

2 OBRAS DE UNA COLECCIÓN

Oradores, de Juan Bordes, por José Marín Medina

**7 EXPOSICIÓN «ROY LICHTENSTEIN, DE PRINCIPIO A FIN»**

La historia de un proceso creador. Juan Antonio Ramírez: «Las obras de Lichtenstein, historias de sí mismas»

**13 EL TRABAJO EN SERIE DEL EQUIPO CRÓNICA**

Hasta abril, reunidas en Palma sus obras sobre *Las Meninas*

**16 ESPAÑOLES EMINENTES**

De Luis Vives a Ortega y Gasset: ciclo de conferencias dirigido por Juan Pablo Fusi. Intervienen, además, R. García Cárcel, J. Juaristi, F. Bouza, G. Gómez-Ferrer, C. Martínez Shaw, A. Ferrús y T. Mermall

**22 FINALIZA EL CICLO «FENOMENOLOGÍA DEL POP»**

Ana Vega Toscano: «Una aproximación musicológica al Pop»

23 «A MI QUERIDO AMIGO HAYDN» (Cuartetos de Haydn y Mozart)

Ciclo dedicado a dos colecciones para cuarteto de cuerda de ambos compositores. José Manuel Berea: «Mozart y Haydn, el eterno diálogo».- «Conciertos del Sábado»: Música de cámara checa.- «Conciertos de Mediodía»

**28 «LUNES TEMÁTICOS»: EL ÓRGANO BARROCO**

Concierto de Presentación Ríos, el 5 de marzo

**29 CURSOS DE PRIMAVERA EN EL CEACS**

II Proyecto colectivo de investigación (y II)

OBRAS DE UNA COLECCIÓN

30

Juan BORDES

Las Palmas de Gran Canaria, 1948

Oradores

1987-89

Bronce, hierro fundido

178 cm. altura

**Museu d'Art Espanyol
Contemporani, Palma**

José Marín Medina

Crítico de arte

En el panorama agrisado, poco definido, de las prácticas escultóricas actuales, la obra de Juan Bordes restalla con la pujanza de su exacerbada individualidad. Cuando el espectador se encuentra con sus esculturas –en esta ocasión, con la composición *Oradores*, integrada por cinco cabezas parlantes fundidas en bronce y dispuestas sobre otros tantos pedestales de hierro cubiertos de inscripciones–, la primera sensación que siente es de sorpresa por su singularidad. El despliegue de esa singularidad se apoya en tres causas: la primera radica en la preservación que Bordes hace del concepto de escultura como arte del volumen o espacio tridimensional, en un tiempo en que ese concepto se ha hecho escurridizo o se sitúa abiertamente fuera de razón; la segunda es su recurso a una iconografía nuevo-clasicista que choca con los códigos de imágenes ahora vigentes; y la tercera consiste en la peculiaridad de su trabajo, realizado conjuntamente en los dominios de la escultura, la arquitectura y la pintura.

Efectivamente, a través del último tercio del siglo XX y en estos años iniciales del XXI un número creciente de artistas viene cultivando un tipo de escultura que no se concibe ya como objeto específico independiente, es decir, como arte del volumen, sino como un nuevo género de variadas experiencias de percepción, estimación y sensibilización de ciertos tipos de vacío o de –en palabras de Robert Morris–

En «Obras de una colección» un especialista en arte analiza una pintura o escultura expuesta en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, o en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, ambos de la Fundación Juan March. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es).



Oradores, 1987-89

178 cm. altura

«zonas del espacio que presentan aspectos cualitativamente diferentes de los que ofrecen los objetos». Ante un cambio tan radical, hay quienes postulan utilizar una denominación nueva para este género de prácticas a las que no hay por qué llamar ya necesariamente «escultura», pues consisten en intervenciones que no son sólo de orden táctil y visual, sino también acústico, y asimismo de diseño proyectivo, de instalación, de construcción, de arte mobiliario... Con todo, y a pesar del auge de tales experiencias, persiste hoy la práctica escultórica propiamente dicha, y no sólo a través de «derivaciones» de presupuestos planteados por las vanguardias previas, sino apostando también por proyectos inéditos sobre cuestiones implícitas en el concepto modernista de escultura, e inclusive en la concepción de estatuaria académica. En esta última línea se produce la obra de Bordes. Pongamos un ejemplo: en *Oradores*, las cabezas clasicistas van dispuestas sobre «pedestales», un elemento característico de la tradición de la estatuaria, que luego fue desechado por la modernidad. Pues bien, Juan Bordes recupera aquí el pedestal como forma artística, entendiendo ese soporte como parte que pertenece propiamente al mundo de la escultura, siendo de la misma naturaleza que ella y formando con ella un todo, al tiempo que esos mismos pedestales de hierro ponen en valor, elevan y destacan las rotundas y solemnes testas de bronce que protagonizan la obra, presentándolas de manera distanciada del espectador, asegurando así la transición jerárquica entre el plano común del contemplador y el universo superior de la escultura.

Asimismo lo imprevisto de sus referentes iconográficos funciona como principio de individuación. Bordes fue uno de los primeros escultores de su generación que decidió romper con la trayectoria inicial de su trabajo —de carácter vanguardista analítico y un punto surreal—, para adoptar, a partir de 1979, un lenguaje figurativo fuertemente mimético, desarrollado sobre la figura desnuda, el torso, el busto y la cabeza, recurriendo a la iconografía de la estatuaria grecorromana referida a prototipos de la mitología clásica. Ese desarrollo de la figura se bifurcaba de inmediato en obras realizadas en dos materiales y a dos escalas distintas: obras concebidas para ser talladas en poliéster a gran formato; y obras pensadas para ser fundidas en bronce a escala pequeña. Aquella iconografía se fue ampliando hasta abarcar motivos de la tradición renacentista (con admiración especial por Miguel Ángel y Cellini) y neoclásica (con gusto confesado por Canova) e incorporaciones de temática bíblica (a la manera de Rodin, su cuarto maestro). Este género escultórico nuevo, entre clasicista y manierista (influido a veces por la *maniera* de Berruguete), configuró la exposición individual *La figura en la luz*, que la galería Fernando Vijande le dedicó en Madrid, en 1984, año en que Bordes fue invitado a participar en la VI Ex-

“ Efecto
pictórico y
arquitectónico ”

posición Internacional de la Pequeña Escultura de Budapest, y formó también parte de la significativa muestra *Seis Escultores*, celebrada en el Palacio de Cristal del Retiro. Desde entonces esta obra se ha enriquecido a través de los procedimientos críticos a que su autor la somete, cuestionándola como «obra de arte» autónoma, y dimensionándola sobre las posibilidades de su función social en formatos de «monumento» y de «escultura pública».

Dentro de esta singularidad iconográfica –que no rehuye la ironía–, la composición *Oradores*, que es obra de 1987-89, testimonia el propósito mantenido por Bordes desde el momento de su incorporación a los modelos de *lo antiguo*, no para proseguirlos, sino para cuestionarlos «ridiculizando lo sublime», como dice Bárbara Rose. En cualquier caso, en estas cabezas bronceínas alienta el espíritu grandioso del arte escultórico tradicional, la grandeza derivada de su «papel divino» –en expresión de Baudelaire–, situándonos «ante realidades que, al fin de cuentas, no son terrenales». En esa misma orientación se preguntaba Teófilo Gautier: «¿qué puede de la escultura sin los dioses y los héroes de la mitología que le proporcionan pretextos temáticos y formales plausibles? Toda escultura es forzosamente clásica. En el fondo de su ser siempre habita la religión de los Olímpicos». Bordes se reafirma en ello, y lo hace a contracorriente de un mundo y de un tiempo como los nuestros, que están asediados por imágenes fugaces de lo cotidiano (mediáticas, publicitarias y de la industria del espectáculo) y que asumen su condición de efímeras (fotografía, cine, televisión, vídeo, Internet...), contraponiendo a esas imágenes una iconografía acuñada por el paso de los siglos, y unas obras realizadas con afán de perennidad.

A su vez, el hecho de trabajar simultáneamente dentro de ese triángulo de la escultura-la arquitectura-la pintura al que hemos aludido, produce en la obra de Bordes ciertas contaminaciones de género. En la escultura *Oradores*, por ejemplo, el artista subraya un efecto pictórico: las variantes de color de sus dos materiales, resaltadas respectivamente mediante la oxidación y las pátinas; y, de otra parte, utiliza y ordena un elemento de valor arquitectónico: el espacio fluyente, o «vacío» que recorre y sensibiliza «con medida» los intervalos que quedan libres entre las cinco estelas, así como entre las cabezas y sus basas. Ello no impide que Bordes proteste a veces de esas mismas contaminaciones, insistiendo siempre en que lo que él desea ser única y definitivamente es «un escultor efectivo, que con poquísima materia sea capaz de ordenar y cuestionar grandes espacios». ♦



JUAN BORDES (Las Palmas de Gran Canaria, 1948) se inició desde su infancia en la escultura con Abraham Cárdenes. En 1963 se trasladó a Madrid, donde estudió en la Escuela de Arquitectura, de la que es profesor desde 1976. Tras ejercer como arquitecto, desde 1974 se dedica de forma prioritaria a la pintura y a la escultura. En 1976 fue becado por la Fundación Juan March, y en 1987 obtuvo la Beca de la Academia de Bellas Artes en Roma. Interesado por la escultura como elemento de composición en el edificio y en la ciudad, ha realizado diversos proyectos de escultura pública, especialmente en obras del arquitecto Óscar Tusquets. Su iconografía de modelos nuevo-clasicistas y de composiciones neomaneristas hace inconfundible su estatuaria. En 2006 ingresó como miembro de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BIBLIOGRAFÍA

BORDES, Juan: *Escultura romana en los Museos Vaticano, Capitolino, Nacional de las Termas y Borghese de Roma*, 2 vols. Madrid, ed. del autor, 1987.

BORDES, Juan: *La figura: Teatro y paisaje*. Las Palmas, Edirca, 1991.

BORDES, Juan: *Historia de las teorías de la figura humana, el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*, Madrid, Cátedra, 2003.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel: «Tormento y éxtasis», en catálogo de la exposición *Juan Bordes. Imaginería*

pagana, 1986-1992. Principado de Asturias, Museo Juan Barjola en Gijón, 1993.

ROSE, Bárbara: *Juan Bordes. Esculturas 1968-1989*. Las Palmas, Edirca, 1990.

SANTANA, Lázaro: *Juan Bordes*. Gobierno de Canarias, Biblioteca de Artistas Canarios, 1992.

■ La historia de un proceso creador

ROY LICHTENSTEIN DE PRINCIPIO A FIN

El arte *pop*, que eleva los productos de consumo a objetos de arte «culto», no es improvisado ni carece de método. Ésta es la propuesta de la exposición *Roy Lichtenstein: de principio a fin*, que trata de explorar y recrear el complejo proceso artístico del *pop* de la mano de uno de sus más reconocidos maestros.



Desnudo pincelada (Aluminio fundido pintado), 1993

«Es un hecho generalmente reconocido que entender la pintura a través de las palabras supone una gran dificultad (...). Estoy convencido de que las propias pinturas encarnan el *proceso* y el *camino* por el que se logran», escribió en 1949 el joven Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923-1997) en el prólogo a su tesis de máster. A través de 97 obras realizadas por el artista norteamericano entre 1966 y 1997, esta exposición invita a reflexionar y ser testigo, *de principio a fin*, de todo el itinerario creativo de Lichtenstein: antes de culminar en un cuadro o escultura, atraviesa una serie de fases que aquí se muestran junto con la obra final: fuentes documentales como cómics o libros, estudios y dibujos, pruebas y esbozos, collages y maquetas. Tres documentales complementan la exposición con escenas del trabajo del artista y otros testimonios audiovisuales de excepcional interés.

En general, los artistas, cuando dibujan, no están viendo realmente la naturaleza tal y como es. Están proyectando en la naturaleza su familiaridad con el arte de otros. («About Art», 1995)

La muestra ha sido organizada en colaboración con la Roy Lichtenstein Foundation, de Nueva York, y estará abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el próximo 20

de mayo. Las obras proceden de la citada fundación neoyorkina y de otras entidades y colecciones privadas norteamericanas.

«Roy Lichtenstein –afirma **Jack Cowart** en el catálogo– era una amalgama extraordinariamente compleja de influencias históricas, sociales, personales, artísticas y mediáticas. Sus obras a gran escala, acabadas y terminadas, parecen realizadas con tan poco es-

fuerzo, tan impersonales y tan poco artesanales que el espectador raras veces piensa cómo han llegado a ser lo que son. Esta exposición tan especial en la Fundación Juan March de Madrid es una oportunidad única de examinar este proceso evolutivo y creativo. En ella y en el catálogo que la acompaña se aprecia al artista selectivo y crítico ante una tarea difícil, llevando a cabo la transformación, con su impronta peculiar, de una forma conocida o ya dada –o simplemente una forma que él ha imaginado ‘dibujada a mano’– para convertirla en algo únicamente suyo mientras va más allá de los límites o posibilidades de los medios artísticos.

Queda una obra conocida de Lichtenstein de aproximadamente tres mil

EL CATÁLOGO

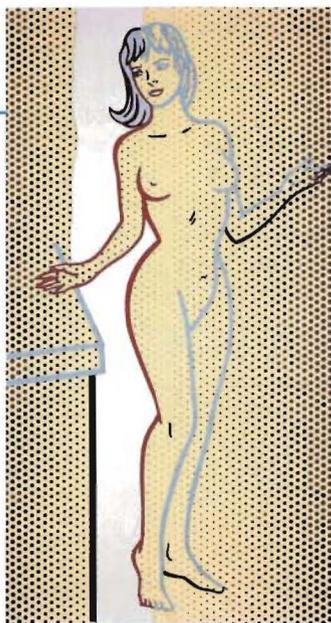
El catálogo, del que se han hecho tres ediciones –dos en español (rústica y cartóné) y otra en inglés (cartóné)–, publicado por la Fundación Juan March, recoge textos de **Jack Cowart**, director ejecutivo de la Roy Lichtenstein Foundation, Nueva York y comisario de la exposición; **Juan Antonio Ramírez**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid; **Ruth Fine**, conservadora de Proyectos Especiales de Arte Moderno en la National Gallery de Washington; **Avis Berman**, escritora e historiadora del arte, que dirige el Proyecto de Historia Oral de la citada Roy Lichtenstein Foundation; **Clare Bell**, escritora e historiadora del arte; **Cassandra Lozano**, directora gerente de esa misma Fundación; y **James dePasquale**, colaborador de Roy Lichtenstein. El diseño ha estado a cargo de **Guillermo Nagore**.



bocetos, dibujos y collages fechados entre 1949 y 1997. A partir de ellos podemos reconstruir la historia de un «proceso», de

un crecimiento personal, de una evolución hacia un producto más público. Hemos centrado el núcleo de esta exposición en las secuencias de series de bocetos realizados desde la década de 1970 hasta la década de 1990, que dieron lugar posteriormente a collages, justo antes de las pinturas, esculturas o grabados finales. Dichas series

dan idea de la génesis creativa o de las urgencias de la mano pura y personal del artista, así como de su espíritu.»



Mi utilización de puntos y líneas diagonales repetidos uniformemente y zonas de color inalteradas sugieren que mi obra está bien donde está, exactamente en el lienzo, claramente no es una ventana al mundo.

(«About Art», 1995)

De arriba a abajo: Dibujo para *Desnudo*, 1997. Grafito sobre papel de calco. Collage para *Desnudo*, 1997. Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. *Desnudo*, 1997. Óleo y *Magna* sobre lienzo. 209,6 x 114,3 cm.

LAS OBRAS DE LICHTENSTEIN, HISTORIAS DE SÍ MISMAS

Juan Antonio Ramírez*

Frialdad, estatismo, impersonalidad en la ejecución: he aquí algunos de los términos empleados habitualmente por la crítica para calificar la obra de Roy Lichtenstein (1923-1997). Se proyecta así sobre este artista todo el repertorio de estereotipos técnicos y temáticos del *pop art*, al mismo tiempo que se arrojan sobre ese movimiento las supuestas características del artista neoyorkino. ¿No se ocupa, acaso, el *pop* de la cultura visual de masas? ¿No trabaja intensamente con la cuestión de la imagen «reproducida»? ¿No fueron aquellos artistas figurativos una especie de cínicos con mucho humor y poco sentido trágico de la vida? Pues bien, Lichtenstein sería un caso «de manual» para certificar todo ello y algunas cosas más.

Estamos en 1961, un año decisivo para

la historia del *pop*. Es significativo que dos artistas tan desconocidos como ambiciosos hubieran tenido por separado la misma ocurrencia de hacer cuadros a partir de viñetas: Andy Warhol es el otro, y sabemos que abandonó inmediatamente esta temática al darse cuenta de que aquel territorio había sido ocupado por Lichtenstein.

Los cuadros con Popeye, el Pato Donald y el Ratón Mickey están tomados de los géneros «humorísticos» de la cultura de masas. Eran cómics familiares, leídos indistintamente por los niños y los adultos de ambos sexos, y es muy probable que estuvieran en las manos de los hijos de Lichtenstein, cuya edad, en 1961, era de 7 y 5 años respectivamente. De ese año son otros cuadros inspirados en anuncios publi-



Cuaderno «Vernon Royal Compositions», página 34. Dibujo para Dos cuadros: Dagwood (1983). Grafito sobre cartón amarillento. Dibujo para dos cuadros: Dagwood. Grafito y lápices de colores sobre papel (1983).



citarios o que representaban objetos banales, como una lavadora, un sofá, una freidora, una radio, un calendario, un cable eléctrico, un cubo de basura, etc. No se nos puede escapar el hecho de que pertenecen al género de las «naturalezas muertas»: son cosas que coquetean con el *ready-made* duchampiano, o con el concepto (más surrealista) del *objet trouvé*. Lo hacen en un sentido doble, pues sabemos que Lichtenstein no se apropiaba tanto del objeto propiamente dicho como de su imagen ya reproducida en anuncios comerciales.



La apropiación que hizo Lichtenstein de los tebeos dirigidos a las chicas revela que el acento ideológico se ponía en otro lugar: la protagonista de cada cuadro-viñeta solía presentarse como un rostro femenino, frecuentemente en primer plano, con unos bocadillos que aludían al anhelo amoroso o al despecho. Lichtenstein aprendió de su trabajo con los cómics que la *generización* (la conversión en género) podía tener un valor altamente subversivo. ¿No había partido el expresionismo abstracto del supuesto de que cada obra obedece a un impulso «único» difícilmente repetible? ¿Y hay mejor crítica de esta actitud que invertirla haciendo que todas las obras parecieran pertenecer a una serie? El caso de los brochazos es ejemplar. Lichtenstein trabajó muy duramente para conseguir que las imágenes ampliadas de esos rasgos pictóricos supuestamente espontáneos fueran verosímiles para el espectador, y no se confundieran con lonchas de beicon, como él mis-

Necesitas libertad: pero la libertad, por sí misma, no derivará en una acción artística. También debes tener control... Tu maquillaje personal es tu libertad...

Tu intención es tu control...

(De la tesis de Máster de Roy Lichtenstein, *Pinturas, Dibujos y Pasteles*, 1949, Universidad Estatal de Ohio)

Dos cuadros: Dagwood. Grabado en madera y litografía sobre papel Arches 88. Edición de 60. 136,8 x 98,9 cm. (1984)

La evidencia de las pinceladas en un cuadro le confiere el valor de un gran gesto. Pero en mis manos la pincelada se convierte en la representación de un gran gesto. De este modo, la contradicción entre lo que estoy retratando y cómo lo retrato es flagrante. La pincelada se convirtió en algo muy importante para mi obra.

(«A review of my work since 1961», 1995)



Dorothy Lichtenstein, viuda del artista, en la inauguración de la exposición

mo recordó en alguna ocasión. Es decir, que lo importante era que parecieran brochazos, ya que evidentemente no lo eran, ampliados como estaban a tamaños desmesurados (*Yellow and Green Brushstrokes*, por ejemplo, mide 214 x 458 centímetros). Así que está claro: en las viñetas de cómics Lichtenstein trabajaba para apropiarse de géneros existentes, pero una vez descubierto el método creó series para convertir cualquier otro tema en una especie.

Fue muy tentador hacerlo con el gran arte de los museos, con especial predilección por algunas grandes figuras de la vanguardia histórica. Al traducir las obras de estos creadores al lenguaje «de cómic» característico de Lichtenstein (con los *Benday dots*, rayados

regulares, contornos nítidos y tintas planas), todos los estilos de los modelos quedaban aniquilados, enfatizándose la idea de que pertenecen a géneros del tipo «pintura impresionista», «pintura cubista», «pintura expresionista-abstracta»; o bien «mondrianes», «picassos», «carrás», etc.

En un procedimiento de trabajo tan industrializado como el de Lichtenstein, los bocetos, dibujos y collages que componen la presente exposición nos ofrecen la estampa más íntima del artista, su dimensión personal e intransferible. Las obras mismas de Lichtenstein se convierten en relatos, en historias de sí mismas. ♦

*Extracto del ensayo publicado en el catálogo

■ Hasta abril, en Palma, reunidas sus obras sobre *Las Meninas*

EL TRABAJO EN SERIE DEL EQUIPO CRÓNICA

Hasta el 28 de abril permanece abierta, en las salas de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, *Equipo Crónica: Crónicas reales*, que reúne por vez primera, en una veintena larga de obras, realizadas entre 1969 y 1982 (con diversas técnicas: lienzos, cartón, múltiples), el trabajo realizado por Manolo Valdés y Rafael Solbes, integrantes del Equipo Crónica, en torno a *Las Meninas* de Velázquez. Esta muestra podrá verse, entre el 18 de mayo y el 2 de septiembre, en Cuenca, en el Museo de Arte Abstracto Español.

Formado a finales de 1964 por Manolo Valdés, Rafael Solbes y J. A. Toledo —este último abandonó el grupo en 1965—, el Equipo Crónica produjo su obra en series: una veintena a lo largo de su



El pincel mágico, 1970

trayectoria (Solbes falleció en 1981). Las piezas reunidas para esta exposición pertenecen a tres series, *La Recuperación* (1967-1969), *Autopsia de un oficio* (1970-1971) y *Crónica de transición* (1980-1981), y de ellas se ocupa en el catálogo **Michèle Dalmace**, responsable del catálogo razonado de pintura del Equipo Crónica y autora también del ensayo y de otros textos que se incluyen en esta monografía, editada con motivo de la exposición.

LA RECUPERACIÓN: 1967-1969

«Con *La recuperación* iniciamos otra etapa que ofrece características que la diferencian del período anterior. El



sentido narrativo que tenían uno a uno los cuadros del 64-66 es desarrollado en los años siguientes. Ahora es el conjunto el que configura la narración. Empezamos a realizar «series» de cuadros y titulamos estas series.

Características de la serie:

1. Utilización de imágenes de la «High culture», con preferencia de la pintura española del XVII y XVIII –lo que vagamente se denomina *pintura clásica*– y de los «mass-media». **2.** Utilización de mecanismos de confrontación de imágenes (descontextualizaciones, anacronismos, collages ilógicos, etc.). **3.** La estructura formal de los cuadros es lógica e incluso tradicional. Son «composiciones» según las normas académicas. **4.** La temática pierde frontalidad. Los «asuntos», aun siendo más concretos, más «nacionales», se abordan de manera lateral y metafórica. **5.** Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc., son «manejadas» (no criticadas) en la medida que arrastran una carga cultural, social y política concreta. **6.** El procedimiento de parábolas pretende satirizar y desmitificar aspectos de nuestra historia contemporánea. **7.** Las imágenes siguen siendo tratadas con procedimientos de tintas planas, aunque más detalladas. La gama de color es más variada y el soporte es ya tela. **8.** En el año 68 realizamos

los primeros múltiples en cartón piedra policromados. Es un intento de conectar con la artesanía fallera del «ninet» y sus connotaciones críticas».

AUTOPSIA DE UN OFICIO: 1970-1971

«Tal y como queda indicado en el título de la serie, esta vez abordamos como tema central la misma actividad de pintar. Se trata de un intento de autoanalizar el mismo proceso creador y de incluirlo dentro de un discurso más amplio. De aquí hacia adelante este aspecto (el oficio como tema) subyace en nuestras obras posteriores. En unas ocasiones de forma patente y en otras más velado.

Características de la serie:

1. Esta vez el telón de fondo es de nuevo la pintura «clásica», especialmente el cuadro *Las Meninas*. **2.** En casi la totalidad de la serie hemos incluido nuestra propia imagen, como perteneciente a la acción que cada cuadro describe. **3.** Empleamos conscientemente asociaciones de imágenes que de alguna manera remiten al «surrealismo». **4.** Técnicamente seguimos utilizando el procedimiento de tintas planas. Incorporamos en ocasiones colores fluorescentes e imágenes de Walt Disney, ya que queremos conseguir una cierta atmósfera «Kitch» en el tra-



tamiento de Velázquez. Los formatos son grandes y medianos (200 x 200 y 120 x 90 cm). 5. En el montaje que hacemos de esta serie en la galería Val i 30 de Valencia en el año 70, llenamos la exposición de figuras que representan al público mirando los cuadros (recortes de chapa pintada).

Quisimos conseguir un cierto efecto de inversión de «roles». Lo expuesto observa al espectador irrumpiendo por medio de la imagen en el terreno que le es propio».

CRÓNICA DE TRANSICIÓN: 1980-1981

«El título elegido, *Crónica de transición*, tiene un carácter deliberadamente ambiguo. Con él hacemos referencia a dos direcciones básicas por las que discurre el contenido de la serie. Una de ellas recoge aspectos y hechos concretos de la «transición» política española, y la otra se centra en el propio proceso de transformación de nuestro lenguaje visual.

Un rasgo característico de la serie, prácticamente su «leit motiv», es la abundancia de ci-

tas iconográficas de la obra de Picasso. Sobre esta circunstancia, nada casual por supuesto, discurren las coordenadas argumentales citadas arriba. En primer lugar queremos advertir que su intención no es, al menos en primera instancia, la de constituir un nuevo homenaje hacia la figura o la obra de Picasso. En todo caso eso ya lo hemos hecho, implícita y explícitamente, en otras ocasiones, a nuestro entender menos vidriosas y ecuménicas que la presente «grande rentrée» española. No obstante, sería erróneo considerar que no existe relación entre este singular centenario pseudo oficial y nuestra serie. El entusiástico, propagado y bastante utilizado reconocimiento oficial del pintor malagueño, sin duda merecido, aunque tardío, arrastra consigo tal cantidad de entresijos y compromisos que resulta difícil, por no decir imposible, valorarlo al margen del irregular desarrollo del conjunto de fenómenos políticos, sociales, culturales, etc..., de la vida nacional. Los más diversos estamentos, institucionales y privados, se agitan en torno al centenario y a la inmanente llegada del *Guernica* y, desde luego, no siempre por inquietudes propiamente culturales. ♦



Menina V, 1982

■ Ciclo de ocho conferencias, dirigido por Juan Pablo Fusi

ESPAÑÓLES EMINENTES DE LUIS VIVES A ORTEGA Y GASSET

Luis Vives, Saavedra Fajardo, Feijoo, Jovellanos, Pardo Bazán, Ramón y Cajal y Ortega y Gasset, siete españoles que descollaron en su ámbito –el ensayo, la crítica, la literatura, la ciencia, la filosofía–, siete nombres cuyas vidas, obras y pensamientos pueden verse como una secuencia de la propia historia de España. Con esta idea, la Fundación Juan March dedica, entre el 6 y el 29 de marzo, un ciclo, coordinado por Juan Pablo Fusi, denominado *Españoles eminentes*.

6 DE MARZO

Españoles eminentes, por Juan Pablo Fusi

8 DE MARZO

Luis Vives, por Ricardo García Cárcel

13 DE MARZO

El Padre Feijoo, por Jon Juaristi

15 DE MARZO

Diego Saavedra Fajardo (1584-1648). Letras, crisis y experiencia europea, por Fernando Bouza

20 DE MARZO

Emilia Pardo Bazán: la apuesta por la ruptura, por Guadalupe Gómez-Ferrer

22 DE MARZO

Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), por Carlos Martínez Shaw

27 DE MARZO

Santiago Ramón y Cajal. Entonces y ahora, por Alberto Ferrús

29 DE MARZO

José Ortega y Gasset: moderno, anti-moderno, actual, por Thomas Mermall

El orden de las conferencias no sigue un criterio estrictamente cronológico

❖ Salón de actos. 19,30 horas.

Españoles eminentes

Juan Pablo Fusi

Según el Diccionario de la Lengua Española, «eminente» significa «alto, elevado, que descuella entre los demás»; «que sobresale y aventaja en mérito, precio, extensión u otra cualidad». Españoles «eminentes» son, pues, españoles que descuellan –descollaron en nuestro caso– entre los demás. Lo fueron muchísimos; lo fueron desde luego Vives, Saavedra Fajardo, Feijoo, Jovellanos, Emilia Pardo Bazán, Ramón y Cajal y Ortega y Gasset. Destacaron efectivamente –en ámbitos distintos: el ensayo, la crítica, la literatura, la ciencia, la filosofía– por su calidad e importancia y bien entendido, por la proyección que sus personalidades, ideas, escritos e investigaciones tuvieron. Sus biografías, pues, interesan sobremanera. Diría que por cuatro razones: 1) porque la biografía expone, según Dilthey, «el hecho histórico fundamental de una manera pura, completa, en su realidad», desde el momento en que la biografía es expresión esencial de esa realidad radical que es la vida (Dilthey, Ortega); 2) porque Vives, Saavedra Fajardo, Feijoo, Jovellanos, Emilia Pardo Bazán, Ramón y Cajal y Ortega fueron episodios ilustres de la vida española, el conocimiento de los cuales permite ver la misma historia española desde perspectivas parciales indudablemente pero ciertamente pri-



vilegiadas; 3) porque el tema de la eminencia se relaciona de forma palmaria con cuestiones como mérito, prestigio, autoridad moral y ejemplaridad, un hecho social de primera

magnitud puesto que lo que cabría llamar «arquetipos de la eminencia (o excelencia)» –el santo, el caballero, el artesano, el héroe, el gentleman– expone de forma evidente las virtudes que en cada momento están vigentes en una sociedad; y 4) porque siendo Vives, Saavedra Fajardo, Feijoo, Jovellanos, Emilia Pardo Bazán, Ramón y Cajal y Ortega seis hombres y una mujer de ideas, el tema que unifica sus biografías es también el tema del poder de las ideas en la historia, el tema que interesó sobremanera, por ejemplo –por hacer una cita de autoridad– a Isaiah Berlin, el historiador de Oxford. Vida individual y poder de las ideas como claves de la historia; Vives, Saavedra Fajardo, Feijoo, Jovellanos, Pardo Bazán, Ramón y Cajal y Ortega, como secuencia –como una posible secuencia– de la propia historia española.

Juan Pablo Fusi (San Sebastián, 1945) es catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid desde 1988. Su último libro es *Identidades proscritas. El no nacionalismo en sociedades nacionalistas* (2006).

Luis Vives

Ricardo García Cárcel

En la conferencia se aborda la problemática de la biografía de Luis Vives, con especial énfasis en su condición de converso y el conflicto que ello representó para él y su familia, y, por otra parte, se estudia la significación de Vives a lo largo de la historia, con la pluralidad de lecturas y representaciones que se han hecho del gran filósofo valenciano a escala española y a escala europea.



Ricardo García Cárcel (Requena, Valencia, 1948) es catedrático de Historia Moderna de la Universidad Autónoma de Barcelona desde 1981. Ha sido coordinador de *Historia de España. Siglo XVIII* e *Historia de España. Siglos XVI-XVII*.

El Padre Feijoo

Jon Juaristi

El benedictino Benito Jerónimo Feijoo Montenegro (Cademiro, Orense, 1676-Oviedo, 1764) fue sin duda la figura más destacada de la cultura española en la primera mitad del siglo XVIII. Su obra, estilísticamente distanciada de la prosa del último período barroco, no se adscribe



plenamente a la Ilustración. Pertenece más bien a esa época que Paul Hazard ha llamado de «crisis de la conciencia europea» (1680-1715), caracterizada por la contradicción y el enfrentamiento de nuevas ideas en

campos muy diversos, desde la cosmología y las ciencias de la naturaleza, las ciencias exactas o la crítica bíblica. Feijoo no aparece hoy como representante de una «ilustración insuficiente», sino como una figura de transición correspondiente a una época marcada por la voluntad de innovar en todos los campos del saber. No sólo combatió los errores contenidos en las opiniones heredadas. Creó un lenguaje adecuado a la divulgación científica y a la crítica pública y puso los fundamentos del ensayo moderno en la cultura española.

Jon Juaristi (Bilbao, 1951) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alcalá de Henares. Su último libro es

El reino del ocaso. España como sueño ancestral (2004).

Diego Saavedra Fajardo

Fernando Bouza

De la Murcia natal a la Roma curial y, más tarde, a la Münster de las negociaciones de Westfalia, la ejecutivo

ria de Saavedra Fajardo es una de las más completas y sobresalientes de la España, y aún de la Europa, del Barroco. Servidor de la Monarquía de los Austrias como embajador y plenipotenciario, también se le encargaron responsabilidades de gobierno en la



corte, donde actuó, aunque brevemente, como miembro del Consejo de Indias. Erudito y perspicaz por naturaleza, recorrió la Europa convulsa de la Guerra de los Treinta Años, internándose en la laberíntica vida de sus cortes cuyos ecos transmite a través de un epistolario extraordinario. Su largo periplo europeo le permitió conocer, como a pocos españoles de la época, los cambios que se estaban produciendo en la lucha hegemónica internacional. Al tiempo, su condición de hombre práctico en la negociación, incluso desengañado de ella, hizo posible que reflexionara lúcidamente sobre el lugar preeminente que el ideal de reputación exigía para la Monarquía de España.

Fernando Bouza (Madrid, 1960) es catedrático en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid. Es autor de *Palabra e imagen en*

la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro (2003).

Emilia Pardo Bazán
Guadalupe Gómez-Ferrer

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) pertenece a esa importante generación de

escritores, y pensadores, que sirven de pórtico a la Edad de Plata de la cultura española en la época de la Restauración. Entre tantos varones ilustres doña Emilia no ha pasado inadvertida, pero ha sido insuficientemente valorada a la hora de hacer balances de la cultura de ese período. Hecho un tanto insólito si tenemos en cuenta que fue una de las figuras más inquietas y polifacéticas de su entorno. Lectora empedernida desde su infancia, dotada de gran inteligencia, amante del trabajo, llena de una curiosidad sin límites, poseedora de



una vasta cultura y conocedora de varios idiomas, viajó por Europa y dio a conocer en España las últimas corrientes literarias: primero el naturalismo fisiológico francés y poco más tarde el naturalismo ruso de carácter espiritualista; a través de *La cuestión palpitante* y de sus conferencias en el Ateneo madrileño sobre *La re-*

volución y la novela en Rusia. Autora de numerosas novelas que figuran entre las más famosas de la época, llevó a cabo una intensa labor periodística en la que pueden encontrarse los numerosos problemas que estaban vivos en la sociedad: el social, el educativo, el religioso, el literario, el impacto de la crisis del 98...



Guadalupe Gómez-Ferrer (Valencia) es catedrática de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid. Es autora de *La mujer española y otros escritos de Emilia Pardo Bazán*.

Gaspar Melchor de Jovellanos
Carlos Martínez Shaw

Jovellanos es una de las mayores figuras de la Ilustración española, posiblemente quien supo encarnar de un modo más pleno los ideales y las ilusiones de su fase de madurez bajo el reinado de Carlos III, como supo hacer patente a través de sus actuaciones y de sus escritos. Su trayectoria vital puede dividirse en una primera etapa como funcionario judicial en Sevilla, donde estuvo en contacto con otro de los grandes representantes del movimiento ilustrado, Pablo de Olavide, y donde realizó sus primeras actividades intelectuales tanto en el terreno del pensamiento como de la

literatura. Una segunda fase se desarrolla en Madrid en contacto con las Academias Reales y con la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, hasta su envío en misión a Asturias. Allí comienza una tercera fase de su andadura en torno al Instituto Asturiano de Minas y subdividida en dos por el breve espacio de su ejercicio

como Secretario de Gracia y Justicia en 1797-1798. Una penúltima etapa corresponde a la de su destierro por orden de Godoy a la isla de Mallorca, muy rica en reflexiones personales. Y finalmente, la última etapa enfrenta al personaje con los hechos que precipitan el fin del Antiguo Régimen en España y con los difíciles dilemas de todos los ilustrados: colaboración con el gobierno de José I o apoyo a la Junta Central, fidelidad a la tradición constitucional o apoyo a las Cortes de Cádiz.

Carlos Martínez Shaw (Sevilla, 1945) es catedrático de Historia Moderna de la UNED.

Santiago Ramón y Cajal
Alberto Ferrús

La idiosincrasia social española y la investigación científica no se han entendido bien a lo largo de la historia. Por esa razón, el caso de Santiago Ramón y

Cajal y su escuela representan un acontecimiento singular que merece un estudio detenido. Ese estudio debe iniciarse con la descripción del contexto social e histórico en el que vivió nuestro personaje. En el siglo XIX, la ciencia que se practicaba en España se movía dentro de los márgenes impuestos por el utilitarismo de la Ilustración y las fuertes restricciones mentales de la educación católica. Como resultado, las ciencias de la vida eran conocidas en nuestro país con retraso y practicadas por un número muy reducido de profesionales que no podían constituir la masa crítica necesaria ni difundir adecuadamente los conocimientos entre los estudiantes jóvenes.

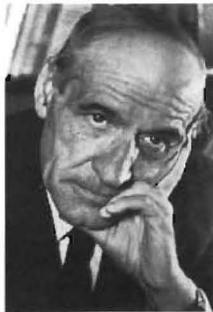
Alberto Ferrús es Profesor de Investigación y co-director del Instituto Cajal, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

José Ortega y Gasset
Thomas Mermall

José Ortega y Gasset, una de las cabezas más poderosas en la historia del pensamiento español y figura señera en el panorama de la filosofía contemporánea, merece, con creces, un puesto en el pan-



teón de «españoles eminentes». En su dilatada e infatigable labor de reformador sobresale el afán de poner al alcance de los españoles las corrientes del pensamiento moderno y someterlas, en palabras de un biógrafo suyo, al «imperativo de la modernidad». Pero aunque Ortega defendía una nueva sensibilidad, se declaró «nada moderno y muy siglo XX». La vía de acercamiento más fructífera al sentido e importancia de sus escritos es apreciarlos como una voluntad modernizante, ansiosa de elevar la cultura española al nivel de la ciencia europea, que se empeña en superar aquellas manifestaciones de la modernidad que nuestro pensador consideraba limitadas, erróneas, caducas o nocivas. Me propongo analizar algunos de sus ensayos clave, así como de sus críticas y comentarios de figuras como Descartes, Galileo, Darwin, Velázquez, entre otros. Con ello descubrimos a un Ortega moderno, anti-moderno y actual.



Thomas Mermall, húngaro (1937) nacionalizado norteamericano, ha sido profesor en varias universidades de Estados Unidos. Es autor de *La retórica del humanismo: la cultura española después de Ortega*. ♦

■ Finaliza el ciclo «Fenomenología del *Pop*»



UNA APROXIMACIÓN MUSICOLÓGICA AL POP

El día 1 de marzo finaliza el ciclo de conferencias *Fenomenología del Pop*, que se inició el pasado 13 de febrero con motivo de la exposición *Roy Lichtenstein, de principio a fin*. El ciclo viene analizando, en seis conferencias, todas aquellas condiciones que favorecieron el nacimiento del Pop en los años 50 y 60.

Bajo el título «Una aproximación musicológica al *pop*», en su conferencia del día 1, **Ana Vega Toscano** afirma que a la hora de acercarse al fenómeno *pop* en el ámbito musical, es preciso un intento de definición que explique el propio término, surgido de forma un tanto imprecisa a finales de la década de los cincuenta y principio de los sesenta del pasado siglo. Comenzó entonces a utilizarse en referencia a la música eminentemente comercial dirigida a la juventud principalmente en el mundo anglosajón, con un estilo difundido en sentido estricto por una serie de grupos y solistas muy característicos de esos años.

En la estela de comercialidad iniciada por el *rock and roll* se inicia realmente el fenómeno de la música *pop*, caracterizada por su fácil comprensión y por su alianza con las tácticas de expansión

en el mercado emprendidas por las casas discográficas a través de los medios de comunicación. En ellas encontramos un predominio de melodías sencillas con acompañamientos armónicos claros y con la inclusión de algunas de las posibilidades que a lo largo de estos años ha ido propiciando el terreno de la electroacústica. La utilización de algunas de las características musicales de ese tipo de repertorio ha sido escasa en el mundo de la creación contemporánea «seria» o «clásica», pero sí ha habido algunos interesantes campos de intersección entre ambos campos que merecen ser reseñados y analizados, y que cerrarán este acercamiento musicológico a la música *pop*.

Anteriormente han intervenido en el ciclo **Vicente Verdú, Juan Antonio Ramírez, Vicente Molina Foix, Román Gubern** y **María Lozano**. ♦

■ Desde el 7 de marzo

«A MI QUERIDO AMIGO HAYDN» CUARTETOS DE HAYDN Y MOZART

Desde el 7 de marzo y hasta el 18 de abril, la Fundación Juan March ofrece en sus conciertos de los miércoles un nuevo ciclo monográfico bajo el título «A mi querido amigo Haydn» (Cuartetos de Haydn y Mozart).

MIÉRCOLES 7 DE MARZO

Cuarteto Ars Hispánica

Alejandro Saiz, violín I

María Saiz, violín II

José Manuel Saiz, viola

Laura Oliver, violonchelo

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto n° 29 H. III, 41 Op. 33, 5

en Sol mayor

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto K.387 en Sol mayor, Op. X, 1

MIÉRCOLES 14 DE ENERO

Cuarteto Saravasti

Gabriel Lauret, violín I

Diego Sanz, violín II

Pedro Sanz, viola

Enrique Vidal, violonchelo

J. Haydn

Cuarteto n° 30 H. III, 38 Op. 33, 2 en Mi

bemol mayor

W. A. Mozart

Cuarteto K.428 (421 b) en Mi bemol

mayor, Op. X, 4

MIÉRCOLES 21 DE MARZO

Cuarteto Granados

David Mata, violín I

Marc Oliu, violín II

Andoni Mercero, viola

Aldo Mata, violonchelo

J. Haydn

Cuarteto n° 31 H. III, 37 Op. 33, 1 en Si

menor

W. A. Mozart

Cuarteto K.421 (417 b) en Re menor,

Op. X, 2

MIÉRCOLES 28 DE MARZO

Cuarteto Ars Hispánica

J. Haydn

Cuarteto n° 32 H. IV, 39 Op. 33, 3 en Do

mayor

W. A. Mozart

Cuarteto K. 465 en Do mayor, Op. X, 6

(Disonancias)

MIÉRCOLES 11 DE ABRIL

Cuarteto Saravasti**J. Haydn**

Cuarteto nº 33 H. III, 42 Op. 33, 6 en Re mayor

W. A. Mozart

Cuarteto K. 464 en La mayor, Op. X, 5

MIÉRCOLES 18 DE ABRIL

Cuarteto Granados**J. Haydn**

Cuarteto nº 34 H. III, 40 Op. 33, 4 en Si bemol mayor

W. A. Mozart

Cuarteto K. 458 en Si bemol mayor, Op. X, 3

❖ **Salón de actos, 19,30 horas**

Estos conciertos se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE

MOZART Y HAYDN, EL ETERNO DIÁLOGO

La escucha de la música provoca una interiorización de sensaciones y sentimientos que no tiene una causalidad lógica y científica pero que sí está muy relacionada con el tipo de forma, género o estilo con que nos llega.

Bajo el título tan directo y elocuente de «A mi querido amigo Haydn», cita de Mozart que habla por sí sola de su admiración por Joseph Haydn, este ciclo está dedicado a dos colecciones para cuarteto de cuerda de Haydn y Mozart que vienen a constituir, por forma, contenido y realización, la quintaesencia del clasicismo. Dos colecciones que se miran entre ellas como en un espejo, se reflejan, se anticipan y se contestan, a la vez que marcan un punto de inflexión

en la historia de la música de cámara y, aún más, de la música universal. Se trata de una manifestación perfecta y homogénea del arte de los dos grandes clásicos, representantes de un estilo que tiene características comunes a muchos compositores pero que reviste también aspectos muy específicos. Lo cierto es que ya desde las primeras décadas del siglo XIX, lo que venía a entenderse por «música clásica» se identificaba expresamente con la música compuesta por Haydn, Mozart o Beethoven.

SÍMBOLOS DE UNA ÉPOCA

Como es público y notorio, Beethoven participó de los principios formales y expresivos de lo que podríamos deno-

minar clasicismo vienés, pero el músico de Bonn daría un paso de gigante en dirección al Romanticismo, un período histórico anunciado con firmeza y vehemencia en la última etapa de su producción. Para la historia de la música, los dos genuinos representantes de aquella época dorada fueron Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, quienes verdaderamente simbolizan todos esos valores sonoros, estéticos e ideológicos que se asocian comúnmente con el clasicismo. Haydn y Mozart representan un binomio posiblemente irreplicable en el curso de los tiempos, ya que en su caso se funden la coetaneidad, la relación personal y la influencia musical entre dos figuras de primera categoría, lo que convierte en poco menos que en milagro su coincidencia en un área tan concreta del mapa europeo.

Existió un idioma clásico compartido por todos sus protagonistas pero especialmente por sus dos actores principales. Sin embargo, no es menos cierto que todo lenguaje clasificable estético y cronológicamente responde a la contribución individualizada de cada uno de los creadores que participan en su consolidación. En el caso de los dos músicos que ahora nos ocupan, las dimen-



J. Haydn



W. A. Mozart

siones exactas de su personalidad convierten la definición de un estilo en la suma y declaración de sus respectivas obras, dos de las más geniales y prolíficas que jamás haya conocido la historia de la cultura.

LA RELACIÓN PERSONAL ENTRE DOS GENIOS

Está claro que entre ambos músicos se creó una relación de amistad y admiración mutuas, pero parece cierto que se ha mitificado mucho el asunto de la amistad entre Haydn y Mozart. Lo que está fuera de toda duda es que Mozart no admiró a nadie más que a Haydn y esa especie de veneración callada pero profunda fue realmente el origen de su amistad. Y no podría haber mejor prueba de esa admiración que la dedicatoria de los seis cuartetos que se escucharán en este ciclo, los llamados con toda propiedad *Cuartetos Haydn*, a propósito de los cuales Mozart realizó aquella histórica declaración de que eran «el fruto de un largo y laborioso trabajo». ♦

José Manuel Bera Flórez, director de Radio Clásica, de Radio Nacional de España (De la Introducción del programa de mano)

■ «Conciertos del Sábado»

MÚSICA DE CÁMARA CHECA

La música checa ocupa un lugar destacado en la modernidad y cuenta con músicas de muy alta calidad. Desde Dussek a Lukás se repasa en este ciclo –de cuatro conciertos– la producción camerística de algunos de los más ilustres compositores checos.

Se inicia el ciclo, el 3 de marzo, con un recital de violonchelo y piano a cargo de **Michal Dmochowski** y **Graham Jackson**, que interpretan obras de Leos Janáček, Bohuslav Martinu y Josef Suk.



Leos Janáček

Michal Dmochowski es profesor asistente en la Cátedra de Violonchelo en la Escuela Superior Reina Sofía y en el Conservatorio Profesional Jacinto Guerrero de Toledo. Graham Jackson es profesor en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

El sábado 10, actúan **Víctor Correa** (violín) y **Aníbal Bañados** (piano), también con obras de Josef Suk, Leos Janáček y Bohuslav Martinu, además de diversas piezas de Antonin Dvorak-Kreisler. Víctor Correa es catedrático del Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Aníbal Bañados es director y profe-



Antonin Dvorak

sor de Música de Cámara en el Conservatorio Adolfo Salazar de Madrid.

Sigue un recital de piano, por **Miguel Ituarte**, el sábado 17, quien interpreta una Sonata de

Jan Ladislav Dussek y «Sobre un sendero frondoso (Primera y segunda series)», de Leos Janáček. Miguel Ituarte ha sido premiado en destacados concursos y ha actuado con diversas orquestas españolas y extranjeras. El ciclo finaliza el sábado 24, con la actuación de un conjunto de cámara checo, el **Trío Janáček**, integrado por **Helena Jíříková**, violín; **Marek Novák**, violonchelo; y **Markéta Janáčkova**, piano; y un programa con música de Zdenek Lukás, Bohuslav Martinu y Antonin Dvorak. (Ver programa en el calendario).

❖ **Salón de actos, 12,00 h.**



CONCIERTOS DE MEDIODÍA

LUNES, 12

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS
Dúo Moreno Gistaín (Juan Fernando y José Enrique Moreno Gistaín)

Obras de Mijail Glinka, Nicolay Rimsky-Korsakov, Moritz Moszkowsky, Claude Debussy y Manuel de Falla

LUNES, 19

RECITAL DE PIANO
Rosa Trigo

Obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin

LUNES, 26

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA
Trío Dhamar (David Santacecilia, violín; Eduardo Soto, violonchelo; e Isabel Puente, piano).

Obras de Enrique Fernández Arbós, Toshio Hosokawa y Ludwig van Beethoven

❖ Salón de actos, 12,00 h.

Los hermanos **Juan Fernando** y **José Enrique Moreno Gistaín** son profesores titulares del Conservatorio Profesional de Música de Monzón (Huesca) y del Conservatorio Profesional de Música «Victoria de los Ángeles» de Madrid y, como dúo, han sido premiados en diversos concursos.

La pianista **Rosa Trigo** (Madrid, 1976) obtuvo a los 15 años la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Madrid y en 1999 el Premio Beethoven de la Asociación Internacional de Pianistas (Viena).

Creado en 2003, el **Trío Dhamar** se dedica a difundir e interpretar la música española compuesta a partir del siglo XX. Tiene una constante actividad concertística por diversos países y actualmente participa en cursos de composición en Murcia y Madrid.

■ Música barroca en los «Lunes temáticos»

EL ÓRGANO BARROCO

El órgano Barroco –dentro de la «Música Barroca»– es la propuesta en esta ocasión para ilustrar los «Lunes temáticos» del mes de marzo. El concierto, el día 5, a las 19 horas, será ofrecido por Presentación Ríos Vallejo.

El programa del presente concierto hace un recorrido por los ciento cincuenta años que, aproximadamente y en términos generales, comprende el período musical barroco. Independientemente de la procedencia geográfica de los autores elegidos, se ha elaborado la secuencia del repertorio como una pequeña panorámica de tipos formales de la música para órgano representativos del período abarcado, a la vez que se ha procurado una ordenación que en sí misma presenta una de las características más tipificadas de este estilo musical: la búsqueda de contrastes dramáticos (*stricto sensu*) tanto de dinámicas y caracteres, como de «tempi» o «afetti».

PROGRAMA

José Jiménez (1601-1672)
Batalla de VI tono (Manuscrito de El Escorial)
Anónimo (s. XVIII)
Temblante en estilo italiano

Dietrich Buxtehude (1637-1707)
Preludio y Fuga en Sol menor, BuzWV 163
John Stanley (1712-1786)
Voluntary VIII en La menor
Johann Pachelbel (1653-1706)
Ciacona en Re menor
Domenico Scarlatti (1685-1757)
Sonata en Do menor K. 513, Pastoral
Sonata en Do mayor K. 30 («Fuga del gato»), Moderato, K. 30
Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Fantasía en Sol mayor, BWV 572
Antonio Soler (1729-1783)
Sonata en Do mayor «De clarines», Allegro, R.54

❖ **Salón de actos, 19,00 horas.**

Presentación Ríos es profesora titular en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1978 colabora con el Museo Arqueológico Nacional en las actividades didáctico-musicales de órgano que se desarrollan en dicho museo. ♦

■ Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

CURSOS DE PRIMAVERA

En marzo se inicia el semestre de primavera del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS). Hasta junio próximo destacados especialistas en ciencia política y sociología, muchos de ellos procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras, imparten cursos y seminarios sobre temas de su especialidad, a los que sólo asisten alumnos del Centro.

Los profesores y temas de los cursos para este segundo semestre del curso académico 2006/2007 son:

- *Elecciones y comportamiento electoral*

José Ramón Montero (Universidad Autónoma de Madrid)

- *International Political Economy*
Walter Mattli (St. John's College, Oxford University)
- *Economía II: Macroeconomía*

Jimena García-Pardo (Universidad Complutense de Madrid)

- *Métodos cuantitativos de investigación social II*

Esther Ruiz (Universidad Carlos III de Madrid) y **Marta Fraile** (Universidad Autónoma de Madrid)

- *Research in Progress*

Andrew Richards (CEACS), **Ignacio Sánchez-Cuenca** (Universidad Complutense) y **Walter Mattli**

ÚLTIMOS «ESTUDIOS/WORKING PAPERS» PUBLICADOS

227.- **Luis de la Calle, Álvaro Martínez y Lluís Orriols**
How Do Voters Vote when They Have No Ideology? Evidence from Spain

228.- **José María Maravall**
The Strategy of Election Timing

229.- **Sebastián Lavezzolo**

Central Bank Independence in Developing Countries. A Signaling Mechanism?

330.- **Luis de la Calle e Ignacio Sánchez-Cuenca**

The Production of Terrorist Violence: Analyzing Target Selection within the IRA and ETA

■ Proyecto colectivo de investigación del CEACS

MERCADOS DE TRABAJO, DESIGUALDAD Y SINDICATOS (y II)

Desde hace veinticinco años se viene considerando el declive del sindicalismo como algo inevitable e irreversible. Sin embargo, muchos autores han destacado la capacidad de los sindicatos de actuar estratégicamente para mejorar su futuro. Tres miembros del proyecto colectivo de investigación que, bajo la dirección de Andrew Richards, se está desarrollando en el CEACS con el título *Mercados de trabajo, desigualdad y representación de intereses* se sitúan en esta última línea de argumentación.

Utilizando diferentes ejemplos, **Javier Astudillo, Andrew Richards y Margaret Levi** sostienen que para entender la trayectoria futura de los sindicatos hay que tener en cuenta sus propias estructuras, estrategias y decisiones. En su trabajo *La lógica de la cooperación y del conflicto entre los sindicatos franceses e italianos*, Javier Astudillo describe cómo la solidaridad y cooperación entre los trabajadores es una condición fundamental de la organización sindical, aunque esto no implica necesariamente que sus organizaciones vayan además a cooperar entre sí. Así, Astudillo analiza un fenómeno potencialmente destructivo y costoso para el sindicalismo: la lucha entre confederaciones rivales por la hege-

monía dentro del movimiento sindical. Dado que la evidencia europea muestra que esta lucha es a la larga estéril, la ausencia continuada de cooperación entre los sindicatos no parece ser un comportamiento razonable. A través de un estudio comparado de las relaciones intersindicales en Francia e Italia desde la posguerra, Astudillo analiza este comportamiento paradójico al intentar explicar por qué en algunos casos los movimientos sindicales competitivos concluyen que su cooperación es fundamental para alcanzar sus objetivos, mientras que en otros casos consideran que la actuación en solitario es más fructífera.

Andrew Richards, en su trabajo *La*

variación en estrategias de organización, investiga la capacidad y disposición de los sindicatos para invertir recursos en el reclutamiento de nuevos afiliados en contextos generalmente muy adversos. A través de un estudio comparado de Estados Unidos y Gran Bretaña, Richards intenta explicar por qué las estrategias emprendidas por los sindicatos americanos para organizar nuevas y crecientes categorías de trabajadores (sobre todo, inmigrantes y mujeres) han sido, hasta ahora, más agresivas y ambiciosas que las de los sindicatos británicos.

Parte de la explicación tiene que ver con el contexto político en ambos países. En Estados Unidos, desde 1980, los sindicatos han tenido que aguantar casi continuamente la presencia en el poder del partido republicano, muy opuesto a los intereses del sindicalismo. Este contexto tan hostil ha forzado a los sindicatos americanos a adoptar medidas muy ambiciosas para intentar salvarse. En contraste, en Gran Bretaña, la victoria del partido laborista en 1997 ha paliado los efectos de 18 años de gobierno conservador, promoviendo así estrategias de reclutamiento más moderadas y menos ambiciosas por parte de los sindicatos.

Sin embargo, para explicar las diferencias de estrategia entre sindicatos dentro de cada país, Richards destaca la necesidad de analizar sus propias estructuras organizativas; la evidencia en ambos países muestra que es más probable que los sindicatos más democráticos y con estructuras locales más participativas adopten iniciativas más agresivas para afiliar a nuevos trabajadores.

En su trabajo *La democracia sindical re-examinada*, Margaret Levi también analiza las consecuencias de la estructura interna de los sindicatos para su propia supervivencia a través de un estudio en profundidad del sindicato americano de los estibadores, el International Longshore and Warehouse Union (ILWU), con implantación en la costa oeste de Estados Unidos. Levi subraya las cualidades profundamente democráticas y participativas del sindicato.

Su constitución siempre ha protegido los derechos de las varias facciones internas y de las bases del sindicato, promoviendo un debate sobre las estrategias y las prioridades de la organización. Pero Levi demuestra que eso es importante no solamente para la vida

interna del sindicato, sino también para su capacidad de sobrevivir y superar los cambios tecnológicos drásticos en los puertos americanos. Mientras que estos cambios han debilitado a sindicatos similares en otras regiones de Estados Unidos y en otros países, el ILWU ha conseguido mantener la lealtad de sus bases en tiempos difíciles gracias a su dimensión

democrática y participativa.

En su conjunto, los tres trabajos demuestran que a pesar de los muchos cambios ocurridos en los mercados de trabajo contemporáneos que van en contra de los sindicatos, éstos siguen teniendo un margen de maniobra bastante significativo para determinar su propio destino. ♦

En la serie *Estudios/Working Papers* que edita el CEACS desde 1990 y que incluye trabajos de profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo, han aparecido algunos títulos relacionados con el tema del proyecto. Estas publicaciones, de carácter no venal, están a disposición de los investigadores en el CEACS y pueden consultarse en la página web de la Fundación Juan March: www.march.es/ceacs/publicaciones

• **Richards, A., and Polavieja, J. G.** *Trade Unions, Unemployment, and Working Class Fragmentation in*

Spain. 1997/112.

• **Astudillo, J.** *¿En interés de quién?: las estrategias sindicales de ámbito nacional ante las reformas económicas en América Latina.* 1999/136.

• **Polavieja, J. G.** *How do Labour Market Experiences Affect Political Attitudes? Analysing the Political Effects on Labour Market Dualisation in Spain.* 1999/142.

• **Richards, A.** *Mobilizing the Powerless: Collective Protest Action of the Unemployed in the Interwar Period.* 2002/175.

• **Ortiz, L.** *Leaving the Labour Market: Event-History Analysis of Female Workers' Transition to Housework in Denmark, Germany, Great Britain, and Spain.* 2005/215.

1, JUEVES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Fenomenología del Pop» (y VI)	Ana Vega Toscano	«Una aproximación musicológica al Pop»
3, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «MÚSICA DE CÁMARA CHECA» (I)	Michal Dmochowski (violonchelo) y Graham Jackson (piano)	Pohadka, de L. Janáček; Variaciones sobre un tema eslovaco, H. 378; y Sonata nº 2, de B. Martinu; y Balada y Serenade, Op. 3, de J. Suk
5, LUNES 19,00	LUNES TEMÁTICOS: La música barroca (6) «El órgano barroco»	Presentación Ríos (órgano)	Obras de J. Jiménez, Anónimo español s. XVIII, D. Buxtehude, J. Stanley, J. Pachelbel, D. Scarlatti, J. S. Bach y A. Soler
6, MARTES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Españoles eminentes» (I)	Juan Pablo Fusi	«Españoles eminentes»
7, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «A MI QUERIDO AMIGO HAYDN» (Cuartetos de Haydn y Mozart) (I) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Cuarteto Ars Hispánica (Alejandro Saiz, violín I; María Saiz, violín II; José Manuel Saiz, viola; y Laura Oliver, violonchelo)	Cuarteto nº 29 H. III, 41 Op. 33, 5 en Sol mayor, de J. Haydn; y Cuarteto K. 387 en Sol mayor, Op. X, 1, de W. A. Mozart
8, JUEVES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Españoles eminentes» (II)	Ricardo García Cárcel	«Luis Vives»
10, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «MÚSICA DE CÁMARA CHECA» (II)	Víctor Correa (violín) y Aníbal Bañados (piano)	Dos piezas Op. 17, de J. Suk; Sonata, de L. Janáček; Cinco Madrigales, de B. Martinu; y Lamento indio (de la Sonatina, Op. 100, B. 183); Danzas eslavas, Op. 46 (nº 1, 2 y 3); y Fantasía, de A. Dvorak-Kreisler
12, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Piano a cuatro manos	Dúo Moreno Gistaín (Juan Fernando y José Enrique Moreno Gistaín)	Obras de M. Glinka, N. Rimsky-Korsakov, M. Moszkowsky, C. Debussy y M. de Falla
13, MARTES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Españoles eminentes» (III)	Jon Juaristi	«El Padre Feijoo»
14, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «A MI QUERIDO AMIGO HAYDN» (Cuartetos de Haydn y Mozart) (II) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Cuarteto Saravasti (Gabriel Lauret, violín I; Diego Sanz, violín II; Pedro Sanz, viola; y Enrique Vidal, violonchelo)	Cuarteto nº 30 H. III, 38 Op. 33, 2 en Mi bemol mayor, de J. Haydn; y Cuarteto K. 428 (421b) en Mi bemol mayor, Op. X, 4, de W. A. Mozart
15, JUEVES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Españoles eminentes» (IV)	Fernando Bouza	«Diego Saavedra Fajardo (1584-1648) Letras, crisis y experiencia europea»
17, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «MÚSICA DE CÁMARA CHECA»	Miguel Ituarte (piano)	Sonata en Fa menor, Op. 77 («La invocación»), de J. L. Dussek; Sobre un sendero frondoso (1ª y 2ª series), de L. Janáček
19, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Piano	Rosa Trigo Cañamares	Obras de J. S. Bach, L. v. Beethoven y F. Chopin
20, MARTES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Españoles eminentes» (V)	Guadalupe Gómez-Ferrer	«Emilia Pardo Bazán. La apuesta por la ruptura»
21, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «A MI QUERIDO AMIGO HAYDN» (Cuartetos de Haydn y Mozart) (III)	Cuarteto Granados (David Mata, violín I; Marc Oliu, violín II; Andoni Mercero, viola; y Aldo Mata,	Cuarteto nº 31 H. III, 37 Op. 33, 1 en Si menor, de J. Haydn; y Cuarteto K. 421 (417b) en Re menor, Op. X, 2, de W. A.

	(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	violonchelo)	Mozart
22, JUEVES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Españoles eminentes» (VI)	Carlos Martínez Shaw	«Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811)»
24, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «MÚSICA DE CÁMARA CHECA» (y IV)	Trío Janáček (Helena Jiríková, violín; Marek Novák, violonchelo; y Markéta Janáčkova, piano)	Trío Boemo, de Z. Lukás; Trío nº 3 en Do mayor, de B. Martinu; y Trío para piano en Si bemol mayor, Op. 21, de A. Dvorák
26, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Música de cámara	Trío Dhamar (David Santacecilia, violín; Eduardo Soto, violonchelo; e Isabel Puento, piano)	Obras de E. Fernández Arbós, T. Hosokawa y L. van Beethoven
27, MARTES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Españoles eminentes» (VII)	Alberto Ferrús	«Santiago Ramón y Cajal. Entonces y ahora»
28, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «A MI QUERIDO AMIGO HAYDN» (Cuartetos de Haydn y Mozart) (IV) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Cuarteto Ars Hispánica (Alejandro Saiz, violín I; María Saiz, violín II; José Manuel Saiz, viola; y Laura Oliver, violonchelo)	Cuarteto nº 32 H. IV, 39 Op. 33, 3 en Do mayor, de J. Haydn; y Cuarteto K. 465 en Do mayor, Op. X, 6 (Disonancias), de W. A. Mozart
29, JUEVES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Españoles eminentes» (y VIII)	Thomas Mermall	«José Ortega y Gasset: moderno, anti-moderno, actual»
31, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «En recuerdo de Nicanor Zabaleta» (I)	Javier Sáinz (arpa)	Música escocesa y española del siglo XVII: Obras de J. Skene de Hallyards, R. G. de Straloch, M. Wemyss, W. M. de Rowallan, L. Ruiz de Ribayaz, D. Fernández de Huete, B. de Zala y Galdiano y F. de Tejada

Roy Lichtenstein: de principio a fin

2 de febrero – 20 mayo 2007

97 obras realizadas entre 1966 y 1997 por Roy Lichtenstein (1923-1997), uno de los máximos exponentes del arte *pop* americano.

Fundación Juan March

♦ Horario de visita

Lunes a Sábado: 11.00 a 20.00 h.

Domingos y festivos: 10.00 a 14.00 h.

Visitas guiadas y de grupos



RECITALES PARA JÓVENES

♦ Percusión, por Juan José Guillem / Rafael Gálvez

Obras de N. J. Zivkovic, J. S. Bach, T. Marco, C. Cruz de Castro, Anónimo (tema de jazz estándar americano), I. Stravinsky, S. Reich, A. Díaz de la Fuente y J. Torres (**Juan José Guillem**); y N. J. Zivkovic, J. S. Bach, A. Díaz de la Fuente, S. Brotons, J. Kosma, T. Marco, C. Cruz de Castro, S. Reich y J. Guinjoan (**Rafael Gálvez**).
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**.

♦ Música de cámara, por Trío Bellas Artes / Trío Arbós

Obras de J. S. Bach, G. Cassadó, G. F. Haendel-J. Halvorsen, F. Chopin, F. J. Haydn, D. Shostakovich (**Trío Bellas Artes**); y J.S. Bach, C. Debussy, A. Honegger, Z. Kodaly, F. J. Haydn, R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Torres y A. Piazzolla (**Trío Arbós**).
Comentarios: **Tomás Marco**

11,30 horas

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud: teléfono 91 435 42 40/webmast@mail.march.es)

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, CUENCA



Casas Colgadas, Cuenca

Tfno.: 969 21 29 83 - Fax 969 21 22 85

Horario de visita: 11-14 h. y 16-18 h.

(los sábados, hasta las 20 h.)

Domingos, 11-14.30 h. Lunes, cerrado. Visitas guiadas: Sábados, 11-13 h.

www.march.es/museocuenca

♦ Gary Hill. Imágenes de luz

Obras del Kunstmuseum Wolfsburg (Alemania)

12 enero - 9 abril 2007

Exposición con 17 obras realizadas entre 1977 y 2002 por Gary Hill (Santa Mónica, California, 1951).

♦ Colección permanente

(Visita virtual en la página web)

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, PALMA



c/ San Miquel, 11, Palma de Mallorca

Tfno.: 971 71 35 15 - Fax 971 71 26 01

Horario de visita: Lunes a viernes: 10-18,30 h. ininterrumpidamente.

Sábados: 10,30-14 h. Domingos y festivos: cerrado.

www.march.es/museopalma

♦ Equipo Crónica: Crónicas reales

23 enero - 28 abril 2007

Exposición con 30 obras realizadas por el Equipo Crónica (Rafael Solbes y Manolo Valdés) entre 1969 y 1982 en torno al tema de *Las Meninas* de Velázquez.

♦ Colección permanente del Museo

(Visita virtual en la página web)

