

Sumario

ENSAYO	3
<i>Música para el teatro declamado: música incidental</i> , por Carmelo A. Bernaola	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	13
Arte	13
Una colección de arte, en Torres Bermejas	13
— Acuerdo de restauración entre la Fundación Juan March y la Alhambra	13
«Zero, un movimiento europeo», abierta hasta el 12 de junio	19
— Dieter Honisch: «Un arte superador de fronteras»	19
Los grabados de Goya, en Berlín y en Maguncia	23
— José Hierro presentó la muestra en Düsseldorf	23
Música	
«Fantasías y bagatelas. La otra imagen del clasicismo vienés»	26
— Ciclo de piano durante el mes de junio	26
Finalizó el ciclo «La música de cámara en el Madrid de Carlos III»	27
— Actuaron L'Academia d'Harmonia, el Cuarteto Soler y el Conjunto «Zarabanda»	27
«Conciertos de Mediodía» en junio	30
Cursos universitarios	31
Valentín García Yebra: «La traducción en la cultura española»	31
Biblioteca	37
Creada la Biblioteca de Ilusionismo	37
— Donada por José Puchol, se incorpora al fondo de Teatro de la Fundación	37
Publicaciones	38
Editados los <i>Anales</i> de la Fundación 1987	38
«SABER/Leer»: Artículos de Sopeña, Lorenzo, García-Sabell, Jover, Rubio Llorente, García Doncel y Guzmán, en el número 16	40
Estudios e investigaciones	41
Concedidas nuevas becas en el Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones	41
La Biblioteca de Rodríguez Sastre, donada a la Universidad Autónoma de Madrid	45
Calendario de actividades culturales en junio y julio	46

MUSICA PARA EL TEATRO DECLAMADO. MUSICA INCIDENTAL

— Por Carmelo A. Bernaola —

Nació en Ochandiano (Vizcaya) en 1929. Intérprete y autor de numerosas obras, ha compuesto también especialmente para el teatro, así como para cine y televisión. Es director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; «Premio Nacional de Música» y «Gran Premio de Roma». Recientemente le fue concedida la «Medalla al Mérito en las Bellas Artes».



Música incidental, música de escena, ilustraciones musicales, comentarios musicales, etc., son denominaciones que se dan a la música que suele acompañar a las obras teatrales declamadas y no cantadas y en donde la música no asume un papel preponderante y sí el de colaborador. Se considera *música incidental* tanto si ha sido compuesta expresamente para tal cometido, como cuando no habiéndolo sido se emplea con los mismos fines. Hasta el siglo XV resulta complicado definir cuándo es *música incidental* o cuándo no lo es; pero es evidente que no lo es cuando la misma forma parte de la estructura dramática de una obra. Por

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

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia; y *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

ejemplo, es por lo menos equívoco denominar *música incidental* a la del drama medieval, dado que su importancia en el conjunto, tanto por su cometido como por su extensión, supera los límites de colaboración que debe asumir la *música incidental*.

Evidentemente, no cabe la denominación que nos ocupa, al hablar de la ópera, opereta, zarzuela, etc., donde la música posee una importancia paralela a la del texto teatral. Desde el siglo XVII, infinidad de compositores han escrito este género de música. Hay que señalar que, en razón de las dificultades financieras del teatro y de los costos de realización musical, en los últimos tiempos los compositores se ven forzados a escribir para grupos instrumentales reducidos, que en muchos casos son dos, tres, cuatro o cinco, etc., instrumentos, tratando de emplear los más idóneos para el teatro de las distintas épocas y argumentos; también hay que señalar que poco a poco se va reemplazando la ejecución en directo por la de la música grabada —naturalmente, el espectáculo pierde en espontaneidad y carácter—, de manera que el compositor funciona de la misma manera que lo hace cuando compone para el cine. De hecho, los principios de la *música incidental* son los mismos que los de la música funcional en el cine. Aunque con una diferencia sustancial: en el cine las duraciones para la intervención de la música son absolutas; el compositor escribe para duraciones determinadas. En el teatro, aunque se determinan las duraciones aproximadas, en la práctica de la representación es muy difícil que las duraciones sean absolutas. El estado de ánimo de los actores, pequeños inconvenientes que pueden surgir durante la representación, pero sobre todo la interpretación, única e irrepetible del instante, y el «tempo» en que se está produciendo el hecho teatral (dramaturgia) hacen que la música destinada a representaciones teatrales declamadas produzca un gran influjo en los compositores. Los compositores habrán de escribir para el teatro muy flexiblemente en lo temporal, de manera que los inconvenientes que por sus propias características el mismo presenta sean precisamente los que llenan de contenido humano la relación teatro-música, que a través de los tiempos tan grande ha sido, al haber tenido conexiones muy estrechas. Es la razón por la que este género de música aplicada al teatro ha sido muy considerado por los compositores.

En el cine, el trabajo del compositor se podría definir quizás como más mecánico. La música, por su propia naturaleza, posee unos condicionantes formales y temporales que exigen que su

elemento esencial, que es el sonido, se desenvuelva según necesidades de orden formal-musical.

Tanto el teatro como el cine poseen asimismo sus propios órdenes temporales. La música se encuentra, según nuestra opinión, más cerca de los principios teatrales que de los cinematográficos.

Siempre ha existido una relación entre música y teatro. Plutarco habla de la música en el teatro griego como de un complemento, criterio que se podría aplicar perfectamente a algunas formas de composición musical que suceden veinte siglos después, como, por ejemplo, en la obra cinematográfica.

A finales del siglo XIX surge el cine. Un siglo que había presenciado el descenso a un bajo nivel del teatro popular es con Ibsen, Chejov y Shaw, entre otros, cuando se vuelve a elevar, con un nuevo género teatral dirigido a la «inteligencia». Al propio tiempo el cine no satisfacía las necesidades de un público de esta naturaleza; es más, el cine se vale de las formas de espectáculo popular más en boga del siglo XIX. Es entonces cuando surgieron espectaculares representaciones shakesperianas, servidas por artistas, actores-empresarios, que entendían que sin dar la espalda al gusto popular, con buenos montajes, con representaciones efectistas y con la participación de la música, podían cubrir las necesidades que se proponían.

La música era entonces compuesta expresamente para satisfacer las necesidades de la escena y usada de manera desmesurada para reforzar la carga emotiva de los puntos más singulares de la representación. Cuando nace el cine, pianista y orquesta eran ya, desde hacía tiempo, parte integrante del teatro. Y es entonces cuando se produce en el teatro un empleo quizás abusivo de la música, exagerando de forma vulgar los puntos sobresalientes de las representaciones. Hay que consignar que los principios que informaban la función de la música en el cine son los mismos que informaban la función de la música en las representaciones del siglo XIX.

En un ensayo de N. O'Neil (*) se estudia al compositor teatral del siglo XIX y comienzos del XX. Muchos de sus asertos a propósito de la música teatral son aplicables a la música cinematográfica. O'Neil divide la música teatral en tres géneros: intermedio, música escénica y la música escrita expresamente para el

(*) El más famoso compositor teatral inglés de principios de siglo. Trabajó en el teatro desde 1901 a 1934, año en el que falleció a la edad de 58 años.

drama teatral. El intermedio es usado para unir las escenas y para su ejecución durante los intervalos. La música escénica comprende para O'Neil danzas, marchas, canciones, etc. Acompañamientos de un texto, diversos motivos, por ejemplo, un «trémolo», o la entrada en escena de un villano, o un «tema sentimental» para la «heroína», o un largo monólogo que termina en un punto culminante, etc., es la música que se escribe para el drama teatral.

Hoy en día, el compositor preparado y experto encontrará mucha simpatía e inteligente comprensión para su trabajo, sea en el teatro, sea en cualquier otro lugar. La música no es ya tratada como un elemento accidental y cada efecto musical es estudiado y probado con el mismo cuidado con el que se cuidan las otras partes de la representación.

Cuando se monta un drama teatral en el que la música debe ser un elemento importante, el músico habitualmente se reúne con el director de escena para discutir cuándo debe ser empleada la música.

Aunque nosotros prefiramos, para clarificar los conceptos, decir únicamente música para tal o cual obra, denominando «música de escena» a aquella que forma parte de la propia estructura dramática, como una canción o una danza, y «música funcional» a aquella que acompaña y potencia la declamación y el desarrollo dramático, en el transcurso de este trabajo emplearemos la denominación *música incidental* por ser la más comúnmente aceptada internacionalmente.

Esta música tiene como cometido el crear ambientes y atmósferas que enriquezcan y potencien el desarrollo dramático, creando en el público determinadas emociones, en definitiva, situaciones teatrales, por medio del gran poder descriptivo que la música posee. Esta música se compone de «oberturas», «danzas», «canciones», «intermedios», «marchas»... y de los más diversos tipos de piezas musicales que conservan sus propias características, aunque naturalmente con la atmósfera apropiada al drama, tragedia o comedia a la que acompañan.

Quizás el dramaturgo que ha llamado más poderosamente la atención de los compositores ha sido Shakespeare. «El sueño de una noche de verano», a Purcell; «El Rey Lear», a H. Berlioz; «Hamlet», a Tchaikowsky; «El mercader de Venecia», a Humperdinck; «La Tempestad», a J. Sibelius...

Sucede que las músicas de muchos de estos grandes compositores están dotadas de tan grande personalidad que si el director teatral no equilibra bien el estilo de su puesta en escena, la

música aparecerá como algo extraño en el conjunto. También sucede que estas músicas requieren presupuestos muy altos para su ejecución. Naturalmente existen hoy en día grabaciones de muchas de ellas, pero éstas no pueden utilizarse para los diversos espacios musicales que las obras exigen, en función de los diversos montajes. Por lo mismo, en ocasiones es preferible escribir para una determinada escenificación su propia *música incidental* para que se identifique y se articule perfectamente con la puesta en escena correspondiente.

La música debe articular las acciones, y ello dará como resultado que en determinadas circunstancias potencie las situaciones dramáticas, enriqueciendo de manera notable la declamación de los actores. El compositor de música teatral o de *música incidental* para el teatro debe poner un énfasis especial en identificarse perfectamente con el estilo de la puesta en escena de una determinada pieza teatral, lo mismo que el director de escena deberá tener muy claro qué estilo musical es el más conveniente para poner en pie su escenificación. El compositor de *música incidental* debe presenciar varias veces los ensayos y medir el tiempo, también varias veces, de las distintas escenas de una pieza teatral, para determinar la duración aproximada de las mismas, dados los cambios que se suelen producir en la interpretación de éstas. En el teatro, como venimos diciendo, la duración es flexible y sujeta a varias circunstancias. De una a otra interpretación puede cambiar la duración. El teatro lo interpretan los actores, que son humanos. No son máquinas.

Otro aspecto que debe plantearse el compositor es el del ritmo del montaje, que tanto paralelismo debe tener con el ritmo musical. Y algo que nosotros consideramos importantísimo es la luz de la representación, que ha de influir decisivamente en el color tímbrico de las mezclas instrumentales.

Aunque la creación de este tipo de música al servicio del teatro se atribuye a Rousseau con su «Pygmalion» de 1773, es evidente que mucho antes existían otros ejemplos o antecedentes —aunque en muchos de estos casos habría que determinar cuándo es realmente *música incidental* o es música que forma parte de la dramaturgia de una obra.

En el drama antiguo, tanto la tragedia como la comedia tenían siempre un destacado acompañamiento musical, como se demuestra en el «mimus» griego. Grecia y Roma, en cuanto a la forma de empleo de este tipo de música, eran similares, pero en cuanto a la representación de las obras cada una tenía sus pecu-

liaridades, pues mientras que los griegos hacían intervenir la música en momentos claves de la representación, que mayormente era hablada, los romanos, traductores de las obras griegas al latín, cantaban los originales hablados acompañándose de flautas. En el teatro griego, cuando intervenía el flautista, lo hacía para acompañar el desarrollo del drama que con una música muy sencilla se adaptaba a las interpretaciones de los actores.

En la Edad Media, la música desempeñaba un importante cometido, tanto en los dramas litúrgico-religiosos como en las narraciones dramáticas. En el siglo XV, en los dramas profanos los puntos básicos eran potenciados por la música.

El cambio en la forma de entender la vida y el arte, que produce el movimiento renacentista, unido a las ayudas que proporcionaban los mecenas a los artistas, hace aumentar no sólo la producción escrita, sino también la musical, y además, al producirse un gran desarrollo en el drama, la demanda musical adquiere una mayor importancia, sobre todo en Italia, y es entonces cuando la música comienza a utilizarse con el sentido que actualmente damos a la denominada «*música incidental*», especialmente en las comedias italianas; puede decirse que en esencia es lo que nos ha llegado hasta nuestros días.

El «Orfeo» de Poliziano, que incluía *música incidental*, parece que fue una de las primeras en representarse a finales del siglo XV. En este mismo tiempo existe en España *música incidental* en los dramas seculares de J. de la Encina, con música del propio Encina. La importancia del empleo de la música en el teatro fue creciendo progresivamente, hasta que en el siglo XVI se introdujeron «entradas» en los comienzos, «intermedios» entre los actos y también «finales» para muchos dramas. Se puede considerar un antecedente de lo que es la música en el teatro declamado actual, piezas o trozos musicales para acompañar determinadas escenas, danzas, canciones, coros, etc.

En el siglo XVI y comienzos del XVII la música era considerada más propia de la comedia que de la tragedia. Ello era debido a que los temas de las tragedias no se prestaban, según los conceptos de aquel tiempo, para el empleo de la música. De otra parte, el resurgimiento de las tragedias griegas de un Eurípides o un Sófocles, quizás más idóneas para el empleo de la música, no eran el ejemplo a seguir para el resurgimiento de la tragedia clásica, pero las cosas fueron cambiando durante el siglo XVII con autores como Shakespeare, Fletcher, Racine, etc.

En Francia, Italia, Alemania, la música para la escena y las representaciones evoluciona y se desarrolla de manera considerable, mientras que en España, al propio tiempo que se produce el desarrollo del drama religioso, la zarzuela y la ópera, en las obras de Lope de Vega y en Calderón existen ejemplos de *música incidental*, lo mismo que en las del portugués Gil Vicente, si bien al comienzo el empleo de la música forma parte del argumento y de la estructura de la obra.

La ópera impera durante el siglo XVII. El teatro declamado requiere en menor medida el acompañamiento de la *música incidental*. Pero precisamente es en este tiempo, siglo XVII, cuando comienza a ser problemática la definición absoluta de la *música incidental*, puesto que la integración deliberada de la música en las acciones dramáticas es cada vez más frecuente. Un ejemplo claro en este aspecto, además del de Shakespeare, en Inglaterra, que incrementa considerablemente el empleo de la música en sus obras es el de nuestro Calderón de la Barca, que, con los compositores Juan Hidalgo, Juan de Navas y otros, da un gran impulso a la zarzuela. En Francia, Molière y Lully crean lo que se denominó comedias-ballets.

En Inglaterra, en este siglo XVII, Cromwell no admite el teatro hablado ni el arte religioso, la música es perseguida y son malos tiempos para los compositores. Pero con la Restauración llega un período de gran riqueza musical donde surge la admirable figura de Purcell, que compone música de escena para tragedias y comedias. Es curioso observar que algunas de ellas coinciden con los planteamientos de las comedias-ballets de Molière y Lully en Francia.

Pero entre tanto, de una parte, se va conformando el concepto de que la música es parte esencial del conjunto tanto como el texto (ópera...), y de otro lado, los cometidos que se asignan a la *música incidental* se amplían, como resultado de una evolución, en cuanto a los criterios expresivos y descriptivos que a la música se le pueden asignar. Hasta entonces podía existir una Obertura, un Intermedio, un Final, etc. Desde entonces *el timbre*, como consecuencia de la variedad instrumental, posee una gran dosis de fuerza dramática. Una determinada sonoridad sirve para expresar un cambio de ambiente, de atmósfera. Trozos musicales, muy cortos, empleados con buen criterio y oportunidad, sirven para mutar de lo «humano a lo divino», «del amor al odio»...

Cuando Shakespeare y después Fletcher trabajan en una com-

pañía de teatro, los dos emplean efectos especiales en escena. El *efecto sonoro* lo trabajan y emplean con sumo cuidado. Fletcher, además, convierte en melodramático el empleo de la música.

En el siglo XVIII se produce una separación evidente en el concepto entre la música que los dramaturgos consideran necesaria para la representación de sus obras, es decir, aquel en el que la música forma parte de la estructura dramática de las mismas y la *música de escena, incidental*. De otro lado, como durante el mismo siglo XVIII, la música, tanto la sinfónica como la operística, alcanza un alto grado de perfección y una gran independencia en su desarrollo social, hace que no se tenga que apoyar necesariamente en el teatro, como había sucedido de alguna manera en tiempos precedentes; por ello se produce una crisis en la producción de *música incidental*. Los compositores se inclinan más por la composición de óperas. Existieron, sin embargo, en este tiempo, eminentes compositores que contribuyeron al enriquecimiento y desarrollo de la música escénica, como Haendel y Mozart, entre otros.

Con el Romanticismo retorna el interés de los compositores por la música escénica: Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Wolf, Grieg, Strauss, Mahler, Debussy, Massenet, Bizet, Moussorgsky, Tchaikowsky, Milhaud, Honneger y muchos más han escrito partituras para el teatro.

Durante el siglo XX continúa la tradición de componer *música incidental* para las producciones teatrales. Hasta la Primera Guerra Mundial, muchos destacados compositores se ven atraídos por el género. Después de esta guerra, la producción de *música incidental* es menor.

Influyen en ello esencialmente los conceptos artísticos y creativos de los dramaturgos y de los directores de escena —sin olvidarnos de los productores—, sometidos naturalmente a las mutaciones sociales y culturales de la sociedad en que viven, que consecuentemente informan su pensamiento. También influyen las razones económicas; los productores y los dramaturgos no son partidarios de la música si no se dispone de teatros adecuados para la realización de los montajes. Los grandes compositores no sienten demasiada atracción por el género: Berg, Bartok, Schönberg, Strawinsky —«La Historia del Soldado» es otra cosa—. El resultado es que, salvo eminentes excepciones, la música de escena es patrimonio de compositores especializados en la materia.

Pero en el siglo XX, sin embargo, se produce *música inciden-*

tal que puede considerarse como ejemplar de todos los tiempos. La música de Sibelius para «Péleas y Melisande», de Maeterlinck; la de Fauré para la misma obra; la de Vaughan Williams para «La avispa», de Aristófanes; la de Debussy para «El Martirio de San Sebastián», de D'Annunzio; Darius Milhaud, para el «Orestes», de Esquilo; Shostakovich para «Hamlet». Desde cualquier punto de vista, si sometemos cualquiera de ellas a un exhaustivo y riguroso estudio, su cualificación sería máxima. Su realización, funcionalidad, calidad artística, criterios... son de categoría excepcional.

A partir de la década de los años sesenta se produce un resurgimiento en la composición de música para el teatro declamado. En el pasado, destacados genios de la música habían creado partituras de gran calidad que en infinidad de ocasiones se colocaban muy por encima de la funcionalidad que nosotros entendemos ha de tener la música teatral. Es por ello por lo que muchas de esas admirables composiciones se interpretan mucho más en las salas de conciertos que como *música incidental*, que es para lo que fueron concebidas. Sin embargo, en la actualidad se trata de crear música teatral de gran funcionalidad, que sirva con rigor absoluto a las peculiares características de las diversas piezas teatrales. Son músicas que, aun funcionando estupendamente junto a las piezas teatrales, en la mayor parte de las ocasiones no se podrían presentar en las salas de conciertos.

Finalmente, hay que significar la enorme importancia que algunos geniales dramaturgos, dotados de especiales inclinaciones musicales, han tenido en la evolución de la música de escena desde el Renacimiento: Shakespeare, genial dramaturgo que imagina sus dramas con música, personalidad singular en sus planteamientos dramático-musicales. Molière, a quien su amistad con Lully empujó a considerar el arte de los sonidos. Los españoles Calderón de la Barca y Lope de Vega, a quienes tanto preocupó la música en relación con el teatro; Cervantes, quien hace decir a Sancho: «Señora, donde hay música no puede haber cosa mala», y que en algunas de sus comedias indica cómo ha de emplearse la música. Sus maravillosos entremeses también con indicaciones sobre la música. Goethe y Schiller, que deseaban la música para sus dramas, porque además al escribirlos ya lo hacían pensando escenas que no eran imaginables sin la participación de la música; Ibsen, Strindberg, Paul Claudel, Maeterlinck o, en fin, Bertolt Brecht, que crea un estilo nuevo y personal de música para

escena con la colaboración de músicos como Kurt Weill, Dessau o Eisler.

En el momento presente existe un gran apogeo de la composición de música para el teatro, y en el caso concreto de España son muchos los compositores que en los últimos años han compuesto excelentemente para el teatro: Parada, Ernesto y Cristóbal Halffter, García Abril, Luis de Pablo, Angulo, Marco, José Nieto, Moreno Buendía, Mestres Quadreny, Alberto Blancafort y otros muchos más.

Ejemplos destacados de música incidental son:

- Mendelssohn, para «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare.
- Bizet, para «La Arlesiana», de Daudet.
- Grieg, para el «Peer Gynt», de Ibsen.
- Debussy, para «El Martirio de San Sebastián», de D'Annunzio.
- Delius, para el «Hassan», de Flecker.
- Schubert, para la «Rosamunda», de Helmine von Chézy.
- Mayerbeer, para «Struensee», de Beer.
- Massenet, para «Les Erynnies», de Leconte de Lisle.
- V. d'Indy, para «Médée», de Catulo Mendes.
- Weber, para «La Preciosa».
- Andrea Gabrieli, para «Edipo tirano», de la traducción de Justiniano (1585).
- R. Schumann, para «Manfred», de Lord Byron, y para el «Fausto» de Goethe.
- Beethoven, para «Egmont», de Goethe, y para las «Ruinas de Atenas», de Kotzebue.
- Weber, para «Turandot», de Schiller.
- Hans Pfitzner, para «La fiesta de Solhaug», de Ibsen.
- A. Glazounow, para la «Introduction et la danse» de «Salomé».
- J. B. Lully, para «El burgués gentilhomme».
- Charpentier, para «El enfermo imaginario».
- Darius Milhaud, para «La Orestíada», de Esquilo, con traducción de P. Claudel.
- Honneger, para «Judith» y para la «Antígona», de Sófocles.
- Purcell escribió gran cantidad de música de este género. Es fundamental su composición para «The fair Queen» (1962) y para «The tempest» (1965).
- George Auric también ha compuesto gran cantidad para los teatros franceses, lo mismo que O'Neil, a principios de siglo, para los ingleses.

Acuerdo de restauración entre la Fundación y la Alhambra

UNA COLECCION DE ARTE, EN TORRES BERMEJAS

La Fundación Juan March realizará la restauración de Torres Bermejas, para después ofrecer en ellas una colección de arte contemporáneo, según el acuerdo firmado en la Alhambra de Granada el pasado 18 de abril entre el presidente de la Junta de Andalucía, José Rodríguez de la Borbolla, como presidente del Patronato de la Alhambra y Generalife, y el presidente de la Fundación, Juan March Delgado.

Al solemne acto, celebrado en el palacio de Carlos V, asistieron el gobernador civil, el alcalde y presidente de la Diputación de Granada, consejero de Cultura de la Junta, el director general de Bellas Artes del Ministerio de Cultura; delegados de la Junta, académicos de Bellas Artes y otras personalidades, como el académico Antonio Domínguez Ortiz y el director del Patronato, Mateo Revilla. Por parte de la Fundación asistieron

también el director gerente, José Luis Yuste; el asesor de arte Gustavo Torner y otros directivos.

En acto previo a la firma se reunió el Pleno del Patronato, con asistencia de todos los miembros de la Comisión Técnica, en sesión ratificadora del acuerdo.

Separadas de la alcazaba de la Alhambra por un gran barranco, estas torres rojas de gruesa fábrica fueron inicialmente baluartes, después se reconstruyeron



en parte en el siglo XVI, fueron depósito de armas, armaduras y pertrechos de guerra en el siglo XVII y prisión militar hasta 1950. Desde entonces aparecen vacías, cerradas y sin uso. Además de una muy reducida, hay una torre central de tres pisos y otra mediana, de dos, que conserva las bóvedas primitivas.

Cesión por 25 años

El contenido del acuerdo señala que el referido Patronato ha considerado de interés ceder temporalmente el uso de las Torres Bermejas y su recinto a la Fundación Juan March por un período de 25 años, con la obligación por parte de la Fundación de restaurarlas a su cargo y costa, de conservarlas y custodiarlas y dedicarlas a la exhibición de una colección de obras de arte de la mencionada Fundación o de otras colecciones y obras cedidas a ella. Esta actividad cultural se desarrollará de modo permanente y continuado durante la vigencia de la cesión.

En el plazo de seis meses estará redactado el proyecto para la restauración y acondicionamiento de Torres Bermejas, que deberá ser aprobado por el Patronato de la Alhambra y Generalife.

No más de dos años para restaurar

La Fundación también urbanizará a su costa el espacio exterior del recinto de las Torres. Después de ejecutar las obras de acondicionamiento exterior, el espacio resultante conservará en todo momento su condición de espacio exterior público, con independencia de que se puedan instalar determinados servicios que redunden en un mejor uso

del fin al que se destinarán las Torres.

El plazo de ejecución de la obra de restauración no podrá ser superior a dos años, contados desde la obtención de la correspondiente licencia municipal. Durante la realización de las obras el Patronato se reserva la supervisión de la ejecución de las mismas para comprobar que se ajustan al proyecto aprobado.

Una vez restaurado el recinto, la Fundación procederá, a sus expensas, a su posterior custodia y conservación, así como a informar anualmente al Patronato de su gestión cultural en Torres Bermejas. De la Fundación dependerá la gestión del recinto y de sus actividades culturales, la organización del personal y medios de mantenimiento. Al término del contrato el inmueble revertirá al Patronato en perfecto estado de conservación, quedando en su beneficio las obras de restauración del recinto efectuadas por la Fundación.

«Experiencia de la Fundación»

En el acuerdo se señala expresamente que «el Patronato de la Alhambra y Generalife ha seguido con atención el alcance y la eficacia de la gestión cultural que la Fundación viene realizando, y valora positivamente su singular experiencia en este campo». Como es sabido, desde su creación hace 33 años, la Fundación Juan March no ha cesado en sus promociones culturales y muy especialmente en el campo artístico, labor reconocida con diversas distinciones, como la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes, entregada por el Rey de España el 29 de mayo de 1980. Además de sus ayudas y becas y de las más de 300 exposiciones organizadas,

la Fundación Juan March gestiona el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que pertenece a la misma desde que en 1980 lo cediera su creador, el pintor Fernando Zóbel. Este Museo, premiado con la Placa de Honor del Parlamento Europeo, alcanzó el pasado año el mayor número de visitantes desde su creación en 1966.

También se expone en el contrato que esta cesión responde a lo establecido en el artículo 6 de los estatutos del Patronato de la Alhambra respecto a su misión de desarrollar programas de cooperación con instituciones culturales, así como

—según establece el artículo 8— el fomentar e impulsar la participación de la sociedad en el mantenimiento del recinto monumental.

Desde que hace dos años se iniciaran las gestiones por parte del Patronato para contar con esta colaboración de la Fundación Juan March, los encuentros, visitas y estudios entre responsables de ambas instituciones han sido constantes.

Tras la firma del acuerdo, tanto el presidente de la Fundación como el de la Junta de Andalucía pronunciaron unas palabras, de las cuales se recoge a continuación un extracto.



El presidente de la Junta de Andalucía y el de la Fundación Juan March, durante la firma del acuerdo.

Juan March

«ACCION CULTURAL ESTIMULANTE»

«**C**onstituye para mí un honor firmar hoy, en nombre de la Fundación Juan March, este convenio de colaboración entre la Institución que presido y el Patronato de la Alhambra y Generalife. Debo por ello, en muy primer término, agradecer a todos ustedes la confianza que han puesto en la Fundación Juan March al

cederle el recinto de las Torres Bermejas para restaurarlas y albergar en ellas una colección de arte contemporáneo. Hace ahora dos años que el gerente de la Alhambra se dirigió a nosotros para estudiar conjuntamente las posibilidades de las Torres Bermejas como sede permanente de una colección de arte, y en estos dos años hemos tenido pruebas

sobradas de que la llamada a la colaboración que se nos ha hecho encierra por parte del Patronato una confianza y un respeto que quiero agradecerles a todos ustedes.

Confianza que implica para la Fundación Juan March una gran responsabilidad en lo que a partir de ahora va a ser su gestión cultural en el recinto de Torres Bermejas. Muchos de ustedes saben que desde su creación, el 4 de noviembre de 1955, la Fundación Juan March ha venido realizando una constante actividad de promoción en el ámbito del arte, a través de la organización de exposiciones —muchas de las cuales son exhibidas en diversas ciudades españolas y algunas de ellas en otros países—, la formación de un fondo pictórico y escultórico propio del arte español contemporáneo, así como una colección de grabados originales de Goya; y la gestión del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, de cuya colección, de más de 800 obras, es propietaria desde que en 1980 su creador, el artista Fernando Zóbel, le hiciera donación de la misma. Asimismo, diversas obras de restauración artística se han realizado con ayuda de la Fundación Juan March, como la Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll o el Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla. Además, un total de 500 artistas e investigadores han sido becados por la Fundación Juan March para realizar trabajos de creación o estudios en las distintas manifestaciones de las artes plásticas, dentro y fuera de España.

Por su labor en el campo del Arte, la Fundación Juan March ha sido galardonada en diversas ocasiones: como la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y

la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, entregada por el Rey de España.

En una palabra: una de las líneas de trabajo más constantes de la Fundación Juan March en estos tiempos es, precisamente, la atención que venimos dedicando al arte contemporáneo, tanto español como extranjero, y esta experiencia es la que vamos a poner al servicio de la colaboración cultural que hoy se inicia con el Patronato de la Alhambra y Generalife con este convenio de cesión de las Torres Bermejas. Creemos firmemente que podemos cooperar a que esta parcela de la Alhambra pueda ofrecer a la población de Granada y a los visitantes del monumento un complemento cultural estimulante, desde una perspectiva a la vez histórica y contemporánea.

Nuestro propósito a tal fin es instalar en las Torres una colección de arte contemporáneo de gran calidad, respetuosa con el excepcional interés histórico y artístico que la Alhambra representa en sí misma. Para ello vamos a trabajar en contacto estrecho con el Patronato, tanto en la fase de restauración y acondicionamiento del recinto como en el largo período en el que ustedes nos han confiado la gestión cultural del mismo. Y vamos a hacerlo con el propósito decidido de ser fieles a la confianza que han depositado en nosotros tratando de acertar en la gestión cultural que las Torres Bermejas pueden cumplir en nuestro tiempo, con toda la carga de significado histórico y arqueológico que tienen.

Estos son nuestros proyectos y a su desarrollo vamos a dedicar nuestro mejor esfuerzo, pidiendo siempre la colaboración del Patronato y de las instancias culturales de la ciudad de Gra-

nada, principalmente la Universidad y la Real Academia de Bellas Artes, a cuyos representantes en este acto quiero saludar de modo muy especial. Ya que vamos a trabajar juntos, es nuestro propósito buscar un buen entendimiento con todos ustedes.

Y termino ya por donde han empezado mis palabras: agradeciendo de nuevo, de todo corazón, la confianza que ustedes han depositado en la Fundación Juan March y haciendo públicos mis votos de que la Fundación Juan March sabrá responder a esa confianza».

Presidente de la Junta de Andalucía

«RECUPERACION INNOVADORA DE UN ESPACIO»

«**F**ieles a la filosofía de los Estatutos del Patronato de la Alhambra respecto a la necesaria cooperación con instituciones culturales y al fomento de la participación de la sociedad en el mantenimiento del recinto monumental, hoy, a través de este acto, cumplimos, pienso que ejemplarmente, con ella, vinculando una institución cultural privada de interés público al propio trabajo de conservación y proyección cultural del conjunto que tiene encomendado el Patronato.

El Patronato de la Alhambra, que tengo el honor de presidir, invitó, hace ya dos años, a la Fundación March a colaborar con nosotros desde su específica actuación en el campo de la cultura artística. Después de este tiempo de estrechas y cordiales conversaciones, el resultado es el acuerdo que hoy presentamos y que quiero valorar brevemente.

Con la cesión a la Fundación March de un elemento importante, pero marginado del propio conjunto, como es Torres Bermejas, para su restauración y ubicación de una colección estable de arte contemporáneo, cumplimos dos principios básicos que presiden la moderna

cultura de la restauración de monumentos: primero, la conservación no debe quedar reducida a la exclusiva intervención de las administraciones públicas; es necesario ampliar la participación de la sociedad en este campo para, entre todos, poder conservar y revalorizar nuestro rico patrimonio cultural; sensibilizar a privados e instituciones en la necesidad de esa cooperación para la preservación de las obras del pasado. En este sentido, el acuerdo que hoy firmamos es ejemplarmente simbólico. Se trata de una invitación que intenta estimular acuerdos semejantes para otros edificios de carácter histórico de nuestra comunidad.

El segundo principio es que el mejor modo de conservar el patrimonio arquitectónico es dotar a los edificios históricos de un uso adecuado a su realidad. Es lo que se va a hacer, precisamente, en Torres Bermejas: sin alterar la fisonomía externa e interna, sus fábricas y sus calidades materiales y estratificaciones históricas, adecuarlas al uso de lugar de exhibición de obras de arte. De esta manera Torres Bermejas, que hasta la fecha han permanecido marginadas y sin hallar una función cultural, a través de su

utilización como espacio de exposición de arte logrará su rehabilitación y correcta conservación.

Aunque existen precedentes en Europa, pensamos que esta actuación es audaz e innovadora, dado que los viejos muros de Torres Bermejas albergarán una colección de arte contemporáneo, como contrapunto estético ideal a la misma Alhambra; lográndose con ello una enriquecedora tensión entre el pasado y el presente: las obras de arte del presente se situarán en una arquitectura del pasado, impregnándose, sin duda, de algo de la cualidad histórica del espacio. Pero, a su vez, el pasado, esta vieja arquitectura, revivirá en el presente gracias a las obras que colgarán de sus muros, adquiriendo igualmente algo de la modernidad que ellas expresan.

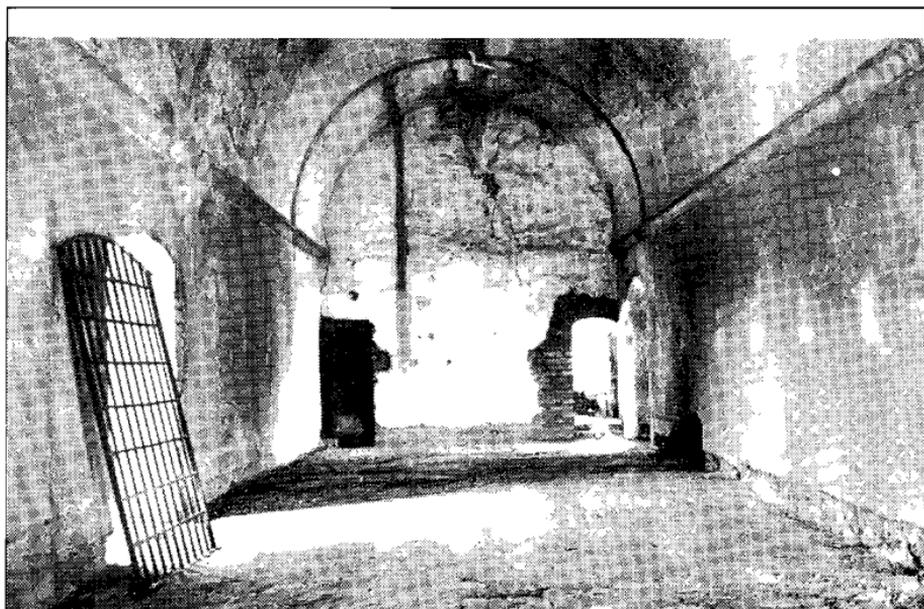
Este diálogo entre las obras de arte y la arquitectura contri-

buirá a acentuar el valor de Torres Bermejas como lugar de memoria y de fruición.

Esta actuación en la Alhambra será excepcional, ya que es el único recinto del conjunto histórico que, por múltiples razones, reúne condiciones para una intervención semejante.

Debemos señalar, por último, la proyección que internacionalmente tendrá esta actuación y los beneficios para la ciudad de Granada: primero, la presencia de una colección de arte de gran calidad, y segundo, la recuperación de un espacio que nunca ha estado abierto al público, del que la ciudad desconoce tanto su belleza arquitectónica interior como sus cualidades de privilegiado belvedere de los plurales paisajes de Granada.

Con este acuerdo la Alhambra, Granada, Andalucía y la Cultura, creo, están de enhorabuena».



(...)

*Con la grande polvareda,
perdimos a don Beltrán,
y porque paró en Galicia,
se teme que paró en mal.*

*Xeldre está en Torre Bermeja;
mal aposentado está,
que torre de tan mal pelo
a Judas puede guardar.*

(...)

Quevedo [De «Relación que hace un jaque de sí y de otros» (Jácara)]

«ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO», ABIERTA HASTA EL DÍA 12

■ El director de la Galería Nacional de Berlín presentó la muestra

Las 52 obras que integran la exposición «Zero, un movimiento europeo (Colección Lenz Schönberg)» podrán contemplarse en la sede de la Fundación Juan March hasta el próximo 12 de junio. La muestra, que desde el pasado 8 de abril ofrece pinturas y esculturas de 22 artistas de diferentes países europeos, entre ellos Fontana, Klein, Manzoni, Uecker, Vasarely o Tàpies, se exhibió anteriormente en Barcelona, organizada por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa de Barcelona.

Al acto inaugural de la muestra en Madrid asistieron el propietario de la Colección, **Gerhard Lenz** y familia, así como varios de los artistas representados en la exposición, como **Prantl, Opalka, Uecker, Graubner** y **Morellet**.

La conferencia inaugural de la muestra la pronunció **Dieter Honisch**, comisario de la Exposición y actual director de la Galería Nacional de Berlín. Historiador del Arte, Honisch se formó en las Universidades de Münster, Viena y Roma. Dirigió las Asociaciones de Arte de Münster y Stuttgart y fue conservador del Museo Folkwang de Essen hasta su nombramiento, en 1975, como director de la Galería Nacional de Berlín.

El horario de la exposición «Zero, un movimiento europeo» es el siguiente: días laborables, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

A continuación se reproduce un amplio extracto del texto de Dieter Honisch, que recoge el catálogo de la muestra.

Dieter Honisch:

«UN ARTE SUPERADOR DE FRONTERAS»

Desde siempre las colecciones privadas han tomado la delantera a los museos. La Colección Lenz Schönberg —formada en continuidad desde hace veinte años a partir de una iniciativa privada— ha alcanzado hoy unas dimensiones que, en cuanto a calidad y amplitud, se sustrae al marco de lo privado. Es, de por sí, casi un museo. La Colección se concentra en puntos de interés

relativos a la pintura monocroma, al *nouveau réalisme*, al grupo *Zero*, la cinética, el arte concreto y el *arte programmata*, y documenta una fase, cerrada en sí misma, de la modernidad clásica de los años cincuenta y sesenta. Abarca obras de primera clase de artistas importantes como Fontana, Yves Klein, Manzoni, Dorazio, Soto, Tàpies, Tinguely, Uecker, Verheyen,



Arman y otros, y, con sus más de 200 obras relevantes y raras, de carácter museal, constituye un ejemplar testimonio de 44 artistas de 12 países europeos.

La Colección está marcada por el sello inconfundible del saber, por la búsqueda del conocimiento. Contiene una ley fundamental artística: trata de la libertad en el arte.

Lo que en Europa —debido a la salvaguardia de los intereses nacionales en el plano político y económico— sólo se consumó, y sigue consumándose, de manera lenta y esforzada (hablamos de la búsqueda de la comunidad y solidaridad europeas), eso se anticipó aquí en lo espiritual y lo artístico. Contemplada a la distancia histórica de treinta años, la Colección nos proporciona, pese a lo diverso y diferenciado de las contribuciones artísticas, la impresión de una obra de arte total.

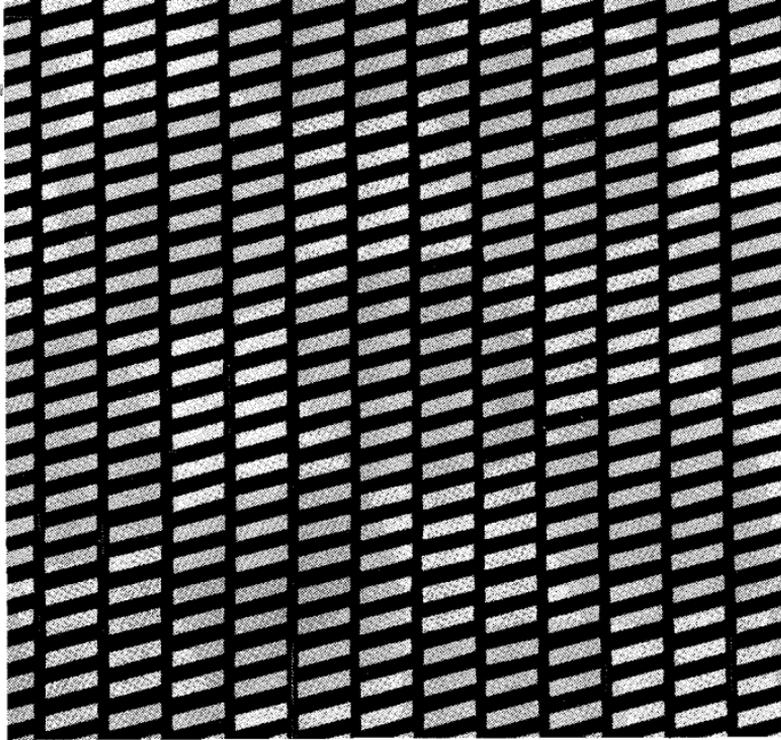
Pocas de las colecciones surgidas en Alemania después de la guerra aspiran a lograr una concepción básica cerrada. La más espectacular y sobresaliente es la Colección Ludwig, de Colonia; la más cerrada en sí misma y concentrada en sólo cuatro artistas es la Colección del doctor Marx, de Berlín, y la menos conocida hasta ahora es la Colección Lenz Schönberg, de Munich y el Tirol, que se expone aquí con obras que constituyen piezas claves.

Si se consideran las fechas de realización de las obras, resulta que la Colección, en su esencial impulso innovador, trata solamente seis años, los comprendidos entre 1958 y 1964. Esto es cosa notable en extremo, pues exactamente en ese espacio de tiempo se consuma en Europa, de modo parecido a lo que sucede en Norteamérica, un decisivo y trascendental cambio en las conciencias. La nueva eclo-

sión producida en Europa no resultó apenas estimulada ni influida por otro artista como lo fue por Lucio Fontana, nacido en Argentina en 1899, que después de dos años de estudio de escultura en la Brera de Milán, ya en 1934 sería miembro del grupo *Abstraction-Création* de París, y que en 1946, con su *Manifiesto Blanco*, y de 1947 a 1948 con otros manifiestos del *Spazialismo*, ejerció gran influjo en la evolución artística de la posguerra. Se convertiría, por así decirlo, en figura rectora del nuevo movimiento. A partir de 1954 desarrolló sus *concetti spaziali*, en los que mediante perforaciones e incisiones del lienzo exponía a la contemplación el espacio, y ello en la superficie, de un modo inmediato y completamente opuesto a todo efecto ilusorio.

El mucho más joven Piero Manzoni, nacido en 1933 en Milán y muerto en 1963, llegó a crear en el año 1957, después de un intenso estudio y análisis de la obra de Fontana, sus llamados *acromos*, relieves blancos realizados con yeso, papel y, en 1958, con lienzos plegados o cosidos entre sí. Con las obras acromas empezó Manzoni a efectuar ya avances en el ámbito de las dimensiones imaginarias, conceptuales.

Otro punto esencial de la Colección lo constituye Yves Klein, que, al igual que Manzoni, murió en París a edad temprana, en 1962. Yves Klein desarrolló en 1946 sus teorías acerca de lo monocromo; los primeros cuadros monocromos los expuso en 1950, y siete años más tarde, 1957, inició el *período azul*, que en su actitud meditativa, entre sensual y austera, ejerció gran influencia en la esfera internacional del arte, singularmente en el movimiento *Zero* de Alemania.



«Pirámide de fondo», 1957, de Vasarely.

Fue así como, ya en los años cincuenta, muchos artistas importantes no citados aquí comenzaron las acciones previas de un movimiento que, en el espacio de diez años, se dirigiría en Europa a un amplio público, con multitud de exposiciones, debates y actividades desarrolladas en grupo. Surgieron diversos centros de vanguardia que, con su actitud espiritual, se desligaron de París y buscaron nuevas rutas propias: Milán, Amberes, Amsterdam, Düsseldorf. Se formaron grupos de artistas que no sólo pretendían imponer una nueva sensibilidad y un nuevo sentido de la realidad, sino que además mantenían intenso intercambio con, por ejemplo, los *Nouveaux Réalistes* de Francia, el grupo *Zero* de Alemania, *Nul* de Holanda, el *Equipo 57* de España, *Nove Tendencije* de Zagreb, etcétera. No tenían su residencia en un lugar determinado, se movían de continuo a través de las fronteras, de un punto de acción a otro. Al *genius loci* vino a

sustituirlo una mayor movilidad, que liberó también a esos artistas de las vinculaciones locales y regionales. Y surgió algo así como un diálogo europeo que resultaba necesario después de la guerra, y se hizo manifiesto el deseo de un futuro abierto y no lastrado por el peso del pretérito.

El modo de crear una colección de arte permite también sacar consecuencias acerca del coleccionista. Gerhard Lenz comenzó la Colección en 1966 con un trabajo de Jef Verheyen, al que se sumó luego una obra de Günther Uecker. Ambos artistas constituyen hoy, con grupos de obras especialmente grandes y bellas, las verdaderas columnas que sustentan la Colección.

Gerhard Lenz no apostó por obras y personas totalmente indiscutidas. Entre la obra de Uecker y la de Verheyen apenas si parece existir puente alguno de comunicación, si bien ambos se hallaban próximos y habían trabajado juntos en Flandes. Los trabajos de Verheyen son deli-

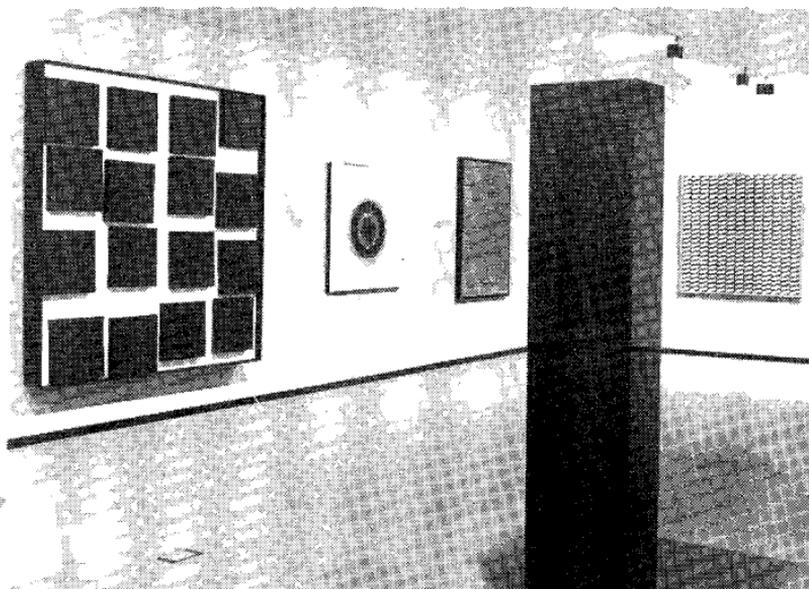
▷ cados, transparentes; a menudo no acaban de definirse y se niegan a adoptar todo contenido temático. Los trabajos de Uecker, en cambio, son directos, avasalladores, agresivos, amenazantes. Contrastes que no pueden definirse de forma más inequívoca. Son mojoneros de demarcación entre los cuales —lo mismo que los necesarios eslabones de una cadena— se desenvolvió luego rápidamente la Colección, como si se tratara de una acción encaminada a satisfacer apetencias o del testimonio de que aquellos dos fenómenos extremos eran sólo diferentes modos de manifestarse un único movimiento renovador y abarcador de toda Europa.

Más tarde seguiría Karl Prantl, padre de los Simposios Internacionales de Escultura; él aportó un gran complejo de obras y cabe decir que, junto a Uecker y Verheyen, constituye otra de las columnas básicas de la Colección. Partiendo de estos autores, la Colección se completó con los miembros de la *nueva generación de artistas* que trabajaban en el plano internacional, como eran, por ejemplo, Opalka, Megert, Colombo, Von Graevenitz, Girke y muchos otros. A

todos les unía una actitud abierta y un común modo de ver.

Aquí, en Europa, los artistas se liberaron de la posición hegemónica, de casi cien años de duración y configuradora de estilos, que había ocupado París. Pero, al contrario de los norteamericanos, que estaban hartos de verse obligados a pasar de continuo por beneficiarios de Europa (surrealismo, *Bauhaus* y *De Stijl*) y que, con tal motivo, definieron su propio e independiente punto de vista nacional (Johns, Rauschenberg, Stella y el *pop art*), en Europa, sobre todo en esa época, importaba colaborar en el robustecimiento de una posición común libre de chovinismos de toda especie. Los artistas intentaban, partiendo de la *action painting*, una pintura intuitiva y existencial —expresiva, cabe también decir—; avanzar hasta integrarse en una nueva concepción visual.

En contraste con los estilos particulares nacionales, que hoy vuelven a formularse con singular vehemencia y que hacen uso de lo pretérito sin elaborarlo con intención crítica, la Colección Lenz Schönberg pone de manifiesto la presencia de un arte abierto, superador de fronteras y ajeno a sistemas. ■



LOS GRABADOS DE GOYA, EN BERLIN Y MAGUNCIA

■ 218 obras, propiedad de la Fundación

El día 24 de junio se inaugura en la ciudad alemana de Mainz (Maguncia) la exposición itinerante de 218 grabados originales de Goya, propiedad de la Fundación Juan March, y que desde el mes de noviembre último está recorriendo la República Federal de Alemania. Anteriormente la muestra se ha ofrecido en Munich, Wuppertal, Düsseldorf y Berlín. En la antigua capital alemana, en donde permanecerá hasta el 18 de junio, se inauguró la muestra el pasado 25 de abril, con una conferencia de **Ignacio Sotelo**, profesor de la Universidad Libre de Berlín.

Los grabados son originales sacados de las planchas realiza-

das por Goya y componen las cuatro grandes series de los *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*. Las series presentadas son las siguientes: *Caprichos* (80 grabados, 3.^a edición, de 1868), *Desastres* (80 grabados, 6.^a edición, de 1930), *Tauromaquia* (40 grabados, 6.^a edición, de 1928) y *Proverbios o Disparates* (18 grabados, 3.^a edición, de 1891).

El poeta y crítico de arte **José Hierro** pronunció, en el acto de inauguración de la exposición en Düsseldorf, una conferencia de la que, a continuación, se ofrece un amplio resumen.

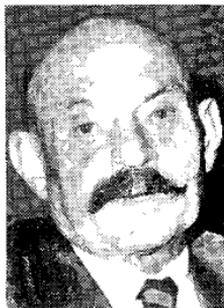
José Hierro:

«UN ARTISTA SOLITARIO, SORDO Y SOMBRIO»

Este artista, don Francisco de Goya y Lucientes, es pintor de gentes felices agrupadas en escenas risueñas que parecen estar sacadas de un ballet: tipos populares que juegan a la «gallina ciega» o mantean peleles en las orillas del río Manzanares.

Pinta también hermosas mujeres, aristócratas, incluso príncipes y reyes, pues es, desde 1786, pintor del rey de España.

Ha tardado en triunfar. Si hubiese muerto antes de cum-



plir los cuarenta años no hubiese pasado de ser un estimable pintor. La maestría y la genialidad se manifiestan cuando ya ha alcanzado la madurez.

En 1792, Goya tiene 46 años. El artista, durante un viaje a Andalucía, cae gravemente enfermo. «Como la naturaleza del mal es de las más terribles —escribe uno de sus amigos— me hace pensar con melancolía en su restablecimiento». Una de las secuelas de su enfermedad es la sordera, que —como le sucederá

▷ pocos años después a Beethoven— lo aísla del mundo convirtiéndolo en un solitario sombrío. Pero la sordera tiene una parte positiva: Goya se mira a sí mismo tanto o más que al mundo que lo rodea, y en el fondo de su espíritu descubrirá regiones inéditas en las que se enriquecerá su arte.

En 1794 escribe: «Para ocupar la imaginación mortificada por la consideración de mis males y para resarcirme en parte de los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete en que he logrado hacer observaciones a que realmente no dan lugar las obras encargadas, en el que el capricho y la imaginación no tienen ensanches».

Paralelamente a estas pinturas de *capricho e imaginación*, Goya comienza a grabar unas planchas que, unos años después, constituirán la serie de los *Caprichos*.

Los primeros grabados realizados por Goya fueron ejercicios más artesanales que realmente creativos. Señalemos los que reproducen, en blanco y negro, pinturas de Velázquez, el artista que con Rembrandt y *la naturaleza* reconocía como sus maestros. Hay que destacar, como dato significativo, el hecho de que en alguno de estos trabajos primerizos utiliza la aguainta, procedimiento descubierto pocos años antes, y del que Goya sacará posteriormente tanto partido.

Entidad propia

Tras la crisis de 1792, el grabado deja de ser para Goya un procedimiento, casi artesano, de reproducción de obras famosas, para convertirse en modo de expresión con entidad propia. No lo utilizará para traducir, a

un lenguaje más limitado, lo que la pintura hace con absoluta libertad, sino para expresar con él lo que la pintura no puede hacer. Desde estos supuestos inicia su primera gran serie de estampas, los *Caprichos*, proyectada para ser puesta a la venta en 1797. Sin embargo, el propósito no se realizará hasta dos años más tarde, a causa de ciertos obstáculos. Este retraso fue afortunado, porque en vez de constar de 72 grabados aumentaría su número hasta 80.

Con los *Caprichos*, Goya se proponía: «La censura de errores y vicios humanos..., ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice».

Goya aplicó la razón a escenas y criaturas nacidas del *sueño de la razón*, que *produce monstruos*. Goya es un romántico que vive en el Siglo de las Luces. Sus comentarios más parecen justificaciones que aclaraciones. Da la impresión de que quiere dejar muy claro que esas imágenes nacidas del *capricho y la imaginación* no son producto del *sueño de la razón*, sino reflexiones lúcidas sobre la sociedad de su tiempo y sobre la condición humana.

A partir de 1808 y hasta 1820, los demonios que vivían en el espíritu de Goya salen al exterior. El pintor es un liberal, un espíritu moderno que cree en las ideas de la Revolución francesa y que en ellas está el germen de la regeneración de España. Pero en 1808 España es invadida por las tropas de Na-



«Estragos de la guerra»

poleón. Durante seis años la guerra, con su cortejo de fusilamientos, ahorcamientos, violaciones, saqueos, hambre, deja en las tierras españolas su huella de horror.

Horrores y desastres

De ese proceso desgarrador nace una nueva serie de grabados: los *Desastres de la guerra*. Cuando a Goya le pregunta su criado por qué pinta tales horrores, responde: «Para pedir eternamente a los hombres que no sean bárbaros». Los hombres, en general, no sólo los soldados franceses.

En los *Desastres* todo es real, humano hasta la inhumanidad, distorsionado, expresionista. Los *Desastres* comenzaron a ser grabados hacia 1810. La serie quedó concluida en 1820, seis años después de que finalizase la guerra contra los franceses. La guerra es algo que ha dejado tremendas secuelas de ruina, destrucción y miseria, pero es ya pasado inmediato.

Entre 1814 y 1816, posiblemente entre la finalización de los *Desastres* de tema directamente bélico y antes del comienzo de los *Desastres* de carácter simbólico, graba una nueva serie: la *Tauromaquia*. Representa una evasión de la amarga realidad,

una huida. Esta serie es a manera de un *scherzo*, de un juego —juego del que, en ocasiones, no está exenta la tragedia— que le permite evadirse de los tiempos sombríos que vive España. Es una evasión hacia afuera, hacia los aspectos lúdicos de la vida, hacia lo más amable de la realidad. Y acabada esta etapa vuelve a huir, pero ahora hacia adentro. Es el momento en que nace su arte más enigmático (paralelo al que por entonces realiza Beethoven a través de sus últimos cuartetos). Nace así su última serie grabada: 22 estampas que aparecerán —en edición incompleta de sólo 18— en 1864. Su título, *Disparates*. Aquí la imaginación vuela ya sin trabas. Estas estampas han tanteado la curiosidad de los comentaristas, deseosos de explicar el sentido de estas escenas misteriosas. Tal vez no tengan una explicación racional.

Lo que importa en estos *Disparates*, como en los *Caprichos*, en los *Desastres*, en la *Tauromaquia*, es su condición de sabias obras de la imaginación, su maestría técnica, el dominio de unos procedimientos que en Goya se ensanchan y anticipan el futuro. Los grabados de Goya deben ser vistos como sueños que nosotros soñamos, pesadillas, ámbitos mágicos. Por lo menos, ésa puede ser la actitud de un contemplador actual, que no necesita «explicarse» lo que «quiere decir» un Joan Miró o un Paul Klee, un Mondrian o un Tàpies, una nube o la primavera.

He aquí, en consecuencia, la obra de un sombrío genio hispano que anticipa mucho de lo que daría el arte universal a partir del Impresionismo. Entretenidos en su mundo de pesadillas, presidido por el horror y el misterio inexplicables e indescifrables. ■

Ciclo de piano en junio**«FANTASIAS Y BAGATELAS. LA OTRA IMAGEN DEL CLASICISMO VIENÉS»**

«Fantasías y bagatelas. La otra imagen del clasicismo vienés» es el título del ciclo que cerrará las actividades musicales de la Fundación Juan March de los miércoles en el curso 1987-88. Cuatro conciertos, que se celebrarán los días 1, 8, 15 y 22 de junio en la Fundación, ofrecerán un programa compuesto por pequeñas piezas de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, cuatro de los más destacados representantes de lo que se ha dado en llamar el «clasicismo» en la que en aquel tiempo era la capital de la música: Viena. Serán intérpretes del ciclo cua-

tro pianistas españoles: **Pablo Cano**, que abrirá el mismo con el concierto dedicado a Haydn; **Almudena Cano** (Mozart); **Diego Cayuelas** (Beethoven) y **Manuel Carra** (Schubert).

Tres de estos conciertos, los dedicados a Mozart, Beethoven y Schubert se celebrarán también durante el mes de junio en Salamanca (los días 6, 13 y 20), en la Capilla del Colegio Fonseca y con la colaboración de la Fundación Salamanca; y en Guadalajara (días 7, 14 y 21) en el Conservatorio de Música y con la colaboración de la Diputación Provincial.

Programa del ciclo*

- **1 de junio:**
Joseph HAYDN.
Intérprete: **Pablo Cano** (pianoforte).
Doce Danzas; Variaciones sobre el Himno Imperial; Capriccio en Sol mayor; Adagio en Fa mayor; Fantasía en Do mayor; Andante con variaciones en Fa menor; y Partita en Sol mayor.
- **8 de junio:**
Wolfgang A. MOZART.
Intérprete: **Almudena Cano**.
Fantasía en Do menor KV 396; Preludio (Fantasía) y Fuga en Do Mayor KV 394; Fantasía en Re menor KV 397; Rondó en La menor KV 511; Adagio en Si menor KV 540; Rondó en Re Mayor KV 485; y Fantasía en Do menor KV 475.
- **15 de junio:**
Ludwig van BEETHOVEN.
Intérprete: **Diego Cayuelas**.
Bagatelas Op. 33, n.ºs 59 y 60; y Op. 119 y Op. 126.
- **22 de junio:**
Franz SCHUBERT.
Intérprete: **Manuel Carra**.
Dos Scherzi (n.ºs 1 y 2) D.593; Andante en La Mayor D.604; Adagio en Mi Mayor D.612; Allegretto en Do menor D.915; Tres Piezas para piano D.946; Seis Momentos Musicales D.780, Op. 94; y Veinte Valses.

* Los conciertos en Madrid darán comienzo a las 19,30 horas. Asientos limitados.

LA MUSICA DE CAMARA EN EL MADRID DE CARLOS III

■ Actuaron L'Academia d'Harmonia, el Cuarteto Soler y el Conjunto «Zarabanda»

'La música de cámara en el Madrid de Carlos III' fue el título de un ciclo de conciertos que organizó la Fundación Juan March en su sede los días 13, 20 y 27 del pasado mes de abril, junto a un ciclo de conferencias sobre «El Madrid de Carlos III»; actividades todas ellas en conmemoración de «Carlos III y la Ilustración», en el segundo centenario de su muerte.

Actuaron en el ciclo de música **L'Academia d'Harmonia**, el **Cuarteto Soler** y el **Conjunto Barroco «Zarabanda»**.

No era ésta la primera vez que se oían en la Fundación Juan March músicas compuestas durante el reinado de Car-

los III. En el ciclo dedicado a la Música Española del siglo XVIII, celebrado en 1984, se pudieron escuchar obras que marcan la transición, en España, del barroco tardío al neoclasicismo de finales de siglo.

También otros ciclos dedicados al P. Soler o a Domenico Scarlatti contribuyeron a dotar de la adecuada perspectiva a la música de cámara, tanto instrumental como vocal, que se oía en el Madrid de Carlos III.

El crítico musical **Andrés Ruiz Tarazona** redactó la Introducción y las Notas al programa de estos conciertos, recogidos en un folleto que editó la Fundación Juan March.

Los intérpretes

L'Academia d'Harmonia, nombre que recibían en el siglo XVIII español las reuniones filarmónicas, es uno de los pocos grupos españoles especializados en la música antigua con proyección internacional. Formado en torno a Emilio Moreno, Sergi Casademunt y Albert Romani, en formaciones que van desde un trío hasta una pequeña orquesta,

este conjunto hizo su presentación en el Festival de Música Antigua de Urbino (Italia) en 1983.

El **Cuarteto Soler**, que toma el nombre del compositor español Padre Antonio Soler, tiene como objetivo primordial la interpretación de la música escrita para esa formación duran-

te el siglo XVIII, con el uso de instrumentos originales de la época.

El **Conjunto Barroco «Zarabanda»** fue creado por Alvaro Marías y agrupa a un conjunto de músicos especializados en la interpretación del repertorio camerístico de la era barroca, aunque también abarca la música del Renacimiento y el primer Clasicismo.



«FLORECIMIENTO MUSICAL EN EL MADRID CAROLINO»

No parece fuese aficionado a la música el rey Carlos III. No había heredado de ningún modo la pasión que su padre Felipe V sintió por ella, ni compartió con su hermano Fernando VI aquel interés siempre vivo en éste hacia la música, que le llevaba a sacar tiempo para sentarse al cémbalo y ejecutar dignamente una sonata de Albergo. Carlos III estuvo lejos de la práctica musical activa, pero durante su reinado (1759-1788), la música, como tantas otras ramas del arte, de la industria o de la ciencia, floreció extraordinariamente.

Como ejemplo baste recordar que Carlos III puso como profesores de música de sus hijos a compositores de la talla del Padre Soler o José de Nebra, y que uno de aquéllos, el infante don Gabriel, fue admirable tañedor de música de teclado y persona amantísima de la música de cámara, al igual que su hermano Carlos IV.

En 1766, por ejemplo, subió al poder el conde de Aranda, cuyas revolucionarias medidas transformaron infinidad de aspectos de la vida y la economía nacionales, entre ellos el teatro. Con él se inicia, además, un proceso de secularización de la muy fanatizada sociedad española, que, con algunas interrupciones obligadas, ha llegado hasta nuestros días. Se representan por entonces zarzuelas de gran entidad (de Rodríguez de Hita, Palomino, Esteve, Brunetti, Boccherini, etc.) y alcanza su máximo desarrollo la tonadilla escénica, género genuinamente español que nace en el reina-

do de Carlos III y muere prácticamente al desaparecer el monarca.

¿Y qué ocurre con la música de cámara? La refinada decoratividad del rococó, que en música ha venido a denominarse *estilo galante*, fue consecuencia de la extrema complicación del último barroco, y su momento de auge puede situarse entre 1750 y 1770, etapa conocida también como período preclásico. Período breve, porque las teorías de Rousseau sobre los derechos individuales, la natural bondad del hombre y su degradación en un medio social que hay que reformar fueron el punto de partida para que se operase un cambio inmediato, manifestado pronto en Alemania en las obras de Goethe, Schiller y la que dio nombre a toda una actitud de enfrentamiento a los convencionalismos sociales y artísticos, el drama de Klingler *Sturm und Drang* (1775). El sentimiento, la emoción, un arte más simple y directo, se fueron abriendo camino, unas veces por medio de productos del más racionalista e intelectual clasicismo, otras depositando en ellos pequeñas dosis de subjetivismo sentimental, apreciables por los oyentes con sólo poner en juego la sensibilidad o la intuición, y, a la vez, reflejo del triunfo de una clase, la burguesa, que impondrá su gusto a fin de siglo.

En España, aun con unas determinantes sociales bien distintas a las del mundo germánico, las nuevas corrientes estéticas van a ir penetrando, poco a poco, a través de la música cortesana de la Capilla Real, y también por medio de algunas familias aristocráticas próximas

a la Corte. Sabido es el interés de ciertas casas, como la de Alba o la de Osuna, por compositores como Boccherini o Haydn. Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XVIII, la mayor parte de las capillas catedralicias y las de algunos centros religiosos, como Arantzazu o Montserrat, cuentan asimismo con importantes efectivos orquestales, muchos de los cuales son instrumentos de cuerda. Ese aumento de la cuerda en el ámbito de la música religiosa será motivo de enconadas polémicas, pero la nueva estética irá imponiendo sus leyes sin posibilidad de vuelta atrás.

Debido a la penetración del arte operístico italiano, apoyado por la familia real, muchas novedades fueron introduciéndose en España a través del teatro lírico. Pero no debemos olvidar que a partir de la mitad del siglo, época de florecimiento

del movimiento ilustrado, la música empieza a ser cultivada también al margen de la corte y de la iglesia, y nos consta la existencia de reuniones musicales burguesas en muchas ciudades. Boccherini escribe la mayor parte de su música para los filarmónicos madrileños, aunque la escasez de imprentas musicales le obligue a publicarla fuera de España.

La música de cámara que nos ha dejado el reinado de Carlos III es más extensa de lo que nuestros conciertos permiten suponer. Aproximadamente dos años antes de la muerte del monarca se instauran en Madrid los *conciertos espirituales* en el Coliseo de Los Caños del Peral. El 25 de febrero de 1787 daban comienzo los conciertos *para beneficio de los reales hospitales*. Naturalmente hubo, al principio, un predominio de lo teatral —arias interpretadas por voces muy aplaudidas en los teatros de la villa y corte—, pero pronto empezaron a tocarse piezas exclusivamente instrumentales (la orquesta de Los Caños tenía casi cuarenta músicos) y brillaron allí los flautistas Manuel y José Julián, los violinistas José de León y Cayetano Brunetti, el fagotista Carlos Caillet, el clarinete Esteban François, los hermanos Pla, famosos oboístas; el trompa Conrad Appenzeller o el célebre viola de amor Miguel Hassler.

Se oyeron obras de Mortelari, Stamitz, Haydn, Kozeluch, Salieri, Pleyel, Pablo Moral, Lotti y otros. No estaba, pues, la capital española tan marginada de los movimientos europeos en la música instrumental como nos ha podido hacer pensar la escasez de noticias sobre la vida concertística de la época. En este contexto, relativamente rico, del Madrid carolino, debemos situar las obras del ciclo. ■



«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN JUNIO

Canto y guitarra, piano y violín, canto y piano y órgano y oboe son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» del mes de junio. Se celebran los lunes a las doce horas.

Lunes 6

RECITAL DE CANTO Y GUITARRA, por **Pilar de los Angeles Ruiz** (soprano) y **Carmen Bonafont** (guitarra).

Obras de Anchieta, Milán, Valderrábano, Pisador, Vázquez, Morales, Fuenllana, Romero, Marín, Uado y anónimo.

Pilar de los Angeles Ruiz ha estudiado en Bilbao y Barcelona. Carmen Bonafont realizó estudios de Guitarra en el Conservatorio de Música del Liceo de Barcelona, de donde es profesora.

Lunes 13

RECITAL DE PIANO Y VIOLIN, por **Anna Baget** (violín) y **Aníbal Bañados** (piano).

Obras de Mozart, Franck y Ravel.

Anna Baget estudió violín en Barcelona y perfeccionó sus estudios en Estados Unidos. Es miembro de la Orquesta de Cámara «Reina Sofía» y forma dúo con el pianista chileno Aníbal Bañados. Este fue profesor asistente en la cátedra de piano de la Universidad de Indiana.

Lunes 20

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Carmen Cabrera** (mezzosoprano) y **Rafael G. Senosiain** (piano).

Obras de Brahms, Dvorak, Ravel y Montsalvatge.

Carmen Cabrera ha estudiado en el Conservatorio de Las Palmas y en la Escuela Superior de Canto de Madrid, en donde prepara su último curso. Rafael G. Senosiain ha estudiado en Madrid; es miembro fundador del Grupo «LIM» y profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Lunes 27

RECITAL DE ORGANO Y OBOE, por **Marcos Vega** (órgano) y **Jesús María Corral** (oboe).

Obras de Telemann, Krebs, Bach, Händel, Martini, Honnegger, Britten y Dvorak.

Marcos Vega, organista, compositor y director de coro, es organista titular de la Iglesia de Santo Tomás de Aquino, de Madrid. Jesús María Corral formó parte de las Orquestas Sinfónicas de San Sebastián, Asturias y León y ha actuado como solista con la de la RTVE.

Valentín García Yebra

LA TRADUCCION EN LA CULTURA ESPAÑOLA

Como recordaba el profesor Valentín García Yebra en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, «la traducción ha sido desde hace milenios uno de los procedimientos más importantes, acaso el más importante, para la propagación de la cultura, para la creación y el desarrollo de nuevas literaturas y para el enriquecimiento de las lenguas utilizadas para traducir».

El problema está, a la hora de comprobar esta afirmación, en que no existe una buena historia de la traducción, empresa esta última superior a las fuerzas de cualquier individuo, en opinión de García Yebra, quien impartió en la Fundación Juan March, entre el 23 de febrero y el 3 de marzo, un curso titulado «La traducción en la cultura española», que constó de estas cuatro conferencias: «La Escuela de Traductores de Toledo. La corte de Alfonso X el Sabio» (23 de febrero); «El pórtico de nuestro Renacimiento. El marqués de Santillana» (25 de febrero); «El Siglo de Oro. Boscán y Fray Luis» (1 de marzo); y «La traducción en el siglo XX. Realidades y perspectivas» (3 de marzo).

Se ofrece a continuación un amplio resumen de las conferencias.

No se ha escrito hasta ahora ninguna buena historia de la traducción, que abarque las principales manifes-



VALENTIN GARCIA YEBRA (Lombillo de los Barrios, León, 1917) ha sido catedrático de griego en varios institutos. Colaboró en la creación del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, en la Universidad Complutense, del que ha sido profesor de «Teoría de la Traducción» y subdirector del Centro. Es académico de número de la Real Academia Española. Ha traducido del latín, alemán, francés, portugués e italiano. Recibió un premio internacional por la traducción de la obra de Charles Moeller *Literatura del siglo XX y cristianismo*. Es autor, entre otras obras, de *Edición trilingüe de la Poética de Aristóteles*, *Edición trilingüe de la Metafísica de Aristóteles*, *Teoría y práctica de la traducción* y *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*.

taciones de esta actividad cultural desde sus comienzos hasta nuestros días, en todas las lite-

raturas. Ni siquiera se ha escrito una buena historia de la traducción en una cultura particular. En lo que se refiere a España, las dos obras que atesoran más datos siguen siendo las de Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispanolatina Clásica* y *Biblioteca de Traductores Españoles*.

Es difícil exagerar la importancia que tuvo para la cultura española, e incluso para la europea, la súbita aparición en el mundo docto cristiano de muchas y muy peculiares traducciones de libros árabes hechas en España, sobre todo en Toledo. Fue en Toledo donde se realizó una labor traductora continuada y fecunda. Capital de uno de los reinos de taifas más florecientes, se distinguía Toledo por sus grandes bibliotecas.

¿Qué obras se traducían en Toledo? En primer lugar, traducciones árabes de obras griegas, con frecuencia comentadas por árabes. También se traducían obras originales árabes. La espléndida labor de los traductores de Toledo ilumina súbitamente el oscuro panorama de la cultura medieval europea. La escuela de Toledo no sólo transmitió a Europa la ciencia árabe, sino que, con su prestigio, atrajo a hombres de fuera de España ansiosos de aprender aquí directamente y de colaborar en el enriquecimiento de la cultura europea.

Aunque es probable que las primeras traducciones castellanas se hicieran ya durante el reinado de Fernando III, el primer venero importante de traducciones castellanas lo alumbró Alfonso el Sabio. Siendo todavía infante había mandado traducir del árabe el *Lapidario* (hacia 1250) y

el *Calila e Dimna* (probablemente en 1251). Fueron las primeras traducciones de estas obras a una lengua occidental.

Las traducciones arábigo-latinas del segundo período de la escuela de Toledo enlazan con las traducciones arábigo-romances promovidas por el Rey Sabio. En 1256 comienza en la corte de Alfonso X el primer período de trabajo científico, que dura cuatro años. El decenio de 1260-1270 fue para Alfonso de gran ajetreo político y militar. Pero en 1271 comienza el segundo período de actividad científica y literaria, emprendida bajo el signo del perfeccionamiento.

Las traducciones alfonsíes produjeron los mismos frutos que las llevadas a cabo por la escuela toledana. Pero quizás fueron más directa e intensamente provechosas para España que las traducciones latinas. El aprovechamiento de los tesoros de la cultura árabe ganó intensidad y amplitud con las traducciones en romance. El latín sólo lo entendían ya los doctos; el romance era la lengua de todos.

El pórtico del Renacimiento

El siglo XV es, en la cultura española, una época de transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Disminuye progresivamente el influjo francés, muy intenso en el siglo XIV, sustituido por el de Italia. Se difunde cada vez más en Castilla la cultura greco-latina, promovida por el conocimiento de la literatura italiana, que se nos había adelantado casi dos siglos en el cultivo de los autores clásicos latinos y griegos y estaba muy impregnada de clasicismo. Dante, Petrarca y Boccaccio, no sólo como escritores, sino tam-

bién como cultivadores de la cultura clásica, se convierten en modelo de nuestros escritores.

Podemos distinguir en este siglo tres períodos literarios coincidentes con los reinados de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos. En el largo reinado de Juan II, casi cincuenta años (1406-1454), al que Menéndez Pelayo llamó «pórtico de nuestro Renacimiento», las letras latinas, y más aún las griegas, se conocen muy imperfectamente, pero el entusiasmo que suscitan hace que influyan con mucha fuerza en nuestra literatura.

A principios del siglo XV, Francisco Imperial y sus seguidores traen a España el culto de Dante y de la *Divina Comedia*, en el que no tardan en incluirse Petrarca y Boccaccio. A través de

estos grandes escritores italianos reciben los de Castilla el conocimiento de la cultura clásica.

No se traduce en este tiempo del griego, lengua desconocida entonces en España, como lo había sido en Italia durante el XIV. Las traducciones del latín caen en el amaneramiento de calcar el hipérbaton latino y acumulan neologismos retumbantes para enriquecer el vocabulario castellano. Se promueve así una prosa que por fuerza tenía que resultar antinatural y estrafalaria. No estaba aún maduro el castellano para hacer suyas las bellezas formales de los clásicos antiguos. Fue, sin embargo, beneficioso para nuestra literatura el conocimiento de los temas que ellos habían desarrollado.

A las traducciones de los autores clásicos latinos se suman las de los poetas y humanistas italianos, tanto de los que escribieron en su propia lengua como de los que lo hicieron en latín, o en una y otra, como sucedía con frecuencia. No se omiten del todo las traducciones de obras francesas y hasta se hace por vez primera la de alguna obra inglesa.

Y ocurre entonces algo que ya quisiéramos ver en nuestros días: la mayoría de los escritores originales tienen a gala ser también traductores. Uno de los más afamados es don Enrique de Aragón o de Villena, que hizo la primera traducción completa de la *Eneida*. Figura central y la más destacada entre los traductores de su tiempo fue don Alonso de Cartagena, «cuyo nombre —según Menéndez Pelayo— se encuentra mezclado en toda empresa de cultura durante el reinado de Juan II».

Otra figura capital fue don

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1987/88



La traducción en la cultura española
VALENTÍN GARCÍA YEBRA

FEBRERO 1988

Martes, 23

LA ESCUELA DE TRADUCTORES DE TOLEDO:
LA CORTI DE ALFONSO X EL SABIO

Jueves, 23

EL PÓRTICO DE NUESTRO RENACIMIENTO:
EL MARQUÉS DE SANTILLANA

MARZO 1988

Martes, 1

EL SIGLO DE ORO: BOSCAN Y FRAY LUIS

Jueves, 3

LA TRADUCCIÓN EN EL SIGLO XX. REALIDADES
Y PERSPECTIVAS



Todas las conferencias tendrán lugar a las 19,30 horas en el Saco de Armas de la Fundación Juan March. Cañalizo, 77. 28004 Madrid. Entrada libre.

▷ Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana y Conde del Real de Manzanares (1398-1458), que bien puede considerarse como la personificación de la cultura en el reinado de Juan II. El Marqués sabía poco latín y nada de griego, pero en la biblioteca de su castillo de Guadalajara tenían puestos de honor Homero, Platón, Aristóteles, Tucídides, Tito Livio, Salustio, Séneca, César, Polibio, etc. Conocía bien la literatura francesa del siglo anterior y la del suyo, así como la catalana y la italiana y algo de la provenzal. Muy admirador de Dante, Petrarca y Boccaccio. Fue, en suma, un gran erudito y acaso el que mayor empuje dio al estudio de las letras y del renacimiento italiano, que conoció de cerca en Italia y por cuyo advenimiento a España trabajó más que nadie.

No tradujo personalmente, que sepamos, ningún libro. Pero, como el Rey Sabio en la segunda mitad del siglo XIII para la traducción de libros árabes, fue Santillana, en la primera mitad del XV, quien más interés puso en que se tradujeran obras de la antigüedad griega y romana. Pero no se contentó con hacer traducir estas obras. Hizo también poner en castellano libros notables de prestigiosos humanistas italianos, escritos la mayoría en latín y otros en toscano.

El Siglo de Oro

Conviene aclarar que esta designación temporal no se limita aquí a la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII, como se hacía tradicionalmente. La tendencia actual hace llegar esta época desde la subida de

Carlos I en 1516 hasta la muerte de Calderón en 1681. En este siglo y medio se produce en nuestra literatura una floración que alcanza a todos los géneros. También la traducción participa de este esplendor. La cultivan casi sin excepción nuestros humanistas y también muchos de nuestros grandes escritores. Sería imposible hacer memoria de todos los traductores; tendré que limitarme, pues, a los más ilustres.

Comenzaré por Hernando de Acuña, más que por el valor intrínseco de su única traducción conocida, por lo que ella representa como posible estímulo de los traductores de su tiempo. Cuando Carlos I llegó a España, rodeado de consejeros flamencos, desconocía la lengua de los españoles. Pero no tardó en aprenderla. Y fue tal el aprecio en que la tuvo que, según cuentan, llegó a decir que el italiano es la lengua para dirigirse a las damas, el francés para tratar con los hombres y el español para hablar con Dios.

Pues bien, habiendo hecho el emperador la traducción en prosa del poema de Olivier de la Marche, *Le Chevalier Déliveré*, pidió a Hernando de Acuña que la pusiera en verso y la publicara con su nombre. Acuña versificó en quintillas dobles la traducción imperial, que en 1553 se imprimió en Amberes.

Aun suponiendo que no se generalizara el conocimiento de la participación del emperador en esta obra, que no permaneció en total secreto lo prueba el hecho de que aparezca en las *Memorias* del flamenco Van Male. No es, pues, extraño que en un país regido por tal soberano prosperase la traducción más que nunca hasta entonces.

Veinte años antes, en 1534, aparecía la primera edición de *Los cuatro Libros del Cortesano, compuestos en italiano por el Conde Baltasar Castellón, y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscán*. La traducción de esta obra es el pedestal más sólido de la fama de Juan Boscán.

No tuvo Boscán la gloria de perfeccionar la poesía castellana, sino que su gloria reside en haber perfeccionado la prosa. Todos los críticos están de acuerdo en ver en su traducción de *El Cortesano* una obra maestra.

Juan de Jáuregui tiene cierta semejanza con Boscán, pues fue también la traducción de una obra italiana, el *Aminta*, de Tasso, la que consagró su nombre como traductor. Jáuregui, poeta de gusto exquisito y acendrado, pero de originalidad escasa, había nacido para traducir e imitar; por eso sus obras maestras son siempre traducciones e imitaciones.

Fray Luis de León es el príncipe de las traducciones del Siglo de Oro. «Onorate l'altísimo poeta», exclama Menéndez Pelayo al comenzar el estudio que le dedica en la *Biblioteca de Traductores Españoles*. Es, además, el primero de nuestros escritores que razonó con cierta amplitud en castellano (Luis Vives lo habría hecho antes en latín) sobre el proceso de la traducción.

Tradujo Fray Luis del hebreo en prosa y en verso (entre otras cosas, el *Cantar de los Cantares* y el *Libro de Job*); tradujo del griego a Píndaro y a Eurípides; del latín, a Virgilio, Horacio, Tibulo y Séneca; tradujo incluso del italiano.

Pero no es la cantidad de sus

traducciones (nada despreciable) lo que otorga a Fray Luis el primer puesto entre los traductores del Siglo de Oro, sino su calidad. Fray Luis tenía conciencia de cuán difícil es traducir con fidelidad y al mismo tiempo con elegancia. Sabía que tal dificultad se multiplica en la traducción de poemas. Y pensaba haber logrado en sus traducciones poéticas cuanto podía exigírsele.

En la primera mitad del XVII escribe y traduce un gran admirador de Fray Luis, cuyas obras en verso recopiló y dispuso para la primera edición, hecha en Madrid el año 1631. Me refiero a Francisco de Quevedo. Tradujo del hebreo cinco textos que más bien deberían llamarse paráfrasis, como en efecto se llama la primera: *Paráfrasis en verso del Cántico de los Cánticos*.

El crecimiento, pues, de la traducción en el Siglo de Oro, del cual sólo hemos podido ver aquí pocos aunque significativos ejemplos, es realmente asombroso. Floreció entonces la literatura original con tal fuerza que nos sorprende que la traducción no quedara sofocada por ella. Muchos de los traductores que hemos mencionado fueron también y ante todo grandes escritores. Esta circunstancia, que podía dar brillo a la traducción, por otra parte la oscurecía, pues los lectores y los autores mismos tendían a dar más importancia que a las traducciones a las obras originales.

En el siglo XX

España es el segundo o tercer país del mundo en cuanto al número de obras traducidas. Y

la proporción de estas obras en el conjunto de nuestra producción de libros es muy elevada: más de la cuarta parte. Según datos de la revista *Mutualité* en su número de abril de 1987, basados en el último recuento anual, hecho por la Unesco, de las traducciones publicadas en 55 países, sólo la Unión Soviética supera a España en número de traducciones. La suma total en los 55 países fue de 43.841. Corresponden a la Unión Soviética 7.171 y a España 6.361. Se hicieron, pues, en la Unión Soviética 810 traducciones más que en España, mientras que en nuestro país se hicieron 1.457 más que en la Alemania Federal. Estos datos son reveladores de la importancia de la traducción para nuestra cultura en los tiempos actuales.

Pero una cosa es la cantidad y otra la calidad. El aumento de la cantidad no implica el mismo crecimiento de la calidad. Más bien suele ocurrir lo contrario. En España el número de traducciones ha crecido en los últimos decenios mucho más que el de los buenos traductores. Esto se debe en gran parte al poco aprecio que entre nosotros suele concederse al arte de traducir.

Algunos grandes escritores —entre otros, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Dámaso Alonso— han firmado traducciones, pero han sido los menos. Otros que han traducido lo han hecho anónimamente o se han ocultado tras el seudónimo, como si temieran que tal actividad fuera a manchar su nombre. Por el contrario, en los principales países europeos la traducción goza, entre los escritores, de un clima más benigno que en España.

Un fenómeno llamativo en el desarrollo de la traducción española en este siglo es el desplazamiento del interés de los traductores o de quienes eligen las obras que han de traducirse, desde las lenguas clásicas a las lenguas modernas. En nuestro siglo, el enorme aumento del número de traducciones en España se ha nutrido fundamentalmente de obras de autores modernos, principalmente franceses, ingleses, alemanes e italianos. Hasta los años cincuenta predominaron las traducciones del francés. Desde hace varios decenios el inglés ocupa el primer puesto y saca a las demás lenguas cada vez mayor ventaja.

Otro cambio casi revolucionario en el desarrollo histórico de la traducción en el siglo XX es el enorme incremento de la traducción científica, técnica y documental. Los avances de la técnica en nuestro siglo han sido prodigiosos y el desarrollo de las comunicaciones ha experimentado una aceleración constante.

Pero aunque el número de traducciones científicas haya crecido, sobre todo en la segunda mitad del siglo, de manera vertiginosa, la traducción literaria no corre el riesgo de desaparecer. La traducción es cada día más una actividad imprescindible para el desarrollo de la cultura, tanto en el aspecto científico, técnico y documental, como en el campo literario y artístico.

Se ha dicho, y es verdad, que hemos entrado en la edad de la traducción. Los traductores son cada día más numerosos y cada vez más conscientes de que forman un grupo social importante, no sólo por su número, sino también, y sobre todo, por la función que están llamados a desempeñar. ■

Casi mil libros y revistas

CREADA LA BIBLIOTECA DE ILUSIONISMO

■ Donada por José Puchol, se incorpora al fondo de Teatro de la Fundación

De 954 libros y 35 títulos de revistas consta la Biblioteca de Ilusionismo, que la Fundación Juan March, con la donación hecha por el coleccionista **José Puchol de Montis**, ha creado dentro de su Biblioteca de Teatro, y que ya está a disposición de todas las personas interesadas en el estudio y consulta de estos materiales.

De este casi millar de títulos sobre magia e ilusionismo, que reúne muestras desde el siglo XVIII hasta hoy, una cuarta parte, unos 285 libros, están escritos en español. El resto, en inglés, francés, italiano y portugués, además de alguno en japonés, polaco y árabe.

En el fondo está incluido el que se considera el libro español más antiguo en esta materia, que es *Engaños a ojos vistas...* (1733), de Pablo Minguet.

Otras ediciones igualmente antiguas reunidas en esta colección son: *Codicile et Testament de Jérôme Sharp* (1786) y *Les petites aventures de Jérôme*

Sharp (1789), o *La magie blanche dévoilée*, de M. Decremps (1789). Hay también varias ediciones del siglo XIX, de 1835, 1874, 1880, 1886, etc.

Con este fondo se amplía sensiblemente la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March, que durante 1987 se incrementó con 1.291 documentos nuevos entre libros, fotografías, discos, casetes y bocetos de figurines y decorados.

En la actualidad esta Biblioteca consta de un total de 37.357 materiales, de los que 28.484 son libros; el resto está compuesto por 8.048 fotografías, 93 casetes, 234 discos y 498 bocetos de decorados y originales de maquetas.

Todo este fondo, como el resto de la Biblioteca de la Fundación, puede ser examinado por investigadores en horario de mañana y tarde de octubre a junio; y de julio a septiembre, de lunes a viernes por la mañana. Agosto, cerrado. ■



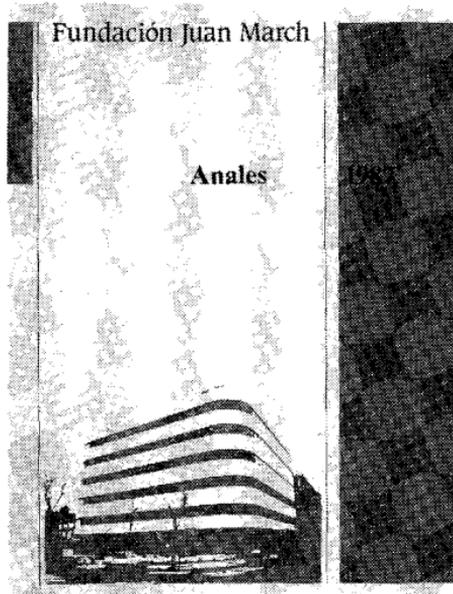
Editada la Memoria de 1987

BALANCE DE LA FUNDACION

■ En un año: 35 exposiciones, 140 conciertos, 67 conferencias, 27 investigaciones terminadas y 40 nuevas ayudas y becas

Un total de 250 actos culturales en su sede, en Madrid, y en otras 30 localidades españolas y en Alemania (a los que han asistido 495.410 personas); 40 nuevas ayudas y becas para la realización de investigaciones en distintos campos científicos y otros fines culturales y asis-

tenciales; la adquisición de las obras de la Colección de Arte Español Contemporáneo del norteamericano Amos Cahan; la publicación de los diez primeros números de la revista crítica de libros «SABER/Leer», además de diversas promociones (publicaciones, biblioteca, etc.), constituyen el balance de realizaciones de la Fundación Juan March en el pasado año, según se desprende de los *Anales* de esta institución correspondientes a 1987, que acaban de publicarse. A lo largo de 104 páginas se recoge información sobre Ayudas y Becas, Actividades Culturales, Biblioteca y Publicaciones, un resumen económico del año y los órganos de gobierno de la Fundación.



Además de una información detallada de las distintas líneas de acción de la Fundación Juan March durante ese año, esta Memoria refleja los datos económicos correspondientes a los costos totales de las actividades de esta institución, que en 1987 cumplía sus 32 años de funcionamiento.

La información se acompaña de comentarios de críticos o especialistas en distintas materias y de extractos de conferencias y cursos. Los 250 actos culturales organizados por la Fundación en 1987 se desglosan en 35 exposiciones artísticas; 71 conciertos para el público en general y otros 69 recitales para jóvenes; 67 conferencias sobre distintos temas científicos y humanísticos, 46 de las cuales correspondieron a los 12 «Cursos universitarios» de carácter monográfico, y otras actividades culturales diversas.

A finales de 1987 la Fundación Juan March adquirió la colección de obras de arte español contemporáneo del norteamericano Amos Cahan, que éste

conservaba en Nueva York, y por las que se pagaron a los herederos del doctor Cahan 1.200.000 dólares.

Por otra parte, el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, alcanzó, a lo largo de 1987, el más alto número de visitantes de su historia: 49.786; ampliando también su fondo con nuevas adquisiciones.

Asimismo, la Fundación Juan March concedió en 1987 un total de 22 nuevas ayudas y becas dentro del Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones; se aprobaron durante ese año un total de 27 trabajos de diversas materias, objeto de becas

anteriores, y se concertaron 18 operaciones científicas, culturales y sociales de diverso carácter, desde la realización de investigaciones y estudios a ayudas para apoyar actividades o ediciones.

Diez números de la revista crítica de libros «SABER/Leer», que publica esta Fundación, aparecieron a lo largo de 1987, a razón de un número por mes, a excepción de junio-julio y agosto-septiembre. En ellos se han publicado 75 comentarios de especialistas en los más diversos campos de la cultura, que se han ocupado de 80 libros editados recientemente.

Año 1987

Balance de actos culturales y asistentes

	Actos	Asistentes
Exposiciones	35	391.371
Museo de Cuenca	—	49.786
Conciertos	140	40.837
Conferencias y otros actos	75	13.416
Total	250	495.410

Asistentes a los 250 actos culturales organizados por la Fundación Juan March

Alcoy (Alicante)	4.500	Nules (Valencia)	6.000
Arrecife de Lrote. (Canarias)	8.680	Orihuela (Alicante)	6.403
Avila	1.200	Palma de Mallorca	5.105
Avilés (Asturias)	627	Plasencia (Cáceres)	2.435
Barcelona	17.256	Sagunto (Valencia)	15.000
Benidorm (Alicante)	3.570	Sevilla	2.680
Cáceres	2.435	Torrente (Valencia)	3.100
Castellón	16.200	Trujillo (Cáceres)	600
Cuenca	63.601	Valencia	10.500
Elda (Alicante)	4.500	Vigo (Pontevedra)	10.300
Gandía (Valencia)	4.200	Villarreal (Castellón)	8.000
Gerona	2.480	Vinaroz (Castellón)	7.000
Hervás (Cáceres)	1.996	Zamora	8.343
La Felguera (Asturias)	256	Zaragoza	8.000
Madrid	223.878	Alemania Federal (Munich)	25.000
Mieres (Asturias)	765		
Murcia	20.800	Total	495.410

NUMERO 16 DE «SABER/Leer»

■ Con artículos de Sopena, Emilio Lorenzo, García-Sabell, Jover, Rubio Llorente, García Doncel y Miguel de Guzmán

«Mahler, más acá y más allá de la moda» es el título del artículo de **Federico Sopena**, quien comenta un análisis de la obra del músico austriaco realizado por el ensayista T. W. Adorno; con el que se inicia el sumario del número 16, correspondiente a los meses de junio y julio, de la revista crítica de libros «SABER/Leer».

Además de **Federico Sopena** en este número colaboran **Emilio Lorenzo**, **José María Jover**, **Domingo García-Sabell**, **Francisco Rubio Llorente**, **Manuel García Doncel** y **Miguel de Guzmán**. Los trabajos van ilustrados por **Francisco Solé**, **Stella Witenberg**, **Mercedes Darbra**, **Arturo Requejo** y **Juan Ramón Alonso**.

El académico **Emilio Lorenzo** sitúa dos obras del lexicógrafo Manuel Seco no sólo en el panorama actual de la lexicografía española. La publicación de los dibujos eróticos del artista francés Rodin le da pie al médico **Domingo García-Sabell** para reflexionar sobre el sexo y el erotismo en la conducta humana.

Un reciente encuentro internacional sobre Erasmo y Luis Vives es aprovechado por el profesor **Jover** para saludar el «redescubrimiento» de Vives, el humanista español, que se percibe en la historiografía de los últimos años.

El magistrado del Tribunal Constitucional **Francisco Rubio Llorente** analiza un texto alemán que intenta trazar una



dogmática de los Derechos Fundamentales, tema en el que la Constitución española sigue tan de cerca el modelo alemán.

Manuel García Doncel encuentra que el libro leído y comentado en su trabajo, *Inward Bound: of matter and Forces in the Physical World*, de Abraham Pais, es una herramienta indispensable para todo el que quiera profundizar históricamente en la conquista del mundo subatómico. La obra escogida por el catedrático de Análisis Matemático **Miguel de Guzmán** trata del cambio que se está produciendo en la matemática. La misión de este libro, piensa, es señalar la necesidad, al tiempo que este cambio tiene lugar, de desarrollar una percepción más intensa de la relación entre el hombre y las matemáticas que él ha creado. ■

PLAN DE BIOLOGÍA MOLECULAR: QUINCE NUEVAS BECAS

■ Desde 1981 se han concedido 152

Quince becas han sido concedidas en los últimos meses por la Fundación Juan March dentro del Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones. Con ellas son ya 152 las ayudas incluidas dentro de este Plan, vigente hasta el presente año 1988 y cuyo propósito es contribuir al desarrollo en España de la biología molecular y sus aplicaciones a través de dos vías: la formación de personal investigador especializado en estas materias y el intercambio de conocimientos entre los distintos grupos o laboratorios españoles o extranjeros.

De convocatoria abierta —sin fechas prefijadas de presentación de instancias y con reuniones periódicas del Jurado—, este Plan ofrece becas de larga y corta duración, tanto en España como en el extranjero, siempre de carácter postdoctoral.

Pueden optar a ellas especialistas muy diversos: biólogos, médicos, farmacéuticos, químicos, físicos, ingenieros, veterinarios, matemáticos, etc., siempre que sean doctores y que los trabajos versen sobre la Biología Molecular y sus Aplicaciones.

La *dotación* de las becas del Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones es actualmente la siguiente: para las *becas en el extranjero*, 1.400 dólares mensuales (desde el 21 de enero del presente año), cantidad a la que se añaden 250 dólares mensuales para los becarios con hijos. Las becas en España están dotadas con 120.000 pesetas mensuales para los recién doctorados y con 150.000 pesetas mensuales para los doctores que se reincorporen a trabajar en España, tras una experiencia postdoctoral

de varios años de investigación en el extranjero.

El *Jurado* del Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones está integrado por **Enrique Cerdá Olmedo**, director del Departamento de Genética de la Universidad de Sevilla; **Francisco García Olmedo**, catedrático de Bioquímica y Química Orgánica de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid; **Rafael Sentandreu Ramón**, catedrático de Microbiología de la Universidad de Valencia; **Juan A. Subirana Torrent**, director de la Unidad Química Macromolecular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de la E.T.S. de Ingenieros Industriales de Barcelona; **Eladio Viñuela Díaz**, profesor de Investigación del Centro de Biología Molecular del C.S.I.C.-Universidad Autónoma de Madrid, y **César Milstein** (consultor), director de Inmunología Molecular del Medical Research Council, de Cambridge (Inglaterra), y Premio Nobel de Medicina 1984.

Las quince últimas becas concedidas en el Plan de Biología Molecular son las siguientes:

CAMACHO PEDRERO, Ana.

Nacida en Tomelloso (Ciudad Real) en 1949. Doctora en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense. Investigadora en el Centro de Biología Molecular, Universidad Autónoma de Madrid.

Propiedades inmunológicas de la proteína codificada por el gen K' L177 del virus de la peste porcina africana.

Centro de trabajo: Centro de Biología Molecular-Universidad Autónoma de Madrid.

MARI BEFFA, Manuel.

Nacido en Málaga en 1961. Doctor en Ciencias Biológicas por la Universidad de Málaga. Becario investigador en el Departamento de Biología Celular y Genética de la citada Universidad.

Análisis genético-molecular de la morfogénesis de la cutícula abdominal de «Drosophila melanogaster».

Centro de trabajo: Laboratorio de Genética del Desarrollo del Centro de Biología Molecular-Universidad Autónoma de Madrid.

MARTIN VILLULLAS,

María Teresa.

Nacida en Alegría de Oria

(Guipúzcoa) en 1957. «Maîtrise» en Bioquímica por la Universidad Louis Pasteur de Estrasburgo (Francia) y Doctora en Bioquímica y Biología Celular por la Universidad de Burdeos II. Investigadora en el INSERM Unidad 8, Pessac (Francia).

Biología molecular del virus de la sharka. Plum pox virus: PPV. Replicación del RNA viral.

Centro de trabajo: Centro de Biología Molecular del C.S.I.C.-Universidad Autónoma de Madrid.

ROJO DE CASTRO, Fernando.

Nacido en Madrid en 1959. Doctor en Ciencias Químicas por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha investigado en el Centro Médico de la Universidad de Ginebra (Suiza).

Estudio del mecanismo de acción de la proteína P4 del bacteriófago Ø 29 de «Bacillus subtilis», implicada en el control de la transcripción de los genes virales tardíos.

Centro de trabajo: Centro de Biología Molecular-Universidad Autónoma de Madrid.

EN EL EXTRANJERO

AVILA MARTIN, Pilar.

Nacida en Colmenar Viejo (Madrid) en 1960. Licenciada y doctora en Farmacia por la Universidad Complutense. Becaria postdoctoral en el Departamento de Biología Molecular de la Facultad de Medicina de la Universidad de Cantabria.

Mecanismo de acción de la

proteína resolvasa del transposón Tn21.

Centro de trabajo: Departamento de Bioquímica (Unidad de Genética Molecular) de la Medical School de Bristol (Reino Unido).

DORADO PEREZ, Gabriel.

Nacido en Cáceres en 1959. Doctor en Ciencias Biológicas

por la Universidad de Córdoba. Becario postdoctoral en el Departamento de Genética de la Facultad de Ciencias de la misma Universidad.

Mutagénesis en células humanas de síndromes con deficiencias en reparación del ADN, empleando vectores lanzadera.

Centro de trabajo: Unidad de Mutación Celular del Medical Research Council de la Universidad de Sussex en Falmer, Brighton (Reino Unido).

GIRALDEZ ORDAZ, Fernando.
Nacido en Buenos Aires (Argentina) en 1952. Nacionalizado español. Doctor en Medicina por la Universidad de Valladolid. Profesor titular de Fisiología General y Especial en la Facultad de Medicina de dicha Universidad.

Canales iónicos y Ca intracelular en enterocitos de «Necturus». Regulación por señales intracelulares.

Centro de trabajo: Departamento de Biología Celular del AFRC Institute of Animal Physiology and Genetic Research, en Babraham, Cambridge (Inglaterra).

NAVARRO CARRUESCO,
José Antonio.

Nacido en Sevilla en 1960. Doctor en Ciencias Biológicas por la Universidad de Sevilla. Becario postdoctoral del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el Instituto de Bioquímica Vegetal y Fotosíntesis de Sevilla.

Aplicación de la espectrofotometría de excitación por láser al estudio de las reacciones de transferencia electrónica en proteínas.

Centro de trabajo: Departamento de Bioquímica de la Universidad de Arizona en Tucson (Estados Unidos).

PLANAS SAUTER, Antoni.

Nacido en Barcelona en 1959. Doctor Ingeniero Químico por el Instituto Químico de Sarriá (Barcelona). Profesor ayudante en el citado centro.

Mecanismo enzimático de la aspartato aminotransferasa: Estudio de interacciones proteína-proteína mediante mutagénesis dirigida.

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

ROMERO MILLAN, Francisco.
Nacido en Córdoba en 1959. Doctor en Ciencias Biológicas por la Universidad de Córdoba. Becario investigador en el Departamento de Bioquímica, Biología Molecular y Fisiología de la citada Universidad.

Transcripción «in vitro» de los genes de la nitrogenasa de «Rhodospirillum rubrum».

Centro de trabajo: Departamento de Genética Molecular y Biología Celular de la Universidad de Chicago (Estados Unidos).

RONCERO ROMERO, Cesáreo.
Nacido en Madrid en 1958. Doctor en Ciencias Biológicas por la Universidad Autónoma de Madrid. Becario investigador en el Departamento de Bioquímica de la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense.

Regulación hormonal del gen de la enzima málica en hepatocitos de pollo.

Centro de trabajo: Departamento de Bioquímica de la Escuela de Medicina de la Universidad de Iowa (Estados Unidos).

SANCHEZ MARTIN,
María del Rosario.

Nacida en Montealegre de

Campos (Valladolid) en 1961. Doctora en Farmacia por la Universidad de Salamanca. Becaria del Fondo de Investigaciones Sanitarias de la Seguridad Social, en el Instituto de Microbiología Bioquímica, del C.S.I.C.-Universidad de Salamanca.

Caracterización de genes implicados en la respuesta al choque térmico en levaduras inducido por altas temperaturas y otras formas de «stress».

Centro de trabajo: Departamento de Genética Molecular y Biología Celular de la Universidad de Chicago (Estados Unidos).

SANTERO SANTURINO,
Eduardo.

Nacido en Brozas (Cáceres) en 1958. Doctor en Biología por la Universidad de Sevilla. Profesor en el Departamento de Genética de dicha Universidad.

Estudio «in vitro» de la expresión de promotores «nif».

Centro de trabajo: Departamento de Microbiología e Inmunología de la Universidad de California en Berkeley (Estados Unidos).

UBEDA MIÑARRO, Mariano.

Nacido en Lorca (Murcia) en 1959. Doctor en Medicina por la Universidad de Murcia. Profesor ayudante en el Departamento de Fisiología de la Facultad de Medicina de dicha Universidad.

Caracterización y funciones del Sistema Renina Angiotensina Intracelular en las paredes arteriales.

Centro de trabajo: Brigham and Women's Hospital, de la Harvard Medical School, de Boston (Estados Unidos).

ZORZANO OLARTE, Antonio.

Nacido en Barcelona en 1956. Doctor en Biología por la Universidad de Barcelona. Profesor titular de Bioquímica y Biología Molecular en la Facultad de Biología de la citada Universidad.

Purificación de vesículas exocíticas procedentes de adipocitos, translocadas por acción de la insulina.

Centro de trabajo: Departamento de Bioquímica de la Escuela Médica de la Universidad de Boston (Estados Unidos).

Ayuda para la estancia en España del profesor Halvorson

Dentro del Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones, y a solicitud del doctor Claudio Fernández de Heredia, del Instituto de Investigaciones Biomédicas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid, se concedió una ayuda para la estancia en España, durante la segunda quincena de septiembre de 1987, del científico norteamericano Harlyn O. Halvorson, para impartir seminarios en el citado Instituto de Investigaciones Biomédicas, en

la Facultad de Microbiología de la Facultad de Farmacia, de Valencia, y en el Centro de Estudios Avanzados de Blanes y en el Instituto de Ciencias del Mar de Barcelona.

El doctor Halvorson trabaja actualmente en el Rosenstiel Basic Medical Sciences Research Center, de la Universidad de Brandeis (Massachusetts), centro del que es director desde 1971. Recientemente fue nombrado director del Marine Biological Laboratory en Woods Hole. ■

LA BIBLIOTECA DE RODRIGUEZ SASTRE, DONADA A LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

■ La Fundación ha contribuido a su instalación y catalogación

A fines del pasado año, la Fundación Juan March contribuyó, a través de las ayudas que concede dentro del capítulo de Operaciones Especiales, a la instalación y catalogación de la Biblioteca de Derecho Mercantil del ilustre jurista Antonio Rodríguez Sastre, formada por unos 5.000 volúmenes, donada por su familia a la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid.

Antonio Rodríguez Sastre, fallecido en agosto de 1986, había sido consejero de Patronato de la Fundación Juan March, institución a la que estuvo vinculado desde su creación, en 1955. Colaboró activamente en la fase de constitución de esta Fundación y ejerció su labor como miembro del citado Consejo de Patronato hasta su muerte.

El pasado 17 de febrero tuvo lugar en la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid un acto de presentación de esta biblioteca jurídica, al que asistieron el hijo de don Antonio Rodríguez Sastre, **Antonio Rodríguez Robles**, consejero secretario de la Fundación Juan March; el director gerente de esta misma institución, **José Luis Yuste**; el decano de la Facultad de Derecho citada, **Aníbal Sánchez Andrés**; el jurista **Rodrigo Uría**, **Aurelio Menéndez**, catedrático de Derecho Mercantil de esa Universidad, y otras personalidades.

Este último pronunció unas palabras de presentación en las que recordó a don Antonio Rodríguez Sastre, «personalidad notable, excelente abogado, con genio, con criterio, con gran capacidad de dirección e impulso, con valores humanos anchos, muy abierto e imaginativo, con

gran interés y curiosidad por todo». En cuanto a la biblioteca, cuya donación a la Facultad de Derecho agradeció a la familia, señaló que «no es fácil encontrar una biblioteca privada de Derecho, Economía y Contabilidad como la que él llegó a formar con su curiosidad y su afán por estar al día. Biblioteca personal y amorosamente formada, una parte considerable de la vida de don Antonio, algo que ahora se nos ofrece a profesores y alumnos para su utilización, para incrementar nuestros saberes y hacer posible el desarrollo científico y profesional de esa rama jurídica a la que dedicamos nuestro afán y nuestro estudio».

«Don Antonio era como una antena constantemente abierta a la actualidad. Su gran calidad de jurista se completaba con un nada frecuente sentido de la realidad jurídica y de los temas de vanguardia. El percibió, como pocos, el interés por un Derecho económico, de imposible desarrollo sin una atención suficiente a sus bases publicistas, económicas y contables. En sectores importantes de ese derecho no se podrá seguir la línea de su elaboración doctrinal entre nosotros sin contar con las aportaciones de don Antonio».

MIÉRCOLES, 1

19,30 horas

CICLO «FANTASIAS Y BAGATELAS. LA OTRA IMAGEN DEL CLASICISMO VIENES» (I).

Intérprete: **Pablo Cano** (piano-forte).

Obras de Haydn.

LUNES, 6

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de canto y guitarra.

Intérpretes: **Pilar de los Angeles Ruiz** (soprano) y **Carmen Bonafort** (guitarra).

Obras de Anchieta, Milán, Valderrábano, Pisador, Vázquez, Morales, Fuenllana, Romero, Marín y Del Vado.

MIÉRCOLES, 8

19,30 horas

CICLO «FANTASIAS Y BAGATELAS. LA OTRA IMAGEN DEL CLASICISMO VIENES» (II).

Intérprete: **Almudena Cano** (piano).

Obras de Mozart.

LUNES, 13

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Anna Baget** (violín) y **Aníbal Bañados** (piano).

Obras de Mozart, Franck y Ravel.

MARTES, 14

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Cuatro lecciones de Ciencia Política» (I).

Daniel Bell: «The Third Technological Revolution» (traducción simultánea).

LOS GRABADOS DE GOYA

Hasta el 18 de junio permanecerá abierta en el Käthe-Kollwitz-Museum de Berlín (Alemania Federal) la muestra de 218 grabados de Goya, dentro del itinerario que sigue esta colección de la Fundación Juan March por ese país. Del 24 de junio al 24 de julio se exhibirá en el Gutenberg Museum de Maguncia.

Asimismo la muestra de 222 grabados de Goya (también de la Colección de la Fundación Juan March) se presentará del 10 de junio al 3 de julio en las Salas del Duque del palacio del Infantado de Guadalajara, con la colaboración de la Junta de Castilla-La Mancha; y desde el 12 de julio en la Capilla del Colegio de Fonseca, de Salamanca, con la ayuda de la Fundación Salamanca.

«EL PASO DESPUES DE EL PASO», EN CUENCA

Durante todo el mes de junio seguirá exhibiéndose en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca la muestra «El Paso después de El Paso» (con fondos de la Colección de la Fundación Juan March), integrada por obras pertenecientes a los diez artistas que formaron en Madrid el grupo «El Paso».

MIERCOLES, 15

19,30 horas

CICLO «FANTASIAS Y BAGATELAS. LA OTRA IMAGEN DEL CLASICISMO VIENES» (III)

Intérprete: **Diego Cayuelas** (piano).

Obras de L. V. Beethoven.

JUEVES, 16

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «Cuatro lecciones de Ciencia Política» (II).

Víctor Pérez Díaz: «Ritos y simbolismos políticos de la democracia liberal».

LUNES, 20

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Carmen Cabrera** (mezzosoprano) y **Rafael G. Senosiain** (piano).

Obras de Brahms, Dvorak, Ravel y Montsalvatge.

MARTES, 21

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO», EN MADRID

El 12 de junio se clausura en la sede de la Fundación Juan March la exposición «Zero, un movimiento europeo», con fondos de la Colección Lenz Schönberg, de Munich: 52 obras de 22 artistas. La muestra está abierta días laborables, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

«Cuatro lecciones de Ciencia Política» (III).

Suzanne Berger: «Neo-Liberalism and its Origins» (con traducción simultánea).

CICLO «FANTASIAS Y BAGATELAS. LA OTRA IMAGEN DEL CLASICISMO VIENES», EN SALAMANCA Y GUADALAJARA

La Fundación Juan March ha organizado durante el mes de junio un ciclo de piano titulado «Fantasías y bagateles. La otra imagen del clasicismo vienés», en Salamanca y en Guadalajara.

Integrado por tres conciertos monográficos, a cargo de Almudena Cano, Diego Cayuelas y Manuel Carra, el ciclo se celebrará a las 20 horas según el siguiente calendario y programa:

- En SALAMANCA, en la capilla del Colegio de Fonseca y con la colaboración de la Fundación Salamanca, el lunes 6 (programa Mozart, por **Almudena Cano**); lunes 13 (programa Beethoven, por **Diego Cayuelas**), y el lunes 20 (programa Schubert, por **Manuel Carra**).
- En GUADALAJARA, en el Salón de Actos del Conservatorio de Música de esta ciudad y en colaboración con la Diputación Provincial; martes 7 (**Almudena Cano**, Mozart); martes 14 (**Diego Cayuelas**, Beethoven); y martes 21 (**Manuel Carra**, Schubert).

MIÉRCOLES, 22

19,30 horas

CICLO «FANTASIAS Y BAGATELAS. LA OTRA IMAGEN DEL CLASICISMO VIENES» (y IV)

Intérprete: **Manuel Carra** (piano).

Obras de F. Schubert.

JUEVES, 23

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «Cuatro lecciones de Ciencia Política» (y IV).

Pierre Hassner: «West European Policies Towards the Division of Europe» (traducción simultánea).

LUNES, 27

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de órgano y oboe.

Intérpretes: **Jesús María Corral** (oboe) y **Marcos Vega** (órgano).

Obras de Telemann, Krebs, Bach, Haendel, Martini, Hönegger, Britten y Dvorak.

II CICLO DE ORGANOS HISTORICOS EN ZAMORA

En junio finalizará el II Ciclo «Organos Históricos en Zamora», iniciado el pasado mes de mayo y organizado por la Fundación Juan March en colaboración con la Caja de Ahorros de Zamora. Los conciertos tendrán lugar, a las 20,30 horas, el viernes 3, en la iglesia de San Torcuato, de Zamora, con la actuación de **Josep M. Mas i Bonet**, quien interpretará obras de Cabezón, Trabaci, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Araujo, Cabanilles, Nasarre, Seixas y Soler; y el viernes 10, en la catedral de Zamora, con la actuación de **José Enrique Ayarra** y obras de Bach, Franck, Guilman, Reger, Gómez, Eslava, Guridi, Torres y Castillo.

WORKSHOP ON GENOME EVOLUTION

(Curso sobre Evolución del Genoma)

Del 20 al 24 de junio se celebrará en la sede de la Fundación un Curso, en inglés (sin traducción simultánea), sobre «Genome Evolution», con la intervención de los doctores Jaap Beintema, Georgio Bernardi, Tom Blundell, Rusell F. Doolittle, Gabriel Dover, Walter M. Fitch, Adrian Gibbs, James A. Lake, Jerrold M. Lowenstein, Peter Palese, John Walker y Allan Weiner. Las sesiones de tarde, de carácter público, darán comienzo a las 16,30 horas (a excepción del miércoles 22, a las 15,30), con dos intervenciones cada día, seguidas ambas de discusión. Entrada libre. Asientos limitados.

Información: Fundación Juan March, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid