

Sumario

ENSAYO	3
<i>Literatura e Historia Contemporánea</i> , por José-Carlos Mainer	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	19
Arte	19
Exposición de Fernand Léger	19
— Desde el día 8 se ofrecen 95 obras del artista	19
— Léger: memorias, vida y obra	20
— La poesía dinámica de Léger	23
Exposiciones Schwitters y Lichtenstein. Balance y críticas de las muestras	25
Música	26
«Conciertos de Mediodía» en abril	26
Ciclo completo de la obra de cámara con piano, de Brahms	27
— Comentarios de Antonio Fernández-Cid	28
— Los intérpretes y las obras	30
«Recitales para Jóvenes», en Madrid y Palma de Mallorca	32
— Nuevas modalidades en la Fundación	32
— Ciclo de conciertos en Palma	32
Cursos Universitarios	33
Guillermo Carnero: «La cara oscura del Siglo de las Luces»	33
Francesco Capotorti: «Cuatro lecciones sobre Derecho Comunitario»	39
Biblioteca de Teatro Español del Siglo XX	43
— Balance de 1982: 2.580 nuevos documentos	43
Estudios e investigaciones	45
Trabajos terminados	45
Calendario de actividades en abril	46

LITERATURA E HISTORIA CONTEMPORANEA

— Por José-Carlos Mainer —

Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona. Es Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza, tras haberlo sido en la Autónoma de Barcelona y en la de La Laguna. Ha dedicado la mayor parte de sus trabajos al análisis de la sociedad literaria española del siglo XX.



Es creencia común que la literatura refleja la historia y que, en buena medida, la lectura de tal o cual obra nos aproxima al conocimiento de aquélla. Lo dan por supuesto los historiadores cuando «usan» de ejemplos literarios y lo sustentan quienes formularon los rudimentos de una estética materialista (que giró en torno a la teoría llamada precisamente del «reflejo»). Pero lo aprecia, sobre todo, y en forma más inmediata, el público moderno cuya demanda de conocimientos configura inevitablemente el panorama literario de hoy.

Los españoles de 1953 no ignoraban las peripecias y, más aún, las consecuencias y resultados de la guerra

* 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 y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; y *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago.

civil de 1936-1939. En aquella fecha, sin embargo, miles de ellos adquirieron una voluminosa novela de José María Gironella, *Los cipreses creen en Dios*, y muchos esperaron con impaciencia las otras dos entregas de la trilogía, *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966), porque buscaban y encontraban en el libro unos mecanismos de identificación y unas pautas morales de enjuiciamiento que, de seguro, no les proporcionaban crónicas e historias de aquellos hechos. Con innegable sabiduría, el autor había sembrado en su relato las *trampas* en que habían de caer aquellos «vencedores» (lo eran, en fin, una amplia mayoría de sus lectores) que, con un poco de nostalgia, algo de remordimiento y no parvos deseos oscuros de otros horizontes, abordaban la lectura de las narraciones que aclimataron un género —*la novela-río*— entre nosotros. Les esperaba el dubitativo protagonista, Ignacio Alvear, encarnación propicia de todos los dilemas; les aguardaban las diferentes soluciones religiosas esparcidas por el relato —la entrega humana de Mosén Francisco, la dolorosa convicción del canónigo don Alberto, el martirio de César Alvear— con la función de cohonestar algunas miserias pero también de abrir ciertos resquicios a dudas y esperanzas; se les permitía acoger ciertas primarias identificaciones entre carácter personal y militancia política (un silencioso empleado de banca y un resentido catedrático de instituto eran comunistas; un matrimonio de maestros progresistas, socialistas; dos hermanos contratistas de obras, de Izquierda Republicana; algunos simpáticos e irreflexivos albañiles, anarquistas).

Se podrá argüir que los compradores de estas novelas de Gironella tuvieron a su disposición —harto limitada, por razones de censura— *La colmena* que Cela publicó en 1951 —un año antes que *Los cipreses...*— y donde el retrato moral de la postguerra valía por aquellas raíces republicanas que exhumara el novelista catalán. O que los entusiasmos y las polémicas concitadas por *Un millón de muertos* coincidieron con la aparición de la historia de la guerra por Hugh Thomas y con un momento de singular fecundidad en la narrativa neorrealista española. Pero la ventaja de Gironella era muy obvia a bastantes propósitos: el más evidente, la accesibilidad estética y la inmediatez sentimental del testimonio; el más sustancioso, la palmaria propuesta de identificación que acogió como suya un amplio sector de lectores. Un público que sin ánimo de caricatura ni de sociología recreativa, cabe imaginar como lector de *La Codorniz* y de Lajos Zilahy; «descubridor» tardío, luego, de Buero Vallejo y Miguel

Delibes; lector hogaño de las autobiografías políticas que la transición política ha convertido en *best sellers*. Y siempre, lector que intenta asociar la experiencia estética a una información concreta, a una dignificación de su propia estimativa moral y a una moderada relativización de sus convicciones espontáneas: supuestos utilitarios que, como más adelante se verá, no dejan de convenir con la preceptiva de Aristóteles y Horacio.

Insisto adrede en los perfiles mercantiles del ejemplo porque, sin detrimento de éstos, puede darse mayor calidad artística en el empeño. De todos son conocidos la significación y los quilates de los *Episodios Nacionales* que, hasta un total de 46, Benito Pérez Galdós publicó entre 1873 y 1912, lectura que lo ha sido de los más diversos públicos y que aún hoy reimprime la primera colección de libros de bolsillo en el mundo hispánico. Se ha reparado incluso en el sentido que el calificativo de «nacional» proporciona al conjunto de sus cinco series: como en Milicia Nacional, Patrimonio Nacional o Soberanía Nacional —acuñaciones todas del siglo XIX—, el término apunta a un horizonte semántico de consagración de la revolución liberal-burguesa y una apelación a la participación colectiva que impregna de pedagogía de civilidad todo el diseño. El tema galdosiano fue, como es sabido, la historia del último siglo español —de Trafalgar a Cánovas—, plasmada en la imbricación de personajes reales e imaginarios en clara disposición teleológica: la victoria de las ideas de libertad y solidaridad que, pese a todo, no tienen el mismo sentido en las dos primeras series (escritas en 1873-1879 como respuesta a los desánimos que ceñaron el período abierto por la revolución de 1868 y cerrado por la Restauración de 1875) que en las tres últimas (1898-1912), donde el contexto obligado es la ruina del imperio colonial y, por parte galdosiana, su utopía populista, sus entusiasmos republicanos y su peculiar modulación del regeneracionismo. Pero unas series y otras cumplieron a plena satisfacción el enunciado de «nacionales» y lo supieron muy bien los editores que vistieron las cubiertas de sus libros con los colores rojo y gualda. Y lo ha venido a saber, sobre todo, el lector español de la más dispar condición que ha aprendido y soñado en Galdós la dificultad y la grandeza de serlo.

Si Gironella nos ofrecía —un poco *in anima vili*— la adecuación de un escritor a un circuito comercial potencial y un grado muy primario de identificación historia-literatura-lector, Galdós —por más que no deje de responder a parejas circunstancias— reviste una dimen-

sión más compleja: la de un *escritor nacional*, convertido en institución, cifra y hasta oráculo de un pueblo. Como lo fue Charles Dickens en la Inglaterra de 1840, como lo fue Víctor Hugo en la Francia del II Imperio, como lo fue Edmondo D'Amicis en el *Risorgimento*, o como lo fueron, en medida menor, Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Dicenta en la España jacobina y protestona de la regencia de María Cristina.

Postula Aristóteles en la *Poética* que «la poesía es más filosófica y elevada que la Historia; pues la Poesía dice más bien de lo general y la Historia de lo particular» y que a la primera toca el grado de *mimesis* (imitación) *καθόλου*, y a la segunda, el ámbito *τό καθ' ἕκαστον*, términos que desde entonces han sido pasto pródigo de glosadores. Tales cosas debieran hacernos desconfiar *a priori* de la *literariedad* (traduzcamos de algún modo el famoso término *literaturnost* de los formalistas rusos) que toca a los testimonios que se han aducido más arriba, fieles servidores de hechos tan particulares como fueron la guerra civil de 1936 o los avatares constitucionales de nuestro siglo XIX. Pero, quiérase o no, el concepto de literatura (como mercancía, como valor de cambio, en términos marxistas) lo confirman los lectores más que los críticos literarios. Sin aceptarlo, es difícil entender el éxito «literario» actual de fenómenos tan recientes y sintomáticos como la novela-reportaje sobre hechos que deben su popularidad al periódico, la novela de política-ficción, el relato de imaginación ambientado en una circunstancia histórica reciente: cosas todas que el mero cliente de kioskos podrá bautizar sin vacilación con los nombres de Alberto Vázquez Figueroa, Dominique Lapierre-Larry Collins, Sven Hassel, Frederik Forsythe, Ken Follet.

Previene Aristóteles que «en general, la Poesía tiende a (decir) qué tipo de hombres les ocurre decir tales o cuáles cosas verosímil o necesariamente, aunque luego ponga nombres a los personajes; y lo particular es qué hizo o qué le sucedió a Alcibiades». Qué pudiera hacer aquel petimetre ateniense, o Napoléon, o Bismarck, o María Antonieta, lo estipula, en efecto, la historia, pero es difícil que lo desconozca o lo haya olvidado quien sea lector fiel de ese género literario —las «biografías históricas»— que en los años treinta y cuarenta ilustraron Hilaire Belloc, Emil Ludwig, Stefan Zweig, André Maurois, y que, en el mundo hispánico, tuvo su ejecutoria en las obras de Gregorio Marañón, Germán Arciniegas, Salvador de Madariaga o, antes aún, en la preciosa colección de «Vidas Españolas e Hispanoamericanas del

Siglo XIX», imaginada por Ortega y Gasset. La «ventaja» de la biografía sobre la historia es, precisamente, la de retrotraer el hecho histórico *particular* al plano previo y movedido —*general* por ende— de sus motivaciones, del patetismo, de la psicología, con la que los datos irrefutables de la historia conocen una suerte de libertad provisional que sólo al final viene a convenir con lo establecido: la conquista de Europa, la unidad de Alemania, el patíbulo.

En todo caso, conviene recordar también que la relación de la historia con la literatura no es directa: el paso de lo particular a lo general —aún cuando elija el atajo de la biografía— desdeña la vía de la fotografía y exige un circunloquio. A veces basta con lo que un cineasta llamaría un cambio de enfoque: desplazar el protagonismo literario individual a un ámbito más representativo o general, más paciente que actor de los hechos. Unamuno reclamó de historiadores, economistas y literatos ocuparse de la *intrahistoria*, de la anónima vivencia que las gentes tenían de su destino. Como *microhistoria* se ha denominado esa forma del impresionismo de «Azorín» que vivifica la estadística menor o que ilumina la tectónica humana de los hechos trascendentes. Sobre ese supuesto Unamuno evocó en *Paz en la guerra* (1897) lo que había sido una preocupación de Tolstoi al escribir *La guerra y la paz*, antes de que «Azorín» burilara *Los pueblos* (1905), *Castilla* (1912) o *Pueblo* (1930). Pero el hecho no es privativo de nuestro país: el apogeo de las biografías históricas en los años de entreguerras coincidió en otra boga europea del relato cíclico que pretendía vincular los hechos de la historia a vastos retablos humanos, herencia de aquellos retos al Registro Civil hechos por Balzac y Zola, pero cuyo empuje romántico se matizaba ahora con la reflexión sociológica: Jules Romains —inventor del término *unanimismo*—, Roger Martín Du Gard, Georges Duhamel encarnaron aquella modalidad.

Pero cuando Aristóteles consigna a la poesía la misión de representar «qué tipo de hombres les ocurre decir tales o cuales cosas verosímil o necesariamente», nos enuncia con claridad la naturaleza del nexo entre literatura e historia: se trata de un nexo moral, de una reflexión ética, que no siempre se proyecta sobre su presente sino que avizora el porvenir. Los estudiosos que en el siglo pasado y en buena parte de éste se acercaron a los libros de picaros españoles, lo hicieron a través de dos falsillas que pasaron por verdad de fe: en primer término, su convicción de hallarse ante «novelas» cuya economía interna

era idéntica a las del siglo XIX y por eso enaltecieron su «realismo», a cuya coherencia estorbaban las digresiones moralizantes que se llegaron a ver como elementos pegadizos o como hipócritas concesiones al espíritu del tiempo; en segundo término, relacionaron el género y su fortuna con una peculiar abundancia de miseria y pedigrüería en la España de los Austrias. La crítica erudita de hoy —en uno de los episodios más interesantes de su reforma— ha dado la vuelta a los argumentos tradicionales: las reflexiones del arrepentido Guzmán de Alfarache no son la coletilla adventicia del relato de su vida de pícaro por España e Italia sino, antes bien, el esqueleto sustentador de un discurso ético que viene ilustrado con las peripecias de una vida. Y, por otro lado, la preocupación por reflejar biografías abyectas no es una denuncia implícita de la injusticia tanto como una apelación a las virtudes contrarias —el trabajo, la caridad, el rigorismo moral— que convienen a la afirmación de un pensamiento burgués, visto como alianza de fe religiosa y laica voluntad de dignificación. Nadie pretenderá tampoco utilizar el *Robinson Crusoe* —obra de tan sugestivos perfiles picarescos— como vademécum del perfecto náufrago en el Caribe o como prueba documental de que existió un avatar real modelo del imaginario: la realidad profunda del relato de Defoe patentiza, en verdad, la madurez de una religión utilitaria —que lleva a Robinson al arrepentimiento y a reconocer la mano de la Providencia— y la exaltación de la industriiosidad y de la dignidad individual que cuadran al colonizador. Lecturas, éstas, que son mucho más *históricas* que las que concluyen en apuntar a los pícaros en el censo de los españoles desamparados o a Robinson en el de los marinos sin fortuna.

No es fácil, como se ve, identificar el camino sesgado por el que la literatura nos informa de la historia: de cómo lo *general* prevalece sobre lo *particular*, entendiendo por lo primero esa escueta parva de cosas que ocupan a la literatura de todos los tiempos (el héroe que acomoda su propósito a las circunstancias, las derrotas o es vencido por ellas). Desde la biografía y la novela histórica al relato horro de ese adjetivo hemos visto una progresión ascendente de complejidad que a menudo lo es también de riqueza en las implicaciones.

Pero no siempre la historia se ha revelado a los hombres y éstos han sido conscientes de ella en las magnitudes de cantidad y calidad que existen desde hace siglo y medio en el mundo que llamamos contemporáneo. Dice el conocido chiste que nadie va a la guerra de «los

Cien Años» y eso oculta más verdad histórica que el mero equívoco cronológico que a todos nos ha hecho sonreír. Tampoco el recluta francés de 1939 sabía que la Segunda Guerra Mundial había de prolongarse por un sexenio, pero sí conocía —por la vía de la propaganda, por el periódico o por razón de su militancia política— qué oscuro turbión de cosas ventilaría la *drôle de guerre*, primero, y sus secuelas universales, después. Y, en el peor de los casos, sabía que una bandera, una nación, una himnódica, habrían de llevarle por trincheras y campos abiertos y quizá acoger su último suspiro: podría rebelarse ante tales mandatos imperativos, pero conocía que toda una organización —desde la escuela al cuartel— le habían destinado a esa misión y hasta un recuerdo perpetuo —las honras del «soldado desconocido»— celebraría las inmolaciones anónimas. Esa idea de historia y de nación (dos términos incardinados para siempre) han presidido los dos últimos siglos de la vida del mundo y han proporcionado a los hombres una suerte de segunda vida, la de ciudadanos, que otras edades desconocieron.

Antaño el contacto directo de la historia con el arte engendraba el canto épico de héroes individualizados, el monumento funeral, la crónica del hecho de armas, lo que en orden retórico obedecía a prescripciones estéticas inmutables. Tras la celebrada imparcialidad épica de *La Araucana* de Alonso de Ercilla hay, por supuesto, una dosis de cierto «realismo» (quizá refugiado en ese «yo» autobiográfico que resuena aquí como bordonea también en la crónica de Bernal Díaz del Castillo o en los *Naufragios* de Cabeza de Vaca), pero en lo que concierne a la imagen de los indígenas enemigos no está tanto el reconocimiento de su combatividad como la convención poética de cantar a enemigos dignos de tales conquistadores. Y al igual que en las verdes praderas cantadas por Garcilaso es inútil reconocer los modestos paisajes alcarreños que las inspiraron, el Chile insurrecto de Ercilla tampoco se limita a ser Chile: la pelea sin cuartel de los conquistadores se amplía y se incardina con aquella visión de la europea batalla de San Quintín que trae la diosa Belona al canto XVII, con la pintura de la naval de Lepanto que se ve en la cueva de Fitón (canto XXIII) y con la defensa de los derechos de Felipe II a la corona de Portugal que cierran el canto final, además de la historia de la reina Dido, desdeñada por Eneas, que el propio Ercilla narra a sus compañeros de armas en el canto XXXII. Con estas equivalencias heroicas, el poeta no solamente inserta aquellos desastres australes en el diseño entero y esplendoroso de las hazañas bélicas del

Imperio: lo hace porque el género sublime exige, en el fondo, la proscripción de lo particularista y no digamos de lo exótico. Y si Colón vio ruiseñores en el Caribe, Ercilla dibuja troyanos donde había indios con taparrabos.

Otro germen de realidad anida, sin embargo, en algunos raros ojos que acertaron a ver en todas las batallas la misma batalla, idéntico miedo cerval, el mismo sufrimiento. Ilustró esta tesis a su modo el bufón Estebanillo González, hurtando su misero cuerpo a las saetas y a las balas en un rocín muerto o acuchillando más tarde a los suecos muertos en aquella batalla de Nordlingen que, cuentan las historias, fue decisiva para el curso de la guerra de los Treinta Años. Dos siglos después, Fabricio du Dongo, el héroe de *La Cartuja de Parma* de Stendhal, vagó por los desolados campos de Waterloo sin encontrar aquella «batalla» que había soñado que esperaba a su vocación de triunfador. Y unos años más tarde, Valle-Inclán, concluye su segundo relato de *La guerra carlista* con una definición de la contienda que pone en boca de una monja enfermera y que da título a la novela: la guerra no es sino «el resplandor de la hoguera» que arde, pero cuyo centro, cuya razón, es imposible encontrar.

Pero en los ejemplos aducidos conviene distinguir el sano cinismo ante lo heroico, la frustración de un destino que se quiso de otro modo y la rebeldía consciente contra el imperativo patriótico que ha inspirado tan hermosas páginas de libertad a la literatura de nuestro tiempo. Y precisamente, ese alegato contra las obligaciones —guerreras, revolucionarias, políticas— de la historia es el mejor testimonio de la dimensión de *obligatoriedad* que la Historia reviste ante el hombre moderno.

No es fácil dar una fecha concreta a esa invasión de la conciencia histórica en la vida individual y, como arriba indicaba, el fenómeno tiene un aspecto cuantitativo —el incremento de información recibida— y otro cualitativo —la disposición de esa misma información en los casilleros ideológicos de nación, pueblo, clase social...—. Lo evidente es que tal cosa no nació con carácter coercitivo sino como un sentimiento de dignidad que, en épocas determinadas, convirtió el motín de subsistencias en revolución, el objeto de uso cotidiano en símbolo identificador de subversión, la idea utópica en horizonte de esperanza. Todo el siglo XVIII y quizá algunos decenios del anterior fueron un gigantesco laboratorio en el que se fue gestando la nueva realidad. Formulada al siglo siguiente como axioma epistemológico, la enunció

así Jakob Burckhardt: «La historia es la ruptura con el estado de naturaleza causado por el despertar de la conciencia». Cosa que en las lindes del siglo XVII entreveía Gianbattista Vico en su *Ciencia Nueva*. Al decirlo así, la religión, los saberes tradicionales, los métodos deductivos, se sometían a la fuerza desencadenada del descubrimiento: las ideas que explicaban el mundo eran en sí mismas historia y en lo sucesivo, para ser oídas, habían de hablar un lenguaje historicista o evolucionista.

Suele convenirse que todo esto se llama *romanticismo* y quizá el nombre quede chico para una contingencia que también alumbraron otros datos que tocan muy de cerca a la literatura: la ampliación del público lector que ahora incorpora al burgués sentimental, al menestral ambicioso, al estudiantón sin recursos, a las mujeres todas que convivían con ellos; la consiguiente rebaja de los supuestos *cultos* en un arte que ya no sustenta la preceptiva escolar en exclusiva; el reemplazo de las inmutables referencias universales por una mitología localista y nebulosa —lo medieval, lo nacional, lo cristiano, por ejemplo— mucho más accesible a los nuevos lectores. Y por eso puede que denominar *romanticismo* a ese cambio universal de la función de la literatura resulte corto para el seísmo provocado por la aparición simultánea del *relativismo* cultural y de la *accesibilidad* estética.

La heredera de un intachable *pedigree* monárquico, Madame de Staël, lo vio con la sagacidad típica de los conservadores escépticos y lúcidos. En 1800 escribía en el «Discurso preliminar» del que cabría llamar último libro del siglo de las luces, *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*: «Al observar las diferentes características que se encuentran en los escritos de los italianos, ingleses, alemanes y franceses, he creído poder demostrar que las instituciones políticas y religiosas tenían la parte mayor en estas diversidades constantes. Y, en fin, contemplando las ruinas que la Revolución Francesa ha, por así decirlo, entremezclado, he pensado que importaba conocer cuál era la fuerza que esta revolución ha ejercido sobre las Luces y cuáles efectos podían resultar de ello». Y casi al final de su trabajo, se respondía que «todo se confunde desde que se proscribió lo maravilloso y ahora los escritos deben imitar el acuerdo y conjunción de la naturaleza. La filosofía, generalizando las ideas, da más grandeza a las imágenes poéticas, el conocimiento de la lógica hace más capaz de hablar a la pasión. Una progresión constante en las ideas, un objetivo de utilidad debe hacerse sentir en las obras de imaginación (...). Las novelas, la poesía, las

piezas dramáticas y todos los escritos que parecen no tener otro objeto que el de interesar, no pueden alcanzar ese fin, sino cumpliendo a la vez una finalidad filosófica».

Pronto supieron lo propio quienes argumentaron su defensa del pasado en términos de explayación sentimental y sensibilidad «filosófica», que parecían ser el lenguaje de la mutación histórica. Chateaubriand, un noble exiliado por la revolución, apostilla el Concordato de Napoleón con la Santa Sede publicando un *Genio del cristianismo* donde el dogma reviste las especies más gratas de la unión y la nostalgia. La misma señora de Staël dio su paso definitivo a las urgencias del nuevo siglo al llamar la atención de los cenáculos pedantes del Imperio hacia la joven literatura alemana (*De la Alemania*, 1810). El ejemplo era, en este caso, el de una vida literaria que había surgido, apenas hacía cincuenta años, de apremios históricos sin respuesta —la nacionalidad frustrada políticamente— y de un cuidadoso cultivo de la propia peculiaridad, a la vez que de aquel elevado grado de deliberación y reflexión, de sentimentalismo y racionalidad, que requerían los tiempos de hoy: «La literatura alemana —empezaba su capítulo sobre Lessing— es la única que ha comenzado por la crítica; en todos los sitios, la crítica ha venido detrás de las obras maestras, pero en Alemania las ha precedido».

Veinticinco años después, un periodista español, Mariano José de Larra, vio con meridiana claridad las nuevas misiones de la literatura y cómo, ante ellas, carecía de sentido la falsa oposición de clásicos y románticos. Pese a lo que repiten los manuales, Larra no era uno de los últimos; era —y eso es mucho— un moderno que se había preguntado por la existencia y la necesidad de un público urbano, que había sabido apreciar en Moratín el Joven el primer hálito de una comedia burguesa española, y que —desengañado de ciertos modos políticos— había intuido la vocación de pedagogía social que el escritor español había de asumir en el futuro. Es significativo que si la más nítida conciencia del lenguaje sentimental que imponían los hechos la tuvieron algunos reaccionarios sagaces, la visión más perspicua de la función pública de la literatura anidó en ánimos poco románticos: las denominaciones son, como siempre, menos precisas que los fenómenos que designan.

La inserción de la historia en la práctica literaria de escritores y lectores viene, pues, determinada por una serie de circunstancias coincidentes. Fundamental es aquella ampliación de la conciencia histórica de los individuos, pero tan importante como ésta es la convicción

de que el transcurso de la historia equivale al avance del progreso («la literatura ha de ser hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir», había escrito Larra). Hecho decisivo es que la estimativa estética se relativice y se eclipsen ciertas formas inmemoriales de expresión, pero no menos importante es el impulso del *utilitarismo* renovado que ya no es respuesta al precepto horaciano —mezclar lo útil a lo dulce— sino inserción de la obra literaria en los trajines de un mundo que se afana por comprender y divulgar. Y todo esto va a verse multiplicado por otro hecho nuevo y quizá más trascendente: la inclusión del estudio de las literaturas nacionales en los programas de enseñanza. Y no ya como un orden *simultáneo* (diría parodiando a T. S. Eliot), sino como orden genético, historicista. Millares de palmetas de dómines y profesores de enseñanza media han creado el sentido reverencial de la literatura y han estimulado o impuesto el *patriotismo de la lectura*.

Pero para que todo esto se pusiera en marcha, hacía falta tanto la euforia del descubrimiento como, en no menor medida, el desencanto de las primeras frustraciones. Y esta condición lleva la fecha de 1815, año de la caída de Napoleón e inicio del programa de Restauración europea, que fue en muchos aspectos un año cardinal: quiso el regreso de la vieja unidad moral del continente de las monarquías, pero hubo de reconocer el fragor de los nacionalismos alentados por el carácter total de las guerras napoleónicas; suscitó el fantasma autoritario del Antiguo Régimen, pero no pudo evitar que fuera gestionado por la gran burguesía que era hija al fin de la revolución; desmovilizó y aún encarceló a los descamisados, artesanos y estudiantes que habían soñado con la gloria y la utopía (para ellos inventó las policías secretas), pero no pudo desarraigar de la historia del siglo a aquellas minorías iluminadas que serían después conspiradores, bohemios, insurgentes, nihilistas, ácratas, etc.

Para estos protagonistas de la desazón romántica el recuerdo de Napoleón era, a la vez, el de un meteórico ascenso personal cuanto un testimonio de los inolvidables días de la revolución. Si a la altura de 1814 el corso es todavía el enemigo feroz que anatematizan en sus versos Lord Byron y Giacomo Leopardi, no pasan muchos años hasta que el Emperador cobre perfiles de leyenda en un conocido pasaje del *Childe Harold* byroniano o aparezca como libertador de Europa en la oda al Cinco de Mayo, de Alessandro Manzoni. A partir de entonces, el mito

napoleonista encuentra su hogar en los corazones decepcionados por el telón de prosaísmo que ha caído sobre la escenografía imperial, teatro del mundo donde —como es sabido— los soldados llevaban en sus mochilas el bastón de mariscal. Lo recuerdan algunos pasajes de Balzac, por asco a la monarquía liberal. Musset y Vigny no vacilan en achacar a esa nostalgia el *mal du siècle* de su generación. Béranger inicia en 1826 la boga del bonapartismo plebeyo con *Les souvenirs du peuple*, pero casi a la vez que Víctor Hugo y William Hazlitt contribuyan a aquel retrato heroico que llevaban en su alma los protagonistas de las novelas de Stendhal. Hasta en los dos cabos de Europa suenan los ecos de la leyenda: en Rusia la cantan Puchkin y Lermontov; en España, el traslado de las cenizas de Napoleón desde Santa Elena a París —hábil maniobra propagandística de Luis Felipe— inspira a Espronceda un vigoroso apóstrofe a aquel «mercader que con su vara mide/tu genio y tu virtud, mísera Europa»; en Portugal, Almeida Garret recuerda en sus *Viajes por mi tierra* haber adquirido a un chamarilero de la feria de San Lázaro un cromo de Napoleón que hubo de costarle una severa paliza paterna.

Quizá no sea aventurado sacar de este bautismo de la literatura contemporánea una nueva conclusión sobre el sentido de la tangencia historia-literatura: la necesidad de un ingrediente de insatisfacción, de amargura y despecho, de frustración del anhelo, como primeros estímulos de la memoria. Son más propicios al sentimiento los ideales derrotados que los vencedores y eso lo supieron muy bien los españoles del siglo XVI —que no fueron modelo de tolerancia— cuando gozaban de romances fronterizos y luego moriscos, donde se idealizaron hasta el estereotipo burlesco los perfiles galantes de quienes, sobre derrotados, abandonaron el país. En fechas más recientes, el raro sortilegio que dos obras de Curzio Malaparte, *Kaputt* y *La piel* (1943 y 1949, respectivamente), han ejercido sobre los lectores europeos de postguerra se basa en la profunda deshonestidad de mezclar la crónica de la barbarie «magnífica» de los fascismos con la piedad por el dolor y la miseria que suscitaba y con un juego masoquista de apelación a la *digna indignidad* de un pueblo derrotado: una y otra cosa sólo eran posibles en la medida en que el lector podía sentirse generoso vencedor.

En la literatura moderna no se ha tratado tanto de la compasión por los vencidos, como de una seria convicción de que toda victoria es pírrica en el corazón de los hombres, que no vale la ruina que desencadena,

que todo entusiasmo ha de ser traicionado por la realidad. La semilla napoleónica de 1815 ha sido, en este orden de cosas, muy fecunda. El fruto de la revolución de 1848 son *Las flores del mal* de Baudelaire y *Madame Bovary* de Flaubert, las dos mayores purgas que recibiera el idealismo romántico, de la mano de la maldad sin heroísmo y del sentimentalismo sin gloria. La consecuencia de 1870 y de la rota de la Comuna de París es —a la par de los relatos de Jules Vallès— *Une saison en enfer* (1873), de Rimbaud, donde el hervor revolucionario se transforma en transgresión moral y estética de la norma burguesa. La mejor novela de la revolución mexicana de 1910, *Los de abajo* de Mariano Azuela, es una crónica desmenuzada del deterioro de un ideal que sólo reencuentra su inocencia originaria cuando el héroe muere cercado de sus enemigos en el mismo lugar donde comenzó su rebeldía. Las más hermosas novelas de las guerras de 1914 y 1939 son las que hablan de la desmovilización de sus héroes o del duro reanudar de la postguerra: de entre las norteamericanas, las dos más justamente famosas —*Adiós a las armas* (1929), de Ernest Hemingway y *Los desnudos y los muertos* (1944), de Norman Mailer— lo son por mor de esa peculiar sensación de inutilidad del esfuerzo, de caos reflejado en la misma escritura, de distancia entre el sujeto y la Historia, que saben participar a su lector.

Apuntaba más arriba que la *oblicuidad* de la obra literaria con respecto a la realidad que refleja forma parte de aquel axioma de generalización que Aristóteles formuló en la *Poética*. Y que se refiere no sólo al tratamiento de la acción, como hemos venido viendo, sino también a la representatividad y selección de los personajes. El grado más elemental de oblicuidad es aquél en el que el personaje reproduce los rasgos de tal o cual imagen histórica pero degradada, confusa o caricaturesca. Es la marca distintiva de los protagonistas stendhalianos, pero tampoco la desconocen algunos héroes de Balzac y algunos descontentadizos seres del teatro de Musset. Nuestro Galdós supo usar muy bien de ciertos subrayados históricos en sus novelas: Martín Muriel, *El audaz*, acaba en el manicomio creyéndose Robespierre, tras haber fracasado la intentona revolucionaria de Aranjuez, hermana menor del Terror; la Isidora Rufete de *La desheredada*, vaga burlada y derrotada por las calles de Madrid, a la vez que el pueblo soberano destierra a otro «impostor», el rey Amadeo de Saboya; Rosalía Pipaón, *La de Bringas*, vincula su destino de adúltera «de balde» y de expulsada de Palacio por revolución al más conocido,

pero idéntico castigo de su reina y señora, Isabel II, de quien es contrafigura.

Otras veces la representatividad de los personajes se apuntala con una suerte de *plus* sentimental que el autor les otorga. Con mucha agudeza, Roland Barthes reparaba, a propósito de la figura de Charlot, que la plasmación del proletariado en la literatura contemporánea tiende a efectuarse bajo las especies del miserable, del marginado social, del mendigo patético. Y algo parecido sucede en los albores de nuestra literatura «social». El *Juan José* de Joaquín Dicenta, que la inaugura en la escena el año 1895, presenta su drama de obrero bajo la forma de un problema de honra marital vindicada que se desenlaza en forma calderoniana: como si las tribulaciones de un albañil de la España finisecular necesitaran subrayarse con una convención escénica, la venganza del amante en la infiel y el burlador, que ya conocían de sobra palcos y plateas del Teatro de la Comedia madrileño.

Más compleja es la *oblicuidad* del personaje cuando su mera condición humana reviste dimensiones epistemológicas cercanas a la metáfora: cuando su presencia toma caracteres de *situación* radical ante el mundo, como conocimos en el caso de aquellos *pícaros* que se trocaban en «atalayas de la vida humana», tal Guzmán de Alfarache. Un caso bien conocido al respecto es la presencia de niños como protagonistas y, mejor aún, como ópticas de relatos históricos. Nunca como en ellos se concitan los requisitos de las actitudes a que me vengo refiriendo en este apartado: la inmediatez y la «objetividad» del testimonio vienen garantizadas por la limpidez de la perspectiva infantil elegida; en grado más intencionado, la búsqueda de la inocencia histórica y la proximidad a lo vital espontáneo se producen de forma natural como respuesta salvadora ante holocaustos y miserias. Pocas cosas han removido más conciencias de postguerra que el diario de encierro de una muchacha judía, Ana Frank, por más que hoy sepamos lo que hubo de superchería y falsificación en el negocio de su publicación. No es casual tampoco que muchas novelas de la guerra civil españolas salvaran ciertos escollos censoriales y reflejaran cierto deseo colectivo de pureza y de exculpación usando de la perspectiva infantil: *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo, *Los inocentes* de Manuel Lamana, *Primera memoria*, de Ana María Matute, *Los liberales*, de Francisco García Pavón... En otras obras, sin embargo, la visión infantil refuerza cierta denuncia implícita y, por otro lado, refleja el *descubrimiento* y la alianza incondicional

con la suerte de los vencidos: es el caso de filmes como *La prima Angélica*, de Carlos Saura, y de *Las largas vacaciones del 36*, de Jaime Camino, o el sentido de los mejores relatos de *Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos. Y ya en las lindes mismas de la alegoría, cómo no pensar en la brillante obertura de la trilogía de Danzig de Gunther Grass, *El tambor de hojalata* (1959), la inolvidable historia de Oskar, el niño que quiso seguirlo siendo por encima de la mezquindad de los años nazis.

No es casual que casi todos los ejemplos que hemos examinado correspondan a novelas, porque el género nació en buena parte para realizar en su seno esa singular tangente de Poesía e Historia y quizá por eso ha sido objeto de tantas cavilaciones y hasta rechazos de los preceptistas. En 1887 y en su folleto *Apolo en Pafos*, Leopoldo Alas ponía en los labios de Clío —musa de la Historia— y de Calíope —musa de la Poesía Epica— razones para reivindicar la paternidad de ese género en el que reconocían «la forma más libre y comprensiva del arte»: si Clío arguye que «llegará un día en que será un crimen de lesa metafísica pretender que pueda haber belleza superior a la realidad» que combinan y reflejan los modernos relatos, Febo replica por Calíope en defensa de la «legitimidad de aquellas fábulas que poco o nada se cuidan de respetar la verdad, o sólo respetan la verdad de un orden y olvidan la de otros» (dilema que, dicho sea al paso, es la servidumbre y la gloria de la mejor narrativa del XIX: batalla que no sólo opone novelas entre sí sino que hace lidiar a elementos de una misma novela). Sin embargo, la rebatiña de Clío y Calíope era muy anterior a la fantasía de Clarín. Mateo Alemán llamó a su *Guzmán* «poética historia» en vano intento de resolver la antinomia. Lope de Vega nunca acabó de entender aquello que asentaba la gloria del viejo Cervantes y cuando puso mano a sus novelitas dedicadas a Marcia Leonarda relaciona este oficio con lo que «antes llamaban cuentos» y no llegaban a la letra impresa. Con tanta perplejidad como desparpajo, la pedantuela Nise de *La dama boba* apostilla la mención del griego Heliodoro con el comentario «Es que hay poesía en prosa», lo que no deja de ser una remota intuición de otro de los términos del problema: la tensión y la gracia de imaginación y estilo.

Y no le faltaba razón a Nise porque la primera novela moderna —era tan moderna que Cervantes no pensó en llamarla así: me refiero al *Quijote*— todavía está subrepticamente justificada y legitimada por los supues-

tos de la epopeya burlesca en verso *more ariostesco*. Y rara es la narración del siglo áureo español —las que abren el camino de la novela moderna— que no anda contaminada de un género afín o reminiscente de una forma genérica extraña a lo novelesco: el *Lazarillo de Tormes* es, en rigor, una epístola ficticia —que ensarta burlas folklóricas— en la que el de Tormes narra a un «Vuesa Merced» su pintoresco «caso»; la *Diana* de Jorge de Montemayor engaña su dependencia de la égloga conversada con artificios que vienen de la narración breve de intriga urbana (a la italiana) y con otros propios de los libros de caballería. Cervantes llega a ser la rosa de los vientos de todas las posibilidades intergenéricas: libro de pastores es *La Galatea*, relato bizantino el *Persiles*, entremés vuelto novela el *Rinconete y Cortadillo*, miscelánea de dichos y apotegmas débilmente novelados *El Licenciado Vidriera*. Y el mismo *Quijote* bebe de las normas del diálogo humanista como de la estructura itinerante del libro de caballería, pero a la vez nos anuncia —por el propósito autobiográfico de Ginés de Pasamonte— la tentadora proximidad de la narración picaresca y, por la comezón de los protagonistas de ser los pastores Quijotiz y Pancino, la posibilidad de seguir el juego con disfraz nuevo.

Seguir el juego —ahí está el descubrimiento capital—, con una sola regla: la de interpretar un mundo contingente y mudable —histórico— a través de una situación humana peculiar, de un *disfraz* de caballero o de pastor, de pícaro o de náufrago, de soldado de fortuna o de niño, de mujer enamorada o de médico rural. Esta proteica condición había de asegurar a la novela, a despecho de todas las preceptivas, su destino de punto de encuentro privilegiado. Más tarde vino la encarnación idealista de Georg Lukács a recordarnos su naturaleza de búsqueda de valores en un mundo incierto. O René Girard a contraponer dialécticamente la mentira romántica y la verdad novelesca, que viene a ser el implícito contraste que todo relato ofrece entre la realidad y el deseo de modificarla. Pero antes que los críticos, aquella misión había sido descubierta por los novelistas y por sus lectores. Y también por los inquisidores: lo supieron muy bien quienes prohibieron llevar a las colonias americanas libros de ficción, no fuera que los indios tomaran por verdad dianas y amadises... y por ficción las historias del Evangelio; lo sabía también aquel clérigo profesor de literatura que hace veinticinco años había acuñado un singular calambur, «las novelas, no-verlas». Era, y no lo sabía, su mejor homenaje al género.

Desde el 8 de abril, en la Fundación

EXPOSICION DE 95 OBRAS DE FERNAND LEGER

Un total de 95 obras del pintor francés Fernand Léger (1881-1955), una de las figuras más destacadas del arte del siglo XX, se ofrecerá, en la sede de la Fundación Juan March, a partir del 8 de abril. Cuarenta y tres óleos y 52 dibujos y guaches realizados por el artista desde 1912 hasta 1955, año de su muerte, incluirá esta antológica, que ha sido organizada por la Fundación Juan March con la colaboración de diversos museos, galerías y coleccionistas particulares.

Por primera vez en España podrá contemplarse una muestra importante de este gran artista, contemporáneo de Matisse, Picasso y otras figuras claves de la vanguardia europea de la Escuela de París anterior a la Segunda Guerra Mundial. Léger, creador de un estilo personal, apartado del cubismo ortodoxo, incorporó a su obra, a lo largo de más de 50 años de carrera artística, elementos del constructivismo, purismo, futurismo, surrealismo y demás movimientos configuradores del lenguaje artístico internacional de la primera mitad del siglo. Las investigaciones del color y el movimiento instantáneo, la figura humana y los objetos en el espacio, los temas de la cultura de la máquina, la búsqueda de la monumentalidad, etc., aparecen reflejados en las obras de esta exposición. En ella puede verse el camino seguido por Léger desde cuadros todavía dominados por la influencia cézanniana (*Tejados de París*), a la serie de sus *Discos* o *La Ciudad*, la serie de *Mujeres* y *Bailarinas*, los objetos en el espacio, así como obras de sus años en América y *Los trampolinistas*. La Exposición Léger, que permanecerá abierta en la Fundación Juan March hasta el 22 de mayo próximo, se ha realizado con obras procedentes de las siguientes instituciones: Galería Beyeler, de Basilea, Museo Nacional Fernand Léger, de Biot, Museo Nacional de Arte Moderno-Centro Georges Pompidou, de París, Galería Adrien Maeght, de París, Fundación Maeght, de Saint-Paul-de-Vence, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf, y coleccionistas particulares.



1881 Jules-Fernand-Henri Léger nace el 4 de febrero en Argentan (Normandía). Hijo de ganadero.

1890-99 Estudia en la escuela de Argentan y en un colegio religioso de Tinchebray. Aprendizaje con un arquitecto de Caen.

Cuando tenía dieciséis años (...) mi madre y mi tío —por entonces mi padre, ese padre legendario había muerto—, me enviaron a Caen para que estudiase arquitectura. Para ellos la arquitectura era una profesión más seria que la pintura...

1900-04 Servicio militar. Es admitido en la Escuela de Artes Decorativas. Frecuenta la Academia Julien y el Louvre.

1905-07 Primeros cuadros: «El jardín de mi madre». Exposición retrospectiva «Cézanne», en el Salón de Otoño.



(...) me han hecho falta tres años para deshacerme de la influencia de Cézanne..., su huella era tan fuerte que, para librarme de ella, tuve que ir hacia la abstracción.

1908-09 Pasa temporadas en Córcega. De vuelta a París, se instala en la «Ruche», en el n.º 2 del pasaje de Dantzig, en la zona frecuentada por artistas como Archipenko, Laurens, Lipchitz y, más tarde, Delaunay, Chagall, Soutine, Max Jacob, Apollinaire, Cendrars, Reverdy. *La costurera, Desnudos en el bosque*. D. H. Kahnweiler descubre a Léger y le abre su galería de la calle Vignon, donde exponen Braque y Picasso. *La boda*.

1911-13 Expone *Desnudos en el bosque* en los Independientes y *La mujer de azul* en el X Salón de Otoño. Exposición en la Galería Kahnweiler.

Cuando logré el volumen tal como yo quería, empecé a situar los colores. Fue muy difícil. ¡Cuántos lienzos he destruido! Me gustaría verlos de nuevo ahora. Era sensible al color, quería situarlo en los volúmenes...

Instala su estudio en el núm. 86 de Nôtre-Dame-des-Champs. Participa en exposiciones cubistas de Barcelona y Moscú.

1914 El 2 de agosto es movilizado como zapador en el cuerpo de ingenieros, en Argonne y Verdún. Numerosos dibujos en las trincheras y campamentos.

La guerra fue para mí un enorme acontecimiento. Viví en el frente una atmósfera superpoética que me excitaba profundamente (...). Fue durante la guerra cuando puse los pies en la tierra... Cuando lo abandoné, París estaba inmerso en plena moda abstracta, era una época de liberación de la pintura. Sin transición, me encontré hombro con hombro con todo el pueblo francés (...). Todo aquello fue necesario para olvidar el arte abstracto de 1912-1913. La rudeza, la diversidad, el humor, la perfección de ciertos tipos de hombre a mi alrededor, su sentido exacto de lo que era realmente útil y oportuno, aplicable a ese drama de vida y muerte en el que estábamos sumergidos (...). Viviendo esa realidad aprendí el objeto para siempre. Esa culata de un cañón del 75 expuesta a pleno sol fue más útil para mi evolución plástica que todos los museos del mundo. Al volver de la guerra, seguí utilizando lo que había vivido en el frente. Durante tres años utilicé formas geométricas.

1916-17 Pinta *Soldado con pipa*. En Verdún, víctima de los gases, es hospitalizado y declarado inútil. *La Partida de Cartas*.

1918-19 *Los Discos*. Ilustraciones para *He matado*, de Blaise Cendrars. *La Ciudad*. Se casa con Jeanne-Augustine-Adrienne Lohy. Expone en la Galería de Léonce Rosenberg, en París.

1920 Se funda la Galería y la revista *L'Esprit Nouveau*. Conoce a Le Corbusier. *El Mecánico*. La figura humana recobra el puesto en la obra de Léger.

...La expresión ha sido siempre un elemento demasiado sentimental para mí. No sólo sentía la figura humana como un objeto sino que, como la máquina me parecía tan plástica, quería dar a la figura humana esa misma plasticidad...

Collège de France sobre la estética de la máquina y el orden geométrico.

1921-22

Comienza la época monumental, con personajes. *La Gran Comida, La Madre y el Niño*. Entra en contacto con Mondrian y Van Doesburg. Diseña los decorados de *Pista de Patinaje*, ballet sueco de Rolf de Maré, con música de Darius Milhaud, y de *La Creación del Mundo*, del mismo autor sueco. Preocupación obsesiva por la función del objeto, aislado, ampliado, como punto de partida de sus experiencias en el mundo del cine.

1925-30



Los objetos en el espacio. (...) *He tomado el objeto, he suprimido la mesa, lo he puesto en el aire, sin perspectiva ni soporte. He tenido entonces que liberar más el color (...)*.

En 1928 viaja a Berlín con ocasión de su exposición en la Galería Alfred Flechtheim. *La Gioconda con llaves*.

1927-28

La Lectura. Abre un taller con Ozanfant. Viaja a Italia con Rosenberg. *El Ballet mecánico*, primera película dirigida y producida por Léger.

He utilizado para la elaboración de esta película el primer plano, que es la verdadera invención cinematográfica (...). Hice cine, pues, para enseñar los objetos en su crudeza, y me dí cuenta de que sólo se realizaban a partir del movimiento. Con la cámara hice que se moviesen objetos que nunca lo hacen, y vi cómo tomaban un sentido objetivo, pero se trataba de una objetividad en movimiento, totalmente distinta de la objetividad inmóvil de la pintura, que ha de imponerse mediante el contraste. El cine, por tanto, me ha confirmado el valor del objeto, pero no me ha servido para la pintura.

1931-32

Visita Nueva York y Chicago. Profesor en la Academia La Grande-Chaumière, de París. Viaja a Suecia y Noruega.

1933

Viajes a Zurich y a Grecia.

1934-35

En agosto de 1934 viaja a Londres. Trabaja en los decorados de una película de G. H. Wells: *The Shape of Things to Come*. Expone en la Galería Moderna de Estocolmo. En septiembre de 1935 marcha a Estados Unidos. Exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el Art Institute de Chicago.

1936-39

Participa, con Aragon y Le Corbusier, en los debates sobre «La cuestión del realismo». Decorados para ballets y murales. Expone en Helsinki. En septiembre de 1938 tercer viaje a Estados Unidos.

R. Mallet-Stevens encarga a Delaunay y Léger la decoración del hall del Pabellón de una «Embajada Francesa» en la Exposición de Artes Decorativas. Primeras pinturas murales para el Pabellón de «L'Esprit Nouveau».

(...) *La abstracción exige grandes superficies, paredes. Sobre ellas se pueden organizar una arquitectura y un ritmo (...). La pintura de caballete se encuentra a menudo limitada. La pintura mural, por el contrario, no tiene dimensiones.*

Expone por primera vez en Estados Unidos, en Nueva York. Conferencia en el

1940



Se refugia en Lisores (Normandía), Burdeos y Marsella y obtiene un visado para Estados Unidos, hacia donde marcha en octubre con Jacqueline Rey. Profesor en la Universidad de Yale y en el Mills College de California. Gran actividad creadora, inspirada por el realismo publicitario de Broadway.

Mi obra continúa y se desarrolla de forma absolutamente indepen-

diente de mi localización geográfica. Lo que pinto aquí lo habría podido pintar en París o Londres (...). La obra de arte es la resultante de un estado interior, nada ha de deber al pintoresquismo exterior. Puede que el ritmo neoyorquino o el clima de este lugar me permitan un trabajo «más rápido». Eso es todo.

Disociación cada vez mayor del dibujo y del color.

1951 Contacto con otros artistas emigrados (Zadkine, Ernst, Chagall, Mondrian...) en la Galería Pierre Matisse. Numerosas variaciones sobre el tema de *Los trampolinistas*.

(...). *Un día fui a una piscina. No había cinco o seis personas saltando desde el trampolín, sino doscientas, todas a la vez (...). Entonces pinté miembros dispersos en el cuadro y comprendí que, al hacer esto, era mucho más veraz que Miguel Angel cuando se preocupaba de pintar cada músculo (...). Cuando los chicos de Marsella se tiraban al agua, no tenía tiempo para percibir los detalles...*

1947-48 *Ocios. Homenaje a David*. En 1945 expone en Cambridge (Massachusetts) y en Nueva York. Se adhiere al Partido Comunista Francés. En diciembre regresa a Francia. *Adiós New York* (1946). En 1948 realiza los decorados de *Pasos de acero*, de Prokofiev. Viaja a Polonia.

En 1949 exposición retrospectiva (1905-1949) en el Museo de Arte Moderno de París. Ilustraciones para *Les Illuminations*, de Rimbaud. Primeras cerámicas, en Biot. Expone en Friburgo, Hamburgo, Hannover y Basilea.

1950 Muere Jeanne Léger. Expone en la Tate Gallery de Londres. Instala un taller de cerámica en Biot. Serie *Los Constructores*.

(...). *He querido reflejar el contraste entre el hombre y sus inventos, entre el obrero y toda esa arquitectura metálica... No hay ninguna concesión sentimental, aunque mis figuras sean más variadas y estén más individualizadas (...)* Insisto

más en la existencia de los personajes, pero al mismo tiempo domino sus movimientos y sus pasiones (...). Llevé Los Constructores a las Factorías Renault y los pusieron en los muros de la cantina...

1953 Vidrieras y tapicería para la Iglesia de Audincourt (Doubs).

Magnificar objetos sagrados, clavos, copones o coronas de espinas, tratar el drama de Cristo no ha sido para mí una evasión. No estoy loco... He tenido simplemente la ocasión inesperada de adornar vastas superficies según la estricta concepción de mis ideales plásticos (...). Deseaba aportar un ritmo educativo de formas y colores a todos, creyentes y no creyentes...

Composiciones para el pabellón francés de la Trienal de Milán. Viaje a Italia. Se instala en Chevreuse, durante una crisis de ciática. Paisajes.

1954-55 Se casa con Nadia Khodosevitch. Decora la gran sala



del Palacio de las Naciones Unidas en Nueva York. Se instala en Gif-sur-Yvette. *Día de campo. El gran desfile*. (...). *Sin duda alguna, el circo ha sido el acontecimiento de mi niñez. Y ahora ha vuelto a mi pintura... He trabajado dos años para realizar El gran desfile. Lo estudio todo con gran trabajo. Soy extremadamente lento en mi trabajo. No sé improvisar. Cuanto más me examino, más veo que soy un clásico.*

1954-55 Vidrieras para la iglesia de Courfaivre (Suiza) y para la Universidad de Caracas. En 1955 expone en la III Bial de São Paulo, obteniendo el Gran Premio. El 17 de agosto de 1955 muere Fernand Léger en Gif-sur-Yvette.

1960 Se inaugura en Biot (Alpes Marítimos) el Museo Fernand Léger.

La poesía dinámica de Léger

Con *La Costurera* (1909) y *Desnudos en el Bosque* (1909-1910) se inicia el estilo que va a caracterizar propiamente el arte creador de Fernand Léger. Es ésta una época marcada todavía por la influencia de Cézanne, en la composición y la gama de colores algo monótona y apagada (*Tejados, Humos*), de la que el artista se va a liberar muy pronto con un nuevo concepto arquitectónico del volumen a base del juego de planos, que culminará en los *Desnudos en el Bosque*, lienzo que ha sido considerado como el equivalente de las *Señoritas de Avignon* en la obra de Picasso.

Pero el cubismo de Léger era absolutamente personal; rechazando el vocabulario hermético de sus amigos cubistas, centrados por entonces en la naturaleza muerta, él aspirará a un arte directo que hable a los ojos mediante recursos puramente plásticos, colores, ritmos y contrastes de formas que se entrechocan. Opondrá una concepción dinámica a las propuestas *estáticas* del cubismo ortodoxo; y, frente a la desintegración del volumen que propugnaba éste, Léger postula su afirmación, en su movimiento y oposiciones formales, en un espacio heterogéneo. Son estos años 1909 a 1912 excepcionalmente activos para Léger. Le interesa el movimiento instantáneo, la atmósfera, incorporar al color la sensación de velocidad (influencia, quizá, de R. Delaunay).

A sus treinta años, Léger es una figura consagrada de la Rive Gauche: participa en las principales exposiciones de vanguardia, es miembro del Grupo des Puteaux, pronuncia conferencias públicas...

La guerra del 14 descubre a Léger una «materia animal» de prodigiosa vitalidad. Léger se encuentra a sí mismo como artista. El frente, la rudeza del argot de sus compañeros, la máquina y todo tipo de productos derivados de la técnica (hélices, cilindros, engranajes, discos, remolcadores, motores, el metal), etc., van a constituir una rica fuente de inspiración para el pintor. Obras co-



«Los constructores».

mo *Acróbatas en el circo* (1918), *Discos* (1918) y *La Ciudad* (1919-20), reflejan la visión de Léger de la «civilización de la máquina».

A partir de 1920, además, reaparece la figura humana en su obra —prácticamente ausente de sus lienzos anteriores—; primero, desprovista de toda intención psicológica, como un signo, para transformarse paulatinamente en el «gran tema», objeto o pretexto de contrastes por oposición a la geometría de los demás elementos de la composición: mesa, baldosas, ventana... Con la serie de *Mujeres*, Léger restituye la figura humana a su medio familiar. Monumentales, impasibles, impersonales, vacías de todo contenido psicológico son estas figuras femeninas, de rostros ausentes, que parecen flotar entre lo real y lo irreal: *Tres mujeres con flores* (1920), *Dos mujeres con un ramo* (1921), *La Co-*

mida (1921), *La Lectura* (1924). La mayor parte de las obras elaboradas entre 1920 y 1930 nos sorprenden por el gran tamaño de los conjuntos y de los detalles. Todas ellas reflejan la misma obsesión por el plano de gran formato. Y es que el cine jugaría un papel fundamental en la formación visual y estética de Léger. En su búsqueda del efecto monumental, Léger estudia la función del objeto, que utiliza aislado de su ambiente, en bruto. Lo amplía desmesuradamente y lo asocia a los elementos más insólitos. Este descubrimiento del objeto en su entorno espacial —descubrimiento del que se ha apropiado nuestro arte publicitario— es el punto de partida de

soporte. He tenido entonces que liberar aún más el color (...).

Los objetos, en ese periodo de los años treinta, van a mantener un carácter de silueta, son perforados: formas caladas que dejan entrever el fondo a través de sus aberturas, para representar la profundidad. Y este movimiento, que evita las superficies muertas, lo encontramos no sólo en las naturalezas muertas, sino en los paisajes de Normandía pintados en la granja de Lisores y en los lienzos de su futuro periodo americano.

No puede hablarse, según algunos críticos, propiamente de una etapa americana en la obra de Léger. Y el propio artista lo expresó: *Mi evolución creadora actual* (hacia los personajes en el espacio) *comenzó en París en 1936-37, con el cuadro Composición con loros. Esta evolución prosigue con los Saltimbanquis (1940) y los Trampolinistas (1941-42)...* Esa disociación del dibujo y el color que, de hecho, es herencia plástica del cubismo, le permiten a Léger dar un significado a los objetos con un dibujo independiente de la arquitectura coloreada del cuadro.

En Estados Unidos, donde se refugia Léger en 1940, seguirá así investigando en la energía estética del plano (recordemos *La Ciudad*, de 1919-20) y en el dinamismo de la curva de la *Composición con loros*, de los años 36-37. Lo que va a hacer es desarrollar una serie de variaciones sobre el tema de «hombres en el espacio». En *Los trampolinistas*, por ejemplo.

En *El gran desfile* y *Un día de campo*, ambos de 1953, la línea se afirma más, se vuelve más gruesa y negra.

Otras facetas abarcó Léger, como el diseño de decorados para ballets, la cerámica, a la que quiere sacar toda su vena escultórica, las vidrieras, paneles y decoración de pabellones y murales...

Y en todas estas manifestaciones Léger plasma sus ideales plásticos: aportar un ritmo evolutivo de formas y colores, aportar «la alegría y la luz (que) se vierten en el corazón de todos».



«Leños (con un pájaro)».

las experiencias personales de Léger en el mundo del cine.

Hacia 1930 Léger resuelve sintetizar todas sus experiencias y adopta de forma decidida el formato grande. La *Composición con tres figuras* inaugura, en 1932, un largo y denso ciclo monumental que sólo finalizará en 1945, con la *Grande Julie*.

El descubrimiento de los recursos del espacio tenía que entrañar el del color en libertad, en solidaridad con la arquitectura. Esto va a suponer una nueva aventura para Léger, la de los objetos en el espacio: ... *El objeto es, en verdad, el tema de mis cuadros de caballete. He tomado el objeto, he suprimido la mesa, lo he puesto en el aire, sin perspectiva ni*

BALANCE DE LICHTENSTEIN Y SCHWITTERS

*Un total de 45.000 personas visitaron la Exposición de Roy Lichtenstein en la Fundación Juan March, clausurada el pasado 20 de marzo. Esta retrospectiva del artista neoyorquino, con 92 obras, entre pinturas, esculturas y dibujos, fue objeto de notable atención por parte de los medios informativos. El propio artista vino a Madrid a la apertura de la muestra. Del 11 de febrero al 4 de marzo, en sucesivos viernes, se proyectaron en la Fundación Juan March documentales sobre Roy Lichtenstein: *American Art in the Sixties* de 55 minutos; *Lichtenstein in London*, de 20 minutos, y *Roy Lichtenstein*, de 52 minutos, todas ellas en color y en versión original.*

A los comentarios aparecidos en la prensa madrileña (algunos de los cuales se reprodujeron extractados en el anterior Boletín Informativo), se han sumado otros publicados en periódicos de otras capitales españolas. «Uno de los dos *cáines* del *pop*, junto a Andy Warhol; una nueva manera de mirar la sofisticada realidad visual de nuestras recargadas, pintarrajeadas, abigarradas, asfixiantes y atractivas ciudades...», escribía Joan Alvarez en «Noticias», de Valencia (21-I-83). Por su parte, Manuel García, en la revista «Tiempo» (24-I-83) subrayaba que Lichtenstein «es, sobre todo, un pintor culto al alcance de las masas».

«Al final de su pesquisa *pop* en torno a la historia del arte, en el intento de valerse de las vanguardias clásicas, Roy Lichtenstein —señalaban en el «Diario de Granada», M. H. de Ossorno y Justo Navarro, el 27-I-83— ha vuelto al punto crucial donde la mayoría de ellas se estrellaron: al acto de pintar el acto de pintar. Lichtenstein, banalizador también como la época y sus héroes, entiende que no existen actos sino resultados.»

LA EXPOSICION SCHWITTERS EN BARCELONA

Otra exposición de la Fundación Juan March en el presente curso, en la misma línea de ofrecer la obra de grandes artistas «clásicos» del siglo

XX, quizá insuficientemente conocidos en España, fue la Exposición de Kurt Schwitters, el creador del *daísmo* «Merz», presentada el pasado otoño en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, y posteriormente en Barcelona, en la Fundación Miró, y con su colaboración y el patrocinio del Servicio de Artes Plásticas del Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña. Un total de 6.989 personas visitaron la muestra en Barcelona.

Reflejo de la acogida de esta exposición en la capital catalana son los comentarios críticos publicados, de algunos de los cuales se dio cuenta en el Boletín del pasado febrero. Pilar Parcerisas («Suplemento Cultural del Diario «Avui», 1-2 enero 1983), subrayaba la «actitud revolucionaria de Schwitters», que nunca fue antiartística como la de sus compañeros *daístas* berlineses o como el mismo Duchamp. Construir, levantar algo nuevo a través del arte fue su aspiración. Y así consiguió crear, a partir de los escombros, un nuevo estilo».

Para Gloria Moure, «en Schwitters se reúnen la calidad de un artista excepcional con la imagen representativa de una época extraordinariamente importante para el arte contemporáneo, la de entreguerras, cuyas secuelas nos alcanzan hoy (...). Toda su obra es una lucha contra la aceptación de la semejanza como base del conocimiento y del arte». («El Noticiero Universal», 20-I-83).

Piano y música de cámara

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA» EN ABRIL

Un recital de piano y dos dúos de violoncello y piano y para dos pianos serán las modalidades de los tres «Conciertos de Mediodía» que se celebrarán, en la sede de la Fundación Juan March, durante el mes de abril. Los lunes 11, 18 y 25, a las 12 horas, actuarán, respectivamente, Antonio Campos y Miguel Angel Samperio, en dúo de violoncello y piano; el pianista Angel Berrocal, con un recital de este instrumento; y María Dolores Santos y María Fernanda de Lera, con un concierto para dos pianos.

Los «Conciertos de Mediodía» son de entrada libre y su duración aproximada es de una hora. Abarcan modalidades diferentes en cada ocasión y permiten la entrada o salida de la sala en los intervalos entre pieza y pieza.

El programa que interpretará el día 11 el dúo formado por Antonio Campos y Miguel Angel Samperio estará integrado por tres Sonatas de Vivaldi, Brahms y del propio Samperio.

Antonio Campos estudió en Bilbao y Madrid, y posteriormente en Colonia (Alemania), bajo la dirección de Gaspar Cassadó. Ha sido miembro de la Orquesta de Solistas Españoles y es Profesor titular de la Orquesta Nacional de España. Actualmente es catedrático de Violoncello del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Miguel Angel Samperio, santanderino, estudió en su ciudad natal y en el Conservatorio Superior de Madrid y, posteriormente, en París, con Nadia Boulanger. Ha compuesto diversas obras de cámara, música para piano, coral y sinfónica, destacando entre las más recientes su *Misa Polifónica Cántabra*; y ha actuado con diversos solistas y grupos orquestales por Europa y América. Es Catedrático de Música de la Escuela Universitaria de Profesorado de la Universidad de Santander y director del Aula de Música de dicha Universidad.

Varias «Fantasías» de Mozart, Schumann y Falla serán interpretadas por

el pianista limeño **Angel Berrocal**, en su recital del día 18. Este intérprete peruano realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Lima bajo la dirección de Gabriela Vásquez, para continuarlos en Salzburgo y en Viena, capital, esta última, donde reside en la actualidad. Angel Berrocal ha desarrollado una intensa actividad como concertista por Europa, Sudamérica y China.

Un concierto para dos pianos, integrado por una «Sonata» de Mozart, *Scaramouche*, de Milhaud, y *Variaciones sobre un tema castellano*, de J. Alfonso, lo ofrecerán el día 25 las pianistas María Dolores Santos y María Fernanda de Lera.

María Dolores Santos, madrileña, realizó su carrera de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con Premio Extraordinario Fin de Carrera, y amplió sus conocimientos musicales en París, con Lelia Gousseau, y en Siena, con Guido Agosti. Ha actuado en numerosas ciudades españolas.

María Fernanda de Lera estudió en el Conservatorio de Madrid, teniendo como maestros a José Cubiles y Manuel Carra, entre otros. Premiada en diversos concursos, como el Internacional de Jaén, esta intérprete ha actuado en numerosas ocasiones, tanto en recitales de música de cámara como de solista. Actualmente es Profesora de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

LA OBRA DE CÁMARA CON PIANO DE JOHANNES BRAHMS



■ Actuaron un total de 16 intérpretes españoles

Un ciclo musical con la obra completa de cámara con piano de Johannes Brahms (1833-1897) se celebró en febrero y marzo pasados en la sede de la Fundación, con motivo de cumplirse en el presente año el 150 aniversario del nacimiento del compositor alemán. Un total de ocho conciertos integraron este ciclo —uno de los más amplios programados por esta institución— dedicado al *corpus* tal vez más compacto de la obra de Brahms, el de su música de cámara con piano: 17 composiciones de gran envergadura formal, fechadas entre 1853 y 1895, que permiten abarcar la obra desde los 20 años del músico hasta dos antes de su muerte, en diversos géneros, como sonatas, tríos, cuartetos y quintetos.

Con el propósito de lograr una unidad estilística en los ocho conciertos del ciclo, se optó por hacer participar en el mismo a grupos jóvenes ya acreditados: así, en los cinco primeros conciertos intervinieron componentes del **Trio de Madrid**, aún cuando sólo en tres obras del programa —los tres Tríos para piano, violín y cello— actuaron como tales. Otros grupos participantes fueron el **Cuarteto Emera**, el **Quinteto Español** y otros dúos de cámara formados por destacados intérpretes españoles. En total fueron 16 los intérpretes a lo largo del ciclo, entre ellos cinco pianistas distintos (**Manuel Carra, Josep Colom, Julián López Gimeno, Joaquín Soriano** y **José Tordellas**), cuatro vio-

linistas (**Hermes Kriales, Pedro León, Carmen Montes** y **Manuel Villuendas**), dos violas (**Pablo Ceballos** y **Humberto Orán**), tres violoncellistas (**Pedro Corostola, Enrique Correa** y **Rafael Ramos**), el trompista **Miguel Angel Colmenero** y el clarinetista **Adolfo Garcés**.

El programa del ciclo incluyó las tres Sonatas para violín y piano, más el Scherzo de 1853; las dos para violoncello y piano; las dos Sonatas para clarinete o viola y piano (una de ellas, la Op. 120 n.º 1 se pudo escuchar en las dos versiones); los tres Tríos para piano, violín y cello; el Trio para piano, violín y trompa; el de piano, clarinete y cello; los tres Cuartetos con piano y el Quinteto para piano y cuarteto de cuerdas.

Como es habitual en los conciertos que organiza en su sede la Fundación, con motivo de este ciclo se editó un folleto, que además de información sobre los intérpretes y programas, incluyó una introducción general y notas a las distintas obras, escritas por el académico y crítico musical **Antonio Fernández-Cid**. Ofrecemos a continuación un extracto de su contenido. En páginas siguientes se da cuenta de los programas que integraron los ocho conciertos y de los intérpretes que actuaron en este ciclo, organizado con motivo del ciento cincuenta aniversario del nacimiento en Hamburgo del célebre músico alemán, considerado como uno de los compositores más importantes de la pasada centuria.



— Brahms, músico de ayer y de hoy —

Brahms puede conceptuarse, al margen de conmemoraciones determinadas, músico de ayer, de hoy, de siempre. Brahms, cuya vida discurre entre 1833 y 1897, entre Hamburgo, su ciudad natal, y Viena, de residencia y labor creadora en larguísimo último plazo, fue músico desde siempre, hijo de músico y en posesión de la noción congénita del sonido puro. Aunque parezca lejos de formar entre los genios precoces —de Mozart a Isaac Albéniz, pasando por Mendelssohn— con obra temprana importante, la biografía registra hechos muy concretos: a poco de iniciar los estudios, transcripción de cualquier melodía que escucha; a los once años, primera exhibición de pianista; a los catorce, actuación profesional en una taberna de marineros; a los quince, primer concierto público, y para el inmediato, unas variaciones propias sobre un vals favorito... Pero hay algo más significativo: los sólidos conocimientos que le permiten, ya en el arranque decisivo como creador, ceñirse al cultivo de la gran forma, que se acredita dominada en las sonatas pianísticas veinteañeras.

Brahms, solitario, según muchos impermeable al amor, siente la máxima devoción hacia Clara Schumann. A pesar de los elogios de Schumann, Brahms no logra juicios de unánime loa. Si Hans von Bülow asegura que «posee un don divino», los wagnerianos, con sarcamos e inventivas, le niegan todo, es acusado de plagiarlo. Quizá por eso nace el escepticismo, incluso en lo humano, del artista: «Nadie me querría. Si llegasen a quererme, no soportaría a alguien con tan mal gusto como para quererme a mí». Brahms, con todo, se convierte en una institución vienesa, dirige el Singverein, trabaja unido a la Singsakademie, brinda memorables *Pasiones* de Bach y habrá de recibir el gran homenaje, después de tan discutido, en el último concierto.

Para un compositor como Johannes Brahms, tan lejos de los propósitos de construcciones ligeras, tan ligado a tradiciones clásicas, aunque de un claro anhelo romántico, el edificio con profundas bases y raíces en la forma sonata debía de constituir tentación permanente. Es sabido cómo las suyas pianísticas pertenecen a periodos iniciales. Lo es que en estas obras, y en las cuatro sinfonías, para muchos la más trascendental herencia surgida a partir de las nueve beethovenianas, Brahms tiene la ocasión de verter sentimientos de acentuado lirismo, dramáticos mensajes y hacerlo sin abandonar el rigor de una elaboración hecha

con sapiencia y acreditativa de unos medios técnicos fuera de lo común.

La obra de cámara viene a constituir en este culto a la gran forma la ofrenda más rica, variada y extendida en el tiempo. A este último respecto, bastará recordar que Brahms se enfrenta con la tarea que conduce al logro del primer Trío, el en Si menor de la Op. 8, en los años 1853-54, y que es ya en 1895 cuando compone las dos sonatas para piano y clarinete de la Op. 120, lo que supone un período que abarca cuarenta años de labor creadora, sin ignorar que, perfeccionista siempre, destruyó antes de su muerte la totalidad de sus esquemas, proyectos y ensayos. Un período en el que, además, abundan las obras y son muy diversas las combinaciones, con muy especial empleo, en la mayoría de los casos, del piano, el instrumento que determina la selección del repertorio al que se ha ceñido este ciclo.

PIANO Y VIOLIN

Música para piano y violín abre esta serie de conciertos. El compositor nos ha legado tres sonatas que emplean esta combinación.

En las obras de piano y violín hemos de olvidarnos del Brahms sinfónico, de voz amplia y poderosa, y recordar cuantas confidencias nos ha legado en el mundo poético e íntimo de la canción de concierto.

La *Primera sonata en Sol mayor*, de la Op. 78, conocida como *Regenlied-Sonate*, se compuso entre los años 78-79, en Portschach. Su contenido es de carácter íntimo, tierno, confidencial, lejos de alardes y potencias, con una gran frescura de ideas.

En cuanto a la *Segunda sonata en La Mayor*, Op. 100, se designa como *Thuner-Sonate* y se escribe al borde del lago Thun en 1886. Posee un desarrollo formal muy simple, Brahms la escribió mientras esperaba a una muy querida amiga, Minna Spies, en un verano feliz, una de las etapas de mayor placidez en su vida.

La *Tercera sonata en Re menor*, de la Op. 108 (incluida en el tercer concierto del ciclo), que cierra la colección, es, sin duda, la perla de esta bellísima trilogía brahmsiana. Fue también escrita en Thun, entre los años 1886-88, y estrenada en Budapest, el 22 de diciembre del último. En esta obra el tratamiento pianístico es mucho más virtuoso y hay una mayor sensación de vida.



El ciclo de las siete sonatas para instrumentos diversos se inicia con la primera de las compuestas para violoncello y piano, Op. 38, para cerrarse con las dos de clarinete y piano, de la 120. De esta forma cabe decir que este capítulo se extiende entre 1862 y 1894, treinta y dos años de la primera madura labor creadora del artista.

En las dos sonatas para violoncello y piano —la n.º 1 en *Mi menor*, Op. 38 y 2.ª en *Fa mayor* Op. 99 (segundo concierto)— es posible que no se marque la mayor altura de la música de cámara de Johannes Brahms, pero no es menos indudable que sí se alcanza un nivel envidiable.

Brahms puso una especial ilusión al ligar al mundo de su música de cámara con piano, además de los habituales instrumentos de cuerda, el clarinete, empleado en tres obras, y la trompa, en una. Eran vehículos predilectos y muy dominados por el autor, y con un felicísimo resultado. Pero el compositor no desafiaba la posibilidad del reemplazo de esos vehículos de los grupos de madera y metal por los más similares, dentro de la familia de la cuerda. Y así propone que quepa sustituir la trompa por una viola o un violoncello y al clarinete por una viola. Así ocurre con la *Sonata para clarinete o viola y piano en Fa menor*, Op. 120 n.º 1, (en el tercer concierto del ciclo), broche definitivo de la creación camerística brahmsiana.

LOS TRIOS, CUARTETOS Y QUINTETOS

Son cinco los Tríos con piano escritos por Johannes Brahms. De ellos, combinaciones infrecuentes, dos emplean la trompa y el clarinete, para unirlos al teclado y hermanarlos, respectivamente, con violín y violoncello. En los tres restantes, la formación es la habitual: piano, violín y cello. Cuando Brahms se decide a la empresa de componer su *Trío n.º 1 en Si mayor*, Op. 8, es un artista muy joven, con veinte años, que siente, después de probada su maestría y dominio distributivo en el campo de un solo instrumento con las sonatas pianísticas de las obras 1, 2 y 5, el afán de ejercitarse en el empleo de varios.

El *Trío en Do menor*, de la Op. 101, que corona la trilogía de los de Brahms para piano, violín y violoncello (ofrecido en el quinto concierto del ciclo), fue escrito en Thun, en 1886. Es el más célebre e importante de los tríos brahmsianos, por su inconfundible li-

nea, sus pinceladas de humor y un carácter nórdico, todavía mayor que en las otras obras que, como ésta, se escribieron a orillas del lago Thun.

Ante los Cuartetos y Quintetos, no parece muy arriesgado manifestar que nos hallamos ante el Johannes Brahms creador de los frutos más directos y populares entre todos los suyos inscritos en la parcela camerística.

El *Cuarteto en Sol menor*, Op. 25 (sexto concierto) abre la colección de tres atenidos a esta formación nada habitual, con apenas precedentes en Mozart y Schumann, que suma las voces del piano, el violín, la viola y el violoncello. Fue compuesto en Hamm, cerca de Hamburgo, en 1861. Muy próximo en el tiempo es el *Quinteto con piano en Fa menor*, Op. 34, escrito también en Hamm entre 1861 y 1862, como quinteto de cuerda en un principio.

La evocación del encanto poético de Schubert es general casi cuando se habla del *Cuarteto en La Mayor*, Op. 26 (séptimo concierto), en el que se admira su redondez formal, sin mengua de la frescura y espontaneidad.

El otro Cuarteto ofrecido en el séptimo concierto del ciclo, el *Cuarteto n.º 3 en Do menor* (Op. 60), según se ha comentado alguna vez por biógrafos del músico y analistas de su obra, refleja la crisis ante la situación humana con Clara Schumann, varios años mayor que él, por él respetada, querida... y quizás soñada como un inapreciable, irrealizable ideal amoroso. En este Cuarteto hay un cierto fatalismo dramático. Brahms sugería, en carta dirigida a su amigo Deiters, que se imaginase a un hombre que se va a cortar la cabeza, porque no hay para él otra solución. El primer tiempo es reflejo de eso que se ha dado en llamar gráficamente «periodo Werther», por la lucha afectiva del artista con sus más hondos sentimientos.

En las obras del octavo y último concierto del ciclo —un Trío y dos Sonatas— está presente el clarinete. En el *Trío para piano, clarinete y violoncello en La menor*, Op. 114, escrito en Ischl, en 1891, y estrenado el 12 de diciembre del mismo año en Berlín, se advierte el conocimiento profundo que posee Brahms de las posibilidades del clarinete, su empleo de la totalidad de los registros y de su gran riqueza de timbres.

Por lo que atañe a las *Dos Sonatas para piano y clarinete*, respectivos números 1 y 2 de la Op. 120, ambas fueron escritas en Ischl, el año 1894, y estrenadas en Viena, el 7 de enero de 1895, después de una ejecución privada.

I Concierto

Sonata n.º 1 en Sol mayor, Op. 78.
Scherzo para violín y piano.

Sonata n.º 2 en La mayor, Op. 100.

DUO DE CAMARA.

Pedro León (violín) y Julián López Gimeno (piano).

Pedro León, madrileño, es concertino de la Orquesta de la RTVE, puesto que comparte con la cátedra de Violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Julián López Gimeno es, desde 1968, Catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Como concertista, ha actuado con diferentes orquestas dentro y fuera de España.

II Concierto

Sonata n.º 1 en Mi Menor, Op. 38.

Sonata n.º 2 en Fa mayor, Op. 99.

Pedro Corostola (violoncello) y Manuel Carra (piano).

Pedro Corostola es, desde 1972, profesor de Violoncello en los Cursos «Manuel de Falla», de Granada y, desde 1975, solista de cello de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. En 1978 fue contratado como catedrático de violoncello del Conservatorio de Madrid.

Manuel Carra, malagueño, desarrolla desde 1952, una ininterrumpida actividad de concertista de piano por diversos países de Europa y América. Es Catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

III Concierto

Sonata para clarinete o viola y piano en Fa menor, Op. 120 n.º 1.

Sonata para piano y violín n.º 3 en Re menor, Op. 108.

DUO DE CAMARA.

Pedro León (viola y violín) y Julián López Gimeno (piano).

IV Concierto

Trío n.º 1 en Si mayor, Op. 8 (segunda versión, 1889).

Trío n.º 2 en Do mayor, Op. 87.

TRIO DE MADRID.

Joaquín Soriano (piano), Pedro León (violín) y Pedro Corostola (violoncello).

El Trío de Madrid se formó en 1976, con la unión de tres prestigiosos solistas, Joaquín Soriano, catedrático de Piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el violinista Pedro León y el violoncellista Pedro Corostola. El Trío de Madrid ha actuado con gran éxito por España y otros países europeos.

V Concierto

Trío para piano, violín y trompa en Mi bemol mayor, Op. 40.

Trío n.º 3 para piano, violín y violoncello en Do menor, Op. 101.

TRIO DE MADRID.

Miguel Angel Colmenero (trompa).

Miguel Angel Colmenero ingresó por oposición, en 1963, en la Orquesta Nacional, en la que ocupa actualmente el puesto de trompa solista. Como concertista, ha actuado por toda España.

VI Concierto

Cuarteto n.º 1 en Sol menor, Op. 25.

Quinteto en Fa menor, Op. 34.

QUINTETO ESPAÑOL.

Hermes Kriales, Carmen Montes, Pablo Ceballos, Enrique Correa y José Tordesillas.

El Quinteto Español fue creado en 1965 por cuatro solistas de la Orquesta Sinfónica de RTVE y ampliado con la incorporación del pianista José Tordesillas. Integran el grupo Hermes Kriales, Profesor de Violín en el Conservatorio de Madrid, y fundador y concertino-solista de la citada Orquesta Sinfónica de la RTVE; María del Carmen Montes, Profesora de Violín en el citado Conservatorio de Madrid; Pablo Ceballos, viola solista de la RTVE; Enrique Correa Balbín, violoncello solista de la misma Orquesta; y Josep Tordesillas, pianista con una larga carrera como concertista por todo el mundo y actualmente solista de la Orquesta de la RTVE.

VII Concierto

Cuarteto núm. 2 en La mayor, Op. 26.

Cuarteto n.º 3 en Do menor, Op. 60.

CUARTETO EMERA.

Josep Colom (piano), Manuel Villuendas (violín), Humberto Orán (viola) y Rafael Ramos (violoncello).

El Cuarteto Emera está integrado por el pianista catalán Josep Colom, el violinista Manuel Villuendas, Primer Con-

certino de la Orquesta Sinfónica de Madrid; Humberto Orán, viola solista en esta misma Orquesta Sinfónica, y Rafael Ramos, violoncello solista de la Orquesta Nacional de España.

VIII Concierto

Trío para piano, clarinete y violoncello en La menor, Op. 114.

Sonata para clarinete o viola y piano en Fa menor, Op. 120, n.º 1.

Sonata para clarinete o viola y piano en Mi bemol mayor, Op. 120 n.º 2.

Adolfo Garcés (clarinete), Josep Colom (piano) y Rafael Ramos (violoncello).

Adolfo Garcés, zaragozano, fue fundador del Quinteto de Viento Koan y es actualmente clarinete solista de la Banda Municipal de Madrid, de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós), y del Grupo Koan.



NUEVOS «RECITALES PARA JOVENES» EN LA FUNDACION

Dos nuevas modalidades —dúos de flauta y piano, y recitales de guitarra— se han incorporado a la programación de los «Recitales para Jóvenes» que desarrolla la Fundación Juan March en su sede tres veces por semana. Los dúos se vienen ofreciendo en las mañanas de los martes, desde el pasado 15 de febrero, con la actuación alternada de dos parejas de intérpretes: **Vicente Martínez** y **Elisa Ibáñez**, quienes ofrecen un programa con obras de Bach, Telemann, Mozart, Fauré, Gluck y Guridi; y **José Moreno** y **Rogelio Gavilanes**, con piezas de Bach, Mozart, Schubert y Fauré. Realiza los comentarios **Andrés Ruiz Tarazona**.

Los recitales de guitarra, que se iniciarán el 14 de abril, los ofrece, los jueves, **José Luis Rodrigo**, con piezas de Sor, Tárrega, Villa-Lobos, Brower, Sáinz de la Maza y J. Rodrigo. Realiza los comentarios **Juan José Rey**.

Además de estas modalidades prosiguen dentro de los «Recitales para Jóvenes» del presente curso los recitales de piano de los viernes, que, comentados por

el crítico musical **Antonio Fernández-Cid**, ofrecen también de forma alternada los pianistas **Guillermo González** y **Fernando Puchol**.

VICENTE MARTÍNEZ, valenciano, es actualmente Profesor de Flauta en el Conservatorio de Madrid y flauta solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

ELISA IBÁÑEZ fue alumna de Cubiles y Alicia de Larrocha, entre otros maestros. Actualmente es Profesora de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

JOSÉ MORENO, murciano, es Profesor de la Orquesta Sinfónica de la RTVE desde su fundación, así como del Quinteto de Viento, y desde 1968, flauta solista de dicha orquesta.

ROGELIO GAVILANES ha obtenido los Premios de Música de Cámara y de Virtuoso y actualmente es Profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

JOSÉ LUIS RODRIGO es Profesor del Conservatorio de Madrid y ejerce la cátedra «Andrés Segovia» en los Cursos Internacionales de Santiago de Compostela y Granada.

En el Teatro Principal, de Palma

«Conciertos para Jóvenes», en Mallorca

Un total de ocho «Conciertos para Jóvenes» se celebraron, con ayuda de la Fundación Juan March, en el Teatro Principal de Palma, desde el 8 de febrero al 29 de marzo pasados, organizados por la Consellería de Educación y Cultura del Consell General e Interinsular Balear.

Este ciclo, continuación del desarrollado en el pasado año también con ayuda de esta Fundación, se destinó a alumnos de BUP y Formación Profesional, procedentes de diversos colegios e Institutos de Mallorca.

El segundo ciclo de conciertos se ha dedicado principalmente al piano, con la actuación de cuatro intérpretes españoles, dedicándose el último de los conciertos a obras de Vivaldi, a cargo de la Orquesta de Cámara Pro-Arte, de Palma. Los intérpretes que han actuado en el mismo han sido Esther Vives, Miquel Angel Segura, Joan Moll y Margalida Palou, y la citada Orquesta de Cámara palmesana.

* * *

Durante el presente curso, la Fundación Juan March desarrolla, además, «Recitales para Jóvenes» en Avila y en Castellón de la Plana, en colaboración con el Conservatorio de Música «Tomás Luis de Victoria» y la Asociación de Padres de Alumnos y Amigos del Conservatorio (en Avila), y con el Conservatorio Provincial de Música de Castellón. En Avila actúa Manuel Carra, y en Castellón, Perfecto García Chornet.

«LA CARA OSCURA DEL SIGLO DE LAS LUCES»

■ Conferencias de Guillermo Carnero

El siglo XVIII ha sido caracterizado tradicionalmente con las etiquetas de «Racionalismo» y «Neoclasicismo». A analizar las corrientes estéticas y literarias que escapan a esa caracterización tópica de dicha centuria dedicó un ciclo de conferencias el poeta y director del Departamento de Literatura de la Universidad de Alicante Guillermo Carnero, con el título «La cara oscura del Siglo de las Luces», impartidas del 8 al 17 de febrero pasados en la Fundación Juan March.

Ofrecemos seguidamente un resumen del ciclo.

El siglo XVIII es, sin duda, la época más apasionante de la historia de Occidente. Siglo vivo, complejo y rico en su diversidad y sus contradicciones, plantea por ello graves problemas de delimitación y de definición, y la necesidad de evitar las simplificaciones y esquematismos de una historiografía mecanicista y rutinaria. Así, frente a un siglo XVII caracterizable como «Barroco» y un XIX como «Romántico», el XVIII ha recibido tradicionalmente las etiquetas de «Racionalismo» y «Neoclasicismo». Hoy lo vemos como una dualidad dialéctica entre razón normativa y emoción y sensibilidad.

Los románticos nos legaron una caricatura del Neoclasicismo, que debe ser revisada y, a la vez, disculpada. No olvidemos que el Neoclasicismo se presenta como una prolongación respetuosa de la antigüedad; y si en esa Antigüedad podía encontrarse la base de una normativa de la literatura, en Aristóteles, también se hallaba en ella, en Platón, la semilla de la actitud opuesta, e incluso una síntesis de ambas en la *Epístola de los Pisones* de Horacio. El Neoclasicismo nunca negó, pues, que el genio, la inspiración era necesaria, pero creía que no era en absoluto suficiente y requería el imprescindible auxilio del arte literario y de las



GUILLERMO CARNERO es Doctor en Filología Hispánica y Licenciado en Ciencias Económicas. Director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante, es autor de diversos libros de poesía (*Dibujos de la muerte*, *El Azar Objetivo*, etc.), y de trabajos de crítica literaria: *Espronceda (1974)*, *Los orígenes del Romanticismo Literario Español: el matrimonio Böhl de Faber (1978)*, entre otros títulos. *Figura en la antología de Castellet*, Nueve novísimos poetas españoles.

ciencias humanas y naturales. El *Arte* (normas a que debía sujetarse la concepción y composición de la obra literaria) y la *Ciencia* (los conocimientos enciclopédicos que el poeta requería para dar a su obra, especialmente a la dramática y épica, un adecuado contenido), sabiamente utilizados por un poeta, producirán, para el Neoclasicismo, una obra acorde con los siguientes principios, atendiendo fundamentalmente al teatro, la clase de *poesía* que más interés al Neoclasicismo:

a) El *didactismo*. En la Comedia, por la vía de la ridiculización del vicio; en la Tragedia, por la catarsis o purificación de las pasiones. Para poner en práctica ese didactismo, los Neoclásicos ingeniaron un

sistema de preceptos fundado en una idea muy primitiva de la psicología del espectador teatral, por un lado, y en la voluntad de difundir y mitificar por medio del teatro la ideología sustentadora del Antiguo Régimen, con toda la elasticidad que puede infundirle una Ilustración reformista pero no revolucionaria.

b) El dogma de la *imitación de la Naturaleza*. Para los Neoclásicos la Naturaleza es entendida como lo universal con exclusión de lo particular e individual, y lo comprensible por todos. Nos enfrentamos entonces a un doble problema: de generalización (qué es lo normal y qué lo anormal), lo cual conduciría al dogma del *Decoro*; y de asentimiento por parte del receptor de la obra de arte, que conducirá al dogma de la *Verosimilitud*.

c) La *verosimilitud*. Para el Neoclasicismo, el poeta debe adoptar lo verosímil, aún cuando sea imposible o falso, y rechazar lo verdadero y posible cuando sea inverosímil para el público. El poeta deberá intentar conseguir lo extraordinario verosímil, que es lo que con más fuerza puede impresionar al espectador y provocar su *Admiración*, otro esencial concepto neoclásico. El *Decoro* consiste en crear los personajes dramáticos de acuerdo con *Naturaleza* y *Verosimilitud*: hacerlos arquetípicos, coherentes consigo mismos, y correspondientes, con su conducta y lenguaje, a su status social, edad, sexo, época y etnia o nacionalidad. Y las famosas Unidades (de Lugar, de Tiempo y de Acción), son la aplicación del concepto de Verosimilitud a la representación dramática.

GUSTO Y SUBLIMIDAD, CONCEPTOS CLAVES

Frente a todo este entramado de normas y preceptos, racionalmente justificados y aplicados como coordenadas de los valores literarios, el siglo XVIII va a reivindicar otro tipo de valores, que se podrían resumir en la elevación de la emoción y la sensibilidad a principios supremos de carácter ético y estético. Vamos a verlos actuar en la acuñación de dos conceptos fundamentales: el de *Gusto* frente a la razón y las reglas, y el de *Sublimidad* frente a Belleza.

La apreciación de los valores artísticos dependerá no de la Razón sino del Gusto. Con precedentes en

el siglo XVII y en el mismo XVIII, llegamos a la sistematización del concepto de Gusto en cinco ensayos del filósofo David Hume, publicados entre 1742 y 1757. Hume parte de la base de que el gusto instintivo y emocional, patrimonio de las personas sensibles, es superior al saber racional fundado en reglas o normas. Son superiores consiguientemente aquellas obras que suscitan una respuesta emocional en quien las percibe. Hume distingue lo que podría llamarse «opinión» del Gusto propiamente dicho. La opinión está al alcance de todo ser humano de cualquier condición o circunstancias, pero no así el Gusto. La norma del Gusto será la sensibilidad adiestrada por la experiencia, sin reglas o en contra de las reglas. Esta oposición entre reglas y Gusto es un buen síntoma de dualidad del Siglo XVIII en lo que podría llamarse la filosofía del arte. Hay otra oposición semejante que nos pone de manifiesto la existencia de una cosmovisión dieciochesca fundada en principios emocionales: la oposición entre *Belleza* y *Sublimidad*.

Se dice que Belleza es variedad, uniformidad, regularidad, orden y proporción, y que su efecto es producir placer. Un estado de placer sereno. El antídoto emocional de ese concepto de Belleza es el de Sublimidad. Un tratado titulado *De lo Sublime*, atribuido al griego Longino, que fue traducido y comentado por Boileau, y una serie de obras que van elaborando el concepto en los siglos XVII y primera mitad del XVIII, conducen a la obra que mejor representa en este ámbito el emocionalismo dieciochesco del que estamos hablando: la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de los Sublime y lo Bello*, de Edmund Burke, publicada en 1757, pero que recibe su estado definitivo en la edición de 1759.

A los objetos capaces de producir una mezcla de terror y deleite los llama Burke *sublimes*. La Sublimidad es producida, de acuerdo con este autor, por la *oscuridad*, el poder, fuerza y energía que suponen en sí mismos, y por el gran tamaño, en extensión. El grado extremo del tamaño es la Infinitud. Para él, el *Placer* es una emoción menos fuerte que el Terror. Lo que produce Placer positivo o absoluto se llama Belleza y los objetos bellos tienen ca-

racterísticas opuestas a los sublimes: pequeñez, variedad y multiplicidad de formas, delicadeza (carencia de fuerza y poder). Porque lo que Burke pretende es distinguir, junto al sentimiento de la Belleza, uno muchísimo más fuerte, que tiene mayor relevancia estética porque afecta de modo más radical nuestras emociones, y es la Sublimidad. Tal concepto viene a traducir, en un lenguaje estético, la predilección dieciochesca por las emociones como justificación última del arte, predilección que da razón de un nuevo tratamiento de la Naturaleza, como majestuosa y sublime: el mar, las

guesa o *doméstica* era toda una declaración de principios y un desacato a la compartimentación neoclásica del universo teatral. La burguesía, protagonista ascendente en la vida económica y cultural del XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro que, como el neoclásico, obedecía a una visión aristocrática del mundo; ni podía tampoco identificarse con la imagen que de su propia clase daba la Comedia. Necesitaba un teatro que la presentara con la máxima dignidad literaria, y encontrara recursos dramáticos en su misma realidad social. Esos recursos no podían ser de carácter heroico ni cómico, sino realista, de acuerdo con los ideales y conflictos propios de una clase que se autodefine en tres terrenos: el de la moral (una ética sustentada en el matrimonio y la familia), el de la economía (las actividades comerciales, industriales y financieras) y el del Derecho (aspiración a un estado igualitario en lo jurídico frente al sistema estamental).

La Comedia sentimental pretende, en esencia, ser un género con arraigo en la vida real de la época, acorde con las situaciones y los problemas que se le pueden plantear al hombre medio. Así los rasgos definidores de este nuevo teatro son: los protagonistas son burgueses o populares, de modo que corresponden, dentro de las convenciones neoclásicas, a la Comedia. Unas veces se sitúan en el tiempo histórico del espectador, otras en el pasado, y pueden ser reales o ficticios, lo cual apunta tanto a la Tragedia como a la Comedia. Son buenos y virtuosos, lo que corresponde a la Tragedia, aunque el desencadenante de la peripecia no va a ser el error o falta que lastra al héroe trágico, sino la lucha del individuo contra un mundo social erizado de obstáculos que unas veces proceden de la pervivencia de las convenciones y prejuicios del orden aristocrático, otras de las condiciones del nuevo orden burgués.

Esos protagonistas se caracterizan por su sensibilidad y capacidad de desarreglo emocional, traducido en patetismo, llanto, desesperación, furia, enajenación y demás pasiones semejantes; y por seguir el instinto como norma de conducta que inclina al bien y se manifiesta esencialmente en el amor, siendo la motivación emocional de una inclinación o conducta garantía de su justifica-

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1982/1983

La cara oscura del siglo de las luces

GUILLERMO CARNERO



FEBRERO

Martes, 8
LA DUALIDAD ENTRE RAZÓN Y EMOCIÓN

Jueves, 10
COMEDIA SENTIMENTAL O TRAGEDIA BURGUESA

Martes, 15
SENSIBILIDAD FRENTE A ILUSTRACIÓN
EN LA POESÍA

Jueves, 17
SENSIBILIDAD Y TERROR EN LA NARRATIVA

tormentas, los motivos fúnebres, macabros o sobrenaturales, el interés por la Edad Media.

El emocionalismo del Siglo XVIII se manifiesta, en el terreno de la Estética, por medio de los conceptos de *Gusto* y *Sublimidad*. En el ámbito del teatro produce una modalidad dramática nueva, la «Comedia Sentimental» o «Tragedia Burguesa».

Llamar a la Comedia *noble*, *seria* o *sentimental*, y a la Tragedia *bur-*

ción moral. Resultan así enfatizados los personajes femeninos. Los anti-héroes encarnan características opuestas: se definen por su inhumanidad o insensibilidad, por su maldad o por los vicios considerados propios de la aristocracia nobiliaria (libertinaje, orgullo, despotismo).

Ya vimos cómo, de acuerdo con la doctrina neoclásica, el principio fundamental en materia de arte era el didactismo. El nuevo género de la Comedia sentimental pretenderá afirmarse sosteniendo que no sólo obedece al principio didáctico, sino que es capaz de servirlo con más efectividad que la Tragedia o la Comedia. Esta, efectivamente, moraliza, pero lo hace por el procedimiento indirecto de ridiculizar el vicio. La Tragedia, presentando las catastróficas consecuencias del sino de personajes moralmente ambiguos. En ambos casos, la moralización reside en la exhibición ejemplar de conductas reprobables y la moraleja es indirecta: se trata de la negación de una negación.

Los temas de la Comedia sentimental se pueden agrupar en tres grandes ámbitos: el de una ética fundada en el amor sincero, el matrimonio y la familia; el de la economía; y el del Derecho. La tercera de las *Conversaciones sobre el Hijo Natural*, de Diderot, nos ofrece una tipología de los personajes del nuevo género que está en íntima relación con su gama temática. Dice Dorval: «No hay que poner en escena caracteres, sino condiciones (...)». Con «caracteres» alude Diderot a las grandes categorías morales humanas, limitadas en número y forzosamente repetitivas. Los caracteres son una abstracción, en cuyo lugar es conveniente implantar lo que Diderot llama *condiciones*, es decir, los diversos status profesionales. Condiciones y relaciones combinadas entre sí, y moduladas de acuerdo con la gama del carácter, pueden producir infinidad de nuevas situaciones dramáticas; en ello está, según Diderot, la riqueza y la moralidad potenciales del *género serio*. Su novedad se evidencia en multitud de circunstancias: el status y catadura moral de los personajes se adhiere unas veces a los paradigmas trágicos, otras a los cómicos; los personajes de rango elevado suelen aparecer como anti-héroes; la sentimentalidad se opone al Decoro; el asunto trágico acepta

temas y personajes bajos y contemporáneos, y suele tener un final feliz, consistente en el triunfo de la virtud. Esta peculiar tragedia mixta acepta la Unidades neoclásicas y prefiere la prosa al verso. De acuerdo con la normativa neoclásica, es un híbrido monstruoso, pero en él está el germen del teatro moderno.

Un caso, que no es aislado, en España, altamente significativo para ejemplificar con detalle qué es una Comedia sentimental, es *El delincuente honrado*, de Jovellanos.

EROTISMO, DIDACTISMO Y MELANCOLIA EN LA POESÍA

Si hay un ámbito en el siglo XVIII español en el que resulta absurda la pretensión de utilizar una etiqueta caracterizadora única, es sin duda el de la poesía, sea esta etiqueta «Racionalismo», «Neoclasicismo» u otra cualquiera. Hay que distinguir en la poesía española del XVIII las siguientes tendencias: Postbarroca, Rococó, Ilustrada, Neoclásica y Prerromántica, teniendo en cuenta que la primera mitad del siglo es una prolongación del anterior, y prácticamente divorciada de la segunda mitad; y, por otra parte, que el siglo XVIII penetra profundamente en el XIX.

Desde la visión que estamos aplicando al siglo XVIII, vemos cómo en la Poesía, esa dualidad se manifiesta entre Rococó e Ilustración, por una parte, y Prerromanticismo o primer Romanticismo, por la otra. La poesía Rococó es una excelente manifestación de la aspiración dieciochesca al hedonismo, a la liberación y felicidad humanas. Bajo el disfraz pastoril late una potente energía librepensadora que conducirá en ocasiones al erotismo franco y declarado como antídoto a la moral represiva. El amor es naturalmente el tema central, un amor galante y voluptuoso. Los personajes son estereotipados y lo mismo las situaciones (fascinación instantánea, solicitud de relación amorosa, lamentaciones). Frente a la tradición heroico-mitológica, el Rococó atiende sólo a la dimensión amable, risueña y frívola del Olimpo, con una ternura que casi podríamos llamar doméstica. Se sitúa en el *lugar ameno* ideal de la tradición (un prado verde y florido poblado de aves can-

toras). El lenguaje abunda en adjetivos, diminutivos, exclamaciones gozosas y términos preciosistas; y se refiere al verso de arte menor. Será Meléndez quien nos dé el mejor catálogo de poemas de este tipo. Junto a ese erotismo gozoso, hay en la poesía del XVIII otras modulaciones del tema, que van de lo satírico a lo putesco, pasando por lo festivo y lo anticlerical, en el mismo Meléndez, en Samaniego, en Nicolás Moratín.

Lo que podría llamarse «Poesía Ilustrada» ha venido sirviendo para caracterizar peyorativamente el siglo XVIII como época de insensibilidad literaria. La poesía ilustrada es la que tiene la finalidad de propagar verdades útiles, ideales reformistas o consideraciones filosóficas y morales, con la pretensión de servir al interés, la formación o el progreso de la colectividad. Es habitual citar la «Carta a sus amigos salmantinos» de Jovellanos como el poema-resumen de las razones de la Poesía Ilustrada.

En ocasiones, las fronteras entre la Poesía Ilustrada y la Prerromántica no se pueden trazar con precisión. Podría acaso considerarse que estamos en el terreno de la *moral filosofía* cuando las consideraciones sobre la existencia humana conducen a conclusiones morales constructivas, y en el terreno prerromántico cuando desembocan en la desesperación y el pesimismo.

Otro terreno en el que no es fácil determinar si estamos frente a manifestaciones ilustradas o prerrománticas, es el de las reflexiones religiosas. Me refiero a poemas que proponen una solución *deísta* al conocimiento de la divinidad, y una moral de benevolencia y tolerancia basada en la *ley natural*. Y así resulta que desde consideraciones religiosas se llega a la contemplación emocionada del paisaje. De modo que las reflexiones religiosas son una clara fuente del sentimiento prerromántico de la Naturaleza, y junto a ellas, el concepto de Sublimidad, en cuanto que cierta Naturaleza tiene todos los atributos de los objetos sublimes: poder, fuerza y energía muy superiores a las facultades humanas, o gran extensión y tamaño (recordemos la definición de Burke citada más arriba). Todo ello encaja perfectamente en el tipo de emoción que un alma sensible puede experimentar ante el

mar embravecido, las tormentas o las altas montañas.

Vimos ya que en el Rococó la Naturaleza no era más que un elemento decorativo, idealizado y selectivo (el lugar ameno). El XVIII va a ser capaz de otras dos visiones de la Naturaleza: como fuente de *reflexión* deísta, a lo cual sirve tanto la Naturaleza bella como la sublime; y como fuente de *introspección* emocional, atendiendo en este último caso a lo natural sublime. Dos obras excepcionales para comprobar la intensidad con que el XVIII percibió la sublimidad de la Naturaleza son el *Obermann*, de Senancour, y el *Viaje a los Pirineos*, de Raymond de Carbonnières.

Otra razón temática muy característica del emocionalismo dieciochesco es la que toma las ruinas y los sepulcros, asociados a la noche y a la luna, como punto de partida para una meditación pesimista y desesperanzada sobre la condición humana, que se centra en la inevitable y horrorosa amenaza de la muerte. Los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745) de Edward Young, la *Elegía escrita en un cementerio campestre* (1751), de Thomas Gray, etc., desarrollan un tema abundantemente representado en la poesía española del siglo. Quintana y Cienfuegos dieron abundantes referencias al sepulcro. Y no podemos pasar por alto la importancia de los pretendidos poemas de Ossian, supuesto bardo escocés del siglo III, que en 1760 comenzó a publicar James McPherson. Satisficían en todo el gusto de la época. Naturaleza sublime, lenguaje emocional y sencillo, elementos sobrenaturales y medievalismo. Los poemas ossiánicos dejaron su huella en la obra de Meléndez o Cienfuegos, y en la de Espronceda, Arolas, García Gutiérrez o Eduardo Pondal. Y, por último, tampoco pueden faltar en ningún panorama del romanticismo dieciochesco las *Noches lúgubres* de Cadalso, quien no escatima las referencias macabras del tono más subido.

LA NARRATIVA: TERROR Y MEDIEVALISMO

Edmund Burke había sentado las bases estéticas de la sublimidad de la arquitectura gótica; la poesía prerromántica —hemos visto— exalta los

sepulcros y las ruinas de viejas iglesias y monasterios. La Edad Media, por sus costumbres feroces, sus supersticiones, su folklore y su arquitectura gótica era, en resumen, una época sublime. Kant dirá en 1764 que la sublimidad puede producirse fuera de las leyes de la naturaleza, y, en efecto, lo sobrenatural es uno de los descubrimientos más representativos del Siglo XVIII.

El agotamiento de la narrativa de aventuras de raigambre picaresca produjo en la Inglaterra del XVIII lo que se viene llamando *Novela Gótica*, género consagrado con *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole. Este sentó las bases del género: un protagonista impío, orientado fatalmente al mal; el castillo misterioso repleto de misterios terro-ríficos; la acción situada en la Edad Media; y la afirmación de que existen acontecimientos que escapan a las leyes habituales de la Naturaleza, y que tienen idéntico grado de realidad.

A los trece años, la novela de Walpole tiene ya sucesión en *El Campeón de la virtud* (1777), de Clara Reeve, que desde su segunda edición en 1778 se llamará *El viejo barón inglés*. La autora utiliza lo que se podría llamar lo «maravilloso psicológico», que consiste en plantear lo supuestamente sobrenatural no como algo que se dé en la realidad, sino como el resultado de sugerencias producidas por el miedo o cualquier emoción o desarreglo psíquico. Una tercera solución al problema del tratamiento de lo sobrenatural, de la credibilidad de lo maravilloso, es lo que se podría llamar «maravilloso razonable»: el misterioso encadenamiento de situaciones que, si en sí mismas y aisladamente no infringen las leyes naturales, sí parecen hacerlo en su concatenación, cuya lógica resulta un enigma. Cambiando entre sí lo maravilloso psicológico y lo razonable, y dejando al lector en la duda de la existencia de lo maravilloso sobrenatural, la novela gótica dispondrá de un mecanismo sumamente efectivo a fines del mismo XVIII. En 1796 alcanza su más alta cota con *El Fraile*, de Lewis. Esta novela recibe la influencia del teatro anticlerical de la Revolución Francesa y de una corriente de narrativa anticlerical anónima que recorrió toda la Europa del XVIII, y del folklore alemán (leyendas de

Fausto y de la Monja Ensangrentada). No termina con ella un género que aún había de dar el *Frankenstein* de Mary Shelley y ser cuna de la novela histórica del siglo XIX y de la obra de Hoffmann y de Poe. La novela gótica aportó o refundió una serie de elementos que suponen el grado más extremo del gusto dieciochesco en el terreno de la sensibilidad. El cultivo sistemático de lo terrorífico, ya se trate de lo terrorífico maravilloso o de lo terrorífico moral (frailes, bandidos, asesinos y seductores, entregados al sexo y al sadismo). Usó del exotismo histórico, generalmente medieval, aunque no siempre. Describió la Naturaleza embravecida y sublime, utilizó elementos macabros, lúgubres y funerales (cadáveres, esqueletos), y lo que podríamos llamar lo *terrorífico arquitectónico* (laberintos, subterráneos, castillos, criptas, etc.).

No significa esto que la Novela Gótica sea el único género narrativo en esta cara oscura del Siglo de las Luces. Estaba la Novela Sentimental, de sentido más cotidiano y realista, y cuyos ingredientes no son sustancialmente distintos de los de la Comedia Sentimental. El género recibe su consagración en manos de dos autores franceses y uno inglés: Marivaux, Prévost y Richardson, y llega a fines del XVIII, en manos, entre otros, del francés François-Thomas de Baculard D'Arnaud, caso de sentimentalidad exagerada que dejó en la lengua francesa un nuevo término (*darnaudage*) para expresar la crispación de la sensiblería, lo mismo que de Marivaux se sacó *marivaudage* (floritura del galanteo). No olvidemos que obras tan importantes como *La Nueva Heloísa*, de Rousseau o el *Werther*, de Goethe, pueden entrar sin violencia en el ámbito de la Novela Sentimental.

El eco en España de toda esta novelística fue tardío y escaso. Las dificultades de censura de fines del XVIII impidieron la entrada de estas obras poco edificantes para el gusto conservador de la época. La única obra de esta clase que mereció la atención de un editor fue *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, aparecida en fecha tan tardía como 1831, y reeditada en 1977, y no completa, al cuidado de Luis Alberto de Cuenca.

SOBRE DERECHO COMUNITARIO

■ Cuatro lecciones de Francesco Capotorti

Explicar la estructura y funcionamiento de las Comunidades Europeas partiendo de lo reglamentado en los Tratados y demás legislación aplicable, para presentar un balance del derecho comunitario a lo largo de los años, fue el objetivo principal de «Cuatro lecciones sobre Derecho comunitario» que impartió en la Fundación, del 22 de febrero al 3 de marzo pasados, el jurista italiano Francesco Capotorti.

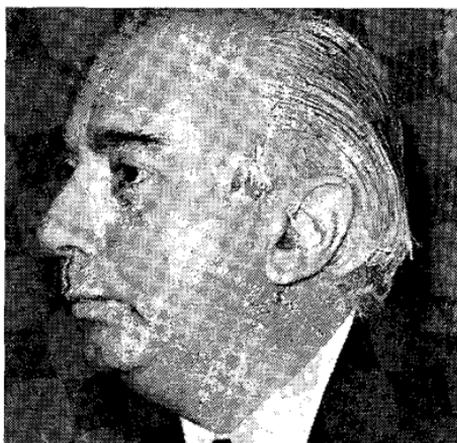
Estas cuatro conferencias se inscribieron dentro de un ciclo que dedicó la Fundación al tema de la Europa Comunitaria, en el que también intervino otro especialista, el profesor Stefan A. Musto, de la Universidad Técnica de Berlín, con otras cuatro conferencias sobre «La CEE ante la adhesión de España», de cuyo contenido se informará en el próximo Boletín Informativo.

Durante su estancia en Madrid, el Profesor Capotorti participó, además, en diversos seminarios y reuniones con profesores y especialistas españoles, también organizados por la Fundación Juan March, en torno a diversos temas.

Participaron en estos seminarios miembros de la Asociación Española para el Estudio del Derecho Europeo, de diversas universidades españolas, con ayuda de la Fundación Juan March.

Ofrecemos seguidamente un resumen de las conferencias públicas del profesor Capotorti.

SON tres las Comunidades Europeas: la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA), creada a partir del Tratado de 1951; la Comunidad Económica Europea (CEE) y la Comunidad Europea de Energía Atómica (CEEA ó EURATOM), estas dos últimas creadas tras la firma de los Tratados de 1957. Las tres poseen una estructura común y unitaria que se vertebra en cuatro instituciones comunes: el Consejo de Ministros, la Comisión, el Parlamento y el Tribunal de Justicia. Ahora bien, la composición de tres de estos órganos (Comisión, Parlamento y Tribunal), es diferente a la de otras organizaciones internacionales de tipo clásico, tanto por su estructura



FRANCESCO CAPOTORTI, napolitano, es Doctor en Derecho y, desde 1981, Profesor de Derecho Internacional Privado y Procesal de la Universidad de Roma. Miembro del Consejo del Contencioso Diplomático del Ministerio italiano de Asuntos Exteriores y Presidente del Comité de Ciencias Sociales de la Comisión Nacional italiana para la UNESCO. Ha formado parte de varias Delegaciones de su país en Asambleas de la ONU; y de 1976 a octubre de 1982, del Tribunal de Justicia de las Comunidades Europeas.

como por sus relaciones, poderes y mecanismos de funcionamiento. Los miembros de las tres citadas instituciones son expertos independientes y no actúan como delegados de los gobiernos de sus respectivos Estados.

Otra diferencia de las Comunidades con relación a las organizaciones internacionales tradicionales es que sus poderes son vinculantes y obligatorios.

Ha habido naturalmente una notable evolución en la estructura de las Comunidades desde su nacimiento hasta hoy, evolución que arroja un balance de avances y retrocesos.

El Consejo posee una doble función, de cooperación en materia de política económica (armonización de políticas de los Estados miembros) y de decisión, que es una función realmente legislativa. El Consejo es el auténtico órgano comunitario legislativo; y aquí hay que resaltar su importante conexión con la Comisión, que es la que ejerce un poder de iniciativa para proponer los actos que

corresponde aprobar al Consejo. Este está compuesto por los delegados de los gobiernos de los Estados miembros, generalmente Ministros de Asuntos Exteriores.

La *Comisión* está integrada por personas independientes, designadas de común acuerdo con los gobiernos de los Estados miembros. Además de la citada función de propuesta, tiene competencias propias: la gestión de determinadas políticas comunitarias (la libre competencia de las empresas en el mercado), la ejecución de los acuerdos del Consejo, y la vigilancia del acatamiento de las normas comunitarias por parte de los Estados miembros, entre otras. Está integrada por 14 miembros. Es, pues, un órgano que, aún teniendo poderes inferiores con respecto al Consejo, posee importantes atribuciones.

El *Parlamento* es el órgano de representación de los distintos pueblos que integran las Comunidades y su composición se basa en el sufragio universal directo. Sus funciones se han concebido en el Tratado con un criterio más restringido. En un principio, la representación del Parlamento era indirecta, es decir, sus miembros eran elegidos por representantes de los distintos Parlamentos nacionales de los Estados miembros. Desde junio de 1979 se procedió al sistema de sufragio universal directo y de este modo su composición refleja más directamente los intereses populares y no los de los distintos gobiernos.

Pero esa variedad de representación no se corresponde con un mismo nivel de poder. Los poderes del Parlamento son limitados. Y aquí hay que subrayar un cierto déficit democrático en las Comunidades.

En cuanto al *Tribunal de Justicia*, se compone actualmente de 11 jueces y 5 Abogados Generales. Sus competencias son amplias: control de la legitimidad de los actos comunitarios, valoración de la conducta de los Estados miembros e interpretación uniforme del derecho comunitario son las fundamentales.

Este es, más o menos, el esquema original de los órganos comunitarios que se recoge en el Tratado. Hoy han aparecido nuevos factores políticos y jurídicos y se han introducido modificaciones formales que han incidido en las relaciones entre dichos órganos. Así, la Comisión ha

acabado por ser gradualmente condicionada y limitada por el Consejo, que ha buscado siempre reivindicar su primacía política. Y en la práctica, el voto por mayoría —voto ponderado, puesto que se tenía en cuenta el peso político y la población de los países miembros— fue sustituido por el voto por unanimidad, lo cual supuso un paso atrás. Por otra parte, el comité de Representantes Permanentes ha acentuado notablemente el carácter diplomático en las decisiones del Consejo.

Un avance lo constituye la creación del Consejo Europeo de Jefes de Estado y de Gobierno, que en sus reuniones extraordinarias ha desarrollado una cierta solidaridad comunitaria en materia de política exterior. Han mejorado su posición el Parlamento y el Tribunal. El primero, por haber logrado formarse por sufragio directo y porque se ha ampliado su campo de competencias; y, sobre todo, por un mayor poder en materia de finanzas. Por su parte, el Tribunal ha conseguido afirmar el carácter propio de la normativa comunitaria y el efecto directo de muchas de las normas del Tratado. El Tribunal ha adquirido un notable prestigio y un papel creativo ante los Estados miembros.

El conjunto de las fuentes del Derecho Comunitario son los Tratados constitutivos de las Comunidades que tienen un carácter constitucional y son verdaderos tratados-marco. También son fuentes importantes el Derecho derivado y los Reglamentos. En la promulgación de derechos y obligaciones por la autoridad comunitaria no pueden interferir los legisladores de los Estados miembros.

En este sentido, el Derecho de los Estados miembros ha sufrido una fractura, en cierto modo, al crearse el Derecho comunitario y absorber éste muchos temas que antes eran objeto de su competencia: en el ámbito aduanero, por ejemplo, o en materia de política agrícola, decide la Comunidad y no cada Estado. El Derecho constitucional nacional no puede adoptar normas contrarias al Derecho comunitario. En realidad, existe toda una colaboración por parte de las jurisdicciones estatales.

Al hablar antes de la composición del Tribunal, apuntamos que se componía de 11 jueces y de 5 Abogados Generales. Los nombramientos se deciden por acuerdo conjunto

de los gobiernos de los Estados miembros, sin requisitos prefijados acerca de su nacionalidad. Hay en la práctica un juez por cada Estado (diez) y el undécimo se designa mediante un mecanismo de turno rotatorio entre esos países. Los Abogados Generales son los cuatro de los cuatro Estados más grandes, y un quinto, que actualmente es holandés. La figura del Abogado General es muy característica de este Tribunal europeo: pronuncia, con absoluta independencia

cho comunitario por algún Estado y, además, un papel de advertencia conciliatoria a dicho Estado, antes de citarlo ante el Tribunal.

En general, las actividades del Tribunal arrojan un balance de gran imparcialidad y sincera colaboración. Ha sido, en realidad, el órgano comunitario que más fiel se ha mostrado a la integración y al interés común, llegando a funcionar como un auténtico Tribunal Federal.

LIBERTAD DE CIRCULACION

La libertad de circulación de mercancías, de personas, de servicios y de capitales son las cuatro libertades fundamentales de la Comunidad Económica Europea.

La libertad de circulación de mercancías ya se ha realizado, y de forma más rápida de lo que se preveía en un principio, aunque queden todavía problemas que debatir. Se han abolido aranceles y tasas de efecto equivalente y restricciones cuantitativas. Para ello, el Mercado Común ha procedido estableciendo una cláusula de congelación de los aranceles existentes, previendo un ritmo gradual de abolición de las medidas preexistentes.

Para adoptar una tarifa aduanera común que sustituyese a las de los distintos Estados miembros, se adoptó como criterio base la media aritmética entre los aranceles de esos Estados. Los aranceles que se aplican a las mercancías que se importan y exportan a países terceros, cobrados en las fronteras comunitarias, constituyen, de hecho, una parte importante de los recursos de las Comunidades.

Entre algunos de los problemas de esta política aduanera comunitaria, figura el de los límites entre las medidas prohibidas y las que, según el Artículo 36 del Tratado CEE, son excepcionalmente admitidas. Con un criterio amplio, el Tribunal juzgó que toda medida que obstaculizase los intercambios comerciales entre los países de forma directa o indirecta, de hecho o potencialmente, es una medida de efecto equivalente, y por tanto, está prohibida (por ejemplo, establecer determinadas prescripciones técnicas, como impedir la entrada de automóviles sin luces antiniebla, etc., que no rigen en otros



e imparcialidad, una pre-sentencia, una especie de propuesta de sentencia. La función del Tribunal, tal como se define en el Tratado de la CEE, es asegurar el respeto del Derecho comunitario en la interpretación y aplicación del mismo; entendiendo por tal todo el conjunto de normas comunitarias resultantes de los Tratados y de la demás legislación complementaria y derivada. Esa jurisdicción del Tribunal posee un carácter de obligatoriedad.

El Tribunal, sin embargo, no tiene competencia exclusiva en la aplicación del Derecho comunitario ni el monopolio en la resolución de las controversias. El mayor número de éstas son competencia de los Jueces Nacionales. Y la Comisión ejerce un papel de vigilancia en las cuestiones de posible desacato del dere-

países de la Comunidad). O, en algunos casos, controles de calidad en ciertos productos, que, aunque puedan parecer de gran utilidad para el consumidor, impedian en muchos casos la libre circulación de productos procedentes de otros países.

La libertad de competencia está en estrecha conexión con la anterior. Las tres grandes líneas en esta materia son las prohibiciones relativas a los convenios entre empresarios; las que afectan al abuso de posiciones dominantes por parte de algunas empresas; y las relativas a las ayudas de los Estados a éstas. Aquí el papel de la Comisión es decisivo, pues es el órgano que gestiona toda la política de competencias y el que ha promovido toda la normativa ulterior a lo establecido en el Tratado.

El Tratado es contrario a las concentraciones abusivas de empresas, por encima de un cierto límite, y también, aunque de forma flexible, a determinadas ayudas estatales a las empresas. Pero distingue tres categorías de ayudas, que considera compatibles con el libre juego del mercado: las concedidas para paliar daños debidos a inundaciones o grandes catástrofes, etc.; para favorecer el desarrollo económico de regiones con un bajo nivel de vida o un grave índice de desempleo; o a sectores en crisis, siempre que no alteren el equilibrio de los intercambios comerciales.

El Tratado distingue, en lo relativo a la libre circulación de las personas, dos tipos fundamentales de situación profesional: los trabajadores dependientes y los autónomos. En ambos casos el principio vigente es el de la no discriminación por razones de nacionalidad.

Esos derechos, que se recogen en el Artículo 48 del Tratado CEE son cuatro principalmente: a) defensa de la *libre entrada* de los trabajadores en un Estado miembro de la Comunidad, independientemente de que cuenten o no con una oferta real de trabajo en dicho país; b) *derecho de residencia*: incluso si el trabajador pierde involuntariamente su empleo, tiene derecho a permanecer en el país y percibir, por un período de tres meses, una indemnización en concepto de desempleo involuntario y derecho de residencia; c) *igualdad en el trato*. Las distintas situaciones económicas y sociales

de cada Estado hacían difícil establecer una legislación uniforme en este sentido. Sin embargo, ha prevalecido el principio de la no discriminación por razón de nacionalidad; el trabajador tiene así derecho a las ventajas y compensaciones sociales de los trabajadores de ese país: reducciones en las tarifas de algunos transportes, sistema de becas para los hijos, etc.; y d) *permanencia tras el empleo*. Aquí el Reglamento ha distinguido diversas categorías de los beneficiarios de este derecho que rige para los jubilados (que han cumplido con su período de trabajo), los inválidos por causas laborales, o para los familiares que sobreviven al trabajador, en caso de fallecimiento de éste.

Existen, sin embargo, dos límites esenciales en estos derechos relativos a la libre circulación de los trabajadores: el orden público y la condición o calidad pública del empleo. Para ser beneficiario de tales derechos, el empleo ha de tener una relación intrínseca con la Administración. En cuanto al orden público, el Tribunal ha tenido que intervenir para que existan unas garantías para todo trabajador expulsado del país por motivos de orden público.

El derecho a la *libertad de establecimiento* se refiere, sobre todo, a los trabajadores autónomos (empresarios o profesionales liberales como médicos, abogados, etc.). Se distingue, además, entre establecimiento (fijación del empleo y residencia de forma más o menos permanente) y prestación de servicios (desplazamiento temporal de un actor para rodar una película, por ejemplo). El Tratado también afirma aquí el principio de la no discriminación que caracteriza a la libre circulación de individuos.

Finalmente, queda referirse a lo reglamentado en este derecho de establecimiento con respecto a la libre circulación de sociedades y de capitales. En cuanto a las primeras, hay un camino abierto para el libre establecimiento de las mismas, en forma de filiales, sucursales, agencias, por transferencia de la sede social o por fusión con sociedades de otros Estados, etc.

En cuanto a la libre circulación de los capitales, no se ha realizado prácticamente, por motivos obvios, ya que es difícil concebir la plena liberalización en esta materia.

BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL: 2.580 NUEVOS DOCUMENTOS

■ Iniciadas doce investigaciones sobre sus fondos

Un total de 648 volúmenes, 40 bocetos originales de figurines y decorados, 874 fotografías y otros materiales diversos constituyen el balance de nuevos documentos que incrementaron durante 1982 el fondo dedicado al *Teatro Español del Siglo XX* que desde 1977 está abierto en la Biblioteca de la Fundación Juan March, en su segunda planta, a disposición de investigadores y aficionados al teatro. Doce nuevas investigaciones con fondos de esta biblioteca teatral se iniciaron durante 1982, a cargo de otros tantos profesores y especialistas españoles y extranjeros.

La Biblioteca de Teatro Español del Siglo XX está concebida como un centro de documentación que pretende reunir todo el material bibliográfico, gráfico y sonoro que pueda ser de interés para el estudio de nuestro teatro contemporáneo. Cuenta actualmente con un total de 27.797 volúmenes. Entre este **material bibliográfico** figuran más de 50 colecciones periódicas, editadas en la primera mitad del siglo, todas ellas desaparecidas hace años y muchas de las cuales tuvieron una vida efímera y son de difícil localización. Una parte importante de estas colecciones teatrales fueron donadas al fondo de Teatro de la Fundación por la familia Fernández-Shaw.

Carteles, programas de mano y críticas de estrenos de numerosas representaciones en teatros españoles —especialmente las publicadas en el diario «ABC», cuyo vaciado, desde 1903, se mantiene actualizado—; obras presentadas a concursos teatrales, en su mayor parte inéditas, que son donadas por particulares y

asociaciones teatrales regionales; piezas de dramaturgos españoles, ya consagrados o menos conocidos, que, por razones diversas, no han sido publicadas, y muchas de las cuales se han estrenado en teatros no comerciales, completan este archivo bibliográfico que puede ser también de gran interés para futuros estudios sobre el teatro que se escribe y hace hoy en España.

Cuarenta bocetos originales de figurines y decorados, donados por la viuda de Burman, y 59 nuevas diapositivas de bocetos de Francisco Nieva, han venido a engrosar a lo largo de 1982 la sección de **material gráfico** de esta biblioteca teatral, que alcanza actualmente 470 bocetos, originales de Víctor María Cortezo, Redondela, Narros, Sigfrido Burman, etc. Se incluyen numerosas fotografías de los apuntes de Francisco Nieva, realizados en distintas épocas para una veintena de obras teatrales de distintos autores.

Completa este archivo gráfico un material sobre locales escénicos de

FONDOS DE LA BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

Volúmenes catalogados	Fotografías	Discos	Casetes	Bocetos de decorados y originales de maquetas	TOTAL
27.797	5.226	235	98	470	33.826

Madrid (planos y dibujos), así como fotografías diversas de destacadas figuras del mundo de la escena, como las dedicadas a María Guerrero o a Federico García Lorca. En 1982 se incorporaron a este fondo un total de 788 fotografías de 77 estrenos realizados en Madrid en dicho año, además de otras relativas a personas relacionadas con el teatro.

Trescientos treinta y tres **discos y cassetes** conservan la voz de profesionales de nuestra escena, algunos de los cuales siguen siendo hoy de máxima actualidad; otros desaparecieron hace tiempo, como es el caso

de Baroja, Benavente, Unamuno, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, etc.

Entre las donaciones realizadas durante 1982 figuran 50 volúmenes de obras de José de Echegaray, cedidas al fondo teatral de la Fundación por la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, y 62 volúmenes de obras de otros autores (21 de ellos de los Hermanos Alvarez Quintero), donación efectuada por Manuel San Román Alonso. Otra donación a lo largo del citado año fue la realizada por Jerónimo López Mozo.

TRABAJOS REALIZADOS EN LA BIBLIOTECA DE TEATRO

A lo largo de 1982 fueron doce los investigadores que iniciaron sus trabajos en la biblioteca teatral de la Fundación:

Estudios de carácter general:

- Oscar Fernández: «Estudio de teatro español e inglés».
- Yolanda Lamas: «Una temporada teatral en la prensa española».
- Ana María Navarrete: «Obras literarias del siglo XIX español que han dado origen a obras musicales de ópera o zarzuela».
- Carmen Ruiz Corral: «Estudio del fondo de obras inéditas de autores contemporáneos españoles en la Biblioteca teatral de la Fundación Juan March».

Estudios sobre autores u obras:

- Carla Casali: «La obra de Edgar Neville».
- Ricardo de la Fuente Ballesteros: «El teatro de Pedro Muñoz Seca».
- Emilio Gutiérrez Caba: «Estudio de la familia Caba-Alba».
- Fulvia de Leonardis: «Francisco Nieva, escenógrafo y autor teatral».
- María Lourdes Quiles Serrano: «Trabajo bibliográfico sobre Carlos Muñiz».
- María Teresa Roig Parra: «El teatro de Perrín y Palacios».
- G. Steven Tenney: «El teatro español del siglo XX, con especial atención a la obra de Alejandro Casona».
- Gregorio Torres Nebrera: «La evolución dramática de Carlos Muñiz».

Además del fondo dedicado al Teatro Español del Siglo XX, la Biblioteca de la Fundación Juan March está integrada por otras secciones: *Memorias finales* de los trabajos realizados por sus becarios desde 1956 (3.853 en total); *publicaciones de la propia Fundación* (444); la *Biblioteca General de la Ciencia*, con estudios e investigaciones sobre la ciencia en general (1.389 volúmenes); un fondo dedicado al tema de las *Fundaciones* (1.294 volúmenes); y un *fondo general heterogéneo*, constituido por todos los libros, investigaciones, memorias, etc., donados a la Fundación. Asimismo, esta Biblioteca está suscrita a 116 revistas de información general y especializada.

Actualmente se está preparando la apertura en esta Biblioteca, para la primavera del presente año, de un *Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea*, del que se dio cuenta en el Boletín de febrero último.

La Biblioteca de la Fundación Juan March, ubicada en la segunda planta de su sede (Castelló, 77, Madrid), está abierta al público de lunes a viernes, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 20 horas; y los sábados, de 10 a 13,30 horas.

TRABAJOS TERMINADOS

Se han aprobado por los distintos Departamentos los siguientes trabajos finales realizados por becarios de la Fundación cuyas memorias pueden consultarse en la Biblioteca de la misma.

BIOLOGIA Y CIENCIAS AGRARIAS

BECAS EN
ESPAÑA:

**María Paz Suárez
García.**

Factores determinantes de la vecería en olivo con particular referencia a los mecanismos reguladores de la iniciación floral y el cuajado de frutos.

Centro de trabajo: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Córdoba.

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

**María Eugenia Ar-
mengod González.**

Mecanismo molecular de la recombinación genética: recombinación en el bacteriófago Lambda (avances en el estudio del GEN «recF» de «E. Coli»).

Centro de trabajo: Universidad de California en Berkeley (Estados Unidos).

ECONOMIA

BECAS
EN ESPAÑA:

**José Sorribes Mon-
rabal.**

Crecimiento económico, burguesía y crecimiento urbano en la Valencia de la Restauración (1874-1931).
Centro de trabajo: Diversos archivos y bibliotecas de Valencia.

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Amadeo Petitbó Juan.
Análisis de los mercados de productos industriales: oligopolios y competencia en la industria española.

Centro de trabajo: Escuela de Ciencias Políticas y Económicas de Londres (Inglaterra).

MEDICINA, FARMACIA Y VETERINARIA

BECAS
EN ESPAÑA:

**Juan María Planas
Rosselló.**

Papel del calcio en los cambios de permeabilidad del intestino de aves y mamíferos durante el desarrollo.

Centro de trabajo: Universidad de Barcelona.

QUIMICA

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

**Víctor Sotero Martín
García.**

Utilización sintética en química orgánica de metales pesados como catalizadores. Oxidación asimétrica.
Centro de trabajo: Instituto de Tecnología de Massachusetts, Cambridge (Estados Unidos).

HISTORIA

BECAS
EN ESPAÑA:

**Juan Jaime López
González.**

Relaciones comerciales hispano-holandesas en el reinado de Carlos IV.

Centros de trabajo: Universidades de Zaragoza y Barcelona.

FISICA

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

**Luis Enrique Ibáñez
Santiago.**

Escalas de Masa en Teorías de Gran Unificación.

Centro de trabajo: Universidad de Oxford (Inglaterra).

VIERNES, 8

19,30 horas

Inauguración de la EXPOSICION DE FERNAND LEGER.

Conferencia de presentación por **Antonio Bonet Correa**: «Fernand Léger, pintor moderno».

LUNES, 11

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de violoncello y piano.

Intérpretes: **Antonio Campos** y **Miguel A. Samperio**.

Programa: Obras de A. Vivaldi, M. A. Samperio y J. Brahms.

MARTES, 12

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de flauta y piano.

Intérpretes: **José Moreno** (flauta) y **Rogelio Gavilanes** (piano).

Comentarios: **Andrés Ruiz Tarazona**.

Programa: Obras de J. S. Bach, W. A. Mozart, Schubert y Fauré.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«**El federalismo norteamericano: una visión contemporánea**» (I).

Bernard Schwartz: «Características principales».

EXPOSICION DE FERNAND LEGER, EN LA FUNDACION

A partir del 8 de abril se exhibirá, en la sede de la Fundación Juan March, una Exposición de 95 obras de Fernand Léger (1881-1955). La muestra permanecerá abierta hasta el próximo 22 de mayo, de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas; y los domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

MIERCOLES, 13

19,30 horas

CICLO DE MUSICA BARROCA ESPAÑOLA (I)

Intérprete: **Miguel del Barco** (órgano).

Programa: Obras de Correa de Arauxo, Aguilera de Heredia, Menalt, Bruna y Cabanilles.

JUEVES, 14

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de guitarra.

Intérprete: **José Luis Rodrigo**.

Comentarios: **Juan José Rey**.

Programa: Obra de Sor, Tárrega, Villalobos, Brouwer, Sainz de la Maza y J. Rodrigo.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«**El federalismo norteamericano: una visión contemporánea**» (II).

Bernard Schwartz: «La doctrina del federalismo dual y su decadencia».

VIERNES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol**.

Comentarios: **A. Fernández-Cid**.

Programa: Obras de Haydn, Schubert, Liszt, Debussy, Ravel y Falla.

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

LUNES, 18

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de piano.

Intérprete: **Angel Berrocal**.

Programa: Obras de W. A. Mozart, R. Schumann y M. Falla.

MARTES, 19

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de flauta y piano.

Intérpretes: **José Moreno** (flauta) y **Rogelio Gavilanes** (piano).

Comentarios: **Andrés Ruiz Tarazona**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 12.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«El federalismo norteamericano: una visión contemporánea» (III).

Bernard Schwartz: «La sentencia National League of cities».

MIÉRCOLES, 20

19,30 horas

CICLO DE MUSICA BARROCA ESPAÑOLA (II)

Intérpretes: **Montserrat Figueras** (soprano), **Jordi Savall** (viola de gamba) y **Hopkinson Smith** (tiorba y guitarra) y **Ton Koopman** (clavicémbalo).

Programa: Obras de De Selma y Salaverde, Hidalgo, Cabanilles, De Milanés, del Vado, Marín, Guerau, de Santa Cruz, Martín y Coll, Durón y Martí Valenciano.

JUEVES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de guitarra.

Intérprete: **José Luis Rodrigo**.

Comentarios: **Juan José Rey**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 14.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«El federalismo norteamericano: una visión contemporánea» (y IV).

Bernard Schwartz: «Presente y futuro».

VIERNES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Intérprete: **Fernando Puchol**.

Comentarios: **A. Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 15.)

LUNES, 25

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Dúo de pianos.

Intérpretes: **María Fernanda de Lera** y **María Dolores Santos**.

Programa: Obras de W. A. Mozart, D. Milhaud y J. Alfonso.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN PONTEVEDRA Y ORENSE

El 6 de abril se clausura en Pontevedra la Colección de Arte Español Contemporáneo, con fondos de la Fundación Juan March, en el Museo Provincial.

A partir del 13 de abril, esta colectiva, integrada por 28 obras de otros tantos artistas españoles, se exhibirá en el Ateneo de Orense.

CONFERENCIAS Y COLOQUIOS DE JOSE FERRATER MORA, EN PALMA DE MALLORCA

Durante el mes de abril el profesor y filósofo **José Ferrater** impartirá, en Palma de Mallorca, una serie de conferencias y coloquios, con el patrocinio de la Fundación Juan March: el día 14 pronunciará, en el Estudio General Luliano, una conferencia sobre «Filosofía y Literatura: el mundo de Calderón» (primera de un ciclo de 3 que proseguirá en mayo); y los días 21 y 28 de abril participará en sendas Mesas Redondas, dentro de las IV Jornadas de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Balear.

MARTES, 26

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de flauta y piano.

Intérpretes: **José Moreno** (flauta) y **Rogelio Gavilanes** (piano).

Comentarios: **Andrés Ruiz Tarazona.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 12.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«El regionalismo italiano» (I).

Massimo Severo Giannini: «El surgimiento de las regiones en Italia; las regiones especiales y las regiones ordinarias».

MIÉRCOLES, 27

19,30 horas

CICLO DE MUSICA BARROCA ESPAÑOLA (III)

Intérprete: **Jorge Fresno** (guitarra barroca).

Programa: Obras de De Santa Cruz, De Murcia, Guerau y G. Sanz.

JUEVES, 28

11,30 horas

Recital de guitarra.

Intérprete: **José Luis Rodrigo.**

LOS GRABADOS DE GOYA, EN LA PALMA

El 11 de abril se inaugurará en Santa Cruz de la Palma, en la Iglesia de Santo Domingo, la Exposición de 222 Grabados de Goya de la Fundación Juan March. La muestra, que permanecerá abierta al público hasta el 24 de abril, se ha organizado con la colaboración de la Caja Insular de Ahorros de la Palma.

Comentarios: **Juan José Rey.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 14.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«El regionalismo italiano» (II).

Massimo Severo Giannini: «Las competencias y la financiación de las regiones: a) la normativa en vigor».

VIERNES, 29

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 15.)

«RECITALES PARA JOVENES», EN CASTELLÓN Y EN AVILA

Los días 12, 19 y 26 de abril continuarán celebrándose, en el salón de actos del Instituto Francisco Ribalta, de Castellón, «Recitales para Jóvenes», con la colaboración del Conservatorio Provincial de Música de Castellón. Los interpreta el pianista **Perfecto García Chornet** y son comentados por **Juan Ramón Herrero Llidó.**

Continuarán asimismo en Avila, los «Recitales para Jóvenes» del pianista **Manuel Carra**, quien actuará los días 12, 19 y 26, en el Salón de actos de la Casa de Cultura. Estos recitales de piano, que comenta en cada ocasión **Alberto Medina**, se organizan en colaboración con el Conservatorio de Música «Tomás Luis de Victoria» y la Asociación de Padres de Alumnos y Amigos del Conservatorio.

Información: FUNDACION JUAN MARCH, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - Madrid-6