expresamente. □

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 Juan March se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Nuevos biocatalizadores»

Entre el 10 y el 12 de marzo se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología el *workshop* titulado *Novel biocatalysts* («Nuevos biocatalizadores»), organizado por los doctores S. J. Benkovic **(EE. UU.) y** A. Ballesteros **(España). Hubo 20 ponentes invitados y 29 participantes. La relación de ponentes, agrupados por países, es la siguiente:**

– España: **Francesc Xavier Avilés**, Universidad Autónoma de Barcelona; **Antonio Ballesteros**, Instituto de Catálisis, C.S.I.C., Madrid; y **Javier de Mendoza**, Universidad Autónoma de Madrid.

– Estados Unidos: **Stephen J. Benkovic** y **William F. DeGrado**, Universidad de Pennsylvania; **Steven A. Benner**, Universidad de Florida, Gainesville; **Thomas C. Bruice**, Universidad de California, Santa Bárbara; **Sidney M. Hecht**, Universidad de Virginia, Charlottesville; **Daniel Herschlag**, Universidad de Stanford; **Donald Hilvert**, The Scripps Research Institute, La Jolla; **Alexander M. Klibanov**, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge; **Olke C. Uhlenbeck**, Universidad de Colorado, Boulder; **James A. Wells**, Genentech Inc, San Francisco; y **Richard V. Wolfenden**, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill.

– Gran Bretaña: **Peter S. J. Cheetham**, Henwood Business Estate, Ashford Kent; **A. K. Kirby** y **Richard N. Perham**, Universidad de Cambridge.

– Francia: **Jean-Marie Lehn**, Universidad Louis Pasteur, Estrasburgo.

– Suecia: **Klaus Mosbach**, Universidad de Lund.

– Suiza: **Robin E. Offord**, CMU, Ginebra.

El concepto de «vida», tal como hoy la conocemos, está íntimamente ligado al concepto de enzima o biocatalizador. Es evidente que si no fuera por la extraordinaria eficiencia y especificidad de las enzimas, las reacciones bioquímicas indispensables para el metabolismo tardarían demasiado tiempo en ocurrir.

Sin embargo, a pesar de que las enzimas han despertado el interés de los científicos desde hace más de un siglo, hoy día estamos lejos de haber resuelto todas las cuestiones básicas y mucho más aun de explotar por completo sus muchas aplicaciones tecnológicas.

Desde un punto de vista tecnológico, podemos definir «biocatalizador» como toda enzima o célula suficientemente activa y cuyo uso sea posible a escala industrial. Uno de los grandes retos para el futuro de este campo consiste en descubrir nuevos biocatalizadores con actividades enzimáticas nuevas o perfeccionadas.

Los microrganismos constituyen una fuente relativamente inexplorada de dichos biocatalizadores, por lo que el desarrollo de nuevos procedimientos de escrutinio dará posiblemente resultados a corto plazo.

La mayor parte de las aplicaciones repercutirá en la industria farmacológica, agroquímica y alimentaria. Con este procedimiento se han ido identificando recientemente proteasas específicas de D-aminoácidos, como la D-aminopeptidasa de *Ochrobactrum anthropi* o la D-peptidasa alcalina de *Bacillus cereus*.

Otra aproximación completamen-

te distinta –y conceptualmente más interesante– para la búsqueda de nuevos biocatalizadores consiste en combinar los conocimientos actuales sobre estructura de proteínas y catálisis enzimáticas con las modernas técnicas de ingeniería genética, para el diseño de nuevas actividades enzimáticas.

Por ejemplo, es posible la obtención de enzimas «semi-sintéticas», esto es, modificadas químicamente mediante la adición de grupos acilo o polietilenglicol; de esta forma se consigue modificar el balance hidrofílico-lipofílico de la molécula, lo que a su vez permite mejorar su estabilidad, selectividad o sitio de acción.

En otros casos, lo que interesa modular no es una enzima en sí, sino el inhibidor proteico de la misma, como es el caso del inhibidor de carboxipeptidasa de patata.

No debe olvidarse que las enzimas que se encuentran en los organismos actuales constituyen el resultado de muchos miles de millones de años de evolución.

El análisis tridimensional de la estructura de las enzimas sugiere que la evolución se ha producido mediante la permutación y combinación de un número relativamente pequeño de módulos o dominios capaces de realizar distintas funciones.

El diseño de nuevas enzimas debería combinar tanto la información basada en evolución como la exploración de secuencias aleatorias.

Esto puede lograrse utilizándose genotecas combinatorias sintéticas, que permiten la generación de diversidad molecular sobre la base de motivos estructurales bien definidos. Esta técnica está siendo aplicada para el desarrollo de receptores artificiales. □

REUNIONES EN JUNIO Y JULIO

Entre el 9 y el 11 de junio se celebra el «workshop» titulado *DNA Repair and Genome Instability* («Reparación del ADN y estabilidad genómica»), organizado por los doctores **T. Lindahl** (Gran Bretaña) y **C. Pueyo** (España). Distintas rutas para la reparación de ADN constituyen un importante mecanismo de defensa celular frente al daño infligido por agentes endógenos o ambientales. Los temas a cubrir son: 1) Reparación de daño endógeno al ADN; 2) Mecanismos de defensa celulares inducibles; 3) Hipermutación; 4) Corrección de desapareamientos en el ADN; 5) Relaciones entre escisión/reparación de nucleótidos y transcripción, replicación y enfermedades; 6) Procesamiento de roturas en el ADN de doble cadena; y 7) Sucesos poco frecuentes en los extremos del ADN.

Entre el 7 y el 19 de julio se desarrolla el curso *Biochemistry and Molecular Biology of Non-conventional Yeasts* («Bioquímica y Biología molecular de levaduras no convencionales»).

El día 7 de julio se celebra la primera sesión en el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, y el resto, en el Instituto de Investigaciones Biomédicas, del C.S.I.C. El curso, organizado por los doctores **C. Gancedo** y **J. M. Siverio** (España) y **J. M. Cregg** (EE. UU.), busca proporcionar una base teórica y experiencia práctica en la Bioquímica y Biología molecular de levaduras no convencionales para investigadores que deseen iniciarse en el estudio de estos organismos. Se realizarán experimentos escogidos en manipulación mediante genética clásica y genética molecular de levaduras no convencionales. □

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Seminarios del profesor Larry Diamond

Larry Diamond, **Senior Research Fellow de la Hoover Institution on War, Revolution and Peace, de Stanford (EE.UU.), impartió en el Centro cuatro seminarios, los días 7, 12, 13 y 14 del pasado mes de noviembre. En el primero analizó hasta qué punto la expansión democrática o «tercera ola» de democratización, tal y como fue calificada por Samuel Huntington, que viene desarrollándose desde mediados de los 70 en todo el mundo, ha llegado o no a su fin.**



Señala Diamond que existe una enorme confusión en torno al concepto de «democracia». Las definiciones minimalistas de la misma, basadas en Joseph Schumpeter, señalan la competición electoral como un rasgo esencial. Pero para Diamond, esta aproximación –que él denomina *democracia electoral*– pierde de vista cuestiones básicas como son los niveles de libertad y pluralismo necesarios para que los ciudadanos puedan expresar sus preferencias políticas. La *democracia liberal*, en oposición a la concepción minimalista de democracia, trata de incorporar las cuestiones referidas a niveles de libertad. De este modo, además de la existencia de unas elecciones libres y regulares, se señalan como condiciones básicas de una democracia los siguientes aspectos: 1) la ausencia de parcelas de poder en manos del Ejército u otras fuerzas políticas y sociales que quedan fuera del control de los ciudadanos; 2) la necesidad no sólo de un control vertical de los gobernantes por parte de los ciudadanos, sino también de un control horizontal de los primeros con el fin de garantizar el constitucionalismo y las reglas de poder; y 3) la garantía de provisionamiento de pluralismo político y cívico, así como unas libertades individuales y de grupo.

Para una apropiada aproximación al estudio de cambio de régimen y de evolución de la democracia, se considera necesario tener en cuenta las figuras de las *pseudodemocracias*. Se trata de regímenes que no llegan a alcanzar los niveles mínimos para poder ser considerados democracias, pero que al mismo tiempo son diferentes de los regímenes puramente autoritarios. Se trata de regímenes que han legalizado los partidos políticos, pero que no poseen los cauces necesarios para que los ciudadanos puedan sustituir un gobierno por otro.

A la pregunta de si se puede decir que la tercera ola de expansión democrática ha llegado a su fin, Larry Diamond, tras un análisis empírico del desarrollo de las democracias en el mundo, responde afirmativamente: «Puede que en los próximos años seamos testigos de la emergencia de nuevas democracias, pero el número de ellas no será muy importante, en tanto que la democracia ya ha aparecido en todos aquellos países en los que las condiciones eran favorables. Aunque no parece que se vaya a producir un retroceso en el proceso de expansión democrática, la cuestión clave que hay que afrontar ahora es la consolidación de las democracias que han emergido durante la tercera ola».

Cultura política: ¿causa o efecto?

En su segundo seminario, Larry Diamond habló sobre el concepto de cultura política y su uso en las ciencias sociales. Contextualizó sus argumentaciones dentro del debate entre analistas que consideran a la cultura política como causa de diferentes procesos políticos y quienes creen que es, por el contrario, su efecto. Desde su punto de vista, es necesario contemplar las dos posibilidades, y ello le lleva a denunciar algunas posturas, en su opinión demasiado sectarias.

Para Diamond, los pioneros de la literatura sobre cultura política prestaron una atención desmedida a la influencia del pasado sobre el presente. De acuerdo con estas perspectivas, los legados históricos heredados resultan determinantes para un país o una «civilización». «Los teóricos deterministas creen que las tendencias autoritarias en Latinoamérica o los valores preconizados por el Islam representan obstáculos insalvables para cualquier iniciativa democratizadora que se desarrolle en estas áreas culturales. Los cambios en las actitudes y orientaciones cognitivas, normativas y afectivas sólo tienen lugar en el largo plazo. Es inútil empeñar esfuerzos en causas imposibles, como es, en este caso, la democratización.»

Según el profesor Diamond, el protagonismo de las élites políticas en los procesos de transición está fuera de toda duda, pero no hay que descuidar el papel igualmente importante que juegan las masas. La estabilidad de una democracia depende en buena medida de que la población comparta mayoritariamente ciertos valores y actitudes. Por encima de cualquier otra consideración, es indispensable que se crea en la legitimidad del régimen democrático, considerándolo «el sistema político menos malo». Esta convicción puede ser promovida y alentada de forma efectiva por «empresarios culturales», brotar de un aprendizaje político y venir inducida por cambios institucionales, procesos de modernización o de difusión internacional. «La cultura política es moldeable hasta cierto punto –señaló–, contrariamente a lo que creen los teóricos deterministas. La experiencia reciente de países como Alemania, Italia, Japón, España o Taiwan así lo demuestra. Cuando los ciudadanos viven prolongadamente bajo un régimen democrático se habitúan a él y comienzan a interiorizar actitudes y valores derivados de la práctica democrática: lealtad a la autoridad política, sentimiento de eficacia política, moderación, etc. Pero el apoyo al régimen democrático también dependerá de que se perciba como eficaz.»

Finalmente, el profesor Diamond analizó la relación entre eficacia y creencia en la legitimidad de un régimen, eligiendo para ello las nuevas democracias del Este de Europa y Latinoamérica: «En algunos países del Este europeo, el pasado sigue presente en actitudes y valores, aunque al mismo tiempo se confía en el futuro. Las nuevas instituciones políticas tendrán que dar respuesta adecuada a estas expectativas. En Latinoamérica la ineficacia de los regímenes políticos erosiona preocupantemente su legitimidad. Hasta que no se haya corregido definitivamente esta situación se cernirá sobre estos países la sombra de la involución».

Desarrollo económico y democracia

En su tercer seminario, Larry Diamond pasó revista a uno de los debates más clásicos existentes en ciencia política: el que analiza la relación existente entre desarrollo económico y democracia. Se refirió al trabajo también clásico de Lipset (1959), que en el marco de la teoría de la modernización concluye que cuanto mayor es el bienestar de un país mayores son las probabilidades de

que un régimen democrático se sostenga. El trabajo de Lipset –explicó– ha sido criticado en varios de sus puntos, principalmente en aquellos que otorgan a la relación democracia-desarrollo un carácter lineal y en el establecimiento de correlación entre ambos acontecimientos sin que sea posible establecer una relación de causalidad. Ha habido que esperar al desarrollo de métodos cuantitativos más sofisticados para poder otorgar a la relación desarrollo-democracia una dirección más definitiva.

«La evidencia empírica disponible después de más de tres décadas de investigación social sobre el tema –señaló– arroja los siguientes resultados: a) hay una fuerte y positiva relación entre democracia y desarrollo socioeconómico, tanto si este último se mide vía renta per cápita o vía medidas de bienestar físico; b) esta relación es causal al menos en cuanto que niveles más altos de desarrollo socioeconómico generan mayor probabilidad de gobierno democrático; c) el desarrollo parece tener una incidencia positiva no sólo en la existencia, sino también en la persistencia de la democracia; d) la relación entre desarrollo socioeconómico y democracia, más que ser lineal, presenta forma de *N*; e) esa relación puede no ser estable a lo largo del tiempo o variar a lo largo de períodos u olas; f) el nivel de desarrollo socioeconómico es la variable más importante a la hora de determinar las posibilidades de la democracia, pero su capacidad predictiva es parcial; y g) medidas de «desarrollo humano» y bienestar se relacionan con la democracia de forma más intensa que el económico. El resultado de las investigaciones puede resumirse así: cuanto mayor es el bienestar de los ciudadanos de un país, mayor es la probabilidad de que favorezcan, logren y mantengan un sistema democrático.»

«Aunque los estudios anteriores confirman la existencia de una relación positiva y directa entre niveles de desarrollo socioeconómico y democracia, informan escasamente sobre el proceso mediante el cual el desarrollo conduce a generar democracia o bajo qué circunstancias el desarrollo fracasa en promoverla o incluso provoca una reversión de la misma. En otras palabras, es necesario indagar en los mecanismos o en las variables intervinientes que conducen a la traducción de desarrollo socioeconómico en mayores probabilidades de gobierno democrático.»

Ya en su trabajo original, Lipset hipotetizaba sobre los procesos históricos y sociológicos a través de los cuales el desarrollo económico tendía a generar mayor probabilidad de democracia. En primer lugar, el desarrollo económico supone la emergencia de una cultura política más democrática, debido en parte a un incremento en los niveles educativos. Los ciudadanos tenderán a valorar más un estilo moderado y tolerante en lo que se refiere a la política. Esta moderación del conflicto político se debe, en segundo lugar, a los cambios paralelos en la estructura de clase que acompaña al desarrollo económico. Tercero: en general, éste produce una reducción de los niveles de desigualdad y un debilitamiento de las distinciones de clase y principalmente un crecimiento considerable de las clases medias. En cuarto lugar, el desarrollo económico moderaría la tendencia de las clases más bajas hacia el extremismo político exponiéndolas a mayores presiones en una sociedad más compleja. Por último, y siguiendo a Tocqueville, Lipset mantenía que el desarrollo económico contribuiría a la democracia dando lugar a la aparición de organizaciones intermediarias que incrementarían la participación política, aumentarían las habilidades políticas y contribuirían a la generación y difusión de opiniones. En definitiva, el desarrollo económico produce o facilita la democracia sólo en la medida en que se afectan estas cuatro variables intervinientes: cultura política, estructura de clase, relaciones sociedad-Estado y sociedad civil.

«Es importante enfatizar que el desarrollo económico no es un prerrequisito para la democracia. Es el caso de

países como India o Costa Rica, que, con niveles bajos de desarrollo económico, han promovido una cultura política de tolerancia, inclusión, participación y, sobre todo, han promovido el desarrollo humano en el sentido de haber mejorado de forma ostensible la calidad de vida de sus ciudadanos. El mejor garante de la democracia no es tanto un elevado nivel de desarrollo económico como la forma en que éste se materializa. En la medida en que éste se concrete en una mejora de los niveles de bienestar de los ciudadanos, las posibilidades de aparición y sostenimiento de la democracia serán superiores.»

El papel de la comunidad internacional en los procesos democratizadores

El cuarto y último de los seminarios impartidos en el Centro por Larry Diamond se centró en el papel que la comunidad internacional puede desarrollar en los procesos democratizadores. Para el conferenciante, la comunidad internacional constituye un factor fundamental en la explicación de los procesos de transición a la democracia de la tercera ola, sin que esto resulte en un menor valor explicativo de las condiciones internas de cada país. En la realidad –apuntó– la separación de la esfera nacional y la internacional resulta extremadamente compleja en un contexto de creciente globalización socioeconómica como el actual.

«Tras los años 60 y 70, en los que países como Estados Unidos intervenían en la escena política internacional derribando regímenes democráticos considerados contrarios a sus intereses y apoyando a regímenes autoritarios, hoy es posible afirmar que existe una tendencia global hacia el establecimiento de democracias formales, con un compromiso activo de la comunidad internacional por favorecer dicho sistema. Dicho compromiso puede resultar más efectivo respecto a países con un mayor grado de dependencia política y económica respecto al exterior, incluyendo entre éstos a la mayoría de los países africanos.»

Los mecanismos por los que la comunidad internacional ha tratado de favorecer el establecimiento de regímenes democráticos abarcan una serie de instituciones y prácticas entre las que cabe destacar: a) condicionalidad de la ayuda oficial a la democratización del país receptor; b) establecimiento de agencias gubernamentales y semigubernamentales que proporcionan ayuda financiera y técnica para el establecimiento de regímenes democráticos; y c) apoyo a Organizaciones No Gubernamentales encargadas de favorecer el desarrollo económico, social y político.

Explicó el conferenciante cómo los resultados de esta intervención pueden observarse en dos grandes frentes: la transformación de estructuras estatales, y el desarrollo y fortalecimiento de sociedades civiles democráticas. «Los aparatos estatales se ven afectados por la ayuda proporcionada para el desarrollo de elecciones libres y democráticas, así como la democratización de la policía, el ejército, el poder judicial, las cámaras de representantes o los partidos políticos.»

«La intervención de la comunidad internacional puede contribuir a la transformación de las sociedades civiles de los países con regímenes políticos autoritarios o con democracias no consolidadas a través de la incentivación de la demanda de mayores niveles de participación en la esfera política por parte de los ciudadanos de dichos países. En el marco de este tipo de actuaciones se puede entender el apoyo proporcionado para el establecimiento de organizaciones defensoras de los derechos humanos, agencias de educación cívica o la formación de periodistas capaces de proporcionar información veraz y coherente con el establecimiento de un régimen democrático.»

Las conclusiones del profesor Diamond giraron en torno a la constatación de la mayor eficacia de los mecanismos anteriormente citados cuando éstos van acompañados de una presión diplomática internacional en la misma dirección; así como a la necesidad de alcanzar un equilibrio entre las intervenciones encaminadas a transformar las estructuras estatales y aquellas destinadas a reforzar la sociedad civil, sin que prevalezca el apoyo a ninguna de las dos. Diamond previno contra la excesiva implicación de las antiguas potencias coloniales o de los Estados Unidos en los procesos de cambio de régimen, destacando el papel positivo que en este sentido pueden jugar países que, como los escandinavos, no despiertan excesivas susceptibilidades por parte de los países objeto de la implicación internacional. Para Diamond, una mayor coordinación entre las distintas agencias nacionales podría contribuir a mejorar los resultados obtenidos, favoreciendo de ese modo el establecimiento de nuevos regímenes democráticos.

Larry Diamond es Senior Research Fellow en la Hoover Institution on War, Revolution and Peace, de Stanford, California. En la Stanford University obtuvo sus títulos de M.A. y Ph. D. Fue Profesor Ayudante de Sociología en la Vanderbilt University y Public Policy Fellow en el Instituto for Contemporary Studies. Es co-editor del «Journal of Democracy», co-director del «NED International Forum for Democratic Studies» y autor de diversas publicaciones sobre los procesos democratizadores.

Finaliza el curso en el Centro

En el mes de julio finalizan en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, las actividades correspondientes al curso académico 1996/97. El 20 de junio se celebra en el salón de actos de la Fundación Juan March el acto de entrega de diplomas a los nuevos «Maestros de Artes en Ciencias Sociales» y «Doctores Miembros del Instituto Juan March». De febrero a junio se han impartido los siguientes cursos:

— *Partidos políticos: Un análisis comparado*, por **José Ramón Montero**, de la Universidad Autónoma de Madrid (para alumnos de primero y segundo).

— *Democratization in Southern Europe in Historical and Comparative Perspective*, por **Nikiforos Diamandouros**, de la Universidad de Atenas (para alumnos de primero y segundo).

— *Economía II*, por **Jimena García-Pardo** y **José Antonio Herce**, ambos de la Universidad Complutense de Madrid (alumnos de primero).

— *Métodos cuantitativos de investigación social II*, por **Daniel Peña**, de la Universidad Carlos III, de Madrid, y **Mariano Torcal**, de la Universidad Autónoma de Madrid (para alumnos de tercero y cuarto).

Además de estos cursos, los alumnos del Centro participan en seminarios con profesores y especialistas en diversas materias. Así, a lo largo del Curso 1996/97, el Centro organizó 26 seminarios, además de un ciclo de conferencias públicas a cargo del profesor **Salvador Barberá**.

Los conferenciantes y temas de estos seminarios fueron los siguientes:

— **Larry Diamond**, Senior Research Fellow de la Hoover Institution on War, Revolution and Peace, en Stanford (California): «Is the Third Wave of Democratization over?» (7-XI-96); «Political Culture: Cause or Effect?» (12-XI-96); «Economic Development and Democracy Reconsidered» (13-XI-96); y «Promoting Democracy: The International Role» (14-XI-96).

— **Jon Elster**, Robert K. Merton Professor de Sociología de la Universidad de Columbia: «A Plea for Mechanisms» (16-XII-96); y «Forces and Mechanisms in the Constitution-Making Process» (17-XII-96).

— **Theodore C. Sorensen**, ex consejero del Presidente John F. Kennedy: «The Kennedy Legacy. What Remains in the Clinton Years» (14-III-97).

— **Erik Wright**, profesor en el departamento de Sociología de la Universidad de Wisconsin, Madison: «Working Class Power, Capitalist Class Interests and Class Compromise» (20-III-97); y «Class Analysis» (21-III-97).

— **Stathis Kalyvas**, Assistant Professor, Department of Politics and The Alexander S. Onassis Center for Hellenic Studies, de la Universidad de Nueva York: «The Christian Democratic Phenomenon» (10-IV-97); y «Religion and Transition: Algeria and Belgium» (11-IV-97).

— **Jane Jenson**, profesora en el departamento de Ciencia Política de la Universidad de Montreal (Canadá): «Social Movements and Democracy: A New Paradigm?» (17-IV-97); y «Naming Names: Identity and Political Opportunity Structures» (18-IV-97).

— **George Ross**, Morris Hillquit Professor in Labor and Social Thought de la Brandeis University y Senior Associate del Center European Studies, de la Universidad de Harvard: «Democracy, Citizenship and Recent European Integration» (24-IV-97); y «Trade Unionism and Globalization in Europe. A Comparative Analysis of Strategic Actors without New Strategies» (25-IV-97).

— **Douglas Forsyth**, Assistant Professor of History en la Bowling Green State University, de Ohio: «Macroeconomic Policy and Financial Regulation in Europe during Two Periods of Institutional Change, 1931-50 and 1973-90» (28-IV-97); y «Restoring International Payments: French and German Ideas about Monetary Integration in the Late 1940s and Early 1950s» (29-IV-97).

— **Ana Marta Guillén**, Doctora Miembro del Instituto Juan March y profesora titular de Sociología en la Universidad de Oviedo: «La sanidad en España: de los seguros sociales al Sistema Nacional de Salud» (5-V-97).

— **Duncan Gallie**, Official Fellow en el Nuffield College, Universidad de Oxford: «Employment Experience and Organisational Legitimacy: An East-West Comparison» (8-V-97); y «Unemployment and Social Exclusion in the EU in the mid-1990s» (9-V-97).

— **Guy Peters**, Maurice Falk Professor of American Government, Universidad de Pittsburgh: «Institutional Theory: An Evaluation» (13-V-97); y «Administrative Reform: Explaining the Adoption of Changes in Government» (14-V-97).

— **James Fearon**, Associate Professor del departamento de Ciencia Política de la Universidad de Chicago: «Explaining 'Ethnic Violence'» (22-V-97); y «Ethnic War as a Commitment Problem» (23-V-97).

— **Josu Mezo**, Doctor Miembro del Instituto Juan March y profesor asociado del departamento de Sociología I de la Universidad Complutense: «El palo y la zanahoria: políticas lingüísticas en Irlanda y el País Vasco» (26-V-97).

— **Víctor Sampedro Blanco**, Doctor Miembro del Instituto Juan March y profesor de Opinión Pública y Comunicación Política de la Universidad de Salamanca: «Acción colectiva, control político y silencio mediático» (30-V-97). □

Junio

2, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de violonchelo y piano
Intérpretes: **Francisca Oliver** (violonchelo) y **Ángel Huidobro** (piano)
Obras de J.S. Bach, W.A. Mozart, L.v. Beethoven, F. Mendelssohn y B. Martinu

4, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «BRAHMS, MÚSICA DE CÁMARA»** (II)
Intérpretes: **Pedro Corostola** (violonchelo) y **Manuel Carra** (piano)
Programa: Sonata nº 1 en Mi menor, Op. 38; Sonata en Re mayor, Op. 78; y Sonata nº 2 en Fa mayor, Op. 99

EXPOSICIÓN MAX BECKMANN, EN LA FUNDACIÓN

Hasta el 8 de junio sigue abierta en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, la retrospectiva de 34 obras de **Max Beckmann** (Leipzig, 1884 - Nueva York, 1950), considerado una de las máximas figuras de la vanguardia alemana de la primera mitad del siglo XX.

Las obras –que fueron realizadas por el artista desde 1905 hasta 1950, año de su muerte– proceden de diversos museos y colecciones privadas de Europa y Estados Unidos.

El horario de visita es: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingo, de 10 a 14 horas.

7, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «MÚSICAS PARA LA FLAUTA» (I)
Intérpretes: **Claudio Arimany** (flauta) y **Jordi Masó** (piano)
Programa: Introducción y Rondó concertantes sobre el Coro del Colporteur de Onslow «Ah! Quand il gêle, sans se lasser», de F. Kuhlau; Serenata Op. 41, de L.v. Beethoven; Fantasía sobre un tema de Schubert, Op. 21, de T. Böhm; y Dúo concertante, Op. 129, de C. Czerny

9, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de canto y piano
Intérpretes: **Ángeles Tey** (soprano) y **Luzma Ferrández** (piano)
Obras de W.A. Mozart, J. Haydn y F. Schubert

11, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «BRAHMS, MÚSICA DE CÁMARA»** (III)
Intérpretes: **Hermanos Pérez-Molina** (dúo de pianos)
Programa: Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56b; Cinco Danzas

Húngaras; y Sonata en Fa menor, Op. 34b

14, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MÚSICAS PARA LA FLAUTA» (II)
Intérpretes: **Antonio Arias** (flauta) y **Gerardo López Laguna** (piano)
Programa: Pieza de Concurso, de E. Arrieta; Fragmento elegíaco, de J. Valverde; Fantasía sobre «La Gioconda» de Ponchielli, de E. González; Pastorales para flauta y clave, de E. Halffter; Melodía y Ciaccona, de C. Halffter; y Cantos de Plenilunio, de A. G. Abril

16, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Recital de guitarra
Intérprete: **Óscar López Plaza**
Obras de F. Sor, A. García Abril, R. Dyens, F. Moreno Torroba y N. Koshkin

18, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «BRAHMS, MÚSICA DE CÁMARA» (y IV)
Intérpretes: **Enrique Pérez Piquer** (clarinete), **Aníbal Bañados** (piano) y **Cuarteto «Bellas Artes»**
Programa: Sonata en Fa menor, Op. 120 nº 1, para clarinete y piano; Sonata en Mi bemol mayor, Op. 120 nº 2, para clarinete y piano; y Quinteto en Si menor, Op. 115, para clarinete y cuarteto de cuerdas

21, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MÚSICAS

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA

Casas Colgadas, Cuenca

Horario de visita: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado.

■ **«Frank Stella. Obra gráfica (1982-1996)»**
Hasta el 15 de junio puede visitarse en la sala de exposiciones temporales del Museo la exposición «Frank Stella. Obra gráfica (1982-1996)», con 26 obras del artista norteamericano Frank Stella, procedentes de la Colección Tyler Graphics.

■ **«Grabado Abstracto Español»**
Desde el 24 de junio se exhibe en la sala de exposiciones temporales del Museo la exposición «Grabado Abstracto español», integrada por 85 grabados de 12 artistas españoles. Estos fondos pertenecen a la colección de la Fundación Juan March. La muestra estará abierta hasta el 12 de octubre.

■ **Colección permanente del Museo**
Pinturas y esculturas de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años 50, componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo, de cuya colección es propietaria y gestora la Fundación Juan March.

PARA LA FLAUTA» (III)
Ángel Marzal (flauta)
y **Marisa Blanes** (piano)
Programa: Sonata, de J. Feld; Sonata nº 1, de B. Martinu; y Sonata nº 2, Op. 94, de S. Prokofiev

23, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Recital de piano
Intérprete: **Paula Coronas**
Obras de D. Scarlatti, F. Liszt, S. Prokofiev, I. Albéniz, M. de Falla, J. Turina y E. Granados

28, SÁBADO

12,00 CICLO «MÚSICAS PARA LA FLAUTA» (y IV)
Intérpretes: **Maarika Jarvi** (flauta) y **Graham Jackson** (piano)
Programa: Andante y Scherzo, Op. 51, de A. Roussel; Grande Fantaisie sobre temas de «Mignon» de Ambroise Thomas, de P. Taffanel; Le Merle noir, de O. Messiaen; y Sonata en La mayor, de C. Franck

30, LUNES

12,00 CONCIERTOS DEL MEDIODÍA
Recital de música de cámara
Intérpretes: **Cuarteto Ibiut** (**Jerónimo Marín**, oboe; **Arturo Guerrero**, violín; **Sergio Vacas**, viola; y **Michael Kevin Jones**, violonchelo)
Obras de J.Ch. Bach, W.A. Mozart y G. Jacob

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, DE PALMA
c/ Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca

Horario de visita: de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas. Sábados, de 10 a 13,30 horas. Domingos y festivos, cerrado.

■ **«Suite Vollard», de Picasso**
Hasta el 21 de junio sigue abierta, en la sala de exposiciones temporales del Museu, la colección de 100 grabados de la «Suite Vollard» de Picasso, realizados por el artista malagueño entre 1930 y 1937.

■ **«Frank Stella. Obra gráfica (1982-1996)»**
El 1 de julio se inaugura en la sala de exposiciones temporales la exposición «Frank Stella. Obra gráfica (1982-1996)», con 26 obras del artista norteamericano Frank Stella, procedentes de la Colección Tyler Graphics.
La exposición puede visitarse hasta el 11 de octubre.

■ **Colección permanente del Museu**
Un total de 57 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March, se exhiben con carácter permanente en el Museu d'Art Espanyol Contemporani.

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