

Sumario

ENSAYO	3
<i>El oficio de escritor</i> , por Carmen Martín Gaité	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	11
Arte	11
Hasta el 27 de mayo, exposición Cornell	11
Premios a la Fundación de autores y críticos	16
Grabados de Goya en Ciudad Real	17
Música	18
Los sábados de mayo, conciertos de órgano en Liétor	18
— Intervendrán Esteban Elizondo, M. ^a Teresa Martínez Carbonell, Francis Chapelet y José Enrique Ayarra	18
El día 30, III Tribuna de Jóvenes Compositores	19
Catálogo del Centro de Documentación de la Música Española	20
Finaliza el ciclo Monteverdi	22
Conciertos de Mediodía en mayo	27
Cursos Universitarios	28
Francisco Yndurain: «El teatro de Cervantes: problemas y proposiciones»	28
Elías Díaz: «El socialismo, ayer y hoy»	34
Publicaciones	40
«Historia de la física hasta el siglo XIX»	40
Nuevos títulos de «Serie Universitaria»	41
Estudios e investigaciones	42
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	42
Programa «Cultural-Albacete»: Francisco Ayala en «Literatura Española Actual»; José Luis Gómez escenifica a Kafka, y otras actividades culturales	43
Calendario de actividades en mayo	46

EL OFICIO DE ESCRITOR

Por Carmen Martín Gaité

Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925), es Premio Café Gijón por su novela «El Balneario». Profesora en diversas universidades norteamericanas, novelista, historiadora y crítica literaria, ha publicado quince libros, entre los que destacan «Entre vlsillos», Premio Nadal, 1958; y «El cuarto de atrás», Premio Nacional de Literatura.



Si nos atenemos a una de las acepciones que se recogen en el diccionario de la Real Academia Española para el vocablo «oficio», aquella que lo define como «ocupación habitual», me parece legítima la apostilla de «escritora» que vengo aceptando desde años junto a mi nombre en el pasaporte y el carnet de identidad. Pero ya mucho antes de considerarme marcada por esa definición, desde mi más temprana adolescencia, ninguna ocupación me era más habitual que la de garabatear cuartillas y llenar cuadernitos. Y sin embargo entonces, cuando figuraba a efectos legales primero como «estudiante» y después como «licenciada en Filosofía y Letras», me hubiera parecido una arrogancia y un atrevimiento presentarme ante nadie como escritora de oficio. Podía decir, a lo sumo, que me gustaba mucho escribir, que era la cosa que más me gustaba, reconocer que me habían publicado cuentos y artículos y sobre todo confesarme a mí misma —con mezcla de miedo y delectación— que me iba metiendo irreversiblemente en un camino de los que no tienen vuelta atrás. Pero se trataba de una dedicación hacia la que me aventuraba sin brújula por vericuetos inexplorados y solitarios, de algo que tenía que ver, en definitiva, más con el vicio que con el oficio.

Y lo curioso es que sigo sintiéndolo un poco así, que no me

* 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

acabo de creer que escribir sea un oficio, y sigue sorprendiéndome que me paguen por hacerlo. Muchas veces me he parado a analizar la raíz de esta extrañeza y creo que en gran medida es un reflejo de la suspicacia ajena. Ni a un carpintero, ni a un médico, ni a un abogado ni a un electricista les pregunta nadie, que yo sepa, por qué se dedican a lo que se dedican; se acepta su profesión sin reservas. En cambio, el reconocimiento de la escritura como oficio por parte de los demás no es tan incondicional ni da la impresión de que esté basado en una convicción profunda. Se trata de un reconocimiento cauteloso, un poco de dientes para afuera, y para lograr que se afirme se siente uno obligado a dar continuas explicaciones.

A través de las reincidentes preguntas que, acerca de su condición, le suelen hacer al escritor sus amigos, los entrevistadores y los autores de tesis doctorales, saca uno en consecuencia que la peculiaridad de este oficio le intriga e inquieta algo a todo el mundo, y que su esencia no deja de ser puesta perpetuamente en cuestión de forma más o menos velada, con una mezcla de fascinación y de perplejidad no exentas de cierto escándalo. «Pero bueno, ¿Cómo se le ocurrió a usted empezar a escribir?»

En primer lugar, la elección de cualquier oficio suele llevar aparejada una pretensión de beneficio económico, unas miras de estabilidad material casi inmediatas. De ahí que la pregunta más obvia y frecuente en este tipo de pesquisas sea la de: «¿Cree usted que se puede llegar a vivir de la pluma?» Pero resultaría demasiado ingenuo reducir la cuestión a términos tan elementales o pensar que la declaración de solvencia económica por parte del escritor vaya a servir de justificación satisfactoria para aplacar la curiosidad de quienes hurgan en la naturaleza un tanto evanescente de esta profesión.

Es más, me atrevería a decir que para la mentalidad de

▷ 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 Lexicografía; *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; *La encrucijada de la novela Latinoamericana actual*, por Rafael Conte, crítico literario; y *El personaje de teatro, personaje genérico*, por Francisco Nieva.

mucha gente, la prosperidad material que a un escritor pueda llegar a proporcionarle la venta de sus libros tiende a ser considerada como abusiva a partir de ciertos límites, y el exceso de ganancia redunda con frecuencia en desprestigio de la obra, y no al revés. Mientras se admite comúnmente sin discusión que un cirujano, una modista o un restaurante cuando cobran más es porque son mejores, en el caso del escritor la cosa nunca queda tan clara. Posiblemente es la propia historia de la literatura la que nos afianza en la noción contraria, al traer a nuestro recuerdo y consideración una serie de nombres inmortales, hoy inscritos sobre una lápida, y que pertenecieron en vida a gente marginada por la sociedad de su tiempo y que pudo llegar a morir ignorada y en la más total miseria. Gente a la que hoy se ensalza casi tanto por las excelencias de su obra como por haber tenido que pagar con el hambre, la calamidad y la incomprensión su terco afán por continuarla contra viento y marea y dejarla como legado a la posteridad.

Todavía hoy, a pesar del auge que ha alcanzado la «industria cultural» y de la proliferación de agentes literarios, premios, becas y asociaciones con que la sociedad trata de demostrar que el escritor no tiene porqué morirse pobre ni ser bicho raro, sigue muy arraigada la idea de que la elección de este oficio no nace condicionada por el logro económico. La desvinculación entre prestigio y ganancia viene avalada por una larga tradición difícil de desterrar y que nos lleva a considerar al escritor como a un ebrio o a un iluminado. Y, en todo caso, de gastos muy sobrios. No es, pues, por ese argumento del dinero por donde hay que ir a buscar el contrasentido que se intuye en esta dedicación.

Existen otras razones de más peso para explicar el recelo y la extrañeza que provoca su cariz de oficio, incluso para los que ya están convencidos de que no tienen ni pueden tener otro. Y después de mucho pensarlo, he caído en la cuenta de que estas razones pueden resumirse fundamentalmente en dos:

La primera, que no se trata de un oficio ni necesario ni obligatorio.

Y la segunda, que nadie que lo haya ejercido ha sido nunca capaz de explicarle claramente a los demás cómo, cuándo ni dónde lo aprendió. Y como consecuencia, que tampoco puede enseñárselo a ejercer a nadie.

Ambas razones (o mejor dicho, sinrazones) resultan en verdad un tanto provocativas e insatisfactorias.

El reconocimiento de que no se obra al dictado de la necesidad suele producir en los seres humanos una mezcla de desazón y de mala conciencia. En una sociedad como la actual, cada día

más regida por criterios de utilidad y aprovechamiento, todo se confabula para que el escritor tienda a esconder como un error culpable la pureza y gratuidad de su afición y sienta vergüenza de declarar que nadie le obliga a sentarse a escribir ni sabe muy bien para qué diablos sirve. Que lo hace simplemente porque le divierte. Es lo que seguramente contestaría un niño si le preguntasen que por qué juega, un enamorado si le vinieran con monsergas razonables para hacerle desistir de su internamiento en los perdederos del amor o un viajero que hubiera abrigado el descabellado propósito de echarse a andar por los caminos con la sola intención de conocer pueblos y mirar el paisaje. Son empresas a las que uno se apunta sin más motivos que los que nacen del propio deseo de descubrir algo por cuenta propia, de dar un mentís a las reglas tediosas y uniformes que nos impone la vida y de burlarlas para experimentar el riesgo, la emoción y la incertidumbre de inventar otras nuevas. Es el único sentido de cualquier empeño de tipo lúdico.

Pero, ¿cómo no va a escandalizar un oficio cuya sola justificación es la de que divierte y estimula? Por eso el escritor se ve instado a buscarle otras, a enmascarar su placer, embutiéndolo en los uniformes del deber y la responsabilidad.

De un siglo a esta parte, en nombre de este creciente prurito por equiparar a la literatura con otras disciplinas de reconocido provecho para que se le conceda carta de naturaleza, han corrido y siguen corriendo ríos de tinta en un intento abocado al fracaso de explicar lo inexplicable: porqué se escribe y qué utilidad reporta y para quién. Pero el hecho de que ninguna de las obras resultantes de esta pretensión de esclarecimiento haya dejado nada definitivamente sentado a tal respecto es una prueba bastante patente de que la letra solamente sirve para reproducirse y criar nuevos pretextos de letra, todos ellos motivados, a fin de cuentas, por el mismo placer de ejercitar la libertad individual. Los libros escritos con la intención inicial de justificar el oficio de escribir se dividen en dos categorías: los que siguen ateniéndose rígidamente a esa intención y son fieles a ella hasta el final, y los que la pierden enseguida, abandonándose a la tentación de nuevas divagaciones; es decir, los que olvidan la meta por gozar del camino. Ni los unos ni los otros van a convencer a nadie de que la literatura sea una disciplina fácilmente clasificable ni regida por reglas estrictas. Pero se diferencian entre sí en que los primeros aburren y los otros no. Y la garantía de estos últimos, aunque no demuestren nada, estriba en el propio texto que han sabido engendrar, un texto que precisamente gusta y sorprende por su

capacidad renovada de encandilar y de seguir dejando abiertas todas las preguntas. Se les conoce y distingue de los otros porque evidencian descaradamente su traición a aquel propósito que dio pie a la exploración inicial, porque vuelven, como una pescadilla que se muerde la cola, a regodearse en la misma escritura que van segregando. La reinventan, pero no la clasifican.

El escritor, lo reconozca o no, por lo que realmente sigue manteniendo su apuesta en un empeño cuya utilidad nunca acaba de ver del todo clara es por renovar perpetuamente la fe y la ilusión que le llevaron a embarcarse por primera vez en semejante aventura. En una palabra, por seguir jugando. Sabe, de todas maneras, que ese juego se lo está proponiendo a otros. Pero no conoce a esos otros, ni llegarán a cobrar existencia mas que si acierta a llamarlos bien, a seducirlos. Del poder de seducción de su texto y no de otra cosa, depende, pues, que se quede o no jugando solo.

El aprendizaje de la escritura

Hace unos años estuve dando un curso en la Universidad de Columbia en Nueva York y, aprovechando mi estancia allí me propusieron que diera un seminario sobre «Creative writing», que venía a ser, hablando en plata, como una especie de taller de escritura. Acepté con la condición de declarar desde el primer día a mis alumnos, como así lo hice, que yo no pensaba enseñar a escribir a nadie porque eso es imposible, y que me limitaría a hablar de literatura con los que ya tuvieran afición a ella. Se trataba de un seminario optativo y no obligatorio, así que solamente tendría que seguir acudiendo a él quien estuviera de acuerdo con mi planteamiento de la cuestión. Se celebraba un día a la semana, y recuerdo que el primer miércoles, cuando expuse detalladamente mis reservas con relación a la enseñanza de la escritura, acudieron unos diez estudiantes. Casi enseguida pude darme cuenta, por la expresión de sus rostros y el tipo de preguntas que me hicieron, que a la mayoría de ellos les había decepcionado mi enfoque de aquella asignatura, que me negaba a admitir como tal. Al miércoles siguiente no se presentó más que un joven portorriqueño, y cuando le pregunté por los otros compañeros me dijo que no los conocía, pero que había podido adivinar, por los comentarios que hicieron a la salida, que no pensaban volver a una clase donde no se les daban garantías previas de que fueran a aprender nada. «¿Y tú?» —le pregunté—. «Yo creo —contestó— que puedo aprender mucho». Aquel chico era ya un escritor y no necesitaba que nadie le cantara las alabanzas de una afición que

suponía su mayor estímulo y consuelo. Acabamos haciéndonos muy amigos y sustituyendo el escenario de aquel aula por el de la calle, mi apartamento o algún café. No sé lo que él aprendería, pero yo todavía recuerdo con gratitud la levadura que para mi trabajo supusieron aquellas conversaciones informales sobre los problemas que plantea la escritura.

Es evidente que quien tiene pasión por la palabra y está abierto a ella recibe, tanto de los libros que ha leído como de las conversaciones que ha escuchado, un continuo acicate que le puede tentar a escribir, una especie de savia que le entra por todos los poros y lo encarrila hacia una expresión más eficaz y cuidadosa. Y en este sentido, aunque no pueda decirse de forma diáfana cómo hemos aprendido a escribir, sí sabemos que ese misterioso aprendizaje, que se inició en la infancia, siempre se ha visto más fomentado por los textos o discursos que nos proponían preguntas que por los que nos suministraban infalibles respuestas. La escritura se cuestiona a sí misma. Se escribe para lanzar al aire nuevas preguntas, para interrumpir los asertos ajenos, para tratar de entender mejor lo que no está tan claro como dicen. Y el escritor, aunque haya vislumbrado muchas veces la inconsistencia de su aportación personal e incluso el aumento de caos que puede suponer, escribe porque cree que lo que él va a decir no lo ha dicho todavía nadie de esa manera. Porque quiere decir *lo suyo*.

Una de las razones invocadas por quienes auguran un próximo ocaso a la literatura es la que ya se contenía en el famoso axioma «nihil novum sub sole», escepticismo que parecería justo y coherente si no estuviera invalidado por la demostración del poco peso que ha tenido para todos los hombres nacidos después de que se formuló, los cuales han seguido escribiendo impertérritos. Desde un punto de vista lógico, ¿cómo iba a coger nunca la pluma quien entrase en una biblioteca pública y se detuviese a considerar el alud de materias que se encierran en aquellos innumerables tomos? Sobradamente abrumadora sería la tarea de alcanzar a leer los más posibles para tratar de resumir y poner de acuerdo las teorías formuladas en ellos.

De acuerdo con la famosa frase de Unamuno: «creer es crear», me parece que el de la escritura es fundamentalmente un asunto relacionado con la fe. Y precisamente de ahí derivan las contradicciones de su aprendizaje. Porque, si bien es cierto que cuando nos iniciamos en su ejercicio tenemos mucha menos destreza en el «oficio», la fe y el entusiasmo inherentes a la iniciación de toda aventura suelen ser mucho mayores. A medida que van pasando los años y el escritor consigue un mayor o menor

reconocimiento por parte del público, se ve forzado a confesarse muchas veces que la fe de los comienzos se le ha venido abajo, que tiene el peligro de estarse metiendo por unos raíles demasiado cómodos y que le van a amortiguar cualquier sobresalto y a garantizarle una feliz arribada. Y en el fondo de su ser no es eso lo que busca ni lo que quiere. El de la escritura es un aprendizaje que nunca se cierra, sino que se está renovando y poniendo en cuestión cada vez que volvemos a vernos ante un papel en blanco. Un carpintero que ha construido bien una mesa puede estar relativamente seguro de que ha aprendido a hacer mesas, pero a un escritor nadie le garantiza que, porque haya escrito un libro, el próximo que escriba tenga que ser mejor ni tan siquiera bueno. Por eso he dicho antes que se trata de un oficio que no es posible enseñar a otros, porque es uno mismo quien inventa a cada momento las reglas del juego y quien tiene que desecharlas cuando ve que no le sirven. Y atreverse a reconocer que no le sirven, que tiene que seguir aprendiendo sin ayuda de nadie.

Es verdad que, una vez alcanzada cierta etapa de su carrera, al escritor pueden ayudarle y servirle de ánimo las opiniones de los demás sobre el resultado de su obra. Pero ni estos criterios ni el suyo propio sobre la labor concluida deben hacerle caer en el halagüeño espejismo de que, en nombre de lo que hizo, se ha de justificar y dar por bueno todo lo que haga en adelante. Al enfrentarse de nuevo con su tarea, el único criterio válido para saber si aquello que está haciendo le sale bien o mal no puede venirle al escritor más que de su propia aprobación o desaprobación; ningún clamor externo de los que le han consagrado como un experto en la materia debe hacerle olvidar la extraña y contradictoria naturaleza de esa materia ni su resistencia perenne a ser gobernada y conquistada.

Quienes consideran el oficio de escribir como un privilegiado camino donde las flores crecen por generación espontánea suelen encarecer la suerte que supone desempeñar un trabajo donde no tenemos por encima de nosotros a nadie que nos mande. Y eso efectivamente es verdad: si no escribimos no pasa nada grave y nadie nos riñe ni nos va a echar de la oficina. Pero también es verdad que no siempre el ejercicio de la libertad resulta fácil. Y el escritor, aunque retire de su dedicación un placer incomparable con otro alguno, no puede decir nunca, si es sincero, que este placer le llueva del cielo sin esfuerzo. Precisamente porque nadie le manda hacer lo que hace, ha de convertirse él mismo en su propio domador.

Cuentan de Alfieri, el gran escritor italiano, que antes de

ponerse a escribir le pedía a su criado que le atara a la silla y no le desatara por muchos gritos que diera para pedírselo. Cuando al cabo de una hora o dos llegaba su criado a desatarle, ya estaba Alfieri tan embebido y absorto en su tarea que ni se daba cuenta. No todos tenemos un criado que nos ate a la silla, pero yo siempre que me pongo a escribir alguna cosa nueva (incluso si se trata de algo que en el recinto de la imaginación he concebido como atractivo y transparente) me acuerdo de esta anécdota atribuida a Alfieri y al menos durante un ahora —esa primera hora de aridez— acudo, para vencer la tentación de levantarme de la silla, al expediente de imaginar que alguien me condena a estar atado a ella. Y enseguida, tras la liberación, me alegro de lo que tuve por condena. Lo malo es seguir siempre como atado a la silla.

En definitiva, lo único que queda claro es que a la literatura no se le puede fingir afición, porque no lo soporta. Exigirá todos los sacrificios de tiempo y de dinero que puedan decantarse, pero si se convierte en una rutina o una carga, mejor será dejarla caer. Porque sería como hacerse trampas en un solitario. El escritor, incluso el más consagrado, puede dar gato por liebre a los demás, pero no tiene derecho a hacerse trampas a sí mismo.

Su tarea es una aventura solitaria y lleva implícitos, si es fiel a su carácter, todos los titubeos, incertidumbres y sorpresas de donde le viene su gratuidad y su grandeza a cualquier aventura emprendida con entusiasmo. Pero en un mundo donde se huye cada vez más de la soledad, el escritor desconcierta como un nadador contra corriente, y de todas partes surgen brazos que le quieren anexionar a un determinado grupo y hacerle esclavo de sus normas y de sus reglas. Contra este peligro, no le queda al disidente más remedio que seguir aguantando en su amenazado reducto, partir de cero, invocando aquella fe juvenil de los comienzos, y darse cuenta de que nada de lo aprendido le sirve para continuar.

Quien, embriagado por el incienso del público reconocimiento, llegue a creer que ya ha aprendido definitivamente a escribir, no volverá a descubrir nada nuevo ni a sorprender a nadie. Habrá consumado su oficio, pero habrá dejado de enviarse con él. Y lo pagará en aburrimiento.

Porque yo sigo pensando, como en mi primera juventud, que la escritura es más un vicio que un oficio. Y de ahí su mítico prestigio y la secreta envidia que en mucha gente provoca. Porque realmente resulta un poco indignante —yo lo comprendo— que le toleren a alguien la desfachatez de dedicarse al mismo vicio durante toda su vida y que encima le paguen por ello.

Hasta el 27 de mayo

74 OBRAS DE JOSEPH CORNELL

El pasado 2 de abril se inauguró la exposición de collages y construcciones en cajas, de Joseph Cornell (1903-1972), con una conferencia del crítico de arte Fernando Huici sobre el pintor y cineasta norteamericano, a la que tituló *Joseph Cornell y el no lugar de la utopía*.

La exposición, compuesta por 74 obras, estará abierta, en la sede de la Fundación Juan March, hasta el próximo día 27, y ha sido posible gracias a la colaboración de la Fundación Joseph y Robert Cornell, los señores Leo Castelli, Richard Feigen, James Córcoran, Richard Ader, Burton Kanter, Linda Olin, el Museo de Arte Moderno de San Francisco y otros coleccionistas.

A continuación se incluye un extracto del texto del catálogo editado para esta exposición, del que es autor Fernando Huici, crítico de arte del diario «El País», licenciado en Filosofía Pura por la Universidad Autónoma de Madrid, guionista en filmes como *Picasso en su siglo*, *Luis Buñuel*, *Look at*, *Shirley Temple Story*, *Luis Sáez o el sueño de las armas*, y *Comedia del Arte*, y en programas de televisión como *Trazos*, *Imágenes* o *El arte de vivir*.



Sin título (El Cairo) caja 1939-41.

«CORNELL Y EL NO LUGAR DE LA UTOPIA»

Hasta los 28 años, hasta su encuentro, en la galería de Julien Levy, con la obra de los surrealistas europeos y, de modo muy particular, con los collages de Max Ernst, nada hay en la biografía de Cornell que permita suponer una dedicación artística más allá de su voraz —bien que peculiar, como veremos—, curiosidad de autodidacta. Sin embargo, el poder detonante que suele adjudicarse a dicho encuentro radica menos en una identificación profunda con los supuestos del surrealismo que en las posibilidades de lenguaje que éste dejaba abiertas y que se ajustaban como un guante a determinados rasgos de la personalidad de Cornell, a su visión caprichosa y laberíntica de la cultura, a su propio modo de relación con las imágenes y los objetos. Ni su decisión de abordar una actividad creadora ni mucho de la naturaleza de su obra artística posterior puede comprenderse en toda su extensión si no es a la luz del mapa formado por sus múltiples intereses culturales.

Dentro de ese mapa de devociones artísticas la música ocupa un lugar muy principal. Es esta una pasión que nace en la propia infancia de Cornell, generada por su entorno familiar, y que en su caso se orientará hacia la ópera y, fundamentalmente, hacia el ballet, esto es, dos géneros en los que lo musical se funde con el teatro, otra de las aficiones básicas del artista, tanto en sus formas cultas como bodevilescas o, incluso,



«La bella», caja de Cornell, 1954.

en aquellos juegos que reproducen la magia escénica: autómatas, teatrillos en miniatura... El cine, y ante todo las viejas películas mudas, que lo atraen por su capacidad de sugerencia onírica.

Esa curiosidad múltiple, esa afición desdoblada en todas las esferas del arte, no dejaría de ser un lugar común, compartido en cualquier biografía de artista, de no ser porque de ella se forma el aluvión de referencias sobre el que Cornell edifica su obra. Nacido en Nyack, a veintinueve millas de Nueva York, su existencia transcurriría en su práctica totalidad en otro punto y muy cercano a la

metrópoli: la casa familiar de Flushing, en esa avenida de nombre milagrosamente apropiado a su figura, Utopia Parkway. En sesenta y nueve años, no hará apenas viajes fuera de ese triángulo y, desde luego, ninguno distante ni significativo. Sí serán constantes, sin embargo, sus visitas a Nueva York, esa caja de Pandora formada para Cornell por teatros, museos, salas de conciertos, bibliotecas y tiendas como su legendaria «El signo del gorrión», «santuario de infinitos placeres, dotado de una mágica atmósfera y un fuerte sentido del pasado».

Si el arte es la puerta que pone en relación a Cornell con el mundo, las imágenes y los objetos son las llaves que le permiten franquearla. Aquí entra en juego, de modo significativo, otra faceta gestada ya en el joven Cornell, la del coleccionismo. La psicología del coleccionista —nos lo ha descrito Maurice Rheims ejemplarmente—, ilumina a los objetos con el brillo de la vida. Eso mismo ocurre en el ánimo de Cornell, dotado de una milagrosa perspicacia para advertir la belleza y la significación ocultas en una legión variopinta de objetos y materiales, aquellos que atraen su instinto de coleccionista, pero que son también el lugar en el que acabará por revelarsele.

Pero si los collages y objetos de los surrealistas abren para Cornell un horizonte especialmente acorde con el potencial de su mundo interior, él se encargará de hacerlos derivar hacia un terreno que le es específico y de sentido rotundamente alejado del original. Una cierta inercia crítica de manual ha tendido a situarle —a través de esta anécdota inicial, la semejanza de lenguaje y

diversos puntos de relación biográfica—, en la esfera, sino de militancia concreta sí de tendencia, del surrealismo internacional. Esa vinculación, que ninguna perspectiva crítica rigurosa sostiene ya, fue desmentida por Cornell desde su primer contacto como artista con Julien Levy, cuando al mostrarle los primeros collages de su efímera etapa bajo la sombra de Ernst, aceptó su deuda, pero no sin expresar ya su voluntad de reencauzarla en un proceso de «magia blanca». Y efectivamente, no cabe buscar en Cornell nada de esa «tendencia al negro» que hallamos en el surrealismo, nada de su humor dolorosamente mordaz que constituye otra forma de lucidez bien distinta a la del artista neoyorquino. Tampoco su lenguaje se sitúa dentro de esa metáfora de cortocircuito que, a partir del ejemplo clásico de Lautreamont, esgrimen los surrealistas.

Aviarios

A principios de los años cuarenta, Cornell comienza a trabajar, con creciente intensidad, en un ciclo de obras que se caracteriza por el empleo, como motivo iconográfico principal, de imágenes de diversas aves. El origen remoto que se invoca para esta serie es, en una tendencia muy común del trabajo de Cornell, la impresión provocada muchos años antes, durante una de sus correrías neoyorquinas de exploración, por el encuentro en una tienda de animales con un escaparate de aves tropicales. El ciclo de los «Aviarios», que se prolonga a lo largo de todo el período de madurez creativa del artista, nos ofrece un ejemplo idóneo desde el que contemplar en perspectiva un arco fundamental de

oscilación sobre el que se construye toda la trayectoria de Cornell, el que se mueve entre su exhuberancia original, un mundo marcado por la acumulación de referencias visuales concretas, y un deslizamiento en el que opta por una decidida austeridad iconográfica, donde las imágenes parecen despojadas de sus acentos más decididamente simbólicos, sobre todo de cualquier sospecha narrativa, y su trabajo se inclina hacia una mayor abstracción formal y conceptual.

Lynda Roscoe Hartigan, autora de una amplia biografía comentada de Cornell, nos ha señalado la importancia que posee su presentación monográfica de los «Aviarios», en diciembre del 49 en la Egan Gallery, como afirmación estratégica de un cambio de alta significación en su actitud creativa, así como en relación a su situación dentro del panorama artístico americano. Apenas un mes antes, Cornell había presentado en la Hugo Gallery una muestra que reunía las obras ligadas al tema de su fascinación por el mundo del ballet.

Con ella concluía su relación con una galería vinculada en su significación a la corriente internacional del surrealismo (una orientación que había marcado igualmente a sus galerías anteriores, como la Julien Levy y la «Art of this century») y con ello recalaba su distancia, no sólo respecto al surrealismo, sino frente a Europa. Por formación, Cornell había estado marcado, «de una manera sutil y saludable» —nos dice—, por la vanguardia francesa plástica y musical y, aunque esa vinculación a la cultura del viejo continente había de tener en su obra una traducción constante, multiforme y muy

singular, no por ello dejaba de compartir así la suerte de toda su generación artística, curtida al calor de las revoluciones que irradiaba la plástica europea. El «Aviario de Joseph Cornell» en la Egan, una galería que trabaja ya con hombres como Kline y de Kooning, pone de manifiesto, con especial contraste con respecto a la muestra de la Hugo Gallery, los nuevos modos aparecidos en su obra, al tiempo que le permite dar testimonio de su alineamiento solidario con una nueva generación de artistas americanos, los de la gran aventura del expresionismo abstracto, una generación que viene ya a significar la plena emancipación respecto a las fuentes europeas de las que inicialmente habían bebido.

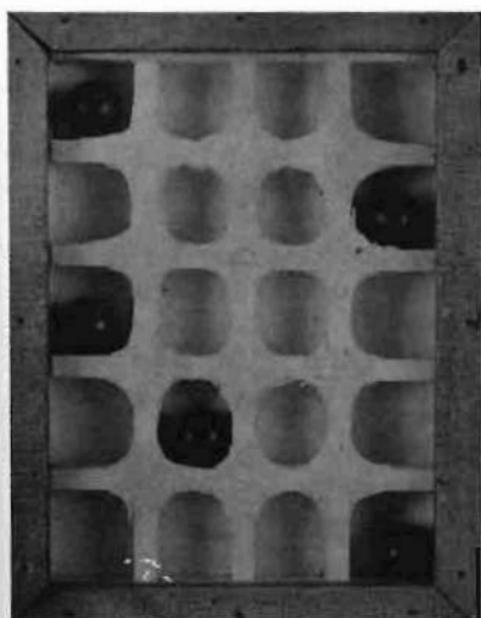
Cosmologías

Una alusión frecuente en la obra de Cornell, tanto en sus cajas como en sus collages, es la del tema cosmológico. Emblemas solares, constelaciones, figuras del zodiaco, toman su lugar en estas escenografías como en un eco de aquel ocaso de Emily Dickinson, «el más cómodo de llevar en una mano». Para Sandra Leonard Starr, la más célebre entre las series de Cornell ligadas al tema cosmológico, la constituida por los «Soap bubble set» (literalmente, juego o equipo para pompas de jabón), viene a funcionar como clave central del pensamiento del artista, como la pieza que da sentido final a todas las demás.

Las cosmologías —como, en algún sentido, una gran parte de las construcciones de Cornell—, se sitúan en lo mejor de esa tradición de bodegones, de objetos que conducen desde el barroco holandés al De Chirico metafísico, en la esfera de ese

sermón sobre apariencia y realidad del que habla Gombrich.

No es sólo el empleo de imágenes concretas lo que permite al artista plantear el problema del tiempo, incorporarlo a su obra. Pensemos, desde una perspectiva más amplia, en toda esa base material y documental, en toda la imaginería sobre la que Cornell construye lo que Motherwell denominará como su



«Descartes descartado», 1953-56.

«grand tour» de la Europa del XIX, y en la que el artista valorará tanto su pertenencia a una iconografía del pasado como la huella física que el tiempo ha dejado en esos objetos.

Igualmente, la incorporación de elementos móviles, —esferas, cubos, anillas, cadenas, arena...—, compromete, de nuevo, a la obra en el tiempo, en una sucesión azarosa que la hace siempre cambiante y, sin embargo, idéntica a sí misma. Si el tiempo es una ficción, ésta no puede ser conjurada desde su olvido, otra ficción; no desde una obra planteada en la atemporalidad, sino desde su plena conciencia en un enfrentamiento que permita trascender su

ilusión pues «sólo desde el tiempo se vence al tiempo».

Palacios, palomares y museos

En su apelación a lo teatral, el modelo más general de caja en la obra de Cornell, el que se nos propone como una visión frontal, de escaparate, plantea un tipo de espacio que se mantiene en el filo de lo real y lo ficticio. Es real, por cuanto que lo es físicamente, capaz de contener objetos tridimensionales. Es ficticio en su carácter escenográfico, en su capacidad de alterar nuestra percepción, óptica y conceptual, de su verdadera configuración.

El primero de ellos, se opone al modelo, por así decirlo, desde dentro. El segundo engloba cajas de la serie «Palomares», «Fachadas», «Observatorio» y «Cajas compartimentadas».

Príncipes de Médici

La imagen del niño, o del adolescente, aparece con frecuencia como elemento principal en ciertas cajas y collages de Cornell, pero en ninguna alcanza su presencia un magnetismo tan particular como en el ciclo que gira en torno a los infantes y príncipes de Médici al que prácticamente podemos asimilar también su niño de Caravaggio. En el origen de este conjunto de piezas hallamos, como en otros puntos de su trayectoria, una fijación pasional por determinadas imágenes del pasado de la pintura, en una elección que rara vez recae en aquellas obras que han poseído una mayor densidad mítica para la historia del arte, sino que prefiere optar por una relación más íntima, más acorde con el ánimo excéntrico que caracteriza toda la sensibilidad de Cornell.

PREMIOS A LA FUNDACION

Entre las recientes referencias y distinciones recibidas por la Fundación Juan March sobresalen las otorgadas por críticos y autores. Cuarenta y tres destacados críticos consultados por la revista «Arteguia», para otorgar los Premios anuales de la citada revista, eligieron en el capítulo destinado a premiar la labor realizada por instituciones privadas en el campo del arte, a la Fundación Juan March como la más destacada y, por tanto, merecedora del Premio «Arteguia 1983». Según nos comunica el editor de esta publicación, F. Fernán-Gómez, se puede subrayar que «no hubo ni uno solo de los cuarenta y tres votantes que no concedieran algún punto a esta institución».

También se concedieron los premios a un artista joven (Francisco Arjona), una galería (Juana Mordó), un medio de comunicación social («El País») y una institución pública (Cuartel de Conde Duque del Ayuntamiento de Madrid).

Por otra parte, el Jurado constituido para otorgar los galardones de la Sociedad General de Autores de España, a las personas o entidades que más se han significado en la difusión y defensa de la obra de los autores españoles, ha concedido por unanimidad el premio 1983 a la Fundación Juan March, según ha comunicado el presidente de la citada S.G.A.E.

El jurado estuvo presidido por Juan José Alonso Millán, presidente de la Sociedad General de Autores, y formado por la escritora y actriz Ana Diosdado; Santiago Moncada, autor de teatro; Antonio de Jaén, guionista; Enrique Martín Garea, consejero editor de música; los compositores Tomás Marco y Manuel Moreno Buendía, y el autor de televisión José María Rincón.

Además de la Fundación Juan March fueron premiados Alicia de Larrocha, Nuria Espert, José Luis Garci, Joan Manuel Serrat y Rosa Sabater, a título póstumo.



GRABADOS DE GOYA EN CIUDAD REAL

El próximo día 4 de mayo se inaugura, en el Museo de Ciudad Real, la exposición de Grabados de Goya, integrada por 222 obras pertenecientes a las cuatro grandes series del pintor aragonés: *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*.

Esta es una colección formada hace años por la Fundación Juan March con el asesoramiento de los pintores Gustavo Torner y Fernando Zóbel, y del director del Museo del Prado, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, que es autor de los textos del catálogo que acompaña la exposición en su recorrido. Además, está complementada con un montaje de paneles con comentarios escritos, ampliaciones de los grabados, y por un audiovisual de 16 minutos de duración.

Recorrido de la muestra

Dentro del Programa «Cultural Albacete», la exposición de grabados de Goya ha hecho un recorrido por seis localidades de la provincia. Comenzó el 27 de octubre de 1983 en el Museo de Albacete (con una conferencia inaugural de Alfonso Emilio Pérez Sánchez), donde permaneció hasta el 15 de diciembre de 1983.

Pasó después a Almansa (del 21 de diciembre de 1983 al 15 de enero de 1984), en la Casa Municipal de Cultura con una conferencia del Profesor García-Saúco, que inauguraría el resto del recorrido por la provincia.

Del 11 al 22 de febrero permaneció en Hellín, en el Cen-

tro de Educación Especial de aquella ciudad, desde donde, del 7 al 19 de marzo, pasó a la Caja Rural de La Roda. En Villarrobledo permaneció del 23 de marzo al 8 de abril, en el Círculo Mercantil e Industrial, y, en el Colegio de Educación General Básica de Casas Ibáñez, del 12 al 23 de abril, concluyó su recorrido por la provincia.

Goya y su época

El profesor García-Saúco, que inauguró la muestra en distintas localidades de la provincia de Albacete, destacó el momento «crítico» que vivió Goya: «Nacido en 1746, quiso el destino que un hombre como él viviera uno de los momentos más críticos y trascendentales de la historia, no sólo de España sino también de Europa. Y va a presenciar el momento del cambio político y social desde el Antiguo Régimen al nacimiento de la nueva sociedad política del siglo XIX. Para hacernos una idea más precisa, podemos considerar dos hechos: cuando Goya nace todavía reina en España Felipe V; y cuando muere en Burdeos, en 1928, Carlos Marx ya tiene diez años. Estos dos paradigmas nos pueden ayudar a comprender mejor lo transcendental que fue aquella época».

Los sábados de mayo

II CICLO DE CONCIERTOS DE ÓRGANO EN LIÉTOR

Cada sábado del mes de mayo se celebrarán sendos conciertos de órgano barroco en la Iglesia de Santiago de Liétor, localidad situada a 58 kilómetros de Albacete. Este ciclo está organizado por el Programa Cultural Albacete en colaboración con la Caja de Ahorros de Albacete, y es el segundo que se realiza en el citado órgano, ya que el pasado mes de mayo se ofreció otro organizado también por la Caja de Ahorros de Albacete y la Fundación Juan March.

A las ocho de la tarde de cada sábado actuarán **Esteban Elizondo** (el día 5); **María Teresa Martínez Carbonell** (el 12); **Francis Chapelet** (el 19), y **José Enrique Ayarra** (el 26).

El órgano de la Iglesia de Santiago de Liétor parece haber sido construido en la segunda mitad del siglo XVII (aunque la tradición nos lo sitúe en el siglo anterior, relacionado con una donación de don Juan de Austria), y fue restaurado en 1982, con la ayuda del experto francés Francis Chapelet. La caja del instrumento mide 5,50 metros de altura por 2,80 metros de ancho, toda ella de madera de pino, tallada y barnizada. Parece que fue voluntad del organero el realizar un órgano muy brillante y claro, y con muchas posibilidades sonoras gracias a sus dos teclados, acorde con la tradición barroca, donde los llenos y címbalas de muchas filas superan los juegos de trompetas.

Francis Chapelet

Nació en París en 1934. En el Conservatorio Nacional consigue los Primeros Premios de



Órgano de la Iglesia de Santiago, en Liétor.

Armonía en la clase de Maurice Duruflé y, después, de Órgano y de Improvisación en la de Rolande Falcinelli. Desde 1964 es titular del órgano de Saint Séverin, de París. Ha publicado una serie de estudios sobre la estética del órgano español, y restauró el de Liétor. Es profesor de Educación Musical de la

Ville de París y profesor de órgano de la Escuela de Música, de Bordeaux-Talence.

María Teresa Martínez Carbonell

Nació en Reus. Perfeccionó los estudios organísticos en la Academia de Música de Viena. En el año 1970 consigue el Diploma de Organo, ha actuado en St. Albans (Inglaterra), Bolonia, Nürenberg, Arosa (Suiza), Ginebra y Avila. Ha participado en los Festivales Internacionales de Organo de Mahón, Aosta, Ginebra, Viena y Morelia (Méjico).

Esteban Elizondo

Nació en San Sebastián, donde cursó los estudios de órgano y piano, obteniendo el primer premio en ambas carreras. Posteriormente se traslada a Viena donde amplía sus estu-

dios durante tres años en Anton Heiller. También acude a diversos cursos de interpretación de música española, francesa e italiana en Haarlem (Holanda), Palma de Mallorca y Torredembarra. Es catedrático del Conservatorio Superior de Música de San Sebastián.

José Enrique Ayarra

Nació en Jaca (Huesca). Estudios de órgano y armonía en Vitoria. Licenciatura en Canto Gregoriano en la Escuela Superior de Madrid, en 1956. Organista titular por oposición de la catedral de Sevilla, en 1961, y diploma de Estudios Superiores de Organo en París, en 1974 bajo la dirección de Edouard Souberbielle. Entre los distintos trabajos publicados, tiene un libro sobre «La historia de los grandes órganos de la catedral de Sevilla».

El día 30 de mayo

CONCIERTO DE LA III TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

El próximo día 30, a las 19,30 horas y en el salón de actos de la Fundación Juan March, se celebrará el concierto de la III Tribuna de Jóvenes Compositores que convoca esta institución.

Obras de seis autores, entre 26, fueron las elegidas en esta ocasión por el Comité de Lectura, compuesto por Carmelo Alonso Bernaola, Tomás Marco Aragón y Josep Soler Sardá, actuando como secretario, sin voz ni voto, el Director de Actividades Culturales de la Fundación, Antonio Gallego Gallego.

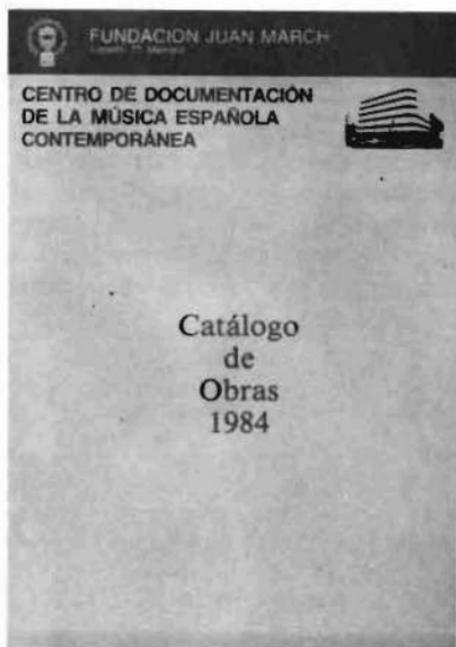
El concierto estará compuesto por las obras *D'Humanal Fragment*, de Benet Casablanca Domingo; *Dos piezas para diez instrumentistas*, de Jacobo Durán-Loriga; *Dämmerungen Ohne Dich*, de Alberto García Demestres; *Dos poemas d'Emily Dickinson*, de Josep Lluís Guzmán Antich; *Quartet de corda*, de Ernest Martínez Izquierdo, y *Diálogos* de Ramón Roldán Samiñán. La interpretación correrá a cargo del grupo Koan, dirigido por José Ramón Encinar.

«CATALOGO DE OBRAS 1984»

El Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, ubicado en la segunda planta del edificio sede de la Fundación Juan March, dentro de su biblioteca, ha publicado el primer catálogo de fondos. En él se recogen unas 1.700 obras de 281 autores españoles contemporáneos, que aparecen ordenadas por autores, y bajo los cuales se relacionan los títulos de las distintas obras existentes en el Centro, además de una información complementaria: fichas-cuestionario, bibliografía, etc. El catálogo se cierra con un directorio de compositores.

Inaugurado el pasado día 10 de junio de 1983, el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea trabaja en la línea de especiales relaciones que, desde hace tiempo, se vienen manteniendo entre la Fundación Juan March y los compositores españoles, a través de becas de creación, en nuestro país o en el extranjero, e interpretación o estrenos de sus obras en la programación musical de esta institución, en la que destacan los homenajes a figuras relevantes de nuestra música, y convocatorias de Tribuna de Jóvenes Compositores.

En ese marco, el Centro de Documentación tiene por objeto poner a disposición del público sus fondos, que lo constituyen partituras (publicadas o inéditas, esbozos, bocetos, primeras versiones); grabaciones (en discos, cintas, casetes y vídeos, tanto los editados comercialmente como los no venales); documentación de compositores (datos biográficos, curriculum, catálogo de obras); publicaciones y referencias críticas (libros, antologías, manifiestos, revistas, recortes de prensa, etc.), así como también programas de mano, convocatorias y carteles), además de cualquier tipo de do-



documentación que ayude al estudio de la música posterior a 1940.

En este catálogo se incluye información sobre los servicios de que dispone el centro, que hacen realidad los objetivos que se marcaron en su fundación. Estos son: facilitar la investigación, consulta y audición a musicólogos, compositores, intérpretes, críticos o estudiosos de los fondos existentes en el Centro; responder a las consultas que se dirijan al mis-

mo sobre datos de las obras: plantilla, años de composición o de estreno, grupo o intérprete que la estrenó, minutaje, referencia discográfica, editor, etc., así como el intercambio de información y documentación producida por el propio Centro, con las instituciones españolas y extranjeras dedicadas a la documentación musical.

Además, este catálogo específica que el Centro no es selectivo ni restrictivo a la hora de acopiar, fichar o archivar los distintos documentos que se le ofrezcan, ya que intenta recoger la mayor cantidad posible de ellos y ordenarlos sin criterios cualitativos.

Preservar los derechos de autor y editor

El Centro de la Música Española Contemporánea no facilita ningún tipo de copia, limitándose a informar a los interesados del lugar y condiciones donde pueden obtenerla, de esa forma se preservan los derechos de autores y editores.

Este Centro, como toda la Biblioteca, permanece abierto de octubre a junio, de 10 a 14, y de 17,30 a 20 horas, excepto sábados que tiene sólo horario de mañana, de 10 a 13,30. Durante los meses de julio y septiembre está abierto de 9 a 14 horas, mientras que agosto permanece cerrado.

Tras toda esta información, el *Catálogo de obras 1984* recoge por orden alfabético todos los autores que figuran en los ficheros del Centro de Documentación, con indicación de la fecha de nacimiento de los mismos, título de las obras con que se cuenta, indicación de si se posee documentación del autor y, en relación con cada uno de los títulos, si se posee partitura, grabación, o ambas.

Un directorio, compuesto por casi un centenar de compositores, cierra esta primera edición del catálogo del Centro de Documentación de la música Española Contemporánea, que recoge las partituras y grabaciones catalogadas hasta el 30 de noviembre de 1983.



CUATRO CONCIERTOS DE MONTEVERDI

El pasado 15 de febrero dio comienzo un ciclo de conciertos dedicados a Monteverdi, que se desarrolló los días 22 y 29 del mismo mes y el 7 de marzo, en la sede de la Fundación Juan March, e interpretados, respectivamente, por el grupo de Madrigalistas de Madrid, dirigido por Lola Rodríguez de Aragón; Grupo Vocal Cantare con la Gorgia, dirigido por Jordi Casas; el Grupo Monteverdi, bajo la dirección de Mariano Alfonso, y Albicastro Ensemble-Suisse, dirigido por Jorge Fresno.

Claudio Monteverdi, uno de los músicos más gloriosos de toda la historia, madrigalista eximio, autor de canzonettas, arias y bailes, de cantatas y de las primeras óperas merecedoras del tal nombre, es autor también de conmovedoras páginas religiosas y litúrgicas, tanto a capella como concertadas, tanto a una voz como en el más grandioso estilo policoral, según se explica en el libro-catálogo editado con motivo de este ciclo, cuya introducción general, redactada por Inmaculada Quintanal, se ofrece a continuación.



Inmaculada Quintanal:

«MONTEVERDI, MUSICO MODERNO»

Cuando Claudio Monteverdi abrió sus ojos a la luz, un día de la primavera de 1567, acababa de llegar a un mundo sorprendente, contradictorio y paradójico, en el que le tocaría jugar un papel de brillante aglutinador. Los pilares fundamentales de aquel mundo —Iglesia y Estado— habían sufrido una conmoción en sus bases. Nuevas corrientes y nuevas tendencias circulaban por los campos de la política, de la religión, de las artes y de las

letras, enfrentándose a otras, que no por ser contrarias, eran menos poderosas. Los vientos reformadores soplaban con fuerza en múltiples direcciones —la cristiandad estaba dividida, la contrarreforma había hecho su aparición—; las monarquías absolutas por una parte, por otra la filosofía místico-natural. El nuevo escolasticismo emprendía un largo recorrido. El esplendoroso mundo creado por la sociedad renacentista, comenzaba a palidecer. Las tradiciones me-

dievales, menospreciadas por los humanistas del Alto Renacimiento, afloraban tímidamente. Elementos y formas góticas reaparecieron en las bellas artes a fines del siglo XVI y en una extraña convivencia, mezcla de lo medieval y lo moderno, se iba fraguando el proceso que llevaría del Manierismo al Barroco.

El papel que jugaría Monteverdi en esta etapa de transición hasta los albores del nuevo siglo, iba a ser decisivo, porque fueron épocas de intensa experimentación a las que no se sintió ajeno y con las que ya había levantado nubes y tormentas. Si uno de los principales objetivos de la poesía y de la música en las últimas décadas del XVI era «despertar los afectos», no cabe duda que Claudio Monteverdi consiguió con cierta premura y sin excesivo trabajo convertirse en el blanco preferido de los detractores del nuevo estilo. Se le acusa de «introducir nuevas reglas, nuevos modos y nuevos giros en las frases resultando duros y poco placenteros al oído».

El siglo XVI ha finalizado. Una nueva generación tomaría las riendas de la vida cultural. Nombres como Descartes, Galilei, Grocio, Shakespeare, Comenio, Cervantes, Góngora, Quevedo, Zurbarán, Rubens o Rembrandt marcarán hitos en la historia de las ciencias, de las letras y de las artes. Monteverdi brillará con luz propia. Fue la gran figura de la nueva era musical que se iniciaba en los albores del siglo XVII. Artista equilibrado, poeta lírico, colorista dramático de la talla de un Gabrieli o un Tiziano.

La gloria de Monteverdi ha sido comparada con la de Dante y Miguel Angel. La moderna musicología le asigna un pue-

to junto a Beethoven, a Wagner o a Verdi.

Los acontecimientos surgidos en Italia a finales del siglo XVI no pueden ser considerados, solamente, como el preludio de una nueva era artística, sino más bien como el producto de una profunda evolución de la música en el mundo.

En este sentido, podríamos afirmar que en esta época se da uno de los muy escasos «cambios de rumbo» que han sacudido a una sociedad tan evolutiva como la occidental: el paso de la monodía a la polifonía al filo del milenario, los comienzos de la música acompañada (la segunda práctica) en los comienzos del XVII, el cambio de templanza a lo largo del XVIII y, como consecuencia, el proceso de disolución de la tonalidad que a lo largo del XIX nos lleva al atonalismo de los vieneses.

En lo que se refiere a Monteverdi es evidente que no estuvo solo en el paso de la polifonía «a la antigua» (la primera práctica), de concepción horizontal e igualdad teórica entre todas las voces del tejido polifónico, a la polifonía «moderna» en la que la melodía y el bajo continuo marcan las líneas maestras del pensamiento musical. El paso de la era del contrapunto a la edad de la armonía lo dieron, al mismo tiempo, muchos compositores, pero probablemente el más dotado fue Monteverdi. Todos ellos, sin embargo, hubieron de manejar, a la vez, ambos estilos según la función de la música que componían. Podríamos decir que los compositores se hicieron bilingües y adoptaban uno u otro de los lenguajes según los destinatarios y el marco social de su música. En principio, la música religiosa siguió manteniendo durante más tiempo el modelo

palestriniano, mientras que la música profana y especialmente las nuevas formas de la ópera y la cantata prefirieron el nuevo estilo. Pero esto es sólo una simplificación. Monteverdi escribiría música religiosa en el lenguaje avanzado (*Las Vísperas della Beata Vergine*) o en el modelo antiguo (la misa sobre el motete de Gombert) y ello dentro de la misma publicación. Y lo mismo ocurre en el campo de la ópera: en la primera de ellas, el *Orfeo*, madrigales y sinfonías instrumentales en el estilo estricto alternan con los recitativos y arias de la segunda práctica.

El estilo estricto de escritura para cuatro u ocho voces, sin acompañamiento instrumental obligatorio, era conocido con distintas expresiones, cada una de las cuales concretaba diferentes aspectos del mismo. *Stile grave* (estilo severo) se refiere a la lentitud del movimiento, *Stile a o da Capella* (estilo coral) se refiere al medio de ejecución: el coro de la capilla o capella. *Stile osservato o legato* (estilo estricto o ligado), hacen referencia a la obligación del compositor de observar el contrapunto correcto. Toda esta nomenclatura está implícita en el término «*stilo antico*», utilizado en el XVII para diferenciar el estilo antiguo del moderno. Primera práctica o segunda práctica.

Quien quiso seguir las huellas de la esplendorosa polifonía sagrada y continuar escribiendo en estilo «a Capella» tenía que renunciar a los recursos técnicos que se habían multiplicado. Quien quiso salir de aquel callejón —aparentemente sin salida— y emprender el nuevo camino de las modernas formas, hubo de prescindir de la aureola serena y austera que impregnaba al canto unitario.

La mayoría, adoptó unas u otras según el momento.

En el «cambio de rumbo» intervinieron, claro es, muchos y diferentes factores. En primer lugar, como en todas las artes del Humanismo, el prestigio de la antigüedad grecolatina: aunque su música se había perdido, se sabía que no había sido polifónica y que había intervenido decisivamente en el teatro. Luego, el fuerte deseo de que los efectos destapados por los textos literarios cantados se expresaran con más libertad: el contrapunto severo no será evidentemente el vehículo ideal. También, el papel más interesante e independiente que empezaban a jugar los intérpretes profesionales, tanto cantantes como instrumentistas, y el deseo de un arte más sensual y «naturalista», menos racional. Monteverdi, a lo largo de una evolución que dura más de 60 años (de 1582, año de su primera publicación, a 1642 en que estrena su *Coronación de Popea* poco antes de morir), es probablemente quien ejemplifica mejor una trayectoria fascinante que hizo de nuestra música lo que luego fue.

A lo largo de cuatro conciertos, y sin que se hayan podido programar por razones lógicas ni sus grandes obras policorales ni sus óperas, asistimos a excelentes ejemplos de todas sus épocas y de todos sus estilos. Es una ocasión única. Pues Monteverdi, digámoslo de una vez, es el primer músico moderno y la falta de familiaridad con su música, una grave carencia cultural de la que nadie debe enorgullecerse.

Primer concierto

El primer concierto celebrado el día 15 de febrero estuvo compuesto por *Madrigales* a

LAMENTO D'ARIANA

DEL SIGNOR
CLAUDIO MONTEVERDE
MAESTRO DI CAPELLA
Della Serenissima Republica.

con due Lettere d'omaggio in genere Representative.

CON PRIVILEGIO.



STAMPA DEL GARDANO
IN VENETIA MDCXXIII.

Appresso Aristotimo Magini.

A

El grupo Madrigalistas de Madrid, intérprete de este concierto, se formó en 1969, por iniciativa y bajo la dirección de Lola Rodríguez de Aragón, con la idea fundamental de interpretar y difundir el repertorio polifónico del Renacimiento Español. Ha actuado en las celebraciones del Sesquicentenario de la Independencia de los países centroamericanos, y se ha presentado en el Festival Internacional de Belgrado y en los Festivales de Sombor y Maribor, también en Yugoslavia.

Segundo concierto

capella', interpretado por el grupo de Madrigalistas de Madrid, dirigido por Lola Rodríguez de Aragón.

El programa de este concierto comienza con el madrigal *Si ch'io vorrei morire*, joya del *Libro IV con texto de Maurizio Moro*. Las *canzonettas a tres voces*, publicadas en el libro de 1584, son breves composiciones frescas y espontáneas de sus primeros años juveniles. *O primavera*, con texto de Guarini, pertenece al libro III. Dos cosas llaman la atención en este madrigal: una, la ligereza y la transparencia del tejido polifónico, otra, la alternancia de las voces entrelazando los dos primeros versos.

En *Ohimè se tanto amate*, del libro IV, el texto es tratado con absoluta libertad, repitiendo la exclamación inicial —representada por un diseño descendente—, de tantas formas disonantes que le da un aspecto juguetón. En *S'andasse amor a caccia* y *Ecco mormorar l'onde*, ambos con textos del poeta Tasso, recrea la atmósfera y el espíritu de la poesía, con un delicado sentido descriptivo.

El día 22 de febrero se celebró el concierto dedicado a *La música religiosa*, que interpretó el grupo vocal Cantare con la Gorgia.

La mayor parte de las obras que compusieron este concierto, excepto el *Cantate Domino* y las *Laetaniae*, están incluidas en *Selva Morale*. *La Messa a quattro voci*, responde al modelo de lo que en el *Stile antico* se entendía por «a Capella». Estructura simple silábica, con un claro planteamiento tonal, pulsación constante binaria «alla breve» solamente cambiante en el «Et resurrexit», como era habitual. Es una misa cíclica, en la que un mismo motivo aparece en las distintas partes recordando la unidad de todo el conjunto.

En *Laudate pueri* destacan desde el principio los temas rápidos, entrelazados en airoso polifonía. Responde a la forma típica del concertato, es decir, antagonismo coral-vozes solistas. *Cantate Domino* es una de las obras no incluidas en la *Selva Morale*. Se publicó en 1620, en una colección dedicada a Cesare Bianchi y Monteverdi. De las cinco *Salves* compuestas por

Monteverdi, se incluyó la editada en 1629. A pesar del menor número de voces, exactamente la mitad, la sonoridad no se resiente lo más mínimo. Por último, del libro póstumo, aparecido en 1650, son las *Laetaniae della la Beata Vergine*.

Cantare con la Gorgia, grupo intérprete de este concierto, se creó en 1976 y está centrado especialmente en la música profana del siglo XVI, tanto española como europea. Vinculado a la Coral Càrmina, de Barcelona, su actividad concertística ha tenido lugar, en su mayor parte, en Cataluña, aunque ha participado en ciclos y festivales franceses y suizos, entre otros.

Tercer concierto

El tercer concierto se celebró el día 29 de febrero y estuvo dedicado a *Madrigales concertados y ballets*, a cargo del grupo Monteverdi.

A partir del Libro Quinto, comienzan los Madrigales Concertados. Todos los que comprende el Sexto Libro llevan esta denominación —dos, además, la indicación: «concertados con el clavicémbalo»—, y en este estilo se realizan las diversas secciones de una composición, no solamente entre las voces y el acompañamiento; con esta perspectiva, el madrigal asume un aspecto totalmente nuevo.

Presso un fiume, diálogo a siete «concertato con Basso Continuo» probablemente sea la composición más perfecta de este tipo.

El séptimo libro finaliza con el Ballet *Tirsi e Clori*, compuesto para la corte de Mantua hacia finales de 1615. La composición se define como «Ballo concertato con voci e instrumenti a cinque».

Altri canti di Marte es el

doble madrigal que abre la segunda parte de la colección de los madrigales amorosos.

El grupo Monteverdi, intérprete de este tercer concierto, nació como consecuencia del interés de una docena de cualificados cantantes profesionales por los madrigales concertados guerreros y amorosos del maestro de Cremona (Monteverdi). Con Mariano Alfonso, su director, pretenden servir de vehículo apto para recrear estas páginas musicales.

Cuarto concierto

Por último, el *Concerto Spirituale e da camera*, celebrado el día 7 de marzo con interpretación de Albicastro Ensemble-Suisse, incluyó obras como *O beatae viae*, que apareció en 1620 y es un delicado diálogo en el que los motivos se van desarrollando por imitaciones hasta culminar en el bello *Alleluia* final. También *Sancta Maria*, publicada en 1627 en Strasburgo, explora los mismos caminos, con más sencillez melódica si cabe.

Mucho más espectacular es el dúo con violín y bajo continuo *Fugge anima mea*, publicado en 1620. *O quam pulchra* es, con texto amoroso del Cantar de los Cantares, un buen ejemplo del virtuosismo que la segunda práctica concedía o, mejor, obligaba a los nuevos cantantes. La *Carta amorosa* es una de las joyas del libro séptimo.

Albicastro-Ensemble-Suisse, creado en Berna, en 1978, fue el intérprete de este concierto que cerró el ciclo. Está especializado en música de los siglos XVI al XVIII, sobre todo de España e Italia, y a ello se dedica exclusivamente. Este grupo es regularmente invitado a los centros musicales y festivales internacionales más prestigiosos.

MODALIDADES DE PIANO, CANTO, Y CANTO Y PIANO

Continúan celebrándose en mayo los habituales Conciertos de Mediodía que dieron comienzo a principios de curso. Los días 7, 21, y 28 del presente mes, a las 12 de la mañana y en la sede de la Fundación Juan March, distintos intérpretes españoles se darán cita en estos conciertos, de duración aproximada de 60 minutos y que cuentan con la posibilidad de entrar o salir en los intervalos que se producen entre las distintas obras. En esta ocasión las modalidades programadas son: piano, canto, y canto y piano.

Obras de Mozart, Chopin y Debussy serán interpretadas, en el concierto del lunes día 7, por la pianista **Caroline Haffner**, Gran Premio del Concurso Internacional de Piano de Ginebra en 1973. Fue alumna de Pierre Sancan y Primer Premio de Piano, Música de Cámara y Acompañamiento del Conservatorio Nacional Superior de París. Ha sido, además, profesora del mencionado Conservatorio y del de Ginebra.

El segundo concierto del mes se celebra el día 21, cuyo programa contará con obras de Cornelius, Mendelssohn, Schumann, Brahms y Reger. Estará interpretado por el tenor **Jorge Antón**, el barítono **José Antonio Carril** y la pianista **Pilar Gallo**.

Nacida en Bilbao, **Pilar Gallo** cursó estudios de piano en el Conservatorio Vizcaíno. Primer Premio Nacional Taboada. Ha sido profesora de órgano en el Conservatorio de Vitoria, y de Piano en el Conservatorio de

San Sebastián, trabajando en la actualidad en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Jorge Antón nació en San Sebastián e inició sus estudios musicales con el organista y compositor **Tomás Garbizu**. Formó parte del Orfeón Donostiarra y en la actualidad realiza estudios con el compositor **Adelino Barrio**, alternándolos con cursos internacionales como el realizado en la Academia Musicale Chigiana de Siena, en Italia, donde fue seleccionado para el concierto final con orquesta.

José Antonio Carril nació en San Sebastián y alterna estudios de Historia del Arte con el perfeccionamiento vocal bajo la supervisión de **Marimí del Pozo**. Ha formado parte de la Coral San Ignacio de San Sebastián, con la que ha dado conciertos por Italia, Inglaterra, Alemania y Austria.

El concierto del día 28, último del mes, recoge obras que el **Grupo Vocal Gregor** ha seleccionado bajo la denominación de *América, cuatro siglos de música*. Compuesto por las sopranos **María Elisa Garmendía** y **Mary Helen Tintes**, la mezzo **Carmen de Lucas**, el tenor que a su vez es director, **Dante Andreo**, y el barítono **José Bernardo Alvarez**, el Grupo Vocal Gregor inicia su actividad, en la República Argentina, en 1970 por iniciativa de su director. Han intervenido en salas de conciertos de Europa, Africa y América, y, actualmente, se dedican a la investigación y difusión de las obras musicales producidas en América durante la época virreinal.

Francisco Yndurain:

«EL TEATRO DE CERVANTES: PROBLEMAS Y PROPOSICIONES»

De 14 al 23 de febrero se celebró en la Fundación Juan March un curso de cuatro conferencias dedicadas al teatro de Cervantes, que dictó el profesor Francisco Yndurain. En dicho curso se analizó bajo el título genérico de *El teatro de Cervantes: Problemas y proposiciones*, prácticamente la totalidad de la obra dramática del autor, aunque más específicamente de los títulos recogidos en los epígrafes de cada una de las conferencias, que fueron: *La llamada de la escena: 'Los tratos de Argel'* y *'La Destrucción de Numancia'* celebrada el día 13, *Su teatro, a la imprenta, (1615) Análisis de 'Los baños de Argel', 'El gallardo español' y 'La gran sultana'*, que tuvo lugar el día 16. El martes 21 se habló sobre *Otros rumbos: 'La casa de los celos', 'La entretenida', 'Pedro de Urdemalas' y 'El Rufián dichoso'* y, el jueves 23, en torno a *Los ocho entremeses. Resumen y síntesis*.

A continuación se incluye un extracto de dichas conferencias.

Al intentar exponer en cuatro lecciones el teatro de Cervantes, una lectura de ese teatro, no se me ocultan algunas de las dificultades que entraña el propósito, tanto para mí como para mis oyentes, ya que se parte del supuesto, quizá infundado, de una presencia de los textos con memorización activa y crítica. Por otra parte,



FRANCISCO YNDURAIN nació en Aoiz (Navarra), en 1910. Estudió Filosofía y Letras en Salamanca y Madrid. Ha sido catedrático de Lengua y Literatura españolas de las Universidades de Oviedo, Zaragoza y Complutense de Madrid. Vice-decano y Vice-rector de la Universidad de Zaragoza, y Secretario General y Rector, sucesivamente, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Fue fundador y director del Archivo de Filología Aragonesa, de la revista «Universidad», de Zaragoza; Consejero Honorario del Instituto Miguel de Cervantes, en la rama de Filología Hispánica, del CSIC, y profesor del entonces Príncipe Juan Carlos de Borbón. Recientemente ha sido designado Vocal de la Junta de Gobierno en la Escuela Diplomática de Madrid.

la literatura dramática no tiene su plena realización hasta que no ha sido llevada a las tablas, lo que supone muy distintas interpretaciones, con las que no

se va a poder contar ahora, aunque sí se apuntará a lo que el texto insinúa y aún propone para su puesta en acción. Un haz de problemas previos, de posible solución en muchos casos es el de la fijación de textos y cronología de las piezas a fin de seguir el desarrollo histórico de la obra total, con lo cual tendríamos una apoyatura en la interpretación literal primaria.

La llamada de la escena

Para entrar ya en el análisis de las obras dramáticas de Cervantes, empezaremos por las dos más antiguas conservadas y que no nos han llegado en textos tan fiables como fuera deseable: LOS TRATOS DE ARGEL y LA NUMANCIA. Son dos piezas de la más distinta condición, ya que la primera es una comedia en la que el autor dramatiza una complicada acción en Argel donde estuviera cautivo casi cinco años completos (1575-1580). Sobre un fondo verista, se entreteje una historia de amores cruzados— mora cristiano cautivo; moro/cristiana cautiva— amores que tienen más de libresco que de lo real verosímil. Parece como si los motivos de carácter histórico, hechos y personas no fueran de virtualidad suficiente para dar vida a la escena, o lo que el público esperaría de ella, y así la pieza tiene valor como documento histórico, perfectamente ilustrado por la investigación, y como invención literaria de abolengo prestigioso entonces. Si uno de los personajes se llama Saavedra, bien puede verse en él la incorporación del autor. La comedia («comedia» era un término genérico, que abarca o

puede abarcar la dramaturgia mayor, algo así como el «play» inglés) parece más bien una sucesión de escenas, con tendencia a la digresión, pero en conjunto es un cuadro de la vida de los cautivos y una exaltación de los sentimientos más nobles de españolidad, religión o la evocación de la edad dorada, y el canto a la libertad. Si esta obra se escribió muy poco después de haber sido liberado Cervantes de su cautiverio, por el elenco de las personas en escena y por el movimiento del drama, da la impresión de no haber llegado a una fórmula como la que hará triunfar muy pronto Lope de Vega.

En cuanto a la NUMANCIA, pertenece a un género que tuvo su fortuna efímera, ciertamente, por aquellos mismos años y que nos ha dejado un reducido número de piezas en la línea de lo trágico sangriento.

La estimación que Cervantes mostró por la obra de Lupercio Leonardo de Argensola (autor de las tragedias, ALEJANDRA, ISABELA y FILIS, ésta pedida) o las citas que hace de Virués, Cueva y otros de la misma tendencia nos ponen frente a uno de los modos o caminos teatrales pronto desplazados por la irrupción del caudaloso Lope. En la tragedia de Cervantes hay un fondo histórico, el prolongado sitio de Numancia, con el cerco y el sacrificio masivo de todo un pueblo antes que rendir su libertad al enemigo. Cervantes ha desfigurado la historia en dos puntos: ha identificado Numancia con España, la de su tiempo, asumiendo lo que fue heroísmo de una tribu a empresa de sentido nacional. La apelación a la libertad, a la vida por la honra y en la fama

entre las generaciones venideras son los móviles que llevan a los saguntinos hasta darse muerte colectiva. El otro punto que se aparta de la historia es el que, procedente del romancero, nos presenta al último superviviente numantino, un niño, que se lanza desde la torre a morir antes que entregar las llaves al romano, impidiendo con ello que le sea otorgado el triunfo en Roma.

Su teatro a la imprenta

Entre estos años, Cervantes siguió escribiendo para el teatro y tenemos documentos que nos aseveran de su aceptación por empresarios, que contrataron con él algunas piezas. Pero hasta que mucho después, en 1615, publicó sus OCHO COMEDIAS Y OCHO ENTREMESSES NUEVOS/NUNCA REPRESENTADOS, nos encontramos con un largo lapso de tiempo vacío, sin presencia activa en la escena ni en la imprenta, aunque nos diga el propio Cervantes que había escrito «veinte o treinta comedias». Ahora, en esta edición (que tuvo dos impresiones o dos tiradas, si no tres) hay un «Prólogo al lector» que viene a ser una recapitulación de su historia como dramaturgo, el abandono después de haber escrito esas comedias, «y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica...».

Dejando a un lado, en este resumen, las relaciones entre el teatro de Lope y el cervantino, no puede menos de adelantarse que si la «comedia» lopesca informará una buena parte de la de aquél, ocurrió no sin

resistencia a sometimiento pleno y con críticas ocasionales. Cervantes se iría adaptando a la división en tres actos o jornadas, a la esquematización de personajes, aunque resistiéndose al tipo o «figura del donaire» en su carácter y función. Si criticó la no observancia de las unidades de lugar y tiempo en las comedias, (recuérdese el capítulo 48 de la primera parte del QUIJOTE), pudo, cuando llegó la oportunidad, justificar tales libertades respecto de la doctrina clásica antigua, fiando a la imaginación (al «pensamiento», dirá) el saltar espacios y abreviar tiempos.

Dentro de esta exposición sobre las 8 comedias, cabe destacar el motivo del cautiverio: EL GALLARDO ESPAÑOL, LOS BAÑOS DE ARGEL y LA GRAN SULTANA. Las dos primeras ocurren en el mundo berberisco próximo a nuestras costas, Argel y Orán, y suponen un cierto distanciamiento en la gravedad del sentimiento en el cautiverio, atenuado quizá por el paso del tiempo. Baños, significa prisiones, y juega una fábula de amores cruzados, ahora con la conversión al cristianismo de la mora enamorada del caballero cautivo (relacionado el caso con lo que se nos narra en la «Historia del cautivo», en la primera parte del QUIJOTE). El rasgo que puede suponer mayor novedad en la acción y representación dramática, parece que sería la aparición en escena de figuras que son «pensamientos escondidos», del personaje Aurelio aquí, solicitado de amores por mora principal y disuadido por sus creencias religiosas y empleo amoroso anterior: Ocasión y Necesidad aparecen en

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1983/1984

El teatro de Cervantes: Problemas y proposiciones

FRANCISCO YNDURAIN



FEBRERO 1984

Martes, 14
LA LLAMADA DE LA ESCENA, LOS TRATOS DE ARGES
Y LA DESTRUCCIÓN DE ALMANCEA

Jueves, 16
SU TEATRO, A LA IMPRENTA (1615), LOS BAÑOS DE ARGEL,
EL GALLARDO ESPAÑOL Y LA GRAN SULTANA

Martes, 21
OTROS RUMBOS: LA CASA DE LOS CELOS, LA ENTRETENIDA,
PEDRO DE URDEMALAS

Jueves, 23
LOS OCHO ENTREMESAS. RESUMEN Y SÍNTESIS



Editorial del castellano de la lengua y del teatro en la Fundación Juan March
© 1984, "El teatro de Cervantes" y "El teatro de Cervantes"

cierto aire caricatural, y ya sabemos que los temas de turcos y «moros» tuvieron un extenso cultivo en novela y romance a finales del XVI. Se dió algo que un investigador francés ha denominado la «Turquerie», y que llegará mucho más tarde a la literatura francesa.

Otros rumbos

En la lección tercera se presta atención a cuatro comedias —incluyendo la no anunciada, EL RUFIAN DICHOSO— por entender que en ellas se podía resumir lo más estimable y característico de ese teatro. (Si se dejó fuera EL LABERINTO DE AMOR, comedia italianizante, no quedó sin mención ni análisis somero). Sin entrar en el examen de los varios argumentos y sus personajes implicados de estas piezas, lo que sí se advierte es que en todas ellas hay una mayor agilidad en la trama, más soltura en el verso y un trasfondo literario casi siempre, esto es que se hace literatura de materia ya literaria sea de índole culta o popular, con lo que parece apelarse a una convivencia de ese mundo mitificado comunal. Al mismo tiempo, no se pierde ocasión de recalcar lo que haya de real, de histórico, tal como sucede en las acotaciones que nos ofrece EL RUFIAN DICHOSO. Algo también común en estas obras es el sentido de la escena, de la representación y de sus exigencias y posibilidades, tanto en actores como en el aparato de tramoya. Esto hace suponer que Cervantes tenía un claro sentido de lo teatral, de sus posibles recursos escénicos, y que al escribir estas comedias las veía en las tablas. LA CASA DE

escena, sin ser vistas por Aurelio, y van dando voz a sus maquinaciones interiores. En LA GRAN SULTANA estamos ya a mayor distancia —geográfica y sentimental— del ambiente de cautiverio: la escena en Constantinopla, y una española, Catalina de Oviedo, que accede al rango máximo de esposa del Gran Turco. Nuevas complicaciones de amores cruzados, de encuentros y situaciones equívocas, ahora llevadas al máximo grado de comicidad. Lo cómico linda e incide con lo grotesco, animado con un baile a la española, pero no sin que se nos den ocasiones para que suenen tonos de más gravedad, como en las protestas de religiosidad de la Sultana, en sus oraciones. Lo turco tiene un

LOS CELOS y LA ENTRETENIDA son comedias de puro enredo. LA ENTRETENIDA, un variado repertorio de personajes tomados de la tradición literaria italiana (Boiardo y Ariosto), del romancero hispano (Bernardo del Carpio) y de la pastoral. LA ENTRETENIDA, que ocurre en Madrid, con referencias muy concretas a lugares, apunta y resbala sobre un amor que puede tener ribetes incestuosos, entre hermanos.

En PEDRO DE URDEMALAS da cuerpo a un personaje de muy larga tradición, oral y escrita, un «tretero» en la definición de Correas. Junto con este personaje proteico, que encarnará diferentes papeles en la comedia, tenemos unos reyes grotescos, y unas gitanas, de las cuales una de ellas, Belica, se descubrirá que es sobrina de la reina. Es una de las piezas más movidas y de gracia más permanente, con su baile gitanesco apoyado en un cantarcillo tradicional. Pedro, el gran Pedro, nos dará una lección de cómo debe representar el farsante. Una vez más nos exhibe Cervantes su atención al teatro en acción, en la escena. Ambas comedias terminan sin que haya bodas, lo que se hace notar con cierta zumba de tóxico tan usado.

EL RUFIAN DICHOSO, comedia que auna lo rufianesco y los hagiográfico, tiene como fuente una biografía de Fray Cristóbal de Lugo, fraile dominico cuya juventud pasa en Sevilla y como rufián, aunque con ribetes de religiosidad sorprendentes. En ésta nos lo presenta hasta el final de la jornada primera, muy movida, de muy acusado carácter dentro del

mundo y lenguaje propios de la jácara. Las dos siguientes jornadas pasan en México, donde el rufián ya es fraile y asistimos a sus milagros y sacrificios, con el contrapunto cómico de su antiguo criado, ahora lego, que no ha perdido resabios y añoranzas de la vida del hampa. El conjunto se acomoda al esquema tradicional de la comedia de santos —subgénero en el que Lope de Vega ya nos había dejado una veintena de comedias—: padres e infancia, vida y milagros en vida y *postmortem*. Ya se ha indicado antes cómo este salto en el espacio viene justificado por dos «figuras»: «Comedia» y «Curiosidad» que aparecen al empezar la jornada segunda. La primera tiene por sí misma entidad más propia de entremés exento. La fidelidad a la historia, a la leída, lleva al autor a la etapa santa, con afirmaciones reiteradas de que «esto fue así», obsequio a la verosimilitud, incluso en las apariciones y bailes de unos demonios que pueden parecer un tanto grotescos. A su lado, las virtudes del antiguo rufián llegan al grado heróico más alto.

Resumen y síntesis

Ya se ha hecho notar en algunos casos la inserción de bailes en las comedias, pero debe advertirse que son mucho más frecuentes, de modo que las representaciones se verían enriquecidas con música y danza, o cuando no, con fondos musicales de instrumentos que se indican en cada caso. Una variedad de motivos líricos de varia procedencia, popular tradicional sobre todo, dirían a sus contemporáneos mucho más

que a nosotros, alejados de aquella convivencia musical y danzante. Romances, villancicos —en el sentido antiguo—, jácaras, aquelindo, perqué, chacóna, zarabanda, etc., son incorporados a la comedia.

En cuanto a los entremeses, creemos que es donde el talento dramático de Cervantes alcanzó sus más logrados aciertos. Si no tenemos una comedia cuya calidad pueda sobresalir entre las de su tiempo, ni nos ha dejado personaje de relevancia sobresaliente, los entremeses son de lo mejor que nos ha llegado desde el género de su tiempo, y con tal frescura de virtudes teatrales que han llegado a espectadores y oyentes modernos no sólo desde las tablas, sino incluso por la radio.

El grupo teatral que dirigió Federico García Lorca en 1933 y años subsiguientes, llevaba en su repertorio *LA GUARDA CUIDADOSA*, entre otros más. La distancia en el tiempo con los consiguientes cambios en gusto y, sobre todo, en personajes y lenguaje, o en las referencias a usos y costumbres, no impedían ni impiden todavía una comunicación de la travesura, de la gracia verbal y de situaciones y caracteres.

Como se sabe el entremés era una pieza de relleno, entre los actos de la comedia, y tenía una libertad que no era permitida en aquella, especialmente en el tratamiento de motivos amorosos o satíricos. De estos ocho entremeses los hay que tienen un planteamiento apenas sin movimiento, son puramente estáticos, tal *LA ELECCION DE LOS ALCALES DE DAGANZO* o *EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS*. La ironía cervantina toca

sin acritud la rusticidad de unos, o se complace en poner discreción en las alegaciones absurdas de los aspirantes a divorcio. La oposición cómica entre armas y letras en cuestión de amores por una fregona se nos ofrece con viveza y gracia en *LA GUARDA CUIDADOSA*. El amor adúltero, con un marido bobalicón y esposa desenvuelta, imposible en la comedia, tiene lugar en *LA CUEVA DE SALAMANCA*, o con un esposo viejo, en *EL VIEJO CELOSO* (otro tratamiento del mismo caso en la novela ejemplar, *EL CELOSO EXTREMEÑO*). *EL RUFIAN VIUDO* nos trae otra vez un ambiente tratado en varias ocasiones por el autor, el mundo rufianesco de Sevilla, con notas nuevas de humor muy peculiar. Menos afortunado, quizá, *EL VIZCAINO FINGIDO* ópera con el tipo ya tópico, ahora más complejo y jugado al sesgo. Por fin, *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS* nos da una vez más la asombrosa capacidad de Cervantes para jugar con la palabra y crear una situación, ahora apoyada en la credulidad inducida por prejuicios sociales. El verborrea de los actores hace que los espectadores del retablo finjan que ven lo que se les describe so pena de pasar por tachas graves de ascendencia y religión. En el humilde escenario del «retablo» hay, además, una presentación en profundidad: los espectadores son, a su vez, actores también, y cuando llegue un furriel pidiendo alojamiento, otro plano teatral, lo tomarán por las apariciones que no han visto. Agudísimo juego ilusionista que aún deja lugar para una sátira contra convenciones sociales de dudoso recibo.

«EL SOCIALISMO, AYER Y HOY»

El Catedrático de Filosofía del Derecho, Elías Díaz García, dio, en la Fundación Juan March y dentro de los habituales Cursos Universitarios, cuatro conferencias con el título genérico de *El socialismo ayer y hoy*. Estas se celebraron los días 28 de febrero y 1, 6 y 8 de marzo, en los que, respectivamente, se habló de *¿Qué es el Socialismo?, Marx y los marxistas, Socialismo en España: pasado y presente, y ¿Postsocialismo? Críticas y autocríticas del Socialismo democrático*.

Un extracto sobre lo que el profesor Elías Díaz expuso en estas conferencias, se incluye a continuación.

A la hora de disponer de un concepto inicial, de una idea un poco clara de lo que el socialismo sea o haya sido —para así poder aludir con alguna coherencia a su historia o a su realidad presente— el problema no es que no haya una definición del mismo; el problema es que hay doscientas. Eso es, al menos, lo que se puso de manifiesto en una amplia y detallada encuesta llevada a cabo, hace algún tiempo en Inglaterra, entre políticos, intelectuales y ciudadanos de diversas profesiones y actitudes políticas, para designar a esa forma de acción y de pensamiento caracterizada, en principio y a grandes rasgos, por propugnar (a diferencia del individualismo y del liberalismo económico) una mayor intervención y participación social y/o estatal en la resolución de los problemas colectivos.

Desde que los términos «socialistas» y «socialismo» comen-



ELIAS DIAZ GARCIA es catedrático de Filosofía del Derecho en la Universidad Autónoma de Madrid y director de la revista «Sistema». Ha publicado, entre otros trabajos, «Estado de Derecho y Sociedad Democrática» (1966), «La filosofía social del Krausismo español» (1973) y «Legalidad-legitimidad en el Socialismo Democrático» (1978). Durante 1983 ha sido director del Centro de Estudios Constitucionales.

zaron a utilizarse allá por los años veinte y treinta del pasado siglo en los círculos owenistas y saint-simonianos de Inglaterra y Francia, en estos ya más de ciento cincuenta años de historia, y hasta hoy mismo son, en efecto, muy diferentes los sentidos en que aquellos han sido utilizados por, entre otros, Owen, Saint-Simon, Fourier, Blanqui, Blanc, Proudhon, Lassalle, Marx, etc. Y en nuestro tiempo la palabra socialismo tampoco significa ni mucho menos lo mismo referido, por un lado, a las «repúblicas socialistas soviéticas» o a las «democracias socialistas» del Este europeo, de China, etc., que, por otro, a los países y procesos

nacionales y de liberación del Tercer mundo o, finalmente, a los partidos y gobiernos que en el mundo occidental intentan o dicen intentar, en medio de grandes dificultades, la conciliación e interrelación entre socialismo y democracia, proponiéndose avanzar con mayor o menor decisión hacia exigencias y metas socialistas respetando los procedimientos y vías de acción de la democracia pluralista, representativa y en un cierto grado también participativa.

Ante tal diversidad, equivoicidad más bien, de los «usos del lenguaje» con respecto a lo que el socialismo sea o haya querido significar, se impone por de pronto un análisis histórico (diacrónico) y comparativo (sincrónico) que permita reconstruir una concreta «tipología socialista».

Una historia del socialismo —pensamiento y praxis social y política— puede beneficiarse, evitando reducciones simplistas, de una consideración de aquella en términos de no mecánica interrelación con las diferentes fases o ciclos de expansión o depresión a que ha estado sometido el modo de producción capitalista: 1848-1870, 1890-1914, 1945-1973 entre los primeros, 1870-1890, 1918-1939, 1973 hasta hoy mismo, entre los segundos, prevaleciendo lógicamente en aquellos los modos de adecuación y hasta de integración en el Estado democrático representativo, dándose lugar por el contrario, en los últimos, a una mayor radicalización rupturista y de desconfianza con respecto de las instituciones, y una demanda de vías de participación social más directa, cuando no —en los malos momentos— de improvisación sin más de

métodos de acción de carácter incluso violento.

Resumiendo y combinando esas diferentes perspectivas sobre «como» construir el socialismo, podrían sintetizarse los siguientes preanunciados teóricos modelos, con posibles entrecruces concretos entre algunos (no todos) de ellos:

a) Construcción del socialismo por vías pacíficas, actuando (1) prevalente o exclusivamente en la «sociedad civil» y por medios, pues, de acción económica y social (formas diversas de lo que hoy podría entenderse como *socialismo autogestionario*), o (2) fundamentalmente por la acción política a través de las instituciones del Estado (lo que en nuestro tiempo suele denominarse *social-democracia*).

b) Construcción del socialismo sin renunciar a posibles vías de violencia, actuando (3) prevalente o exclusivamente sobre la «sociedad civil», con acciones que irían desde el atentado armado individual a la insurrección popular (y con ello aludo específicamente a diversas actitudes del *anarquismo clásico*), o (4) proponiéndose una estrategia de toma violenta del poder, de asalto al Estado para después servirse dictatorialmente de él, por una minoría de revolucionarios profesionales que se autodefinen como vanguardia del proletariado (*comunismo clásico*, en su manifestación sobre todo Leninista-estalinista).

Marx y los marxistas

¿Cómo y dónde situar a Marx en este convencional y no exhaustivo esquema? Desde luego no con el anarquismo clásico —a pesar de su aproximación a la Comuna de París

(1871)— siempre enfrentado con Bakunin y sus seguidores desde los tiempos de la primera Internacional (1864-1976). En cambio, la que está más impuesta, desde diferentes e incluso antitéticas posiciones, como interpretación única, indiscutible y ortodoxa es, como bien se sabe, la que insiste en la esencial, inescindible y absoluta conexión entre marxismo y leninismo.

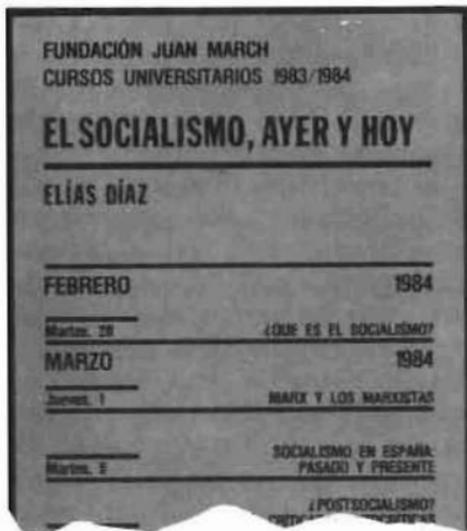
Marx como Lenin habría considerado, según esta reduccionista y exclusivista versión, (a) que la democracia representativa era un instrumento perfectamente inútil para el cambio y el socialismo (a suprimir, por lo tanto, en la primera oportuna ocasión, como Lenin efectivamente hizo en enero de 1918); (b) que todo Estado es por sí mismo dictadura, siendo, pues, algo muy secundario la «forma» política, democrática o reduplicativamente dictatorial, que adopte, con lo que: (c) se justifica plenamente cualquier «dictadura del proletariado» como fase de transición para una final, acientífica y apriorísticamente afirmada, total desaparición del Estado y de sus instituciones jurídico-políticas de acción social.

Frente al absolutismo de la reducción leninista (y después estalinista) de aquél, aquí se subraya, por el contrario, la mayor complejidad presente —junto a alguna ambigüedad, es cierto— en la obra de Marx y la posibilidad, por tanto, de ser interpretado en línea mucho más cercana a lo que hoy sería un *socialismo democrático* que aunara y transformara, con profundos cambios cualitativos, esas dos insuficientes formas de evolución pacífica al socialismo antes definidas, por separado, como, por

una parte, «socialismo autogestionario» o —añado ahora— «socialismo libertario» (exclusivamente actuante en la «sociedad civil», más o menos desentendido de las instituciones políticas) y, por otra, como «social-democracia» que casi únicamente parece atender al Estado y a la política electoral y parlamentaria, infravalorando o desconfiando de otras posibles, legítimas, formas no institucionales de acción social.

Según esta diferente y mucho más democrática interpretación de Marx, habría base en la obra de éste para entender (a) que las instituciones jurídico-políticas del Estado representativo regido por el sufragio universal podrían constituirse como factores efectivos para un cambio social profundo, incluso de carácter socialista; (b) que no es, pues, en modo alguno indiferente al «como» se gobierna —democrática o dictatorialmente— junto, por supuesto, al «quien» gobierna; y (c) que la «fase de transición» (sobre cuyos caracteres y extensión será la ciencia quien en el tiempo irá dilucidando) puede perfectamente corresponderse e identificarse a nivel político con una profundización de la «república democrática» con lo que se introducen, pues, elementos, cautelas y análisis muy diferentes a los incluidos en una minoritaria y burocrática «dictadura del proletariado», y en una interpretación tradicional y acrítica del «dogma de la extinción del Derecho y del Estado».

Un trabajo importante será después el de debatir sobre la relación de este Marx democrático con, por ejemplo, las actitudes de Kautsky o Bernstein en la segunda Internacional (1889-1914) o con los austromarxistas



(Adler, Hilferding, Bauer) y, sobre todo, posteriormente con los más cercanos de fondo —tampoco por entero coincidentes entre sí como Rosa Luxemburgo, Gramsci, Lukacs, Escuela de Frankfurt, etc.

Socialismo en España: pasado y presente

Con las particularidades propias y específicas de nuestro país en el pasado siglo, retraso en la industrialización y en el desarrollo del movimiento obrero (también en la modernización del Estado y en la democratización de la sociedad civil), puede, no obstante, señalarse como ya desde el decenio de los cuarenta (socialistas utópicos como Joaquín Abreu, Narciso Monturiol, Sixto Cámara, Fernando Garrido, etc.) y, sobre todo, desde la revolución liberal de 1868 van a manifestarse entre nosotros tendencias y movimientos socialistas que en mayor o menor medida se adecuan, como es lógico, a la tipología genérica y a los modelos teóricos europeos más arriba diferenciados.

Así, el diputado anarquista italiano Fanelli, discípulo de Bakunin, difunde a partir del mismo 1868 tal ideario, y organiza los primeros núcleos españoles de la Internacional, donde Anselmo Lorenzo o Tomás García Morago serán sus hombres más destacados. Enseguida, en 1871, los exiliados de la Comuna Paul Lafargue y Laura Marx harán lo propio en el sector socialista marxista, que ya tenía a José Mesa como primer introductor. Desde entonces y hasta la misma guerra civil de 1936-1939, el anarquismo (en sus dos vertientes, de actuación preferentemente social y, diferenciada, de acción violenta revolucionaria) tendrá un fuerte peso en la política y, en general, en la entera historia social española: en el campo del trabajo intelectual habría que recordar en esta línea a, por ejemplo, un Federico Urales y a la importante «Revista Blanca» en la que colaboran no pocos de los mejores escritores españoles de la época. Los socialistas por su parte fundarán su partido (PSOE) en 1879, obra de hombres como, ante todo y sobre todo, Pablo Iglesias y de otros como Jaime Vera, Francisco Mora, Juan José Morato, Antonio García Quejido, etc.

Es una larga historia desde entonces —cien años— la del socialismo español: a resaltar en ella, la conjunción republicano-socialista de 1909 con la que comienza a salirse del aislamiento 'guesdista' anterior; la conexión por entonces con algunos importantes intelectuales, frustrada (más o menos) en ciertos casos (Unamuno, Ortega...), consolidada en otros (Besteiro, Fernando de los Ríos, Araquistain...); el surgimiento de líderes políticos y sindicales valio-

sos como Prieto, Largo Caballero o Negrín, después; la ruptura de 1920 y la formación del partido comunista (con el otro de los modelos aquí mencionados, el de inspiración leninista); la República, la radicalización a partir de 1933, la polémica entre Besteiro (revista «Democracia») y Araquistain (revista «Leviatán»), la guerra y la interrupción de tantas cosas que estaban apenas iniciándose, la derrota de la democracia y el socialismo, la persecución, el largo exilio, la lucha en el interior, 1975, el PSOE profundamente renovado pero recuperando toda esa memoria histórica hasta llegar finalmente al Gobierno a consecuencia del triunfo electoral del 28 de octubre de 1982.

¿Postsocialismo? Críticas y autocríticas del socialismo democrático

¿Dónde estamos hoy con respecto al socialismo? Como mínimo puede decirse que en una difícil encrucijada. Me refiero con ello a la forma de socialismo que aquí se está denominando como «socialdemocracia» (actuación a través del Estado) pero quizás también se sentiría aludida —en la medida en que continúa siendo más una aspiración que una realidad— la que, más justamente podría calificarse ya de «socialismo democrático» (con actuación también, y además de lo anterior, en la sociedad civil). Las otras formas, anarquista clásica y comunista leninista, plantean alternativas tal vez internamente coherentes (la coherencia de la violencia) pero que o se agotan en sí mismas (las primeras) o

(las segundas) dan lugar a resultados —como prueba la historia— para nada democráticos sino más bien totalitariamente negadores de la libertad.

El socialismo democrático, aspirando a un funcionamiento coordinado pero relativamente autónomo de las instituciones jurídico-políticas del Estado representativo y, a la vez, de los movimientos e iniciativas de base de la sociedad civil, es —me parece— la única alternativa: se entiende, la única alternativa desde la izquierda, desde posiciones genéricamente socialistas. El problema es que, sometida a las críticas que se le dirigen tanto desde el neoliberalismo conservador como desde un radicalismo izquierdista que en unos casos se acerca más al leninismo y en otros, tal vez preponderantes, lo hace desde posiciones complejas de carácter ambigüamente anarquista.

La crítica de la derecha neoliberal se centra más bien en la ineficacia de la economía socialista, del sector público, del Estado interventor; no dejan de acogerse tampoco allí las tesis de Burnham y otros posteriores sobre la inevitabilidad en la moderna sociedad industrial del poder de los técnicos. «managers», gestores y dirigentes empresariales. Pero en la medida en que las pruebas de la supuesta ineficacia «socialista» que ahí se aducen están siempre exclusivamente referidas al marco del modo de producción capitalista, pierden —creo— gran parte de su fuerza y fundamento en la hipótesis de un cambio precisamente en el modo de producción que es lo que el socialismo —aunque sea gradualista y no esencialistamente— propugna. Por otro lado, análisis como los de O'Connor

en *La crisis fiscal del Estado* pondrían también en tela de juicio la «eficacia autónoma» del capital privado, especialmente en su más decisivo sector monopolista.

Las críticas que desde la izquierda se hacen hoy al socialismo democrático se centran, por su parte, casi de manera absoluta, en la negación de las posibilidades del Estado democrático como factor de cambio hacia el socialismo. En ello se basa, por ejemplo, Alain Touraine para declarar solemnemente en una de sus últimas obras que «el socialismo ha muerto» y que «de lo que se trata —añade—, es de inventar una izquierda postsocialista y anties-tatal». El socialismo, según esa tesis, ya no vale para la «sociedad programada» que —otra vez Burnham— está sucediendo a la sociedad industrial: «los gobiernos socialdemócratas —acusa Touraine— se integran cada vez más en la defensa económica y militar del mundo capitalista». Pero la alternativa de Touraine, negando tajantemente toda posibilidad de cambio en, y a través de, esas instituciones, no me parece —por sí sola— tampoco muy convincente en su eficacia: se carga allí exclusivamente a los movimientos sociales, de modo muy preferente a los de la mujer, a los que surgen en las reivindicaciones regionales y de las nacionalidades y a los grupos antitecnocráticos y antinucleares, todo el peso absolutamente en la construcción de la nueva sociedad. El Estado democrático constituye, por el contrario, el gran estorbo, el gran obstáculo para tal progresiva operación: el Estado es el Mal, la sociedad civil es el Bien.

Como fácilmente puede apre-

ciarse, en la raíz de semejantes posiciones se encuentra la que puede denominarse «falacia de la identidad», entre lógica del capital y democracia representativa o más rotundamente, entre capitalismo y Estado democrático.

En esas misma coordenadas, que en mi opinión constituyen posiciones críticas sin alternativa, una consideración actual del problema exige analizar asimismo concepciones como las de Miliband (conexión empírica necesaria entre ambos elementos) o las más complejas de carácter estructuralista de Poulantzas (el capital creador de un Estado defensor ineluctable del capital monopolista) o, las aún más complejas (reasumiendo aspectos críticos de la Escuela de Frankfurt) de un Claus Offe para quien, a la inversa de Poulantzas, es el Estado quien crea el capital —quien restaura la forma «mercancía»—, aunque a la postre su función se agote, según parece, en defenderlo y permitir así su recuperada existencia y su ampliada reproducción. También Offe, como Touraine, pone todo el acento en el factor de cambio que son las «iniciativas populares» (negándosele absolutamente a las instituciones), pero con exigencias mucho mayores de radicalidad en sus contenidos.

Pero con este recurso, siquiera sea «calculado» y moderado, a la violencia se está ya saliendo —en mi opinión— de las vías estrictas, políticas y sociales pero pacíficas, que caracterizan y deben caracterizar al socialismo democrático que, hoy más que nunca, necesita firmemente contraponer a la violencia «crítica de las armas», las pacíficas y libres «armas de la crítica».

Curso y libro patrocinados por la Fundación

HISTORIA DE LA FÍSICA HASTA EL SIGLO XIX

El libro «Historia de la Física hasta el siglo XIX» acaba de ser publicado por la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, con ayuda de la Fundación Juan March. Recoge el curso de conferencias que sobre el citado tema se desarrolló en abril y mayo de 1983, patrocinado también por la Fundación.

Según señala en la presentación el organizador del curso, Carlos Sánchez del Río, el carácter paradigmático de esta disciplina científica —debido sin duda a su desarrollo precoz— hizo imposible sintetizar toda la historia de la Física en un curso y por eso en este primer intento se analizaron los hechos más relevantes hasta el año 1800, aproximadamente.

Juan Vernet Ginés, en su trabajo sobre «La Física en la antigüedad», señala que casi todos los textos científicos de la antigüedad fueron conocidos por los árabes y traducidos por éstos a su lengua.

Sobre la aportación árabe a la física escribe **Julio Samsó**.

«La Física en el mundo latino medieval», y su contexto cultural fuertemente vinculado al ámbito filosófico, es el tema de **Eduardo Millas Vendrell**.

El camino tortuoso del desarrollo científico se constata en el trabajo de **Carlos Solís Santos**: «La mecánica de Galileo: un proyecto irrealizado».

De los *Principia* de Newton se ocupa **Manuel García Doncel**, en dos trabajos dedicados a tres libros de los *Principia*.

«La óptica en el siglo XVII» es el tema de **Armando Durán**, partiendo de los conocimientos aportados por Kepler, básicos para las teorías sobre la luz desarrolladas en esa centuria.

Antonio Moreno González se ocupa de «La Física de Fluidos en el siglo XVII» procurando identificar la realidad científica pasada en sí misma, más que buscando parecidos con la de hoy.

«La mecánica en el siglo XVIII» es el trabajo de **Alberto Dou**, donde se recoge los principios descubiertos y formulados en ese siglo.

José María Torroja escribe sobre «La mecánica celeste» y el complicado mecanismo del sistema solar.

«La electricidad en el siglo XVIII» es el tema de **Maximino Rodríguez Vidal**.

David Jou escribe sobre la termología en el siglo XVIII, con dos grandes apartados para la termometría y la calorimetría.

Por último, el trabajo de **Víctor Navarro Brotons** trata de responder a cómo se produjo la transmisión de Europa a España de las ideas y métodos, en relación con la física, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

NUEVOS TITULOS DE «SERIE UNIVERSITARIA»

Once nuevos títulos se han incorporado últimamente a la Colección «Serie Universitaria» editada por la Fundación, en la cual se incluyen resúmenes amplios de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de esta institución y aprobados por los distintos Departamentos. Los resúmenes son realizados por los propios becarios a partir de las memorias originales de sus trabajos, las cuales se encuentran en la biblioteca de la Fundación. Los nuevos títulos de esta Serie, que se reparten gratuitamente a investigadores, bibliotecas y centros especializados en toda España, son:

203. **Isabel López Calderón.**
Clonación de genes de «Saccharomyces cerevisiae» implicados en la reparación y la recombinación.
(Beca extranjero 1980. Biología y Ciencias Agrarias). 49 págs.
204. **Josep Sorribes Monrabal.**
Crecimiento económico, burguesía y crecimiento urbano en la Valencia de la Restauración (1894-1931).
(Beca España 1979. Economía). 55 págs.
205. **Fernando Pliego Alfaro.**
Monfogénesis del Aguacate ('Persea americana', Mill.) in vitro.
(Beca extranjero 1978. Ciencias Agrarias). 45 págs.
206. **Luis Antonio Ribot García.**
La revuelta de Mesina, la guerra (1671-1674) y el poder hispánico en Sicilia.
(Beca España 1980. Historia). 36 págs.
207. **Javier Gil Pujol.**
Recepción de la Escuela de Annales en la historia social anglosajona.
(Beca extranjero 1980. Historia). 56 págs.
208. **Sabino Veintemillas Verdguer.**
Crecimiento del KH_2PO_4 a partir de soluciones hirvientes.
(Beca España 1981. Geología). 38 págs.
209. **Carmen López Alonso.**
Los rostros y la realidad de la pobreza en la sociedad castellana medieval (silos XIII-XV).
(Beca España 1979. Ciencias Sociales). 54 págs.
210. **María del Carmen Iglesias Cano.**
Paradigma de la naturaleza: Montesquieu, Rousseau, Comte.
(Beca España 1979. Ciencias Sociales). 55 págs.
211. **Juan Alfonso Ayala Serrano.**
Mecanismo de expresión de la PBP-3 de E. 'coli': Obtención de una cepa hiperproductora de la proteína.
(Beca España 1981. Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones). 38 págs.
212. **Fernando Molini Fernández.**
Ensayos de un geógrafo sobre el federalismo fiscal de los Estados Unidos.
(Beca extranjero 1982. Plan de Autonomías Territoriales). 50 págs.
213. **Amadeo Petitbó Juan.**
La rentabilidad de las grandes empresas industriales españolas.
(Beca extranjero 1979. Economía). 59 págs.

TRABAJOS REALIZADOS CON AYUDA DE LA FUNDACION, PUBLICADOS POR OTRAS INSTITUCIONES

Se han recibido las siguientes publicaciones de trabajos realizados con ayuda de la Fundación y editados por otras instituciones. Estas publicaciones se encuentran en la Biblioteca de la Fundación a disposición del público, junto con todos los trabajos finales llevados a cabo por los becarios.

- **Antonio Arias.**
Antología de Estudios para Violín.
Madrid, Real Musical, 1982. 96 páginas.
(Beca España 1961. Música).
- **José María Tomás (y otros).**
Ionic dependence of adenosine uptake by isolated nerve endings from «torpedo» electric organ.
«Neurochemistry International», 1982, vol. 4, n.º 6, págs. 513-521.
(Beca España 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria).
- **María Eugenia Armengod.**
recF-dependent recombination as a SOS function.
«Biochimie», 1982, vol. 64, págs. 629-632.
(Beca extranjero 1980. Biología y Ciencias Agrarias).
- **Angel Alcalá.**
Miguel Servet. *Restitución del Cristianismo.* Edición, introducción y notas.
Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980. 821 páginas.
(Beca España 1974. Filosofía).
- **Pedro Calahorra.**
Pedro Ruimonte (1565-1627): Missae sex IV. V. et VI. vocum auctore Petro Rimonte magistro musicae capellae et cubiculisuarum cel situdinum. Anvertipiae-Apud Petrum Phalesium M.DCIV.
Estudio y transcripción, por Pedro Calahorra.
Zaragoza, Sociedad Española de Musicología, 1982. 354 páginas.
(Beca España 1973. Música).
- **J. L. Vicent, S. J. Hillenius y R. V. Coleman.**
Critical-Field Enhancement and Reduced Dimensionality in Superconducting Layer Compounds.
«Physical Review Letters», 31 March 1980, vol. 44, núm. 13, págs. 892-895.
(Beca extranjero 1977. Física).
- **Antonio Heredia Soriano.**
Política docente y filosofía oficial en la España del siglo XIX. La era isabelina (1833-1868).
Salamanca. Ediciones de la Universidad e Instituto de Ciencias de la Educación, 1982. 440 páginas.
(Beca España 1974. Filosofía).



INTERVIENE EL ESCRITOR FRANCISCO AYALA

José Luis Gómez escenifica «Carta al padre», de Kafka

El escritor **Francisco Ayala**, académico de la Lengua y reciente Premio Nacional de Literatura, intervino durante los días 6 y 7 de marzo en el ciclo «Literatura Española Actual» que organiza el Programa Cultural Albacete, plan que lleva a cabo el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación de Albacete, el Ayuntamiento de Albacete y la Fundación Juan March.

Francisco Ayala pronunció una conferencia, presentado por el director de «Barcarola» **Juan Bravo Castillo**, en el salón de actos de la Dirección provincial de Cultura, y al día siguiente mantuvo una reunión con profesores y alumnos del instituto Andrés de Vandelvira. Esa misma tarde se celebró un coloquio público entre el escritor y el profesor **Andrés Amorós**. En este ciclo de Literatura Española Actual habían intervenido con anterioridad los escritores José Hierro y Juan Benet.

Exposiciones

Durante el mes de marzo, dentro del campo del ARTE, prosiguieron las exposiciones organizadas por el Programa Cultural Albacete. El día 25 se clausuró en el Museo de la capital la muestra de «Bodegones y floreros en el Museo del Prado», que se había inaugurado el 21 de febrero. Esta muestra estuvo integrada por 39 obras, de 18 artistas, realizadas durante los siglos XVII y XVIII. Los cuadros retornaron a su museo de origen una vez clau-

surada la exposición, que fue presentada por el propio director del Prado.

En cuanto a la exposición de grabados de Goya, se ofreció del 7 al 19 de marzo en la Caja Rural de La Roda, presentada por el profesor **Luis Guillermo García-Saúco**. A partir del 23 de marzo se mostró en Villarrobledo.

Las 85 obras que integran la exposición de grabado Abstracto Español se exhibieron hasta el 4 de marzo en la Caja Rural de La Roda, y desde el 9 al 25 de marzo se llevó hasta el Hogar del Pensionista en Hellín, con presentación de **Godofredo Giménez Esparcia**. Esta muestra, con obra de 12 artistas, va acompañada de paneles explicativos, así como del libro «Arte Abstracto Español».

En el campo del Arte y dentro del ciclo de EL ESTADO DE LA CUESTION los días 29 y 30 de marzo intervino el crítico y catedrático de la Universidad Complutense **Julián Gállego**, para hablar sobre «La pintura del siglo XX». En esta serie de conferencias y seminarios intervino con anterioridad el profesor Manuel Perucho,

quien abordó los temas de la ingeniería genética, oncogenes y cáncer.

Música

El 4 de marzo se celebró en Albacete el concierto de fase de sector, previo al Encuentro Nacional Juvenil de Polifonía que posteriormente se celebraría en Cuenca. Ocho corales —con más de 400 intérpretes jóvenes— procedentes de anteriores encuentros realizados en las Comunidades Autónomas de Castilla-La Mancha, Murcia, Valencia y Andalucía, participaron en este concierto coral de Albacete, que se celebró en el Teatro Circo, y fue organizado por el Instituto de la Juventud, del Ministerio de Cultura, con la

colaboración del Programa «Cultural Albacete».

Albacete estuvo, además, representada en este encuentro coral, de carácter público, por el Coro Juvenil de la Agrupación Musical de Villarrobledo, que había sido seleccionado entre cinco coros en un encuentro previo realizado a nivel autonómico, por la Comunidad de Castilla-La Mancha.

En cuanto a los conciertos para jóvenes, los cinco jueves del mes de marzo prosiguieron las actuaciones de **Adolfo Garcés** y **Josep Colom** y **Julia Díaz Yanes**, con recitales de clarinete y piano. La introducción a estos conciertos estuvo a cargo de **Juan Bravo Castillo**.

A lo largo de marzo continuó celebrándose el **Ciclo de Piano Romántico**. El lunes 5, **Rogelio R. Gavilanes** ofreció el tercer concierto, dedicado a Mendelssohn. El lunes 12, **Joaquín Soriano** realizó el cuarto dedicado a Chopin; el lunes 19, **Agustín Serrano** ofreció el quinto con obras de Schumann; y el lunes 26, **Fernando Puchol** interpretó a Liszt.

En cuanto al Boletín Informativo, el número del mes de marzo publicaba un ensayo de Francisco Fuster Ruiz, fundador y director de la Revista «Al-Basit», sobre «Aportación a la historia del regionalismo manchego». También se incluían 20 páginas dedicadas a informar de las distintas realizaciones del Programa Cultural-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.

«JUICIO AL PADRE», DE KAFKA

La obra «Juicio al padre», —basada en la «Carta al padre», de Franz Kafka— se presentó en Albacete, en el Teatro Circo, los días 27 y 28 de marzo, dentro de las actividades teatrales que el Programa «Cultural Albacete» está llevando a cabo en la ciudad. Esta obra, producida por el Teatro Español de Madrid, se estrenó en el Teatro Romea de Murcia, el pasado 12 de febrero. La dirección corrió a cargo de Augusto Fernández y José Luis Gómez representó el papel principal. Junto a él intervino

Asunción Sánchez. «Juicio al padre», «Travesía escénica sobre la carta que Kafka escribió a su padre», está estructurada en un sólo acto. La puesta en escena de esta obra epistolar de Frank Kafka representó un acontecimiento teatral importante, tanto para padres como para educadores, por su carácter revelador y por su fuerte carga crítica a la educación familiar autoritaria, a la vez que por su validez intemporal. En la obra, que sigue siempre una línea de fidelidad al texto original, se nos muestra a un Joseph K. incapaz de mantener una relación sentimental estable debido al peso de la influencia paterna durante una niñez que no ha conseguido superar.

JOSE LUIS GOMEZ es en la actualidad director del Teatro Español de Madrid. Estudió arte dramático durante trece años en Alemania y posteriormente en Estados Unidos.

En 1976 fue galardonado con el Primer Premio de Interpretación en el Festival de Cannes, por su papel en la película «Pascual Duarte», y ha obtenido grandes éxitos con obras como «La resistible ascensión de Arturo Ui», de Brecht y «Edipo rey», de Sófocles. Asimismo llevó a los escenarios «Informe para una academia», de Franz Kafka.



MIÉRCOLES, 2 **=====**

19,30 horas

MUSICA DE CAMARA DE LA GENERACION DE LOS MAESTROS (I).

Intérprete: **Trío Mompou.**

Programa: Obras de J. Turina y E. Granados.

«La conciencia liberal: Historia y porvenir» (I).

Juan Marichal: «La formación de la conciencia liberal (1688-1830)».

VIERNES, 4 **=====**

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La conciencia liberal: Historia y porvenir» (II).

JUEVES, 3 **=====**

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

PROGRAMA CULTURAL ALBACETE

En el área de ARTE, el Programa «Cultural Albacete» ofrece desde el 14 de mayo, en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, la exposición de «Imágenes. Fotografía actual en España», integrada por distintas obras pertenecientes a 102 autores, entre los que se encuentran Francesc Catalá Roca, Gabriel Cualladó, Jaume Blassi, José Badía, Humberto Riva, Tony Catany, Koldo Chamorro, Alberto Schommer, Manuel Laguillo y Fernando Zóbel. **Luis Revenga** pronunciará una conferencia en el acto de inauguración de la exposición, que podrá contemplarse en el citado Centro Cultural del 14 de mayo al 17 de junio.

El día 5 de mayo será clausurada la exposición «El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven», en el Museo de Albacete.

La exposición, integrada por 70 originales pertenecientes a 54 artistas, alberga, entre otras, obras de Picasso, Tàpies, Miró, Mondrian, Kandinsky, etc. La muestra se ha organizado en colaboración con el Ministerio de Cultura de los Países Bajos.

El día 13 de mayo será clausurada la exposición «Grabado Abstracto Español», en Villarrobledo. Esta colectiva de obra gráfica, que se exhibe en la citada localidad desde el 13 de abril, ofrece 85 obras de 12 artistas y se realiza en colaboración con el Ayuntamiento de esa ciudad.

En MUSICA, organizados por el Programa «Cultural Albacete» en colaboración con la Caja de Ahorros de Albacete, se celebrarán cuatro conciertos de órgano barroco en la Iglesia de Santiago de Liétor. Este ciclo musical, de entrada libre, se llevará a cabo durante los cuatro sábados de mayo y ofrecerá el siguiente programa: El sábado día 5 de mayo, intervendrá **Esteban Elizondo**; el 12, **María Teresa Martínez Carbonell**; el 19, **Francis Chapelet**, y el 26, **José Enrique Ayarra**.

Por otra parte, se inician en la Caja de Ahorros de Albacete, en Almansa, recitales de piano en la modalidad de «Conciertos para jóvenes». Estos serán ofrecidos por el pianista **Mario Monreal**, que interpretará obras de Beethoven y Chopin, los miércoles 9, 16 y 23 de mayo, a las 11,30 horas.

Juan Marichal: «Persona y sociedad: de Constant a Alain (1830-1933)».

LUNES, 7

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de piano.

Intérprete: **Caroline Haffner.**

Programa: Obras de Mozart,

Chopin y Debussy.

MARTES, 8

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La conciencia liberal: Historia y porvenir» (III).

Juan Marichal: «Historia y libertad: de Michelet a Croce (1830-1933)».

MIÉRCOLES, 9

19,30 horas

MUSICA DE CAMARA DE

Asisten a estos conciertos grupos de alumnos con sus profesores, procedentes de centros docentes de Almansa.

LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL ofrece los días 21 y 22 la intervención de **Antonio Buero Vallejo.** «Perfil de mi teatro» es el título de la conferencia que pronunciará el día 21, a las 20 horas, en la Dirección Provincial de Cultura, presentado por **Juan Bravo Castillo,** director de «Barcarola»; el 22, por la mañana, celebrará una reunión con profesores y alumnos de Albacete en un centro de la capital; y por la tarde, a las 20 horas, se celebrará un coloquio público con el crítico **Andrés Amorós,** en la citada Dirección Provincial de Cultura. Con anterioridad habían participado en este ciclo de escritores **José Hierro, Juan Benet, Francisco Ayala y Camilo José Cela.**

El ciclo de EL ESTADO DE LA CUESTION, iniciado en febrero con la intervención del científico **Manuel Perucho** y continuado en marzo y abril con el profesor y crítico de arte **Julián Gállego** y el ingeniero agrónomo **Elías Fereres,** respectivamente, contará en mayo con la presencia de **Elías Díaz,** quien hablará los días 10 y 11 sobre «Los Derechos Humanos». Este ciclo viene desarrollándose en la Dirección Provincial de Cultura y las conferencias comienzan a las 20 horas.

La actividad en el área de TEATRO ofrece este mes la continuidad de las representaciones que vienen celebrándose en el Teatro Circo de Albacete. En meses anteriores se ofrecieron «Casa de muñecas», de Ibsen; «Las picardías de Scapin», de Molière; «El precio», de Arthur Miller, y «Juicio al padre», de Franz Kafka.

Los días 23 y 24 de mayo se representará la obra «Esta noche gran velada», de Fermín Cabal.

En el BOLETIN INFORMATIVO del Cultural Albacete de mayo se publicará el ensayo de **Carlos Mellizo,** profesor y director de la Sección de Estudios Hispánicos en el Departamento de Lenguas Modernas y Clásicas de la Universidad de Wyoming, Estados Unidos. El ensayo trata de «Miguel Sabuco, filósofo de Alcaraz».

LA GENERACION DE LOS MAESTROS (II).

Intérprete: **Cuarteto Hispánico Numen.**

Programa: Obras de Julio Gómez, Conrado del Campo y Joaquín Turina.

JUEVES, 10

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «La conciencia liberal: Historia y porvenir» (y IV).

Juan Marichal: «Tragedia y porvenir de la conciencia liberal».

MIERCOLES, 16

19,30 horas

MUSICA DE CAMARA DE LA GENERACION DE LOS MAESTROS (III).

Intérprete: **Quinteto español.**

Programa: Obras de E. Granados y J. Turina.

LUNES, 21

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Intérpretes: **Jorge Antón** (tenor), **José Antonio Carril** (barítono), y **Pilar Gallo** (piano).

Programa: Obras de Cornelius, Mendelssohn, Schumann, Brahms y Reger.

MIERCOLES, 23

19,30 horas

MUSICA DE CAMARA DE LA GENERACION DE LOS MAESTROS (y IV).

Intérprete: **Cuarteto Emera.**

Programa: Obras de J. Turina.

LUNES, 28

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Intérprete: **Grupo Vocal Gregor.**

Programa: Polifonía hispano-americana de la época colonial.

MIERCOLES, 30

19,30 horas

III TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES.

Intérprete: **Grupo Koan.**

Director: **José Ramón Encinar.**

Programa: Obras de Benet Casablanca Domingo; Jacobo Durán-Loriga, Alberto García Demestres, Josep Lluís Guzmán Antich, Ernest Martínez Izquierdo y Ramón Roldán Samiñán.

CORNELL, HASTA EL 27

El 27 de mayo se clausura la exposición de Joseph Cornell que se viene exhibiendo desde el pasado 2 de abril, en la sede de la Fundación Juan March. La muestra se compone de 74 obras entre collages y construcciones en cajas, y ha sido posible gracias a la colaboración prestada por la Fundación Joseph y Robert Cornell, los señores Leo Castelli, Richard Feigen, James Corcoran, Richard Ader, Burton Kanter, Linda Olin y el Museo de Arte Moderno de San Francisco, así como otros coleccionistas.

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