Nº 232
Agosto-Septiembre
1993

Sumario

Ensayo-La lengua española, hoy (XIV) 3

Los diccionarios del español, por Manuel Alvar Ezquerra 3

Arte 13

«Arte expresionista alemán *Brücke*» abrirá la temporada artística de la Fundación Juan March 13
La Fundación recibió la Medalla de Oro de Barcelona 14
— Fue entregada por el alcalde a Juan March Delgado 14
La exposición Malevich, en el IVAM de Valencia 16
Picasso: *El sombrero de tres picos* 18
— Conferencias en torno al ballet, de Antonio Gallego, Delfín Colomé, Julián Gállego y Jesús Rubio 18

Música 23

La música de Manuel de Falla 23
«Recitales para jóvenes» en Málaga 27
II Ciclo de Organos Históricos de Salamanca 28
Concierto homenaje a Antón García Abril en su 60 aniversario 30

Cursos universitarios 32

Ciclo «En torno a *Fuente Ovejuna*» 32
— Intervinieron Joseph Pérez, Maria Grazia Profeti, Luciano García Lorenzo, Adolfo Marsillach, Carlos Cytrinowsky y Carlos Bousoño 32

Publicaciones 37

«SABER/*Leer*» nº 67: artículos de Cerezo Galán, Elías Díaz, Victoria Camps, García Olmedo, Armando Durán y Antonio Quilis 37

Biología 38

«Estrategias para el estudio del modo de acción de hormonas vegetales» 38
«Fronteras en la enfermedad de Alzheimer» 39
— *Workshop* y conferencia pública del Nobel de Medicina Carleton Gajdusek 40
Workshop en septiembre sobre «Evasión de los virus a los mecanismos de defensa del huésped» 41

Ciencias Sociales 42

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 42
José María Maravall: «Las nuevas democracias en el Sur y en el Este de Europa 43
— Raymond Carr: «Perspectiva histórica del franquismo» 46
— Loukas Tsoukalis: «La integración europea y el cambio del orden económico» 47

Calendario de actividades en agosto y septiembre 48

LA LENGUA ESPAÑOLA, HOY (XIV)

Los diccionarios del español



Manuel Alvar Ezquerra

Catedrático de Filología Española en la Universidad de Málaga. Miembro correspondiente de la Real Academia Española. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Responsable científico del Centro de Lexicografía Vox. Becario de la Fundación Juan March en el extranjero en 1974-75.

Dentro de las disciplinas lingüísticas, la que parece haber tomado un mayor auge durante los últimos años es la lexicografía. Ello se debe no tanto a un movimiento de los llamados de recuperación de lo olvidado o desatendido, tan en boga en los años que corren, como a un interés intrínseco. Por un lado, la labor del lexicógrafo ha dejado de ser la tediosa tarea de ir acumulando información en fichas durante años, para dejar paso a la no menos tediosa y paciente tarea de estar frente a un ordenador electrónico durante horas y horas, en un enfrentamiento real y múltiple, por la posición física y por los inconvenientes técnicos y científicos (lingüísticos y no lingüísticos) que surgen a cada momento. Ha sido, precisamente, la aplicación de los ordenadores al trabajo del lexicógrafo lo que ha hecho que cambiara la forma de concebir la confección de los diccionarios, a la vez que se despertaba este nuevo interés por la lexicografía. Si a ello añadimos la expansión del ordenador

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

en ámbitos muy próximos al de la lexicografía, y en los que ésta se nutre, tendremos razones bastantes para justificar que la lexicografía se convierta en la disciplina lingüística de moda.

Además, hay que tener bien presente que estamos viviendo un desarrollo enorme de la enseñanza de segundas lenguas por las necesidades culturales y de contactos humanos que no se nos esconden. En este aspecto, y también en el de la enseñanza de las lenguas maternas, desempeña un papel primordial el diccionario, como instrumento fundamental que es en el aprendizaje y enriquecimiento de las lenguas. Y es precisamente por la utilidad pedagógica y didáctica que tiene por lo que se ha convertido en el objeto de múltiples atenciones, pues la enseñanza no puede dejarse en manos de gentes poco preparadas, ni los útiles que sirven para ella.

En tercer lugar, el interés por la lexicografía y por los diccionarios debe ser puesto en relación con el más general de la historia de la ciencia y de la historiografía lingüística, de las que no puede desligarse totalmente.

Y por último, por lo que respecta a nuestro solar, debemos recordar que hemos vivido el quinto centenario de la aparición de los primeros grandes repertorios con el español, aunque no han sido muchas las manifestaciones que lo han recordado, ni han tenido la repercusión de otros quintos centenarios. En 1490 se publicó en Sevilla el *Universal vocabulario,* de Alfonso Fernández de Palencia; en 1492, el *Diccionario latino-español,* de Elio Antonio de Nebrija; seguramente, en 1495 su *Vocabulario de romance en latín*; y en 1499 apareció el *Vocabulario eclesiástico,* de Rodrigo Fernández de Santaella.

Los antecedentes de la lexicografía de nuestro país pueden remontarse algunos siglos atrás. San Isidoro de Sevilla fue una figura portentosa de la España visigoda, y sus *Etimologías* una obra que marcó el saber occidental: la tradición enciclopedista representada por él tuvo su resonancia en el resto de Europa durante siglos.

Los más antiguos vocabularios que han llegado hasta nosotros son exclusivamente latinos, y muestran cierta actividad lexicográfica medieval, muy vinculada a la que ya existía en Europa. Sin embargo, la pobreza de España es ejemplar en este terreno, y cuanto se salvó de los siglos anteriores a la invención de la imprenta es poco y mediocre. El conjunto es un escaso puñado de folios, nada más. Y de ahí, de tanta pobreza y de tanta torpeza, tenía que brotar una de las lexicografías más ricas que se conocen.

La prueba de la existencia de diccionarios con el español es tan antigua como la lengua misma: los primeros documentos escritos de la lengua —las glosas—, surgidos en unos monasterios riojanos como anotaciones en un cuaderno de ejercicios o algo simi-

lar, atestiguan a través de errores comunes el empleo de algún repertorio léxico que no nos es conocido.

El origen de los primeros catálogos de palabras que circulan por la Península no es muy diferente del de otras lenguas de nuestro entorno: el latín eclesiástico se había vuelto ininteligible para ciertos clérigos, como también lo era para los estudiantes y para los feligreses, de modo que resultaba imprescindible tener delante la traducción vulgar de los términos y frases latinos, y, por comodidad, fue necesario anotar los textos religiosos y litúrgicos.

La llegada del Renacimiento va a traer consigo, inevitablemente, la aparición de los primeros diccionarios extensos con nuestra lengua antes de que finalice el siglo XV. El primero de ellos se debe a una de las personas que más hizo por la introducción del humanismo en España, Alfonso Fernández de Palencia, o Alfonso de Palencia, y que tiene un lugar en la historia de nuestra lexicografía por ser el autor del primer gran diccionario que contiene el español, el *Universal vocabulario en latín y en romance collegido por el cronista Alfonso de Palencia*. La obra se halla todavía anclada en la tradición medieval, por sus fuentes, por la manera de presentar los materiales y por la extensión de sus explicaciones, frecuentemente de carácter enciclopédico, recordando a los compiladores de los glosarios mediolatinos.

Alfonso de Palencia arrancó desde la tradición medieval, pero con una intención bien humanista: la de desterrar el latín vulgar, con la vista puesta en la antigüedad clásica, intención que también preside la actividad de Nebrija.

La lexicografía moderna europea nace a finales del siglo XV y comienzos del XVI, pues hasta entonces sólo existían los vocabularios y glosarios que prolongaban la tradición latinizante medieval. Con la aparición de las nuevas obras, los diccionarios, aparecerá también el término para designarlos. En ese cambio ocupa un lugar preminente en toda Europa la figura y la obra de Elio Antonio de Nebrija.

Es Elio Antonio de Nebrija el primero en darnos un diccionario moderno. Su *Lexicon hoc est Dictionarium ex sermone latino in hispaniensem* o *Diccionario latino-español* marca una renovación en lexicografía y la pauta que habrán de seguir en Occidente los autores de repertorios lexicográficos posteriores. Inmediatamente después del *Diccionario*, Nebrija dio a la luz el *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* o *Vocabulario español latín*, que no es una simple transposición de las palabras del primero, como afirmaron algunos de sus coetáneos y como todavía

hoy se repite de cuando en cuando, sino que es el fruto de un trabajo concienzudo de reflexión, debiéndole al *Diccionario* el parecido de ser fruto del mismo árbol.

Conocía muy bien Nebrija la tradición medieval latina y pudo romper con ella y atacarla. Por eso sus diccionarios son nuevos y originales, a pesar de que se puedan rastrear en ellos antecedentes medievales. Les quitó cuanto pudieran tener de adorno inútil o de explicaciones prolijas. Pervivieron informaciones de carácter enciclopédico, pero no por herencia de la acumulación de saberes propia del medioevo, sino porque la separación en los diccionarios de lo enciclopédico y lo estrictamente léxico es más moderna, tanto que todavía hoy no se ha producido completamente, y es que acaso sean realmente inseparables. Consiguió que la estructura de las entradas fuera uniforme, como la de las abreviaturas y de la ortografía, uniformidad que también se manifiesta en la información gramatical y en lo escueto de las equivalencias, y su modernidad se hace aún más patente si se le compara con el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611).

Tras la llegada, en las postrimerías del siglo XV, de los primeros repertorios con la explicación del latín en romance, la lexicografía de los inicios del siglo XVI en Europa se ve marcada por la aparición de diccionarios de carácter multilingüe, reimpresos una y otra vez, en muchas ocasiones con el español como uno de los idiomas a los que se traducen las palabras. Durante largos períodos de tiempo, las únicas fuentes lexicográficas fueron esos diccionarios plurilingües, consecuencia, en muchos casos, de una actividad lexicográfica bilingüe precedente, surgiendo como resultado de la fusión de varios de esos repertorios bilingües, o del añadido de una o más lenguas a los bilingües; el caso contrario, la reducción de las lenguas de uno plurilingüe para llegar a uno bilingüe, es mucho menos frecuente. Los diccionarios monolingües de las lenguas modernas tardarán aún algún tiempo en tomar el modelo consagrado para las lenguas clásicas, pues sus autores no conseguirán hasta entrado el siglo XVIII deslindar lo que es equivalencia en otra lengua de lo que es definición de la palabra de la entrada. Sí, durante el siglo XVII aparecen nuestros primeros repertorios monolingües de cierta extensión, pero hasta el *Diccionario de Autoridades*, o incluso más tarde, no se romperá de una forma definitiva con los vínculos de la tradición de la lexicografía bilingüe con el latín, lo que permitirá, por un lado, el desarrollo de la lexicografía monolingüe y, por otro, de la bilingüe con lenguas modernas. La ciudad de Amberes adquirió una importancia notable durante varios siglos, tanto como centro de enseñanza de lenguas como de impresión de libros para llevarla a cabo. Allí se instalaron los pri-

meros profesores de lenguas modernas, y allí se imprimieron los primeros manuales para enseñarlas.

Ahora los diccionarios no serán obras aisladas, sino que formarán parte de conjuntos de obras escritas con el único fin de facilitar la enseñanza de la lengua, por más que puedan imprimirse todas ellas por separado y durante un período de tiempo extendido. El empeño llevó consigo que aumentasen las adaptaciones, las copias y los plagios, que circulasen los diccionarios por todo el continente, hasta el extremo de que sigue siendo muy difícil desenmarañar el enorme tejido que se urdió: las fuentes en que bebieron aquellos gramáticos y lexicógrafos eran variadísimas y cambiaban según la lengua de que se tratase.

Sólo sabiendo lo que antecede puede entenderse el enorme interés que ponían algunos autores para que en la portada de sus gramáticas y diccionarios se hiciera constar que eran profesores de lenguas en las cortes o en las principales ciudades europeas. Habían ganado un prestigio que era necesario conservar y explotar frente a los intrusos y a los que deseaban, y conseguían, adueñarse de obras ajenas.

Mientras los diccionarios incluyeron el latín como lengua más importante —su utilidad inmediata era su empleo en los centros de enseñanza surgidos al amparo de la Iglesia (escuelas catedralicias, universidades)—, su volumen fue grande, tanto que los nombres propios pasaron a ser comunes, como *calepino* o *mamotreto*. Sin embargo, cuando la enseñanza de las lenguas comenzó a tener una utilidad práctica inmediata y los diccionarios necesitaron salir de los centros de enseñanza para acompañar a sus usuarios en los viajes y negocios, el tamaño disminuyó para facilitar su transporte y manejo. Más tarde, con la llegada de los diccionarios monolingües y su empleo sedentario, el tamaño volvió a aumentar, llegando a multiplicarse el número de volúmenes.

La lexicografía bilingüe del español con las lenguas románicas no aparece hasta bien entrado el siglo XVI, salvo las sabidas excepciones. Los repertorios bilingües con el español y las lenguas modernas no existen antes porque las necesidades que debían cubrir estaban resueltas por los diccionarios plurilingües (alfabéticos o nomenclaturas) o porque el latín seguía siendo lengua de cultura y paso intermedio para ir de una lengua vulgar a otra. Cuando se prescinde de ese paso intermedio es cuando nacen los diccionarios bilingües de lenguas modernas, siguiendo el modelo, es lógico, de la tradición bilingüe con el latín. Por esta razón, Nebrija se convierte en el paradigma para los nuevos diccionarios —al menos en

las entradas en español—, mientras que los repertorios plurilingües se ven relegados a un segundo plano. Cuando se olvide la autoridad de Nebrija y se vean las necesidades reales de las lenguas vulgares será en el momento en que surja la lexicografía monolingüe y los diccionarios bilingües modernos.

El empeño de los humanistas por dignificar las lenguas vulgares hizo que pronto éstas aparecieran en los diccionarios junto al latín, y que más tarde comenzara a haber repertorios bilingües sólo de lenguas vulgares. Sin embargo, su lexicografía monolingüe es más tardía, y las primeras obras extensas surgen a principios del siglo XVII, vinculadas también al latín por la preocupación etimológica. De este modo se cumple un amplio período iniciado con Nebrija, cuya importancia no sólo estriba, como tantas veces se ha señalado, en haber dado entrada a las lenguas vulgares en la lexicografía, sino también por el frecuente empeño —o necesidad— en proporcionar, junto al equivalente en la otra lengua, definiciones de la voz de la entrada, actitud que puede rastrearse en la lexicografía bilingüe posterior, y que culminará en el siglo XVII con el nacimiento de los diccionarios monolingües, en los que la definición ocupará la parte más importante del artículo. No quiere decir esto que los diccionarios bilingües de la época prescindieran de las definiciones: tendrá que consolidarse la lexicografía monolingüe para que la bilingüe se limite a facilitar las equivalencias, nada más. Para el español, la nueva etapa quedará fijada por la Academia con el *Diccionario de Autoridades*, por más que las correspondencias latinas pervivirán unos años en el interior del diccionario académico en un tomo, heredero del de Autoridades. Es después de ese primer repertorio de la Academia cuando surgen los diccionarios bilingües modernos. Esa es la evolución que podemos observar en los repertorios léxicos de contenido extenso, si bien ya en el siglo XVI el español cuenta con vocabularios técnicos y glosarios de obras literarias de carácter monolingüe, ajenos a la tradición iniciada en la Edad Media y que supo inflexionar Antonio de Nebrija.

Los inicios de la lexicografía monolingües están marcados no sólo por la presencia de repertorios de carácter técnico, de pequeñas dimensiones por lo general, sino también por los de carácter etimológico, cuya extensión es algo mayor: antes de 1601 debía estar finalizado el aún inédito *Origen, y Etymologia, de todos los Vocablos Originales de la Lengua Castellana,* del médico cordobés Francisco del Rosal, y en 1611 se había publicado otro de los monumentos de nuestra lexicografía, el *Tesoro de la lengua castellana o española,* de Sebastián de Covarrubias.

La importancia de la obra de Covarrubias ha sido descrita de

una manera breve e inmejorable por Manuel Seco: «El *Tesoro de la lengua castellana o española* es, según universal consenso, una de las llaves imprescindibles para todo el que quiera acercarse al conocimiento de la lengua y la cultura españolas de las décadas en torno al año 1611, y un abigarrado mosaico de noticias que le sumergirán en los saberes, las creencias y el vivir españoles de aquellos comienzos de siglo». Y eso es así porque Covarrubias añade a la orientación etimológica de su obra una vastísima colección de informaciones tanto lingüísticas como enciclopédicas, pues la etimología no es sino la excusa para explicar el nombre de las cosas y hablar de las cosas mismas: instruye sobre la lengua (las lenguas) y la realidad.

Después del *Tesoro* de Covarrubias no sale a la luz ninguna obra general monolingüe en español durante el siglo XVII. Habrá que esperar más de cien años para que se funde la Academia y dé a la imprenta los seis magníficos volúmenes de su primer diccionario, conocido como *Diccionario de Autoridades*.

En palabras de Samuel Gili Gaya, la Academia Española, a pesar de que por definición y por práctica representa el lenguaje selecto de los doctos, nos va a demostrar desde su primer diccionario la escasa consistencia que tiene entre nosotros toda diferencia interna entre lo popular y lo sabio, entre lengua escrita y lengua hablada.

Una vez concluido el *Diccionario de Autoridades,* los académicos decidieron hacer una nueva edición corregida y ampliada, de la que sólo vio la luz el primer tomo. Como este trabajo era lento y se había agotado la obra, decidieron aligerarla de citas y publicarla en un solo volumen mientras se continuaba con la corrección.

Así fue preciso actualizar y reimprimir una y otra vez el diccionario en un volumen, hasta que se decidió abandonar el trabajo de revisión del de Autoridades cuando se había llegado a la P, antes de publicar la sexta edición en un solo volumen (1822). Esta será la obra que conozcamos como *Diccionario* de la Academia, de la cual ya se han publicado veintiuna ediciones, sin contar las numerosas espurias. La entrega anterior, la vigésima (1984), presentó la obra en dos volúmenes, siendo en un solo volumen la de 1992.

Con el *Diccionario de Autoridades,* la Academia consiguió proporcionarnos un instrumento útil y moderno para el conocimiento de la lengua, actualizado en las repetidas salidas de la obra. Y también logró modernizar la ortografía española, fijándola definitivamente, a falta de ligeros retoques posteriores.

El repertorio oficial ha ido cambiando a lo largo de los doscientos años de vida que tiene; no de otro modo se explicaría su

presencia en tan dilatado transcurso de tiempo, y ha sabido ir acomodándose a las nuevas realidades, tal vez, por cautela, con mayor retraso del deseable, si bien en el *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, que se publica desde 1927, se registran voces con una mayor amplitud de criterios que en el diccionario grande, eliminando a la vez aquellas palabras anticuadas o que han caído en desuso; para que no existan dudas sobre la admisión de voces en el repertorio oficial, y para señalar la mayor permisividad que hay en el pequeño, los términos que aparecen en el *Manual* y que no figuran en el otro llevan una señal especial.

Faltan en el repertorio oficial de la lengua muchas voces de carácter científico y técnico, pues no es un diccionario especializado, sino de tipo general. Allá por el siglo XVIII tenía la Institución el deseo de recopilar un diccionario técnico que nunca se culminó, tal vez porque el P. Esteban de Terreros y Pando compusiera el suyo, el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, uno de los grandes diccionarios de la lengua y de los que menos atención ha despertado.

El siglo XIX se caracteriza por dos fenómenos: la aparición de los diccionarios enciclopédicos, en los que se mezcla la información lingüística con la no lingüística, en el afán de hacer cada día repertorios más grandes y con el mayor número posible de datos; y la publicación de repertorios que son el resultado de resumir y abreviar los más extensos, siendo el embrión de las familias de diccionarios que, surgidos de un mismo tronco, publican las editoriales comerciales durante nuestra centuria.

Todos los diccionarios se aprovechan de la labor desarrollada por la Academia, llegando a reimprimir la última edición salida del diccionario oficial con muy pocas alteraciones. Otras veces, los autores de repertorios vuelven sus ojos hacia lo que se hace en otros países, especialmente en Francia, bien conocida por la cultura española en estos años, lo que hace que la técnica lexicográfica y el contenido de los diccionarios mejore.

El final de los diccionarios enciclopédicos estuvo marcado, por una parte, por la aparición de las enciclopedias, entendidas en un sentido moderno, en los últimos años del siglo y, por otro lado, por la publicación de obras que los copiaban descaradamente.

De entre los numerosos diccionarios impresos durante el siglo XIX, y fuera de la actividad desarrollada por la Academia, cabe destacar los de Vicente Salvá. Incluyó numerosos arcaísmos —con la pretensión de hacer un diccionario total de la lengua—, no pocos neologismos y muchos regionalismos, en especial americanismos, siendo el primero de nuestros lexicógrafos que lo hace de

una manera consciente e intencionada, pues para allegarlos se tomó la molestia de escribir a varias personas del Nuevo Mundo solicitando colaboración. Quedan sentadas, de este modo, las bases de lo que sería la lexicografía española del siglo XX.

Si Salvá es el primero en conceder una decidida atención a los regionalismos, parece ser Manuel Rodríguez Navas, autor del *Diccionario completo de la lengua española*, el primero en incorporar a un repertorio general en un solo tomo un buen número de voces de carácter científico y técnico.

Los principios que guían la lexicografía de nuestro siglo podemos resumirlos en la exactitud y la calidad del trabajo, teniéndose muy presente la extensión de la obra y el público a que va destinada, lo que obliga a una reflexión sobre el tratamiento de los términos de diversas épocas, de distintos niveles de lengua y de variada procedencia geográfica, lo cual se hace constar en los prólogos —cada vez más técnicos— de las obras.

La exactitud en el trabajo es precisa para que éste tenga calidad. Para que ello sea posible existen ciertas condiciones necesarias, unas lingüísticas, otras no. Entre estas últimas han adquirido un papel determinante los medios técnicos, especialmente la informática, que va alcanzando poco a poco todas las redacciones lexicográficas (en nuestro país han sido pioneros los diccionarios Vox). Los factores lingüísticos han obligado a que se reflexionara con seriedad sobre el contenido de los diccionarios, surgiendo con ímpetu obras que se apartaban del orden alfabético consagrado durante los siglos anteriores (como el *Diccionario ideológico,* de Julio Casares —que no es el primero en su género—, o el *Diccionario de uso del español,* de María Moliner, con el intento de agrupaciones lexemáticas), o los que ponen indicaciones sobre el régimen de las palabras y su uso (de nuevo el de María Moliner, o el *Diccionario general ilustrado de la lengua española* y su continuador, el *Diccionario actual de la lengua española*, ambos de la serie Vox, con la indicación del contorno en las definiciones).

En el contenido, los diccionarios actuales tienen presente al de la Academia, que recoge voces de todas las épocas, niveles de lengua y regiones (en especial a partir de la edición de 1925, en que su título fue fijado como *Diccionario de la lengua española*). Los repertorios de nuestra centuria han ido prescindiendo de las voces y acepciones anticuadas para dar cabida al léxico más moderno (el esfuerzo más representativo es el de los citados Vox), a la par que se confería un mayor espacio al vocabulario regional y dialectal (el de la Academia y los Vox son los diccionarios que contienen

más voces de este tipo), dándose especial importancia al mundo americano, actitud que alcanza incluso a obras de menor extensión o difusión (como el *Pequeño Larousse ilustrado*). La terminología científica y técnica se abrió paso en los diccionarios con Esteban de Terreros; después, Capmay y Rodríguez Navas la perpetuaron, para que ya sea imprescindible en los diccionarios generales (el diccionario académico en menor medida, y en mayor los Vox). Todo ello ha hecho que los diccionarios consignen un gran número de entradas —menos de las que dicen en su propaganda las editoriales—, siendo frecuente aproximarse a las 80.000 (los de la Academia, María Moliner o Julio Casares) y hasta las 100.000 (el *Diccionario actual de la lengua española*).

A la par que han crecido los diccionarios generales, han surgido sus derivados, hasta constituir verdaderas colecciones o familias (como los Vox o los de las editoriales Everest y Nebrija), a veces realizados aprisa y sin unos principios teóricos firmes, lo que hace que muchas obras no sean muy de fiar, tal como ocurre con los diccionarios de uso escolar, entre los que hay, cómo no, excepciones.

Por otra parte, en nuestro siglo han menudeado diccionarios de la más variada índole, atendiendo a parcelaciones de la lengua (de sinónimos, de voces relacionadas, inversos, etc.) y de la realidad que nos rodea (repertorios especiales de todo tipo), dando continuidad a lo que fueron los primeros repertorios monolingües, por más que ahora los haya también multilingües.

Faltan, también es necesario decirlo, diccionarios con determinadas características, como puedan serlo los basados en hechos de habla directamente comprobados, o los ideológicos de tipo escolar, o los pedagógicos y de enseñanza del español como segunda lengua. Y queda por remediar uno de los mayores males que afecta a nuestra lexicografía: la falta de ejemplos de uso de las voces consignadas.

En la historia de los diccionarios con el español pueden verse diferentes etapas, no muy diversas de las que existen para los repertorios de otras lenguas: primero fueron los léxicos latinos medievales, luego vinieron los diccionarios de los humanistas con el latín y la lengua vulgar (con traducciones a otras lenguas o con la adición de otras lenguas), a la par que circulaban los diccionarios multilingües. Más tarde surgieron las obras bilingües de lenguas modernas siguiendo los modelos de los anteriores. Después vinieron los repertorios etimológicos monolingües, cuando ya se habían escrito glosarios de obras y vocabularios de carácter especializado. En el siglo XVIII surgen los grandes diccionarios de la lengua, en el XIX aparecen los diccionarios enciclopédicos y en el XX se diversifica la producción, dando cabida en los diccionarios generales al léxico científico y técnico, así como a las hablas regionales. □

Próxima exposición, desde el 1 de octubre

Arte expresionista alemán «Brücke»

Ofrecerá 77 obras del Brücke-Museum, de Berlín

Obra de siete artistas pertenecientes al grupo expresionista alemán *Brücke* integrarán la exposición con la que la Fundación Juan March abre la próxima temporada artística el 1 de octubre. Hasta el 12 de diciembre próximo, la muestra ofrecerá un total de 77 obras —47 pinturas, 20 acuarelas y dibujos y 10 grabados—, todas ellas procedentes de la Colección del Brücke-Museum, de Berlín, institución especializada en el arte de aquel grupo de creadores que representaron la irrupción de la modernidad en Alemania en la primera década del presente siglo.

La selección de obras que presentará la Fundación Juan March en esta exposición abarca los nueve años que duró esta comunidad artística: desde 1905, año de la fundación del grupo en Dresde, hasta 1913, en que se disolvió en Berlín. Los siete artistas representados en la muestra son los siguientes: Cuno Amiet, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein y Karl Schmidt-Rottluff.

Según señala la directora del Brücke-Museum, Magdalena M. Moeller, la creación del grupo de artistas *Brücke* en 1905 constituye «uno de los acontecimientos más importantes del arte alemán e internacional del siglo XX. Con este grupo, con su lenguaje, su actitud crítica frente a la pintura tradicional y al academicismo, comenzó el movimiento llamado expresionismo, que, junto a los resultados puramente artísticos, llegó a ser también *expresión* de un nuevo sentido de la existencia, al cual muy pronto se sumarían poetas, escritores y compositores».

Junto a la pintura, desde un principio el dibujo ocupó un lugar destacado en las creaciones del grupo *Brücke*, y también la xilografía, donde se manifiesta por antonomasia el expresionismo del grupo.



«Invitados de vacaciones», 1911, de E. Nolde.



«Muchacha tocando el laúd», 1913, de E. Heckel.

Por «investigar, promover y difundir» cultura

La Fundación recibe la Medalla de Oro de Barcelona

Entregada por el alcalde a Juan March Delgado

El alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, **entregó la Medalla de Oro de Barcelona, al Mérito Artístico, al presidente de la Fundación Juan March en un acto solemne celebrado en el Salón de Ciento del Ayuntamiento el pasado 6 de mayo. Además de la medalla,** Juan March Delgado **recibió el diploma donde se acredita que «el Consell Plenari, reunit en sessió del 29 de gener de 1993, acordá otorgar la Medalla d'Or al Mèrit Artistic a la Fundación Juan March per la seva gran labor de dedicació a promoure, difondre e investigar tots els àmbits de la cultura dins y fora de les nostres fronteres». En el mismo acto fue otorgada idéntica distinción a la Fundación «La Caixa», que recibió el galardón por medio de su presidente, Joan Pintó. El acto concluyó con un concierto a cargo del Cuarteto de Cuerda de Barcelona, que interpretó el Cuarteto de las disonancias, núm. 22, K. 465, de Wolfgang Amadeus Mozart. Integran este cuarteto Evgueni Gratch (violín), Alejandra Presaizen (violín), Paul Cortese (viola) y David Runnion (violonchelo).**



Oriol Bohigas: «Promotora y creadora de cultura»

Con anterioridad a la entrega de la medalla, el arquitecto y concejal de Cultura del Ayuntamiento barcelonés, **Oriol Bohigas,** intervino para subrayar el papel de bien indispensable que supone la cultura en el devenir de los pueblos. Destacó la responsabilidad que en este terreno atañe a las Administraciones, su relación con la ley del mercado y las características complejas que la definen desde el punto de vista humano y económico. «La cultura no puede existir sin la participación activa de la sociedad, con una pluralidad que es consustancial al ámbito cultural.»

Al recordar la larga tradición del mecenazgo de instituciones que no solamente han promovido, sino también se han convertido en creadoras y protagonistas de la cultura, el señor Oriol Bohigas se refirió a la Fundación Juan March como «un caso insólito por la calidad y los resultados en su tarea importantísima de promoción de la ciencia y la cultura, a través de sus grandes exposiciones, de los ciclos de conciertos, de la divulgación investigadora y de tantas promociones que, en el caso de nuestra ciudad, ha llevado a una perfecta integración de la tarea de la Fundación Juan March en la vida de Barcelona».

Juan March: «Barcelona, referencia principal»

Tras la lectura, llevada a cabo por el secretario general, **Jordi Baulies,** del acuerdo del Consejo Plenario del Ayuntamiento concediendo la distinción, el alcalde hizo entrega del Diploma y Medalla de Oro a Juan March Delgado, presidente de la Fundación, quien agradeció la referida concesión, que «nos llena de satisfacción por la muy estrecha relación que mantenemos desde hace ya muchos años con la vida cultural de Barcelona».

«Durante toda su vida, que se acerca ya a los 40 años, la Fundación Juan March ha venido aplicando su trabajo y sus recursos para promover actividades científicas y culturales en muchos lugares de España. Barcelona ha sido siempre una referencia principal en nuestras actividades tanto musicales como científicas, tanto artísticas como asistenciales. Quizá algunos recuerden que el complejo Flor de Mayo en Sardañola fue una donación de la Fundación Juan March. Conciertos, conferencias, becas, promoción de la lengua catalana, ediciones de libros, reuniones científicas, etc., han sido el reguero de las actividades que la Fundación Juan March ha ido incorporando a la vida cultural barcelonesa, con ánimo de servicio a la misma. Tarea que nuestra Fundación ha tratado de prolongar auspiciando asimismo manifestaciones de origen barcelonés más allá de esta ciudad, fundamentalmente en nuestro centro cultural de Madrid, a través de cursos universitarios, homenajes a compositores y artistas y científicos catalanes.»

«Con todo, han sido quizá las 27 exposiciones que la Fundación Juan March ha organizado en la ciudad de Barcelona las que han podido ser su actividad más conocida en la ciudad. De estas 27 exposiciones, 13 se han celebrado en locales municipales: el Salón del Tinell, el Hospital de la Santa Cruz, el Palau Meca, las Atarazanas, el Museo Picasso y el Palau de la Virreina. Las otras exposiciones se han ofrecido en las sedes de otras instituciones barcelonesas como la Caixa (con quienes compartimos el honor del Premio que nos ha congregado aquí), la Caixa de Barcelona y la Fundación Joan Miró. Esta participación de la Fundación Juan March en la vida cultural barcelonesa le ha permitido mantener un espíritu de superación para estar a la altura de esta gran ciudad, a la vez exigente y cordial, que ha sabido renovar su ambiente siempre cosmopolita, orgullo de España.»

Alcalde Maragall: «Tarea conocida y reconocida»

Cerró el turno de intervenciones el alcalde de Barcelona, **Pasqual Maragall,** quien agradeció en primer lugar la intervención de Juan March Delgado, «quien nos ha hecho sentir, además, nuestra lengua enriquecida con su mallorquín. Hemos querido premiar toda la tarea llevada a cabo por la Fundación, porque es preciso que la ciudad conozca y reconozca esta larga colaboración, que ha tenido un profundo énfasis en la tarea de difundir el arte contemporáneo». Por último, recordó que, a pesar de la austeridad obligada que el momento económico impone, el Ayuntamiento barcelonés ha querido mantener y dar prioridad al capítulo destacado que destina a la cultura, «tanto en el estricto campo de las actividades como en el de la transformación de las estructuras culturales».

Por último, el alcalde ofreció una recepción en el Salón de Crónicas al más de un centenar de personalidades asistentes al acto, entre las cuales se encontraban el director gerente y otros directivos de la Fundación Juan March. □

Primera colaboración con el IVAM

Malevich, en Valencia

Exposición de 42 óleos del pintor ruso

La primera colaboración entre la Fundación Juan March y el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) se ha llevado a cabo con la exposición de 42 óleos de Kasimir Malevich inaugurada el pasado 23 de junio en la sede del IVAM, con la asistencia del presidente, director gerente, director de exposiciones y otros directivos de la Fundación Juan March. En el acto de presentación, **Carmen Alborch,** directora del IVAM y nombrada Ministra de Cultura el pasado 13 de julio, subrayó la importancia de esta colaboración entre dos instituciones preocupadas y sensibilizadas por la difusión del arte moderno. Por su parte, el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste,** ponderó la organización, trayectoria y profesionalidad del IVAM. El conservador jefe del Museo de Arte estatal de San Petersburgo, **Ivan Karlov,** elogió el montaje de la muestra, organizada por la Fundación Juan March, con cuadros de Malevich íntegramente procedentes del citado Museo.

La exposición, presentada anteriormente en la sede de la Fundación en Madrid y en el Museo Picasso de Barcelona, concluye en Valencia su recorrido por España, tras su clausura en el IVAM el 29 de agosto. Comprende obras de 1900 a 1933, reflejando la trayectoria de Malevich, desde su adscripción al Cubismo y al Futurismo hasta la creación de un nuevo lenguaje plástico que denominó el Suprematismo y que ha tenido una gran influencia en el arte europeo hasta nuestros días.

Las investigaciones de Kasimir Malevich constituyeron una de las bases del constructivismo, influyeron en la obra de otros creadores singulares, como Moholy-Nagy y El Lissitzky, y fueron decisivas en el desarrollo de la pintura, la escultura, la arquitectura y las artes aplicadas en los años treinta.

La exposición se anuncia ante la fachada del IVAM con un enorme panel vertical y una creación imaginativa en la escalinata que recuerda una de las secuencias más célebres de la película «El acorazado Potemkin».

Centro integral de arte moderno

El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre Julio González, es un edificio de nueva planta de 18.000 m^2, la mayor parte ocupados por nueve galerías destinadas a exposiciones permanentes y temporales. El edificio fue inaugurado en febrero de 1989; cuenta también con una biblioteca y centro de documentación especializados, librería y auditorio para seminarios, cursos y conferencias. Depende de la Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana.

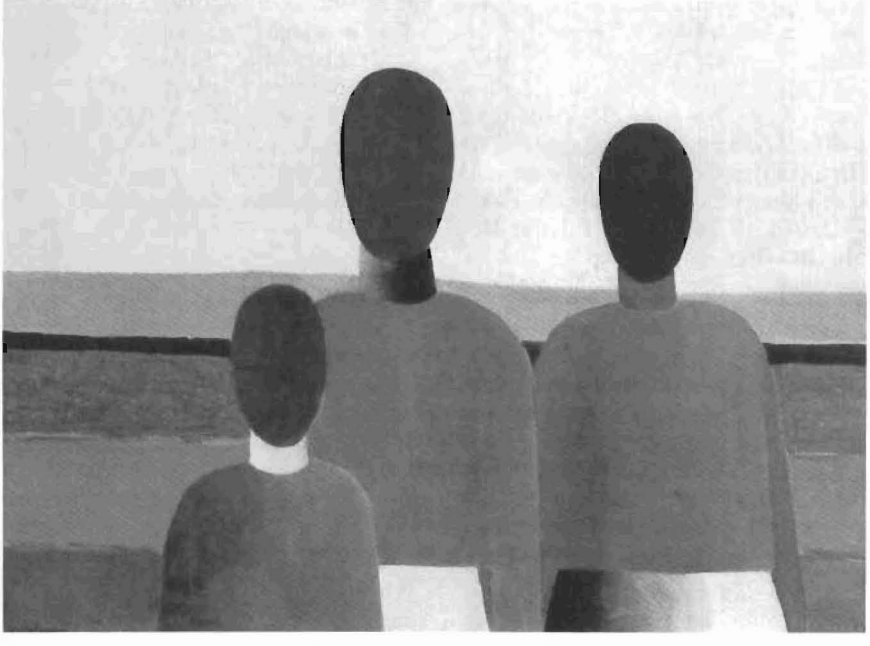
Su objetivo es crear en la ciudad de Valencia un centro para la investigación y difusión del Arte Moderno. El IVAM cuenta con dos edificios: el citado Centre Julio González, que es su sede principal, y el Centre del Carme, edificio histórico destinado a la exhibición de exposiciones temporales.

Trece exposiciones en Valencia

Con la Exposición de 42 óleos de Kasimir Malevich, son trece las exposiciones organizadas por la Fundación Juan March en Valencia, tanto en la capital como en otros puntos de la pro-

vincia: así, la antológica de 128 obras de Georges Braque, exhibida en el Ayuntamiento en 1980; la muestra homenaje a Fernando Zóbel (1985), también con el Ayuntamiento valenciano, y dos años más tarde, «Arte Español en Nueva York (1950-70). Colección Amos Cahan», en la Caja de Ahorros de Valencia; la muestra «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)», que fue mostrada en dos ocasiones en la capital (la última vez, renovada con nuevas obras, en 1990), y la colección también de la Fundación Juan March de Grabados de Goya (con 222 grabados de las cuatro grandes series de *Caprichos, Desastres de la guerra, Tauromaquia* y *Disparates),* que, además de presentarse en la capital, en octubre de 1986, en la Caja de Ahorros de Valencia, recorrió diversas localidades de la provincia: Alcira, Gandía, Onteniente, Torrente, Sagunto y Nules. Esta exposición y la de «Arte Español Contemporáneo» recorrieron, además, diversos puntos de la Comunidad Valenciana. Por otra parte, Valencia fue objeto de uno de los dieciocho volúmenes de la Colección «Tierras de España», que editaron la Fundación Juan March y Noguer.

Asimismo, la Fundación Juan March ha organizado en Valencia, a lo largo de los últimos años, otras actividades culturales, entre las que destacan los conciertos musicales en diversas modalidades: «Recitales para Jóvenes», de carácter didáctico, destinados a alumnos de los últimos cursos de bachillerato de Valencia, celebrados en el curso 1977-78 en el Conservatorio Superior de Música; dos series de «Conciertos de Mediodía», matinales, y con diversas modalidades e intérpretes, en el Museo Nacional de Cerámica, en 1981 y 1982; un Ciclo de Música Valenciana, de nueve conciertos, en el citado Conservatorio; y durante 1990 y 1991 se celebraron en el Palau de la Música de Valencia, y con su colaboración, tres ciclos monográficos, con la integral para piano solo de Brahms, la obra completa para piano de Debussy y la integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos de Mozart. □



«Tres figuras femeninas», c. 1928.

Coincidiendo con la exposición, clausurada en julio

Cuatro lecciones sobre «El sombrero de tres picos»

El pasado 4 de julio se clausuró la muestra «Picasso: *El sombrero de tres picos*», que desde el 7 de mayo presentaba en la Fundación Juan March, entre otros materiales documentales, 58 acuarelas, guaches y dibujos que realizó Picasso por encargo de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev para el decorado, vestuario y atrezzo del célebre ballet con música de Manuel de Falla y coreografía de Léonide Massine.

Con este motivo, durante el mes de mayo se ofreció un ciclo basado en obras de Manuel de Falla y se organizó un ciclo de cuatro conferencias titulado «Cuatro lecciones sobre *El sombrero de tres picos*», impartido por **Antonio Gallego,** catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid («La España de Manuel de Falla», 11 de mayo); **Delfín Colomé,** compositor y director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores («El modernismo ético de *El sombrero de tres picos*», 13 de mayo); **Julián Gállego**, profesor emérito de Historia del Arte de la Universidad Complutense («La España de Pablo Picasso», 18 de mayo); y **Jesús Rubio Jiménez,** catedrático de la Universidad de Zaragoza («Tradición y modernidad en *El sombrero de tres picos*», 20 de mayo). De este ciclo se ofrece, en las páginas siguientes, un amplio resumen.

Antonio Gallego (Zamora, 1942) estudió en los Conservatorios de Salamanca y Valladolid, es licenciado en Derecho y en Arte, ha sido catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid y en la actualidad lo es de Musicología. Miembro fundador de la Sociedad Española de Musicología, fue director de la *Revista de Musicología* y dirige los Servicios Culturales de la Fundación Juan March.

Delfín Colomé (Barcelona, 1946) es profesor del Instituto de Estética y Teoría de las Artes, de la Universidad Autónoma de Madrid, y director general de Relaciones Culturales y Científicas en el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, desde donde ha fomentado la proyección de la música contemporánea española en todo el mundo.

Julián Gállego (Zaragoza, 1919) fue profesor en las universidades de la Sorbona (París) y Autónoma y Complutense (Madrid). En esta última fue catedrático y actualmente es profesor emérito de Historia del Arte. Es académico de Bellas Artes de San Fernando y autor, entre otros libros, de *El cuadro dentro del cuadro, visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* y *El pintor, de artesano a artista.*

Jesús Rubio Jiménez (Agreda, Soria, 1953) es profesor titular de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Autor de *Ideología y teatro en España, El teatro en el siglo XIX* y *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias.* Entre otras ediciones anotadas ha preparado las de las obras de Alarcón, *El sombrero de tres picos* y *El capitán Veneno.*

Antonio Gallego

La España de Manuel de Falla



La obra en la que Falla explora por vez primera (quizás no muy conscientemente) el nuevo horizonte de aliar el subsuelo popular con los antecedentes del patrimonio culto, y en un lenguaje melódico y armónico de gran estilización, pero aún comprensible para la mayoría, es precisamente *El tricornio*. Por lo que, no sólo a causa del título general de este ciclo, me he centrado en esta obra, que, como casi siempre en Falla, dubitativo y exigente hasta lograr la perfección, no es una, sino dos: la pantomima estrenada por Martínez Sierra en el Teatro Eslava en 1917 y el ballet de Diaghilev, estrenado en Londres, en el Teatro Alhambra, en 1919.

Tras las colaboraciones con el matrimonio Martínez Sierra, que cristalizaron en la gitanería en un acto titulada *El amor brujo* (Teatro Lara, 1915), surgieron inmediatamente nuevos proyectos. En junio de 1915, María Lejárraga propuso a Falla «planear para usted un acto optimista y alegre que sepa a tierra, a pan y a manzanilla, y que dé una burrada de dinero, como diría el maestro Turina». Posiblemente estamos ante la primera idea que nos conduce al asunto del corregidor y la molinera. Un año después, cuando ya han decidido hacer una pantomima sobre el cuento narrado por Alarcón, pero todavía no ha acabado el primero de los tres cuadros, los Ballets rusos ya están en Madrid y Falla les dice a los Martínez Sierra que los rusos quieren hacer la pantomima y los nocturnos (se refiere a *Noche en los jardines de España)*. En diciembre de 1916, la pantomima está ya terminada en versión de canto y piano, pero falta la orquestación; y aunque Diaghilev intenta llevarla a la escena inmediatamente, Falla y los Martínez Sierra prefieren montarla tal y como la habían ideado, en el Teatro Eslava de Madrid.

Sobre la pantomima estrenada en el Eslava van a planear distintas modificaciones, que podemos resumir así: a) Las que son consecuencia de la observación del comportamiento teatral de la obra; las que, aún sin el ballet en el horizonte, Falla hubiera efectuado una vez estudiada su pantomima en escena; y b) Las que son consecuencia de su transformación en ballet, género que requiere un menor «diálogo musical», es decir, menos descriptivismo, menor naturalismo, un mayor sentido de la danza.

La España que en la obra de Falla se retrata musicalmente es, a la vez, popular y culta, un país que resuelve sus eternos conflictos no a garrotazos —como en la pintura negra de Goya—, sino con humor, con astucia y con picardía. Una España alegre y sensual, donde las cosas ocurren con normalidad, no la España negra y triste de la leyenda, no la España de inquisidores tremendos, de bandidos, chulos y toreros que había puesto de moda la ópera romántica. Una España donde el buen gusto no es patrimonio de nadie, sino aspiración de todos, de molineros y corregidores. Hecha en un crisol donde se han amalgamado, con enorme talento y no menor esfuerzo, romances viejos y seguidillas... La España, en suma, con la que siempre habíamos soñado.

Delfín Colomé

El modernismo étnico de «El sombrero de tres picos»



La gestación de *El sombrero de tres picos* fue tan lenta como laboriosa. De ahí su buen acabado, su excelente factura. La guerra europea recluye a la compañía de Diaghilev en la tranquila —y próspera, no hay que olvidarlo— neutralidad de España, donde los Ballets Rusos gozaban de las más altas simpatías, contando con la del propio monarca, Alfonso XIII, quien gustaba de calificarse como «padrino» de la compañía.

En la primavera de 1916, Manuel de Falla da a conocer a Diaghilev y a Massine una breve obra teatral, en un solo acto, de Gregorio Martínez Sierra, *El corregidor y la molinera,* cuya música de fondo había compuesto. La pieza, basada en la novela *El sombrero de tres picos,* de Pedro Antonio de Alarcón, gustó a los dos rusos, que propusieron a Falla convertirla en un ballet de larga duración.

Los tres se pondrán, rápidamente, manos a la obra, con todo entusiasmo y dedicación, si bien el proceso de gestación, por una serie de complicaciones adicionales exteriores al proyecto, no será breve. A ellos se añadirá otro español, gran chamán del arte contemporáneo: el pintor Pablo Picasso, quien, en no pocos momentos, se convertirá en elemento dinamizador de la espectacular pero —quizá por eso— no sencilla cooperación entre todos ellos.

El sombrero de tres picos es un ballet que dura unos cuarenta minutos, dividido en dos partes. En la primera se hace una cumplida descripción de los principales personajes: el Molinero, la Molinera y el Corregidor. En la segunda se produce lo que en términos teatrales clásicos se denomina nudo y desenlace de la acción. *El sombrero de tres picos* fue estrenado en Londres, en el Alhambra Theatre, el 22 de julio de 1919.

La crítica inglesa no fue mala; como tampoco lo fueron las crónicas de los corresponsales españoles. Así, Salvador de Madariaga —con su aguda visión de hombre de su tiempo, por encima de todo— escribía en *El Sol,* poco después del estreno londinense, que se había conseguido una excelente síntesis del baile con la pintura. En cambio, fue muy hostil la crítica francesa cuando el ballet se estrenó, en enero de 1920, en la Opera de París.

A partir de este momento, *El sombrero...* se repone con cierta regularidad en todo el mundo. Sólo un año más tarde, después de su estreno exitoso en el Teatro Real de Madrid, con Massine bailando el molinero, se muestra en la Gaité-Lyrique de París con María Dalbaicín como la molinera. En temporadas posteriores —Massine habrá abandonado ya los Ballets Rusos de Diaghilev— el ballet gira por las principales capitales del mundo. *El sombrero de tres picos* —junto con *Parade*— es el único ballet de la llamada época Massine en los Ballets Rusos que todavía se viene representando, con éxito, en todo el mundo. Y teniendo en cuenta que al público, sobre todo al aficionado de verdad, no se le hace comulgar con ruedas de molino, ahí está la mejor prueba de su bondad estilística.

Julián Gállego

La España de Picasso



Es, sobre todo, en la época cubista cuando Picasso, al introducir la guitarra entre los elementos obligados de su pintura y su escultura, le da una categoría internacional. Hasta el punto de que tampoco es imposible que su ejemplo haya influido no sólo en la propagación del instrumento propiamente dicho, sino en su estetización culta a través de los surrealistas de la generación siguiente, en especial el escritor Federico García Lorca, otro «andaluz universal», que en el «Poema del cante jondo» y en otras poesías eleva la guitarra *escrita* al mismo nivel universal que Picasso en sus guitarras pintadas o tridimensionales.

No digo esculpidas ni modeladas, porque Picasso llega a tal concisión en la iconografía de este instrumento que le bastan unos cordeles o alambres o un cartón o lata recortados para *figurar* simbólicamente una guitarra. En 1921, el flamenco guitarrístico adquiere proyección espectacular en el decorado de *Cuadro flamenco* para Diaghilev, como ya la había logrado en *El sombrero de tres picos* o *Tricorne* de dos años antes. Uno de los *Tres músicos* de 1921 tañe, evidentemente, la guitarra en las dos versiones de ese cuadro.

El traje español, en sus tres vertientes (del Siglo de Oro, goyesca y popular), abunda en la iconografía picassiana. En el primer caso recorre toda la escala social, desde el «bobo» o mendigo, a veces Sancho Panza o pícaro, más o menos murillesco, hasta el caballero, con cuello rizado o *lechuguilla*, como en su versión libre del *Retrato de un pintor*, de El Greco, una de sus primeras «variaciones» sobre cuadro ajeno o en otros muchos cuadros, dibujos y grabados de época posterior. El traje «goyesco» o español de la época de Goya, inmortalizado por éste en sus retratos y escenas populares, es frecuente en las «tauromaquias» y en los cuadros recogidos en la última exposición de Picasso del Palacio de los Papas, en Avignon, un año antes de su muerte.

Tanto en su versión torera, como en la de picador o «maja» o «manola», puede confundirse con el tercer apartado, el del traje *popular* moderno, de tauromaquias y escenas varias (en especial en estampa y dibujos). Aparte el traje popular andaluz, existen en la obra de Picasso trajes aragoneses y catalanes.

Algunos de sus cuadros, por ejemplo, el retrato de su esposa Olga con abanico, apoyada en un mantón de Manila, tienen un inequívoco aire español. Recordemos que ya Matisse y Derain habían pintado modelos «fauves» con mantón de Manila, típico del traje «flamenco» y del tocado de las aficionadas a los toros.

En otros casos cabe discutir el hispanismo de esos vestidos. Salvo en las cuarenta y cuatro «variaciones» sobre el cuadro de Velázquez *Las Meninas*, en que el conocimiento de la fuente tipológica nos quita toda duda. Especialmente en temas de amores de caballeros con jóvenes más o menos vestidas, tema de muchos dibujos y grabados tardíos, con frecuente intervención de esa alcahueta derivada de la famosa Celestina de Fernando de Rojas, uno de los libros españoles ilustrados por Picasso, el ambiente picaresco-español es probable, sin poderse asegurar con certidumbre.

Jesús Rubio Jiménez



Tradición y modernidad en «El sombrero de tres picos»

El sombrero de tres picos ofrece al historiador de las artes un ejemplo excepcional de cómo se entendió en el primer tercio de nuestro siglo la convergencia de distintas artes en el teatro y de la reflexión sobre temas tradicionales como trampolín desde el que se podía saltar más lejos.

Tenidos en cuenta todos los datos que Alarcón proporciona sobre su versión de *El sombrero de tres picos,* resulta que la primera noticia del tema la tuvo en su infancia, oyéndoselo contar a «un zafio pastor de cabras», el gracioso Repela, durante una fiesta. Años después escuchó y leyó «muchas y muy diversas versiones» a otros recitadores o bien impresas en romances de ciego, en el *Romancero General* (1851) de Durán o gracias a la información que le facilitó su erudito amigo Hartzenbusch. La versión de Alarcón suponía, pues, la apropiación consciente del tema por parte de un escritor, familiarizado con su tradición para operar sobre él dándole una nueva intención y tratamiento.

Alarcón, partiendo de su concepción docente y moralizadora de la literatura, llevó a cabo una labor de purificación idealizadora de la tradición, donde quedaba, cuanto menos, apuntado el adulterio entre el Tío Lucas y la Corregidora. Alarcón suprimió cuanto podía haber de liberalidad erótica y de protesta popular en los textos anteriores, sustituyéndola con una moraleja a favor de la fidelidad matrimonial.

Alarcón no duda en tergiversar los datos cuando le interesa y se apropió de una tradición para escribir un relato falsamente popular en sus intenciones. Su estilo, lleno de modismos populares, y el mantenimiento de un modo de relatar que se pretende casi oral no deben ocultar sus fines, no son sino una máscara que oculta la desnaturalización del tema tradicional que estaba llevando a cabo.

De esta manera gana fácilmente la confianza del lector y le endosa su lección. Lo popular queda reducido a pintoresquismo y el sano criticismo de los textos primigenios diluido y tergiversado. De entrada, concretando la fecha de los sucesos en los primeros años del siglo XIX, destruye el halo de imprecisión legendaria anterior.

Su maniqueo proceder le permite contraponer ese añorado tiempo feliz con el desabrido tiempo presente en que a una sociedad estratificada había sucedido otra que pretendía una progresiva democratización. En la inconcreción final de la versión de los Martínez Sierra y Falla se produce de algún modo una vuelta a la ambigüedad tradicional, dejando en el aire la duda de la posible relación adúltera entre el Molinero y la Corregidora.

La lectura de los distintos textos literarios previos a su estreno en el Eslava muestran el cuidado proceso de escritura seguido hasta llegar al libreto definitivo de la pantomima, eliminando un cuadro completo, con lo que su final abrupto resulta más sugestivo y hasta recupera en cierto modo la ambigüedad originaria del tema: no se sabe hasta dónde ha llegado el Molinero en su versión vengativa. □

La música de Manuel de Falla

Canciones, música para piano, la versión para este instrumento de *El sombrero de tres picos* y obras de compositores que fueron amigos de Manuel de Falla integraron los tres conciertos del ciclo dedicado al gran músico gaditano, celebrado por la Fundación la pasada primavera coincidiendo con la exposición «Picasso: *El sombrero de tres picos*». Este ciclo Falla se unía a las conferencias (de las que se informa en páginas anteriores de este mismo *Boletín Informativo*) en torno al citado ballet, «con objeto de comprender mejor una de las obras más universales de nuestra cultura contemporánea, gracias a la cual se creó una imagen de España distinta a la habitual», se apuntaba en el programa de los actos. «Distinta, entre otras causas, porque la mayor parte de sus creadores eran españoles. De excelente calidad, porque dos, al menos, de los artistas españoles que las forjaron pertenecen por derecho propio a lo mejor que ha dado la vieja España al mundo del siglo XX: el pintor Pablo Picasso y el músico Manuel de Falla.»

La Fundación proseguía así su línea de organizar, como complemento de una exposición artística, un ciclo de conferencias y conciertos. Recordemos, entre otras, las de Matisse (1980), Mondrian (1982), Schwitters (1982), Monet (1991) o Hockney (1992). En el caso de *El sombrero de tres picos* era obligado hacerlo, ya que era la exposición el «pretexto para oír la música que Manuel de Falla compuso sobre las peripecias de molineros y corregidores según la novela de Pedro Antonio de Alarcón y libreto de los Martínez Sierra».

Actuaron en el ciclo Falla la soprano **Paloma Pérez-Iñigo** y **Fernando Turina,** al piano; y los pianistas **Guillermo González** y **Enrique Pérez de Guzmán,** autor este último de la transcripción pianística de *El sombrero de tres picos*. En el folleto-programa que editó la Fundación para esta serie de actos se incluía un estudio, a cargo del musicólogo y catalogador de la obra de Manuel de Falla **Antonio Gallego,** autor también de las notas al programa de los conciertos, sobre la evolución de la pantomima de 1917, *El corregidor y la molinera,* al ballet de 1919, *El sombrero de tres picos,* ambos de Falla; y para una mejor comparación de ambas versiones se reproducían en apéndice sendos argumentos.



Por otra parte, se recogía el epistolario inédito entre Falla y Picasso. La colaboración entre Falla y Picasso no ha dejado apenas huellas escritas (o, al menos, no han sido localizadas hasta hoy). «Apenas cuatro borradores de cartas enviadas por Falla a Picasso —y dos de ellos son simples felicitaciones de año nuevo— hemos podido localizar en el Archivo Manuel de Falla, y es casi seguro que Picasso no las contestó. Sólo la primera de ellas, escrita antes de junio de 1921, y que reproducimos seguidamente, se refiere a *El sombrero de tres picos* y a cuestión tan

marginal como es la cubierta para la portada de la partitura. Como en el caso de la de *El amor brujo,* que también esperó inútilmente una portada de Picasso y estampó la bien conocida de la Goncharova, el malagueño no la hizo». A pesar de ello se reproducían por vez primera estos escasos restos escritos de amistad y el reconocimiento que ambos artistas se profesaron.

Carta a Picasso

Borrador a lápiz, hacia 1921

«Picasso. Querido amigo: Espero con impaciencia la reproducción del retrato y el álbum del Tricornio que tuvo la amabilidad de ofrecerme. ¿Hizo Vd. la cubierta para Chester? Kling me decía en su última carta que no había recibido respuesta de Vd. a las suyas y estaba descorazonado por ello. No sabe Vd. cuánto sentiría que no llegara Vd. a hacerla. De no poder por alguna razón, le ruego me diga si permitiría que se utilizara para la portada algún dibujo del álbum.

Mi mejor saludo a Mme. Picasso y para Vd, un abrazo con la admiración y la amistad de su paisano.»

(M. de F.)

(Falla se refiere al álbum *Picasso: Le Tricorne,* Editions Paul Rosenberg, París, 1920, que en edición limitada reprodujo por vez primera algunos de los figurines del pintor para el ballet de Falla. El ejemplar que Picasso envió al compositor se conserva en el Archivo Manuel de Falla, con la siguiente dedicatoria autógrafa: «A mi admirable y buen amigo Manuel de Falla, Picasso, Paris, 20 juin 1921»).

Antonio Gallego

«Las canciones y el piano de Falla»

Con excepción de la obra pianística y los escasos restos de música de cámara, prácticamente toda la obra de Falla tiene relación con el canto. Incluso en sus dos ballets hay canciones, y ello no sólo se debe al origen de ambas obras como farsas pantomímicas. De las cuatro canciones escritas en su primera época, tres de ellas no fueron ni siquiera citadas en vida del autor. Sólo la «canción andaluza» *Tus ojillos negros* fue editada en vida de Falla, debiendo esperar las otras a la edición de 1980, que acogió también, con el rótulo común de «Obras desconocidas», las dos canciones más tardías.

Hacia 1900 compuso Falla, sobre un poema de Antonio Trueba, la canción titulada *Preludios.* El poema se titula «Preludio», en singular, y la principal diferencia entre el texto original y el de la partitura la encontramos en el verso seis de la segunda parte: «del poema más santo», en lugar de «del poema más grande».

Por las mismas fechas debió de componer las *Dos rimas* becquerianas, en el mismo clima de «canción de salón» de procedencia romántica, aunque muy lejos de las sutilezas del lied germánico. La que toma el poema «Olas gigantes» se titula simplemente *Rima,* mientras que el autógrafo de la segunda tiene como título los dos últimos versos del poema de Bécquer *¡Dios mio, qué solos se quedan los muertos!* Han sido citadas

múltiples veces con el título común de *Rimas*.

La única editada en vida de Falla, en 1903 concretamente, fue *Tus ojillos negros, canción andaluza,* sobre poema de Cristóbal de Castro. Junto a las dos serenatas pianísticas y algunos fragmentos de sus zarzuelas, demuestra ya el temprano interés de Falla por el casticismo de salón. Es verdad que ésta y las anteriores canciones no responden ni de lejos al ideal de rigor y autenticidad que luego lograría el autor. En todo caso, nos muestran el estado de su técnica antes de las lecciones que recibiría de Pedrell.

Tras ganar el concurso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1905, Manuel de Falla, sin lograr el estreno de su ópera *La vida breve,* marcha a París, donde se pone en contacto con Dukas, Albéniz, Debussy, Ravel y otros músicos. En los primeros años aborda dos obras de gran calidad: las *Cuatro piezas españolas* para piano y las *Trois mélodies* sobre poemas de Théophile Gautier.

En las tres «mélodies», Falla demuestra haber comprendido las sutilezas del lenguaje de los músicos franceses y toma algunos de sus asuntos favoritos, como la recreación de los tópicos orientales o el de la «española», que tan de moda estaba en el París anterior a la primera gran guerra.

De vuelta a Madrid por el estallido de la primera guerra mundial, la colaboración con el matrimonio Martínez Sierra, a quienes había conocido en París, marcó la vida de Falla durante no menos de siete años. De esa colaboración, que comenzó muy humildemente haciendo algunas músicas incidentales para sus obras de teatro en verso, nacieron sus dos farsas luego convertidas en ballet: *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos.*

Entre las obras menores nos han llegado dos canciones: La *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos,* propiciada por el clima bélico, y *El pan de ronda.*



Manuel de Falla fue para los músicos y poetas del 27 un modelo y, para algunos, un amigo. El *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora* es obra que se inscribe directamente en la conmemoración del tercer centenario de la muerte de éste por un grupo de poetas españoles que, precisamente por ello y desde aquel mismo momento, comenzó a recibir el nombre de «Generación del 27». De hecho, aunque en facsímil incompleto, fue publicado en el célebre número triple de la revista *Litoral* (octubre de 1927).

El interlocutor de Falla con los poetas del 27 no fue, como se ha dicho y repetido, Federico García Lorca, sino Gerardo Diego, como lo demuestra la correspondencia conservada y publicada por Federico Sopeña.

La obra, escrita para soprano y arpa (o piano), fue estrenada en París. Es obra de gran severidad y refinamiento, inscrita en la onda del *Retablo de Maese Pedro* y con antecedente indudable en la exquisita miniatura titulada *Psyché,* una canción con acompañamiento de flauta, arpa, violín, viola y violonchelo. Los frecuentes arpegios tienen en el arpa una mejor adecuación, pero el autor, en la partitura impresa, permitió la interpretación al piano, instrumento ante el cual la obra había sido explorada y compuesta y que le confiere indudables calidades.

Hubo un tiempo en que estuvo de moda menospreciar el piano de Falla. Se llegó a escribir que era pobre e inhábil y que su contenido musical vagaba

como una nebulosa buscando el instrumento idealmente adecuado. No faltó incluso quien, tirando en profundidad, le acusara de pianismo sin construcción, hecho de incisos, lo que, por otra parte, podía trasladarse sin dificultad al resto de su producción no pianística. No le benefició, en este sentido, la celebrada frase de Joaquín Rodrigo referida al piano de la *Fantasía Baetica:* «Es un instrumento que tendría alas de arpa, cola de piano y alma de guitarra».

El piano, constante en su obra

Nada más alejado de la realidad. Una corriente reivindicadora ha logrado poner las cosas en su sitio. Y no podía ser de otra manera, ya que la formación musical del Falla joven giró en torno al piano y ese instrumento aparece en prácticamente toda la obra de Falla salvo raras excepciones, incluida, naturalmente, la sinfónica. Durante algunos años, mientras consolidaba su situación como compositor, se ganó la vida tocando el piano e incluso dando clases de este instrumento. Grabó algunos discos tocando la parte pianística de sus obras y, lo más importante, es ante el piano como concibe sus obras.

Falla publicó en Madrid tres obras para piano en los años iniciales de nuestro siglo: Un *Nocturno,* la *Serenata andaluza* y el *Vals Capricho,* así como los dos primeros números de la zarzuela *Los amores de la Inés.* En 1986 se publicó el *Allegro de concierto,* que en 1904 obtuvo una mención en el concurso del Conservatorio de Madrid. El *Allegro de concierto* nos muestra el grado de perfección virtuosística alcanzado por el autor al final de su formación pianística académica.



Las cuatro *Piezas españolas,* abocetadas ya en Madrid y terminadas en París, son la respuesta pianística de Falla a las tesis de Pedrell combinadas con un buen conocimiento de la música francesa. Las observaciones que Falla envió a Cecilio de Roda para que éste redactara las notas al programa del estreno madrileño de 1912 en la Sociedad Filarmónica de Madrid, muy esclarecedoras, son: «*Mi idea principal al componerlas ha sido la de expresar musicalmente el alma y el ambiente de cada una de las regiones indicadas en sus títulos respectivos. Salvo raras excepciones, que ya le indicaré, más que utilizar severamente los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas, sus motivos ornamentales melódicos característicos, sus cadencias modulantes...*». Y todo ello subordinado a un único fin: «*Evocar el alma del pueblo que canta o danza*».

La *Aragonesa* es una jota estilizada que se construye sobre la idea expuesta en los primeros compases. La *Cubana* se sirve de la guajira y el zapateo con mucha libertad. La *Montañesa,* subtitulada *Paisaje,* es la que parte con más precisión de cantos populares concretos, dos melodías asturianas claramente diferenciadas: una canción y una danza. Falla afirma que está escrita «inmediatamente después de un viaje a la montaña» y que exterioriza «la impresión grande que aquellos paisajes me produjeron». Es también la más impresionista, y el que al dorso de uno de sus borradores aparezca un apunte del cuarteto de Debussy es buen resumen del clima en que se escribió. La *Andaluza* es la más libre de todas, y su estructura general, estilización de danzas de movimiento vivo (el polo, el fandango) en contraste con el cante jondo del episodio lento, es intencionadamente dramática.



La *Fantasía*

Baetica es, sin duda, la obra más ambiciosa que Falla escribió para piano solo y una de las más geniales de toda la literatura pianística española. No es que Falla se haya olvidado del teclado desde las *Piezas* dedicadas a Albéniz. Además de los *Nocturnos,* el piano es el centro, incluso visualmente en la partitura, de las varias versiones de sus dos ballets, *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*. Falla se despide de su etapa andalucista con la *Fantasía Baetica,* obra virtuosística pero descarnada, esencializadora.

Falla y sus amigos

Falla tuvo a lo largo de su vida multitud de colegas a los que admiró y que le admiraron. Con Poulenc, músico más joven que él, mantuvo cordiales relaciones por los múltiples puntos afines que les unían. Miembro destacado del famoso «Grupo de los Seis», Poulenc compartía con Falla la admiración por Debussy («fue quien me despertó a la música»), por Ravel («le debo mucho en el plano armónico»), por Stravinsky («quien me sirvió de guía»), por Moussorgsky («mi maestro en la melodía»)... Isaac Albéniz, ya en la recta final de su vida, fue uno de los que mejor recibieron a Falla cuando llegó, pobre y desconocido, con su ópera *La vida breve* bajo el brazo. Falla tuvo siempre un gran recuerdo de Albéniz, cuya memoria defendió a capa y espada a lo largo de su vida.

No podía faltar en este ciclo la música de *El sombrero de tres picos*. Falla componía al piano y luego orquestaba. Comparando los borradores conservados tanto de la primera versión pantomímica como del ballet definitivo, puede afirmarse que las «partes de ensayar» de la primera versión, así como la partitura para piano del ballet, son fiel trasunto de su trabajo inicial, y no la habitual transcripción de una partitura orquestal. Por eso suena tan excelentemente al piano. □

«Recitales para jóvenes» en Málaga

Un total de 2.500 chicos y chicas de colegios e institutos de Málaga asistieron a los siete «Recitales para Jóvenes» que, organizados por la Fundación Juan March, la Orquesta «Ciudad de Málaga» y el Ayuntamiento, se celebraron en la pasada primavera en el Teatro Municipal «Miguel de Cervantes», de esta capital. Estos conciertos, a cargo de cuatro miembros de la citada Orquesta «Ciudad de Málaga» —**Yolanda Neumann** (violín), **Ara Wartanian** (violín), **Helena Cheburova** (viola) y **Robert Pytel** (violonchelo)—, se iniciaron el 4 de marzo y finalizaron el 20 de mayo con un programa que incluía obras de Paganini, Sarasate, Schubert, Schumann, Bartok, Mozart, Boccherini, Pachelbel y Tchaikovsky.

Destinados exclusivamente a estudiantes de los últimos cursos de bachillerato, quienes asisten acompañados de sus profesores, estos conciertos tienen un carácter didáctico: para mejor apreciación y comprensión de la música clásica por este público juvenil (muchos de estos chicos y chicas acuden por primera vez a un concierto de este tipo), van acompañados de explicaciones a cargo de **Luis Eugenio Naranjo,** profesor agregado de música y, desde 1990, coordinador musical del Museo Diocesano de Málaga, quien comentó, entre obra y obra del programa, cuestiones relativas a los autores y piezas del mismo. □

Por segundo año consecutivo

Ciclo Organos Históricos de Salamanca

Por segunda vez consecutiva, la Fundación Juan March, en colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, organizó un ciclo de conciertos de órganos históricos en Salamanca. Este segundo ciclo se celebró del 5 al 26 del pasado mes de mayo e incluyó cuatro conciertos, que fueron ofrecidos por los organistas José Santos de la Iglesia **(en el órgano de Salinas de la Catedral Vieja de Salamanca),** Esteban Elizondo Iriarte **(en el Convento de Santa Clara, de la capital),** Joaquim Simões da Hora **(en la Catedral de Ciudad Rodrigo) y** Lucía Riaño **(en la Catedral Nueva de Salamanca). Además de los conciertos, en esta ocasión se organizó también una serie de clases magistrales, impartidas por los organistas del ciclo y destinadas a un reducido grupo de alumnos del Conservatorio de Salamanca, futuros organistas, musicólogos e historiadores de la música.**

En la introducción del programa de mano del ciclo se exponían las razones de repetirlo: por un lado, por la abundancia de órganos históricos que hay en España, y Salamanca no es una excepción; y por otro, «por la obligación de cuidar este tesoro de nuestro patrimonio cultural, que es necesario dar a conocer a todos los ciudadanos para que su aprecio sea la mejor garantía de su conservación cara al futuro».

Con respecto al ciclo organizado el pasado año en Salamanca, había en este segundo tres órganos diferentes: el llamado «de Salinas», en la Catedral Vieja, que el año pasado se exhibió en la Exposición «Las Edades del Hombre», en León; y los dos del Coro de la catedral de Ciudad Rodrigo, como muestra de lo que atesora la provincia, y no sólo la capital.

En los cuatro conciertos del ciclo se oyeron obras que iban desde el siglo XVI, en pleno Renacimiento, hasta nuestros días. De la mano, fundamentalmente, de organistas españoles, aunque no falten ejemplos preclaros de músicos europeos, se pudieron escuchar cinco siglos de historia musical, con todos los cambios estilísticos, culturales y sociales que estas obras encierran. Una buena antología, en suma, que recogía algunos de los momentos más brillantes del repertorio organístico de todos los tiempos.

«De los tres órganos de la Catedral Vieja —señalaba **Luis Dalda,** catedrático de órgano del Conservatorio Superior de Música de Salamanca y autor de la parte histórica de la introducción general al programa de mano— (los comentarios a las obras y autores eran del también organista y profesor del Conservatorio de Salamanca **Miguel Manzano Alonso**) que han sobrevivido con el paso de los siglos, el órgano de Salinas data, aproximadamente, de la mitad del siglo XVI y la tradición lo relaciona con el utilizado por el célebre músico castellano Francisco de Salinas. Se trata de un órgano "realejo", calificativo dado en España a órganos de pequeño tamaño, pero bastante completos en cuanto a la composición sonora y tímbrica se refiere. El Organo de Salinas está emplazado en la actualidad en el ábside de la Catedral Vieja de Salamanca, en el lado del Evangelio. Todo el material sonoro se encuentra alojado en una bella caja cua-

drangular ornamentada por cuatro tablas ricamente policromadas. Antes de la restauración —más propiamente 'reconstrucción'— llevada a cabo en 1985 por José María Arrizabalaga, el órgano de Salinas se encontraba en el Museo Diocesano de la Catedral Vieja en estado totalmente inservible.»

«Entre la gran cantidad de objetos y elementos del Convento de Santa Clara —cuya restauración mereció en 1988 el premio Europa Nostra— que, por su valor histórico, despertaron el interés de las instituciones, se encuentra el órgano, emplazado en su origen en el interior del coro bajo. De autor desconocido, el órgano data de la segunda mitad del siglo XVIII y constituye, sin lugar a dudas, un relevante ejemplo de organería barroca castellana.»

«Documentos fechados en los comienzos del siglo XVII —explica Dalda— hacen referencia a la existencia de, al menos, cuatro órganos en la Catedral de Ciudad Rodrigo. Tal y como se puede leer en escritos anteriores, los primitivos órganos estuvieron emplazados en su origen en el coro viejo del crucero. Como era costumbre en nuestros templos catedralicios, los órganos se encuentran emplazados el uno frente al otro encima de la sillería del coro capitular. Ambos fueron construidos en la primera mitad del siglo XVIII por una de las familias de maestros-organeros más descollantes en aquella floreciente época: los Echevarría.»

«La característica ubicación del coro bajo —escribía Luis Dalda con respecto al órgano de la Catedral Nueva de Salamanca, donde se celebró el último concierto del ciclo— en el centro de la nave principal de nuestras catedrales castellanas —Salamanca, Segovia, Toledo, Burgos— y de otros templos catedralicios y colegiatas de nuestra Península, trajo consigo un peculiar emplazamiento de los órganos, los cuales se encontraban erigidos, el uno frente al otro, encima de la sillería del coro y entre los arcos que separan el mismo de la nave lateral. Tal emplazamiento fue aprovechado por los maestros organeros para construir órganos con *doble fachada*. La principal, que daba al interior del coro, y la posterior, hacia la nave lateral.»

«La Catedral Nueva de Salamanca aloja en su interior dos bellos instrumentos colocados de esta forma. El más antiguo, encima de la sillería del coro capitular, en el lado de la Epístola; y el segundo, posterior en su construcción, en el lado del Evangelio, ocupando en su totalidad el arco que separa esa sección del coro de la nave lateral izquierda.»

Se preguntaba Luis Dalda en el citado folleto editado para el ciclo si sería adecuado hablar, dentro de la historia del órgano español, de un instrumento con unas connotaciones estilísticas y sonoras lo suficientemente definidas como para denominarlo «castellano». «La adopción en Castilla del 'registro partido' —afirma— será el primer elemento definitorio de lo que llegará a configurar nuestro modelo de órgano castellano.»

En cuanto al «privilegiado lugar que ocupa Salamanca dentro del órgano histórico español», queda ejemplificado en los instrumentos que han llegado a nuestros días y que hoy podemos escuchar. «El sello de una de las familias más prominentes de maestros organeros de nuestro glorioso pasado —los Echevarría— está presente en muchos de los instrumentos: en la Catedral Nueva, el órgano del Lado del Evangelio; el de la Capilla de la Universidad y los dos órganos de la Catedral de Ciudad Rodrigo; junto a éstos, el construido por Damián Luis para la Catedral Vieja y emplazado posteriormente en el Lado de la Epístola de la Catedral Nueva; el llamado «Organo de Salinas», construido a mediados del siglo XVI y de autor desconocido, hoy en la Catedral Vieja; de autor desconocido también, el órgano del Convento de Santa Clara, auténtica joya de la organería barroca castellana.» □

En el Aula de Reestrenos

Concierto homenaje a Antón García Abril

El pasado 5 de mayo, la Fundación Juan March celebró en su sede, organizado a través del «Aula de Reestrenos» de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, un concierto homenaje a Antón García Abril **en su 60 aniversario. El concierto, con obras del propio García Abril, comprendía dos partes: una primera, en la que** Juana Guillem **(flauta) y** Sebastián Mariné **(piano) interpretaron los *Cantos de plenilunio,* compuestos por García Abril en 1990; y la segunda, con obras para piano —*Preludio y tocata, Sonatina del Guadalquivir* y *Preludios de Mirambel*— a cargo del pianista** Leonel Morales.

Antón García Abril recibió de la Fundación Juan March, hace ahora treinta años, una de sus becas para estudios de Música en el extranjero (1963). Por entonces era ya profesor numerario del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se había formado con Julio Gómez y Francisco Calés, coronando así los estudios comenzados en el Conservatorio de Valencia con Manuel Palau, entre otros. Había asistido también a los prestigiosos cursos de la Academia Chigiana de Siena y formaba ya parte del grupo Nueva Música, fundado en 1958, con ocasión de un homenaje a Enrique Franco, por músicos como Ramón Barce, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, entre otros.

«Este hecho —se apuntaba en el programa de mano del concierto— define a la perfección una de las cualidades más unánimemente valoradas en el arte de Antón García Abril: su perfección técnica, el impecable oficio conseguido a través del esfuerzo y la elección de buenos maestros. En Roma, en cuya Academia Nacional de Santa Cecilia estudió con la beca de la Fundación Juan March, tuvo como profesor a Goffredo Petrassi, maestro también de los españoles que eran becados por el Estado para residir en la Academia Española de Bellas Artes en San Pietro in Montorio, y a quien por ello rendimos un emotivo homenaje hace unos años.»

«Treinta años después es el propio Antón García Abril —como entonces tenía treinta, ahora va a cumplir sesenta— quien recibe de la Fundación Juan March un merecido homenaje



Antón García Abril saluda, al término del concierto, a los intérpretes de su obra, Sebastián Mariné, Leonel Morales (centro y derecha de la foto) y Juana Guillem.

por su doble labor en el campo de la creación musical y en el de la docencia en su cátedra de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. El entonces alumno es ahora un maestro.»

Múltiples veces premiado, miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Francisco, al respeto y admiración que sus colegas y discípulos tienen por el arte de Antón García Abril quiere unirse la Fundación Juan March. En la misma sala donde se han escuchado tantas veces sus músicas, y algunas en estreno absoluto, se volvieron a oír las que el propio compositor había seleccionado, que muestran su evolución desde 1957 hasta 1990: un cuarto de siglo de trabajo concentrado en apenas una hora de música.

«*Preludio y tocata* (1957) pertenece a mi época de estudiante, en la que dedico gran parte de mi obra al piano», escribe García Abril en el citado programa de mano. «Cuando escribí *Sonatina del Guadalquivir* (1982), mi punto de partida fue componer una obra que, de alguna manera, se acercara al universo musical de Turina. Al componer esta *Sonatina* pretendí reflejar la elegancia, esbeltez, exquisitez y perfección del sugestivo mundo refinado y mágico del arte andaluz. He querido también impregnar mi obra de ese sutil aroma a evocación, a misterio, a profundidad y a alegría, esa alegría 'campanillera' que se derrama generosamente por el aire sevillano.»

«Los *Preludios de Mirambel* corresponden a una colección de seis piezas para piano escritas en homenaje al pequeño pueblo turolense que forma parte del Maestrazgo. La tradición de la composición pianística española ha alcanzado cotas de expresión artística y de evolución técnica muy relevantes dentro de la música universal. Mi deseo al escribir estos *Preludios* ha sido enraizar mi obra con ese pianismo español al que me refiero. No cabe duda de que mis orígenes de pianista me reclaman, de forma cíclica, a escribir para este instrumento. Por esta circunstancia surgen obras como *Sonatina, Concierto para piano y orquesta, Preludio y tocata, Sonatina del Guadalquivir, Cuadernos de Adriana* y estos *Preludios de Mirambel.*»

«No hace mucho compuse el trío *Homenaje a Federico Mompou* para violín, violonchelo y piano. En esta obra, así como en los *Cantos de plenilunio*, he sentido el placer estético de profundizar en la música de cámara, sin introducir elementos que falsean la propia naturaleza de la idea musical. Los *Cantos de plenilunio* se insertan en esa búsqueda de un lenguaje expresivo que pretende ser comunicativo. Su forma está cercana a la sonata, pero su pensamiento se aleja de ella y se acerca más a una obra de forma abierta, aunque rigurosamente estructurada. La partitura está escrita por encargo de la XXI Semana de Música de Cámara de Segovia y dedicada a mi gran amigo Antonio Iglesias.»

Los intérpretes

Leonel Morales Alonso, cubano, reside en España desde 1991. Premiado en diversos concursos, este mismo año acaba de obtener el Premio «Rosa Sabater» al mejor intérprete de música española del Concurso Internacional Ciudad de Jaén y el primer premio en el V Concurso de la Fundación Guerrero.

Juana Guillem, valenciana, es desde 1983 flauta solista de la Orquesta Nacional de España. Ha actuado como solista con las más importantes orquestas españolas y dedica una especial atención a la música de cámara.

Sebastián Mariné, granadino, estudió piano con Rafael Solís y composición con Ramón Alís y Antón García Abril en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro del que es profesor desde 1979. □

En torno a «Fuente Ovejuna», historia y drama

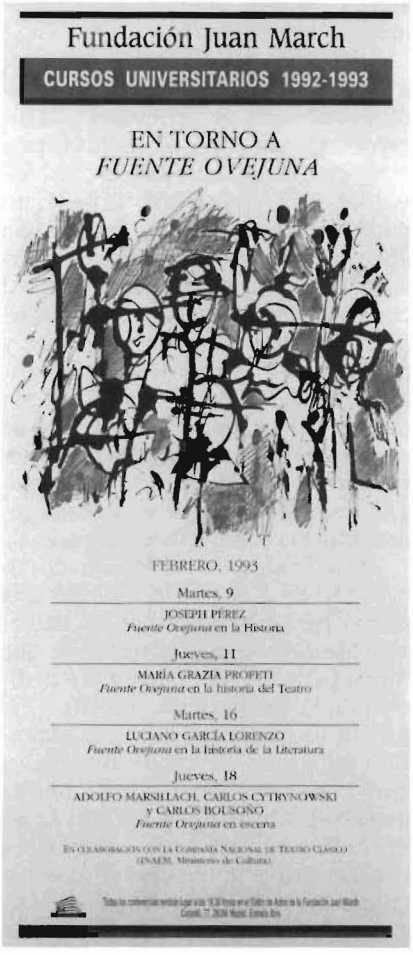
En colaboración con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el INAEM, del Ministerio de Cultura, la Fundación Juan March organizó un ciclo de conferencias con el título de «En torno a *Fuente Ovejuna*», coincidiendo con las representaciones en Madrid de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, en montaje de Adolfo Marsillach y adaptación de Carlos Bousoño.

El programa fue el siguiente: Martes 9 de febrero: **Joseph Pérez** habló de «*Fuente Ovejuna* en la historia». Jueves 11 de febrero: **María Grazia Profeti,** de «*Fuente Ovejuna* en la historia del teatro». Martes 16 de febrero: **Luciano García Lorenzo,** de «*Fuente Ovejuna* en la historia de la literatura». Jueves 18 de febrero: **Adolfo Marsillach, Carlos Cytrynowski** y **Carlos Bousoño** hablaron de «*Fuente Ovejuna* en escena».

Luciano García Lorenzo es investigador científico del C.S.I.C. especializado en teatro y asesor literario de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. **María Grazia Profeti** es profesora de lengua y literatura española de la Universidad de Florencia y está especializada en teatro barroco español y en literatura contemporánea. **Joseph Pérez** es historiador francés, especialista en movimientos sociales del siglo XVI español, ha sido profesor en la Universidad de Burdeos y desde 1989 es director de la Casa de Velázquez, en Madrid.

Adolfo Marsillach tiene una larga trayectoria como autor y director teatral; ha sido director del Teatro Español de Madrid y fundador del Centro Dramático Nacional; y ha sido y es de nuevo, en la actualidad, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. **Carlos Cytrynowski** es autor de las escenografías, vestuarios y diseño de iluminación de más de ochenta espectáculos; es director adjunto de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. **Carlos Bousoño** es poeta, ensayista y profesor emérito de la Universidad Complutense; además de académico de la Real Academia Española.

Se ofrece a continuación un resumen de las tres conferencias y de la mesa redonda con la que concluyó el ciclo.



Joseph Pérez

«Fuente Ovejuna» en la historia



Al escribir, a principios del siglo XVII, su famosa comedia sobre los acontecimientos ocurridos en Fuente Ovejuna a finales del XV, Lope de Vega partió de un hecho real, históricamente comprobado. Pero a él desde luego no le interesaba establecer rigurosamente la verdad de lo que había pasado, sino hacer una obra poética y dramática en la que se mezclaran en proporciones variadas la honra y el amor, móviles sociales como puede ser la hostilidad de una población rural contra su señor y enfrentamientos políticos. Ahora bien, hay quien ha visto en el drama una obra de carácter revolucionario en la que se ensalza la legítima rebelión de los súbditos contra una dominación juzgada arbitraria y tiránica, opresora, injusta.

Fuente Ovejuna formaba parte de la tierra de Córdoba, o sea que no gozaba de plena autonomía, sino que estaba puesta bajo la jurisdicción de aquella ciudad, hasta que, a mediados del siglo XV, fue objeto de las apetencias de los señores feudales de la zona. Eran tiempos de guerras civiles: nobleza y monarquía luchaban por el control del Estado.

Las luchas civiles y esta rivalidad contribuyeron a reforzar la feudalización. Las famosas mercedes enriqueñas que recompensaron a finales del siglo XIV a los que ayudaron a los Trastámaras a imponerse permitieron constituir nuevas casas señoriales. Para atraerse partidarios, los monarcas no tenían más remedio que enajenar parte de su patrimonio, cediendo villas, lugares, tierras que venían a sumarse a los señoríos ya existentes o creando nuevos. Los maestrazgos de las Ordenes militares representaban una riqueza nada desdeñable, además del prestigio que conferían a sus titulares. Se explica de esta forma el empeño de determinadas familias para hacerse con ellos y transmitirlos a sus hijos. Así es como el maestrazgo de Santiago se dio al marqués de Villena, luego a su hijo. Lo mismo pasó con el de Calatrava, que se disputaban, hacia 1450, don Pedro Girón y Juan Ramírez de Guzmán. Girón se quedó con el maestrazgo y lo transmitió a su hijo, Rodrigo Téllez Girón, defraudando así las ambiciones de Juan Ramírez de Guzmán, que tuvo que contentarse con la encomienda mayor, título que, por cierto, heredó su propio hijo, Fernán Gómez de Guzmán, el que debía morir trágicamente en Fuente Ovejuna. Las cesiones de villas y lugares provocaban rencores, descontento, en ocasiones revueltas campesinas.

Fernán Gómez de Guzmán era un caballero muy de su tiempo: culto para su época, duro con sus vasallos a la hora de cobrar las rentas que se le debían, tal vez mujeriego y propenso a abusar de su situación de señor feudal para acostarse con las mujeres e hijas de sus súbditos, o, por lo menos, consentía que sus soldados se desmandasen. Todo ello, al fin y al cabo, era corriente en los lugares de señorío de aquella época: los señores disponían de un poder casi absoluto.

Entonces, ¿cómo interpretar lo ocurrido en la noche del 22 de abril de 1476? Tres puntos llaman la atención: el efecto de sorpresa que tuvo la rebelión; la imposibilidad de averiguar quiénes fueron sus instigadores; y la impunidad del crimen.

Maria Grazia Profeti

«*Fuente Ovejuna*» en la historia del teatro



Fuente Ovejuna es una de las comedias de Lope de Vega que ha tenido y tiene una excelente acogida en nuestros días. Sin embargo, no consta que la comedia tuviese un éxito particular en su tiempo. Conocemos pocos datos, que se suelen repetir: en 1619 (que es el año en que se edita), la comedia pasa a América; pero no se guardan documentos de representaciones en Madrid; no nos han quedado ediciones *sueltas*, ni huellas de representaciones en los siglos XVII y XVIII. Se repite así un fenómeno interesante: el repertorio de Lope que hoy nos gusta es bien distinto del que gustaba al público contemporáneo suyo: pienso en el éxito de comedias como *El capitán Belisario*, de Mira, que llega a ser atribuida a Lope y que se reedita un sinfín de veces a través del siglo XVII y del siguiente. En cambio, *Fuente Ovejuna* se imprime en el siglo XVII sólo una vez: es el mismo Lope quien la publica en su *Docena parte*.

Como bien se sabe, en el Siglo de Oro la comedia se escribía para una compañía, que la compraba e inmediatamente después la representaba; el *poeta* o *ingenio* la vendía al *autor de comedias* (que así se llamaba el director-empresario de la compañía), que adquiría todos los derechos sobre el texto.

La edición de las comedias de Lope empieza, de forma bastante problemática, hacia 1603-1604, y sólo en 1617 Lope empieza a publicar directamente sus textos: con el título orgulloso de *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales por él mismo* aparece la *Parte novena*. Entre tanto Lope se había dedicado a valorar, desde un punto de vista literario, el texto de la comedia, y había redactado hasta un manifiesto teórico de su manera teatral, el *Arte nuevo*, naturalmente, que yo leo desde este punto de vista como reivindicación de la naturaleza «literaria» del texto, de su dignidad «artística». Y es que el texto literario de las piezas del siglo XVII, el que nos queda, es un texto parcial.

Ahora bien, este texto parcial constituye el único documento que poseemos para intentar un análisis de la posible *performance* de *Fuente Ovejuna* en su tiempo; con muy pocas ayudas, ya que nos falta hasta la indicación de la compañía que puso en escena la comedia. Esta información a veces se conserva en el texto literario; pienso en el caso de *Castigo sin venganza:* en el manuscrito resulta que la comedia fue representada por Manuel Vallejo, y sabemos también el reparto de los papeles, lo que ha permitido saber cómo se ponía en escena un texto.

En efecto, hoy en día la investigación nos ha descubierto muchos aspectos del texto-espectáculo áureo, que hasta hace poco (digamos hace unos diez años) desconocíamos. Se ha estudiado, en efecto, el lugar teatral, con las dimensiones del tablado, la disposición de los espectadores en el corral, etc.; tenemos más pormenores acerca de la forma del escenario, del vestuario de los actores; conocemos muchos detalles más acerca de las mismas compañías teatrales. Pero no sabemos, ni podemos opinarlo, para qué compañía escribiría la comedia.

Luciano García Lorenzo

«Fuente Ovejuna» en la historia de la literatura



Una de las claves fundamentales de esta obra de Lope de Vega es el paso del orden perdido al orden restaurado, representado lo primero por la actitud del Comendador y lo segundo por la muerte de Fernán Gómez a manos del pueblo de Fuente Ovejuna y el posterior perdón real.

Ese orden perdido se manifiesta en el desarrollo escénico con una serie de actuaciones injustas y despóticas del Comendador, que se pueden exponer en tres planos: el socio-político, el socio-económico y el representado por la ofensa al honor y a la honra del pueblo como colectivo y de algunos de sus habitantes en particular.

La vara de alcalde y la cruz de Calatrava son signos de valor simbólico en los que cabe detenerse, así como en las mujeres de Fuente Ovejuna, que o bien juegan un papel fundamental en la obra, o a ellas se hace alusión, y cuyo honor es ultrajado.

Lope incluye en su texto distintas manifestaciones del amor, y cabe destacar, especialmente, la polisemia que tiene el término en *Fuente Ovejuna,* lo que provoca el enfrentamiento entre el buen amor y el amor lascivo, con sus antecedentes literarios, tan ricos desde la propia poesía provenzal.

La alabanza de aldea, con el proceso de inversión que en la obra se ofrece (cortesía-descortesía), y la presencia del elemento pastoril tradicional, perfectamente utilizado desde el punto de vista dramático y significativo de Lope de Vega, son otros aspectos que, unidos al amor y al honor, definen esta obra en cuestión.

En otro orden de cosas, al analizar *Fuente Ovejuna* se puede examinar el sentido que tiene la expresión de la tiranía en este texto, partiendo del plano tanto verbal como paraverbal del mismo, exponiendo las diferentes teorías de la crítica en torno a la justificación o no del tiranicidio.

Cuando se analiza esta cuestión del tiranicidio se suele invocar repetidamente, entre otros nombres, el de Santo Tomás, Fernando de Roa o el Padre Mariana, quienes, efectivamente, se ocuparon de estudiar el problema; un problema, por otra parte, motivo de especial preocupación para los críticos en las últimas décadas y tanto desde el campo literario como filosófico o jurídico.

Uno se puede preguntar, como lo han hecho otros muchos especialistas, por el carácter revolucionario de esta obra del Fénix, y podemos, por tanto, repasar las opiniones que desde el siglo XIX han ido surgiendo.

Estas opiniones han oscilado desde una interpretación bajo la óptica marxista, con la consiguiente utilización, supresión parcial o alteración del texto, hasta otra interpretación de carácter metafísico-poético, también ésta con matices en ocasiones muy diferenciados e incluso adoptando algunos estudiosos una actitud muy lejana a esa pretendida significación inmediata revolucionaria (por supuesto, nunca democrática) del texto de Lope de Vega.

Marsillach, Cytrynowski y Bousoño

«*Fuente Ovejuna*» en escena

Luciano García Lorenzo moderó una mesa redonda en donde participaron **Adolfo Marsillach,** director del montaje de *Fuente Ovejuna;* **Carlos Cytrynowski,** autor de la escenografía; y **Carlos Bousoño,** autor de la adaptación.

Adolfo Marsillach: «La verdad es que cada vez me resulta más difícil explicar qué es lo que quiero hacer y, sobre todo, explicar qué es lo que realmente consigo hacer y qué es lo que se interpreta de lo que he conseguido hacer. Esto ocurre con todos los creadores. Una representación teatral es una conjunción de voluntades, de talentos, y echo en falta, pues, que estuvieran otros miembros del equipo. Quiero decir con esto que no me considero protagonista del montaje de *Fuente Ovejuna.* Me considero, sí, el motor de este espectáculo, pero no soy el protagonista, insisto. El teatro es una conjunción de trabajos y sólo así se puede entender. También es muy importante para saber lo que significa el teatro el tener una idea más allá de lo que es simplemente el texto. A mi juicio, el teatro es un hecho que se produce todos los días y que todos los días es diferente. Creo que hay que partir de algo que a mí me parece evidente: el autor escribe una obra, los intérpretes interpretan otra, el director interpreta otra, el público ve una cuarta y, evidentemente, los críticos critican una quinta. Y si eso no se acepta es muy difícil entender lo que significa el fenómeno teatral.»

Carlos Cytrynowski: «Quisiera, antes que nada, confesar que soy un mentiroso, y cuando me declaro como tal quiero decir que soy un mentiroso porque hago teatro y porque creo que el teatro es una gran mentira, es un juego que se basa en hacer creer al espectador algo que no sucede en realidad. Todos los días matamos un Comendador en *Fuente Ovejuna,* pero es un muñeco; no podríamos hacerlo de verdad con un actor, entre otras cosas porque llegaría un momento en que se acabarían. Hacemos creer que llueve en escena, pero procuramos que no se nos moje todo, y hacemos creer que amanece cuando en realidad son las diez de la noche. En definitiva, nuestra obsesión es hacer creíble una mentira, que es la base del juego teatral.»

Carlos Bousoño: «Yo debo hablar de la razón por la que hay que adaptar los textos clásicos a la sensibilidad de cada momento histórico. Y simplemente es porque el arte y toda la cultura humana es histórica. Antes del siglo XIX se pensaba que el arte era eterno, inamovible, que era universal por una razón muy sencilla: porque el hombre tenía una naturaleza siempre inmóvil y el arte se levantaba desde esa naturaleza inmóvil. Era el arte inmutable, siempre igual. No se podía, pues, adaptar a una sensibilidad nueva una obra antigua.» □

De derecha a izquierda: Bousoño, García Lorenzo, Marsillach y Cytrynowski.



Número 67 de «SABER/*Leer*»

Artículos de Pedro Cerezo Galán, Elías Díaz, Victoria Camps, Francisco García Olmedo, Armando Durán y Antonio Quilis

En el número 67, correspondiente a agosto-septiembre, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **Pedro Cerezo Galán, Elías Díaz, Victoria Camps, Francisco García Olmedo, Armando Durán** y **Antonio Quilis.**

Louis Althusser, figura polémica de la intelectualidad francesa, en un momento de enajenación estrangula a su mujer. Recluido por ello, Althusser, años después, intenta explicar y explicarse qué pudo llevarle a cometer ese acto; y lo hizo escribiendo un libro que comenta **Cerezo Galán.**

Frente al «pasotismo» e indiferencia de jóvenes y menos jóvenes, Fernando Savater insta, en el ensayo del que escribe **Elías Díaz,** a la libre participación política y social; y también a una ética de la responsabilidad para gobernantes y ciudadanos. A juicio de **Victoria Camps,** no es una posición necesariamente progresista demandar más sociedad y menos Estado, y conservadora ser partidario de lo contrario. Por eso pueden ser compatibles las tesis expuestas en dos libros, de los que se ocupa: uno de ellos defiende más Estado y el otro califica de necesario el protagonismo de la sociedad.

Una biografía sobre el Premio Nobel Severo Ochoa le da ocasión al profesor **García Olmedo** de repasar la contribución del científico español a los grandes capítulos que configuran el índice de cualquier texto de bioquímica. Malcolm Longair, profesor de filosofía natural en Cambridge y miembro del Real Observatorio de Edimburgo, se propone, en la obra que comenta **Armando Durán,** tratar


SABER/*Leer*

FILOSOFIA

El caso Althusser

En este número

de los orígenes de todo lo que se encuentra en el Universo.

Una recopilación de documentos sobre política lingüística en Hispanoamérica le permite al profesor **Quilis** recrear esa extraodinaria aventura lingüística que supuso la hispanización.

Jorge Werffeli, Stella Wittenberg, Fuencisla del Amo, Victoria Martos y **Tino Gatagán** ilustran este número de agosto-septiembre, con trabajos encargados de forma expresa. □

Suscripción

SABER/*Leer* se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

Encuentro científico internacional

Estrategias para el estudio del modo de acción de hormonas vegetales

Entre el 15 y el 17 de marzo se desarrolló el *workshop* titulado *Approaches to plant hormone action,* organizado por **Russell L. Jones** (EE.UU.) y **Juan Carbonell** (España). Hubo 16 ponentes invitados y 30 participantes. La relación de ponentes es la siguiente:

— De España: **J. P. Beltrán** y **J. Carbonell,** Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos, Valencia; y **M. Pagés,** Centro de Investigación y Desarrollo, Barcelona.

— De Estados Unidos: **A. B. Bleecker,** Universidad de Wisconsin-Madison, Madison; **R. Fischer** y **R. L. Jones,** Universidad de California, Berkeley; **T. J. Guilfoyle,** Universidad de Missouri-Columbia, Columbia; **A. Jones** y **R. S. Quatrano,** Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill; y **J. I. Schroeder,** Universidad de California, San Diego.

— De Gran Bretaña: **D. Grierson,** Universidad de Nottingham, Loughborough; y **M. A. Venis,** Horticulture Research International, West Malling.

— De Holanda: **M. Koornneef,** Universidad Agrícola de Wageningen.

— De Dinamarca: **J. Mundy,** Carlsberg Research Laboratory, Copenhagen.

— De Alemania: **A. Spena,** MPI für Züchtungsforschung, Colonia.

— De Bélgica: **D. Van Der Straeten,** Universidad de Gante.

Las hormonas —vegetales o animales— son mensajeros químicos responsables de la coordinación de procesos fisiológicos. En plantas se han descrito cinco tipos básicos: auxinas, giberelinas, citokininas, ácido abscísico y etileno. Se trata de sustancias de bajo peso molecular (38-346 D) y que son activas a concentraciones tan bajas como 10^{-6}-10^{-8} molar. Estas sustancias controlan el crecimiento de órganos, la maduración de frutos, la germinación de semillas y los fenómenos de senescencia, entre otros procesos. Para estudiar de qué forma actúan se han empleado cinco tipos de estrategias, que se detallan a continuación:

1) *Caracterización de mutantes con respuestas alteradas a hormonas.* Se han obtenido mutantes insensibles a giberelinas, a ácido abscísico y a etileno de la crucífera «Arabidopsis thaliana», y estos mutantes constituyen una poderosa herramienta para estudiar el modo de acción de estas hormonas.

2) *Estudio de los receptores de hormonas y del proceso de transducción.* En general, se admite que toda hormona debe unirse a un receptor y que, bien directamente o mediante un proceso de transducción, la señal se transmite al DNA, induciéndose o reprimiéndose la expresión de determinados genes. Sin embargo, los receptores de hormonas vegetales han sido extraordinariamente elusivos. El sistema mejor conocido es el de las auxinas, donde se han identificado un buen número de proteínas con afinidad por estas moléculas. Aunque sólo en un caso, el de una proteína presente en microsomas de maíz, existe evidencia concluyente de que puede tratarse de un verdadero receptor de

auxina. Los mecanismos de transducción en hormonas vegetales son, en gran parte, desconocidos. Sin embargo, cada vez despierta mayor interés el papel de transportadores de membrana, cuya actividad puede ser regulada por hormonas.

3) *Estudio de los genes regulados por hormonas.* Los cambios macroscópicos asociados a un proceso fisiológico son el resultado de un cambio en la expresión génica. Este fenómeno está siendo intensamente estudiado en el desarrollo del fruto en guisante. En este sistema, las giberelinas estimulan la actividad de enzimas necesarias para la nutrición del fruto (invertasas). Al mismo tiempo se han identificado genes de enzimas hidrolíticos (proteasas), cuya actividad está asociada a la senescencia de frutos no cuajados y su expresión puede estar sometida a control negativo por giberelinas.

4) *Estudio de regiones del DNA con respuesta a hormonas.* Una descripción exhaustiva del modo de acción de las hormonas requiere identificar cuáles son las regiones, dentro del promotor del gen, que responden específicamente a estas sustancias. Elementos de este tipo han sido identificados en genes que responden a ácido abscísico.

5) *Caracterización del metabolismo de hormonas mediante plantas transgénicas.* Las plantas transgénicas constituyen una poderosa herramienta para estudiar cómo funcionan las hormonas. La introducción de genes implicados en la biosíntesis de hormonas permite estudiar los efectos fenotípicos de la superproducción de estas sustancias. Una estrategia opuesta, pero igualmente informativa, consiste en construir plantas deficientes en la biosíntesis de hormonas mediante el uso de copias «antisense» de estos mismos genes.

Fronteras en la enfermedad de Alzheimer

Entre el 19 y el 21 de abril se celebró un *workshop* titulado *Frontiers of Alzheimer Disease,* organizado por los doctores Blas Frangione (**EE.UU.**) y Jesús Avila (**España**) **y en el que intervinieron, incluidos los dos organizadores, 19 ponentes invitados y hubo 24 participantes. Los ponentes procedían de:**

— España: **J. Avila,** Centro de Biología Molecular, Madrid.

— Alemania: **K. Beyreuther,** Universidad de Heidelberg.

— Estados Unidos: **D. D. Cunningham,** Universidad de California, Irvine; **B. Frangione,** Universidad de Nueva York; **C. Gajdusek,** Laboratory of Central Nervous System Studies, Bethesda; **K. Iqbal** y **H. M. Wisniewski,** Institute for Basic Research in Developmental Disabilities, Staten Island; **K. S. Kosik,** Brigham and Women's Hospital, Boston; **D. L. Price** y **S. S. Sisodia,** Johns Hopkins University, Baltimore; **N. K. Robakis,** The Mount Sinai Medical Center, Nueva York; y **A. D. Roses,** Duke University Medical Center, Durham.

— Francia: **A. Delacourte,** INSERM, Lille.

— Gran Bretaña: **M. Goedert, C. Milstein** y **W. G. Turnell,** MRC-Laboratory of Molecular Biology, Cambridge; y **C. Smith,** Institute of Psichiatry, Londres.

— Japón: **Y. Ihara,** Universidad de Tokyo.

— Suiza: **A. Probst,** Kantonsspital Basel Universitätskliniken, Basilea.

La enfermedad de Alzheimer (EA) es un tipo de demencia senil que provoca un deterioro profundo de la mayoría de los aspectos de la función mental: pérdida de memoria, intelecto y juicio. A veces va acompañada de trastornos en el habla (disfasia), en el control de movimientos (apraxia) y en

la capacidad de identificación (agnosia). Aunque la causa de esta enfermedad sigue siendo desconocida, la mayoría de las investigaciones se han centrado en las alteraciones histológicas que caracterizan a este síndrome: la formación de placas amiloides y las redes neurofibrilares.

En análisis postmortem de pacientes con EA se observan placas seniles de 15-200 μm en el córtex cerebral y el hipocampo. Estas placas están formadas por terminales nerviosas degeneradas, con un núcleo central de fibrillas amiloides. Los depósitos se deben a la acumulación de la proteína β-amiloide (aβ) de 39 aminoácidos, la cual deriva de la Proteína Precursora de Amiloide (APP).

El mecanismo de deposición amiloide está asociado no sólo a EA, sino también a otros trastornos, como el síndrome de Down. De hecho, las mismas placas amiloides aparecen en cerebros seniles no dementes, aunque son menos abundantes que en pacientes de EA. El proceso de deposición amiloide constituye un marcador temprano de EA, ya que puede preceder en décadas a los síntomas clínicos.

El otro síntoma histopatológico de EA es la aparición de redes neurofibrilares anormales en las neuronas corticales y del hipocampo. Estas redes están constituidas por pares de filamentos helicoidales (PHF), que, a su vez, se deben a la polimerización de la proteína tau.

Este proceso está regulado mediante fosforilación. Se ha observado que la proteína tau procedente de los PHF tiene unidos un número de residuos fosfato mayor que en las proteínas tau normales. Se postula que un fallo en el sistema de fosforilación provoca la hiperfosforilación de tau, la cual es responsable de que esta proteína se polimerice en vez de asociarse a tubulina, dando lugar a los PHF. La consiguiente alteración de los microtúbulos podría ocasionar la disfunción y degeneración neuronal.

Actualmente no hay ningún tratamiento eficaz para la enfermedad de Alzheimer. Sin embargo, los rápidos progresos en este campo seguramente permitirán el desarrollo de métodos terapéuticos. Estos podrían ir dirigidos a inhibir los enzimas que sintetizan la proteína amiloide, a disminuir su secreción, a evitar la agregación de esta proteína en las placas o a evitar el proceso inflamatorio crónico asociado a la formación de placas amiloides.

El Premio Nobel de Medicina Carleton Gajdusek habló sobre el mal de Alzheimer

El Premio Nobel de Medicina 1976, el norteamericano **Carleton Gajdusek,** intervino, como se señala en la relación de ponentes invitados incluida líneas más arriba, en el *workshop Frontiers of Alzheimer Disease,* y con ese motivo, el doctor Gajdusek dio, el 19 de abril, una conferencia pública (los encuentros científicos son de carácter cerrado) titulada *Cerebral Amyloidosis of Normal Aging, Alzheimer's Disease, and other Presenile Dementias* (con traducción simultánea).

El profesor Gajdusek (Yonkers, Nueva York, 1923) posee como característica más fundamental una alta formación humanística y científica. En un ambiente científico como el actual, en donde el conocimiento se reduce a un tema muy específico, son de resaltar las diferentes áreas en las que ha trabajado, con grandes resultados, el profesor Gajdusek.

Graduado en Biología y Medicina, trabajó en Química-Física con L. Pauling y M. Delbruck. Posteriormente realizó estudios de Clínica Pediatra y de Microbiología (y Virología) en Harvard. Viajó al Instituto Pasteur y al Oriente Medio para hacer estudios



epidemiológicos, y a Australia, donde colaboró con sir Macfarlane Burnet en el área de la Inmunología.

Con todos estos conocimientos, ya en su propio laboratorio del NIH, empezó y abrió un nuevo campo en la Virología, el del análisis de los mamíferos. Este estudio lo llevó a cabo a través de los diferentes niveles que su formación le permitía, es decir, epidemiológico, clínico, bioquímico y molecular. Por estos estudios, pioneros en su campo, recibió el Premio Nobel de Medicina en 1976.

Actualmente sigue trabajando en el estudio de agentes infecciosos que afectan al sistema nervioso, haciendo fundamentalmente hincapié en la formación de depósitos de amiloide que aberrantemente se forman en los cerebros de individuos afectados por las infecciones indicadas.

Al margen de su actividad científica, cabe destacar su formación humanística y su comportamiento humano. Gajdusek habla doce lenguas y posee una familia de 54 miembros, niños y adolescentes de Nueva Guinea y la Micronesia (en donde trabajó sobre virus lentos) que han sido adoptados por él.

Unos días antes, el 12 de abril, otro de los ponentes invitados en este *workshop*, **César Milstein,** Premio Nobel de Medicina y Fisiología, del Laboratorio de Biología Molecular, de Cambridge (Gran Bretaña), y miembro del Consejo Científico del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, impartió en la Universidad de Sevilla un seminario científico sobre *Hipermutación y la maduración de la afinidad de los anticuerpos*. Tras una introducción general, el doctor Milstein se concentró en los resultados recientes de sus investigaciones y las de sus colaboradores sobre el mecanismo de la continua mejora de la calidad de los anticuerpos producidos frente a un antígeno que se inyecta repetidamente. Se trata de un mecanismo de mutagénesis específica insospechado hasta ahora.

Un nuevo «workshop» en septiembre

Entre el 20 y el 22 de septiembre tendrá lugar un nuevo *workshop*, titulado *Viral evasion of host defense mechanisms* («Evasión de los virus a los mecanismos de defensa del huésped») y que organizan los doctores **Michael B. Mathews** (Estados Unidos) y **Mariano Esteban** (España). En este encuentro, incluidos los dos organizadores, participarán 26 ponentes invitados provenientes de España, Estados Unidos, Alemania, Francia, Canadá, Suiza, Gran Bretaña y Holanda.

Los humanos y —en general— los mamíferos pueden ser infectados por numerosos virus. Esta susceptibilidad puede evitarse en buena medida mediante mecanismos de defensa de carácter inmunológico o no inmunológico. A su vez, los virus han desarrollado mecanismos para disminuir su propia vulnerabilidad a las defensas del animal. Estos mecanismos de contradefensa son numerosos y variados.

Los temas que se tratarán son: interferones, control del complemento, expresión de los antígenos mayores de histocompatibilidad, receptores de la superficie celular, respuesta inflamatoria, reconocimiento antígeno-anticuerpo, proteínas Mx y expresión de genes virales. Se dará especial importancia a los siguientes virus: herpes, EBV, adeno, vacuna, mixoma, peste porcina africana, corona y HIV. □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Un total de once seminarios y un ciclo de conferencias públicas, este último a cargo de José María Maravall, **catedrático de Sociología Política de la Universidad Complutense, organizó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones a lo largo del segundo semestre del Curso 1992/93. Asimismo se celebraron en el Centro diversos almuerzos-coloquio con algunos de los profesores invitados por el Centro y otros especialistas en ciencias políticas y sociales. A estos seminarios y almuerzos asisten, exclusivamente, los alumnos que cursan estudios en el Centro, así como los profesores, investigadores y personas invitadas por el mismo.**

De marzo a mayo pasados impartieron seminarios **Bradley R. Richardson** (17 de marzo), profesor en el Departamento de Ciencia Política de la Ohio State University, sobre «American Models of Mass Political Behavior: Can They Travel Abroad Successfully?»; **Adam Przeworski** (22 de marzo), profesor de Ciencia Política y co-director del Center for Rationality, Ethics, and Society de la Universidad de Chicago, sobre «Democracy and Development»; **David Laitin** (29 de marzo), William R. Kenan Jr. Professor del Departamento de Ciencia Política de la Universidad de Chicago, sobre «National Revivals and Violence»; **Steven Lukes** (19 de abril), del Department of Political and Social Science, European University Institute, Florencia (Italia), sobre «Five Fables about Human Rights»; **Nikiforos Diamandouros** (26 de abril), del Department of Political Science and Public Administration, de la Universidad de Atenas, sobre «Politics and Culture in Post-Authoritarian Greece»; **Roberto Garvía** (28 de abril), profesor ayudante en la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad Carlos III, de Madrid, sobre «El problema de los objetivos en organizaciones formales»; **Joan Botella** (10 de mayo), catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad Autónoma de Barcelona, sobre «Gasto público y fiscalidad en los Estados de bienestar europeos»; **Pedro Luis Iriso Napal** (19 de mayo), profesor asociado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense, sobre «Sistemas de negociación colectiva y acción sindical en la empresa»; **Ronald Fraser** (24 de mayo), profesor del Departamento de Historia de la Universidad de California en Los Angeles, sobre «Nuevas perspectivas de la Historia Oral»; **Joan Subirats** (25 de mayo), catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad Autónoma de Barcelona, sobre «Las políticas públicas en España. Una panorámica»; y **Serenella Sferza** (1 de junio), profesora de Ciencia Política en la Universidad de Washington, San Luis (Estados Unidos), sobre «Party Formats and Party Performance: The French Socialist Party».

Asimismo el Centro organizó de marzo a mayo cinco almuerzos-coloquio.

José María Maravall

Las nuevas democracias en el Sur y en el Este de Europa

Sobre el tema de «Los resultados de las nuevas democracias», el catedrático de Sociología de la Universidad Complutense José María Maravall **impartió, del 9 al 18 del pasado mes de marzo, un ciclo de conferencias públicas en la Fundación Juan March, organizadas por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Los títulos de las cuatro charlas fueron: «La eficiencia económica de los regímenes políticos», «Política y mercado en el Sur y en el Este de Europa», «Las condiciones sociales de las reformas económicas» y «Economía, política y legitimidad».**

Al abordar en su primera conferencia la cuestión de la eficiencia económica de los regímenes políticos, Maravall empezó considerando las hipótesis que subrayan el papel de la economía, tanto la crisis como el desarrollo, como causa de las transformaciones políticas. «El énfasis ha caído normalmente sobre el papel del desarrollo como prerrequisito de la democracia. Esto es así tanto para las perspectivas funcionalistas como marxistas. Al desarrollarse, las dictaduras siembran su propio final y terminan por descubrir que sus súbditos no sólo quieren consumo, sino derechos políticos. Existe, pues, una correlación empírica entre democracia y desarrollo.»

«Sin embargo, una correlación empírica no es una ley fatalista. También se encuentra evidencia en el sentido de que las transiciones suelen iniciarse en momentos de crisis económica. Las transiciones se generarían por la ineficacia y no, paradójicamente, por la eficacia de las dictaduras. Las crisis han tendido a romper el fundamento del pacto autoritario».

Maravall expuso cuatro posibles tesis: 1. El mercado requiere democracia. 2. El mercado requiere autoritarismo. 3. La democracia requiere mercados. 4. La democracia requiere sistemas de planificación central y pública. La discusión de estas tesis –señaló– debería arrojar luz sobre las tres posibles secuencias de reformas: precedencia de las reformas económicas, precedencia de las reformas políticas y simultaneidad de ambas.

«Las nuevas democracias tendrían una especial debilidad estructural y pocas bases de legitimidad, y pueden tender hacia políticas populistas ante las elevadas expectativas que el régimen crea. Por el contrario, los regímenes autoritarios tendrían, de acuerdo con esta tesis, una mayor capacidad de maniobra para aplicar políticas económicas ortodoxas. Estos regímenes no están sujetos a ciclos electorales, los cargos de responsabilidad política cambian poco, dando mayor perspectiva temporal a las decisiones, y son menos vulnerables a los grupos de interés. Este tipo de argumentos dan por resuelto el problema de la discrecionalidad de las dictaduras, es decir, por qué una dictadura autónoma iba a perseguir lo «mejor» para el país. En todo caso, existe base empírica para afirmar que el autoritarismo hace marchar bien al mercado. La evidencia proviene, sobre todo, de América Latina y del

Este de Asia, pero también de casos como la España de Franco.»

Maravall delineó una nueva interpretación alternativa para las relaciones entre democracia y economía, haciendo hincapié en el hecho de que las políticas de las dictaduras predemocráticas distaron mucho de ser ortodoxas. «Podría decirse que algunos aspectos de la crisis, como la crisis fiscal, pueden achacarse más al desarrollismo de las dictaduras que al populismo de las nuevas democracias. Estudios comparados más recientes arrojan dudas sobre la supuesta superioridad del autoritarismo para la estabilización y el desarrollo. Las democracias pueden sentar las bases (por ejemplo, en las políticas educativas) para un desarrollo futuro mejor que lo puede hacer el autoritarismo».

Política y mercado en el Sur y el Este de Europa

Maravall trató de demostrar en su segunda conferencia que en los procesos de transición «hay un margen para la acción política». Se centró en las dos recientes «oleadas de democratización y reforma», la de la Europa mediterránea en los setenta y la del Este a partir de 1989. Primeramente analizó la relación existente entre economía y democratización. «En el *Sur de Europa —España, Portugal y Grecia—*, los regímenes no democráticos han solido ser catalogados de 'dictaduras del desarrollo', en palabras de Raymond Carr. Son regímenes que trataron de 'comprar legitimidad' a cambio de un fuerte desarrollo económico. Sin embargo, este desarrollo tendría efectos no deseados en términos de pluralismo social: cambios y conflictos laborales, que se multiplican (y politizan) en los últimos momentos de los regímenes autoritarios.»

«En los *países del Este de Europa,* ya desde la década de los sesenta (Hungría, Checoslovaquia), las crisis políticas indicaron la necesidad de reformas, las cuales se enfrentaron a muchos obstáculos y cuyos resultados fueron insatisfactorios: el mercado regulado no ofrecía ni estímulos ni información adecuados al desarrollo económico; ineficiencia (monopolios estatales), falta de calidad de los productos y exceso de demanda completaban un panorama peligroso para dichos regímenes.»

En cuanto a los *costes sociales* de las políticas estabilizadoras, señaló que, en general, las resistencias a las reformas dependieron más bien de la gravedad de la situación que de sus supuestos costes (mayores en el Este). «Existió un margen político para la discusión sobre quiénes pagan y acerca del ritmo y carácter de la política social, al menos en el Sur de Europa. Porque los gobiernos, aun originados por transacción, han podido reconocer derechos sociales y políticos; no se mostraron atados de pies y manos. En cuanto al Este, es pronto para hablar, dada la magnitud de los cambios requeridos y la pesada herencia.»

En la tercera conferencia, Maravall abordó las condiciones sociales de las reformas económicas. «No basta con poner 'mercado' donde antes no lo había. El papel del Estado es fundamental. La eficiencia económica implica que el Estado intervenga menos en diferentes esferas y más en otras. En el Sur de Europa, la democratización reforzó el papel del Estado. En el Este no se trataría de desmantelar el Estado, sino de redefinir sus funciones. Siguiendo a Dahrendorf, hay que combinar las políticas económicas y sociales. A la vez que la reestructuración económica se lleva a cabo, el Estado debe proteger a aquellos individuos más débiles.»

«Se puede ver el papel del Estado en las políticas sociales en los efectos de sanidad y educación para conseguir una mayor igualdad: éstos son efectos sobre la eficiencia. Estas políticas ponen en marcha los mecanis-

mos redistributivos para conseguir apoyos en los regímenes democráticos. Las nuevas democracias han dado mayores atribuciones sociales al Estado. Se puede ver una nueva definición de *democracia,* no sólo como competición y voto, sino también como idea de ciudadanía, es decir, ser miembro pleno de esa comunidad.»

Como conclusión, apuntó Maravall que las políticas económicas deben converger con el reforzamiento del Estado y subrayó la importancia de las políticas sociales para consolidar la democracia, por cuanto implican una distribución equitativa de los costos sociales.

Economía, política y legitimidad

El análisis de la relación entre economía, política y legitimidad en las democracias recién establecidas en el Sur y en el Este de Europa fue objeto de la última conferencia. ¿Cómo fueron evaluadas por los ciudadanos las experiencias políticas y económicas? La experiencia política, ¿fue afectada por la economía y el paso del tiempo? «En Portugal —explicó— existió una amplia insatisfacción con el sistema de partidos, inestabilidad de gobiernos y economía; semejantes fueron los casos español y húngaro. ¿Afectó esto a la legitimidad? Existe una serie de argumentos al respecto. En primer lugar, cabe pensar que no afectó, porque las democracias recién instauradas disfrutan de una legitimidad independiente (por un tiempo) de la actuación de los líderes políticos y de la inestabilidad económica. Ahora bien, ¿cuáles son las raíces de esta supuesta autonomía? En segundo lugar, la legitimidad necesita un tiempo más o menos largo para establecerse.»

«Esto suscita las siguientes preguntas: ¿cuánto tiempo ha de pasar? y ¿en qué medida estos valores se empezaron a extender bajo la dictadura o no surgen hasta que se establece la democracia? Finalmente, la carencia de legitimidad permite que las crisis económicas puedan minar las democracias. Se puede argumentar, por el contrario, que las crisis no comprometen tanto su persistencia como la calidad de la misma (participación, valores, comportamientos políticos, etc.).»

«En el Sur y en el Este de Europa la cultura política era diferente de la del noroeste europeo: debilidad de las sociedades civiles, formas oligárquicas de dominación, clase política autónoma. Parece que las distintas



José María Maravall (Madrid, 1942) es catedrático de Sociología de la Universidad Complutense y «Honorary Fellow» del St. Antony's College de la Universidad de Oxford. Actualmente es profesor del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Entre 1982 y 1988 fue ministro de Educación y Ciencia. Entre otros libros, es autor de *Dictatorship and Political Dissent* (1978), *The Transition to Democracy in Spain* (1982) y (con L. C. Bresser y A. Przeworski) *Economic Reforms in New Democracies* (1992).

condiciones en el Sur y en el Este de Europa afectaron a la forma de establecimiento de las democracias. Así, una particular debilidad de las sociedades civiles favoreció una transición rápida e iniciada por golpes de palacio, mientras que allí donde había unas sociedades civiles fuertes, la transición fue pactada. Pasando a la cuestión de los valores, en España parece que los valores democráticos sobrevivieron bajo la dictadura, si bien aumentó su apoyo en los últimos años del franquismo. En Europa oriental se sobreestimó el peso de las dictaduras en su capacidad de borrar valores pasados. La realidad es que a partir de los años 50 existió un pacto tácito de coexistencia entre una apatía civil y la falta de adoctrinamiento.»

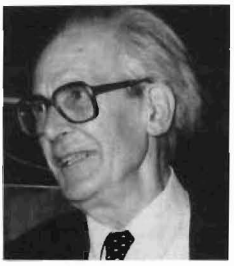
«El paso del tiempo no parece que haya incidido mucho en la Europa del Sur. La legitimidad democrática parece haber quedado estable ya hace tiempo, ser inmune a las crisis económicas y tener autonomía frente a la eficacia o no de las políticas económicas. No hay todavía datos similares para la Europa del Este. En conclusión, estas nuevas democracias parecen haber sido precedidas por demócratas y haber aumentado su legitimidad bajo la democracia. Pero incluso cuando la legitimidad es un colchón para la supervivencia de las democracias, no se sabe hasta qué punto las crisis económicas las pueden dañar.»

«En el Sur y Este de Europa existe una apatía, desconfianza política, pesimismo en cuanto a eficacia personal, siendo superior al existente en las viejas democracias. Quizás sea una huella de las dictaduras. ¿El paso del tiempo podrá cambiar esto? Esto es cuestionable; no parece que el paso del tiempo mejore la percepción de la política. Sin embargo, sí que parece que en los períodos de cambios pronunciados, los ejemplos simbólicos de los políticos tienen gran importancia, puesto que en esas nuevas democracias la política conlleva componentes morales y pedagógicos. La existencia de grandes desigualdades y la ineficacia y apatía políticas son considerables. Una reducción de la riqueza y una mejora de la educación redunda en una mejora de la percepción de la democracia.» □

Raymond Carr

«Perspectiva histórica del franquismo»

Sobre «Una perspectiva histórica del franquismo» habló, el 14 de diciembre del pasado año, Sir **Raymond Carr**, antiguo director del St. Antony's College de la Universidad de Oxford y catedrático de Historia de dicha Universidad. Apoyándose en citas de políticos, novelistas y científicos sociales, se refirió a los fracasos y continuidades que se dieron en el régimen que se erigió a raíz de la guerra civil del 36, régimen que fue «una construcción personal de Franco, hasta el punto de que, en realidad, no existió más régimen que el propio dictador, ni más política o táctica política que la encaminada a mantener su supremacía», apuntó. «Su pervivencia hasta la muerte del dictador quedaría explicada por la represión administrativa, así como por la obsesión de la oposición política en la bús-



queda de legitimidad en la II República y por debilidad de un movimiento obrero cuyas organizaciones se vieron limitadas por el exilio impuesto y sumergidas en el debate de reivindicaciones socioeconómicas-reivindicaciones políticas.»

Para el profesor Carr, el régimen franquista se fundamentó en dos ideas claves: la dictadura de Primo de Rivera como modelo y referencia, por un lado, y el recurso al pasado en tanto que legitimador de la realidad impuesta. Señaló algunas diferencias con respecto a los regímenes nazi y fascista, fundamentalmente por lo que al papel de la Iglesia y del Ejército se refiere, de «mutua independencia y sana colaboración» y no en tanto que columna vertebral del franquismo, respectivamente. «No obstante la tradicional debilidad atribuida al Estado, distinto del Régimen e inefectivo por su falta de coordinación con el gobierno, su existencia permitió la configuración de cuadros no necesariamente comprometidos con el franquismo que habrían de jugar un importante papel en el proceso ulterior de la transición a la democracia liberal. Ahora bien: ni esta realidad ni el crecimiento económico que se dio durante los años sesenta —dijo Carr— justifica la conversión historiográficamente defendida por algunos sectores de opinión, académica o no, de Franco en 'padre de la democracia'.»

Loukas Tsoukalis

«La integración europea y el cambio del orden económico»

Otro seminario impartido por las mismas fechas fue el del profesor **Loukas Tsoukalis,** presidente del Hellenic Center for European Studies, de Atenas, quien abordó el tema de «La integración europea y el cambio del orden económico».

El profesor Tsoukalis comentó las siguientes hipótesis: 1) El proceso de integración sufrió una dramática aceleración debido al objetivo de 1992-93. Hay una conexión entre las medidas macroeconómicas y las políticas, pero, además, hay algo que es cualitativamente diferente: la eliminación de las fronteras sin efectos en el nivel de producción, y la eliminación, en 1985-86, de las reglas de funcionamiento de los servicios financieros. Se está produciendo un desarrollo de empresas europeas en el nivel de la producción. 2) El establecimiento de un mercado internacional implica la eliminación de las barreras físicas, técnicas y fiscales. ¿Cómo se pueden eliminar las barreras en el contexto de una economía mixta? a) con el reconocimiento de reglas comunes; y b) mediante la adopción de un acuerdo sobre unas bases mínimas. Si se llega a un acuerdo sobre un mínimo de reglas, ello implicará una reducción del control del Estado. 3) El incremento de la movilidad de capital hace más atractivo el mercado monetario. Pero el mercado laboral sigue siendo nacional. La movilidad del capital es mayor que la del mercado laboral. La movilidad de bienes y capitales acarrea problemas en la armonización fiscal si ésta es llevada a cabo por los Estados nacionales. «La integración —concluyó el profesor Tsoukalis— es todavía solamente económica y no política. Las instituciones europeas tienen poca legitimidad. El debate ha de hacerse más europeo y menos nacional.» □



Actividades culturales en agosto y septiembre

Exposición Malevich, en Valencia

Hasta el 29 de agosto permanecerá abierta en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), de Valencia, la Exposición de Kasimir Malevich, con 42 obras procedentes del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo. La muestra, organizada por la Fundación Juan March, se ha presentado con la colaboración del IVAM.

Los grabados de Goya, en Toulouse, en Segovia y en Avila

Durante todo el mes de agosto y hasta el 29 de septiembre se exhibe en **Toulouse** (Francia), en el Musée des Augustins, la Exposición de 218 grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March), presentada en esta ciudad francesa con la colaboración de dicho Museo y del Ayuntamiento.

Por otra parte, 222 grabados, también de la colección de la Fundación Juan March, se exhibirán hasta el 15 de agosto en el Torreón de Lozoya de **Segovia**, con la colaboración de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Esta misma muestra, con la citada Consejería, se presentará el 4 de septiembre en **Avila**, en el Claustro del Monasterio de Santa Ana. Los grabados de esta colección pertenecen a las cuatro grandes series de *Caprichos, Desastres de la guerra, Tauromaquia* y *Disparates* o *Proverbios.*

Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, de Palma

Con 36 obras —siete de ellas esculturas—, de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, permanece abierta en Palma (San Miguel, 11, primera planta) la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani,* con fondos de la Fundación Juan March, entidad que promueve y gestiona este centro.

El horario de visita es de lunes a viernes, de 10 a 13,30 y de 16,30 a 19,30; sábados, de 10 a 13,30. Domingos y festivos, cerrado.

La entrada es de 300 pesetas y gratuita para todos los nacidos o residentes en cualquier lugar de las islas Baleares.

Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca

Pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años 50, se ofrecen en el *Museo de Arte Abstracto Español,* de Cuenca, que pertenece y gestiona la Fundación Juan March.

El Museo permanece abierto todo el año con el siguiente horario: 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.

El precio de entrada es de 300 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.