

Sumario

ENSAYO	3
<i>El personaje de teatro, personaje genérico</i> , por Francisco Nieva	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Arte	15
Desde el día 2, exposición de Cornell	15
— En total 74 collages y construcciones del artista americano	15
Esculturas al aire libre en la Fundación. Nuevo espacio en el jardín	18
La crítica ante la exposición del Museo de Eindhoven	20
Música	22
III Tribuna de Jóvenes Compositores: Elegidos seis entre 26 solicitantes	22
Conciertos de Mediodía en abril	24
Cursos Universitarios	26
Miguel Artola: «EL Estado español en su historia»	26
Reuniones científicas	33
Sobre «ADN y cáncer»	33
— Sanger, doble premio Nobel: «Cómo leer el mensaje del ADN»	34
— Presentación de Juan Antonio Subirana	35
— Aaron Klug, premio Nobel: «La estructura de los cromosomas»	36
— Presentación de Eladio Viñuela	37
— George Klein: «¿Un mecanismo de carcinogénesis?»	38
— Presentación de José María Segovia	39
— Manuel Perucho: «Transferencia génica y oncogenes»	40
— Presentación de Carlos Vicente Córdoba	41
Edición de «Viaje del Parnaso», por Miguel Herrero García	42
Programa «Cultural Albacete»: comienza «El estado de la cuestión»	43
— Juan Benet en «Literatura española actual», exposición de Bodegones y floreros en el Museo del Prado, representación de «El precio», concierto de la Orquesta de Cámara Española y otras actividades	45
Calendario de actividades en abril	46

EL PERSONAJE DE TEATRO, PERSONAJE GENERICO

— Por Francisco Nieva —

FRANCISCO NIEVA, ha realizado una notable labor escenográfica, como la de «La Dama duende», en Nueva York, o los figurines y decorados de «Marat-Sade». La dirección y montaje de «Los baños de Argel», y el estreno de «Coronada y el toro», son algunos de sus últimos éxitos.



Son escasos los estudios hechos sobre un tema que al autor dramático debiera profundamente apasionar: el de la perduración de los personajes fijos a través de las épocas, tomando, como es natural, los que tempranamente aparecen en el teatro griego. Ya, en éste, el de corifeo, sin carácter particular determinado, sino de carácter explicativo y funcional al servicio del personaje central, ya es uno. La tipología de los personajes fijos, donde realmente comienza a aparecer es en la comedia nueva de Menandro. Menandro es legatario del gran teatro arcaico pero inicia con brillantez y delicadeza la comedia de costumbres —esencialmente de costumbres que pudiéramos llamar burguesas— con la adopción de personajes típicos: el soldado valentón, el avaro, el misántropo, la doncella casta pero ingeniosa y avispada, etc. Fue sin duda un modelo profundamente copiado

* 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

por todo el teatro helenístico, al que un preceptismo extremadamente riguroso ha tildado de decadente. La comedia menandrea lega todo ese rico y fecundísimo hallazgo al teatro romano. Y éste a la comedia del Arte. En este último género se hallan los ejemplos más próximos y más entrañables de los personajes de tipología fija, que prolongan sus avatares a través de infinitas comedias llamadas «a soggetto», es decir la comedia con un tema propuesto, desarrollado aleatoria e improvisadamente por el actor especializado en un tipo. Así Pantalón lleva la máscara de un hombre anciano y su estado social es el de un burgués, un hombre simple y de buena fe, aunque generalmente enamorado y la víctima de un rival más joven, sea un criado, sea de su propio hijo de cualquier otro personaje intrigante. También se hizo de él un buen padre de familia, tanto como un hombre de honor, tanto como un avaro o un crítico desengañado de las costumbres de su tiempo. Arlequín, juvenil, travieso y elegante es un galán asaz complejo, lleno de ingenio y de malicia; y empareja con Colombina, que parece su reverso de tipo femenino, heroína brillante, humorista y feliz.

Tales tipos pasaron fácilmente a la moderna comedia francesa, de Molière a Marivaux, con otros nombres. Personajes de apariencia realista, pero, en realidad, disimulados símbolos, acaso más complejos que los sencillos y lineales del actual teatro, ya sea simbólico o realista. Los caracteres de la comedia del Arte eran representación de tipos a la vez genéricos e individuales. A primera vista parecen convencionales, pero analizándolos son representación de lo humano adornado con cantidad de matices. Y veamos por qué.

▷ y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona; *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil*, por Guillermo Carnero, escritor y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante; *Lengua coloquial y literatura*, por Manuel Seco Reymundo, miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lixicografía; *La literatura infantil en la actualidad*, por Carmen Bravo Villasante, escritora y crítica literaria; *La poesía española actual*, por Víctor García de la Concha, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca; *Literatura y periodismo*, por Lorenzo Gomis, Doctor en Derecho y profesor de Ciencias de la Información; *El romancero, hoy*, por Diego Catalán, Director del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»; *Enseñar literatura*, por Andrés Amorós, profesor de Literatura en la Universidad Complutense y crítico literario y teatral; y, *La encrucijada de la novela Latinoamericana actual*, por Rafael Conte, crítico literario.

Lo que parece un corto elenco de tipos o de situaciones se apoyaba en la capacidad de cada actor para reflejar la realidad dentro de un tipo determinado, pero cargando sobre ellos buena cantidad de matices personales que, en simbiosis con el público, los hacían cambiar y evolucionar según el tiempo y la situación. De igual modo que el actor, los aceptan y los hacen evolucionar los autores, según sus propias e individuales opciones. El más entrañable de los ejemplos es, para nosotros, el gracioso del teatro español, sin la menor duda un trasunto del Arlequín italiano descubierto por Lope de Vega. Así es como surgen las «ingenuas» o las «soubrettes» —avispadas confidentes, generalmente doncellas íntimas y sobradamente refinadas— que también aparecen como tipos fijos en el teatro francés.

En cuanto al actor, especializado en tipos, esto no dejaba de ser una ventaja por su fuerza expresiva y poder de convicción. Pongamos otro ejemplo: en Francia, una «ingenua» de teatro no podía, sino muy raramente, representar a una noble heroína, por lo cual, en las cerradas categorías del antiguo teatro, le era imposible pasar a ser una primera actriz. Pero tal imposibilidad dejaba de llevar consigo una gratificación. El público se desplazaba para ver a una famosa «ingenua» lucirse en papeles cortos con tanta posibilidad de brillo como una primera actriz. Era en gran manera esa especialización la que la convertía en maestra dentro de un género. Como tipo de teatro era insustituible. Asimismo, la famosa «soubrette» del teatro francés ocupaba el sólido puesto del «gracioso» en el teatro español. La especializada en «soubretts» o en ingenuas no representaba siempre el mismo tipo de una vez, lo suyo, en realidad, era una profundización variadísima llena de imprevistas reacciones. En suma, el hallazgo de un tipo genérico fue una de las más grandes y hábiles apoyaturas del teatro. La creación de caracteres nuevos, de caracteres plenos no ha sido nunca fácilmente accesible. Así pues, el mejor truco consistía en emplear al actor especializado —con sus propios, individuales y específicos recursos— como franco colaborador en la construcción de un personaje. Porque dejando aparte la comedia a «soggetto», la comedia improvisada, para el autor este aparente pie forzado de la adopción de un tipo fijo, se convertía, pues, en un estímulo y en un factor de confianza. Sin el papel de la «soubrette» se hubieran dejado de escribir estupendos tipos de «soubrettes» y de

graciosos confidentes en el teatro francés. Plegarse a esta norma era, a fin de cuentas bastante más creador que huir de ella.

Insistamos sobre ello. La actriz capacitada y especializada en el tipo de «ingenua» o en el tipo de «soubrette» es, a la vez, un ser real —la actriz— y un personaje de teatro, reflejo estilizado de la vida. La voz prestada por el autor toma, por medio de la interpretación especializada e individual a la vez, un énfasis muy singular. El tipo está dado, no tanto por la cualidad más o menos positiva de lo escrito, sino porque «existe» realmente como persona y como personaje, en el teatro y fuera de él. La adecuada limitación de los «tipos» en cada época y estilo ha sido el recurso más eficaz para hacer que viviese el teatro mismo. Y no tanto por las obras maestras como por la infinidad de comedias que, aún pasando sin pena ni gloria, sostenían el interés generalizado del espectador por el teatro. Se le podía negar todo valor a una obra en la que interviniese Colombina, pero la existencia de Colombina no se ponía en duda. Así eran posibles éxitos muy sonoros con malos textos. En la próxima representación, más o menos afortunada, allí estará «ella», igualmente viva, igualmente compleja, variada y casi insondable. No sabemos por qué los autores modernos nos sentimos tan superiores como para negarnos un recurso así, por qué se lo niega el teatro, siendo como es tan eficaz. Vemos, sin embargo, cómo no se lo niega el cine —arte hoy mucho más vivo que el teatro— con la creación de un James Bond, degradado trasunto del propio y travieso Arlequín. No es ni siquiera explicable la pretensión de que cada comedia sea totalmente original, cuando, en realidad, el empleo de tipos o «prototipos» que polarizan el interés del público — porque en realidad lo representan según las aspiraciones y mitos de cada época— se ha revelado tan enérgico y efectivo para la identificación del público con el personaje. Y, por ende, con la propia trama de la comedia a través de estos intermediarios tan simpáticos. Al renegar de la especialización tipológica del actor, la intensidad de la representación tiene forzosamente que decaer. No es tanto la comedia la que pone en valor a Arlequín, sino Arlequín el que transmite una nueva vida a cada situación mejor o peor expresada formal y literariamente en la comedia. Goldoni, por ejemplo, acepta tácitamente la regla del compartimento limitado de tipos, tratando de desbautizarlos sólo con objeto de asentar mejor una situación realista; pero está claro que no reniega de

ella sino en la mera superficie. En ello se manifiesta el deseo —más tarde cumplido por otros autores— de destipificar a esos personajes de teatro en vista a la creación de un universo propio. Pero Colombina, Pantalón y Arlequín permanecen indestronables bajo otras apelaciones aleatorias y en vista de una consecuencia de apariencia más realista, más lejana de lo que se considera ya tópico.

Tratando este tema se revela con particular nitidez la juventud y potencia de un arte. Hemos visto cómo en momentos de plenitud del cine norteamericano los tipos representados por Gary Cooper —una variación seria y romántica de Arlequín— podían ser uno y distintos; pero, genéricamente, esos tipos eran los más aptos para expresar los sueños y las realidades de una determinada sociedad. Hemos visto la soterrada perpetuación de Colombina en los papeles netamente genéricos interpretados desde Mary Pickford hasta Marilyn Monroe. El cine, apoyado en su poder de atracción —surgida de la aplicación de una nueva técnica dramático-visual— no tuvo escrúpulos en adoptar estéticamente los tipos fijos. El «star system» no es tanto una consecuencia de carácter puramente económico como una necesidad estética de la propia industria cinematográfica en intensificar la anécdota dramática y el interés del público por medio de la repetición con variaciones de los «tipos fijos».

La aparición de nuevos tipos o prototipos es claramente detectable en el cine y lo curioso es meditar sobre la cantidad de películas oscuras y mediocres que han sido necesarias para conformarlos, darles presencia real y una real autoridad, al margen de la propia anécdota filmica. Recordemos de nuevo al más reciente de los ejemplos: James Bond.

Recuerdo de nuevo que el hallazgo de un tipo no es en modo alguno fácil ni accesible. El compromiso entre la «mujer fatal» y la heroína noble que se manifiesta temporalmente durante los años en que Greta Garbo se halla en activo como «especialista» en ese cometido no puede ser más revelador. La descendencia de Pickford y de Garbo, de Musidora o de Marlene Dietrich es fácilmente catalogable. Son en total tipos genéricos por los que se han manifestado cantidad de películas de consumo y algunas muestras excelentes del arte cinematográfico.

Aunque parezca frívolo e inadecuado, no hay sino remitirse a lo que Monod llama el azar y la necesidad. En realidad, por la pura repetición se asiste a la renovación; y la aparición de nuevos tipos acaece por la repetición exhaustiva de los ya dados hasta que sobreviene un determinado quiebro en su enfoque. Así hemos señalado anteriormente la evolución caracterológica del personaje italiano de Pantalón. El tipo, aparentemente convencional, en realidad tiene vida propia por ser símbolo y prototipo de una realidad y de un deseo. El cow boy personificado por Cooper, mitad realidad, mitad ensueño épico. Más, aparecido un tipo, surgen de todas partes seres humanos con capacidad de encarnarlos con entera eficacia. Señal cierta de que están en la vida, como ensueño y como realidad. Igual que surgieron las Colombinas del pasado y las mujeres-araña del cine mudo. Esta última era el tipo de hetaira deseada por el burgués de principios de siglo.

Llegamos, pues, a la conclusión de que el teatro extrae una vitalidad profunda de la sumisión al mito, es decir, de la aceptación del héroe o de la heroína, anecdóticamente intercambiables en el devenir trágico, pero con una existencia típica y tópica al margen mismo de la tragedia y de la anécdota.

Pocos somos en verdad los autores modernos que hemos intentado esa recuperación, no demasiado coaccionados por la superstición realista o naturalista. Ionesco con su tipo de Beranger, yo mismo con el de las diferentes encarnaciones del personaje de Coronada. Uno se pregunta si el nuevo interés del teatro no debiera fundarse en el repertorio de tipos fijos que sintetizan una determinada concepción de la realidad, tanto como un sueño o una aspiración. No es tanto la obra excelente lo que sostiene el teatro, sino unos personajes a la vez dependientes e independientes de él, algo con vida y existencia propias. No equiparemos, pues, la vitalidad del cine —espectáculo realmente popular— con la desvitalización teatral, acaecida por el secuestro que una burguesía decadente ha hecho de él, o por el secuestro de un pensamiento político tendencioso, así como su mala tendencia a ser literariamente impecable, cosa que al cine no le preocupa tanto. En realidad lo que hoy echamos de menos en el teatro es una tipología genérica y una repetición con variaciones del tipo y el mito que muestran una perfecta adecuación a las necesidades y a los sueños en los más varios estratos de nuestra sociedad en evolución. Porque ¿qué es la evolución sino una forma de manteni-

miento y conservación «con accidentes»? Evolucionar no es necesariamente mejorar cambiando voluntaria y testarudamente, sino «seguir viviendo» bajo las diferentes y aleatorias pruebas de la circunstancia real. Lo menos que se le puede pedir a la vida es que se defina y concrete por medio de símbolos cuya misión es humanarse ante nosotros, hacerse realidad en el arte, en el espectáculo, como trasunto fiel de la vida y de sus sueños. Es decir, de «toda la realidad».

Es imposible crear voluntariamente un mito o un símbolo. Mitos y símbolos existen plenamente en la conciencia del mundo. Y a un mito no «se le crea», se le encuentra, se le adivina. En este caso, crear es, ante todo, creer, como diría Unamuno. Se cree en lo creado.

¿Desde cuándo el teatro comenzó a desalojarse de caracteres, de tipos y de mitos?

Es ya lejano en el tiempo el drástico desalojamiento de los héroes del mundo teatral. Con la hipertrofia de las ideologías comenzó a surgir el teatro de tesis, último espasmo de las crisis de conciencia de la sociedad burguesa en decadencia. Tesis abstractas y con intenciones de un mesianismo racionalista, lo mismo en el área conservadora que en el área marxista. O como racionalismo mesiánico, que tanto da lo uno como lo otro.

Si tenemos en cuenta los orígenes del héroe teatral —y estos orígenes son religiosos (o festivo-religiosos)— se nos hará evidente que la carencia de héroes populares —aún del tipo encarnado por Cooper o Connery— y, en este caso en el teatro se debe sin duda a la extrema evolución racionalista de nuestra cultura, de la cual el teatro está mucho más contaminado que el cine, por ser éste un arte más joven y más popular. Creer exclusivamente en el hombre y en sus ideas, instintos y necesidades no es malo; a su modo esto puede engendrar una mística con sus héroes correspondientes, es decir sus figuras simbólicas. Sin embargo, el racionalismo de primera mano no ha producido en teatro mitos encarnados, sino ideas o mitos mentales más vulnerables e impugnables. En teatro no vale tanto una simple idea como un simple «mito». El mito tiene vida más larga, porque tiene vida más autónoma y más libre, como la tiene Colombina, la ingenua y la «soubrette» o «el gracioso» del teatro español. La idea, la ideología, al querer sobreponerse y dominar a los mitos, los vampiriza y los deja sin vida propia. Les insufla una vida falsa y

cerebral, es decir, demasiado ejemplar y didáctica para ser real. No hay mitos morales ni inmorales, sino simples mitos, mitos «tout court». Cambiemos, pues, los mitos morales por los mitos reales y veremos aparecer personas y, a la vez, personajes en el teatro. El teatro agoniza en las manos voluntariosas y brutales de las ideologías. Ante las cuales el arte se tiene que rendir y luego desaparecer inevitablemente.

Es disparatado creer que Orestes o Hamlet puedan existir, morir o matar por motivos humanitarios o benéficos explicitados en un programa de partido, en lugar de odiar perfectamente a sus adúlteras madres, sin más. Por ejemplo, morir o matar por el PSOE resulta en sí tan poco trágico que, visto desde una atalaya de cierta responsabilidad artística y filosófica, sólo puede dar pábulo a una caricatura sainetesca del héroe trágico. El Arte tiene que hacerse respetar ante la política y salir por sus fueros, no bajar la cabeza ante la galopada de Atilas en burro a favor de una política de barrio, de campanario o de región.

Pero nos desviamos del tema. Un examen sociológico de la comedia dell'Arte nos revela, en consecuencia, que el proceso de identificación del público se opera a partir del tipo teatral y de su intérprete —literatura, arte y realidad—. Mito, escritor e intérprete forman una unidad representativa. Dentro de ello, sus matices son innumerables. Pantalón es el hombre maduro y de empresa; representa el eje social del patriarcado dieciochesco; tiene responsabilidades familiares, es padre, tío, esposo o pretendiente de Colombina. Un pretendiente siempre burlado. He aquí, pues, una soterrada y artística rebeldía al orden social perfectamente aceptada por ese mismo orden, pues Pantalón como mito es irreductible.

Arlequín, su oponente, es travieso, a veces devastador, crítico, pícaro, juvenil, en parte inadaptado al orden jerárquico en el que Pantalón ocupa un puesto relevante. Arlequín representa el relevo generacional.

La cantidad de matices en estos personajes pudiera no tener fin.

PANTALON:

Inteligente, pero viejo.

Viejo, pero respetable.

Respetable, pero cornudo.

Buen padre, pero incomprensivo.
Incomprensivo, pero bienintencionado.
Bienintencionado, pero engañado.
Engañado, pero respetable... Etc., etc., etc...

ARLEQUIN:

Joven, pero pobre.
Pobre, pero ingenioso.
Ingenioso, pero desgraciado.
Desgraciado, pero apuesto.
Apuesto, pero atolondrado.
Atolondrado, pero seductor.
Seductor, pero pobre... etc., etc., etc...

En Arlequín y Pantalón tenemos dos tipos de emblemáticos que representan dos bandos sociales opuestos y complementarios. Dos generaciones contiguas en continuidad y litigio naturales. Es decir, cientos, miles de tipos en situaciones concentradas en dos emblemas teatrales autónomos, independientes, llamados Arlequín y Pantalón.

Toda la grandeza, independencia y humanidad del teatro mítico puede quedar humillada y desbaratada por la menor presión ideológica a cuando voluntaria y enfadosamente, tendenciosamente, el autor pretende dominar al mito. Apliquémoslo, por ejemplo, al personaje de Pantalón y obtendremos resultados verdaderamente hilarantes.

PANTALON:

Viejo, inteligente, pero socialista.
Socialista, pero respetable.
Cornudo, pero socialista.
Socialista, pero incomprensivo.
Bienintencionado, pero socialista.
Socialista, pero buen padre... etc., etc., etc...

Se acabaron los matices humanos y la ideología gana todos los partidos o arrastra un fracaso ridículo, según la cosa se tome en serio o en broma. Por un lado, extraemos en conclusión que el ser socialista redime de todas las faltas y errores o que todas las faltas y errores se justifiquen por ser socialista. Nos hemos quedado con el rojo y el negro. Entremedias... nada. Hemos desbaratado un mito. Lo netamente afirmativo o negativo con rela-

ción a una ideología, excluye por completo los humanos e identificantes rasgos ampliamente sociales que contribuyen a caracterizar densamente el personaje-persona, o la persona-personaje denominada Pantalón. No puede darse el tipo entero, socialmente identificatorio por su variedad conflictiva en contacto con la «realidad». Teatralmente hemos desbaratado esa realidad.

Los héroes trágicos no pueden adoptar una postura benéfica e impersonal. En suma, Medea no puede matar a sus hijos al tiempo que defiende la existencia de los niños depauperados del tercer mundo. Es imposible. Romeo tampoco se puede suicidar si considera frívola la muerte de Julieta, incapaz de superar su pasión y considerar la tragedia de las madres argentinas de la Plaza de Mayo. El público no puede ir al teatro a examinarse de civismo, utilidad, practicidad, tanto como no puede ir a examinar de lo mismo a los personajes que se le muestran. Examen que jamás hubieran sufrido Pantalón, Colombina, Arlequín, la «soubrette» o el clásico «gracioso» de nuestro teatro clásico. Esa Colombina de la comedia italiana, esa «soubrette» del teatro francés —prima hermana suya— nacieron coquetas, graciosas, irresponsables, conformistas y críticas, según el humor y la ocasión. No son un modelo de nada, sino un tipo dado, un tipo hallado; a la vez convencional y real. Son «una vida de teatro», incomparable y vulgar, tan real e irrefutable como un sueño.

Y we hemos llegado a un tope o extremo que significa todo un principio. El personaje de teatro, para serlo realmente, no ha de ser seleccionado por la razón, sino impuesto en toda su delirante realidad por el ensueño acrítico. Son de una presencia insoslayable, irrefutable, y están expuestos a la aceptación o al rechazo como lo es toda realidad impuesta por sí misma; son poseedores de una arcana vitalidad, cuya definición tajante, positiva o negativa, se aleja a medida que se profundiza en ella y se la quiere atrapar íntegramente. Están vivos estos personajes, en principio tan convencionales y típicos; huyen y se acercan, se desvelan y se ocultan. Son familiares y monstruosos. Así son Mercuccio y Falstaff, sueños de irrefutable presencia, vivos sueños de la realidad acrítica como cualquier especie vegetal o animal.

¿Por qué han muerto los personajes fijos y sus singulares derivados, pero de significación tan extensa como Celestina o don Juan? Porque el teatro ha perdido esa juventud crítica que toda-

vía, en gran parte, conserva el cine como espectáculo popular. Porque el nacimiento espontáneo de estos personajes ha sido durante mucho tiempo vigilado, contenido, evitado por el pensamiento racionalista, engarfiado en el teatro, entendido éste como guía ejemplar de las masas y balanza de la razón y de la justicia.

La vitalidad del espectáculo dramático —tanto en cine como en teatro— reside en la aparición del personaje genérico que conviene a cada época como si nos fueran impuestos por la realidad acrítica del sueño de la vida. Así Arlequín, Till Eulespiegel, Phantomas, Drácula. Su duración y su desarrollo postergan constantemente una definición final. Su vida les pertenece. Acaso no se les puede definir hasta que no mueran y su vida desafía en muchos casos a los siglos. Es decir, que, incluso, si se les desentierra, siguen viviendo. Esto es un personaje de teatro, un verdadero y auténtico personaje, porque devoran a sus autores, los suplantán y hasta los burlan. Muchos de ellos se diría que se vengán y los sumergen en el anonimato. ¿Quién fue el inventor de la mujer fatal en el cine? No lo sabemos. Y si lo supiéramos nos importaría un bledo.

El personaje de teatro no es un retrato como ha creído el ingenuo racionalismo aplicado al arte por sociólogos y por políticos. Un verdadero personaje no se deja jamás retratar de una vez. A veces, a los auténticos personajes, con pocas palabras les basta y es mucho más lo que ocultan que lo que revelan. En eso radica su misterio. La realidad de un personaje no se funda en una realidad —por ello no puede ser un retrato—, no se funda en una realidad que no sea la suya propia por ser realidad soñada y compendio y suma de muchas realidades que se dieron cita en la composición de su tipo genérico. Un verdadero personaje es así toda una raza. Celestina y Colombina son ellas mismas y, a la vez, la raza de Colombinas y Celestinas que llevan consigo. No es don Juan o Cordelia, son los donjuanes, las Cordelias... No son, pues, un retrato singular y unívoco, porque los personajes de teatro, a la vez que parecen unívocos, son plurales. Sin proponérselo, Freud refrendó lo que es un personaje de teatro al unirlo por siempre a un conflicto de la psique: Edipo soy yo. No solamente Edipo, también mi psique, en sus profundidades, está sujeta también a las veleidades frívolas de Colombina y a las dolorosas traiciones de Iago. Todos los buenos personajes son yo. Por eso

Colombina transita por la comedia dell'Arte y pasa de Goldoni a Marivaux sin perder nada de sus encantos ni de su vaporosa identidad.

Hoy día, la equitativa balanza de lo comercial, lo intelectual o lo político no hace sino pensar y contrapesar los «por qué» de los personajes y su mensaje utilitario, sobre todo en el teatro. No existen tantos escrúpulos para entrar confiadamente en un cine porque, como espectáculo popular, el cine está vivo. El cine propone todavía personajes que semejan resurrectos tipos fijos de la comedia dell'Arte, tales como la vampiresa, la ingenua y el cowboy, de extraordinaria presencia mítica, jalonada por cientos, miles de anécdotas, como seres cuya vida no se agota ni acusa el paso del tiempo.

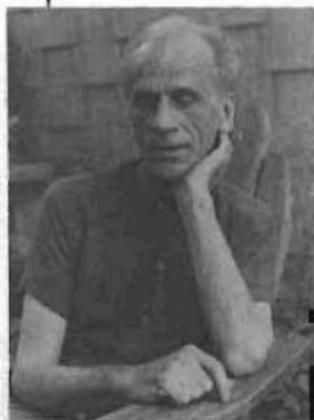
Finalicemos. Todo cuanto he venido diciendo por investigación del personaje mítico y genérico es, a la vez, definición de mis aspiraciones estéticas en teatro en un sentido instintivo de retorno a las fuentes, a los orígenes. Todo mi trabajo ha consistido —logrado o no logrado— en la búsqueda del personaje y en la horrorizada huida del retrato, cosa que ha desconcertado a la crítica preceptista y a una minoría comprometida en algo que yo no considero teatro; cosa que también ha desvelado un poco el aburrimiento que del teatro tenían otras generaciones más jóvenes y de lo cual me alegro muy especialmente. De esa aspiración a la búsqueda del personaje libre han surgido Coronada, el hombre-monja, la Señora Tártara. He renegado del retrato por buscar el personaje. Porque así es. Me siento muy lejos del teatro de las ideas y muy cerca del teatro de los personajes. Siento que ellos saben, dentro de su primitivo origen mítico, mucho más que yo. Posiblemente también ellos sienten su destierro, lo lamentan, en el área inmensa —pero tan ignorada y desdeñada hoy— de la fantasía acrílica y de la gratuidad generosa de lo poético teatral. Un teatro dirigido política e ideológicamente no es para mí un teatro. Desde luego, la fotografía tampoco lo es. Hay poco teatro, quizá ninguno. Acaso el teatro ni siquiera existe. El teatro sólo son los personajes. A través de este pequeño análisis afectivo, quizá podamos entrever de qué pasta real e irreal son esos entes escénicos que nos alegran y torturan, rebeldes, independientes y magníficos.

A partir del día 2, nueva exposición

LA OBRA DE CORNELL

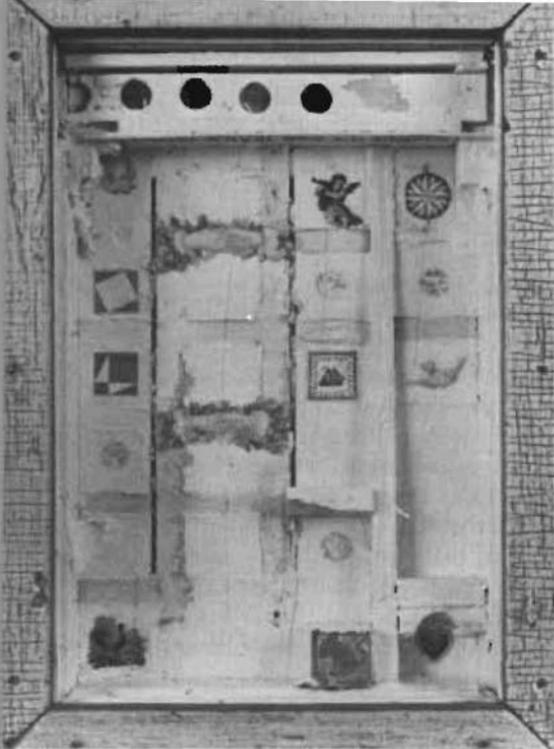
La Fundación Juan March será sede, a partir del próximo día 2 de abril y hasta el 27 de mayo, de la exposición del norteamericano Joseph Cornell. Compuesta por 74 obras, entre las que hay collages y construcciones en cajas, por las que fundamentalmente Cornell es conocido en el mundo del arte, La muestra constituye una novedad expositiva en Madrid. En el acto inaugural pronunciará una conferencia el crítico de arte Fernando Huici, sobre «Joseph Cornell y el no lugar de la utopía». Esta exposición cuenta con obras realizadas a lo largo de 36 años y ha sido posible gracias a la colaboración prestada por la Fundación Joseph y Robert Cornell, las galerías Castelli, Feigen y Córcoran; los señores Richard Ader, Burton Kanter y Linda Olin, así como al Museo de Arte Moderno de San Francisco y a otros coleccionistas e instituciones.

Las obras contenidas en esta exposición se agrupan en construcciones (aviarios, cosmologías, palacios, palomares, príncipes de Médici, cajas de arena, estuches, objetos, cajas de recuerdos, misceláneas y cajas de sonido) y collages.



Arriba, Joseph Cornell, en 1969. A la derecha, una obra suya de 1950.





Joseph Cornell nació en Nyack, al norte de la ciudad de Nueva York, en 1903. Fue autor de una gran producción plástica, basada en collages y construcciones, y de una extensa filmografía experimental que comenzó en 1936, con *Rose Hobart* —compuesta por secuencias de *East of Borneo*, realizada en 1931, y otros materiales— y que termina en 1965 con *Flushing Meadows*.

Cornell empezó a ser considerado como una figura misteriosa, dentro del mundo del arte neoyorquino, a partir de la inclusión de sus montajes y sus *Glass Bell* en el espectáculo surrealista de la galería Julien Levy, en 1932.

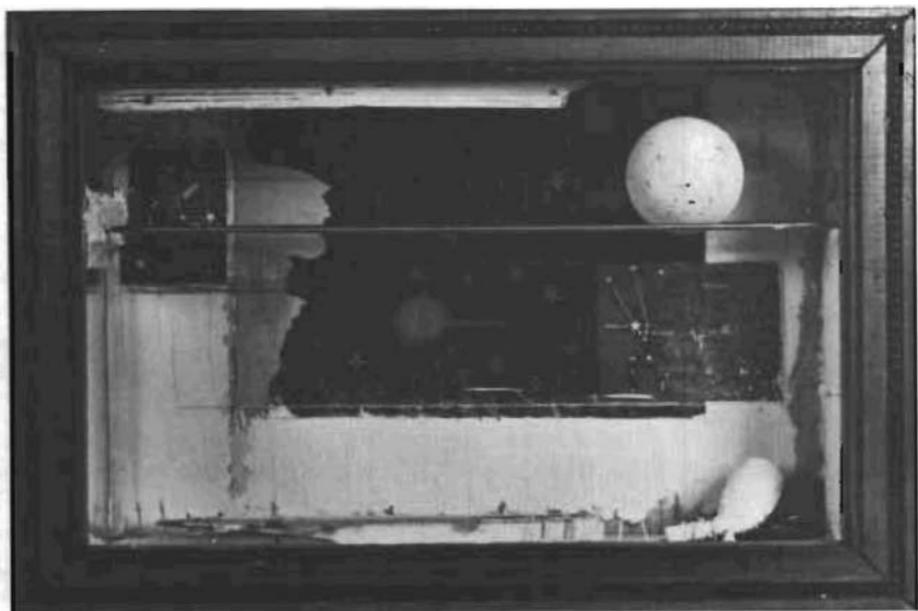
La actividad laboral de sus primeros años se desarrolló en una fábrica textil, pero su vida interior, rodeada de música, literatura, ballet, teatro y, en suma, de arte en todas sus manifestaciones, determinó muy pronto el universo propio que su obra mostraba en el «espectáculo» de 1932.

A juicio de Kynaston McShine, el arte de Cornell, por las imágenes condensadas en el mismo, muestra una notable confrontación entre el pasado y el presente. Ello se produce, al reunirse en un mismo montaje, los objetos y las imágenes más diversas. En la biografía del autor tienen su origen estos objetos en la colección de desechos (espejos, tarjetas, cajas vacías, libros, reproducciones de arte y demás baratijas y ropas pasadas de moda), que acumuló en el sótano-tienda en el que trabajaba. Con ellos empezó sus primeros collages y construcciones de 1930. También a juicio de McShine, los muñecos-objetos que Cornell había realizado para su hermano Robert, muestran que la pintura, para él, era algo indefinido y vago.

Pero Cornell produjo sus primeros trabajos en 1931, en el contexto del surrealismo, y, al parecer, por la revelación que para él habían supuesto los collages de Max Ernst, y en particular el titulado «La mujer de 100 cabezas» (1929), obra que pudiera considerarse como la que despertó el talento artístico de Cornell. Por aquellos años, los artistas de Nueva York, y entre ellos Pollock y Willem de Kooning, se mostraban inflexibles siguiendo la evolución del automatismo en la pintura, aspecto del surrealismo que Cornell eludía.

Para Carter Ratcliff, Cornell es un virtuoso de la fragmentación y un maestro de las ausencias. Era capaz de ensamblar todas las imágenes emblemáticas, en ese arte de fragmentos y de sombras que acabó siendo convincente.

No obstante, hasta la exposición realizada en la Egan Gallery, después de 1945, Cornell mantuvo una postura artística que podría calificarse de



recatada, pero que rompió inmediatamente después de esta exhibición, introduciéndose en la vanguardia americana. Sólo años después, en junio de 1951, el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió, de la Egan Gallery, una de sus cajas, la titulada *Central Park Carousel —1950— in Memoriam*.



Fue precisamente en el año en que realizó esta obra, cuando Cornell contó con viejos amigos que le ayudaron a continuar con el discurso de su obra. Con él estuvieron Donald Windham, entre los antiguos conocidos, y Willem de Kooning, Mark Rothko y Piero Dorazio entre las nuevas amistades. Dorazio y su mujer Virginia, mantuvieron un contacto intermitente con Cornell, visitándolo especialmente entre 1960 y 1962. Fue precisamente a través de Dorazio, por quien Cornell entró en contacto con el coleccionista Edwin A. Bergman, quien hacia 1959 —año en el que se produjo el encuentro de ambos— éste ya había empezado a reunir trabajos de Cornell realizados en aquella época.

También por entonces, el artista Matta envió una carta para reunirse con Cornell, quien le recibió en su residencia, conocida por Utopía Parkway, en junio de 1953. A ella volvería Cornell, debilitado, el 6 de noviembre de 1972, donde murió el 29 de diciembre, a los 69 años de edad, por un fallo cardíaco.

ESCULTURAS AL AIRE LIBRE

El jardín de la Fundación Juan March, junto al edificio de su sede en la calle Castelló de Madrid, acaba de ser transformado en patio abierto adecuado para exhibir esculturas y ser utilizado como espacio público. Los trabajos han sido realizados bajo la dirección del arquitecto Felipe Lafita, con el asesoramiento artístico del pintor Gustavo Torner.

El espacio transformado se sitúa al sureste del edificio, dentro de los 1.700 metros cuadrados destinados a zona no construida. Junto a las esculturas de Eduardo Chillida y Eusebio Sempere, que permanecen a ambos lados de la entrada de la Fundación, se han expuesto las esculturas de Berrocal, Martín Chirino y una nueva de Gustavo Torner.

A la hora de concebir el nuevo espacio se tuvo en cuenta una serie de factores; entre otros el mantenimiento de una determinada escala en los espacios, al continuar de la misma forma las esculturas de Chillida y Sempere junto a la fachada, y el desnivel del suelo entre la entrada a la Fundación y la puerta lateral sur del edificio. El total de la superficie se repartió en cuatro plataformas a distinto nivel, junto a una zona ajardinada con carácter silvestre, que se conserva.

Se eligió la pizarra como el material adecuado para el solado por su textura naturalmente rugosa y grisácea.

Por otro lado, «el excesivo y frío formalismo ortogonal de las plataformas quedaba compensado por la integración con el ajardinado casi silvestre y su mismo material. Se ha cuidado especialmente la selección de las diversas especies botánicas para

que haya durante todo el año una intensa sensación temporal conseguida por el sucesivo florecer de cada planta y el cambio de color y caída de las hojas», ha declarado Gustavo Torner.

Las esculturas

Además de las esculturas, pinturas y murales que se hallan en el interior de la Fundación Juan March —originales de Pablo Serrano, Vaquero Turcios, Suárez Molezún, Jordi Teixidor, etc.—, en el patio-jardín ahora transformado se encuentran las siguientes:

Almudena, de **Miguel Berrocal**, escultura en bronce de 1975. Nacido en Algaidas (Málaga), 1933, Berrocal siguió cursos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Artes Gráficas, de Madrid. Ha sido galardonado con diversos premios, entre ellos el de escultura de la Bial de París de 1966, la Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Bronce, de Padua (1967), Premio Artístico «Dag-Hammarskjöld», de París (1971) y Premio de Honor en la Bial de São Paulo (1973).

Lugar de encuentros, de **Eduardo Chillida**, escultura de hormigón de 1975. Chillida

nació en San Sebastián en 1924. Empezó a estudiar arquitectura y poco a poco se adentró en el campo escultórico trabajando con diferentes materiales, como piedra, madera, hierro, alabastro y hormigón. Diploma de honor en la Bienal de Milán de 1954, obtiene el gran premio en la Bienal de Venecia cuatro años después, encadenando una serie de galardones internacionales. De él se ha dicho que es «arquitecto del vacío».

El viento de Balos, de **Martín Chirino**, en hierro cortén y piedra volcánica. Nacido en Las Palmas en 1925, Martín Chirino estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1957 se integra, en Madrid, en el grupo «El Paso» y en 1960 funda su taller en San Sebastián de los Reyes. Tras viajar a Estados Unidos —expone en 1973 en Nueva York—, en 1976 redacta, junto a un grupo de artistas canarios, el «Manifiesto del Hierro».

Organo, de **Eduardo Sempere**, de acero inoxidable, de 1977. Sempere nació en Onil (Alicante) en 1924. En 1955 es becado por el Estado francés y

por la Fundación Ford. Realiza sus primeros relieves luminosos y publica un manifiesto sobre el empleo de la luz en la plástica. En 1965 obtiene una pensión de Bellas Artes de la Fundación Juan March. En 1976 Sempere dona su colección particular a la ciudad de Alicante.

Castilla, de **Gustavo Torner**, realizada entre 1981 y 1983. Está hecha en acero cortén y pertenece a la serie de «La rectitud de las cosas», respondiendo a la idea del autor en el sentido de que manejando sólo ángulos rectos el resultado no es siempre una construcción ortogonal sino de marcado acento caótico. «No siempre basta la rectitud de las intenciones —señala su autor— para conseguir rectos resultados». Torner nació en Cuenca en 1925. Fundó, como Fernando Zóbel, el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, y es asesor artístico de la Fundación Juan March. Obra suya se encuentra en destacados museos de todo el mundo, como la Tate Gallery de Londres, el Brooklyn Museum de Nueva York o el Göteborgs Konstmuseum de Suecia.



LA EXPERIENCIA DE UN MUSEO MUNICIPAL

El pasado 25 de marzo se clausuró la exposición de obras del museo municipal de Eindhoven, en la sede de la Fundación Juan March. A partir del 6 de abril de expondrá en el Museo de Albacete, dentro del «Programa Cultural».

El Van Abbe Museum es una experiencia singular por la importancia y amplitud de sus fondos, y por estar ubicado en una ciudad pequeña de Holanda, lo que constituye un ejemplo en cuanto a sus objetivos y al relativamente bajo presupuesto con el que ha ido aumentando sus fondos. En este sentido, el actual director del museo, Rudi H. Fuchs, destacó en la conferencia inaugural de dicha exposición, el carácter internacionalista del arte contemporáneo, carácter que se ha dado al centro que dirige; lo sorprendente que puede resultar el poco dinero que costó adqui-

rir obras de grandes autores en el momento en que se realizaron; la necesidad de avanzar lentamente en un centro como aquél, para que la burocracia no le desborde, y la necesidad —aunque también implique riesgos— de independencia del responsable del mismo, así como que el trato con los artistas sea directo.

La muestra, que había sido organizada con la colaboración del Ministerio de Cultura de los Países Bajos, fue objeto de atención de la crítica, de la que ofrecemos a continuación algunas opiniones.

Opiniones de la crítica

EL ARTE DEBE SER CONTROVERTIDO

«En la madrileña Fundación Juan March expuso Rudi H. Fuchs, director del museo Van Abbe, su credo: 'El arte debe ser controvertido, inquietante. Constantemente necesitamos artistas que nos produzcan indignación y enfado'. Reconoció que esto es cada vez más difícil en los Países Bajos: 'Nadie se asombra de nada. Tendré que buscar nuevos caminos, organizar exposicio-

nes donde se unan diferentes tipos de arte. Por supuesto, esto ya se ha intentado antes; no tendré más remedio que atreverme a montar exposiciones cada vez más emocionantes'»

L. L.

«Telegraaf» (Holanda), 1-2-84

HISTORICAMENTE RESPONSABLE

Esta exposición muestra a artistas como Robert Delaunay, Max Ernst, Lucio Fon-

tana, Jacques Lipchitz, Jan Sluijters y otros destacados artistas holandeses. Según el director de esta pinacoteca, con ella se ha pretendido que los objetos que en ella se tienen no estén elegidos al azar, y menos siendo una colección pública. «Tiene que estar bien estructurada y ser históricamente responsable».

Ana Gavín
«El Alcázar», 1-2-84

ROTUNDIDAD Y CATEGORIA DE SUS OBRAS

El testimonio no sólo viene dado por la jerarquía de los nombres que configuran los fondos del museo de Eindhoven, sino por la rotundidad y la categoría de cada una de sus obras, lejos del simple culto a lo fetichista. A título de ejemplo, si admirable —y envidiable, desde la perspectiva hispana— es poseer una escultura de Ossip Zadkine, aún es mucho más que tal posesión resulte ser la de ese «San Sebastián» en madera, sabia lección de volumen, dibujo y fuerza».

Miguel Logroño
«Diario 16», 4-2-84

VITALIDAD Y ESPECULACION

Un racimo de obras que representan este arte contemporáneo según Rudi Fuchs, se caracteriza «por su vitalidad y tendencia especulativa».

Para este hombre el arte puede considerarse como «una forma de viajar, como

una aventura que nos encanta con sus irregularidades de itinerario y sus vistas inesperadas y asombrosas». Esa aventura, en esta ocasión, vive por obra y gracia del museo de una ciudad holandesa de sólo 200.000 habitantes, ejemplo de lo que una localidad puede ofrecer a sus ciudadanos desde el municipio».

T. L. S.
«ABC», 31-1-84

UNA BUENA POLITICA

«Eindhoven no es Amsterdam ni Rotterdam, pero gracias a su Museo Van Abbe ha demostrado que una ciudad de provincias puede enorgullecerse por algo más que el pasado glorioso o la riqueza actual.

¿Cuál ha sido la varita mágica de este museo? En absoluto el dinero, sino haber acudido a profesionales competentes, haber confiado en su criterio y haber sabido esperar. Y es que una buena política sí que vale oro.»

Francisco Calvo Serraler
«El País», 31-1-84

PERSPECTIVA HISTORICA

La visita a la muestra del museo Eindhoven funciona como una guía, como un repaso del arte del siglo XX en cinco lecciones, que ayuda a comprender lo que los artistas están haciendo ahora, porque lo sitúa en perspectiva histórica.

Carlos Jiménez
«Cambio 16», 5-3-84

III TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

Seis autores estrenarán sus obras el 30 de mayo

Domingo Benet Casablanca, con la obra *D'Humanal Fragment*; Jacobo Durán-Loriga, con *Dos piezas para diez instrumentistas*; Alberto García Demestres, con *Dämmerungen Ohne Dich*; Josep Lluís Guzmán Antich, con *Dos poemas d'Emily Dickinson*; Ernest Martínez Izquierdo, con *Quartet de corda* y Ramón Roldán Samián, con *Diálogos*, son los autores seleccionados en la III Tribuna de Jóvenes Compositores, convocada por la Fundación Juan March.

El Comité de Lectura, compuesto por Carmelo Alonso Bernaola, Tomás Marco Aragón y Josep Soler Sardá, actuando como secretario, sin voz ni voto, Antonio Gallego Gallego, director de Actividades Culturales de la Fundación y catedrático del Conservatorio de Madrid, examinó las 26 solicitudes recibidas que se ajustaban a las bases de la convocatoria.

Las obras de los autores mencionados, se estrenarán en un concierto especialmente organizado para ello, en la sede de la Fundación Juan March, el próximo 30 de mayo. Además y como en convocatorias anteriores, se hará una edición facsímil de las partituras seleccionadas, así como una grabación, en cinta o casete, tomada del concierto. Con ello, se hará una edición —no venal— de 100 ejemplares, de la que una copia será entregada al compositor y las restantes enviadas a la crítica musical, medios de difusión e instituciones culturales. Los derechos de propiedad sobre las obras seleccionadas quedarán en poder de los autores, y la Fundación mantendrá las partituras elegidas a disposición del pú-

blico, en el Centro de Documentación de la Música española Contemporánea, ubicado en las dependencias de su biblioteca.

En esta convocatoria pudieron participar todos los compositores españoles que no hubieran cumplido treinta años al 31 de diciembre de 1983, cualquiera que fuera su titulación académica exceptuando los seleccionados en la Segunda Tribuna de Jóvenes Compositores.

Una vez seleccionada la obra, y como regla general, la Fundación encarga a sus expensas las correspondientes particellas, que serán donadas al compositor, tras la celebración del concierto, salvo que, por decisión del Comité de Lectura y a la vista de las grafías empleadas, se haga indispensable la copia de las mismas por el propio compositor.

La edición por la Fundación Juan March de las obras seleccionadas, mediante la reproducción en facsímil del ejemplar facilitado por el compositor, será de 300 ejemplares no venales, 50 de los cuales serán entregados al compositor.

Tribuna de Jóvenes Compositores

Domingo Benet Casablanca, nació en Sabadell, en 1956. Ha realizado estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. Ha sido fundador y director de la Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales de Sabadell. Como compositor ha realizado numerosos trabajos para cine y ha colaborado en otros para montajes teatrales. Segundo Premio en el II Concurso de Composición de J.J.M.M., fue seleccionado en la I Tribuna de Jóvenes Compositores.

Jacobo Durán-Loriga nació en Madrid en 1958, donde estudia en el Conservatorio Superior de Música. Forma parte del grupo de música antigua «Atrvn Musicae», de 1979 a 1982. Ha realizado estudios de composición con Carmelo Bernaola y Luis de Pablo, y estudiado música electrónica con Ricardo Mandolini y Hans Ulrich Humpert, de quien es alumno en la actualidad.

Alberto García Demestres nació en Barcelona en 1960, donde realiza estudios en el Conservatorio Municipal de Música. De 1975 a 1978 forma parte del Orfeò de Sants y de la Coral de estudiantes del C.S.M.M., de Barcelona. Ha realizado estudios en la Academie Internationale d'Etè, en Niza y en el Conservatorio Profesional de Palma de Mallorca, en donde obtiene el segundo premio en el curso de piano «I Mostra de piano de Baleares». Ha estudiado canto lírico con el catadrático Reinhard Becker.

Josep Lluís Guzmán Antich nació en Sabadell, en 1954, y estudio en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Participó en la formación del grupo de música barroca «Quartet Laietà», es Miembro de la Asociación Catalana de Compositores y, en la actualidad, profesor de la Escuela Municipal de Música de Sabadell y director de la Orquesta de Cámara de este centro.

Ernest Martínez Izquierdo, de 21 años de edad, nació en Barcelona. Ha realizado estudios en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, y cursa estudios de composición e instrumentación con Josep Soler, Clarinete con J. Pañella y prácticas de profesorado de armonía con C. Guinovart.

Ramón Roldán Samiñán, nació en Ceuta en 1954. Estudió piano y armonía en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y, paralelamente a la carrera de Ingeniería Técnica Electrónica, inició estudios de composición en el Real Conservatorio Superior de Madrid. En la actualidad es profesor de Solfeo y Armonía en el Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga.

MODALIDADES DE VIOLIN Y GUITARRA, CANTO Y PIANO, Y GUITARRA

A lo largo de este mes de abril, en la Fundación Juan March, se celebrarán los habituales Conciertos de Mediodía, a las doce de la mañana, los lunes 2, 9 y 30, en los que se han programado las modalidades de violín y guitarra.

De duración aproximada de 60 minutos, estos conciertos contarán con la posibilidad de entrar o salir de la sala en los intervalos que se producen entre las distintas obras.

El próximo día 2, el dúo compuesto por el violinista **Rafael Ochandiano** y el guitarrista **Demetrio Ballesteros**, interpretarán obras de Mauro Giuliani, Paganini, Falla, Federico García Lorca, Tomás Marco y Ochandiano.

Rafael Ochandiano nació en Munguía, Vizcaya, y cursó estudios superiores de Armonía, Composición y Violín en el Real Conservatorio de Madrid, donde obtuvo el Diploma de Honor en Música de Cámara. De 1965 a 1970 residió en Panamá, donde fue profesor de la Orquesta Sinfónica y del Conservatorio. Autor de diversas composiciones, es, desde 1975, violinista en la Orquesta Nacional de España.

Demetrio Ballesteros nació en Ajofrín, Toledo. Estudió, en el Conservatorio de Música de Madrid, Solfeo, Armonía, Contrapunto, Historia de la Música Estética Aplicada y Guitarra. Premio en el VI Certamen Francisco Tárrega, es, en la actualidad, Profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y director de cursos internacionales de guita-

rra, técnica instrumental e investigación sobre la música antigua y su transcripción.

El concierto del día 9 se compone de obras de Félix Lavilla, Manuel Moreno Buendía, y Mahler, que serán interpretadas por **Lola A. Touza** (canto) y **Paloma Camacho Acevedo** (piano).

Lola A. Touza se graduó en el Conservatorio de Música de Orense, desde donde pasó a estudiar en la Escuela Superior de Canto de Madrid, becada por el Ministerio de Educación y Ciencia. Ha realizado cursos de perfeccionamiento en el campo vocal y escénico con Lola Rodríguez de Aragón, Gina Gigna y Tito Capobianco. Ha actuado en diversos recitales por España y grabado, para RNE, ciclos completos de «Lieder» de diferentes compositores.

Por su parte, Paloma Camacho Acevedo, estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, hasta titularse, obteniendo varios premios Extraordinarios a lo largo de la carrera. Es especialista en acompañamiento vocal y ha realizado estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Además es una de las pioneras de la Musicoterapia en España y ha montado el Departamento de Musicoterapia del «1º de Octubre», de Madrid.

Finalmente, **Antonio Domínguez Buitrago** interpretará, a la guitarra, el día 30, a Couperin, Mudarra, Daquin, Giuliani, Tedesco, Villa-Lobos, Granados y Albéniz.

Antonio Domínguez Buitrago, madrileño, estudió con Aureo Herrero y Rocío Herrero, como alumno libre del Real Conservatorio. Es Premio Fin de Carrera, Soto Mesa de 1980, Primer premio de guitarra en el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes Españoles, y en el Certamen Internacional Francisco Tárrega. Ha participado, además, en el *Europäis Konzert*, celebrado en Erlangen (Alemania Federal) y en el «*Croisière Musicale*» al que fue invitado por las *Jeunesses Musicales Françaises*.

Anteriores conciertos

El pasado mes de marzo se celebraron Conciertos de Mediodía los días 5, 12 y 26 con las modalidades de piano, canto y piano y flauta y clavecín.

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

EL SALÓN DE LA CÁMARA



11 de marzo de 1964

Lunes, 5

Pietro Bonini, flauta dulce
Tony Millán, clarinete

Obras de Hotteterre, Dieupart, Bononcini, Haendel y Telemann

Lunes, 12

Ruth v. Kotschubey, canto
Dorothea Baumann, piano

Obras de Tschaiikowsky, Brahms, Liszt y Rachmaninoff

Lunes, 26

Ana María Labad, piano

Obras de Bach, Soler, Schubert, Shostakovich y Liszt

Los conciertos también se oírán a las 12 horas en el Salón de Actos de la Penderle Juan March, Casado, 77, Madrid 4. Entrada libre.

El programa del día 5 estuvo compuesto por obras de Hotteterre, Dieupart, Bononcini, Haendel y Telemann, que fueron interpretadas por **Pedro Bonet**, que estudió piano con Capote, y flauta dulce con R. Escalao, instrumento del que obtuvo el título de profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Actualmente es profesor de flauta en el Conservatorio Profesional de Música Padre Antonio Soler, en San Lorenzo del Escorial.

Con él intervino **Tony Millán**, que estudió también con Capote y, más tarde, se dedicó al estudio e interpretación de la música antigua, trabajando bajo la dirección de J. L. González Uriol y Jacques Oog.

Continuaron el lunes 12 con obras de Tschaiikowsky, Brahms, Liszt y Rachmaninoff, a cargo de la pianista **Dorothea Baumann** y de la soprano **Ruth v. Kotschubey**.

Alumna de la Academia de Música de Zúrich. Dorothea Baumann, estudió, además, germánicas, física y musicología. Es primera colaboradora del Instituto de Musicología de la Universidad de Zúrich y fundadora del grupo «*Concertino*» de esta misma ciudad. Por su parte, Ruth v. Kotschubey, ha sido alumna de Scherbel, de la Escuela de Canto de la Scala y del Conservatorio de Milán.

Terminaron, por este mes, los Conciertos de Mediodía con el celebrado el pasado día 26, en el que se incluyeron obras de Bach, Soler, Schubert, Shostakovich y Liszt, interpretadas por la pianista **Ana María Labad**, madrileña que estudió en el Real Conservatorio Superior de su ciudad natal, además de con Federico Contreras, quien la dirige en la actualidad. Está en posesión del premio Schubert de la Unión Nacional Española.

«EL ESTADO ESPAÑOL EN SU HISTORIA»

Cuatro conferencias del profesor Artola

El curso universitario «El Estado español en su historia», dictado por el profesor Miguel Artola, los días 31 de enero y 2, 7 y 9 de febrero, en la Fundación Juan March, respondió a los epígrafes «Los reinos medievales», «La monarquía católica», «El Estado de los Borbones» y «El Estado constitucional». Este ciclo de conferencias, fue presentado por el director-gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste.

La corona y la corte

La posibilidad de que se constituyese en la Edad Media una organización, que podemos identificar con nuestra idea del Estado, evolucionó a lo largo de los casi ocho siglos que separan la invasión musulmana de la constitución de la monarquía de los Reyes Católicos. El principal problema de la corona fue alcanzar los medios para imponerse a quienes desobedecían sus órdenes amparados tras las murallas de las ciudades y las torres de sus castillos.

Designaremos con el término *corona* la institución que ejercía el poder soberano en un territorio, tanto en el caso de los reinos o coronas como en el de los condados que cumplan esta condición. El poder de la corona se muestra en tres campos específicos: El primero, la guerra y la paz.



MIGUEL ARTOLA nació en San Sebastián en 1923. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense obtuvo la cátedra de Historia de España de la Universidad de Salamanca en 1960, pasando posteriormente a la Universidad Autónoma de Madrid, en la que ocupa la cátedra de Historia Contemporánea de España. Es autor de varios libros de su especialidad y director de colecciones editoriales. Fue Secretario del Departamento de Historia de la Fundación Juan March en 1975 y 1976, y miembro de la Comisión Asesora de esta institución en 1977-78.

Junto con los ordenamientos publicados con ocasión de las Cortes, la corona legisla con suficiente frecuencia y sobre todo tipo de cuestiones sin esperar a su reunión. Estas disposiciones adquieren a partir del siglo XIV la figura de la pragmática, que surge en Cataluña y no se extiende a Castilla hasta la siguiente centuria.

En el ejercicio de sus funciones políticas, judiciales y legislativas la corona utilizó los servicios de personas que unos tomaron por colaboradores y otros como controladores del poder real. En su versión más antigua las personas mencionadas constituían la *curia* o *cort* que acompañaban al rey en sus desplazamientos y mantienen él un contacto regular. La composición de la curia era decidida por el rey cuando elegía a los jefes de los servicios de su casa o *palatium*.

La corona ejercía un poder que no tenía límites constitucionales, si en aras de la previsión conceptual se nos permite el anacronismo. La iglesia y los teóricos de esta institución trataron de subordinar, desde la época visigótica, el poder del rey a fines e intereses cuya superioridad se argumentaba desde los postulados de la ley divina o natural. Fuera de éstas la única acción que la Iglesia podía practicar era la excomunión y en ninguna de las raras ocasiones en que se acudió a ella se debió al exceso de poder por parte del rey.

La segunda línea de resistencia, más eficaz aunque no tanto como pretendieron los teóricos del pactismo, surgió en el seno de grupos estamentales o territoriales, que trataron de limitar los efectos del proceso de afirmación del poder real como absoluto. Los resultados conseguidos en este empeño no fueron decisivos, por lo mismo que no llegaron al establecimiento de un régimen de poder limitado, y carecieron de continuidad de modo que no se pueden considerar como elementos de una constitución política, lo que no fue en realidad más que imposiciones temporales.

La transformación de la curia en Cortes, mediante el llamamiento a las ciudades cambió la naturaleza de la institución al producirse en sus reuniones un pacto entre los representantes del Reino y el Rey. Los primeros otorgan asistencia canónica en forma de *servicios* o *donativos*, y el segundo satisface o al menos responde a las peticiones que le son formuladas por los *estados* o *brazos* que integran las Cortes. La capacidad de éstos para limitar las competiciones reales fue, a pesar de todo, muy poco eficaz, aunque en momentos especiales y difíciles consiguieron promesas que el tiempo no confirmó.

El mayor empeño para limitar constitucionalmente el poder real se centró en la defensa de los *fueros* y *privilegios* de los reinos y provincias, llegándose a crear la idea falsa de la existencia de un conjunto ancestral de novenas anteriores a la legislación real, que el rey juraría respetar y que permitiría resistirse al cumplimiento de las decisiones reales tenidas como contrarias a los fueros. En esta cuestión se inscriben no menos de tres acciones independientes: la elaboración de un *corpus* foral, el juramento que el rey debería de respetar y la posibilidad de no cumplir las normas que impliquen contrafuero.

La vigencia de un *corpus* foral que nadie había intentado recoger era inevitable que produjese conflictos, cuando las decisiones de la corona contradecían o modificaban el contenido de las normas forales. La pretensión de los reinos que recogen sus respectivos capítulos de Cortes es negar valor a las primeras, y por lo mismo suspender su aplicación.

Después de esta breve exposi-

ción de las normas que consideramos más relevantes en relación al ejercicio del poder real, sólo cabe concluir que las mayores limitaciones que la corona encontraba ante sí, residían más en la falta de medios, ejército, hacienda principalmente, que en la resistencia que podían hacer las Cortes o en la fuerza que podía suponer la alegación de contrafuero. La práctica del gobierno de los monarcas medievales no se ajusta al modelo construido con las piezas mencionadas y aquellas otras que estudiaremos al tratar de las Cortes.

Para estudiar las Cortes de los reinos peninsulares y de los mediterráneos incorporados a la corona de Aragón sólo se conserva una documentación que ya era insuficiente en su día, y de la que además sólo una parte ha llegado hasta nosotros. En el mejor de los casos se conservan unas actas que, como es habitual en este tipo de documentos, no recogen las cuestiones relevantes para que no quede testimonio de los enfrentamientos producidos en el seno de la institución. Ningún parecido, por consiguiente, con lo que hoy conocemos como Diario de sesiones.

A pesar del carácter selectivo de las convocatorias, las Cortes no tuvieron, en los primeros siglos, una composición definida.

En una primera época las Cortes no se dividieron de acuerdo con la condición social de sus miembros. La separación en tres *estados* o *brazos*, excepto en Aragón donde la nobleza se repartió en dos, no se consolidó hasta el siglo XIV comenzando en esta corona para extenderse luego a Navarra y finalmente a Castilla. La

regularización de la práctica de los servicios acabó dando a las Cortes un carácter representativo del Reino, denominación que acabó siendo utilizada como sinónimo de aquéllas. Fue en las Cortes por consiguiente, donde se gestó la relación dialéctica rey-reino como el elemento fundamental de la política anterior.

Las sesiones de las Cortes en una y otra corona y reino se abrían siempre con la lectura de la *proposición*, discurso aún breve, en que se presentaba a la consideración de los asistentes el estado de la corona y se solicitaba la concesión de un servicio.

Gobierno y administración del territorio

El problema del gobierno de un territorio consiste en la aplicación a la población de las decisiones que toma el Poder. Para que éste sea efectivo necesita de agentes, delegados u oficiales, lo que supone medios para atender a sus gastos, y un sistema de comunicaciones que permita controlar su gestión desde el centro del Poder. Ni siguiera en los primeros siglos medievales, los reyes estuvieron en condiciones de cuidarse directamente de imponer sus decisiones. En la zona del Pirineo oriental el sistema feudal dio a los condes de Barcelona una hegemonía sobre los condados menores cuyos titulares encontraremos más adelante como asistentes a las Cortes de Cataluña. En el reino leonés, mucho más extendido territorialmente, el rey pudo mantener un control más eficaz en la medida que sus delegados para el gobierno de territorios determi-

nados —*mandationes* o *comitatus*— o delegados que hemos de suponer revocables por el hecho de que, sólo excepcionalmente, lograron perpetuarse en el cargo a través de la sucesión familiar. Tampoco es necesario suponer la existencia de circunscripciones territoriales independientemente de que estuviesen ocupadas. Los títulos de estos agentes eran muy variados y sus funciones cubrían campos diversos, desde la justicia a la hacienda sin ignorar lo que llamaron gober nación.

A partir del siglo XI la aparición de ciudades a las que los reyes dotaban de un territorio, sobre el que ejercer poderes jurisdiccionales similares a los que tuvieron los delegados personales, y de una normativa que les permitía un cierto autogobierno, según las reglas contenidas en el *fuero*, hicieron surgir nuevos centros territoriales de poder.

Señoríos y municipios

Un fenómeno temprano y al mismo tiempo muy extendido en todos los reinos españoles fue el de las donaciones que hacían los reyes a particulares, laicos y eclesiásticos, a grupos, como las comunidades religiosas. Las donaciones de villas, entendidas como simples núcleos de población, con todas sus casas, tierras, montes y cualquier otro bien que pueda ser objeto de apropiación, son abundantísimos en la documentación medieval. Tradicionalmente se realizó una lectura de los textos que sugería la idea de una total cesión de todos los bienes inmuebles existentes en el lugar. En realidad lo que se

transfería en estas donaciones eran los bienes y derechos que la corona tenía en los correspondientes lugares, sin que esto alterase el derecho que los residentes en ellos podían tener respecto a tierras, casas y otros bienes. A partir del siglo XII y cada vez de forma más frecuente la corona otorgó a los beneficiarios de las donaciones el privilegio que supone la *inmunidad*, esto es la promesa de no intervención de los agentes de la corona en el gobierno y administración de justicia en el territorio, que se convertía por ello en un *coto* segregado en cierta medida de la autoridad real.

Dado que las donaciones no transferían más propiedad que la que tuviese la corona, y éstas no podían ser sino tierras yermas, montes, etc., el beneficiario no tenía sino dos posibilidades de extraer recursos de la donación. Podía poner en explotación las tierras incultas, que serían más importantes cuanto menor fuese la población local, o atrayendo pobladores mediante la oferta de *solares*, que no se reducían al suelo para la vivienda, sino que incluían también tierras para cultivar y derechos sobre los animales. Las *cartas de población* y las referencias documentadas a *solariegos* como hombres que han poblado en tierra de otro, atestiguan suficientemente el uso que se hizo de esta posibilidad. Para designar esta situación se acuñó el término de *señorío solariego* o *territorial*. Los beneficiarios de las donaciones a partir de un cierto punto no tuvieron mayor interés que atraer pobladores, especialmente cuando los ya establecidos se habían convertido de *facto* en propietarios de

las parcelas que explotaban. A pesar de ello el término sobrevivió influyendo sobre la realidad.

La consolidación de un sistema representativo de gobierno local data de los siglos XII y XIII, con ciertas diferencias temporales entre los diferentes reinos peninsulares. El extremo más importante, aunque no el más atendido, en el estudio de estas instituciones es el de los procesos electivos que servirían para determinar un nivel de representatividad.

Los cargos municipales a proveer eran, al principio, tan cortos en número como amplias sus competencias al no existir una precisa determinación de funciones. Al igual que sucedía con el rey, el concejo hacía justicia en el amplio sentido que se acostumbraba dar al término. Un titulado *judex* o juez figura como la más alta magistratura y le asisten en sus funciones un número variable de *alcaldes*.

La monarquía hispana

El matrimonio de los Reyes Católicos produjo el objetivo buscado de la unión de las coronas de Castilla y Aragón, en tanto la política de integración peninsular que persiguieron con las bodas de sus hijas Isabel y María con los reyes de Portugal, y con las ofertas de casar a Juana y Juan con los reyes navarros Francisco y Catalina, no tuvieron resultados positivos. El matrimonio de Juana con Felipe de Habsburgo y la decisión de Carlos V de atribuir el gobierno y la sucesión de las tierras patrimoniales de los Habsburgo a su hermano Fernando en Worms (1521), y Bruselas (1522), determinaron en

cambio la incorporación del Franco Condado y los Países Bajos borgoñones a la monarquía hispana.

La acumulación de reinos y otros estados en una misma monarquía planteó un problema de toma de conciencia de las nuevas dimensiones del Estado. El matrimonio de los Reyes Católicos obligó a delimitar las competencias respectivas de cada cónyuge en la corona del otro (Concordia de Segovia de 1475), y la decisión de oponerse a la presencia francesa en Italia, obligaron a combinar los recursos humanos y económicos de la monarquía para conseguir la victoria.

En tanto el Consejo Real de la corona de Castilla se convierte, sin que conozcamos ninguna decisión formal, en un órgano territorial. Los de los otros reinos desaparecieron para dejar paso a los que, si bien tenían competencias sobre el mismo territorio, no conservaron ni su residencia, ni su composición, ni sus funciones. A través de unas ordenanzas e instrucciones todos los Consejos pierden lo que en ellos quedaba de participación, para convertirse en instancias profesionalizadas en las que unas veces los empleos se reservan a los naturales de los reinos y en otros no se aplica tal condición.

Además de los Consejos territoriales hay que señalar la existencia de otros que tienen competencias sobre la totalidad de la monarquía, bien que limitada a terrenos específicos. En primer término aparece el Consejo de Estado en la década de los veinte cuya creación y dirección estuvo en manos de Gattinare hasta su muerte en 1530. El *Consejo de Estado* fue siem-

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1983/1984

El Estado español en su historia

MIGUEL ARTOLA

ENERO 1984

Martes, 11
LOS REINOS MEDIEVALES

FEBRERO

Jueves, 2
LA MONARQUÍA CATÓLICA

Martes, 7
EL ESTADO EN EL SIGLO XV

pre un organismo distinto de los demás. Es el centro de decisiones más elevado dentro de la monarquía y sus miembros conservaban, hasta el final del Antiguo Régimen, la máxima preeminencia, concediéndose con carácter protocolario «los honores del Consejo de Estado». Formalmente no pasaba de ser un órgano consultivo aunque en su seno se tomaban las más importantes decisiones: guerra, paz, expulsión de moriscos, etc. Estas decisiones no son por su naturaleza objeto de trámite administrativo y por lo mismo sólo requieren que la corona las asuma.

El *Consejo de Hacienda* (1525) asumía la gestión de las rentas reales, recibía las cuentas de los diferentes oficiales y negociaba los aucudamientos de rentas. Al no tener la corona la capacidad de crear impuestos, y de administrar las diputaciones y

los servicios, la presencia del Consejo de Hacienda era poco perceptible en especial en la corona de Aragón y aún menos en los territorios más distantes.

El *Consejo de la Cruzada* se constituyó en 1509 para gestionar las rentas cedidas por la Iglesia a la corona. Para completar la relación no queda sino mencionar el más influyente de todos, el *Consejo Supremo de la Inquisición*, creado por los Reyes Católicos en 1480 como una jurisdicción especial, ante la que cedían todas las demás en los delitos de su competencia.

El empleo de virrey estuvo siempre reservado a individuos de la nobleza, titulado y con carácter excepcional a la jerarquía eclesiástica. El designado para el cargo recibe instrucciones escritas de las que una tenía el carácter de reservada. En ellas se le proporcionaba una breve noticia de los oficiales reales existentes en el territorio que iban a gobernar, llegándose incluso al extremo de darle noticias y consejos sobre las circunstancias personales y la forma de tratarlos.

Entre las funciones políticas del virrey tenía especial relieve la convocatoria y presidencia de las Cortes y, en los Países Bajos, los Estados generales.

En el seno de la monarquía hispana cada corona o reino conservó su representación medieval en forma de Cortes, *stamenti*, *senato*, estados provinciales y generales, etc. Todos ellos responden al modelo común de estas instituciones que conservan su perfil institucional —división en brazos— y sus competencias —votar servicios y formular peticiones a la corona—. Los cambios acaecidos en la entidad territorial del

Estado, la ampliación de la monarquía en la casi totalidad de los conflictos continentales y marítimos, tuvieron su reflejo en un notable incremento de los gastos militares.

Sólo entre 1787 y 1790 puede reconocerse la existencia de un consejo de ministros bajo la forma de una llamada *Junta Suprema de Estado*.

La aparición de los nuevos secretarios representa un decisivo cambio en el modo de gobernar. En lugar de una práctica legislativa determinada en su mayor parte por la iniciativa particular, personal o institucional, los secretarios borbónicos fueron desde el primer momento llamados al poder para la realización de un programa político. La obra legislativa, sin llegar a lo que sucedería en el siglo XIX, procede de nuevos supuestos, inspirados en la conveniencia de organizar las relaciones sociales a través de la legislación, imaginando y resolviendo los inevitables conflictos que acompañan a aquellas y, en último término, desarrollando un proyecto de sociedad que no había de coincidir necesariamente con la realidad encontrada al llegar al poder.

La mayor innovación administrativa está representada por la aparición de los intendentes, y con ella la reaparición del programa de gobernar a través de un número limitado, en comparación con los *corregimientos, veguerías*, etc., aunque no tanto como lo eran los reinos. El intendente, aunque surge por primera vez en el reinado de Carlos II, no se consolidará hasta el de Felipe V, y toma un indudable origen francés.

El Estado constitucional

El Estado español del siglo XVIII sufría, como todos los del continente, de la inadaptación de sus medios financieros a sus necesidades, acrecentadas por el encarecimiento de la guerra y por la decisión de promover el desarrollo asumiendo gastos industriales y educativos. Aún era más profundo el conflicto entre el pensamiento ilustrado y liberal y un régimen absolutista que para colmo había desembocado en el gobierno de un valido cuya promoción resultaba injustificable.

Desde 1808, año en que se constituyó el primer poder revolucionario con las Juntas Supremas provinciales, en 1840 en que Cabrera fue obligado a refugiarse en Francia, se extiende la lucha que condujo a la victoria del liberalismo. En estos años, al menos en su mayor parte, la Constitución de Cádiz (1812) fue sucesivamente el modelo del Estado y la bandera de la revolución. El tiempo en que estuvo en vigor no llegó a los seis años repartidos en tres etapas a lo largo de veinticinco.

La Constitución de 1812 define un sistema político cuyas líneas fundamentales reproducirán todos los textos posteriores.

La Constitución de 1837, aparentemente retocada en el 45, 69 y 76, es la fórmula transaccional en que ambas partes convienen. Estableció un sistema y dio a la corona un derecho de veto sin condiciones, que ésta se libró de utilizar por el tremendo coste de imagen que supone, y la capacidad que usó con criterios personales de convocar, suspender y disolver las Cortes.

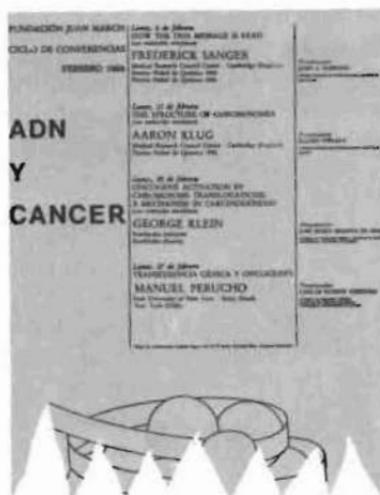
CICLO SOBRE «ADN Y CANCER»

Conferencias de los premios Nobel Sanger y Klug, y los científicos Klein y Perucho

El pasado mes de febrero se desarrolló un ciclo de conferencias que, bajo el título «ADN y Cáncer», acogió las intervenciones de los científicos **F. Sanger** (premio Nobel de química en 1958 y 1980), **Aaron Klug** (Nobel de química en 1982), **George Klein**, y el español **Manuel Perucho**, que fueron presentados, respectivamente, por los profesores **Juan Antonio Subirana**, **Eladio Viñuela**, **José María Segovia de Arana** y **Carlos Vicente Córdoba**.

Este ciclo estuvo precedido de unas breves palabras pronunciadas por el Presidente del Consejo de Patronato de esta institución, **Juan March Delgado**, quien explicó que había sido organizado en paralelo con la Convocatoria de Becas y Ayudas que tiene abierta la Fundación en materia de «Biología Molecular y sus Aplicaciones», a lo que añadió que con ello se trataba de «lograr una mayor divulgación de los estudios biológicos, de sus fronteras actuales y de algunas experimentaciones significativas que se están desarrollando fuera de España». Terminó recordando la obra científica y la figura humana del español **Arturo Duperier**, de cuyo fallecimiento se conmemoraba, en esos días, el 25 aniversario.

El primer conferenciante, que



intervino el día 6, fue el profesor **Frederick Sanger**, del Medical Research Council Centre, en la universidad de Cambridge (Inglaterra), quien habló sobre cómo leer el mensaje del ADN. Continuó el lunes 13 de febrero, el científico **Aaron Klug** también

del Medical Research Council Centre, que habló sobre la estructura de los cromosomas. Por su parte, el doctor **George Klein**, del Karolinska Institutet, de Estocolmo, en Suecia, disertó sobre carcinogénesis. El 20, cerró el ciclo el investigador español **Manuel Perucho**, de la State University de Nueva York, que habló sobre la transferencia génica y oncogenes.

A continuación ofrecemos un resumen de las distintas conferencias, así como de la presentación de las mismas.

Frederick Sanger:

«**COMO LEER EL MENSAJE
DEL ADN**»



El ADN (ácido deoxirribonucleico) es una molécula en la cual se encuentra cifrada toda la información necesaria sobre la estructura y las características de un determinado ser vivo. Es una larga cadena formada por la sucesión de sólo cuatro compuestos químicos muy similares, los cuales se designan con las abreviaturas: A, C, G, y T. El orden en que se hallan dispuestos estos cuatro compuestos en la cadena de ADN es lo que determina esa información. Esta se transfiere después, a través de un intermediario semejante al ADN, el ARN (ácido ribonucleico), a las proteínas, que serán en definitiva las que expresen la información a través de sus diferentes funciones. En esta transferencia se pasa de un lenguaje formado por sólo cuatro letras, los cuatro nucleótidos que forman el ADN, a otro de veinte, que son los veinte aminoácidos diferentes cuya sucesión da lugar a la estructura primaria o lineal de las proteínas.

Conocemos el código genético, es decir, sabemos cómo se realiza la traducción entre ambos lenguajes. Cada grupo de tres nucleótidos en la secuencia de ADN da lugar a un «codón», que codifica por un aminoácido determinado de la secuencia de proteínas. Lógicamente, con cuatro nucleótidos se pueden formar 64 codones diferentes, por lo que habrá varios de ellos que codifiquen por el mismo aminoácido. Sucede ade-

más que tres de estos codones no codifican por ningún aminoácido, son señales de final de mensaje; es decir, indican donde termina la secuencia de la proteína que se venía codificando por delante de él. El código genético tiene también la característica de que es universal, el mismo para todos los organismos vivos.

Pero en la secuencia de nucleótidos del ADN hay otras muchas informaciones. Señales de iniciación que indican dónde comienza una secuencia proteica y en que fase han de leerse los nucleótidos para dar lugar a esta secuencia y no a las otras, también posibles, sobre el mismo fragmento de ADN. Y también información sobre el momento en que debe sintetizarse una proteína y la cantidad de la misma.

De lo expuesto anteriormente se deduce la importancia de poseer unas técnicas capaces de darnos a conocer la secuencia de un ADN. La base de todas las técnicas hoy disponibles para secuenciar ADN consiste en fragmentar éste en trozos más pequeños, secuenciar éstos, y luego, mediante el solapamiento de distintos trozos, deducir la secuencia completa. Nuestro método de secuenciación se basaba en la síntesis de ADN mediante el enzima ADN polimerasa.

El ADN es en realidad una doble cadena, ya que a una

secuencia de nucleótidos que corre en una dirección se opone de forma paralela otra secuencia complementaria que corre en la dirección contraria. La ADN polimerasa es un enzima que es capaz de sintetizar el ADN complementario al de una cadena «molde» preexistente.

Los cuatro nucleótidos se pueden suministrar marcados radiactivamente, de forma que el ADN obtenido tras la síntesis sería radiactivo. Esto es de capital importancia, ya que esta marca permite realizar los ensayos a pequeña escala y poder luego detectar los productos de la síntesis. Estos productos, fragmentos de ADN de diferen-

tes longitudes, se pueden separar unos de otros por la técnica de electroforesis en gel. Los fragmentos se disponen a lo largo del gel según su tamaño o longitud, dando lugar a bandas que se ponen de manifiesto mediante exposición del gel ante una placa radiográfica. Si fuésemos capaces de conseguir que todos los fragmentos sintetizados acabasen con el mismo nucleótido, tendríamos un patrón de bandas que se relacionaría con las posiciones que ese nucleótido ocupa en la secuencia de ADN. Y si hacemos lo mismo con los otros tres nucleótidos, tendremos resuelta la secuencia.



Juan Antonio Subirana:

«LOS METODOS QUIMICOS DE SANGER»

El doctor Sanger es uno de los pioneros de la Biología Molecular.

Fue capaz de diseñar los métodos químicos necesarios para analizar el lenguaje de la secuencia de aminoácidos de las proteínas. Son una serie de técnicas laboriosas que supusieron un gran avance en la Biología y le valieron al doctor Sanger el Premio Nobel de Química en 1958. Pero los polímeros biológicos son una comunidad bilingüe, y el doctor Sanger se propuso después enseñarnos otro lenguaje, el de los genes, el del ADN. Un lenguaje con menos letras: a diferencia de los veinte aminoácidos que componen las proteínas, sólo cuatro nucleótidos diferentes son los que dan lugar a la secuencia de los ácidos nucleicos. Sin embargo, estas letras están muchas



veces más repetidas en este nuevo lenguaje, y su similitud hace que no sea posible usar las técnicas que se usaron para las proteínas.

El método que el doctor Sanger pone a punto está, en esta ocasión más simple, al alcance de todos los laboratorios. De hecho hoy día es más sencillo conocer la secuencia de una proteína a partir de la secuencia de nucleótidos del gen que la codifica. Y estas nuevas técnicas le valieron al doctor Sanger un segundo Premio Nobel de Química en 1980.

El doctor Sanger es un científico unidimensional; ha puesto las bases para la dilucidación de las secuencias de proteínas y ADN. Hoy día se conoce la secuencia de aminoácidos de miles de proteínas.

Aaron Klug:

«LA ESTRUCTURA DE LOS CROMOSOMAS»



El ADN de las células eucariotas se encuentra encerrado dentro del núcleo de las mismas, formando una masa sin estructura aparente que se conoce con el nombre de cromatina. Cuando la célula se va a dividir, el ADN se pliega enormemente para formar unas estructuras individualizadas que se duplican y se reparten a partes iguales entre las dos células hijas; estas estructuras son los cromosomas. Una fibra de ADN, que estirada llegaría a medir varios centímetros queda convertida en un cromosoma de algunas micras de longitud. Así pues, sólo pueden observarse los cromosomas de una célula cuando ésta se está dividiendo. O en el caso excepcional de las glándulas salivares de la mosca *Drosophila*, en que por un fenómeno de politenización muchas copias del mismo ADN se alinean, de forma paralela, siendo visibles al microscopio.

Cuando se extrae el ADN de los cromosomas en las condiciones adecuadas y se observa al microscopio electrónico, se puede ver un rosario de cuentas unidas por un filamento. Estas cuentas son zonas de plegamiento primario del ADN. Constituyen la unidad básica de todo el plegamiento, y se conocen con el nombre de nucleosomas. Por estudios de Kornberg en el año 1972, se sabe que en estos nucleosomas, además del ADN, existen una serie de proteínas a las que se ha llamado histonas, que son cinco diferentes.

Las cuentas del rosario se pueden separar unas de otras mediante tratamiento suave con una nucleasa (enzima que corta el ADN), y mediante electroforesis en gel de los fragmentos de ADN resultantes se puede comprobar que el tamaño de los mismos corresponde a 200 pares de bases o un múltiplo de esta cantidad. Si estos nucleosomas individualizados se tratan más intensivamente con la nucleasa, se obtienen fragmentos de ADN de 160 pares de bases. Y si el tratamiento continúa, la longitud se reduce a 140 pares de bases, además en este último paso se libera la histona H1. Lo que queda entonces se conoce con el nombre de núcleo o «core» del nucleosoma.

Sorprendentemente estos núcleos, procedentes en principio de un cromosoma, pudieron ser cristalizados. Y los cristales obtenidos se utilizaron para realizar estudios de difracción de rayos cuyos resultados llevaron al conocimiento de la estructura tridimensional de estos núcleos. Asimismo se pudieron realizar estudios de difracción de neutrones, con los que se conoció la aportación que a la estructura tridimensional daban por separado las histonas y el ADN. Por otra parte, el octámero básico de histonas del que hemos hablado antes también se cristalizó, y mediante microscopía electrónica, se hizo la reconstrucción tridimensional del mis-

mo. Esta técnica consiste en la observación al microscopio electrónico de estos cristales de octámeros desde distintas perspectivas, y la posterior integración de las imágenes.

Con los resultados de los estudios anteriores se ha confeccionado un modelo para explicar la formación del nucleosoma.

También se ha comprobado que la histona III es esencial para los posteriores niveles de plegamiento. Esto se ha podido comprobar «in vitro», donde se puede producir superplegamiento ADN aumentando la concen-

tración salina. Para que este nuevo plegamiento sea ordenado es imprescindible esta histona. Este segundo nivel de plegamiento da lugar a un solenoide, con seis o siete nucleosomas por vuelta de espira. Los siguientes plegamientos se conocen bastante menos, pero según parece se deben a uniones de zonas concretas del ADN que forman unas asas en torno al esqueleto central del cromosoma. Estas asas estarían más extendidas cuando esa zona del ADN se encontrara activa, por ejemplo, transcribiendo el ARN mensajero.



Eladio Viñuela:

«KLUG, DE FISICO A BIOLOGO»



El doctor Klug inició su carrera como físico. Incluso realizó su tesis doctoral sobre transiciones de fase en sólidos. Después, siguiendo el mismo camino que otros muchos físicos de Cambridge, entró en el campo de la Biología Molecular. Con Rosalyn Franklin tomó parte en el estudio estructural del virus del mosaico del tabaco; el primero que se conoció y se cristalizó.

Cuando una estructura se forma por la repetición de una unidad básica, esta estructura contendrá una simetría. En 1956, Watson y Crick descubrieron que la simetría de los virus regulares era cúbica. El doctor Klug dedujo que esta simetría sería la icosaédrica (el icosaedro es el poliedro formado por veinte caras, que son triángulos equiláteros). Y junto con el doctor Caspar sentaron los

principios de la construcción de los virus regulares en unos estudios que son clásicos. Asimismo se pudo comprobar lo que dichas teorías predecían con técnicas agrupadas bajo el nombre de microscopía electrónica, cristalografía o de Fourier.

Además de la estructura del virus del mosaico del tabaco, estudió un proceso muy importante en Biología; el autoensamblaje. Este virus está formado por una molécula de ARN y muchas copias de una única proteína. En el tubo de ensayo se puede conseguir la formación de la partícula vírica a partir de los componentes que la integran: ARN y proteína. Incluso la proteína sola tiene información suficiente para formar estructuras semejantes al virus.

George Klein:

«¿UN MECANISMO DE LA CARCINOGENESIS?»



Los primeros oncogenes se pudieron detectar en una clase de virus llamados retrovirus. Estos contienen su información genética en ARN. Cuando infectan a una célula, se sintetiza un ADN correspondiente al genoma del virus. A partir de este ADN se expresa la maquinaria de replicación del virus, pero a la vez, este ADN puede recombinarse con el celular. Se comprobó que algunos de estos virus eran capaces de transformar células en cultivo, y hacerlas proliferar incontroladamente. Cuando se estudió detenidamente el genoma de estos virus, se observó que los genes responsables de la transformación de las células del cultivo no eran en absoluto necesarios para la autoreplicación del virus; y lo que es más, se averiguó que estos genes procedían de huéspedes celulares anteriores, de donde habían sido arrancados, y eran ahora transportados de esta manera.

Así se descubrió en primer lugar el oncogen «src» en el virus del sarcoma de ratón. Después el «myc», en diversas leucemias de aves. Y dado que estos genes se encontraban también en las células normales, surgía la pregunta de si el producto de estos genes en las células transformadas estaba modificado con respecto al de las células normales; o si la alteración se debía sólo a cuestión de cantidad de proteína o inopuntidad de la misma. Lo cierto es que hoy día se conocen ambos tipos de casos.

Los sistemas tumorales que estábamos estudiando nosotros eran el plasmocitoma del ratón y el linfoma de Burkitt en humanos. En ambos tipos de enfermedad se produce una proliferación de los linfocitos B (un tipo celular del sistema inmune). En 1979, cuando analizábamos los cromosomas de un plasmocitoma, pudimos observar que en el cromosoma 15 faltaba un fragmento distal del mismo que se había transferido al cromosoma 12. A esto le llamamos translocación típica. Sabíamos que en la región del cromosoma 12 al que se había transferido el fragmento del 15 se encontraba la información genética para la cadena pesada de las inmunoglobulinas (los anticuerpos producidos por los linfocitos B). En otras translocaciones variantes, el mismo material del cromosoma 15 se transfería al cromosoma 6, donde están los genes de las cadenas ligeras de las inmunoglobulinas. ¿Podrá suceder que en la región translocada del cromosoma se encuentre un oncogen que se active al ser translocado a una región cromosómica muy activa, como lo son los genes de las inmunoglobulinas en los linfocitos B?

Esta hipótesis tan aventurada empezó a tomar cuerpo cuando en el linfoma de Burkitt de humanos se observó un fenómeno similar.

A partir de toda una serie de trabajos genéticos se ha podido

identificar el oncogen «myc» como implicado en estos procesos. Se conoce también la estructura de este gen y el lugar aproximado de su inserción entre los genes que codifican las inmunoglobulinas. También se ha comprobado que la cantidad de proteína del gen «myc» no es necesariamente superior en la célula transformada. Ni siquiera ha de estar modificada.

En algunos casos, la translocación del gen «myc» tiene lugar tras un corte en este gen por una zona tal que después producirá un ARN mensajero más corto que el gen «myc» normal

En estas condiciones se puede estudiar la expresión de dicho gen en híbridos formados por la fusión de células diferentes: una de plasmocitoma con otra de linfoma de Burkitt; plasmocitoma con linfocito normal; etcétera. Los resultados de estos experimentos muestran que en estos híbridos sólo se expresa el gen «myc» translocado y queda bloqueada la expresión del gen en su posición normal. Efectivamente, en una célula normal este gen debería estar silenciado, pero el hecho de que cambie su posición le hace escapar del control de la célula.



José María Segovia de Arana:

«KLEIN, ANTE NUEVOS DESCUBRIMIENTOS»

Las diferencias entre una célula normal y una tumoral son múltiples. Pero todas estas diferencias observables derivan en realidad de pequeños fragmentos de ADN que por pleiotropía dan lugar a una gran cantidad de cambios funcionales. Estos fragmentos de ADN son los oncogenes, y, curiosamente, existen también en las células normales.

En 1979 Weinberg en Massachusetts consiguió transformar fibroblastos de ratón en un cultivo celular con fragmentos de ADN provenientes de otros fibroblastos transformados. En 1982, Mariano Barbacid y sus colaboradores consiguen aislar oncogenes capaces de producir transformación a partir de un cáncer de vejiga. Más tarde se pudo demostrar que la modificación de este gen se hallaba restringida a una zona de tan solo 350 nucleótidos.

A partir de estos oncogenes se

podieron crear sondas con las que se localizaron los mismos en el genoma de las células normales. Además, se encontraron en muchas especies animales diferentes. Así pues, estos agentes de la destrucción celular han permanecido conservados por la evolución a través de millones de años. Esto se debe a que son factores de crecimiento y diferenciación celular imprescindibles para la propia evolución.

Pero también se llegó al conocimiento de los oncogenes por otra vía: los retrovirus, que contienen un genoma de ARN. Algunos contienen también oncogenes capaces de producir tumores en animales.

El doctor Klein, a la cabeza de su departamento de Biología Tumoral, se encuentra en la cresta de esta ola de nuevos descubrimientos que abren una esperanza al problema del cáncer.



Manuel Perucho:

«TRANSFERENCIA GENICA Y ONCOGENES»



Las células cancerosas o tumorales se diferencian de las células normales en una gran cantidad de características fenotípicas, aunque la fundamental sea su crecimiento aberrante. Pero el proceso de conversión que lleva a una célula normal a hacerse cancerosa es complejo y atraviesa toda una serie de etapas. Lo que sí está claro es que la mayoría de los tumores son monoclonales, esto es, proceden de las alteraciones sufridas en principio por una única célula que luego da origen a todas las demás; por lo tanto se puede considerar el cáncer como enfermedad genética. De forma que una o varias etapas del proceso de transformación implica la alteración de determinados genes.

La primera demostración de estos oncogenes la hizo Bishop con el virus del sarcoma de ratón. En el genoma de este virus hay una zona que es responsable directa de la formación del sarcoma; además esta zona corresponde a un gen celular que el virus arrastró por recombinación. Más tarde se han descubierto más oncogenes de este tipo. Y, aunque no se conoce en la mayor parte de los casos la función fisiológica del proto-oncogén (esto es, el gen celular normal del que deriva un oncogén), ésta ha de ser muy importante, porque estos genes están muy conservados en la escala evolutiva.

Para demostrar la existencia de oncogenes humanos se tuvo que recurrir a otra técnica: «la

transferencia de genes a células animales en cultivo», o lo que es lo mismo, la transferencia de una serie de características desde una célula donante a otra receptora mediante ADN purificado. Esta técnica se pudo utilizar desde que en un experimento azaroso llevado a cabo en 1973, se comprobó que la transferencia de ADN a células en cultivo era muchísimo más eficiente si este ADN se suministraba coprecipitado con fosfato cálcico.

En 1977 un español, Angel Pellicer, consiguió un gran logro mediante el uso de esta técnica. Consiguió transformar una línea celular establecida de fibroblastos de ratón, carente del enzima timidina quinasa, con ADN procedente de células normales que sí poseían ese enzima. Se trataba entonces de dar el paso crucial de intentar transformar un cultivo de células normales con ADN procedentes de células cancerosas. Toda la evidencia de años en el estudio del cáncer parecía estar en contra, ya que si el proceso de transformación era complejo y con muchas etapas, difícilmente se podría obtener con un simple experimento de transferencia génica. Sin embargo, en 1979 Weinberg consiguió transformar un cultivo de fibroblastos de ratón, la cepa 3T3, con ADN de células cancerosas.

Más tarde se pudo conseguir lo mismo con oncogenes procedentes de humanos. En concreto

nosotros conseguimos la transformación de las mismas células de la cepa 3T3 con ADN de un carcinoma de pulmón humano. Se pudo comprobar que el fenotipo transformado de las células 3T3 era consecuencia directa del oncogén. Y también se consiguió la reversión de estas células transformadas en células normales cuando este oncogén se perdía. Con ello quedaba demostrado que la presencia del oncogén era necesaria no sólo para el comienzo de la transformación, sino también para su mantenimiento.

Mediante el uso de técnicas de ingeniería genética y el uso de los vectores apropiados se

fue consiguiendo el aislamiento de estos genes. Con ello se pudo proceder al análisis de su estructura. Nosotros aislamos dos oncogenes procedentes de dos carcinomas de pulmón, y se comprobó que pertenecían a la familia de genes llamada «ras».

Quedaban por conocer las causas que producían estas alteraciones en los proto-oncogenes. Para ello, hubo que comparar la secuencia de los oncogenes con la de sus análogos de células normales. Y se pudo comprobar que en todos estos oncogenes de la familia «ras», la causa era debida al cambio de una sola base en la secuencia de ADN.



Carlos Vicente Córdoba:

«DESARROLLO DE LA TECNOLOGIA»



A lo largo de la Historia ha habido dos procedimientos diferentes de enfrentarse a las enfermedades. Uno de ellos ha consistido en el tratamiento del paciente con aquello que de alguna manera reportaba una mejoría para el hombre. Pero a finales del siglo pasado surge en Europa un grupo de heterodoxos, entre los que se encuentran Pasteur y Koch, que se plantean buscar el origen de la enfermedad. El método de estos hombres consiste en aislar de los organismos enfermos el germen causante, cultivar este germen, y demostrar que con él puede producirse la enfermedad en individuos sanos.

En 1928, Griffith realiza una serie de experimentos con el agente causante de la neumonía neumocócica. Existen unas cepas llamadas «R» de este agente que no causan la enfermedad,

mientras que otras, las «S», sí la producen. Sin embargo, cuando se infecta a un grupo de ratones con neumococos «R» junto con otros de la cepa «S», previamente muertos por calor, varios de los animales mueren. Además, de la sangre de estos animales se pueden aislar neumococos «S» capaces de producir la enfermedad. Algún factor de los «S» había sido capaz de modificar a la cepa R y hacerla virulenta. Este factor se descubrió que era ADN, y el experimento era la primera transformación genética que se había conseguido.

Sin embargo, conseguir una transformación genética en células superiores es problema difícil de resolver hasta que se desarrolla una técnica, la adición de ADN coprecipitado con fosfato cálcico a un cultivo de células.

Comentada por Miguel Herrero García

EDICION DE «VIAJE DEL PARNASO», DE CERVANTES

La obra «Viaje del Parnaso», de Miguel de Cervantes, acaba de aparecer en edición y comentarios de Miguel Herrero García, publicada por el Instituto «Miguel de Cervantes», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en su colección de «Clásicos Hispanos». La Fundación Juan March ha contribuido a la publicación de esta obra, que incluye el facsímil de la edición princeps.

El trabajo recientemente aparecido le fue encargado a su autor con ocasión del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, pero ha permanecido inédito hasta ahora, años después de la muerte del profesor Herrero García. La revisión última ha sido llevada a cabo por Alberto Sánchez y José Carlos de Torres. Esta edición supone una aportación destacada para la investigación cervantina, con su amplísimo comentario histórico-lingüístico.

Según señala su autor en el estudio preliminar, entre los muchos valores de «*Viaje del Parnaso*» uno es el atrevimiento innovador de Cervantes al tratar su materia poemática; otro, el que la mitología aparezca estrechamente relacionada con la actualidad contemporánea del poeta, en la que aparecen personas reales, vivas, amigas y enemigas de Cervantes; y, en tercer lugar, la videncia profética en el elogio de poetas noveles, a quienes da entrada en su gloriosa galería: «Cervantes previó, adivinó, consagró valores literarios con mucha anticipación a su real y positiva madurez».

Señala Herrero García que *Viaje del Parnaso* «arrumba la poesía convencional del petrar-

quismo garcilasista y declara la vigencia oficial del período barroco, cuyos triunfos habían de ver otros poetas, aquellos cuyos primeros pasos Cervantes aplaudía en esta especie de canto del cisne de su *Viaje del Parnaso*.

El criterio seguido para el comentario de esta obra tiene un enfoque de amplitud humanística, no estrictamente filológica. Comprende principalmente los puntos que responden a cómo selecciona Cervantes su vocabulario, cómo pule sus metáforas, cómo se preocupa de su estilo y cómo transforma la materia mitológica. Más de cien pasajes son explicados por primera vez y otras notas de diferentes especialistas son ampliadas o rectificadas.

Don Miguel Herrero García, fallecido en 1963, y autor de este trabajo por encargo expreso del Patronato del IV Centenario cervantino, se distinguió como especialista en este autor, con obras como *Cervantes y la moda*, o su *Vida de Cervantes*, en estilo novelesco, pero rigurosamente documentada en los hechos que refiere. Con *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Herrero García aportó textos recogidos y clasificados de todas las obras de Cervantes.

COMIENZA «EL ESTADO DE LA CUESTION»



El ciclo denominado «El estado de la cuestión» comenzó con la participación del científico **Manuel Perucho**, quien intervino los días 28 y 29 de febrero, tratando el tema del cáncer a través de dos conferencias, y un seminario de trabajo dentro del Programa Cultural Albacete, que vienen desarrollando en la provincia de Albacete, el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de Albacete y la Fundación Juan March.

Perucho, nacido en La Roda (Albacete), se doctoró en Ciencias Biológicas, trabajó en Madrid, Berlín y en el Cold Spring Harbor Laboratory, de Estados Unidos. Realizó estudios de los mecanismos del ADN mediante transformación genética en cultivos animales. Es profesor del Departamento de Bioquímica de la Universidad de Nueva York y, con ocasión de esta visita para inaugurar el ciclo de «El estado de la cuestión», fue invitado también por la Fundación Juan March para tomar parte en el ciclo «ADN y cáncer», desarrollado en la sede de la Fundación, en Madrid.

Participaron en estas reuniones, como se informa en este número, el doble premio Nobel Frederick Sanger, el también Nobel Aaron Klug y el profesor George Klein.

En cuanto al ciclo de «Literatura española actual», tras la participación del poeta **José Hierro**, intervino el novelista **Juan Benet** los días 8 y 9 de febrero. Benet, premio Biblioteca Breve y de la Nueva Crítica, fue presentado por **Juan Bravo Castillo**, y mantuvo un coloquio público con **Andrés**

Amorós, además de pronunciar una conferencia y mantener una reunión con profesores y alumnos de centros docentes de Albacete.

Música

La Orquesta de Cámara Española, bajo la dirección de **Victor Martin**, ofreció un concierto el lunes 13 de febrero, con obras de J. S. Bach, L. Boccherini, A. Vivaldi y W. A. Mozart con el cual se inauguró el antiguo Monasterio de la Encarnación, que, tras su restauración, servirá de centro cultural de la Diputación de Albacete. De los varios edificios conventuales con que contó Albacete en las pasadas centurias, el único que ha subsistido hasta nuestros días es el de la Encarnación, declarado monumento histórico-artístico.

En el mes de febrero concluyó también el ciclo de Sonatas de Mozart para violín y piano, desarrollado del 9 de enero al 6 de febrero a través de cinco conciertos.

A partir del 20 de febrero se inició otro ciclo dedicado al piano romántico, integrado por

ocho conciertos de carácter monográfico y ofrecido por ocho pianistas españoles. Los lunes 20 y 27 de febrero actuaron, respectivamente, **Isidro Barrio** y **Eulalia Solé**, con programas dedicados a Beethoven (Sonata n.º 13, en Mi bemol Mayor, Op. 27, n.º 1; Sonata n.º 14, en Do sostenido menor, Op. 27, n.º 2, «Claro de Luna» y Sonata n.º 21, en Do mayor Op. 53, «Waldstein»); y Franz Schubert (Impromptus 2 y 3 y Sonata en Si bemol, D. 960).

Cada jueves del mes de febrero prosiguieron, dentro de la modalidad «Conciertos para jóvenes», los dedicados a la guitarra, ofrecidos por el catedrático **Pablo de la Cruz** con comentarios de **José María Parra Cuenca**.

Arte

El propio director del Museo del Prado, **Alfonso E. Pérez Sánchez**, pronunció el 21 de febrero la conferencia inaugural de la exposición con obras de la pintura española de bodegones y floreros, procedentes del Museo del Prado y ofrecida en el Museo de Albacete. En total la componían 39 obras, que suponían una parte de los cuadros que habían integrado una exposición semejante celebrada hasta enero de 1984 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, organizada por el Ministerio de Cultura.

Esta exposición de «Bodegones y floreros en el Museo del Prado», exhibida hasta el 25 de marzo, ha supuesto la primera salida de una muestra semejante de la pinacoteca más destacada de España.

En cuanto a la exposición de Grabado Abstracto Español se expuso en el Museo de Albacete hasta el 12 de febrero, y después



se exhibió desde el 17 en la Caja Rural de La Roda, en colaboración con el Ayuntamiento de esta localidad, y dentro también del Programa Cultural Albacete. La muestra está compuesta por 85 obras de 12 artistas y ha sido formada por la Fundación Juan March.

Boletín Informativo

El número 3 del Boletín Informativo Cultural Albacete, que se imprime en la Diputación Provincial, se abre con un ensayo original y exclusivo de Francisco Fuster, sobre la historia del regionalismo manchego. Además recogía y anunciaba las diferentes actividades culturales promovidas por el Programa, con informes, crónicas, entrevistas y documentación sobre participantes y actos. Lo cerraba un calendario de los actos del mes correspondiente.

«EL PRECIO», DE ARTHUR MILLER

Los días 22 y 23 de febrero prosiguieron las representaciones teatrales, promovidas por Cultural Albacete, con el montaje de «El precio» de Arthur Miller. Tras la presencia en meses anteriores de la compañía del Teatro Bellas Artes con «Casa de muñecas» de Ibsen, y del Teatro de Cámara de Madrid, con «Las picardías de Scapin», de Molière, en febrero fue el Teatro de los Buenos Ayres el que ofreció «El precio», en el Teatro Circo de Albacete.

La obra está localizada en el Nueva York de la crisis de Wall Street, y de esa circunstancia socio-histórica deriva la argumentación teatral de Arthur Miller. Será la tasación de toda una partida de muebles, del que fue un boyante hogar neoyorquino, lo que provocará el reencuentro de dos hermanos distanciados durante dieciséis años, que no han hecho sino agrandar un dramático equívoco que tiene la figura del padre como centro. Dos actitudes, a modo de Caín y Abel, generadoras de una lucha fratricida que, partiendo de una simple anécdota —la venta del mobiliario—, desencadena el verdadero drama: el precio que cada uno debe pagar por su propia vida, por cada uno de sus actos. La versión que se ofreció en Albacete, a cargo de Narciso Ibáñez Menta y José Méndez Herrera fue dirigida por Oscar Ferrigno.



Representación de «El precio», en Albacete.

BOLETIN INFORMATIVO DE «CULTURAL-ALBACETE»

Las personas o centros relacionados con el mundo cultural que estén interesados en recibir cada mes, el «Boletín Informativo. Cultural Albacete», pueden dirigirse a «CULTURAL-ALBACETE», Avenida de la Estación, 2. Albacete.

LUNES, 2

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de violín y guitarra.

Intérprete: **Rafael Ochandiano**, violín y **Demetrio Ballesteros**, guitarra.

Programa: Obras de **Giuliani**, **Paganini**, **Falla**, **García Lorca**, **Marco** y **Ochandiano**.

19,30 horas

INAUGURACION DE LA EXPOSICION CORNELL.

Conferencia del crítico **Fernando Huici**: «Joseph Cornell y el no lugar de la utopía».

MARTES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de órgano.

Intérprete: **Felipe López**.

Comentarios: **Federico Sopena**.

Programa: Obras de **Cabezón**, **Frescobaldi**, **Daquin**, **Pachelbel**, **Bach**, **Franck** y **Vierne**.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cuatro novelas españolas contemporáneas» (III).

PROGRAMA CULTURAL ALBACETE

En ARTE el Programa Cultural-Albacete inaugura el 6 de abril, en el Museo de Albacete, la exposición «El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven». La muestra, se exhibió anteriormente en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, y tras permanecer en Albacete, regresa a su museo de origen. Dicha exposición está compuesta por 72 obras procedentes del Van Abbe Museum, cuyo director, **Rudi Fuchs**, presentará la exposición.

La exposición de grabados de Goya se ofrecerá en el Colegio de E.G.B. de Casas Ibáñez, desde el día 12 hasta el 23 de abril. La conferencia inaugural estará a cargo de **Luis Guillermo García Saúco**.

La muestra de Grabado Abstracto Español se clausurará el día 15 en la Casa Municipal de Cultura de Almansa. A partir del 27 de abril se ofrecerá en el Círculo Mercantil de Villarrobledo.

Dentro del área de MUSICA, los jueves días 5 y 12, a las 11,30, y en el Salón de Actos de la Dirección Provincial de Cultura, de Albacete, se celebrarán los conciertos para jóvenes, con un recital de clarinete y piano a cargo de **Adolfo Garcés** y **Josep Colom**, con obras de **Schumann**, **Wagner**, **Brahms** y **Rossini**. Los comentarios serán de **Juan Bravo Castillo**.

Gonzalo Sobejano: «Tiempo de silencio, de Luis Martín Santos».

MIÉRCOLES, 4

19,30 horas

CICLO MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII (IV).

Intérpretes: **Mariano Martín**, flauta; **Jacques Ogg**, clavecín y **Richte van der Meer**, violoncello barroco.

Programa: Obras de S. de Albero, L. Boccherini, F. Lluch y N. Ximénez.

JUEVES, 5

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Joaquín Soriano.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

Programa: Obras de Mozart, Chopin y Bela Bartok.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cuatro novelas españolas contemporáneas» (y IV).

Gonzalo Sobejano: «Saúl ante Samuel; de Juan Benet».

En el *Ciclo de Piano Romántico*, el VII concierto se celebra el lunes día 2, a las 20 horas y en la citada Dirección Provincial de Cultura de Albacete, dedicado a Brahms, con **Guillermo González** como intérprete. El VIII y último será interpretado por el pianista **Joan Moll**, con un programa de románticos españoles, el lunes día 9, a las 20 horas.

En el ciclo de LITERATURA ESPAÑOLA, el escritor y académico **Camilo José Cela** hablará el martes 3 sobre «Examen de conciencia de un escritor». El día 4 leerá pasajes de sus obras en un centro educativo, y esa misma tarde, a las 20 horas, mantendrá un coloquio público con **Andrés Amorós**. En ocasiones anteriores han intervenido el biólogo **Manuel Perucho** y el catedrático de arte **Julián Gállego**.

Dentro de la serie de intervenciones del ciclo EL ESTADO DE LA CUESTION, los días 26 y 27 intervendrá **Elías Fereres** abordando el tema «La escasez del agua».

En TEATRO proseguirán las representaciones iniciadas regularmente el mes de diciembre de 1983.

En cuanto al BOLETIN INFORMATIVO de Cultural-Albacete, publicará en el número de abril, entre otros originales, un ensayo de **José Sánchez** sobre «Movimientos migratorios en la provincia».

VIERNES, 6

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Intérprete: **Grupo de Metales de RTVE.**

Comentarios: **Eduardo Pérez Maseda.**

EXPOSICION CORNELL, EN MADRID

Desde el 2 de abril, y hasta el 27 de mayo, se ofrecerá en la sede de la Fundación Juan March, una exposición del artista estadounidense Joseph Cornell. La muestra ha sido posible gracias a la Fundación Joseph y Robert Cornell, las galerías Castelli, Feigen y Córcoran; los señores Richard Ader, Burton Kanter y Linda Olin, así como el Museo de Arte Moderno de San Francisco y a otros coleccionistas e instituciones.

Las obras contenidas en esta exposición se agrupan en construcciones (aviarios, cosmologías, palacios, palomares, príncipes de Médici, cajas de arena, estuches, objetos, cajas de recuerdos, misceláneas y cajas de sonido) y collages.

Las 74 obras que componen esta exposición del norteamericano Joseph Cornell, comprenden 38 años de la producción del artista, que nació en Nyack, al norte de la ciudad de Nueva York, en 1903, y murió el 29 de diciembre de 1972.

Programa: Obras de Susato, Clarke, Farnaby, Stefani, Scheidt, Mozart y Howarth.

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

LUNES, 9

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Lola A. Touza**, canto y **Paloma Camacho**, piano.

Programa: Obras de Lavilla, Moreno-Buendía y Mahler.

MIÉRCOLES, 11

19,30 horas

CICLO MUSICA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVIII (y V).

Intérpretes: **Coral Santo Tomás de Aquino.**

Director: **Mariano Alfonso.**

Programa: Obras de J. P. Almeida, M. López, J. A. Martín, D. Muelas y A. Soler.

LUNES, 30

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de guitarra.

Intérprete: **Antonio Domínguez Buitrago.**

Programa: Obras de L. Couperin, Mudarra, Daquin, Giuliani, Castelnuovo-Tedesco, Villalobos, Granados y Albéniz.

El presente Calendario está sujeto a posibles variaciones. Salvo las excepciones expresas, la entrada a los actos es libre. Asientos limitados.

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