Nº 281
Junio-Julio
1998

# Sumario

**Ensayo - La filosofía, hoy** (XV) 3

*El movimiento fenomenológico*, por Domingo Blanco Fernández 3

**Arte** 13

La exposición Paul Delvaux, abierta en la Fundación Juan March hasta el 14 de junio 13
— Desde el 29 de junio, se exhibe en Barcelona 13
— Opiniones de la crítica 13
La muestra «José Guerrero: obra sobre papel» se clausura el 18 de julio en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma 18

**Música** 19

Ciclo «Remembranzas de España», en junio 19
Finalizó el ciclo «Integral de la obra para voz y piano de Roberto Gerhard» 20
— Leopoldo Hontañón: «Un músico en la casi total ignorancia» 20
Dúo de pianos y trío de cámara, en dos «Aulas de (Re)estrenos» 22
«Conciertos de Mediodía» en junio 24
«Conciertos del Sábado»: «Joaquín Rodrigo: integral de piano y de violín-piano» 25

**Publicaciones** 26

«SABER/*Leer*» de junio-julio: artículos de Francisco Ayala, Carlos García Gual, Gregorio Salvador, Víctor Nieto Alcaide, José Antonio Campos Ortega, Josep Soler y Román Gubern 26

**Cursos universitarios** 27

«Felipe II y las artes»: conferencias de Antonio Fernández Alba, Fernando Checa, Alfonso Pérez Sánchez y Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos 27

**Biología** 36

Reuniones Internacionales sobre Biología 36
«Iniciación de la replicación en elementos extra-cromosómicos en procariotas» 36
«Mecanismos implicados en la percepción visual» 38
Dos nuevos *workshops* en junio: «Factores de transcripción bacterianos implicados en regulación global» y «Óxido nítrico: del descubrimiento a la clínica» 39

**Ciencias Sociales** 40

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 40
— James Fearon: «La violencia étnica» y «La guerra interétnica como un problema de compromisos» 40
— Josu Mezo: «Políticas lingüísticas en Irlanda y el País Vasco» 42
— Víctor Sampedro: «Acción colectiva, control político y silencio mediático» 43
En junio finaliza el curso 1997/98 44

**Actividades culturales en junio y julio** 46

*LA FILOSOFÍA, HOY (XV)*

# El movimiento fenomenológico



**Domingo Blanco Fernández** es catedrático de instituto y profesor titular de Ética en la Universidad de Granada. Autor de *El juicio reflexionante y las magnitudes negativas en Merleau-Ponty* y de diversos artículos de filosofía moral y política.

Al menos desde finales del siglo XIX tiende el hombre de las sociedades avanzadas a fiar el entendimiento racional del mundo a las ciencias positivas, tanto por su rigor metódico cuanto por su ininterrumpida contribución al desarrollo técnico, al bienestar, o a la victoria sobre las enfermedades. Ningún saber superior integra en unidad el que está disperso en las ciencias. Si la racionalidad de éstas es la única reconocida, las cuestiones que no son decidibles por los métodos científicos, como las éticas y morales, se abandonan al ámbito extrarracional, opinable, de lo que se llama «la conciencia de cada uno». A esta disociación de racionalidad y acción no puede aportar remedio la filosofía, dividida como está en corrientes que, por su déficit de justificación, son incapaces de conducir la mutua comunicación hacia un principio de acuerdo. Ante el «caos de las filosofías», Edmund Husserl (1859-1938) confesaba haber llegado a conocer la desesperación. Los filósofos se reúnen pero no las filosofías –exclamaba– y hay casi tantas filosofías como filósofos. La necesidad de aportar solución a la crisis de la humanidad que resulta de esa insuficiente racionalidad fue la mo-

* 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. →

tivación que llevó a Husserl a fundar la «Fenomenología» como un movimiento cuyo designio era la radical refundación de la filosofía científica y, a través de ésta, de todas las ciencias.

La palabra «fenómeno» no designa aquí un orden cognoscible opuesto al de las «cosas en sí», como ocurría en Kant, sino «lo que hay» en su evidenciarse, las cosas tal como se nos dan «en persona», decía Husserl, o «en carne y hueso». Esto no significa, aunque el malentendido es frecuente en las ciencias sociales, que la «descripción fenomenológica» sea aquella que se hace con toda ingenuidad desde la actitud natural de experiencia. Al contrario, esta actitud, la del *valer* del mundo que me sostiene como persona, es la que hay que desconectar o poner entre paréntesis como primera providencia de la «reducción trascendental», sin cuya efectuación no se cruza el umbral de la fenomenología. No cambian por eso los contenidos de sentido dentro del paréntesis, todo

---

→

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 (febrero 1997); *Actualidad de la filosofía política (Pensar la política hoy)*, por Fernando Quesada Castro, catedrático de Filosofía Política en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) (marzo 1997); *La filosofía del lenguaje al final del siglo XX*, por Juan José Acero Fernández, catedrático de Lógica de la Universidad de Granada (abril 1997); *Filosofía de la religión*, por José Gómez Caffarena, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, de Madrid (mayo 1997); *La filosofía de la ciencia a finales del siglo XX*, por Javier Echeverría, profesor de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto de Filosofía), de Madrid (junio-julio 1997); *La metafísica, crisis y reconstrucciones*, por José Luis Villacañas Berlanga, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Murcia (agosto-septiembre 1997); *Un balance de la modernidad estética*, por Rafael Argullol, catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (octubre 1997); *El análisis filosófico después de la filosofía analítica*, por José Hierro Sánchez-Pescador, catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid (noviembre 1997); *Imposible futuro (Un ejercicio de la filosofía de la historia)*, por Manuel Cruz, catedrático de Filosofía de la Universidad de Barcelona (diciembre 1997); *La «Dialéctica de la Ilustración», medio siglo después*, por Jacobo Muñoz, catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (enero 1998); *Filosofía del diálogo en los umbrales del tercer milenio*, por Adela Cortina, catedrática de Ética y Filosofía Política de la Universidad de Valencia (febrero 1998); *La ética anglosajona*, por Victoria Camps, catedrática de Filosofía Moral y Política de la Universidad Autónoma de Barcelona (marzo 1998); *Marxismos y neomarxismos en el final del siglo XX*, por Francisco Fernández Buey, catedrático de Filosofía Política en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (abril 1998); y *La fenomenología como estilo de pensamiento*, por Javier San Martín, catedrático de Filosofía en la UNED (mayo 1998).

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

se conserva igual en cuanto contenido de conciencia. Incluso el inconsciente, la sexualidad, el nacimiento y la muerte, o el sinsentido, ha de interpretarlos la fenomenología como *sentido* accesible a la reflexión. Resumir el método de la reducción fenomenológica requeriría tratamiento aparte, y lo tiene en el número 280 (mayo 1998) de este *Boletín Informativo*. Baste aquí distinguir la reflexión trascendental de Kant, que conducía a condiciones de posibilidad de la experiencia meramente formales (espacio y tiempo en la sensibilidad, y las categorías del entendimiento), de la reflexión fenomenológico-trascendental, que se propone reconducir a la integridad de «las cosas mismas», lo que requiere empezar por desmontar aquellas doctrinas científicas o filosóficas que ocultan o desvirtúan el darse de las cosas en su sentido último.

Entre estas doctrinas desorientadoras fue el naturalismo psicologista el que provocó en Husserl el rechazo que llevaba asociada la inspiración fundacional. Él mismo había compartido en 1891 la extendida creencia de que la Aritmética podía fundamentarse en los procesos psíquicos, como el acto de numerar. Y fue en el empeño de probarlo donde se apercibió del contrasentido que hay en querer basar la validez necesaria de las leyes lógicas (por ejemplo, «dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí») en algo que no puede tenerla: en los hechos. Recurrir a una ciencia que se limita a decir «esto *es* así» para fundar una ciencia normativa, que enuncia lo que *debe* ser el pensar para ser posible, era el error naturalista, ya denunciado desde Hume. La distinción es clara. Una máquina de calcular puede estropearse, o un programa de ordenador ver falseado el resultado de sus operaciones por un «virus» informático, pero la validez de las reglas aritméticas no puede verse afectada por ese accidente ni por ningún otro. Si cincuenta alumnos en la escuela piensan a la vez el teorema de Pitágoras habrá cincuenta actos psíquicos pero un solo teorema cuya validez rige a todos los sujetos. El ser humano puede contraer enfermedades psíquicas o estar mentalmente sano, pero las leyes lógicas, o el teorema de Pitágoras, no pueden ni enfermar ni estar sanos, es una asociación que carece de sentido. La objetividad de lo lógico es ideal, no empírica.

El proyecto entero de Husserl surge de conectar esta crítica del psicologismo con el redescubrimiento de la intencionalidad realizado por su maestro F. Brentano. De éste había aprendido en los años ochenta que, a diferencia de los hechos físicos, los hechos psíquicos se caracterizan por su intencionalidad: toda conciencia es conciencia *de* algo. Pero la crítica del psicologismo lleva a reinterpretar la intencionalidad como correlación subjetivo-objetiva de sentido, de conexiones eidéticas (de esencia). No es un fenómeno psíquico, ni es la relación entre dos realidades, sujeto y mundo, que pudieran existir con independencia la una de la otra, sino una unión esencial sin la cual no serían concebibles ni el sujeto ni el mundo. Una reflexión (trascendental) que siga y despliegue las vivencias de esa correlación intencional podría retrotraernos hasta la última fuente de todas las formaciones de sentido para fundar desde ella el conocimiento científico y la práctica moral.

Éste es al menos, en su flagrante desmesura, el proyecto de Husserl, que se considera a sí mismo un Moisés llamado a conducir, no a un pueblo particular, sino al género humano, hacia la tierra prometida de una convivencia regida por los principios de autorrealización de la razón. Concede que, para ver cultivada esa tierra, necesitaría llegar a la edad de Matusalén, pero no le parece exagerada su pretensión de «haber abierto el camino que conducirá necesariamente a formular y a resolver gradualmente todos los problemas concebibles de la filosofía». Esto lo escribe en 1930, inmune al desánimo por el desvío de sus discípulos más dotados, que le produjo una amarga decepción. De Max Scheler dice que no rebasa los planteamientos de psicología empírica más que para caer en una metafísica dogmática, sin tan siquiera elevarse al nivel propio de la fenomenología. Y de la filosofía que Heidegger construye a partir de *Ser y Tiempo* (1927) escribe Husserl en 1931: es una de aquellas que durante toda mi vida me he dado por tarea volver imposibles para siempre. En cuanto a sus asistentes y más estrechos colaboradores, A. Pfänder deriva hacia un «realismo» que Husserl tiene por «ontologista»; R. Ingarden, L. Landgrebe y E. Fink se comprometen en desarrollos ontológicos propios de cada uno, el primero en afinidad con N. Hartmann,

y los otros dos en distintas aproximaciones a Heidegger. Tampoco se habría reconocido Husserl en la sociología de A. Schütz, inspirada en él, y aún menos en la Etnometodología que la continuó. ¿Tenía que haber también casi tantas filosofías como fenomenólogos? En carta a Pfänder de 1930 se duele el maestro de haber tardado mucho en dar forma sistemática a «lo que tengo que llamar (¡ay de mí!) *mi* fenomenología trascendental». ¿Había acabado haciendo otra filosofía más de firma personal, como una novela o un cuadro? ¿Será la fenomenología un vuelo de Ícaro de la razón especulativa?, se preguntaba en 1935 Fink, que ya en su *Sexta Meditación Cartesiana* (1932) se había hecho eco de los reproches de arrogancia desmedida que pretende remontarse a la comprensión última de la subjetividad constituyente (=creadora) del mundo. Hoy, un post-fenomenólogo tan comprensivo como Paul Ricoeur describe la desmesura del planteamiento husserliano como una «práctica sistemática del *exceso* en la argumentación filosófica». Y otro buen especialista, Gérard Granel, presentaba el último libro de Husserl (*Krisis*...), que él tradujo al francés, como «un puro ejemplo de la paranoia teórica occidental».

Sin embargo, es el caso que los estudios fenomenológicos han experimentado un pujante renacimiento internacional en los años ochenta y noventa. Los Archivos Husserl de Lovaina, que salvaron de los nazis a la muerte del filósofo (de origen judío) las más de cincuenta mil hojas de sus manuscritos inéditos, han ido abriendo Anexos en Estados Unidos (Búfalo y Nueva York), en Alemania (Francfort y Colonia) y en Francia (París). De la profusión de revistas especializadas, colecciones de libros y monografías dará una pálida idea la mención de algunos de los más destacados cultivadores actuales de la fenomenología en lengua alemana: R. Boehm, W. Biemel, R. Bernet, I. Kern, E. Marbach, K. Held, G. Brand, o B. Waldenfels; y en lengua francesa: P. Ricoeur, M. Henry, J. Derrida, J.F. Lyotard, D. Franck, J.-F. Courtine, G. Granel, M. Haar, J. Taminiaux, J.-F. Marquet, J.-L. Marion, G. Planty-Bonjour, H. Maldiney, J. Garelli, M. Richir, J. English, F. Dastur, D. Janicaud, E. Escoubas, N. Depraz, o J. Benoist.

¿Cómo comprender que esta filosofía aparezca hoy, a los cien años de su fundación, como una inmensa cantera que moviliza un

trabajo de pensamiento ingente y riguroso? Es cierto que el fisicalismo imperante en filosofía de la mente, o el predicamento del comunitarismo en filosofía práctica atestiguan una persistencia del naturalismo que debería seguir motivando la crítica fenomenológica. El hecho, sin embargo, es que los trabajos actuales se centran más en la comprensión de la fenomenología que en el debate con las doctrinas rivales. El reto inmediato es el de entenderse con la obra del fundador, que ni siquiera está toda publicada, pues se calcula que faltan aún no menos de diez tomos, en una serie (*Husserliana*) que tendrá al final más de cuarenta. Pero se trata de una obra que será siempre difícil de abarcar y de sistematizar. Husserl es un autor que se debate sin descanso con las aporías de su proyecto y con lo insatisfactorio de sus análisis previos, con frecuencia para volver a empezarlos, sin que las tensiones internas se resuelvan nunca en una concepción coherente, y sin cesar de aportar nuevos motivos de reflexión. Sin embargo, muchos estudios coinciden actualmente en atribuir la desmesura del proyecto fenomenológico a un factor exógeno: su cartesianismo, y abren la expectativa de que, una vez extirpado este motivo extraño, pueda imprimirse al movimiento el impulso decisivo hacia lo que había en él de realizable.

Sin el pensamiento o la conciencia, el mundo no estaría ahí siempre como realidad. A la totalidad del mundo que me rodea, hombres, animales, plantas, utensilios, pero también valores y fines, se refieren las espontaneidades de mi conciencia, el comparar, distinguir, suponer, inferir, explicitar, numerar, así como los estados de mi sentimiento o de mi querer, alegrarme o entristecerme, sentir atracción o repulsión, apetecer, esperar, temer, decidir, *intenciones* todas que están comprendidas para Husserl, como lo estuvieron para Descartes, en la sola palabra *cogito*. Es en el pensamiento, en efecto, donde Husserl cree haber encontrado el principio absoluto para la ciencia, pero ahora la autocerteza del *cogito* se ha convertido en una autorreferencia *intencional*, y en ella es toda la red de implicaciones de sentido del mundo lo que se puede traer a la evidencia del *ego*, abriendo la vía a la realización de una ciencia universal apodíctica e incluso de una «vida en la apodicticidad».

Heidegger tenía ya claro en 1925 que lo que guiaba a Husserl ante todo era esa idea de una ciencia absoluta y que a ella no llegaba por la reflexión fenomenológica sino por un regreso a la filosofía cartesiana. Poner la reducción trascendental al servicio del modelo cartesiano de ciencia limita y condiciona la vuelta «a las cosas mismas», pues ese modelo predetermina la *norma* de esa vuelta: que las cosas se hagan esencialmente evidentes a la conciencia en la pura inmanencia. La realidad no es restituída a su total estado, al contrario, queda reducida al residuo acogible en una isla de autocerteza, y por esta obsesión cognitiva la intencionalidad se reduce a *noesis* en el polo subjetivo y a *noema* en el objetivo. Como dice M. Haar, ya se trate del miedo, del amor, o de la esperanza, toda vivencia es tratada por Husserl como un modo más o menos elevado de actividad epistemológica. La «reducción trascendental» noematiza el mundo, lo hace relativo a la conciencia y ofrece a ésta como el reino de un ser absoluto, como el ser inmanente que no necesita de ninguna «cosa» para existir. Es verdad que esta fórmula corresponde a su etapa más idealista, la de *Ideen I* (1913), pero en *Krisis* (1936) seguirá definiendo Husserl la fenomenología como una filosofía que aspira a esclarecer la unidad de la tarea por cumplir en la historia humana «hasta su elaboración final en la total transparencia», y que a ese fin remite a la subjetividad cognoscente como «el lugar original de toda formación objetiva de sentido y de toda validez de ser».

¿Y qué pasa entonces con el ser de esa subjetividad? Ésta era la dificultad de raíz que Heidegger planteaba a su maestro en una carta de 1927. La auto-referencia del yo pensante ha de estar alimentada constantemente por una existencia (*Dasein*: ser ahí). El propio Husserl reconocía una génesis desde las síntesis sensibles a las síntesis lógicas, mi autoconciencia implica mis kinestesias y cenestesias, que oigo, veo cosas, siento el calor o el frío ambiental, dolor o placer. Pero estos análisis no alteraban la preordenación por lo relevante del pensar-conocer-teorizar, cuya diferencia de planteamiento con el ontológico-existencial de Heidegger hace muy gráfica J.L. Marion: a partir del *ego cogito*, el resto es *cogitatum*; a partir del *Dasein*, el resto del *Da* (ahí) es el *sein*, el ser. Puesto que la relación sujeto-objeto presupone el ser en el mun-

do, el autor de *Ser y Tiempo* toma como punto de llegada el análisis del *Dasein* y de su referencia a las cosas en el modo de la preocupación (o cuidado: *Sorge*), modo en el cual se juega todo lo que el *Dasein* es, pues su ser mismo es lo que está por decidir. Se podría objetar, sin embargo, que el nivel de complejidad en el que Heidegger se situaba, el de las decisiones, acciones personales, resolución de tareas, presuponía la capacidad de mover el cuerpo propio y daba por efectuada la percepción, y así se le reprochó.

El siguiente paso en la reflexión lo dará M. Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1945). A partir de esta obra, corregida y precisada por *Lo visible y lo invisible* (1964), la regresión por implicaciones de sentido, que se empantana por una parte en la opacidad de funciones subjetivas latentes, alcanza por otra parte una desembocadura que nos lanza de nuevo al orden empírico implicado en nuestras necesidades básicas: la de alimentación, el trasvase de materias en que mi vida se conserva por la muerte de animales que a su vez se nutrían de otros animales o vegetales; y la sexual de un cuerpo constituído como mitad menesterosa de la complementaria. La «reducción» recupera el principio causal natural de que, porque unos entes son, otros son destruídos; y de que, porque unos entes son, surgen entes que no había. Tanto en la destrucción como en la generación es obvio que la relación de un pensamiento a su objeto «no contiene ni el todo ni lo esencial de nuestro comercio con el mundo», como dice Merleau-Ponty, cuya *Fenomenología* no se pliega a la *norma* metódica de Husserl, sino que alterna las descripciones fenomenológicas con la utilización de experimentos de la psicología empírica y de la psicopatología. Por ejemplo, a este enunciado antihusserliano: «La percepción erótica no es una *cogitatio* que apunte a un *cogitatum*», llega Merleau-Ponty por el estudio de un caso patológico (el de Schneider), cuyas deficiencias no están ni en los automatismos reflejos ni en representaciones de conciencia, sino en una zona intencional-operante que puede pasar inadvertida a la reflexión del hombre normal.

Con frecuencia es sólo la disfunción la que revela la función, y éste es un límite de principio para el método de la fenomenología, que debería por eso reconocer la necesidad de complementar

su reflexión (sus «variaciones imaginativas») con los datos que aportan la neurobiología, la psicopatología, y las demás ciencias del hombre. Gracias, sobre todo, a la reinterpretación fenomenológica de esos datos ha probado Merleau-Ponty que es posible remover los dos reduccionismos opuestos, el naturalista y el idealista, y recuperar una experiencia no menoscabada, reaprender a percibir. Es seguro que habría hecho uso de las investigaciones sobre funciones latentes que se realizan actualmente por neurobiólogos norteamericanos, entre las cuales guardan directa relación con nuestro problema las de A. Damasio (*El error de Descartes*, Barcelona, 1996) sobre pacientes con lesión cerebral en los lóbulos frontales.

Aunque en ellos el cociente intelectual y el juicio moral que miden los tests se mantengan en el estado anterior a la lesión, los sujetos pierden capacidad para resolver tareas y para decidir. Los experimentos demuestran que el déficit está en la capacidad de respuesta a estímulos emocionales. Los neurobiólogos sabían que si se hace pasar una corriente eléctrica de bajo voltaje entre dos electrodos conectados a la piel del paciente, un sutil aumento en la secreción de las glándulas sudoríparas basta para reducir la resistencia al paso de la corriente. Para comparar las respuestas de conductividad de piel en individuos sanos y en pacientes con lesión frontal, se les proyecta una sucesión de diapositivas, banales la mayoría, entre las que aparecen aleatoriamente escenas de horror, o de dolor físico, o imágenes sexuales explícitas. Ante las imágenes inquietantes, mientras que los individuos normales generaban abundantes respuestas de conductividad dérmica, los pacientes con daño cerebral no generaron *ningún* cambio de conductividad, sus registros en el polígrafo eran planos. Comprendían perfectamente el contenido, que había un homicidio, con sus elementos de horror, describían el miedo, la tristeza, o la compasión por la víctima que las imágenes debían inspirar, pero esas emociones que entendían *no las habían sentido*. Un paciente comentó que el contenido de esas imágenes tenía que ser perturbador, pero que él no se había sentido perturbado. Reconocía el *sentido* emocional, pero su carne (*his flesh*, escribe Damasio) no respondía a esos estímulos como lo había hecho cuando estaba sano.

En la *noesis* no había ningún déficit, pero sí en la experiencia somática de la emoción, justo en el dispositivo que la «reducción» desconecta para quedarse con el residuo fenomenológico: el sentido de la representación consciente. Los análisis husserlianos del cuerpo propio no rectifican la filosofía de la conciencia sino que resultan desactivados por ésta, y la objeción del neurobiólogo le alcanza de lleno. Si es cierto, como cree Damasio, que una «cultura enferma» puede arrastrar efectos comparables a los de una lesión cerebral, la «ciencia» de Husserl agravaría la crisis de la humanidad que quiere superar, porque hace tabla rasa de las fuerzas o intensidades afectivas como ajenas a la racionalidad. El rodeo por la ciencia obliga a reconocer que el factor emocional o pulsional, en su energía material, *empírica*, está lejos de ser *trascendentalmente* irrelevante. Contra Husserl, pues, pero también contra Heidegger y su propósito de «traer el despejo de la verdad del ser ante el pensar», Merleau-Ponty advertía que *no se puede hacer ontología directa*, que el método «indirecto» (el ser en los entes) es «el único conforme al ser». Por eso su fenomenología ha podido ser integrada con otra «filosofía reflexiva» que no olvida el *acto* por su *signo*, sino que apunta a conquistar la interioridad espiritual, en su unidad, por la *interpretación* de las significaciones y las obras en las que se objetiva, porque esta *vía larga* es más rica y fiable que «el discurso interior de una conciencia que ignora que lo que piensa le disimula lo que es» (J. Nabert). La síntesis está ya muy avanzada en la obra de P. Ricoeur, cuyo método hermenéutico, emparejado a la reflexión, va mucho más lejos que el método de las implicaciones eidéticas. A la luz de lo adquirido por Merleau-Ponty y Ricoeur podría concluirse que la fenomenología se realiza al destruirse como movimiento separado.

Reconducir el pensamiento a la integridad de los circuitos ideales-somáticos de la experiencia y, por ellos, a los relieves de estimación de los valores y al sentido de lo importante y lo accesorio, es un empeño en cierto modo opuesto al de esclarecer la tarea histórica por una ciencia en total transparencia, pero sería una contribución magnífica de la fenomenología renovada en orden a la que fue su gran motivación inicial de regresar a las cosas mismas para devolver racionalidad a la convivencia. □

*Se clausura el 14 de junio*

# La exposición Paul Delvaux, vista por la crítica

**El 14 de junio se clausura la exposición que, desde el pasado 13 de marzo, ha ofrecido en la Fundación Juan March una muestra (31 óleos realizados entre 1923 y 1974) del pintor belga** Paul Delvaux **(1897-1994). Del 29 de junio al 30 de agosto, la exposición podrá visitarse en Barcelona, en la Fundació Caixa Catalunya (Edificio La Pedrera). La prensa cultural y la crítica de arte se ocuparon de esta muestra, tal como se refleja en este amplio resumen que se incluye a continuación.**

### *«Teatro de figuras sin biografía»*

«(...) Escenarios de enclaustramiento, a veces entre el kitsch y la metafísica, poblados a menudo por mujeres sonámbulas, como en un teatro de figuras sin biografía, en confusión de tiempos y permanencia del misterio, base de su pintura poética.»

**Josep Massot**
*(«La Vanguardia», 12-III-98)*

### *«Prototipo de mujer»*

«Estas imágenes de Delvaux giraron casi siempre sobre la representación de un prototipo de mujer, de estirpe flamenca, joven, opulenta y lánguida, de mirada ensoñada y como ausente. Desnuda y semidesnuda, los rasgos y la expresión de este rostro femenino, así como los de su cuerpo, se repiten, incluso cuando aparecen varias en un mismo cuadro.»

**Francisco Calvo Serraller**
*(«Babelia»/«El País», 21-II-98)*

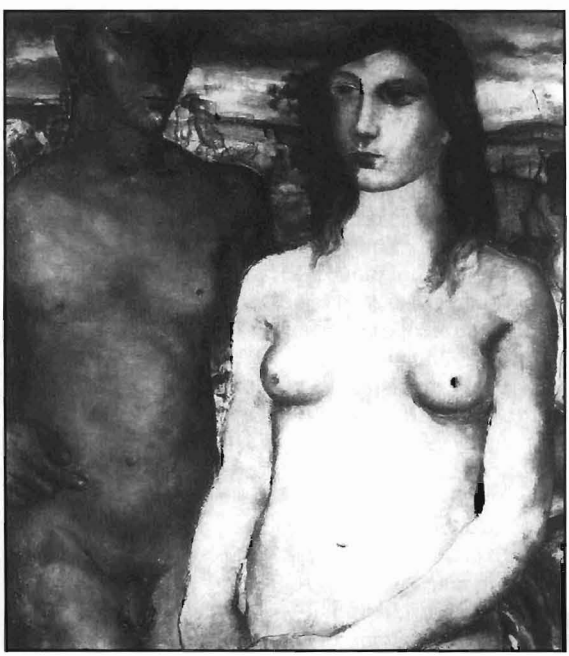
### *«Esqueletos vivos»*

«Los esqueletos (...) no tienen nada que ver con la muerte: se presentan como personajes vivos con movimientos, a modo de máquinas articuladas.»

**Ana Trasobares**
*(«Diario 16», 12-III-98)*

### *«Erotismo y ensoñación»*

«Las piezas elegidas son de gran calidad y permiten reconstruir el itinerario de un artista cuyas



**«La pareja», 1929**

constantes estéticas son el erotismo y la ensoñación. En toda su obra hay una nostalgia del clasicismo que le otorga densidad poética y un persistente tono anacrónico que la hace accesible para el público.»

**José Jiménez** *(«La Esfera»/«El Mundo», 14-III-98)*

## *«Transgredir la lógica»*

«Trenes, templos clásicos, mujeres desnudas, sabios ensimismados, estaciones solitarias, venus, sirenas, esqueletos... desfilan por ella [por su obra] en una convivencia inclasificable. Se descubrió a sí mismo gracias al surrealismo y a su libertad para transgredir la lógica racionalista.»

**Gloria Otero** *(«La Esfera»/»El Mundo», 7-III-98)*

## *«Erotismo insatisfecho y frío»*

«En sus trabajos destaca una extraña fijación de infancia, una impresión inolvidable, un sentimiento obsesivo que le empuja a representar algo bello, impregnado de un erotismo insatisfecho y frío.»

**Juan Girón Roger** *(«Dinero», 16-III-98)*

## *«Territorio kafkiano»*

«Un mundo que se puede relacionar con De Chirico y con Magritte en las artes plásticas y, de alguna manera, con las regiones del territorio kafkiano pero, eso sí, sin su turbación.»

**Mercè Ibarz** *(«Magazine»/«La Vanguardia», 8-III-98)*

## *«Sus obras más ambiciosas»*

«Se trata de una retrospectiva con 31 lienzos en su mayoría de gran formato y que reúne las obras más ambiciosas de ese pintor. (...) Evidencia la riqueza del peculiar universo de Delvaux.»

**Miguel Lorenci** *(«Agencia Colpisa»/ «La Rioja», 12-III-98)*

## *«Recorrido cronológico»*

«(...) Un montaje pensado, limpio y eficaz. El sistema es tan sencillo como lógico: consiste en respetar un recorrido casi cronológico, matizando al agrupar series de cuadros según sus temas para dar idea del interés con que los afrontaba Delvaux; o apuntar claves de acceso a su pintura. Se reconoce la trayectoria de un pintor al que se suele adscribir al surrealismo, pero que nunca fue cómplice riguroso de sus proclamas.»

**Miguel Fernández-Cid** *(«ABC de las Artes»/ «ABC», 13-III-98)*

## *«De silencios y de ausencias»*

«De silencios y de ausencias está hecho el universo irreal de Paul Delvaux. Pero también de poesía. Pocos pintores tienen un sentimiento tan poético del arte.»

**Natividad Pulido** *(«ABC», 12-III-98)*

## *«Visiones idealizadas»*

«(...) Proporciona un panorama completo del firmamento en el que Delvaux situaba las figuras de sus ilusiones, una pintura que describe mitos y situaciones en claves poéticas, lo que proporciona visiones idealizadas en las que la mujer luce sus esplendores.»

*(«El Punto de las Artes», 13/19-III-98)*

## *«La angustia del tiempo»*

«(...) Contagian al espectador de la angustia del tiempo, del silencio espeso que destilan unos cuadros con figuras casi de cera, con porte de estatuas bellísimas que transmiten delicadeza y sensualidad.»

**J.L.** *(«El País Semanal»/«El País», 8-III-98)*

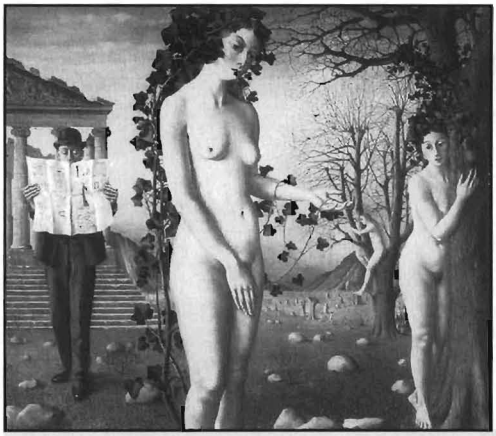
## *«Búsqueda de la belleza»*

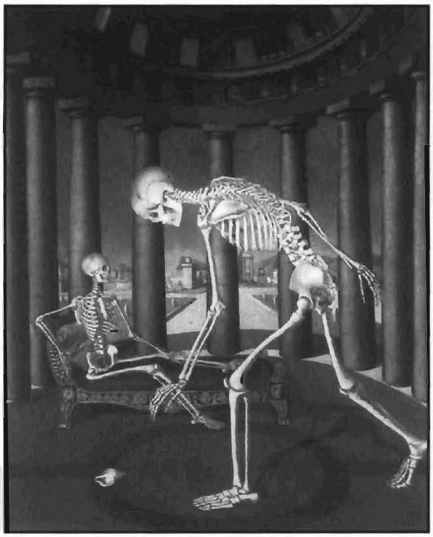
«Delvaux tardó en ser consciente de que él buscaba la belleza y que su meta era la poesía en y a través de la imagen.»

**Sergio Gavilán** *(«Ranking», abril 1998)*

## *«Un mondo ideale»*

«...lui le ingentiliva, le





**Arriba, «El hombre de la calle», 1940. A la derecha, «El esqueleto y la concha», 1944**

rendeva sublimi creature di un mondo certamente ideale, cioè scevro di tutte le miserevoli condizioni terrestri di cui siamo spesso impotenti testimoni.»

**Mario dall'Aglio**
*(«L'incontro», abril 1998)*

## *«Lo cotidiano se transmuta en mágico»*

«El mundo de Delvaux tiene características oníricas, en que lo cotidiano se transmuta en mágico y, por lo tanto, la realidad se transformará en surrealismo.»

**Guillermo Rodríguez**
*(«Ya», 12-III-98)*

## *«Fascinación por De Chirico»*

«Delvaux, que comenzó realizando pintura expresionista, a la manera de Ensor, quedó fascinado al conocer la obra del italiano Giorgio De Chirico.»

**E.F.** *(«Expansión», 14-III-98)*

## *«El eje de la fábula»*

«Siempre será una obligada figura de referencia en la Historia del Arte del siglo XX. (...) Un mundo alimentado por un rescoldo de amor donde la mujer, más que su compañero el hombre, es el eje de la fábula.»

**J. Pérez Gállego**
*(«Heraldo de Aragón», 23-III-98)*

## *«Búsqueda de lo bello»*

«En contra del automatismo tan cercano a los surrealistas, Delvaux tiende hacia la búsqueda constante de lo bello, que gana a lo instintivo. En su obra se percibe también mucho realismo cotidiano.»

**Nuria G. Noceda**
*(«Tribuna», 30-III-98)*

## *«Sensación de vacío»*

«La utilización constante de la perspectiva cónica central, mediante líneas que fugan en un sólo punto del horizonte, combinada con grandes espacios abiertos, produce una enorme sensación de vacío y amplitud.»

**José Gómez Isla**
*(«Manifiesto», abril 1998)*

## *«Surrealista a pesar suyo»*

«Suele discutirse la pertenencia de Paul Delvaux al movimiento surrealista: tal vez sea algo bizantina la discusión, pero lo cierto es que sobre sus lienzos se yuxtaponen influencias de distinto tipo, todas las que en el aire de la época arroparon el devenir de André Breton y sus discípulos.»

**Mauro Armiño** *(«El Nuevo Lunes», 30-III-98)*

## *«À la recherche de lui-même»*

«Les traits allongés et les yeux en amandes évo-

quent les influences insoupçonnées de Modigliani et dévoilent cette période trouble du jeune paintre à la recherche de luimême.»

**Pascale Bourgaux**
*(«La Libre Belgique», 14-III-98)*

## *«Constructor de otros mundos»*

«Nunca fue ni pretendió ser un destructor de la realidad, si acaso un constructor de otros mundos, pero dentro de éste. Ahora, dos son las exposiciones que se inauguran de su obra: una de cuadros, en la Fundación Juan March, y otra, de dibujos, en la Fundación Carlos de Amberes.»

**Laura Revuelta**
*(«Blanco y Negro»/ «ABC», 8-III-98)*

## *«Fantasmal precisión»*

«(...) Combinaba el espacio irreal del sueño con una fantasmal precisión del detalle.»

*(«El Semanal», 22-III-98)*

## *«Un bosque que va animándose»*

«Su interés principal se centra en el mundo de lo humano y es reflejado en obras de gran formato, marcadas por el expresionismo, y en las que el primer plano está poblado por grandes figuras -una pareja, mujeres o un hombre solo- mientras que en el plano posterior aparece un paisaje, un bosque casi siempre, que va animándose con pequeños personajes en actividad amorosa o campestre.»

**J. F.** *(«Comunidad Escolar», 11-III-98)*

## *«Irrealidad onírica»*

«A partir de 1934 se dedicó a los temas surrealistas exclusivamente, creando un mundo interior de irrealidad onírica representada con el realismo verista adoptado por la plana mayor del surrealismo. La figura femenina ideal, preferentemente desnuda y plasmada al estilo novecentista, inundó sus telas desde los años veinte.»

**Carlos García-Osuna**
*(«Tiempo», 16-III-98)*

## *«Hombre orquesta de la pintura»*

«Este arquitecto frustrado es el hombre orquesta de la pintura del siglo XX. Sus telas recogen a los protagonistas unos minutos después del final de la representación, liberados de tensión, cuando la ficción se ha hecho innecesaria.»

**Matías Vallés**
*(«Diario de Mallorca», 3-IV-98)*

## *«Un signo de vida»*

«La estructura ósea, maravillosa, del ser humano no es para él más que un indudable signo de vida.»

**Virginia Zorrilla**
*(«Cambio 16», 30-III-98)*

## *«El mundo propio del artista»*

«En las pinturas y en los dibujos expuestos se completa la visión de los períodos expresionista, simbolista, surrealista y el que define el mundo propio del artista, con sus mujeres desnudas, estatuas, edificios clásicos y esqueletos.»

**Fernando Samaniego**
*(«El País», 12-III-98)*

## *«Belleza y melancolía»*

«La Fundación Juan March ha vestido sus paredes con grandes cuadros llenos de belleza y melancolía.»

**Concha Benavent**
*(«Crítica», abril 1998)*

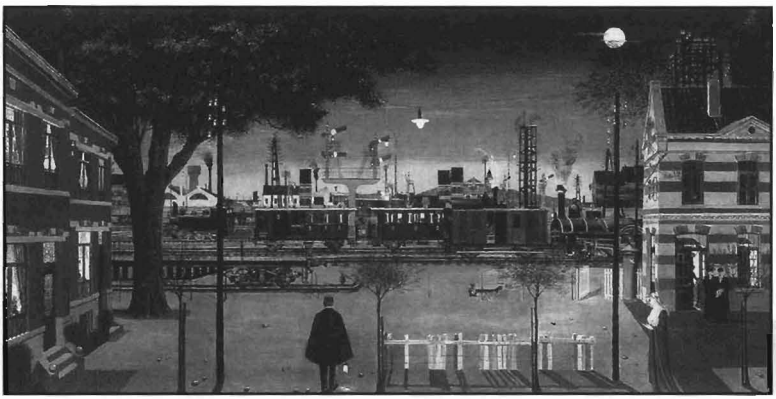
## *«La soledad y lo deseado»*

«Universo femenino donde la soledad y lo deseado pero inalcanzable ponen el contrapunto a esa belleza indolente y lésbica que se pasea entre ruinas, gabinetes de científicos, estaciones y bosques renacentistas.»

**José Ignacio Aguirre**
*(«Metrópoli»/«El Mundo», 3-IV-98)*

## *«Escapa a cualquier moda»*

«Las estaciones de tre-



«El vigilante II», 1961

nes, las arquitecturas clásicas, los jardines simétricos, los desnudos femeninos, o algunos personajes de las novelas de Julio Verne, son algunos de los temas recurrentes de Delvaux. Para quien sus figuras no tienen historia, no poseen expresión en sí mismas: sólo son. Un universo poético que permanece fuera del tiempo y que escapa a cualquier moda.»

**Sergio Gavilán**
*(«Cámara de Comercio», marzo 98)*

## *«Corriente neoclásica»*

«(...) Por construcción compositiva cabría identificarlo entre los exponentes de la corriente neoclásica europea de mediados de siglo.»

**Francisco Vicent Galdón** *(«La Tribuna de Guadalajara», 15-III-98)*

## *«Tejido de imágenes»*

«Su obra tiene mucho simbolismo por el tejido de imágenes yuxtapuestas con intención moral, los diferentes elementos místicos de sus composiciones y el encendido de luces en parajes oscuros (...).»

**María Luisa Dorado**
*(«Noticias Médicas», marzo 1998)*

## *«Personal ambientación poética»*

«Fue capaz de crear una pintura de personal ambientación poética: mujeres inalterables al tiempo, esqueletos que aparecen como personajes reales....»

*(«Clara», abril 1998)*

## *«Volcar los sueños»*

«(...) Encontró un mundo muy personal en el que volcar los sueños y fantasías solitarias de su infancia. Todo un universo onírico.»

*(«Woman», abril 1998)*

## *«Parábola de la soledad»*

«No sé lo que pretendió Paul Delvaux. Sí lo que consiguió: una parábola perfecta de la soledad humana.»

**Joaquín Merino**
*(«El País», 21-IV-1998)*

## *«Temas recurrentes»*

«Estaciones de trenes, arquitecturas clásicas, jardines simétricos, mujeres impenetrables... son temas recurrentes de este gran creador.»

*(«Futuro empresarial», abril 1998)*

## *«El misterio femenino»*

«El misterio femenino fue un tema obsesivo para Paul Delvaux».

**Jorge Muñoz**
*(«Inversión», 3-IV-98)*

## *«Un mundo imaginario y literario»*

«(...) Recrea un mundo imaginario profundamente literario con el que trata de reflejar la incomunicación entre las personas.»

*(«La Tribuna», 29-III-98)*

### *«Una inmensidad casi romántica»*

«El artista belga sitúa al espectador ante panoramas de una inmensidad casi romántica, inabarcables en el tiempo y en el espacio, ante la eternidad que sólo la pintura hace posible.»

**Mónica Rebollar**
*(«Casa&Jardín», abril 1998)*

### *«La evocación y el recuerdo»*

«La mirada de este pintor fantástico centra su atención en la evocación, el recuerdo y la creación de horizontes y de personajes inmersos en atmósferas de claroscuros.»

**J. Seeafree** *(«La Brocha», abril 1998)*

### *«Una cosmogonía propia»*

«Su interés por elaborar y confeccionar de manera expresiva una cosmogonía propia hace que su trabajo adquiera unas condiciones de personalidad, de *exclusividad*, que dificulta su inclusión en colectividad alguna, bien sea de carácter nacional o artística. Eso no invalida la identificación de referentes formales claros, que germinan en territorios fertilizados y sensibilizados por el surrealismo.»

**María José de los Santos Auñón**
*(«Lateral», mayo 1998)*

### *«Obsesión surrealista por la mujer»*

«(...) Ningún pintor como Delvaux, más aun que Balthus, recoge la ambivalente obsesión del surrealismo por la mujer, a la que admira y a la que teme, a la que vuelve a revestir con una simbología asociada a los aspectos más oscuros de la naturaleza, lo irracional, lo misterioso, lo inmaculado y lo perverso.»

**María Escribano**
*(«Nuevo Estilo», abril 1998)*

### *«Pintor de la realidad minuciosa»*

«Es un pintor de la realidad minuciosa, excesiva con todo tipo de detalles.»

**Violeta Morales**
*(«Correo del Arte», abril 98)*

*Hasta el 18 de julio, en el Museu d'Art Contemporani*

# La exposición «José Guerrero: obra sobre papel», en Palma

Hasta el 18 de julio está abierta, en la sala de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, la exposición «José Guerrero: obra sobre papel» –principalmente tintas, gouaches y técnicas mixtas– compuesta por cinco series –48 obras en total– realizadas por el artista granadino entre 1970 y 1985. La muestra ha sido organizada por la Fundación Juan March con la colaboración de Roxane Whittier Pollock y Lisa Guerrero, viuda e hija del pintor, respectivamente.

El Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, ofrece de forma permanente un total de 57 pinturas y esculturas de otros tantos autores españoles del siglo XX, como Picasso, Miró, Juan Gris, Dalí, Tàpies, Millares, Antonio López, Barceló y Torner. Otras muestras ofrecidas recientemente en la sala de exposiciones temporales han sido la titulada «Frank Stella. Obra Gráfica (1982-1996)», «El objeto del arte» y 100 grabados de la *Suite Vollard*, de Picasso. □

# Ciclo: «Remembranzas de España», en junio

«Remembranzas de España» es el título del ciclo de música que la Fundación Juan March ha programado en su sede para finalizar el curso 97-98. Se ofrece los miércoles 3, 10, 17 y 24 de junio a las 19,30 horas. El programa, que se retransmite en directo por Radio Clásica, de RNE, es el siguiente:

– *Miércoles 3 de junio*

**Dúo Vocal Álvarez-Leivinson** (**Adelina Álvarez**, soprano, y **Silvia Leivinson**, mezzosoprano), junto con **Julio Muñoz**, piano

Obras de Robert Schumann, Luigi Bordese, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns, Francis Poulenc y Claude Debussy.

– *Miércoles 10 de junio*

**Ala Voronkova** (violín) y **Dolores Cano** (piano)

Obras de Rodión Schedrín, Camille Saint-Saëns, Maurice Ravel, Xavier Montsalvatge, Eduard Lalo, Manuel de Falla - Paul Kotchansky y Manuel de Falla - Fritz Kreisler.

– *Miércoles 17 de junio*

**Ignacio Saldaña** y **Chiky Martín** (piano a cuatro manos)

Obras de Moritz Moszkowski, Nikolai Rimsky-Korsakov y Maurice Ravel.

– *Miércoles 24 de junio*

**Mireia Pintó** (mezzosoprano) y **Vladislav Bronevetzky** (piano)

*Visiones de España*

Desde Alemania: Obras de Robert Schumann, y Johannes Brahms.

Desde Austria: Obras de Hugo Wolf.

Desde Rusia: Obras de Mijail Glinka, Alexander Dargomyshsky, Milij Balakirev y Dimitri Shostakovich.

Desde Francia: Obras de Claude Debussy, Maurice Ravel, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Georges Bizet y Léo Delibes.

Desde Italia: Obras de Gioacchino Rossini.

## LOS INTÉRPRETES

**Adelina Álvarez** ha actuado con las orquestas Nacional de España, Sinfónica de Madrid y Sinfónica de Valladolid. **Silvia Leivinson** ha cantado en los festivales de ópera de Madrid y La Coruña. En el Teatro Real actuó en *La Walkyria*, de Wagner, y en el estreno español de *Manfred*, de Schumann. **Julio Muñoz** es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid. **Ala Voronkova** ha sido miembro de la Orquesta del Teatro Bolshoi y de la Filarmónica de Moscú. **Dolores Cano**, dedicada especialmente a la música de cámara, es directora de la Escuela Municipal de Música de Molins de Rei (Barcelona) y profesora de Música de Cámara en el Conservatorio Profesional de Música de Sabadell. **Ignacio Saldaña** es profesor de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Amaniel, de Madrid. **Chiky Martín** ha ofrecido gran número de recitales; entre sus últimos compromisos figuran conciertos en Estambul, Ankara, Rumanía y Alemania. **Mireia Pintó** ha sido galardonada con los más importantes premios en varios concursos. Su repertorio incluye ópera, oratorio y lied. **Vladislav Bronevetzky** es profesor de piano en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú.

# «Integral de la obra para voz y piano de Roberto Gerhard»

**Finalizó el ciclo programado por la Fundación Juan March durante el pasado mes de mayo, dedicado a la figura de Roberto Gerhard (Valls, Tarragona, 1896 - Cambridge, 1970).**
**Roberto Gerhard es uno de los muchos compositores e intelectuales españoles que la guerra civil obligó a exiliarse. Su pérdida para la cultura hispana fue igual de lamentable que la de sus compañeros pero, en su caso, tuvo y aún tiene una importancia muy especial. No deja de ser melancólico pensar que los nuevos rumbos de la música de vanguardia española trazados a partir de los años centrales de nuestro siglo tuvieran el punto de referencia más cerca de lo germánico que de lo francés. Pero, como ha solido suceder, ignorando los antecedentes que, como Gerhard, podrían haber facilitado y hacer menos brusca la transición. Gerhard acabó siendo ciudadano británico, y allí obtuvo honores que aquí se le negaron.**
**Este ciclo de sus canciones con piano exploró el capítulo de su catálogo tal vez más ignorado y quiere sumarse a los serios esfuerzos que se están haciendo en los últimos años para recuperar una figura esencial de nuestra cultura del siglo XX.**
**El crítico musical** Leopoldo Hontañón, **autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:**

*Leopoldo Hontañón*

# *«Un músico en la casi total ignorancia»*

El discurrir vital de Roberto Gerhard, cuyo padre era suizo-alemán y su madre alsaciana, se halla dividido en diversos períodos netamente diferenciados. Permaneció en su Valls natal prácticamente hasta los diecisiete años, es decir, hasta 1913, año en el que, abandonando los estudios de Comercio, se trasladó a Múnich para oficializar los musicales, a los que se había visto inclinado desde muy temprano. No duró mucho el aprendizaje en el Conservatorio muniqués, pues el comienzo de la Primera Guerra Europea le obligó a volver a su Valls natal, desde donde enseguida se trasladaría a Barcelona, para alternar durante los años siguientes ambas localidades. Fue esta etapa en la que recibió lecciones de Enrique Granados y Frank Marshall en el piano e, importantísimo, de Felipe Pedrell en la composición; hasta el punto de que, en rigor, fue la muerte de éste en 1922 la razón última de que nuestro músico se decidiera en octubre de 1923 a escribir a Arnold Schönberg para que lo aceptara como discípulo y acudir a completar su formación con él. Pronto se había convertido en uno de los alumnos predilectos del austríaco, con quien conti-



nuó estudiando en Berlín cuando el ya inventor del dodecafonismo fue nombrado director de la Academia Prusiana de las Bellas Artes.

Ya de vuelta a Barcelona a comienzos de 1929, permanece en ella hasta enero de 1939. Invitado por su amigo el musicólogo Edward Dent a que acepte una beca en el King's College de Cambridge, allí se dirige, aunque sin sospechar ni por lo más remoto que Inglaterra –cuya nacionalidad abrazará en 1960– y la propia Cambridge habrían de ser las estaciones de llegada para todo su periplo vital.

Aunque generalmente se acepta como la primera obra catalogable de Roberto Gerhard *L'infantament meravellós de Shahrazada*, para voz y piano, de 1918, Marta Muntada i Torrellas defiende en un opúsculo publicado por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya en el centenario del músico que, en realidad, lo es la *Sonatina a Carlos*, de 1914, dedicada al hermano que le seguía en edad. También de 1918 es el *Verger de les galanies*, para voz y piano, y el Trío, para violín, violonchelo y piano, mientras que son de fechas no exactamente determinadas, pero en todo caso situables entre 1914 y 1918, los tres títulos con los que arrancó el ciclo: *Dos canciones de juventud*, *Lied* y *Cante jondo*. Los *Dos apuntes*, para piano, y los *7 Haiku*, para voz y conjunto instrumental, pueden completar las referencias de lo escrito por Gerhard en su período catalán anterior al aprendizaje con Schönberg, en tanto que el *Quinteto de viento*, dedicado al maestro y primera incursión del músico de Valls en el serialismo, las *Doce canciones populares catalanas* y las dos *Sardanas* son las únicas obras que ejemplifican el quehacer creador gerhardiano durante aquel aprendizaje, terminadas, prácticamente, en vísperas de su vuelta a casa.

Por lo que se refiere a la década catalana de 1929 a 1938, no fue tampoco muy prolífica. Pueden citarse, no obstante, la versión orquestal de 1931 de seis de las *Canciones populares catalanas*; la cantata *L'alta naixença del Rei En Jaume*; la página para voz y piano *Lassa, mesquina, què faré...*, ambas de 1932; el ballet *Ariel*, de 1934, y *Albada, interludi i dansa*, para orquesta, de 1936. Y alrededor de 1931 se sitúa también el *Madrigal a Sitges*.

Pero lógico es que la parte del león de la obra de Gerhard –tanto en cantidad como en calidad– la encontremos en el último y más extenso de los períodos acotado antes. A saber, el de su largo exilio, de 1939 a 1970. Debe destacarse cómo la totalidad de lo escrito por Roberto Gerhard en sus casi primeros veinte años de exilio –hasta 1957, concretamente– responde a un carácter evidentemente nacionalista hispano-catalán o, en palabras de Joaquim Homs, «de fuerte componente étnico», lo que tanto contribuyó al escaso conocimiento de su figura en toda esa primera etapa de su nueva residencia.

Centrémonos brevemente, para finalizar, en la cronología de las obras que son objeto específico de este ciclo, es decir, las concebidas directamente por Gerhard para voz con acompañamiento de piano. Si alguien ha tenido la curiosidad –y la paciencia– de ir fijándose en sus respectivas fechas, habrá observado que se puede ensayar su agrupamiento en tres lapsos bien definidos y muy separados entre sí. El primero, de 1914 a 1918, acogería las *Tres canciones de juventud*, el *Lied*, *Cante jondo*, *Verger de les galanies* y *L'infantament*. El segundo, de 1928 a 1932, *Doce canciones populares catalanas*, el *Madrigal a Sitges* y *Lassa, mesquina...*. Y en el tercero, de 1941 a 1944, se inscribirían el *Cancionero de Pedrell*, las *Siete canciones de vihuela*, *Por do pasaré la sierra*, las *Seis tonadillas*, las *Tres canciones toreras*, el *Lied*, *Cante jondo*, las *Sevillanas* y las *Seis canciones populares francesas*. □

*Biblioteca de Música Española Contemporánea*

# Dúo de pianos y trío de cámara en dos «Aulas de (Re)estrenos»

**Un dúo de pianos y un trío de cámara fueron los protagonistas de las dos últimas sesiones ofrecidas por la Fundación Juan March en la modalidad de «Aula de (Re)estrenos», a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea. El objetivo de estos conciertos, que viene celebrando en su sede esta institución desde 1986, es propiciar el conocimiento de obras que, por unas u otras circunstancias, han sido olvidadas o cuya presencia sonora ha sido escasa. Muchas de las obras programadas en estas sesiones son estrenos absolutos. Ambos conciertos se retransmitieron en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.**

La primera de estas sesiones se celebró el 1 de abril con la actuación del dúo de pianos formado por **Begoña Uriarte** y **Karl-Hermann Mrongovius**, que interpretó las siguientes obras: *Coronación de espinas* (1993), de **Josep Soler**; *Fandangos, fados y tangos* y *Glasperlenspiel* (1994), de **Tomás Marco**; *Dos estructuras* (1970), de **Ramón Barce**; y *Flamenco* (1994-95), de **Joan Guinjoan**.

El dúo y matrimonio Uriarte-Mrongovius tiene un repertorio inusualmente amplio, que va desde el Padre Soler o Brahms a Bartók, Milhaud o Ligeti. Mrongovius es catedrático de piano y virtuosismo en la Hochschule für Musik de Múnich.

«El dúo Uriarte-Mrongovius –apunta **Álvaro Guibert** en las notas al programa– nos ofrece un retrato a dos pianos de cuatro autores españoles muy significativos. Tres de ellos, Soler, Guinjoan y Barce, suelen verse encuadrados en la generación del 51, una denominación que no todos consideran apropiada, pero que, con el nombre que quiera dársele, representa una realidad palpable de la reciente historia de la música española. Barce desde Madrid, y Soler y Guinjoan desde Cataluña, junto con sus compañeros de generación (los Halffter, De Pablo, Bernaola, Mestres y otra media docena de nombres), participaron en la gran apertura de los años cincuenta y sesenta que renovó nuestra música y la metió en Europa. Muy poquitos años después (su catálogo arranca en 1962 con *Trivium*) se sumaría vigorosamente a este esfuerzo Tomás Marco, el más joven de los compositores de este concierto. Durante los últimos cuarenta años, estos cuatro compositores han ido encontrando sus caminos propios y nos ofrecen hoy cuatro formas muy diferentes de entender la música, cuatro mundos únicos, lo que demuestra que son cuatro verdaderos creadores.»

## *Joven música española: cuatro estrenos absolutos*

El 6 de mayo, el **Synaulia Trío**, formado por **Mario Clavell** (flauta), **Carlos Seco** (viola) y **Eugenio Tobalina** (guitarra), interpretó las siguientes obras: *El cristal y la llama*, de **Antonio Lauzurika**; *Romance-Pavana*, de **Gabriel Erkoreka**; *Euskal Fantasía Op. 27*, de **Jorge de Carlos**; *Hizpide*, de

**Ramón Lazkano**; *Kitab 3*, de **José María Sánchez Verdú**; y *Trío nº 1*, de **Jesús Torres**. A excepción de las de Lauzurika y Lazkano, las obras de este concierto fueron estrenos absolutos.

«Tanto si se trata de componer para un solo instrumento como cuando la creación se dirige a una determinada combinación instrumental –escribe el crítico **Carlos-José Costas** en el programa de mano–, se hace patente el principio de que la función crea el órgano. No es un principio propio de la música, pero se ha hecho extensible a las posibilidades de nacimiento de nuevas obras, sobre todo desde que el compositor ha dejado de intervenir de forma activa y habitual en su interpretación. De este modo, los conjuntos sirven de estímulo y justificación de títulos nacidos para ellos, al extremo de ir creando todo un repertorio que se transmite en el tiempo, en el que se van depurando y apurando las técnicas combinatorias y los resultados sonoros. Lo que en ocasiones ha sido impulso para el nacimiento de nuevas formas alcanza asimismo al refinamiento y perfeccionamiento de la investigación de sonoridades. Y éste es uno de los ángulos utilizados por la Fundación Juan March para ser motor, junto con los intérpretes, de una nueva sesión de 'Joven música española para trío'.»

En este programa, el Synaulia Trío, integrado por flauta, viola y guitarra, «aporta el incentivo de su existencia para el nacimiento de cinco de las seis obras programadas, con una combinación que sin ser única no puede ser calificada de frecuente. Se produce así una ampliación de apoyos anteriores al repertorio de obras para tres instrumentos, tras el ciclo de tres conciertos dedicados a 'piano-tríos' españoles del siglo XX en el otoño de 1997. Las cinco obras referidas se presentan en riguroso estreno junto con el sexto título cuya 'antigüedad' alcanza únicamente a 1995, lo que justifica la titulación de 'joven música española'. Por otra parte, la presencia de la guitarra en el Trío le vincula a la incorporación de este instrumento a la música de cámara que encuentra su más notable antecedente en alguno de los quintetos del italo-español Luigi Boccherini».

«Con este concierto se suman seis nuevas obras al repertorio español para tres instrumentistas en una más de las posibilidades de combinación tímbrica, con lo que la lista total se hace curso a curso más importante y significativa.»

El Synaulia Trío nació con la intención de recuperar el repertorio generado hace años bajo la inicitiva del Trío Arlequín. Lo integran **Mario Clavell** (flauta), profesor de este instrumento y director de la Big-Band y del Grupo de Flautas del Conservatorio de Getxo; **Carlos Seco** (viola), profesor de viola y música de cámara del Conservatorio Superior «Jesús Guridi» de Vitoria; y **Eugenio Tobalina** (guitarra), que actúa como solista y como miembro de diferentes formaciones instrumentales. □





**A la izquierda, Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius. Abajo, el Synaulia Trío, en un momento del concierto.**

# «Conciertos de Mediodía»

**Piano; clarinete y piano; canto y piano; guitarra; 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 a las doce horas.**

## LUNES, 1

RECITAL DE PIANO,
por **Washington Arturo García Eljuri**, con obras de J. S. Bach, L. v. Beethoven, A. Berg, F. Chopin y F. Liszt.

Washington A. García Eljuri estudió en el Conservatorio Nacional de Quito (Ecuador), su ciudad natal, y amplió estudios en Estados Unidos.

## LUNES, 8

RECITAL DE CLARINETE Y PIANO,
por **Iván Solano**, clarinete, y **Miriam Gómez Morán**, piano, con obras de R. Schumann, B. Bartók, J. Brahms y J. Horovitz.

Iván Solano y Miriam Gómez inician sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Madrid, ciudad natal de ambos, y los continúan en la Academia «Ferenc Liszt» de Budapest (Hungría).

## LUNES, 15

RECITAL DE CANTO Y PIANO,
por **Tomás Cabrera**, tenor, y **Antonio Pérez Díaz**, piano, con obras de G. Carissimi, P. F. Cavalli, A. Vivaldi, G. F. Händel, L. Cobiella y R. Halffter.

Tomás Cabrera es de Tenerife, donde inicia sus estudios, que completa en Madrid, en el Conservatorio Superior y en la Escuela Superior de Canto; forma parte del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid y es subdirector artístico del Coro Nacional de España.

Antonio Pérez Díaz comenzó sus estudios en Santa Cruz de Tenerife, y los prosiguió en el Conservatorio Superior de Madrid y en la Academia «Ferenc Liszt», de Budapest; es profesor de piano en el Conservatorio de Pozuelo (Madrid).

## LUNES, 22

RECITAL DE GUITARRA,
por **José Manuel Dapena**, con obras de F. Sor, Manuel M. Ponce y J. Turina.

José Manuel Dapena se formó en el Conservatorio Superior de Madrid. Ha desempeñado su actividad docente en varios conservatorios.

## LUNES, 29

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA,
por el **Quartet Gala** (**Miroslav Capka**, primer violín; **Zsolt Tottzer**, violonchelo; **Stanislav Stepánek**, segundo violín; y **Mario Bugliari**, viola), con obras de F. X. Richter, W. A. Mozart y Ch. Gounod.

El Quartet Gala, fundado por Miroslav Capka, inició sus actividades en el acto de presentación del libro de textos de Dalí *Les morts et moi* el 23 de enero de 1991 (el nombre del cuarteto es un homenaje a Gala).

*«Conciertos del Sábado» en junio*

# «Joaquín Rodrigo: integral de piano y de violín-piano»

*Con un ciclo dedicado a la integral de piano y violín-piano de Joaquín Rodrigo finalizan en junio los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en este curso. Los días 6, 13, 20 y 27 de junio, a las doce de la mañana, se ofrece la obra compuesta en estas modalidades por el maestro Rodrigo, cuyo 95º aniversario celebró la Fundación Juan March hace año y medio con un ciclo dedicado a la integral de sus canciones. Asimismo, dentro de esta misma serie de «Conciertos del Sábado», en 1990 se celebró otro sobre «Joaquín Rodrigo y su época». En el ciclo con la integral de piano y de violín-piano de junio actúan el dúo de piano formado por* ***Carolina Bellver*** *y* ***Sara Marianovich*** *(día 6); el de violín y piano de* ***Santiago Juan*** *y* ***Jordi Masó*** *(el 13); y las citadas* ***Sara Marianovich*** *y* ***Carolina Bellver****, con recitales de piano solo, los días 20 y 27, respectivamente. El programa es el siguiente:*

*— Sábado 6 de junio*

**Carolina Bellver** y **Sara Marianovich** (piano)

Sonatina para dos muñecas, Juglares, Atardecer y Gran marcha de los subsecretarios (piano a 4 manos); y Cinco piezas infantiles (2 pianos).

*— Sábado 13 de junio*

**Santiago Juan** (violín) y **Jordi Masó** (piano)

7 Canciones valencianas, 2 Esbozos, Capricho para violín solo, Rumaniana y Sonata Pimpante.

*— Sábado 20 de junio*

**Sara Marianovich** (piano)

À l'ombre de Torre Bermeja; Suite para piano; Preludio al gallo mañanero; Pastoral; Cuatro estampas andaluzas; Tres evocaciones; y Cinco Sonatas de Castilla con Tocata a modo de pregón.

*— Sábado 27 de junio*

**Carolina Bellver** (piano)

Deux Berceuses; Cinco piezas del siglo XVI; Zarabanda lejana; Canción y Danza; Bagatela; Air de Ballet sur le nom d'une jeune fille; Álbum de Cecilia; Serenata Española; Preludio de Añoranza; y Tres Danzas de España.

**Sara Marianovich** nació en Belgrado y estudió en la Escuela de Música «Mokranjac». Reside en Madrid desde 1991 y compagina su actividad concertística con la pedagógica en la Escuela de Música «Soto Mesa». Actualmente prepara la grabación de la integral para piano de Joaquín Rodrigo. **Carolina Bellver** estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y posteriormente en Londres, Moscú, Amsterdam y Estados Unidos. En 1995 estrenó en este último país la obra *Preludio de Mirambel nº 4*, de Antón García Abril. **Santiago Juan** ha obtenido, entre otros, el Primer Premio en los concursos de violín de la ONCE y en el «Germans Claret». Ha sido concertino de diversas orquestas y actualmente es profesor de la Joven Orqüesta Nacional de España. **Jordi Masó**, barcelonés, estudió en el Conservatorio de esta ciudad. Es profesor en el Conservatorio de Granollers y, desde 1996, miembro del grupo de música contemporánea «Barcelona 216».

*Revista de libros de la Fundación*

# «SABER/*Leer*»: número 116

## Artículos de Francisco Ayala, Carlos García Gual, Gregorio Salvador, Víctor Nieto Alcaide, Campos Ortega, Josep Soler y Román Gubern

En el número 116, correspondiente a junio-julio, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el escritor y académico **Francisco Ayala**, el latinista **Carlos García Gual**, el filólogo y académico **Gregorio Salvador**, el historiador del arte **Víctor Nieto Alcaide**, el científico **José Antonio Campos Ortega**, el musicólogo **Josep Soler** y el experto en temas de comunicación y medios audiovisuales **Román Gubern**.

**Francisco Ayala**, al comentar un libro de Augustin Redondo que es un instrumento eficaz para comprender el *Quijote*, recuerda que siempre hay otra manera de leer el texto de Cervantes.

**Carlos García Gual** se ocupa de un ensayo de David Konstan sobre la amistad en la Antigüedad y considera que ese rastreo ayuda a reflexionar sobre la felicidad personal.

**Gregorio Salvador** piensa que *Plenilunio*, la novela de Antonio Muñoz Molina, es de las que van a perdurar, porque es de las que no se olvidan, de las que transforman al lector.

**Víctor Nieto Alcaide** escribe sobre la biografía que a El Greco ha dedicado Fernando Marías, tomando como partida la existencia de contradicciones en su obra y en su perfil humano.

**José Antonio Campos Ortega** se detiene en la vida y obra de Hans Spemann, una de las figuras prominentes en la historia de la Biología del desarrollo.

**Josep Soler**, al dar cuenta de la edición de dos textos musicales anónimos del siglo IX, se refiere a los orígenes de la música de Occidente.


Revista crítica de libros

SABER *Leer*

LITERATURA

El inagotable texto del *Quijote*

Por Francisco Ayala

En este número

Artículos de

| | | | |
|---|---|---|---|
| Francisco Ayala | 1-2 | José A. Campos Ortega | 8-9 |
| Carlos García Gual | 3 | Josep Soler | 10-11 |
| Gregorio Salvador | 4-5 | Román Gubern | 12 |
| Víctor Nieto Alcaide | 6-7 | | |

SUMARIO en página 2

**Román Gubern** comenta un nuevo libro de Óscar Tusquets Blanca en el que éste continúa su reflexión estética sobre objetos humanos y sus distintos usos.

**Antonio Lancho**, **Victoria Martos**, **Tino Gatagán**, **G. Merino** y **Marisol Calés** ilustran este número con trabajos originales. □

***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, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

# «Felipe II y las artes»

## Intervinieron Fernández Alba, Fernando Checa, Pérez Sánchez y Gutiérrez de Ceballos

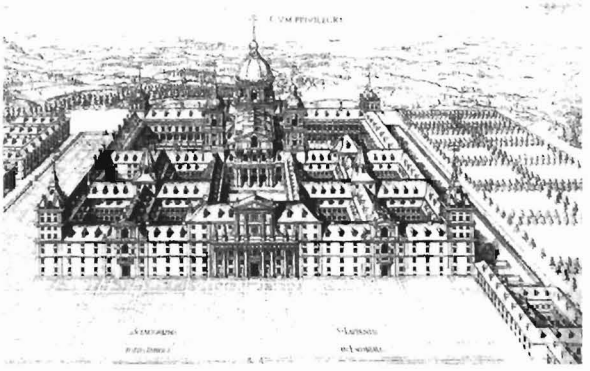
**Del 3 al 26 del pasado mes de febrero, la Fundación Juan March celebró en su sede un ciclo de ocho conferencias en torno a «Felipe II y las artes», en el que intervinieron los especialistas** Antonio Fernández Alba (**«Felipe II y El Escorial»**), Fernando Checa (**«Felipe II y la pintura veneciana»**), Alfonso Emilio Pérez Sánchez (**«Felipe II y los pintores de El Escorial»**) y Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos (**«Felipe II y la escultura»**). **Este ciclo de conferencias se complementó con un ciclo de conciertos, titulado «Músicas para Felipe II», desarrollado en las mismas fechas. De esta forma la Fundación Juan March se sumaba a la conmemoración de la muerte del monarca español, de la que se cumple este año el cuarto centenario.**

Antonio Fernández Alba **es arquitecto, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y catedrático de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su destacado trabajo profesional como arquitecto desde 1957 lo comparte, desde una independencia de pensamiento crítico, con una dilatada actividad internacional en la enseñanza universitaria.**

Fernando Checa **es doctor en Filosofía y Letras, especialidad de Historia del Arte, y licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor titular de Historia del Arte de esta Universidad y, desde 1996, director del Museo del Prado. Su libro *Felipe II, mecenas de las artes* (Madrid, 1992) mereció el Premio Nacional de Historia 1993.**

Alfonso Emilio Pérez Sánchez **es catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y antes lo fue de la Universidad Autónoma de Madrid. Fue director del Museo del Prado (1981-1991), del que actualmente es director honorario y miembro de su Patronato. Desde 1997 es académico de número de la Real Academia de la Historia. Ha sido director científico del libro *La Pintura Española* (Milán, 1996), premiado con el Premio Vasari de la Academia florentina del diseño.**

Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos **es doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, donde fue profesor de Historia del Arte de 1971 a 1976. Actualmente es catedrático de la misma disciplina en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido director del departamento de Historia y Teoría del Arte de esta última universidad, así como presidente del Comité Español de Historia del Arte.**



**En páginas siguientes se ofrece un breve resumen de todas las intervenciones.**

*Antonio Fernández Alba*

# *Felipe II y El Escorial*



El conjunto del Monasterio de El Escorial viene a ser, con el discurrir de los tiempos, la expresión más cabal de las modernas teorías entre las relaciones en arquitectura: forma-contenido, idea-ejecución, mundo sensible y mundo intelectivo. La obra del monumental Monasterio se propone como un «arquetipo arquitectónico», como un *opus* de la búsqueda del conocimiento y del quehacer constructivo de una época donde entra en conflicto una constelación de ideas.

Un monarca de tan manifiesta «devotio moderna» como Felipe II trata de llevar al espacio sagrado que encierra el arquetipo del monumento una concepción limpia de ceremonias aleatorias. La finalidad que encierra la propuesta de este «arquetipo arquitectónico», su razón de ser, es la de construir por medio de la arquitectura un *modelo operativo* que permita asumir no sólo el valor simbólico de «hito conmemorativo», sino la estrutura ideológica eficaz para «la protección y defensa de los contenidos de la fe y de las normas de culto católico atacados por el protestantismo». Sus rasgos esenciales son servir de *Memorial* de la religión católica en la paz y en la justicia. *Sepultura-Panteón*. Lugar de difusión de la fe. Centro de saberes y adiestramientos para el apostolado contra la herejía. *Espacio de Oración*, *Palacio-Residencia*, *Morada del Poder* y *Prisión del Alma*.

Tan diversificado programa se organiza mediante un esquema o *idea de ciudad*. Esta ciudadela fortificada se proyecta en sus postulados más íntimos contra las innovaciones ideológicas y formales que postulaba la Reforma; imaginada en la propuesta del rey como una ciudad mental, ultraterrena, al mismo tiempo que se formaliza en las trazas de su arquitectura como un monumento colosal, expresión simbólica de un poder marcado por una personalidad de espíritu confuso, ilustrada en saberes y cruel en no pocas determinaciones políticas.

La propuesta de El Escorial surge en el centro de la contrarreforma militante, donde confluyen motivaciones manieristas, contenidos arreligiosos y respuestas mecanicistas, todo ello unido a una personalidad contradictoria como la de Felipe II, hombre religioso y escéptico, apegado a la tierra y espectador angustiado del más allá.

No es extraño que El Escorial aparezca como un logogrifo en piedra en medio de las luchas político-religiosas del siglo XVI. Tal vez por eso la síntesis de sus arquitectos Toledo y Herrera que, como artífices señalados, reproducen en El Escorial, sea la de una tipología de la *arquitectura del poder*, esencial en sus formas y racional en sus procesos. Los espacios se construyen bajo la trama de la comunicabilidad, materializándose con formas sencillas, funciones claras y contenidos comprensibles.

El Monasterio se encaja en el paisaje como un desgarrado objeto monumental en la falda de un «monte tallado»; su presencia dominadora en el medio natural ha de poner en evidencia la escala tridimensional del «vacío» que albergan sus moradas, una plaza en forma de L delimitada por los edificios destinados a servicios del monasterio y un jardín de elocuentes y precisas geometrías que se prolonga en la fronda del monte bajo que rodea a la nueva ciudadela.

Para el poderoso siempre es estable el orden del mundo; en el imaginario proyecto del rey, la superioridad del Dios que le protege levanta las murallas de este pétreo hipogeo. En este sentido, las formas de la arquitectura de El

Escorial desde sus primeras trazas esbozan un díptico acotado entre el miedo y la convicción, en los límites de la interpretación del mundo visible e invisible, en una espacialidad que permita la coexistencia de esa dualidad mágico-religiosa y político-religiosa que caracteriza el universo personal del Monarca que lo edifica.

El Escorial se puede concebir en términos modernos como una abstracción minimalista reflejo del espíritu puritano del rey, que trata de dar respuesta a la espacialidad católica frente a la depuración iconográfica que postula la abstracción protestante, precisamente contra las escenografías de los retablos y las tracerías geométricas de los conversos artesanos del Islam.

Para satisfacer los deseos del rey se trata de levantar un recinto donde acoger y promulgar el espíritu más ortodoxo de la época en la España del siglo XVI. Espacio interior de defensa frente a las tensiones suscitadas por los infieles turcos en el este y en el sur y por los reformadores del norte, aguerridos herejes, según narran las crónicas.

Monasterio-laberinto de lánguidos tránsitos, cerrados jardines que prestan su tierra a especies añorantes de color y afiladas «aulagas». Gratificado por el violento ejercicio del poder, el rey se entretiene y combate la ficción con el engaño. Tentado y melancólico del regreso a la celda-habitación, proyecta este lugar próximo al gran templo como morada donde adormecer el tormento. El Monasterio ha de ser también ciudad, ciudad de Dios, ciudad de muertos, proyectada para albergar la prisión del dolor.

Juan Herrera interpreta en la escala que aporta al edificio los deseos del rey de hacer patente la exaltación del espacio entendido como espectáculo, sin renunciar a los supuestos metafísicos de la arquitectura, pero acentuando los principios fundamentales visuales. La escala, por tanto, se subordina a una arquitectura que pretende reflejar en piedra la dimensión clásica metabolizada por el catolicismo decadente, ante la depurada modernidad del protestantismo industrial. Frente al campamento bíblico de David la solidez de la «Civitas Dei» que enmarca la solidez monumental del Templo de Jerusalén.

Monasterio, palacio, iglesia, sepulcro y cárcel, es un modelo arquitectónico que postula reflejar en su polisemia espacial la concepción del mundo del monarca y, en sus diferentes reductos, lugares donde acallar su agostada melancolía.

Juicios y análisis más o menos estereotipados o bien valoraciones críticas de índole subjetiva resultan coincidentes al relacionar las formas arquitectónicas del edificio con los estados psíquicos de su fundador. Resulta difícil comprender El Escorial si no se identifica con los contenidos de la psicología individual; la abstracción alegórica que se hace patente a través de las formas de su arquitectura es el resultado de una síntesis entre las determinaciones subjetivas del Monarca y las opciones técnicas que subyacen en la tradición espacial colectiva.

No es la forma sola la que edifica, sino la imagen del pensamiento. La proeza de El Escorial ha sido la de definir un espacio donde fundar, sólido y sustancia, una *tecne* de manifiesta coherencia. En los reductos del Monasterio todas las grandes tradiciones deben ser acogidas. El Escorial fuera de su color no se comprende, no es el blanco de España que materializa volúmenes y formas, es la desmaterialización y laceración del cuerpo en el *San Jerónimo*, el cuadro más dramático del último Tiziano. El Escorial vive de grises, color de una España que no puede alcanzar la luz.

Un lugar donde el silencio y la soledad suscitan elevar las trazas de una arquitectura enigmática, arropada por la bondad artística, que permita a su hacedor salvarse del enredo del sueño. Espacios para una ascética del espíritu. Artefacto para el conjuro de la angustia cósmica. Castillo interior, itinerario de depurada arqueología del alma y sabiduría pétrea de simetría inequívoca.

*Fernando Checa*

# *Felipe II y la pintura veneciana*



De entre los distintos y muy variados patrocinios y mecenazgos que tuvieron lugar en la España del Renacimiento, ninguno más amplio, espectacular y coherente que el protagonizado por Felipe II. Aunque en la colección de obras del monarca hubo pinturas de otros artistas de la escuela de Venecia (Tintoretto, Veronés y Bassano), no es comparable el interés mostrado por estos artistas con la pasión que sintió por la obra de Tiziano. El pintor nunca vino a España, pero se encontró con Felipe, siendo éste todavía príncipe, en Habsburgo, en 1548 y en 1551.

Tenemos documentación sobre los encargos de pinturas que Carlos V hizo a Tiziano, y más tarde, Felipe II, a partir de 1548 y hasta 1576, fecha de la muerte del pintor. Ese espacio temporal corresponde a la juventud y madurez de Felipe II y a la vejez de Tiziano. La mayor producción del artista en esa etapa final de su vida estuvo precisamente al servicio de Felipe II. Hay más Tizianos entre El Prado y El Escorial que en toda la ciudad de Venecia.

Tiziano va a fijar el tipo del «retrato de aparato» (el personaje de cuerpo entero, de tamaño natural, junto a una cortina, acariciando un perro o una espada, en hábito de corte o con armadura). Este retrato, que va a pervivir hasta nuestros días, es el gran retrato del Renacimiento y del Barroco, del XVIII y del XIX, de próceres, banqueros, militares, etc. El célebre retrato del Emperador Carlos V, de 1548, que le encargó María de Hungría, pasó de Habsburgo a Bruselas. Felipe II lo compra y lo instala en la sala principal del Alcázar de Madrid y, hasta el incendio de 1734, va a constituir el eje de las colecciones reales españolas.

En *La Gloria*, de 1551, encargado ya directamente por Carlos V, aparece representado Felipe II, junto a aquél y a la emperatriz Isabel. Este cuadro, que Carlos V llevó a Yuste, lo instalaría posteriormente su hijo en El Escorial. La primera obra que le encarga Felipe II la pinta Tiziano en 1548; se trata de un retrato «de aparato», el único retrato directo del rey que hace Tiziano, pues no se volverán a ver más.

Las pinturas religiosas nos muestran muy claramente la devoción privada de Carlos V y Felipe II. La celda de Felipe II en El Escorial estaba decorada fundamentalmente con pintura flamenca de tipo devoto (la tabla de los pecados capitales del Bosco, p. ej.); entre la celda y el altar mayor, había un oratorio privado con una capilla que albergaba el cuadro de Cristo en el camino del Calvario. Felipe II pasaba las noches rezando y llorando. Eran cuadros para excitar la piedad íntima del rey. Pero en El Escorial y en los oratorios del Alcázar no sólo había cuadros para ejercer la devoción privada de Felipe II. Las imágenes en el Monasterio de El Escorial tienen un doble valor: estético (son obras de una alta calidad artística) y de reivindicación religiosa y política. Así, el rey coloca imágenes sagradas no sólo en el altar mayor de la gran Basílica, o en la capilla privada (con tres tizianos absolutamente capitales), sino que lugares como la sacristía o las salas capitulares los convierte en verdaderos museos, de relativo acceso público, con pintura religiosa de la más alta calidad, y en la que Tiziano estará muy presente con obras como el *San Jerónimo*, el *Cristo de la moneda*, el *Ecce Homo*, la *Magdalena*. Y hay tres obras que Felipe II instaló en la capilla 'de prestado,' que son tres tizia-

nos fundamentales: la *Sepultura de Cristo* (hoy en el Prado), una de sus obras maestras, la *Adoración de los Reyes Magos* y *El Martirio de San Lorenzo*, obra capital de la pintura religiosa del maestro veneciano.

Vemos cómo las funciones que la pintura cumplía en la corte de Felipe II eran las propias de una corte católica, monárquica y aristocrática del siglo XVI: funciones de representación del poder político, y de una determinada manera de defender la imagen religiosa en una Europa, a mediados de esa centuria, en la que esa imagen era especialmente combatida. Pero no son éstas las únicas funciones que una corte renacentista del XVI exigía a los artistas. Se complementaban con otras de placer y de diversión.

Hay un tercer género de pinturas de Tiziano coleccionadas por Felipe II: la pintura mitológica. La leyenda negra creada en torno al reinado de Felipe II por cierta historiografía, fundamentalmente la liberal del siglo pasado, ha juzgado aquél como un período oscurantista. Así se forjó una curiosa imagen de la España del siglo XVI dividida en dos mitades, correspondientes al reinado de Carlos V y al de Felipe II.

El «decoro» en la tratadística de estética del siglo XVIII no tiene ese carácter moral que tiene en la actualidad. El término significa la adecuación de unas imágenes, objetos o usos de una ciudad, palacio o estancia con las funciones propias de dicho ámbito. Así no resulta decoroso que en un salón de representación –el salón de los espejos del Alcázar de Madrid, por ejemplo– haya pinturas de tipo religioso. Lo que conviene son escenas de batallas, de tipo mitológico o retratos. Hay, pues, tres espacios fundamentales para la vida del príncipe o poderoso (católico) en el Renacimiento: el religioso, tanto la religiosidad de representación (la gran Basílica de El Escorial) como la privada (con cuadros e imágenes distintos para una y otra); un segundo espacio, el de la representación política; y el tercero, el más difícilmente captable: el espacio de la privacidad, de la intimidad del Príncipe: los llamados camarines. Allí sí está permitida la pintura de tipo profano e incluso la representación mitológico-erótica.

Tiziano realizó muchas obras de pintura mitológica para Felipe II, una de ellas fue *La Venus del espejo*. Además de la serie de las *Poesías* de Tiziano, Felipe II, tuvo en todo su reinado las dos series de pintura mitológica que entraron en la colección real española con Carlos V. Cuando se terminó el inventario general de bienes y riquezas de Felipe II en 1600, no aparece esta serie de las *Poesías* de Tiziano, lo cual nos indica el carácter íntimo y secreto de estas obras para el Rey. Empezamos a tener documentación clara sobre ellas a partir de 1626, cuando Felipe IV coloca estas pinturas de Tiziano, con otras de Rubens y de otros artistas, todas con tema de desnudo, en las bóvedas del Alcázar de Madrid.

Estos cuadros íntimos que pintó Tiziano para Felipe II eran principalmente una reflexión sobre la pintura, la mirada, la contemplación de la belleza, la superioridad de la pintura sobre la escultura; la imitación de la Naturaleza; sobre cómo una contemplación sensual de la belleza femenina es absolutamente esencial para el pintor y para el propio espectador culto del Renacimiento.

Gracias a Felipe II, como a Felipe IV, a su interés por proteger a artistas como Tiziano y por coleccionar obras maestras de la pintura del siglo XV, se abre una de las grandes vías de la modernidad en la pintura. Sin Tiziano no se explican Rubens ni Velázquez, que admiraron tanto al veneciano, pero tampoco Delacroix ni muchos pintores modernos del siglo XX. Tiziano rompe con la pintura medieval, cuattrocentista, e introduce ese mundo de las pasiones, del movimiento y del color, abriendo una estética completamente nueva. Y esto se lo debemos sin duda a ese afán protector de los artistas que tuvieron los príncipes del Renacimiento, y en nuestro país, ese príncipe del Renacimiento que fue Felipe II.

*Alfonso E. Pérez Sánchez*

# *Felipe II y los pintores de El Escorial*



La erección de El Escorial representa un desafío importantísimo para el artista, para el patrono –para el rey–, que tiene que completar con una decoración figurativa la enorme máquina, cargada de significados, que El Escorial representa, en su triple carácter de monasterio, palacio y sepulcro. Por ello eran precisos dos tipos de pinturas distintas. Por un lado, los lienzos que han de cubrir altares, y por otro lado, los frescos que han de cubrir muros y bóvedas. Al principio, cuando El Escorial se concibe y cuando está en condiciones de empezar a recibir decoración, el pintor favorito, el que mejor había entendido e interpretado los deseos del monarca era Gaspar Becerra. Pero antes de que se pueda poner manos a la obra, Becerra muere en 1568. Al desaparecer Becerra se manifiesta clarísima la necesidad de buscar pintores.

Casi de una manera milagrosa aparece un pintor singularísimo: Navarrete «el Mudo», un sordomudo de nacimiento. Este curiosísimo artista había conocido el mundo romano –el mundo del dibujo perfecto y de las formas extraordinariamente severas de la tradición miguelangelesca, ya suavizada con sus epígonos– y había conocido también la pintura de Venecia. Cuando Navarrete es presentado al rey en 1568 y le entrega una muestra de su hacer, el rey queda prendado de su obra y le encomienda una serie de trabajos en los altares de la Basílica y algunos lienzos para el Claustro Alto. Pero Navarrete no era pintor al fresco, pues no conocía la técnica. Por eso, las primeras obras de decoración al fresco que se hacen en el Monasterio se ponen en manos del equipo de estuquistas y pintores decoradores que habían empezado a trabajar ya en el Alcázar. Es el grupo que dirige El Bermagasco, Juan Bautista Castello, que muere en 1569, pero deja encaminadas las decoraciones y preparados los dibujos. Como arquitecto traza la escalera monumental de El Escorial y, lo más importante, deja allí a su hijo, Fabrizio Castello, y a su hijastro, Nicolás Granello, y a todo el equipo que había traído como colaboradores. Muchos de ellos se establecen en Madrid y van a ser cabezas de familias de artistas que trabajarán en lo sucesivo.

Este grupo realiza las decoraciones que podríamos llamar secundarias. A ellos se deben las bóvedas, los elementos decorativos de distintas dependencias, la celda del prior, la del vicario, la sacristía, etc. Todos, elementos y decorados con algo que en España se presentó en aquel momento como una enorme novedad: los «grutescos». El padre Sigüenza, el cronista de El Escorial, subraya que esta manera de pintura es «nueva en España». Esta mezcla de monstruos extraños y de híbridos vegetales y animales, humanos con cola de pez o con cola de ave, capullos que se abren dando nacimiento a una figura humana, arquitecturas irreales e imposibles..., todo este tipo de decoración admite dos tipos de interpretación: los que ven en ellas exclusivamente unos caprichos decorativos, y quienes ven, por el contrario, significaciones de carácter simbólico o alegórico.

Eran precisos también vastos programas iconográficos, contrarreformísticos, y que ilustrasen al vulgo sobre la fe a la manera de un libro abierto. Estos frescos debían ir en los claustros y en la Biblioteca: una pintura de tipo humanista, la de la Biblioteca, y otra, de tipo contrarreformístico, la de los claustros.

Se produce «un peregrinar de italianos». Fundamentalmente son tres grandes nombres italianos los que se van a volcar en las labores más importantes. Los altares menores, en torno a los pilares de la iglesia, van a depositarse en manos de un grupo de españoles a los que no se valora demasiado. Son todos ellos pintores que suelen ocuparse de otras cosas: tal es el caso de Sánchez Coello.

Lo más importante era el Retablo mayor y Felipe II, en un principio, había soñado con tener cuadros traídos directamente de Italia, pero por su tamaño no llenaban el Retablo Mayor. Ese Retablo Mayor es el quebradero de cabeza mayor del rey.

En los frescos tenemos tres grandes artistas italianos, que vienen precedidos de una enorme fama y que, sin embargo, defraudan. El primero que viene es Luca Cambiaso, que lo hace con su hijo Horacio, con su discípulo Tavarone y con un grupo de oficiales, pues la ejecución mecánica dela pintura se dejaba en manos de los oficiales; el artista creaba, dibujaba, preparaba, pero la materialidad de la ejecución se dejaba muchas veces en sus manos.

Con el equipo de los decoradores había venido un pintor toscano, Rómulo Cincinatto, que había trabajado antes al servicio de los Mendoza (la guerra civil destruyó gran parte de su obra en Guadalajara). El fue llamado a El Escorial por su habilidad de fresquista y trabaja en los frescos del coro, concluyendo lo empezado con Cambiaso. La calidad decorativa de Cincinatto aparece muy bien en estos grandes frescos laterales del coro. Todos estos frescos no son grandes obras artísticas, pero sí perfectamente adecuadas y expresivas de su tiempo.

El genovés Luca Cambiaso fue «hombre facílisimo en el arte, de extraña presteza y de falta de invención, aunque sí notablemente de adorno», como escribió el Padre Sigüenza. La simplicidad, el despojamiento, la elementalidad de sus construcciones chocaron desde el principio, como su relativa monocromía. A Cambiaso le tocó bailar con la más fea: la Bóveda del Coro, que por voluntad de Felipe II había de ser el coro de los bienaventurados y quería que se distinguiesen todos los santos, con un triste resultado frío y monótono.

Federico Zúccaro es el segundo artista importante, y el que defrauda más. Escribe el Padre Sigüenza: «éste vino a suplir la falta que hizo Luca Cambiaso, y suplióla tan bien como Lucas la del Mudo, que si viviese éste ahorraríamos de conocer tantos italianos». Era un hombre muy poseído de sí mismo, la figura más prestigiosa del mundo artístico de Italia vivo en aquel momento. El fracaso de Zúccaro fue considerable y casi todas sus pinturas tuvieron que ser sustituidas y, en algún caso –las del fresco que inició en el Claustro–, picadas hasta no dejar huella. Pero como sucede con Cambiaso, el papel que ejerce Zúccaro es importante, porque uno de sus discípulos, Bartolomé Carduccio, se casa en Madrid, a donde había venido un hermano de nueve años, que va a ser después el más importante pintor de Madrid, antes de la llegada de Velázquez: Vicente Carduccio, al que consideramos el punto de partida de la escuela madrileña. Por otra parte Zúccaro, que fracasa como pintor, fue un extraordinario dibujante y sus técnicas son las que aprenden los pintores madrileños de la generación siguiente.

El tercer artista, Peregrino Tiboldi, poderoso imitador de Miguel Ángel, hubo de realizar lo que todavía vemos: la definitiva decoración del Claustro, como los frescos de la vida de Cristo, llenos de monumentalidad, un tanto fría, y la bóveda de la Biblioteca, complejo conjunto lleno de alegorías y sabiduría escolástica, que se ordena al modo de una Capilla Sixtina profana.

En los manuales todavía se sigue despreciando a la pintura escurialense por extranjera. En realidad, el naturalismo español arranca precisamente de la renovación que supuso la pintura escurialense y lo que trajo de puesta al día respecto a la situación italiana del momento.

*Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos*

# *Felipe II y la escultura*



Los estudiosos de Felipe II resaltan el interés del monarca por la arquitectura, la ingeniería, los jardines y la pintura, pero le regatean el entusiasmo por la escultura. Sin embargo, cuando el milanés Giovanni Paolo Lomazzo publicó en 1590 su *Idea del Tempio della Pittura*, colocó al Rey Prudente a la cabeza de los coleccionistas de su época no sólo por la abundancia de pinturas, armaduras, joyas y libros, sino también de esculturas. Efectivamente en el inventario de sus bienes figura un número no exiguo de estatuas antiguas y modernas, unas 150 aproximadamente.

La falta de interés de Felipe II por la escultura no radicaría, con todo, en el número relativamente escaso de las estatuas, si se le compara con las 1.500 pinturas de su colección, cuanto en que, a la hora de su muerte, aquéllas se encontraban depositadas en bloque en los sótanos del Alcázar de Madrid.

El bloque más importante de éstas era el encargado por su padre, el emperador, y por su tía, la reina María de Hungría, a Leone Leoni, en total trece retratos de bulto o en relieve; retratos de Carlos V, de la emperatriz Isabel, de la reina María de Hungría, hermana del emperador, y del propio Felipe II. Todas estas figuras, iniciadas en Milán hacia 1549, unas casi acabadas, otras sin perfeccionar, fueron conducidas a España en 1556 en el viaje que trajo al emperador de Flandes hasta el retiro de Yuste. Acompañando a las estatuas vino Pompeo, el hijo de Leone, quien las depositó primero en su taller de Valladolid y finalmente en Madrid. Resulta explicable que el grupo de bronces y mármoles permaneciera por bastante tiempo en el obrador de Pompeo, pues necesitaban los últimos toques antes de que pudieran exhibirse en público.

Pese a ello el bloque de estatuas se encontraba todavía en 1584, en el taller madrileño de Pompeo Leoni, y allí permaneció hasta la muerte del monarca en 1598, pues consta que no fue reclamado y depositado en las bóvedas del Alcázar hasta 1602, cuando se realizó el inventario. ¿Pensaba darles algún destino que, por razones no fáciles de explicar, no pudo llevar a efecto? ¿Para qué fueron encargados a Leone Leoni todos esos retratos? Se ha supuesto que los de bronce de tamaño natural acaso estuvieron destinados al monumento funerario del emperador Carlos V que pensaba erigirse en alguna parte, siguiendo el modelo y el precedente del de su abuelo Maximiliano I.

La tumba de Carlos V se pensó, mucho antes de que éste se hiciese enterrar en Yuste, colocarla en la rotonda de la catedral de Granada, rotonda que Diego de Siloé pensó a este efecto. ¿Estarían entonces algunas de estas esculturas de bronce ideadas para el monumento funerario del emperador a construir en Granada? Giorgio Vasari en la biografía de Leone apunta a dicho destino. Si eran ciertas estas informaciones ya tenemos una primera explicación al enigma. Felipe II aguarda a que Pompeo Leoni acabe de poner en la debida perfección las esculturas en su taller, tarea que no completó hasta 1572. Para entonces, el monarca había abandonado definitivamente el proyecto de la catedral de Granada como lugar del panteón de la dinastía de los Habsburgos y decide construir, a cambio, la basílica de El Escorial donde sepultar los restos del emperador, trayéndolos de Yuste, y los de otros familiares. A partir de 1590 se decide erigir los cenotafios e instalar en ellos los grupos escultóricos de bronce de las familias del emperador y del propio Felipe II. Es posible que hasta entonces hubiera dudado el Rey Prudente en utilizar algunas de las figuras

de bronce hechas en Milán, idea que finalmente fue desechada.

Pero si ése fuera el destino de las estatuas de bronce de cuerpo entero, ¿a qué podían estar destinadas las de mármol de Carrara de tamaño natural y, sobre todo, los bustos de bronce y de mármol? ¿Por qué Felipe II murió sin haber señalado a sus esculturas un emplazamiento definitivo en algunos de los lugares señalados? Felipe II, aun consciente de su extraordinario poder y dignidad como monarca del mayor imperio que entonces existía sobre la tierra, era extraordinariamente discreto y modesto. No fomentó nunca el culto a su persona como lo estaba haciendo su contemporánea Isabel I de Inglaterra o como lo haría posteriormente Luis XIV de Francia a mayor escala todavía.

La repugnancia de Felipe II hacia sus retratos de escultura, explicable acaso por estos últimos motivos, se manifestó en que personalmente no volvió a encargar ninguno suyo después de los que a él y a su familia había hecho en Milán Leone Leoni. Si los retratos de escultura de sí mismo y de su familia podían parecer a Felipe II fríos, distantes, pomposos y acaso tocados del estigma de la vanidad y la lisonja, no parece haber acontecido lo mismo con los retratos acuñados en los anversos de las medallas. Éstas eran encargadas primordialmente para que, al contemplarlas, evocaran de inmediato el recuerdo nostálgico de la persona de la familia ausente o ya difunta.

Por otro lado, como aseguraba don Diego Villalta, la tradición española había puesto siempre mayor énfasis en las estatuas funerarias que en los retratos de escultura en razón de que aquéllas poseían una condición semirreligiosa por encontrarse las tumbas en el sagrado de las iglesias, mientras que los otros transpiraban un clima secular y casi pagano. Desde luego Felipe II, tan aparentemente apático hacia los retratos de escultura propios y de sus antepasados, dio muestras de una febril actividad en la erección de los mausoleos del emperador y del suyo propio en la cabecera de la basílica de El Escorial. Como es sabido, se encargó de esta tarea Pompeo Leoni ayudado por un largo equipo de fundidores y broncistas traídos de Milán así como, eventualmente también, por Juan de Arfe.

En el inventario de bienes de Felipe II se enumeran, además del bloque de retratos realizados por Leone Leoni y ultimados por su hijo Pompeo, un número considerable de esculturas antiguas cuya procedencia ha sido estudiada particularmente por Sylvie Deswarte. Un primer lote de bustos de los doce primeros emperadores romanos –de Julio César a Domiciano– junto a otro del emperador Carlos V le fueron enviados como regalo en 1561 por el cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano. Otro grupo de doce emperadores romanos –los mismos primeros doce césares de la serie anterior– fueron enviados asimismo como regalo a Felipe II en 1568 por el papa San Pío V, procedentes de las colecciones pontificias que estaban en el Belvedere vaticano. Habría que añadir todavía otra tercera serie de emperadores que adquirió en 1568 el príncipe don Carlos de Juan Bautista Bonanome junto con dos bustos de Carlos V y Felipe II. Finalmente el grupo más numeroso y variado de estatuas antiguas de la colección de Felipe II fue el adquirido a los herederos de don Diego Hurtado de Mendoza. Pues bien, todas las piezas antiguas enumeradas, que pasaban con mucho de un centenar, se encontraban incomprensiblemente almacenadas en los sótanos del Alcázar a la muerte de su dueño en 1598. Ciertamente Felipe II no era un apasionado de la arqueología y no gastó en adquirir antiguallas –como se decía entonces– las enormes sumas que emplearon otros príncipes y coleccionistas coetáneos suyos más tocados por la pasión que había desatado el Humanismo, o las que consumió él mismo en comprar pinturas, tapices, armas y joyas. Su colección procedía de regalos y por eso debía ser muy consciente de que su valor no era precisamente excepcional. □

*Reuniones Internacionales sobre Biología*

# «Iniciación de la replicación en elementos extra-cromosómicos en procariotas»

**Entre el 9 y el 11 de febrero se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Initiation of Replication in Prokaryotic Extrachromosomal Elements* («Iniciación de la replicación en elementos extracromosómicos en procariotas»), organizado por los doctores** M. Espinosa y R. Díaz-Orejas **(España),** D. K. Chattoraj **(EE. UU.)** y E. G. Wagner **(Suecia). Hubo 18 ponentes invitados y 28 participantes. La relación de ponentes, agrupados por países, es la siguiente:**

– España: **Juan Carlos Alonso,** Centro Nacional de Biotecnología, Madrid; **Ramón Díaz–Orejas** y **Manuel Espinosa**, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid; y **Margarita Salas**, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Universidad Autónoma, Madrid.

– Estados Unidos: **Deepak Bastia**, Duke University Medical Center, Durham; **Dhruba K. Chattoraj**, NCI, NIH, Bethesda; **Stanley N. Cohen**, Stanford University School of Medicine, Stanford; **Donald R. Helinski**, Center for Molecular Genetics, University of California, San Diego; **Saleem Khan**, School of Medicine, University of Pittsburgh, Pittsburgh; **Roger McMacken**, Johns Hopkins University, Baltimore; **Gisela Mosig**, Vanderbilt University, Nashville; **Hiroshi Nakai**, Georgetown University Medical Center, Washington; **Richard P. Novick**, Skirball Institute, New York University Medical School, Nueva York; y **Stanley Tabor**, Harvard Medical School, Boston.

– Suecia: **Kurt Nordström**, Biomedical Center, Uppsala University, Uppsala; y **E. Gerhart H. Wagner**, Department of Microbiology, Uppsala University, Uppsala.

– Gran Bretaña: **Christopher D. Thomas**, University of Leeds, Leeds.

– Polonia: **Maciej Zylicz**, University of Gdansk, Gdansk.

La replicación del ADN, fenómeno mediante el cual una célula fabrica una copia exacta de su material genético, constituye uno de los procesos más importantes de la Biología Molecular de la célula. Como es natural, este fenómeno ha sido estudiado en profundidad, tanto en bacterias como en seres eucariotas. No acaba aquí, sin embargo, el estudio de la replicación, ya que existen elementos genéticos extracromosómicos, en los cuales el fenómeno de la replicación del ADN reviste características propias, a menudo diferentes en muchos aspectos del proceso que tiene lugar en la célula hospedadora.

Los elementos extracromosómicos más comunes en procariotas son los denominados plásmidos, que pueden definirse como una molécula de ADN circular que posee un replicón, lo que le hace capaz de mantenerse y replicarse dentro de una célula bacteriana. Los plásmidos confieren frecuentemente características especiales a la célula hospedadora, como la resistencia a antibióticos o la capacidad de infectar animales o plantas; además, pueden facilitar el intercambio de material genético entre distintas cepas de la misma especie, y aun entre especies alejadas filogenéticamente.

Por todo ello, los plásmidos tienen una importancia considerable en la fisiología, ecología y evolución de las bacterias; en todo caso, resulta difícil determinar si estos elementos constituyen una parte separada del genoma bacteriano o si constituyen una entidad completamente distinta que sobrevive en el interior de la célula bacteriana, bien como simbionte, bien como parásito de ésta.

Para la supervivencia y estabilidad a largo plazo de un plásmido es muy importante el regular de manera precisa la replicación de su material genético, de manera que acompase la replicación del cromosoma bacteriano. De hecho, lo normal es que un tipo de plásmido dado mantenga constante el número de copias que hay dentro de una célula hospedadora, lo que demuestra que el proceso está estrechamente regulado.

El inicio de la replicación de los plásmidos requiere dos tipos de elementos: una secuencia específica de ADN dentro del propio plásmido, denominada origen de replicación, y el concurso de distintas proteínas codificadas, algunas por el plásmido, otras por la célula hospedadora. Por ejemplo, para la iniciación de la replicación del plásmido de amplio rango RK2 se requiere la proteína plasmídica TrfA, la cual se une a secuencia corta repetida (iterón), y la proteína bacteriana DnaA, la cual se une a una secuencia consenso (caja DnaA) dentro del propio origen de replicación.

La interacción de TrfA y DnaA con el origen de replicación permite el ensamblaje del complejo de replicación o replisoma, el cual incluye a la helicasa, enzima encargada de eliminar superenrrollamiento en el ADN y a la ADN polimerasa, enzima que cataliza la síntesis de nueva cadena de ADN complementaria. Sin embargo, los mecanismos que permiten la iniciación de la replicación en muchos otros plásmidos son en gran parte desconocidos y plantean numerosas preguntas. Por ejemplo, no se sabe en algunos casos qué proteínas están implicadas en la iniciación de la replicación, ni qué mecanismos regulan la síntesis de dichas proteínas, de manera que la replicación no se inicie con demasiada frecuencia.

El otro grupo de elementos extracromosómicos en procariotas son los bacteriófagos. Estos elementos, claramente parásitos, tienen que replicarse dentro de la bacteria, utilizando en parte la maquinaria enzimática de la misma. Uno de los modelos mejor estudiados es el fago Ø29 de *Bacillus subtilis*. El estudio de la iniciación de la replicación de bacteriófagos y plásmidos es de gran importancia para conocer los aspectos básicos de la Biología de estos organismos, y dado que estos elementos pueden afectar drásticamente a las bacterias en las que viven, no puede excluirse que esta investigación tenga también una vertiente aplicada.



**De izquierda a derecha, M. Espinosa, R. Díaz, E. Wagner y D. Chattoraj.**

# «Mecanismos implicados en la percepción visual»

**Entre el 23 y el 25 de febrero se celebró el *workshop* titulado *Mechanisms involved in Visual Perception* («Mecanismos implicados en la percepción visual»), organizado por los doctores** Javier Cudeiro **(España)** y Adam M. Sillito **(Gran Bretaña). Hubo 20 ponentes invitados y 29 participantes. La relación de ponentes, agrupados por países, es la siguiente:**

– Alemania: **Tobias Bonhoeffer**, Max-Planck-Institute of Neurobiology, München-Martinsriend; **Barry B. Lee**, Max-Planck Institute for Biophysical Chemistry, Göttingen; y **Heinz Wässle**, Max-Planck-Institute for Brain Research, Frankfort.

– Francia: **Pierre Buisseret**, Musée National d'Histoire Naturelle, París; e **Yves Frégnac**, Institut Alfred Fessard, CNRS, Gif sur Yvette.

– España: **Javier Cudeiro**, Universidad de A Coruña; **José M. Delgado-García**, Universidad de Sevilla; y **Javier de Felipe**, Instituto Cajal, Madrid.

– Gran Bretaña: **Richard L. Gregory**, Universidad de Bristol; **Michael J. Morgan** y **Adam M. Sillito**, Institute of Ophthalmology, Londres; y **S. Zeki**, University College, Londres.

– Estados Unidos: **Steward Hendry**, Johns Hopkins University, Baltimore; **David A. McCormick**, Yale University School of Medicine, New Haven; **Tomaso Poggio** y **David Somers**, MIT, Cambridge; **S. M. Sherman**, State University of New York, Nueva York; y **David C. Van Essen**, Washington University School Medicine, St. Louis.

– Suiza: **Kevan A. C. Martin**, Institute of Neuroinformatics, Zurich.

– Bélgica: **Guy A. Orban**, Laboratorium voor Neuro-en Psychofysiologie, Leuven.

Con cierta frecuencia se compara el proceso de visión con la captación de imágenes por fotografía. Este símil puede estar justificado si lo limitamos a las estructuras externas del ojo, ya que en ambos casos existe una lente capaz de enfocar y un mecanismo de tipo diafragma que controla la cantidad de luz. El paralelismo desaparece por completo una vez que se forma una imagen en la retina.

A partir de ese momento la luz va a impresionar a diversas células fotorreceptoras que tapizan la retina y comienza un mecanismo de procesamiento de la información visual que requiere el concurso de numerosas estructuras cerebrales (de hecho un porcentaje significativo del cerebro humano está implicado en visión) y que culmina con una percepción visual. Este proceso es sumamente complejo y plantea hoy muchos interrogantes.

Puede afirmarse que, a diferencia de la cámara fotográfica, el cerebro efectúa operaciones complejas sobre las señales visuales que recibe, seleccionando aquellas que pueden ser significativas y descontando otras, de manera que «ver» e «interpretar lo que se ve» son procesos indisolublemente unidos. De hecho, existen pruebas de que este procesamiento de la información visual comienza en la propia retina, donde puede haber entre 10 y 20 tipos diferentes de células ganglionares, lo que representa otros tantos filtros que codifican aspectos diferentes y paralelos de la imagen proyectada en la retina.

La información visual viaja a través de los nervios ópticos hasta el quiasma óptico, donde se produce la convergen-

cia y entrecruzamiento de las fibras que parten de ambas retinas. De ahí pasa a los cuerpos laterales geniculados (CLG), que constituyen la vía principal de acceso de la información visual a la corteza cerebral. Un notable y reciente descubrimiento consiste en que las rutas visuales desde la retina al CLG comprenden al menos tres redes paralelas de neuronas que analizan independientemente aspectos diferentes de la escena visual. El CLG no debe considerarse un simple puente entre la retina y el córtex, sino que actúa como un relé dinámico, lo que posiblemente refleja las distintas necesidades funcionales del sistema visual. Estos impulsos no retinales deben tener una función moduladora en el procesamiento de la información visual.

A partir del CLG, la información visual llega a diversas regiones de la corteza cerebral, como el córtex estriado y el colículo superior, donde será finalmente procesada. Una hipótesis que comienza a abrirse camino es que existe un mecanismo fundamental capaz de fijarse en los cambios en las propiedades de la imagen que resultan significativos perceptualmente. Cuando esto ocurre, la células que soportan el mecanismo estarían activadas, y cuando no se aprecian cambios, las células estarían inactivas. Este proceso parece seguir una escala temporal con múltiples interacciones laterales dentro del sistema y crearía un «contexto» para ulteriores niveles de procesamiento.

El mecanismo de percepción visual constituye sin duda una de las funciones fundamentales del cerebro, ya que nos proporciona información constante sobre las propiedades esenciales de nuestro entorno. A pesar de que muchos aspectos son aún desconocidos, la estrategia que parece emplear el cerebro consiste en la especialización funcional, mediante la cual diferentes características esenciales, tales como color o movimiento, son extraídas en áreas visuales especializadas y geográficamente distintas. □

## DOS «WORKSHOPS» EN JUNIO

Entre el 11 y el 13 de junio se celebra el *workshop* titulado *Bacterial Transcription Factors Involved in Global Regulation* («Factores de transcripción bacterianos implicados en regulación global»), organizado por los doctores **M. Vicente** (España), **A. Ishihama** (Japón) y **R. Kolter** (EE. UU.). El propósito de esta reunión es convocar a diversos científicos que trabajan activamente en el estudio de los factores de transcripción que gobiernan la respuesta de las bacterias a los cambios que se producen en su ambiente.

Este tema tiene implicaciones tanto en la investigación básica como en las aplicaciones industriales, dado que muchos de los mecanismos que emplean las bacterias en la naturaleza para la regulación global pueden ser utilizados para la modificación y mejora de procesos industriales. Los temas son: maquinaria transcripcional; componentes y opciones; monitorización del estado fisiológico global de la célula; direccionamiento de la transcripción para regular el crecimiento, la división y la supervivencia celular; y regulación de la transcripción hacia la diferenciación celular.

Entre el 22 y el 24 de junio tiene lugar el titulado *NO: from Discovery to the Clinic* («Oxido nítrico: del descubrimiento a la clínica»), organizado por los doctores **S. Moncada** (Gran Bretaña) y **S. Lamas** (España). El propósito de este *workshop* es discutir los siguientes temas: visión general del campo; NO sintasa: relaciones estructura-función; genética y modelos genéticos; NO en el sistema nervioso; NO en el hígado y el tracto gastrointestinal; NO en inflamación; farmacología y toxicología del NO; y NO en la salud y en la enfermedad.

# Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

**La violencia interétnica, las políticas lingüísticas en Irlanda y en el País Vasco y los recursos y estrategias utilizados por diferentes actores en la construcción de políticas fueron los temas tratados en cuatro seminarios impartidos en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, por** James Fearon, **profesor asociado del departamento de Ciencia Política de la Universidad de Chicago;** Josu Mezo, **Doctor Miembro del Instituto Juan March y profesor asociado del departamento de Sociología I de la Universidad Complutense; y** Víctor Sampedro, **Doctor Miembro del Instituto Juan March y profesor de Opinión Pública y Comunicación Política en el departamento de Sociología de la Universidad de Salamanca.**
**A continuación se ofrece un resumen de sus intervenciones.**

*James Fearon*

## *La violencia étnica*



Sobre «La violencia étnica» y «La guerra interétnica como un problema de compromisos» trató **James Fearon**. En el primero de los seminarios, presentó los resultados preliminares de una investigación en torno a la violencia étnica. En su opinión, hay que delimitar primero el concepto de «grupo étnico», la pertenencia al cual viene determinada –señala– por criterios de descendencia. «Además, otra característica del grupo es que sus miembros lo imaginan como conceptualmente autónomo; es decir, el concepto del grupo no depende de la existencia de otros grupos. El término 'violencia étnica' conlleva la implicación de miembros de distintos grupos étnicos y debe estar motivada por el odio hacia otros. El criterio para seleccionar víctimas es la etnicidad, y los actos violentos se llevan a cabo en nombre de un grupo étnico.» Según la caracterización de Fearon, la violencia es «étnica» si al menos uno de los grupos implicados no está en posesión de un aparato estatal internacionalmente reconocido.

Tras proponer una tipología aproximada de violencia étnica, los resultados del trabajo apuntan a que para el período de posguerra la violencia étnica a gran escala asume dos formas: lucha por controlar el aparato estatal y violencia como consecuencia de esfuerzos por lograr una autonomía completa o mayor respecto al Estado central.

En cuanto a las posibles explicaciones de la violencia étnica, el análisis de Fearon apunta a que un bajo PIB per cápita parece disponer a los grupos étnicos al enfrentamiento. «La pobreza puede facilitar el reclutamiento de individuos que encuentran en la lucha su forma de subsistencia. Además, una economía débil puede elevar el valor esperado de controlar el aparato estatal como forma de garantizarse el acceso a trabajos más seguros. No obstante, existe sin duda un

cierto grado de espureidad en la relación entre un reducido PIB per cápita y un grado elevado de violencia étnica.»

«En segundo lugar, también parece ser un factor determinante la concentración geográfica de los grupos. Grupos urbanos insatisfechos o grupos étnicos dispersos difícilmente amenazarán la integridad territorial del Estado. En contraste, grupos geográficamente concentrados pueden aspirar a reconocimiento y ayuda material internacionales. En tercer lugar, las diferencias lingüísticas, culturales y religiosas no parecen ser determinantes de las diferencias entre casos de violencia étnica y convivencia pacífica, aunque este resultado queda matizado cuando se consideran religiones y antecedentes culturales concretos.»

## *Guerra entre etnias como problema de compromisos*

En su segunda intervención, sobre la guerra entre etnias como un problema de compromisos, Fearon desarrolló un modelo analítico formal basado en la Teoría de Juegos y aplicado a la explicación del surgimiento de conflictos armados entre grupos étnicos que hasta un momento dado habían convivido en el mismo territorio y en un ambiente de relativa armonía. A través de ese modelo, el profesor Fearon pretende poner en cuestión las explicaciones de los conflictos interétnicos basadas en la existencia de «odios ancestrales» entre distintos grupos; hipótesis que ha sido planteada tanto en medios académicos como periodísticos occidentales para explicar los conflictos en la antigua Yugoslavia, las nuevas repúblicas de la antigua Unión Soviética o el conflicto en Ruanda.

Fearon desarrolla una hipótesis explicativa alternativa que dé cuenta de los mecanismos que condujeron de una conflictividad de intereses moderada (diferencias sobre respeto a la multiculturalidad, planes de estudio en la enseñanza o composición de las fuerzas de seguridad), a un enfrentamiento armado entre los dos grupos étnicos. Esta hipótesis se centra en las consecuencias de la desaparición de un tercer actor mediador en las negociaciones entre ambos grupos, en forma de complejización en la búsqueda de compromisos entre las partes, y la polarización de las posturas defendidas por cada uno de los grupos.

Su modelo explicativo trata de esquematizar las opciones que se plantean como racionalmente plausibles ante las comunidades presentes en un mismo territorio, una constituida en mayoría y otra en minoría. En el caso de Croacia, la desaparición del papel moderador jugado por las instituciones federales yugoslavas pudo implicar esa crisis de la capacidad de compromiso en las negociaciones que desembocó en la secesión de la república de Croacia.

Para Fearon, su modelo basado en la idea de «crisis del compromiso» presenta obviamente una serie de problemas a la hora de explicar detalladamente casos concretos, debido a la complejidad de los contextos en los que se desarrolla cada caso, pero puede proporcionar un marco general que ayude a la comprensión de las razones que facilitan el comienzo de enfrentamientos armados entre distintos grupos étnicos.

**James Fearon** se doctoró con Ph. D. en Ciencia Política en la Universidad de California, Berkeley, en 1992. Actualmente es profesor asociado de esta disciplina en la Universidad de Chicago. Su área de estudio se centra en la teoría de relaciones y conflictos internacionales. Ha publicado numerosos trabajos sobre estos temas, entre ellos los volúmenes *Ethnic Identity, Conflict, and Cooperation* (en colaboración con David Laitin) y *Explaining War*, en prensa.

*Josu Mezo*

# *Políticas lingüísticas en Irlanda y el País Vasco*



**Josu Mezo** tituló su seminario «El palo y la zanahoria: políticas lingüísticas en Irlanda y el País Vasco». «En ambos casos –señaló– se ha pretendido convertir dos lenguas habladas en ámbitos privados en lenguas oficiales, el euskera y el irlandés, a través de su introducción en unos sistemas educativos que de forma casi generalizada utilizaban el castellano (caso del País Vasco) y el inglés (caso de Irlanda); dos lenguas habladas internacionalmente frente al carácter local de la lengua que se pretendía introducir.»

Tomando como modelo de análisis la Teoría de Juegos, es decir, la idea de que los individuos actúan en función de las percepciones que tienen sobre cómo actuarán los demás, el profesor Mezo intenta dar respuestas a tres preguntas cruciales en el ámbito de las políticas públicas: ¿qué se hizo?, ¿por qué se hizo?, ¿por qué se optó por políticas distintas? «En el caso vasco se llevaron a cabo *políticas intensivas*, esto es, políticas dirigidas hacia la población que demandaba enseñanza en euskera con programas de asistencia específica para ellos. Quienes no demandaban este tipo de enseñanza lógicamente no debían recibir esta asistencia, pero tampoco eran obligados a estudiar en euskera por el gobierno vasco. Por el contrario, el gobierno irlandés llevó a cabo *políticas extensivas*, es decir, políticas universales y obligatorias de enseñanza de irlandés, que contaron con una asistencia más escasa que en el caso vasco.»

«Aunque, teóricamente, un gobierno nacionalista por cuestiones ideológicas quiera llevar a cabo políticas extensivas, en el caso vasco –explicó Josu Mezo– se daban dos circunstancias que hacían muy difícil la implantación de éstas. Por un lado, existía una minoría que se oponía a una política extensiva, básicamente emigrantes venidos de otras partes de España, cuya lengua era el castellano y que, en general, estaban bien representados políticamente. Por otro, existía ya una minoría dispuesta a apoyar una política intensiva: aquellos hablantes de euskera que demandaban estudiar en esta lengua. A diferencia de Irlanda, los vasco-hablantes tenían un nivel educativo y económico similar al de los castellano-hablantes, lo que de alguna forma permitió presentar la política lingüística alejada de lo que son conflictos de clase.»

A priori podría pensarse que la estrategia irlandesa debería tener más éxito por comprometer a toda la población, frente a la vasca que sólo se ocupaba de quienes demandaban ese tipo de enseñanza. Sin embargo, los resultados del trabajo de Mezo indican que la que tuvo éxito en realidad fue la estrategia vasca.

**Josu Mezo** es licenciado en Derecho por la Universidad de Deusto y doctor en Ciencias Políticas por la Universidad Autónoma de Madrid. Alumno de la segunda promoción (1988-1990) del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, es Doctor Miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Desde 1993 colabora como investigador en «Analistas Socio-Políticos» y desde 1996 es profesor asociado del departamento de Sociología I de la Universidad Complutense de Madrid.

*Víctor Sampedro*

# *Acción colectiva, control político y silencio mediático*



Analizar los recursos y estrategias utilizados por diferentes actores en la construcción de políticas públicas fue el objetivo del seminario que impartió en el Centro **Víctor Sampedro**. En su opinión, las demandas apenas alteradas desde comienzos del movimiento de la objeción de conciencia permiten observar la diferente receptividad de distintos regímenes políticos a lo largo de la historia reciente española; así como juzgar si ha habido un control efectivo de la agenda por parte de los actores políticos. Por otro lado, hacen posible comprobar si los medios de comunicación han permitido a los actores con menos recursos cuestionar la agenda oficial y manifestar su desacuerdo con ella.

El conferenciante desarrolló el tema a partir de tres modelos teóricos sobre el poder: el elitismo puro, el pluralismo y el institucionalismo o elitismo institucional. La postura del profesor Sampedro, sin embargo, pretendía superar la compartimentación académica que hay sobre estos temas, dado que para él no existen ni el elitismo puro ni la total apertura de las agendas (pluralismo). Para Sampedro, la construcción de agendas no es un juego entre iguales. Sin embargo, al tratarse de sistemas de participación limitada, entiende que también las élites estarían condicionadas por el control reglado que se da.

A partir de estos modelos teóricos, Sampedro caracteriza diferentes períodos de la política española: el franquismo, la transición, las legislaturas socialistas y el gobierno del Partido Popular. «El franquismo se caracterizaría por un modelo de elitismo puro ejercido por los sectores castrenses y civiles más involucionistas. La transición mantendría un modelo de control elitista implícito apoyado en un consenso forzado por los riesgos de una involución militar. Las legislaturas socialistas estarían caracterizadas por la herencia de un claro carácter impositivo y por la formulación de políticas reactivas y simbólicas, que se agotan con su mera formulación. Este modelo coincide con un elitismo institucional en el que primaron los criterios del Ministerio de Defensa, y en el que los conflictos con los objetores fueron desplazados a instancias no políticas. En cuanto al gobierno del PP, no se ha superado el elitismo institucional, por cuanto la profesionalización del ejército se basa en acuerdos privados entre las élites gobernantes y uno de los actores afectados. Asimismo, dicha reforma se afirma sin estudios previos y al margen del Parlamento y la opinión pública.»

**Víctor Sampedro** es licenciado y doctor en Ciencias de la Información por las universidades de Navarra y Complutense, de Madrid, respectivamente. Formó parte de la cuarta promoción del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, del que es Doctor Miembro. En 1995 su tesis doctoral ganó *ex aequo* el premio Nicolás Pérez Serrano del Centro de Estudios Constitucionales. Es profesor de Opinión Pública y Comunicación Política en el departamento de Sociología de la Universidad de Salamanca.

# Finaliza el curso en el Centro

**En el mes de junio finalizan en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, las actividades correspondientes al curso académico 1997/98. El 18 de junio se celebra en el salón de actos de la Fundación Juan March la entrega de diplomas a los nuevos «Maestros de Artes en Ciencias Sociales»** (Emma Cerviño Cuerva, Pablo Marí Klose, Covadonga Meseguer Yebra, Francisco Javier Moreno Fuentes, Luis Javier Ramos Díaz y Antonia María Ruiz Jiménez) **y «Doctores Miembros del Instituto Juan March»** (Sonia Alonso Sáenz de Oger, Javier Astudillo Ruiz, Belén Barreiro Pérez-Pardo y Ana Rico Gómez). **De febrero a junio se han impartido los siguientes cursos:**

- *European Integration: Institutional Structure, Institutional Reforms, and the Problem of Legitimacy and Efficiency*, por **Wolfgang Merkel**, de la Universidad de Mainz (Alemania) (para alumnos de primero y segundo).

- *Elecciones y comportamiento electoral*, por **José Ramón Montero**, de la Universidad Auónoma de Madrid (para alumnos de primero y segundo).

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

- *Métodos cuantitativos de investigación social II*, por **Esther Ruiz**, de la Universidad Carlos III, de Madrid; e **Ignacio Sánchez-Cuenca**, de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (para alumnos de primero).

- *Research in Progress*, por **Wolfgang Merkel**, de la Universidad de Mainz; y **Andrew Richards**, del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (para alumnos de segundo, 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 1997/98, el Centro organizó 24 seminarios.

Los conferenciantes y temas fueron los siguientes:

— **Carles Boix**, profesor de Ciencia Política y Economía de la Universidad del Estado de Ohio: «Choosing Electoral Rules at the Turn of the Century. The Role of Political Calculations and Structural Factors» (16-X-97).

— **David Soskice**, director del Institute for Employment and Economic Change, Wissenschaftszentrum, Berlín: «The German Economic Problem» (27-X-98); y «Blair's Strategies: Education, Training and EMU» (29-X-97).

— **Pierre Birnbaum**, profesor de Sociología Política de la Universidad de la Sorbona (París I): «Multiculturalism: The French Case» (1-XII-97); y «The End of the State: The French Case» (2-XII).

— **Guillermo O'Donnell**, Professor of Government and International Studies de la Universidad de Notre Dame (Estados Unidos): «Estado

de Derecho y nuevas poliarquías» (4-XII-97).

— **Carles Boix**, profesor de Ciencia Política y Economía de la Universidad del Estado de Ohio: «The Size of the Public Sector, Democracy and Development: A World Sample Analysis» (9-XII-97).

— **Marino Regini**, profesor de Relaciones Industriales de la Universidad de Milán: «Company Demand and the Supply of Human Resources in the 'Strong' Regions of Europe» (11-XII-97); y «Theoretical Implications of the Resurgence of Concertation in Italy (and in Other European Countries)» (12-XII-97).

— **John Roemer**, profesor de Economía y director del Programa de Economía, Justicia y Sociedad de la Universidad de California, Davis (EE.UU.): «Why the Poor Do Not Expropriate the Rich in Democracies: an Old Argument in New Clothes» (16-XII-97); y «The Democratic Political Economy of Progressive Taxation» (17-XII-97).

— **Colin Crouch**, profesor de Sociología del Instituto Universitario Europeo de Florencia y Fellow del Trinity College, Universidad de Oxford: «Gender and Economic Sectors in Contemporary Class Structures» (24-III-98); e «Inequality and Welfare States in Post-Citizenship Capitalism» (25-III-98).

— **Nancy Bermeo**, profesora del departamento de Ciencia Política de la Universidad de Princeton: «Getting Mad or Going Mad? The Role of Ordinary People in the Breakdown of Democracy» (16-IV-98).

— **Yasemin Soysal**, profesora asociada «John L. Loeb» del departamento de Sociología de la Universidad de Harvard: «Changing Practice of Citizenship and Claims-making in Postwar Europe» (21-IV-98); y «Rethinking National Identities in Europe: Postwar Changes in School Curricula and Textbooks» (22-IV-98).

— **Susan Stokes**, profesora asociada de Ciencia Política de la Universidad de Chicago: «Democracy and Representation: The Politics of Neoliberalism in Latin America» (7-V-98); y «Public Opinion and Pro-Market Reforms: the Limits of Economic Voting (8-V-98).

— **Rafael Durán Muñoz**, profesor de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad de Málaga y Doctor Miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones: «El Estado y las potestades sociales en el cambio de régimen» (13-V-98).

— **Peter Lange**, profesor del departamento de Ciencia Política de la Duke University: «Globalization and Domestic Political Economy» (21-V-98); y «Empirical Example of the Theme Using the Development of Labor Unions» (22-V-98).

— **Leonardo Sánchez Ferrer**, profesor asociado de Sociología en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid y Doctor Miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones: «Políticas de reforma universitaria en España: cambios, inercias, nuevos equilibrios» (26-V-98).

— **Donatella Della Porta**, profesora asociada de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Florencia: «Political Corruption and the Party System. Some Reflections from the Italian Case» (28-V-98); y «Social Movements, Political Violence, and the State: On the Radicalization of Protest Repertoires»(29-V-98). □

# Junio

## 1, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
**Recital de piano**, por **Washington Arturo García Eljuri**
(En colaboración con la Embajada de Ecuador en España)
Obras de J.S. Bach, L.v. Beethoven, A. Berg, F. Chopin y F. Liszt

## 3, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «REMEMBRANZAS DE ESPAÑA» (I)**
**Dúo Vocal Álvarez-Leivinson (Adelina Álvarez**, soprano, y **Silvia Leivinson**, mezzosoprano) y **Julio Muñoz** (piano)
Programa: obras de R. Schumann, L. Bordese, Ch. Gounod, C. Saint-Saëns, Poulenc y C. Debussy

## 6, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
**CICLO «JOAQUÍN RODRIGO: INTEGRAL DE PIANO Y DE VIOLÍN-PIANO» (I)**
**Carolina Bellver** y **Sara Marianovich** (piano a cuatro manos)
Programa: Sonatina para dos muñecas, Juglares, Atardecer y Gran marcha de los subsecretarios (piano a cuatro manos); y Cinco piezas infantiles (dos pianos)

## 8, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
**Recital de clarinete y piano**, por **Iván M. Solano** y **Miriam Gómez Morán**
Obras de R. Schumann, B. Bartók, J. Brahms y J. Horovitz

## 10, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «REMEMBRANZAS DE ESPAÑA» (II)**
**Ala Voronkova** (violín) y **Dolores Cano** (piano)
Programa: obras de Schedrín, Saint-Saëns, Ravel, Montsalvatge, Lalo, Falla-Kotchansky, y Falla-Kreisler

### EXPOSICIÓN DE PAUL DELVAUX, EN MADRID Y EN BARCELONA

El 14 de junio se clausura en **Madrid**, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición de 31 obras del pintor belga **Paul Delvaux** (1897-1994). Desde el 29 de junio hasta el 30 de agosto la muestra se exhibe en **Barcelona**, en «La Pedrera», de la Fundació Caixa Catalunya. La exposición, que ha sido organizada por las respectivas Fundaciones y auspiciada por la Comunidad Francesa de Bélgica, ofrece una selección de óleos realizados por Delvaux de 1923 a 1974.

*Horario de visita en Madrid: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.*

## 13, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
**CICLO «JOAQUÍN RODRIGO: INTEGRAL DE PIANO Y DE VIOLÍN-PIANO»** (II)
**Santiago Juan** (violín) y **Jordi Masó** (piano)
Programa: 7 Canciones Valencianas, 2 Esbozos, Capricho para violín solo, Rumaniana y Sonata Pimpante

## 15, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
**Canto y piano**, por **Tomás Cabrera** (tenor) y **Antonio Pérez Díaz** (piano)
Obras de Carissimi, Cavalli, Vivaldi, Haendel, Cobiella y R. Halffter

## 17, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «REMEMBRANZAS DE ESPAÑA»** (III)
**Ignacio Saldaña** y **Chiky Martín** (piano a cuatro manos)
Programa: obras de M. Moszkowski, N. Rimsky-Korsakov y M. Ravel

## 20, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
**CICLO «JOAQUÍN RODRIGO: INTEGRAL DE PIANO Y DE VIOLÍN-PIANO»** (III)
**Sara Marianovich** (piano)
Programa:
À l'ombre de Torre Bermeja; Suite para piano; Preludio al gallo mañanero; Pastoral; Cuatro estampas andaluzas; Tres evocaciones; y Cinco Sonatas de Castilla con Tocata a modo de pregón

## 22, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
**Concierto de guitarra**, por **José Manuel Dapena**
Obras de F. Sor, M. Ponce y J. Turina

### MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA

*Casas Colgadas, Cuenca*
*Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85*
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.

**■ «José Guerrero: obra sobre papel»**
El 28 de julio se inaugura en la sala de exposiciones temporales la exposición «José Guerrero: obra sobre papel», principalmente tintas, gouaches y técnicas mixtas, compuesta por cinco series –48 obras en total– realizadas por el artista granadino entre 1970 y 1985. Abierta hasta el 22 de noviembre.

**■ Colección permanente del Museo**
Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y responsable la Fundación Juan March.

## 24, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «REMEMBRANZAS DE ESPAÑA»** (y IV)
**Mireia Pintó** (mezzosoprano)
y **Vladislav Bronevetzky** (piano)
Programa: obras de R. Schumann, J. Brahms, H. Wolf, M. Glinka, A. Dargomyshsky, M. Balakirev, D. Shostakovich, C. Debussy, M. Ravel, C. Saint-Saëns, J. Massenet, G. Bizet, L. Délibes y G. Rossini

## 27, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
**CICLO «JOAQUÍN RODRIGO: INTEGRAL DE PIANO Y DE VIOLÍN-PIANO»** (y IV)
**Carolina Bellver** (piano)
Programa: Deux Berceuses; Cinco piezas del siglo XVI; Zarabanda lejana; Canción y Danza; Bagatela; Air de Ballet sur le nom d'une jeune fille; Album de Cecilia; Serenata Española; Preludio de Añoranza; y Tres Danzas de España

## 29, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
**Música de cámara**, por **Quartet Gala**
Obras de F. X. Richter, W. A. Mozart y Ch. Gounod

**MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, DE PALMA**
*c/ Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca*
*Tfno.: 971 71 35 15 - Fax: 971 71 26 01*
Horario de visita: de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas. Sábados, de 10 a 13,30 horas. Domingos y festivos, cerrado.

■ **«José Guerrero: obra sobre papel»**
Hasta el 18 de julio está abierta en la sala de exposiciones temporales la exposición «José Guerrero: obra sobre papel», compuesta por 48 obras realizadas entre 1970 y 1985. La muestra ha sido organizada con la colaboración de Roxane Whittier Pollock y Lisa Guerrero, viuda e hija del pintor.

■ ***Suite Vollard*, de Picasso**
Desde el 23 de julio se exhibe en la sala de exposiciones temporales la exposición de 100 grabados de la *Suite Vollard*, de Picasso.

■ **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.

**Salvo las excepciones expresas, todos los actos son de entrada libre.**

**Información:** Fundación Juan March
**Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 34 20**