

Sumario

ENSAYO	3
<i>Teatro infantil, en la eterna encrucijada</i> , por Miguel Angel Almodóvar	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	17
Juan March, galardonado con el Premio «Juan Lladó» por su apoyo a la cultura y a la investigación	17
Entrega a la Fundación de la Medalla Municipal al Mérito a la Cultura, por «Cultural Albacete»	18
Arte	19
«Zero, un movimiento europeo»	19
— La crítica ante la muestra	19
— Se exhibieron 52 obras de la Colección Lenz Schönberg, de Munich	19
Música	22
Ciclo «Música de cámara del siglo XIX»	22
— Actuaron el Ensemble de Madrid y el Conjunto «Rossini»	22
— Leopoldo Hontañón: «El contrabajo y los instrumentos de cuerda»	22
VII Tribuna de Jóvenes Compositores	24
— Se estrenaron cinco obras encargadas por la Fundación	24
II Ciclo de Organos Históricas de Zamora	27
Beethoven y Brahms, en Avila	28
— Corostola y Carra dieron tres conciertos de violonchelo y piano	28
Cursos universitarios	29
«El Madrid de Carlos III»	29
— Conferencias de Artola, López Gómez, Bedat, Sambricio, Cruz Valdovinos y Carlos Seco	29
Konrad Hesse: «La Ley Fundamental de Bonn en su 40 aniversario»	42
Publicaciones	47
«SABER/Leer»: artículos de Guido Brunner, Cebrián, Tortella, Martínez Montávez, Goded, García Santesmases y Sánchez del Río	47
Actividades culturales en agosto-septiembre	48

TEATRO INFANTIL, EN LA ETERNA ENCRUCIJADA

— Por Miguel Angel Almodóvar —

Sociólogo. Autor de cinco piezas de teatro para niños. Ha dirigido los grupos de teatro infantil «La Canica» y «Ajoarriero». Crítico, durante los últimos cinco años, de Teatro Infantil en el diario «YA».



Teatro infantil es término tan en cuestión que incluso algunos especialistas, como A. Mantovani, le llegan a negar el pan y la sal al no aceptar en él significado específico alguno, posiblemente por la carga supuestamente peyorativa que comporta. Teatro infantil, teatro de los niños o para los niños. Intuiciones semánticas que conviene matizar.

P. Slade explica que son seis sus posibilidades significativas: niños que actúan para otros niños de forma proscénica; niños que actúan para adultos en forma proscénica; adultos que representan obras para niños; niños que actúan en montajes realizados

* 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; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; y *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz.

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

en forma anfiteatral y que son contemplados por un público numeroso o reducido; un edificio grande del que los adultos pueden sentirse orgullosos; un edificio pequeño en el que los niños pueden ser felices.

Como puede verse cabe aquí desde el esfuerzo sistematizador hasta la sutil ironía. De manera mucho menos ambiciosa puede afirmarse que lo que conocemos como teatro infantil puede ser hecho por niños o para los niños. De forma mucho más pragmática quizá cabría resumir en teatro de calidad-teatro de no calidad.

TEATRO HECHO POR NIÑOS

Tampoco aquí son simples las cosas y de entrada podrían hacerse dos grupos significativos: la actividad que se desarrolla con el fin de ofrecer funciones formales y aquellas que implican un ejercicio más individualizado y personal que no tiene como meta la representación. Teniendo en cuenta que en ambos casos el ámbito natural de esta expresión es la escuela, la primera quedaría prácticamente reducida a representaciones de escaso interés en general, que preparadas a toda prisa, con pocos medios y como broche-coartada de fin de temporada escolar (Navidades o vacaciones de verano), tratan de satisfacer a un público demasiado fácil, padres y familiares, que no acuden a ver una función, sino las evoluciones escénicas de un hijo, sobrino o nieto.

Por contra, el teatro-experiencia, el llamado juego o expresión dramática, comporta unas características que le otorgan un interés extraordinario en la formación integral del niño. Siguiendo a P. Leenhardt, «el juego dramático no se apoya en un texto previo que le obstaculice, moleste o paralice; en sí misma la idea de representación le es ajena: es un ejercicio que se agota en su realización».

Sin duda es el juego la forma de aprendizaje más común a todo tiempo y cultura. A través del juego el niño aprende de sí mismo y del entorno. Con el juego dramático el niño juega a ser, a identificarse, fundiéndose con el mundo adulto en la manera que desde su experiencia se percibe, lo que aporta explicaciones a interrogantes vitales. Además de un vehículo de aprendizaje, algu-

nos psicólogos, como E. Erikson, consideran que la infancia lo utiliza también para compensar derrotas, sufrimientos y frustraciones. Markey ha insistido en que los niños utilizan las situaciones lúdicas para expresar impulsos emocionales que de otro modo resultarían imperceptibles; en este caso la utilidad sirve doblemente como pista comportamental a los adultos que se ocupan de la formación del pequeño.

Pedagógicamente constituye un lugar común la afirmación de que el juego dramático sirve al niño para delimitar realidad de irrealidad, para afrontar desde nuevas perspectivas determinados problemas o situaciones que le preocupan; le ayuda a convivir con los demás por la comprensión añadida en la introspección de los roles ajenos; y, en general, facilita su desarrollo global y armónico, al tiempo que le abre horizontes comprensivos ante un mundo en cambio. En este sentido, C. Dasté afirma: «Las cualidades requeridas al hombre del mañana, que quizá le permitirán hacer frente a una situación particularmente difícil, son cualidades diferentes de las que han sido necesarias en otras épocas. Ya no se trata de acumular un saber que se está revisando sin cesar, un saber superado. Cada vez se tiene menos necesidad de repetir lo aprendido, y ya uno no se puede contentar grabando conocimientos, impregnándose de modelos. Se trata de poder adaptarse a los cambios rápidos, de ser capaces de inventar soluciones nuevas de cara a situaciones nuevas».

En el año 1981, un grupo de expertos elaboró, a instancias del Ministerio de Educación español, un proyecto que pretendía ser un posible programa de expresión dramática en la escuela. Después de algunos meses de trabajo y puesta en común, el diseño quedó listo y plasmado en una publicación interna que serviría de base de discusión al colectivo de enseñantes. El proyecto fracasó tras un lánguido itinerario erizado de dificultades; de ellas, alguna ha sido remarcada con carácter general y extensivo a toda institución escolar por la autora J. Voluzan, mientras que otras son esencialmente peculiares del sistema español; el número de alumnos por clase suele ser elevado, impidiendo el imprescindible control de la dramatización; en las escuelas no existen espacios adecuados; los padres suelen valorar como inútil todo aquello que se

aparta de las materias más tradicionales; los educadores carecen de la formación imprescindible; y las posibilidades generales de reciclaje son escasas. Finalmente, algunas tentativas de inmejorable intención fracasaron al institucionalizarse en días y horarios que rápidamente las convirtieron en una parodia de asignatura. I. Illich advertía con frecuencia del peligro: «Las instituciones crean certidumbres y desde que se acepta, el corazón se vicia, la imaginación se encadena».

Actualmente en España, las iniciativas en este campo se resumen en cursos ocasionales sin conexión alguna entre ellos sobre psicomotricidad o juego dramático, que imparten supuestos profesionales del teatro con dudosos bagajes pedagógicos. A escala oficial sería, por otra parte, utópico intentar sobrecargar los ya de por sí enloquecidos programas escolares que ni tan siquiera han logrado abolir los míticos deberes caseros.

TEATRO DE ADULTOS PARA NIÑOS

En 1978, L. Matilla, una de las figuras españolas más señeras en este campo desde vertientes tan diversas como la de autor, director o pedagogo, escribía un artículo bajo el título «Teatro infantil: la larga historia de una frustración». Casi una década después, en diciembre de 1987, el propio Matilla presidía una Mesa de la II Semana Internacional de Teatro para Niños en Madrid ante un desilusionado y escaso auditorio de profesionales del sector que, como en cada encuentro, recitaban los mismos males progresivamente agravados. Desgraciadamente en España el teatro infantil no es mucho más que eso: un grupo reducido de inasequibles al desaliento y un puñado de esfuerzos inconexos que chocan ante la total indiferencia e inacción de las instituciones.

Mundialmente existe una conciencia cada vez más generalizada de la necesidad de apoyo institucional al teatro; convicción que se incrementa en el caso del teatro para niños. Imaginar que un género de tales características pueda ser autónomo económicamente es condenarle a la inexistencia o a la degradación artística.

ESPAÑA Y OTROS MODELOS INTERNACIONALES

Los esfuerzos oficiales en España han sido ciertamente escasos. Entre 1960 y 1976 se mantuvo activo el Teatro Nacional de Juventudes de la Sección Femenina. Su actividad fundamental consistió en este tiempo en ofrecer una representación semanal en Madrid. También en la capital funcionó durante diez años, entre 1967 y 1977, el Teatro Municipal Infantil, que igualmente cada semana hacía una representación para escolares. Buscando una proyección a toda la geografía nacional, se creó en 1978 el CENINAT (Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro), organismo dependiente del Ministerio de Cultura. Su trabajo intentó orientarse en dos direcciones: representaciones formales de una compañía creada en su seno y desarrollo de talleres de expresión dramática y teatro en centros escolares. Con mayor o menor acierto llevó a cabo estas tareas e incluso por iniciativa de su único director, J. Morera, promovió una investigación sociológica a propósito de la percepción infantil del hecho teatral respecto a determinadas variables. La aventura decidió cerrarla la Administración tres años más tarde. Hasta el presente no ha sido sustituida por ninguna otra iniciativa.

La AETIJ (Asociación Española de Teatro Infantil y Juvenil), miembro de la ASSITEJ internacional, mantiene viva la llama de amor hacia el teatro para niños con el exiguo combustible de una pequeña subvención oficial, que a duras penas garantiza la supervivencia de su infraestructura con el aliento de un grupo de abnegados socios. Edita un boletín, sostiene una modesta biblioteca-videoteca y peleando por subvenciones-extra patrocina un premio anual de textos dramáticos para niños y una muestra nacional de grupos.

En una escala diferente, Acción Educativa promueve desde hace dos años una Semana Internacional de Teatro para Niños.

Fuera de esto sólo se producen esporádicos y discontinuos apoyos institucionales o para-institucionales ligados a Consejerías de Comunidades Autónomas o entidades financieras (generalmente Cajas de Ahorro). El carácter fuertemente coyuntural de estas acciones impide agruparlas en un mínimo esquema racional de política oficial en el sector.

Frente a esta absoluta dejación oficial, que abarca todo el amplio espectro nacional, estatal, comunitario o local, los países de nuestro entorno llevan a cabo activas políticas de apoyo al teatro destinado a niños y adolescentes.

Los países del Este europeo tienen una larga tradición en este campo y todos poseen Teatros Nacionales para la Infancia y la Juventud desde los años inmediatos al fin de la Gran Guerra. La financiación corre íntegramente a cargo del Estado y desde estos centros se articulan iniciativas que garantizan su penetración en todo el ámbito nacional, con especial atención al medio escolar.

En cuanto a los países occidentales, todos aplican mecanismos de protección y fomento al género. Cuatro de ellos pueden servir de ejemplo. Bélgica tiene una Ley desde 1978 que protege oficialmente el teatro infantil, a través de un eficaz sistema. Una vez cada dos años se celebra una muestra a la que acuden todos los grupos que lo desean; un jurado de expertos selecciona a los que ofrecen un nivel artístico adecuado y la Administración los incluye en un catálogo que ofrece a colegios, municipios, etc. La institución contratante paga la mitad del «caché» y la otra mitad es financiada por la Administración. Independientemente de esta modalidad competitiva, existen subvenciones directas para montajes de especial envergadura y para salidas al extranjero.

Los no seleccionados (en muchos casos la opción es del propio grupo) pueden acceder fácilmente al extenso circuito comercial beneficiándose del apoyo que reciben las salas.

En Dinamarca, la protección al teatro infantil está regulada por Ley desde 1970. De manera similar a la belga, el Estado subvenciona a los municipios o provincias con un 50% del gasto independientemente de las financiaciones directas a montajes que se conceden para determinados casos. Anualmente la Asociación de Teatros Infantiles edita un catálogo y mantiene una representación en el Consejo Teatral del Estado.

En Italia, la promoción del teatro infantil se produce desde varias instancias. El Ministerio de Cultura reconoce a cerca de setenta grupos de teatro para niños, a los que subvenciona con cerca de un 10% sobre el total destinado a teatro en el país. Existen paralelamente centros de teatro para niños a escala local, que financian las potencialidades creativas en el ámbito de su

territorio. Finalmente, experiencias individualizadas, como la del Teatro Stabile de Turín, mundialmente conocido, garantizan una atención prioritaria a los montajes teatrales para niños.

En Francia se subvenciona oficialmente este tipo de teatro desde 1968. En la temporada 1978-80, seis compañías se constituyeron en Centro Dramático Nacional. La red que forman actualmente las compañías y los Teatros Nacionales implantados por todo el país en su conjunto constituyen el cuerpo institucional que se conoce como «descentralización dramática». Son empresas de derecho privado subvencionadas por el Ministerio de Cultura bajo la forma de contrato trienal renovable y dotado económicamente en función de la envergadura del proyecto artístico.

Frente a estos modelos, y como se ha señalado, institucionalmente España carece de cualquier estructura en este campo, salvo excepciones irrelevantes, como la concertación con una sala madrileña o las subvenciones esporádicas para actividades como las Jornadas Internacionales de Acción Educativa o la Muestra Anual que patrocina la AETIJ. La total dejación y desinterés institucional, que alcanza a todos los estadios, obligan a que el teatro para niños sobreviva de manera patéticamente precaria, sin llegar ni de lejos a los niveles más elementales de calidad, implantación y eficacia que son comunes a la práctica totalidad de los países desarrollados.

Con todo, algo existe y en ello va a centrarse el análisis posterior.

COMPAÑÍAS DE TEATRO

Utilizando diversas fuentes, Acción Educativa ha elaborado un censo muy reciente de grupos, que recoge a los 86 que, con mayor o menor intensidad, incluyen en sus repertorios piezas para niños. La máxima concentración se registra en la Comunidad de Madrid, con 27 compañías. A ésta le siguen Cataluña, con 14; Comunidad Valenciana, con 12; y Castilla-León, con 8. El resto aparece con pequeñas unidades e incluso con ninguna en los casos de Navarra, La Rioja y Castilla-La Mancha.

En la encuesta, que ha sido respondida por el 50% de las formaciones, se pone de manifiesto que el 42% tiene como forma de financiación exclusiva los recursos propios y los créditos personales. Tan sólo un 29% admiten haber recibido alguna vez subvenciones a fondo perdido o por campaña. Si tenemos en cuenta la fuerte incidencia dentro del exiguo colectivo que haya podido tener la iniciativa que durante algunos años ha patrocinado la Caixa catalana, la vía de la subvención no aparece más que como una anécdota residual. La taquilla abierta sólo significa para estos grupos un misérrimo 6,5% de sus formas de financiación.

La pregunta en estas circunstancias resulta obvia: ¿de qué viven estos grupos? Pues viven de la diversificación, del salto de mata y de aquel tópico elemento al que se le atribuye la existencia de los camaleones: del aire.

Los montajes se reducen al mínimo, prescindiendo de efectos y, en general, de la incorporación de las tecnologías a las que el niño accede en su vida cotidiana; la actividad teatral infantil se entremezcla con montajes para todos los públicos o para adultos. Finalmente, se sobrevive gracias a la aportación continua de ilusiones y nuevos proyectos que van llenando los huecos de las sistemáticas deserciones. Se trata, en suma, de una falsa continuidad que no suele afectar más que a poco más que al nombre.

ESPACIOS ESCENICOS Y HORARIOS

No existen en España más que dos o tres salas de teatro específicamente destinadas al público infantil. Constituyen experiencias periféricas irrelevantes. La inmensa mayoría de los espectáculos teatrales para niños se ofrecen en salas destinadas a espectáculos para adultos, lo que supone una dependencia escenográfica y horaria para lo infantil que, a menudo, resulta irritantemente intolerable. En estas condiciones las obras de teatro infantil se ven obligadas a soportar a sus espaldas unos elementos escenográficos completamente absurdos, unas luces que sólo por casualidad coinciden con los sujetos a iluminar y, finalmente, unos horarios que obligan a heroicos y poco saludables comportamientos. Las primeras horas de la tarde obligan a niños y adultos acompañan-

tes a no dar tregua a sus digestiones y la consecución del espectáculo les deja en la calle en tiempo de nadie.

TEMATICAS Y TEXTOS

Quizá sea en este ámbito donde la desactualización se haya ido haciendo cada vez más patente. En general, los grupos recurren a invenciones más o menos personales a la hora de elegir el soporte dramático de sus piezas. No desprecian el teatro de autor, dicen; simplemente se quejan de la ausencia de textos, de obra de autor. J. Butiña y N. Tubau realizaron un estudio, hace dos años, en el que censaron las obras de teatro para niños que se podían encontrar en el mercado editorial español. Excluían del mismo todos aquellos títulos difíciles de encontrar por la rareza o vejez de las ediciones. Con fecha de septiembre de 1985 registraban cerca de 200 títulos que probablemente hoy se hayan duplicado por la aparición desde entonces de varias colecciones dedicadas a esta materia. Parece que la disculpa carece de fundamento.

Los grupos recurren a su propia pieza por razones de economía en diversos órdenes. Adaptan la función a sus peculiaridades de elenco y a las no menos significativas de presupuesto. Se realizan de esta manera montajes de supervivencia que poco o nada tienen que ver con auténticos proyectos teatrales. El producto final no está, como debiera, orientado al espectador, sino a las necesidades del actor en su sentido más amplio.

Del citado censo de Butiña y Tubau se deducen determinadas características temáticas que poco o nada tendrán que ver, en razón lógica del divorcio grupos-autores, con la práctica teatral que se manifiesta en los escenarios. Según este balance, el 20% de las obras están inspiradas en textos literarios. El resto se distribuye en similares proporciones entre cinco bloques temáticos: adaptación de leyendas o cuentos tradicionales, el género fantástico, el grupo ideológico, el de contenido sentimental y el de temática que los autores denominan comprometida.

En una ponencia presentada en las Primeras Semanas Internacionales de Teatro para Niños, promovidas por Acción Educativa y que posteriormente ha sido recogida en la publicación «Teatro

de, por, para... los niños», el autor de estas líneas realizaba su personal clasificación temática en cuanto a obras representadas. Cuatro categorías básicas aparecían en el análisis. En primer lugar destaca la exaltación de lo infantil frente a lo adulto. Se trata de presentar al niño o a lo infantil como la máxima expresión de creatividad, belleza y amor. Frente a ese idílico mundo se sitúan unos adultos sin capacidad para comprender elemento alguno de este mundo infantil que, lógicamente, atacan desafortadamente, intentando cercenar todos sus valores. Los adultos, padres y profesores, son autómatas represores que prohíben y castigan sin ton ni son. Como es lógico, la bondad, la creatividad y el amor vencerán en la pugna, aunque cualquiera pueda dudar razonablemente de la existencia generalizada en nuestra sociedad de tales patrones comportamentales y del atractivo que para un niño actual puedan tener héroes de trazos tan arcangélicos.

El segundo bloque temático se definía como de vindicación-ecologismo. En él se encuadran un conjunto de piezas que reivindican mejoras en la calidad de vida ciudadana, con especial énfasis en aquellas que afectan más directamente a la infancia. Se trata de reclamar la no contaminación de los aires y los mares, el no exterminio de especies en extinción, mayor abundancia de parques o la mejora de los transportes públicos. Es, sin duda, perfectamente lícito despertar la conciencia infantil respecto a temas tan vitales, pero hacerlo de manera atractiva, no panfletaria o divertida, resulta harina de muy distinto costal. En general, se suele caer en un discurso plúmbeo, en el que el niño participa de manera distante y con una falsa implicación inducida a presión.

Un tercer grupo a destacar por su abundancia escénica es el que intenta desmitificar el cuento mágico tradicional. Básicamente todo consiste en barajar los roles tradicionales adjudicándolos a diferentes personajes, de manera que la bondad, la inteligencia o la sagacidad se atribuyen a los malos, mientras que a los tradicionales «buenos» les toca pechar con todos los defectos e iniquidades. La estructura dramática no sufre alteración y sólo afecta a la adjudicación de papeles. Normalmente, el niño acepta con indiferencia este galimatías y no se emociona porque no son mitos referentes los que le alteran; Caperucita es fácil; no lo serían, sin duda, tanto los héroes que hoy pueblan su universo de fantasía.

En el último apartado se agrupa el mayor número de montajes, y se definía en el artículo de referencia como la no-temática o los disfraces del ludismo. La precariedad de medios y el carácter provisional que es común a los montajes teatrales para niños lleva con desgraciada frecuencia a algunos grupos a recurrir a la artimaña de la mal llamada «participación». Consiste ésta en interrumpir la acción dramática (en el supuesto optimista de que la misma existiere) para realizar un juego desmañado, que incluye subidas y bajadas del escenario al patio de butacas, carreras, gritos y toda una múltiple suerte de «participaciones» del espectador, que van desde medio disfrazarle a hacerle repetir mecánicamente un estribillo, pasando, como es lógico, por todo un sin fin de insensateces completamente ajenas a la dramaturgia.

La coartada tras la que se encubren estos desmanes estéticos es la de la aceptación de los espectadores. Es cierto que los niños suelen divertirse; los niños se divierten de muchas formas; lo que es cuestionable es que aquello tenga algo que ver con el teatro entendido en su dimensión profesional.

No es fácil saber hoy cuáles son las temáticas que en el medio teatral pueden conectar con las expectativas del niño. Su fortísima dependencia actual de los medios audiovisuales ha modificado extraordinariamente sus hábitos de consumo estético y cultural y no parece que esto haya sido asimilado por los autores, individuales o colectivos, de teatro para niños. Como señalaban R. Aparici y L. G. Matilla, «la mayoría de los programas de televisión están armados en base a núcleos de atención que se caracterizaban por la suma indiscriminada de personajes, situaciones, ambientes, así como para el cambio sucesivo de planos (en series y dibujos animados, los cambios de plano se producen en 1 y 5 segundos), con el fin de no permitir la reflexión en el espectador». Es evidente que el teatro puede constituirse en eficaz antídoto de esta fórmula orientada a la disminución progresiva de la creatividad, pero en ningún caso se debe perder de vista la imprescindible incorporación al hecho teatral de tecnologías y métodos que le enriquezcan, le sitúen a la altura de los tiempos y los hábitos del espectador y que, al mismo tiempo, no le hagan perder su especificidad comunicativa.

Una fórmula que ha sido ensayada con éxito en algunas oca-

siones ha sido la creación colectiva entre niños y adultos. Los míticos «La pomme verte», de C. Dasté, y «La marmaille», de M. Rioux, desarrollaron buena parte de su más renombrada actividad internacional en el teatro para niños siguiendo esta práctica. En España sólo una experiencia, la de L. Matilla a mediados de los setenta al frente de «Ditirambo», guarda paralelismo con estas opciones.

En general, estas experiencias surgen de talleres teatrales en escuelas, en los que los niños van creando una argumentación dramática que, finalmente, es puesta en pie por un equipo de adultos profesionales en colaboración directa y constante con aquéllos. M. Rioux narra así el principio de la experiencia: «Escogíamos previamente seis niños (entre seis y diez años) que habían seguido talleres de expresión dramática. Cada uno debía crear su propio personaje, y después todos juntos los ponían en relación con los otros. Esta forma de proceder evita las situaciones lógicas, la imitación de personajes y las situaciones conocidas con anterioridad en libros o en televisión, creando unos escenarios más originales y más personales».

Evidentemente, indagar en estas vías requiere de unas condiciones que hoy no existen en nuestro país más que en algún caso anecdótico.

EL ESPECTADOR

De las características anteriormente mencionadas se infiere fácilmente que el espectador de teatro infantil es escaso y poco o nada definido en sus expectativas y gustos por la volatilidad de la oferta y su habitual bajo nivel de calidad.

El niño llega al teatro desde la escuela o desde el hogar. En el primer caso el colegio incluye la actividad entre las llamadas «extracurriculares»; el alumno acude en masa, junto a un grupo de pares en los que en estos casos se manifiestan inevitablemente reacciones de liderazgo que conducen a la excitación colectiva o al alboroto, por lo que raramente proporcionan al niño una experiencia individual que le anime a constituirse en espectador teatral.

Cuando el niño acude a un espectáculo comercial de la mano

de un adulto encontrará allí todas las consecuencias de las disfunciones y precariedades a las que se ha venido aludiendo. Los escenarios no son atractivos, tanto por la precariedad de medios como por la subordinación al montaje adulto que hace que, tras una situación de actualidad, se enseñoree en castillo medieval o cosas por el estilo. El nivel de los grupos suele ser bastante bajo y el recurso a fórmulas de puro jugueteo, demasiado frecuente. Los adultos que han hecho el esfuerzo de llevar a los niños a la sala en horarios infames tratan de rentabilizarlo por todos los medios y suelen ser los más ardorosos seguidores de todas las patochadas que se les sugieren desde el escenario: palmotean, dicen que sí o que no a las necias preguntas y corean todos los estribillos imaginables, mientras que sus hijos, sobrinos o nietos mantienen una actitud de preocupada discreción cuando no de absoluto bochorno. Muchos niños y adultos han dado por hecho que el teatro infantil consiste en esta estupidizante degradación tan común y como otros tantos subproductos culturales es reclamado con frecuencia.

Naturalmente existen las excepciones en las que se ofrece teatro de calidad, pero éstas son tan escasas como poco propicias al éxito. Sólo hacen taquillas rentables los rostros televisivos, que además de este «tirón» no suelen aportar más que unos numeritos en «play-back» y unas pocas marrullerías escénicas. El resto sobrevive gracias al fuerte ahorro de partida.

BALANCE-RESUMEN Y ALTERNATIVAS

Para los implicados generosamente en el teatro para niños, para los profesionales auténticos, pedagogos y amantes del género, la larga historia de la frustración, en frase una vez más de Matilla, no ha terminado. De hecho en cada encuentro promovido por cualquier instancia se pone de manifiesto la carencia absoluta de perspectivas de futuro, habida cuenta de la inacción institucional en un campo que necesita de tan imprescindibles apoyos. La sensación de que hay que buscarse la vida diversificando el esfuerzo en otras actividades es común a todos los que se dedican al género.

Se trata, una vez más, de la pescadilla que se muerde la cola.

La falta de apoyo va haciendo bajar las cotas de calidad y desde ellas se hace difícil proponer acciones decididas de fomento.

Las instituciones culturales, educativas, sociales, deben tomar conciencia a todos los niveles, desde el Estado a las asociaciones vecinales, de la importancia fundamental del teatro, como experiencia y como espectáculo en el desarrollo intelectual y afectivo del niño.

Los creadores deberán esforzarse en buscar formas de colaboración interdisciplinar uniendo en proyectos a técnicos audiovisuales, arquitectos, ingenieros y pedagogos, junto a director, autor y actores. Sólo ese esfuerzo coordinado podrá servir de base a un producto que esté en condiciones de competir dignamente con los que constituyen el consumo cotidiano del niño actual.

El teatro para niños debe ser algo elaborado en extremo y nunca una secreción del teatro adulto, como resulta ser hoy con triste frecuencia. L. Sowden lo explicó en una ocasión muy claramente: «Como ex-niño que soy, con gran experiencia de lo que es la niñez, tengo ideas muy concretas sobre lo que tendría que incluirse en un espectáculo para niños; en primer lugar, quiero muchos cambios de escena. No me importa que los cambios de decorado se hagan ante mis ojos. De hecho lo prefiero así. En segundo lugar, quiero una historia, y quiero que se interprete con dantismo y con detalle hasta el final. En tercer lugar quiero acción. Cuando Juan se sube por el tallo de la planta de mostaza, le quiero ver subir altísimo hasta verle penetrar en las nubes; ¿cómo os arreglaréis para representar las nubes? Pues eso es asunto vuestro, ¿no os parece? Yo no estoy planificando el teatro para el espectáculo. ¡Lo hacéis vosotros! No podéis engañarme por las buenas con una escalera o una tubería. Por éstas podría yo mismo trepar. En cuarto lugar, quiero drama, aunque sea crudo. Al final es el drama el que hace el espectáculo; así que hagamos teatro con fundamento, ampliando al máximo este ingrediente; que extrae de mí y de ti también todo el horrible primitivismo. En quinto lugar, recréate un poco sobre el sentimentalismo de la historia. No es que lo desee. Creo que es una ñoñería. Pero tranquiliza a los niños. Y por fin, si me has prometido helado de chocolate en el descanso, procura arreglártelas para que lo perciba. Si no lo haces, no volveré nunca».



Don Juan Carlos felicita al Presidente de la Fundación, don Juan March Delgado, tras la concesión del Premio Juan Lladó, durante la audiencia concedida por el Rey de España.

Por su apoyo a la cultura y a la investigación

JUAN MARCH, GALARDONADO CON EL PREMIO «JUAN LLADO»

El pasado 28 de junio, el Presidente de la Fundación, Juan March Delgado, recibió el Premio Juan Lladó de apoyo a la cultura y a la investigación que desde hace tres años otorgan la Fundación José Ortega y Gasset y el Instituto de Empresa para reconocer anualmente el mecenazgo de empresarios españoles que impulsan estudios, investigaciones y, en suma, actividades de tipo cultural. Este galardón fue otorgado en años anteriores a don Ramón Areces y a don José Angel Sánchez Asiaín. Por la mañana el Rey don Juan Carlos recibió en audiencia al galardonado, así como a representantes de las instituciones promotoras del premio.

El Jurado que concedió el galardón Juan Lladó al Presidente de la Fundación Juan March lo integraban Soledad Ortega, Presidenta de la citada Fundación Ortega y Gasset (como Presidenta), y como vocales, Manuel Gómez de Pablos, Javier Gómez-Navarro, Leopoldo Calvo-Sotelo, Carlos Ferrer Salat, José Lladó, Luis Angel Rojo y José Angel Sánchez Asiaín, entre otros.

En el acto de entrega del premio, que tuvo lugar en el Insti-

tuto de Empresa de Madrid, tras unas palabras de bienvenida de su Presidente, Alvaro García Lomas, Soledad Ortega apuntó que «Juan March representa nada menos que la admirable y eficaz labor que la Fundación Juan March viene realizando a lo largo de muchos años; labor que durante un tiempo en España esta Fundación realizó casi en solitario. Una sociedad rica, libre y plural sólo puede existir cuando los que actúan en el

▷ mundo de la empresa acometen con empeño ese desarrollo del mundo artístico y académico, poniendo los medios que de su labor empresarial se derivan. Si alguien representa esa vinculación de empresa y cultura, de mundo económico y mundo académico, es justamente nuestro galardonado y su labor al frente de la Fundación Juan March.»

Seguidamente pronunció una charla el profesor italiano **Romano Prodi**, Presidente del Istituto per la Ricostruzione Industriale. Tras la entrega del Premio, **Juan March** agradeció el galardón y señaló: «Creo firmemente en el papel de la iniciativa privada en el mundo cultural y científico. Una sociedad compleja y en trance de intensa

mutación, como es la sociedad española, necesita desplegar todas sus potencialidades culturales y científicas y para ello debe valerse de cuantas instituciones e iniciativas, públicas y privadas, puedan servir de soporte o de apoyo a dichas potencialidades. Para mi abuelo, que creó la Fundación Juan March en 1955 teniendo presentes estos principios; para mi padre, para mi hermano y para mí, y para toda mi familia, la Fundación Juan March es nuestra empresa más querida, precisamente por darnos cuenta cabal de que la puesta al día de la sociedad española pasa necesariamente por la puesta al día de sus científicos y de sus hombres de cultura, tareas a las que nuestra Fundación dedica todos sus esfuerzos.»

Medalla por «Cultural Albacete»

La Medalla Municipal al Mérito en la Cultura, otorgada por unanimidad del Ayuntamiento de Albacete a la Fundación Juan March, fue entregada el pasado 27 de junio por el alcalde de la ciudad, José Jerez, al director gerente de la Fundación, José Luis Yuste. El Ayuntamiento concedió la Medalla al Mérito en la Cultura tanto a la Fundación Juan March como al Ministerio de Cultura «por la valiosa colaboración prestada en el desarrollo del programa Cultural Albacete».

En el acto se entregaron los títulos de hijos predilectos de la ciudad a don José Prat y a otros ilustres albacetenses; de hijo adoptivo a Benjamín Palencia, y la medalla de la corporación al también pintor Antonio López García.

José Jerez resaltó el carácter catalizador del Programa impulsado por la Fundación, así como las enseñanzas y hábitos cultu-

rales que había supuesto. El entonces ministro de Cultura, **Javier Solana**, subrayó el carácter pionero de esta iniciativa de la Fundación. Y en nombre de los galardonados, don **José Prat** aludió a la tarea que la Fundación aborda en diferentes ámbitos. Junto al presidente de la Diputación **Juan Francisco Fernández**, se hallaba también en la mesa presidencial **José Bono**, presidente de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, quién cerró el acto.

El Programa Cultural Albacete fue gestado durante 1983 por el Ministerio de Cultura y la Fundación Juan March, y en él participaron también la Junta de Comunidades, Ayuntamiento, Diputación y, con posterioridad, la Caja de Ahorros de Albacete. Durante los dos primeros cursos, con la gestión directa de la Fundación, se organizaron un total de 309 actos culturales, seguidos por 176.683 personas. ■

«ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO»: LA CRITICA

Una selección de los fondos de la Colección Lenz Schönberg, de Munich, constituyó la última exposición ofrecida por la Fundación Juan March en el curso pasado. Bajo el título de «Zero, un movimiento europeo» pudieron contemplarse en Madrid, en su sede, del 8 de abril al 12 de junio pasados, 52 obras —pinturas y esculturas— pertenecientes a 22 artistas de diferentes países europeos. Anteriormente la muestra se había exhibido en Barcelona, organizada por la Fundación Juan March con la ayuda de la Fundació Caixa de Barcelona. A continuación se reproduce un extracto de diversas críticas y comentarios suscitados por la muestra en Madrid.

El arte como conocimiento

«(...) un movimiento auténticamente europeo en el que confluieron una serie de artistas: Arman, Bury, Dorazio, Graevenitz, Graubner, Kolibal, H. Mack, P. Manzoni, Morellet, Opalka, O. Piene, Karl Prantl, A. Rainer, Shonhoven, J. R. Soto, Tinguely, Uecker, Vasarely y Verheyen, todos ellos integrados en grupos o movimientos cuya intención era la demostración del arte como conocimiento —científico o filosófico— y la negación del arte como expresión (...).»

Carmen Pena
(«*El Independiente*», 29-IV-88)

Unión histórico-artística

«Con la sustitución de París como núcleo artístico por distintos centros como Milán, Amsterdam o Düsseldorf, que mantenían entre sí un intercambio de ideas, exposiciones y debates, los artistas europeos encontraron una nueva esperanza de unión histórico-artística. Este es uno de los aspectos más interesantes de la colección, que además, al

haber absorbido otras colecciones de la primera etapa del movimiento, consigue una visión del conjunto como pocas veces se logra.»

S. Erausquin
(«*Expansión*», 30-IV-88)

Para contempladores reflexivos

«El corte histórico horizontal, que se produce al ver las cosas a través de la perspectiva de Zero, constata el aire de familia que podemos descubrir en la obra que en aquellos años hicieron, por ejemplo, Fontana, Klein, Tinguely, Vasarely o Uecker, personalidades-tipo y, sin embargo, no necesariamente coincidentes en el estilo. Es, por tanto, de esta manera como hay que observar críticamente los fondos de esta interesante colección: constatar un estado de ánimo, una forma de hacer, una cantera de ideas y hasta, si se quiere, una temperatura y una sensibilidad. En definitiva, se trata de una muestra para contempladores reflexivos.»

Francisco Calvo Serraller
(«*El País*», 10-IV-88)

▷ Muestra singular y coherente

«Importante exposición histórica (...) que reúne parte de la Colección de Gerhard Lenz Schönberg, de Munich. Junto a figuras muy conocidas, como Fontana, Yves Klein, Vasarely o Tàpies, están presentes otros nombres de menor resonancia internacional, pero cuya obra fue decisiva para la evolución del arte europeo durante los primeros años sesenta; es decir, cuando estalló la crisis del informalismo. (...) Singular y coherente muestra, que permite reconstituir algunas de las todavía mal conocidas tramas europeas de finales de los cincuenta.»

Juan Manuel Bonet
(«Diario 16», 9-IV-88)

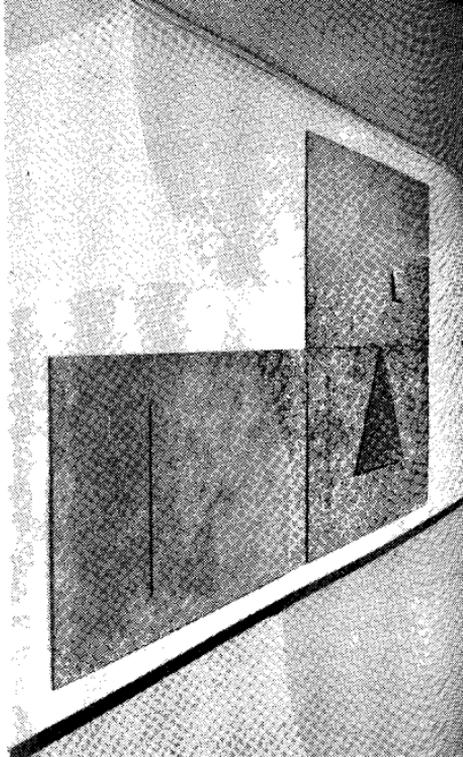
La libertad, premisa del grupo

«Tal vez sea el concepto de libertad la premisa que da más cohesión al llamado Grupo Zero (...). En suma, una muestra imprescindible para todos aquellos que se interesan de una forma auténtica por el arte de vanguardia.»

Fernanda Th. de Carranza
(«La Moda en España», nº 510, abril-mayo 88)

Obras de nuestro tiempo

«Estas obras del grupo Zero y asimilados no quieren deber nada a nadie, son rabiosamente de su tiempo (el nuestro todavía) y suponen para su coleccionador un riesgo, valerosamente asumido, más que una inversión económica (...). Son europeas, tratan de mantener una postura de in-



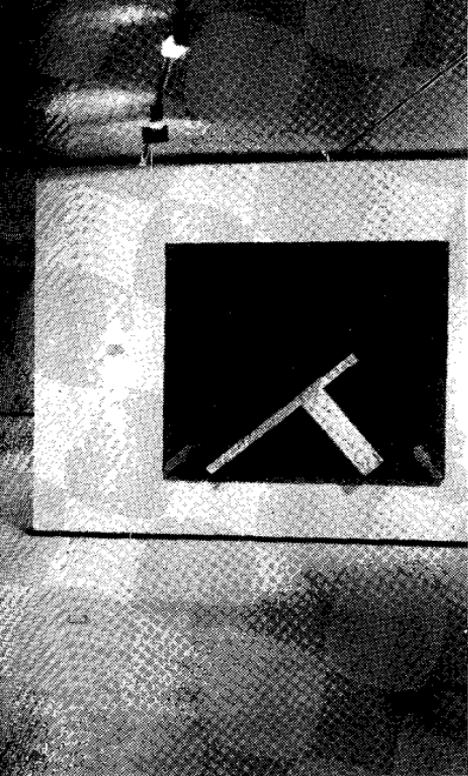
dependencia ante la moderna escuela USA, avasalladora después de la absorción de los grandes artistas de nuestro continente, que se americanizaron en el exilio (Albers, Moholy-Nagy, Rothko, Gorky, Steinberg, Lindner, Van der Rohe (...). Por ambas razones hemos de contemplarlas con interés.»

Julián Gállego («ABC», 14-IV-88)

Diversidad de lenguajes

«Las 52 obras (...) representan, dentro de la colección del industrial alemán Lenz Schönberg, el prototipo de un arte que a finales de los cincuenta supo unificar la sensibilidad europea al margen de distinciones políticas y de separaciones fronterizas. (...) Zero fue ante todo una actitud y una predisposición, lo que explica en buena parte la diversidad de lenguajes expresivos que podemos observar en la exposición.»

Pilar Bravo («Ya», 4-VI-88)



por la búsqueda del conocimiento que en ciertos casos derivó hacia los estados de la mística y la meditación.»

Carlos Sánchez
(«SPIC», 2.ª quincena de abril 88)

Realmente admirable

«La exposición 'Zero, un movimiento europeo' no precisa de extensos textos para ser calificada ni de sesudos análisis para emitir coherentes juicios; la muestra se dice sola, únicamente es cuestión de pasar a visitarla. Realmente admirable.»

José Manuel Álvarez Enjuto
(«Arteguía», nº 39, abril 88)

Reflexión existencialista

«Más que entender que los artistas hicieron *vanguardia* unidos, creo que debe interpretarse como un momento de búsqueda de lo que tenían que *decir* acerca de lo que veían en derredor. Sin orientaciones estéticas concretas, recorrieron caminos diversos, aunque con el denominador común de una respuesta que ahora, aunque fragmentada, se encuentra en esta exposición (...). Las obras incitan a una reflexión filosófica de alcance existencialista, más lejos del que se puso de moda hace años.»

Elena Flórez
(«El Alcázar», 4-11 mayo 88)

Exposición fuera de lo común

«Pionera en su género, la Fundación nos ofrece una vez más una gratificante, magnífica y fuera de lo común exposición (...). Artistas importantes (...), marcados por un énfasis en el saber,

Nivel de calidad

«La colección tiene, entre otros méritos, el de ser exacta desde un punto de vista histórico-artístico, el de poseer coherencia y un nivel equilibrado de calidad (...). Tiene también posibilidades de desarrollo y perspectivas de futuro y está marcada por el sello inconfundible del saber y por la búsqueda del conocimiento.»

José Antonio Flaquer
(«El Ideal Gallego», 1-V-88)

Arte de horizontes amplios

«Culminación de un arte de horizontes amplios que desconoce fronteras, donde la plástica, rica en lenguajes estéticos, se manifiesta en todo su esplendor con libertad, abierto a diversidad de propuestas que hacen de él un arte único que sólo pudo hacerse posible donde surgió, en Europa.»

Francisco Vicent Galdón
(«Guadalajara 2000», 22-IV-88)

MUSICA DE CAMARA DEL SIGLO XIX

■ Actuaron en el ciclo el Ensamble de Madrid y el Conjunto «Rossini»

La música de cámara del siglo XIX fue el título de un ciclo de tres conciertos que organizó la Fundación Juan March en su sede del 4 al 18 de mayo pasado. Actuaron en el mismo el **Ensamble de Madrid**, dirigido por **Fernando Poblete** y con **Svetlana Arapu** (viola) y **Enrique Ricci**, al piano, como solistas, en el primero y último conciertos; y el **Conjunto de Cuerdas «Rossini»**, en el segundo. El programa incluyó obras de Mendelssohn, Schubert, Rossini, Janacek, Dvorak y Beethoven.

Este ciclo de cámara tenía un común denominador: todas las obras incluidas incorporaban a los instrumentos de cuerda el sonido grave del contrabajo. Tal como se señalaba en la introducción del folleto-programa del ciclo, «las razones que movieron a los compositores incluidos en el ciclo a incrementar una agrupación tan *clásica* como el cuarteto de cuerda fueron diversas. En unos casos, como

el de Schubert del Quinteto *La trucha*, para desligar al violonchelo de la servidumbre del bajo y permitirle un mayor protagonismo. En otros, como las Sonatas de Rossini, porque estaban destinadas a un gran intérprete del instrumento. En algunos, simplemente, porque esa inclusión les permitía ensanchar la paleta sonora. En otros casos, por fin, les sirvió para tender puentes entre la música camerística más rigurosa y el mundo más ligero de serenatas y danzas. Pero es evidente que estas obras, junto a otras muchas, presentan otra imagen del siglo XIX distinta a la habitual y no menos bella».

Sobre las familias de los instrumentos de cuerda, y con especial atención al contrabajo, el crítico musical **Leopoldo Hontañón** escribió un comentario, además de las notas al programa del ciclo, que recogía el folleto citado y del que seguidamente ofrecemos un extracto.

Leopoldo Hontañón:

«EL CONTRABAJO Y LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA»

Una de las génesis que más confusamente se explican en los manuales, diccionarios o historias especializadas sobre instrumentos musicales probablemente es la de ese contrabajo que ahora vemos en las orquestas sinfónicas y que, en cierto modo, es el protagonista de este ciclo. La inde-

terminación comienza ya a la hora de aceptar una clasificación de los instrumentos en la que inscribir a los de cuerda y, por ende, al contrabajo. Fue y es la más comúnmente aceptada la que los divide en tres grandes grupos: de cuerda, de viento y de percusión, subdividiendo a los del primero en cuerda fro-

tada, cuerda punteada y cuerda percutida.

Con todo, ni la clasificación ideada por el musicólogo alemán Curt Sachs —instrumentos idiófonos, membranófonos, cordófonos y electrófonos—, ni la que estableció el célebre director del Conservatorio de Bruselas, François-Auguste Gevaert —instrumentos de entonación libre, de entonación variable y de entonación fija—, ambas con indiscutible vocación omnicompreensiva, han tenido la fuerza ni la fortuna precisas para desbancar a la anterior.

Clasificaciones aparte, es aún más curioso comprobar las grandes dosis de dubitación con las que se explica por la mayoría de los autores que abordan el tema la genealogía del contrabajo. De las cuatro familias en que se suelen dividir los instrumentos de cuerda frotada o de arco —la del violín, la de las violas, la de las liras y la del rabel—, son sólo las dos primeras las que interesan a nuestro propósito. El violín y su familia, aunque habían iniciado su andadura a mediados del siglo XVI, no se vieron favorecidos por la atención de los grandes compositores, Monteverdi a la cabeza, hasta comienzos del siguiente. Pero desde entonces comenzaron, tan paulatinamente como irresistibles, el ascenso y perfeccionamiento de la saga, aupada a la envidiable, privilegiada situación sinfónica de hoy tras los últimos empujones de Richard Wagner y de Gustav Mahler. Son los miembros de esa familia el violín, la viola, el violín-tenor (en total desuso), el violonchelo y el contrabajo.

¿Está correctamente enclavado el contrabajo como una suerte de compartimento rigurosamente estanco de la familia de los violines? ¿No es más bien un híbrido de ésta y del doble bajo

de viola? En mi opinión, debemos quedar en que el contrabajo es miembro legítimo y muy legítimo del violín, con avances y perfeccionamientos progresivos muy semejantes, y que si presenta ciertas características que lo separan de sus hermanos violinísticos y lo acercan, en cambio, a las *violas de gamba*, más se debe a necesidades de orden práctico que a razones de herencia directa.

Sean las cosas como fueren, nos falta decir que el contrabajo, en sus primeras y no cortas andaduras, se utilizaba en la gran orquesta para doblar, a una octava baja, la parte de los chelos, si bien en los albores mismos del siglo XIX comenzara ya a independizar su cometido. Y que coincidiendo con el principio de esa marcha en busca de la propia identidad, se abre también su incorporación a las composiciones de cámara, con presencias y exigencias mucho más singularizadas. Esta incorporación se inicia en el archifamoso *Septimino, opus 20* de Ludwig van Beethoven, del año 1800. ■



ESTRENO DE LA VII TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

■ Cinco obras encargadas por la Fundación

El miércoles 25 de mayo se celebró en la Fundación Juan March la VII Tribuna de Jóvenes Compositores. En un concierto en el que intervinieron el Grupo KOAN, dirigido por **José Ramón Encinar**, y el Cuarteto Arcana, acompañado de **Eva Vicens** (clave), además de la colaboración del Grupo OMN, se dieron a conocer cinco obras de otros tantos jóvenes compositores que, en ediciones anteriores, habían sido seleccionados.

Estos fueron: **Alfredo Aracil**, autor de «Dos glosas» (para clave, vibráfono, arpa, piano, violín, viola y violonchelo); **Jorge Fernández Guerra**, autor de «Paraíso» (para flauta, oboe, clarinete, fagot y vibráfono); **Eduardo Armenteros**, autor de «Galería de objetos fantásticos» (tríptico electroacústico para banda magnética y sintetizador, en montaje audiovisual del Grupo OMN); **Miguel Angel Roig-**

Francolí, autor de «Diferencias y Fugas» (para cuarteto de cuerda); y **Eduardo Pérez-Maseda**, autor de «Non Silente» (para clarinete, trompa, percusión, piano y quinteto de cuerda).

La Tribuna de Jóvenes Compositores, que viene convocando la Fundación Juan March, a través de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, desde 1981, tiene la finalidad de dar a conocer obras nuevas de jóvenes compositores españoles. Además del concierto del día del estreno, las obras seleccionadas son impresas en edición no venal, que se envía a centros y personas especializadas; igualmente se realiza una grabación, en casete, del estreno.

Con la Tribuna, esta Fundación prosigue su política de apoyo a la creación musical, que, a través de pensiones, becas de creación e investigación y becas para viajes al extranjero,

LA OPINION DE LA CRITICA

«Esta suerte de idea recapituladora o de repesca que tiñe la 'Tribuna' —escribió **Leopoldo Hontañón** en *ABC* (27-V-88)— creo que ha proporcionado a la sesión de estrenos un nivel global de profesionalidad y de soltura caligráfica —con independencia de la mayor o menor identificación personal con los supuestos estéticos y con el pensamiento que las informan—; un nivel global, decía, bastante más completo que el de las 'tribunas' precedentes.»

Por su parte, **Fernando Ruiz**

Coca, en *YA* (27-V-88), comentó el trabajo de los compositores seleccionados, cuyo «carácter intelectual» destacó: «Los cinco músicos están en su madura treintena y nos traen la completa seguridad de la continuidad de la escuela española de música contemporánea.»

Enrique Franco, en *EL PAIS* (27-V-88), alabó asimismo el trabajo de los autores. Así, **Alfredo Aracil** «revela el instinto musical y la pasión cultural del músico a través de soluciones claras, transparentes y bien airea-

inició en 1958 y que ha hecho posible obras de más de cincuenta compositores españoles, en una nómina muy diferente, que va desde un **Federico Mompou** a un **José Ramón Encinar**, por dar un ejemplo.

Pilar decisivo en este apoyo musical es el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, inaugurado hace cinco años y cuyo cuarto Catálogo de Obras aparecía en marzo de 1988, tal como se informó en este *Boletín*.

Se incluyen a continuación unas notas biográficas de los autores e intérpretes, así como fragmentos de críticas aparecidas en algunos medios de comunicación.

Los autores y sus obras

Alfredo Aracil (Madrid, 1954) realizó sus estudios musicales con Salvador Gómez, Tomás Marco, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Arturo Tamayo, entre otros. Es programador musical de RNE y dirige el Departamento de Producciones Musicales de Radio 2. Ha sido becario de varias insti-

tuciones y es autor de diversos libros, así como compositor. En la actualidad trabaja en la composición de una ópera, sobre libreto de Luis Martínez de Merlo, basado en un episodio de la «Comedia», de Dante.

Sobre su afición escribe: «De la música me gusta no sólo escucharla o componer nuevas obras; me gusta también hablar de ella, leer sobre ella, discurrir conciertos y programas de radio, preparar grabaciones, analizarla...»

Eduardo Armenteros (Madrid, 1956) cursó estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha sido varias veces becario y ha obtenido numerosos premios. Es miembro del grupo de experimentación audiovisual OMN. Se ha especializado en la creación musical electroacústica y es profesor de Armonía y Formas Musicales del Conservatorio «Padre Soler», de San Lorenzo de El Escorial.

Su obra estrenada en esta ocasión está basada en los cuadros del italiano Giuseppe Arcimboldo. «La estructura musical —escribe en el programa de

das». En Fernández Guerra, «la composición está muy elaborada, y por encima de toda preocupación filosófica o estética se trata sustancialmente de música: orden y belleza». Respecto de Roig-Francolí escribió: «Nos sorprendió con (...) un cuarteto en tres partes (...), fruto de un espíritu artesanal: el disfrute del músico en la realización de su obra». Elogió a Pérez Maseda porque su trabajo «sobre la materia sonora posee singular personal atractivo». Por último se refirió a Armenteros, quien «consigue

excelentes resultados» con su obra electroacústica.

«Lo mejor del concierto —en opinión de **Carlos Gómez Amat**, crítico musical de «Radio Madrid»—, lo que más nos ha estimulado ha sido su variedad. Han pasado, por fortuna, los tiempos de uniformidad en técnica, estética y estilo, cuando todos los creadores jóvenes intentaban expresarse de una manera muy similar. Ahora, cada cual busca su camino en forma, contenido y lenguaje con una mayor libertad en lo personal».

▷ mano— se desglosa en tres movimientos que evocan el mundo surrealista del pintor».

Jorge Fernández Guerra (Madrid, 1952) estudió música en el Conservatorio de Madrid; ha intervenido en teatro como músico de escena, compositor y actor; colabora como comentarista y crítico musical en radio y en prensa; es autor de una monografía sobre Pierre Boulez y ha intervenido en un libro colectivo, «Escritos sobre Luis de Pablo».

«Está construida —escribe Fernández Guerra refiriéndose a su pieza, 'Paraíso'— de manera similar a algunas de mis últimas obras: algún fragmento especialmente querido de música del pasado, reordenado a partir de sus funciones estadísticas.»

Eduardo Pérez Maseda (Madrid, 1953) estudió igualmente en el Conservatorio Superior de Madrid y ha sido becario en Cursos Internacionales de Composición. Es autor de varios libros y dirige los primeros Cursos de Sociología de la Música celebrados en España. Colabora en Radio 2.

«Elegí para ella —alude Pérez Maseda a su obra—, ante todo y en primer lugar, una 'sonoridad', la que podía proporcionarme un conjunto instrumental de clarinete, trompa, percusión, piano y quinteto de cuerda.»

Miguel Angel Roig-Francolí (Ibiza, 1953) ha realizado estudios de composición en Madrid con Miguel Angel Coria y en Estados Unidos con Juan Orrego-Salas. En la actualidad, Roig-Francolí enseña armonía y análisis musical en la Universidad de Indiana (Estados Unidos), al tiempo que realiza un doctorado en Teoría Musical y Musicología en dicha Universidad.

«Abordé —explica— la composición de la presente obra

con la sola y simple intención de disfrutar musicalmente en su realización y, en el mejor de los casos, quizá también proporcionar un motivo de recreo para algunos intérpretes y oyentes.»

Los intérpretes

El **Grupo KOAN** fue creado en 1969, siendo su primer director Arturo Tamayo, y desde 1973 lo dirige **José Ramón Encinar**. El grupo está dedicado a la interpretación de música del siglo XX, tanto de autores españoles como extranjeros. En esta ocasión actuaron: **Rafael Revert** (flauta), **José García** (oboe), **Adolfo Garcés** (clarinete), **Rafael Angel** (fagot), **Peregrín Caldés** (trompa), **Elena Barrientos** (piano), **Dionisio Villalba** (percusión), **Angeles Domínguez** (arpa) y **Eladio Piñero** (contrabajo).

El **Cuarteto Arcana** se formó en 1986 y sus componentes son miembros de la Orquesta Nacional de España: **Francisco Romo** (violín), **Miguel Natividad** (violín), **Pablo Rivière** (viola) y **Salvador Escrich** (violonchelo). **Eva Vicéns** (clave), que acompañó al Cuarteto en este concierto, ha estudiado en Viena y actúa como solista con orquesta.

El conjunto se plantea la interpretación de todo el repertorio cuartetístico y, en especial, dentro de la música española, la de este siglo.

El **Grupo OMN** es el único grupo en España dedicado a este tipo de creaciones, en el que la música electroacústica y la imagen por multivisión se funden para producir una experiencia artística nueva. Además de **Eduardo Armenteros**, lo forman **María Rosa Cervera**, arquitecto y profesora de piano, y **Javier Gómez-Pioz**, arquitecto. ■

II CICLO DE ORGANOS HISTORICOS DE ZAMORA

Por segundo año consecutivo la Fundación Juan March organizó, del 20 de mayo al 10 de junio pasados, con la colaboración de la Caja de Ahorros de Zamora, un Ciclo de «Organos Históricos de Zamora», en el que actuaron cuatro organistas españoles: **Luis Dalda**, **Presentación Ríos**, **Josep María Mas i Bonet** y **José E. Ayarra**. Los conciertos se celebraron en la Iglesia Parroquial de Morales del Vino, Colegiata de Santa María la Mayor, de Toro; e Iglesia de San Torcuato y Catedral de Zamora.

Al programar música en instrumentos antiguos —se apuntaba en el folleto editado con motivo del ciclo— estos conciertos se proponen valorar el esfuerzo que nuestros antepasados hicieron al construirlos y crear el clima propicio para que los organeros y organistas actuales puedan realizar su trabajo en condiciones similares —o incluso mejores— que las que disfrutaron sus colegas de antaño.

El musicólogo **Miguel Manzano**, que fue durante doce años titular del órgano de la catedral de Zamora, se refería en el estudio reproducido en el folleto-programa al interés que tienen estos conciertos de órgano: «Cuando un público integrado por aficionados y amantes de la música de órgano se reúne en uno de esos templos que, aparte de otros tesoros artísticos y de la

obra de arte que en sí mismos ya son, albergan además uno de esos preciosos instrumentos a los que se denomina *órganos históricos*, ese público tiene la seguridad —y la suerte— de poder retrotraerse a una época, a menudo anterior en varios siglos, que durante el concierto va a ser reflejada fielmente en los mismos sonidos, en el mismo repertorio y en el mismo recinto secular, apenas modificado.»

«Ello supone, aparte del valor estético que toda buena música conlleva, un valor histórico añadido que permite al oyente comprender y revivir con intensidad y fidelidad una época musical que se vuelve a hacer presente en los géneros, estilos, repertorio, interpretación, colorido, acústica, sonidos, imágenes visuales y hasta aromas y olores que llenan esos recintos desde siglos atrás.»

Con respecto a la tierra zamorana, «siempre austera en recursos y un tanto alejada de los centros de economía más floreciente», apuntaba Miguel Manzano que no es especialmente rica en órganos; y que los que, en corto número, se instalaron por estas tierras, lo fueron gracias a muchas renunciaciones y no pocos sacrificios. Un bien elegido repertorio,

que abarca casi cinco siglos de música organística, en su mayor parte de autores españoles, constituía el programa del II ciclo de Organos Históricos de Zamora.



BEETHOVEN Y BRAHMS, EN AVILA

■ **Pedro Corostola y Manuel Carra dieron tres conciertos para violonchelo y piano**

Por tercera vez, la Fundación Juan March organizó un ciclo de conciertos de Primavera en Avila, que en esta ocasión se dedicó a Beethoven y Brahms y que los domingos 8, 15 y 22 de mayo interpretaron, en el Auditorio de la Caja de Ahorros de Avila, entidad que colaboró en la organización, **Pedro Corostola** (violonchelo) y **Manuel Carra** (piano). En ocasiones anteriores la Fundación Juan March ha organizado en Avila ciclos de conciertos dedicados a Mozart, al piano nacionalista español y al centenario de Liszt.

El diálogo entre el violonchelo y el piano comienza precisamente con las dos primeras sonatas de Beethoven. El vio-

lonchelo, surgido de la familia del violín, hacía ya años que ocupaba un puesto relevante en la orquesta clásica y en la barroca, y para él se habían escrito obras a solo, conciertos con orquesta y papeles importantes en tríos y cuartetos. Pero aún no había dialogado con el piano con total independencia e igual importancia. En estas obras de Beethoven se pueden encontrar buenos ejemplos de cada una de las tres épocas o estilos en que convencionalmente suele dividirse su obra. Las dos sonatas de Brahms, por su parte, profundamente influidas por las dos últimas sonatas de Beethoven, muestran el final de un proceso que había comenzado noventa años antes.

Pedro Corostola inició sus estudios en el Conservatorio de San Sebastián. Amplió estudios en París, donde obtuvo el Primer Premio en Violonchelo. Ha sido solista de las orquestas de la Emisora Nacional de Lisboa, de la ONE y lo es de la Sinfónica de RTVE. Es catedrático del Conservatorio de Madrid y profesor de los cursos «Manuel de Falla» de Granada.

Manuel Carra nació en Málaga en 1931 y estudió en los Conservatorios de Málaga y Madrid, habiendo ampliado estudios en París, Darmstadt y Siena. Es catedrático de piano en el Conservatorio Superior de Música, escritor de temas musicales, colaborador de Radio Nacional y compositor de obras para piano, dos pianos, orquesta y canto y piano.



«EL MADRID DE CARLOS III»

■ Intervinieron Artola, López Gómez, Bedat, Sambricio, Cruz Valdovinos y Carlos Seco

Con un ciclo de conferencias sobre «El Madrid de Carlos III», que se desarrolló en la Fundación Juan March del 12 al 28 de abril pasado, además de un ciclo paralelo de conciertos sobre «La música de cámara en el Madrid de Carlos III», la Fundación Juan March se ha sumado a la conmemoración de «Carlos III y la Ilustración» al cumplirse en el presente año el segundo centenario de la muerte del monarca.

Seis conferencias integraron el ciclo que, organizado en colaboración con Miguel Artola, Presidente del Instituto de España y director del ciclo, contó con la participación del propio Miguel Artola, quien abrió la serie con una charla sobre «Madrid, villa y Corte»; de Antonio López Gómez, quien habló sobre «La villa de Madrid. Modificaciones en la geografía de la ciudad»; del profesor francés Claude Bedat, quien lo hizo sobre «La Academia de Bellas Artes, centro de enseñanza y control»; de Carlos Sambricio («Arquitectura y ciudad»); José Manuel Cruz Valdovinos («Las artes industriales»); y Carlos Seco Serrano («El rey y la Corte: los Reales Sitios»).

Del ciclo de música de cámara, que constó de tres conciertos, se informó en el *Boletín Informativo* nº 181, de junio-julio.

Los conferenciantes

Miguel Artola ha sido catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Salamanca y actualmente lo es de la Autónoma de Madrid. Académico de número de la Real Academia de la Historia y Presidente del Instituto de España.

Antonio López Gómez fue catedrático de Geografía en las Universidades de Oviedo y Valencia y lo es desde 1969 en la Autónoma de Madrid. Ha sido secretario y director del Instituto «Juan Sebastián Elcano», del C.S.I.C., y director de la revista «Estudios Geográficos». Vicepresidente de la Real Sociedad Geográfica desde 1978, ingresó en 1985 en la Real Academia de Doctores de Madrid y en 1986 fue elegido miembro numerario de la Real Academia de la Historia.

Claude Bedat es Licenciado en Historia del Arte y en His-

Fundación Juan March

EL MADRID DE CARLOS III

Conferencias y Conciertos con motivo del segundo centenario de la muerte del Rey



ABRIL 1988

Miércoles, 12

MIGUEL ARTOLA
Madrid, villa y corte

Miércoles, 13

L'ACADEMIA D'HARMONIA
Obras de Faganella, Herrando, Pla, Rocchani, Oliver y Astorga, y Martín y Sador

Jueves, 14

ANTONIO LÓPEZ GÓMEZ
La villa de Madrid. Modificaciones en la geografía de la ciudad

Miércoles, 19

▷ toria y Geografía por la Universidad de Estrasburgo, de la que fue profesor. Miembro de la Sección Científica de la Casa de Velázquez, en Madrid, de 1967 a 1970. *Maître-assistant* titular de Historia del Arte Contemporáneo de Toulouse, desde 1985 ha sido presidente del jurado de Agrégation de Artes Plásticas.

Carlos Sambricio es catedrático de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, centro del que es profesor desde 1976.

Miguel Artola

«MADRID, VILLA Y CORTE»

La denominación de Madrid como *villa y corte* expresa de forma abreviada la dualidad del estatuto jurídico del lugar y de su población. A pesar de su condición de capital de la Monarquía, Madrid ha conservado su título de villa en tanto la mayoría de las que lo usaban en el siglo XVI lo han cambiado por el más prestigiado de ciudad. La superposición en un mismo territorio de la *villa* y la *corte* fue causa de conflictos y si al final se llegó a una situación estable fue a costa del municipio madrileño, que vio mermadas sus competencias y su gestión controlada por el poder real.

En el siglo XVIII la villa era la población más importante de la Monarquía a la vez que disfrutaba de una autonomía municipal menor que la de cualquier otra población. Esta situación era el resultado de un largo proceso en el que la decisión de Felipe II de hacer de ella la capital de la Monarquía había influido de forma decisiva. La elección de Madrid no

José María Cruz Valdovinos es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Doctor en Derecho y Licenciado en Historia y Filosofía, es miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños.

Carlos Seco Serrano es catedrático de Historia Contemporánea de España en la Universidad Complutense y antes lo fue en la de Barcelona. Académico de número de la Real Academia de la Historia de Madrid y de la de Buenas Letras de Barcelona. Premio Nacional de Historia 1986.



se debió, como a veces se dice, a la bondad del clima o a la abundancia de caza. Madrid figuraba desde el siglo XIV entre las villas que asistían regularmente a las Cortes de Castilla y desde Enrique III todos los reyes celebraron al menos una reunión de Cortes en la villa. La elección de la capital se produjo en 1561 y desde entonces las Cortes se reunieron, sin excepción, en Madrid.

En el momento en que la corte fija su residencia, Madrid, como el común de las villas, estaba gobernada por un ayuntamiento que presidía un corregidor. La *corte* no cuenta con un conocimiento semejante al que se tiene de la villa. La imagen más común de la corte se refiere al conjunto de personas que asisten al rey en su



palacio, así como al grupo de aquellos que, sin tener un puesto oficial, asisten habitualmente a las ceremonias que se celebran en su recinto. A pesar de ello es necesario aplicar este nombre al conjunto de instituciones y personas que integran el poder central del Estado y que, antes del siglo XVIII, habían estado alojadas en las dependencias del Alcázar.

En los siglos en que la corte recorría las villas y lugares del reino, surgió una jurisdicción especial para juzgar los delitos que se cometían en ella. Al abandonar el lugar las autoridades municipales recuperaban la totalidad de sus competencias. Cuando la corte se hizo estable se llegó a una división de competencias entre la autoridad municipal y la de la corte, un reparto con límites variables, según las épocas, en el que la *sala de alcaldes de casa y corte*, que tuvo su sede en lo que impropriamente se acostumbra a denominar como cárcel de la villa, se impuso al ayuntamiento en todos los asuntos relacionados con el orden público. Así se llegó a una

situación en la que las funciones de vigilancia escaparon al ayuntamiento y con ellas la jurisdicción sobre los delitos y en buena medida sobre las realidades sociales que podían producirlos. El ayuntamiento sufrió los efectos de la afirmación del poder de la sala como una pérdida de las competencias propias de una entidad municipal.

La dependencia habitual de las villas respecto a los Consejos de gobierno de la época de los Austrias se mantuvo para Madrid sin modificación alguna y el Consejo de Castilla promovió diferentes cambios en la organización municipal en busca de un sistema político más adecuado para resolver los problemas de una población, que cerraba en su interior a la corte y podía por lo mismo convertirse en un peligro potencial para su libertad de movimientos. El motín de Esquilache fue la ocasión para replantear el estatuto de la villa sin que se llegase a resultados definitivos hasta que la revolución liberal introdujera los ayuntamientos constitucionales.



«LA VILLA DE MADRID»



El siglo XVIII es fundamental en la evolución geográfico-urbana de Madrid, ya que es entonces cuando empieza a adquirir fisonomía moderna, a tono con las grandes capitales europeas de la época. El final del barroco, y sobre todo el neoclásico, suponen en esa centuria reformas urbanas decisivas y numerosas edificaciones, la mayoría de las cuales se han conservado y nos permiten ver cómo la ciudad se transforma de manera extraordinaria.

Las obras más importantes, las que verdaderamente cambian Madrid, se realizan en tiempos de Carlos III y con su impulso personal, como ya había hecho antes en su reino napolitano. Rasgo esencial es que lo utilitario se une siempre a lo bello.

En Madrid no es factible un nuevo modelo general de ciudad ante el obstáculo insalvable que opone la trama urbana ya consolidada; así la obra carolina es esencialmente periférica o, como se afirma generalmente, no hay reformas interiores y no se abren grandes plazas, ya que era suficiente la Mayor como lugar de solemnidades y festejos; la preocupación del monarca se centró en los bordes o en las afueras inmediatas al recinto: paseo del Prado y accesos a la villa. Pero también es cierto que a la vez se realizan otras obras generales interiores de infraestructura de suma trascendencia, como la pavimentación, saneamiento y alumbrado, que dieron a las calles un aspecto moderno. Además, tanto en los bordes como en el interior se elevan edificios muy importantes para la administración, la cultura y la industria; a ellos

han de añadirse los numerosos edificios nobiliarios y algunos eclesiásticos. El conjunto es, sin duda, decisivo en la fisonomía madrileña.

En la renovación de la capital, obra esencial del rey, contó Carlos III con las grandes personalidades políticas de su tiempo que también intervinieron activamente en esta tarea madrileña: Esquilache, Grimaldi, Aranda, Floridablanca, etc., así como otros menos conocidos, como el marqués de S. Leonardo en relación con el alumbrado. Así mismo los numerosos arquitectos de la época, algunos extraordinarios, y la actividad general de la nueva Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en directa relación con el desarrollo del neoclásico.

La obra de estos arquitectos responde en unos casos a encargos concretos de edificios, pero en otros son verdaderos planes urbanísticos impulsados por el rey y sus ministros. Así, distinguimos varios aspectos esenciales: primero, las grandes reformas periféricas con los nuevos accesos y paseos; segundo, las obras interiores de infraestructura (empedrado, saneamiento, alumbrado); por último, los grandes edificios. El conjunto de esas actuaciones determina el cambio en la fisonomía de Madrid.

Reformas periféricas se realizan en casi todos los sectores de la ciudad y han sido fundamen-



tales para el desarrollo moderno que, en algún lugar, ya prefiguran. Con ellas y las del ensanche del XIX cabría pensar en un urbanismo en aquellas épocas que ha sido eficiente casi hasta hoy y desde luego superior —salvo excepciones— a trazados posteriores, incluso realizados cuando ya era previsible el inmediato auge del automóvil.

Madrid tenía fama de ciudad abandonada y sucia, las disposiciones del siglo XVII habían resultado baldías y lo mismo ocurría en la primera mitad del XVIII, aunque no faltan interesantes estudios, como el de Arce sobre alcantarillado. Esta situación era incompatible con la imagen de una urbe moderna y la preocupación inmediata de Carlos III a su llegada. Se dispone, pues, la pavimentación general en un plazo de dos años. Una vez publicada la *Instrucción* comenzaron enseguida los trabajos, destinando el rey 250.000 reales anuales de los fondos públicos.

A la vez que la pavimentación era esencial la limpieza de las calles. En la referida *Instrucción* se establece que las basuras sólidas de todas clases se depositen en los portales, patios o caballerizas para luego ser recogidas en serones y caballerías y sacadas de Madrid por los servicios públicos.

Igualmente minuciosa es la *Instrucción* en lo que se refiere a las aguas pluviales y negras. Las primeras vertían directamente a la calle desde los tejados o mediante canalones de madera; las otras se arrojaban por las ventanas al temido grito de «¡agua val!», que muchas veces sorprendía al viandante, aunque se había dispuesto que solamente se hiciera de noche.

El trazado y construcción de las «minas públicas» o alcantarillas se haría según el proyecto de José Alonso de Arce, pero no se indican más detalles en la *Instrucción*. La iluminación era otro serio problema en las calles de Madrid. A él dedicó gran empeño Grimaldi con la colaboración del marqués de San Leonardo, de tal manera que el 15 de octubre de 1765 se inauguraba el nuevo sistema.

Otra necesidad evidente era la numeración de las casas. Con la *Planimetría General* se conocen con exactitud éstas y se puede realizar aquélla. Los cementerios son otra cuestión muy importante en relación con la sanidad, y Carlos III la intenta resolver con carácter general para evitar el enterramiento en las iglesias.

Así, señalando la epidemia de Pasajes de 1781 por tal causa, el 3 de abril de 1787 ordena que se hagan cementerios en las localidades, en lugar ventolado y a costa de la fábrica de las iglesias o, si no era suficiente, con fondos públicos y utilizando terrenos concejiles.

En Madrid se compran terrenos en las afueras, entre las puertas de Toledo y Embajadores, para un gran osario, pero se vuelven a vender en 1762 y la orden no se hace efectiva hasta comienzos del XIX.

Los cementerios, a lo largo de esta centuria, proliferan y en 1876 se contabilizan trece; por ello, en esa fecha se propone en la comisión correspondiente que se hagan dos grandes municipales nuevos, uno al oeste y otro al noroeste. En 1878 el Ayuntamiento aprueba el del este (actual Almudena).

«LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES»

Durante la monarquía ilustrada de Carlos III, o sea de 1759 a 1788, se puede enfocar a la Academia de Bellas Artes como un lugar privilegiado en el cual se manifestaron claramente las oposiciones y contradicciones de la época. Se evidencia, ya en los estatutos de creación de la Academia, de 1751, la patente influencia del pensamiento del escultor Felipe de Castro, a saber, que era una Academia cuyo gobierno y organización estaban conferidos a los artistas. Ya no era cosa del Rey ni de los Grandes y sí de los profesores.

Ahora bien, a partir de los estatutos de 1757 se va a crear de repente una Academia enteramente distinta, pues desde ese momento iba a depender por completo de una autoridad monárquica centralizadora que se interponía constantemente, y en esa Academia los profesores desempeñarían un papel ínfimo. ¿Cómo entender un cambio tan decisivo? Un documento facilita unos principios de respuesta: se trata de una carta bastante larga dirigida en diciembre de 1755 al ministro de Estado Ricardo Wall por el viceprotector Tiburcio Aguirre. De ella se desprende cómo «yo, ni otro viceprotector, no basta para mantener la autoridad y contener el orgullo y falta de educación de los profesores». Así pues, la falta de educación de los profesores, sus rivalidades, la insubordinación de los alumnos, tales son las causas que motivaron el que José de Carvajal anulara los estatutos de 1751. Pero nos parece que dichas causas fueron accesorias y se tomaron en conside-



ración sobre todo porque subrayaban y confirmaban el pensamiento del protector, es decir, que los consiliarios estarían en su puesto si se les otorgaba la dirección de la Academia.

Ese importante documento hace constar que el protector y los nobles han transformado la Academia porque no correspondía, en absoluto, a la que habían imaginado. Ellos se negaban a tomar parte en una Academia abandonada en manos de los profesores. Lo que querían era dirigir ese real establecimiento. Nos parece que el comportamiento de los nobles, tal como se manifiesta en la carta de Tiburcio Aguirre, se puede entender de dos maneras: en primer lugar, se dieron cuenta de cómo este nuevo establecimiento se les escapaba y estaban siendo eliminados poco a poco; después, gozando del apoyo del protector —y así, del mismo Rey—, decidieron adueñarse de una institución que era una creación del poder real. Así entendemos perfectamente por qué nobles y profesores no podían concebir juntos una única Academia.

Otro aspecto interesante de observar es la opinión de los profesores acerca de los métodos para mejorar la enseñanza. Existen ejemplos que manifiestan claramente la dictadura artística que ejercía Antonio Rafael Mengs en la Academia desde su llegada a España en 1761. En un informe de Maella, encarga-



do a diversos profesores por Bernardo Iriarte en marzo de 1792, se reflejaba la influencia profunda de las ideas neoclásicas de Mengs en la Academia. Maella, su mejor discípulo, era partidario de una enseñanza convencional, basada en el estudio de las estatuas antiguas. Los informes de los profesores nos permiten constatar que ninguno de ellos tenía una concepción revolucionaria de la enseñanza.

Pero con el informe de Francisco de Goya estamos en presencia de una concepción completamente opuesta de la Academia. Goya se oponía a cualquier estudio de geometría y perspectiva antes del de dibujo. Manifestaba una gran audacia al escribir que «no había reglas en la pintura y que la opresión u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino era un grande impedimento a los jóvenes que profesaban este arte tan difícil». Goya rehusaba aceptar la preponderancia del sacrosanto Mengs y admitir que había fundado una verdadera escuela de pintura; y terminaba su informe oponiéndose a la pretensión de los artistas que querían imponer su estilo e ideas a los discípulos. Goya criticaba a los consiliarios y académicos de honor, quienes, al hablar del arte en sus discursos, fomentaban la raza de los «eruditos a la violeta» que Caldao analizó con mucha gracia.

Fue asimismo muy dura la lucha habida entre la Academia y las cofradías de artesanos, que querían atribuirse autoridad en los terrenos artísticos. Los artesanos se consideraban los dirigentes de la vida artística. Cuando se les impulsó a renunciar a sus privilegios, se resistieron. Sin embargo, a pesar de resistencias

y oposiciones, se iba instaurando, poco a poco, un estado de ánimo favorable a la libertad del arte y de los artistas. En cualquier caso, hay que reconocer que la situación no aparecía favorable para las ambiciones de los académicos. Sin embargo, en 1777 se produjo un viraje favorable para la Academia, provocado por dos decretos firmados los días 23 y 25 de noviembre de ese año por el Conde de Floridablanca, y que hacían de la Academia el único árbitro de la arquitectura.

Por fin, el control se manifestó en la fundación de otras academias. Por los estatutos, gozaba la Academia de San Fernando de una situación privilegiada, puesto que el Rey había prohibido cualquier otro estudio público de las Bellas Artes en Madrid. Por lo tanto, se había decretado que se podía fundar otro fuera de Madrid, cumplidas ciertas condiciones: era la misma Academia de San Fernando quien debía pedir su creación después de dar cuenta al Rey de sus medios de subsistir y método de gobernarse. Se había precisado, además, que el Instituto Madrileño desempeñase el papel de Academia-Madre a la cual fueran subordinadas todas las que se fundaran en adelante.

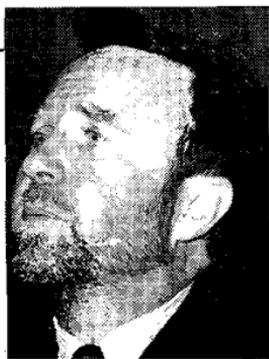
Así se crearon otras dos academias en el período estudiado: la de Valencia, en 1768, y la de Zaragoza, en 1792; también, más tarde —en 1802—, la de Valladolid. Añadamos la que se fundó en México en 1784, y desde luego, las numerosas escuelas de dibujo abiertas después de 1780. Ya se tratase de las Academias o de las escuelas de dibujo, los académicos de Madrid trataron siempre de dominarlas.

«ARQUITECTURA Y CIUDAD»

En 1765 la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando, con sede en la Casa de la Panadería, pretende trasladarse a otro lugar. Se plantean tres posibles opciones: el viejo caserón del Duque de Alba, en la calle del mismo nombre, próxima a Cascorro; la casa que ofrece el Duque de Arcos, en la calle Arenal; o el Palacio de Goyeneche, que se encuentra —se dice entonces— en «las afueras» de Madrid, junto al Ministerio de Hacienda actual. A pesar de la firme oposición de la propia Academia, ésta quedará finalmente ubicada en el Palacio de Goyeneche.

Un repaso a las tablas demográficas de la época arroja los siguientes datos: el número de habitantes de Madrid pasa de 80.000 en el siglo XVII a 167.000 en el año 1788. Es decir, en casi un siglo ha habido un incremento de 87.000 habitantes. Por otra parte, el número de viviendas o casas en Madrid en el siglo XVII era de 7.024, cifra que pasa a ser de 7.398 en el año 1797. Es decir, para un incremento de población de 87.000 habitantes se habían construido 374 casas de nueva planta.

A pesar de ser Madrid una ciudad concebida y destinada a ser Corte real, vemos que toda una amplia zona de la ciudad estaba abandonada, apenas sin construir, y que sólo se irá edificando en dicha zona paulatinamente entre 1750 y 1831. Esta construcción será de diversos tipos: reforma de las fachadas, ampliación de las casas con dos o tres plantas más y derribo de casas de una o dos plantas para construcción de viviendas de 4, 5 ó más plantas. Así, se va des-



arrollando una política de derribo de las antiguas casas y se tiende a una arquitectura diferente a la que había.

Por otra parte, en aquellos momentos se empiezan a construir en Madrid un buen número de palacios. Es decir, que no solamente se plantea una transformación de la vivienda, sino que se empieza a intervenir radicalmente en la ciudad, desarrollando una política de embellecimiento urbano para cambiar radicalmente su viejo aspecto. En este sentido, la actuación de Carlos III enlaza con la de los últimos años del reinado de Fernando VI.

Con ello se pretende establecer una valoración de lo que es la imagen del poder. Se quiere transformar y dignificar el espacio del Rey: la zona que sirve de charnela entre el Palacio Real del Buen Retiro y la ciudad, así como el mismo espacio de la ciudad. Ejemplos son las fuentes de Ventura Rodríguez para el Paseo del Prado, la Cibeles o los proyectos para la Puerta de Alcalá.

Esta era la política de vivienda y de embellecimiento con que se encuentra el Rey Carlos III al llegar a Madrid. Se quiere, además, definir, en la Casa de Correos, en pleno centro de la ciudad, un edificio del Estado, junto a la Plaza Mayor, de tal forma que sirva para marcar el eje de crecimiento de la ciudad. Además de encajar en la política



de embellecimiento, los proyectos urbanísticos de Ventura Rodríguez para el edificio de la Casa de Correos supondrán una nueva propuesta arquitectónica.

Otro ejemplo destacado es la construcción del Hospital General de Madrid (hoy, el Centro Reina Sofía). Enmarcado el proyecto, realizado por José de Hermosilla, dentro de una política de higienismo (que planteaba, por ejemplo, que las casas no debían tener muchas plantas o voladizos que impidieran llegar el sol a las calles; o que los mataderos y cárceles, por ser focos infecciosos, tenían que estar fuera de la ciudad), este primer proyecto de Hermosilla era bien diferente de lo que hasta entonces se concebía como un hospital barroco. Hermosilla considera que el hospital no es un lugar en el que la gente muere (uno ha de morir en su casa), sino un sitio al que se va para ser curado. Y con esta funcionalidad proyecta el Hospital. Pero Hermosilla se marcha, y el proyecto cae en manos de Francisco Sabatini, que se convertirá en el gran arquitecto del Rey, y que cambia totalmente la idea del anterior proyecto. Frente a la funcionalidad de la Medicina, el Hospital se plantea como una gigantesca iglesia, con una gran fachada que da a la calle de Atocha, contradiciendo así el principio higienista.

Pero el edificio más importante construido en el Madrid de Carlos III y que transforma la ciudad radicalmente no es el conjunto de viviendas nuevas edificadas, ni el edificio de Correos ni el Hospital, sino lo que había de ser el Museo del Prado: el Gabinete de Ciencias Naturales. El proyecto de Juan de Villanueva de 1785 plantea una

concepción como de templo; una gran sala hipóstila, un largo pórtico de columnas. No hay que olvidar que el siglo XVIII sacraliza el pensamiento y la razón, junto al control de la Naturaleza. Esa sala se concibe como el punto de reunión de los sabios en ese templo de la ciencia.

Así pues, Madrid es una ciudad, en este reinado de Carlos III, en la que el monumento no se entiende ya exento, sino que, al mismo tiempo, trata de generar ciudad. Creo que se trata de un momento en que la reflexión tiene más que ver con Pompeyo y Herculano que con el momento anterior. Pompeyo y Herculano no significan aquí las ruinas, la erudición, sino la comprensión de lo que es la Historia. Significan entender de qué forma el hombre, a través de un detalle, de la arquitectura en este caso, puede tratar de comprender la Historia.

Adorno nos cuenta cómo la Historia es el saber de los dioses, pues sólo ellos tienen la capacidad de estar en el pasado, en el presente y en el futuro. El hombre no puede conocer la Historia. Odiseo, con astucia, se ató a un palo y no se tapó los oídos para llegar a entender el canto de las sirenas, para conocer cuál era el saber de los dioses. Nadie nos contó si lo logró y qué llegó a oír Odiseo. Yo en esta charla he querido mostrar cómo la astucia del arquitecto lleva a la ciudad a transformarse en la Ciudad de los Dioses. Ventura Rodríguez, Villanueva, con sus propuestas arquitectónicas, quisieron definir una nueva ciudad en la que ellos creían se situaba la Historia.

«LAS ARTES INDUSTRIALES»



Es normal ocuparse de las artes industriales en el reinado de Carlos III, dado que su importancia es del dominio público. Pero ésta no se corresponde con los estudios a ellas dedicados. No tenemos una visión de conjunto, lo que es lógico, pues apenas existen estudios parciales (alguna documentación antigua y algunos trabajos anteriores a la guerra civil).

Después de la guerra se dio toda una serie de supuestos especialistas que repetían una vez y otra lo mismo, pero con mucha imprecisión. Hay que reconocer que a esta situación ha contribuido la dificultad para estudiar directamente las piezas del Patrimonio Nacional, aunque no se hayan dado tantas dificultades para examinar los documentos.

Contamos con trabajos aislados, que se han ocupado de muebles, vidrios, joyas, miniaturas, abanicos, objetos en plata, bordados y varios sobre relojes. Pero faltan inventarios.

Esta situación, pues, sólo permite un planteamiento general, que tiene mucho de hipotético y que está sujeto a revisión inmediata. Interesa más proporcionar alguna información y proponer vías de estudio.

El desarrollo de las artes industriales no pasa únicamente por las fábricas y obradores reales, pues hubo magníficos artífices que trabajaron de manera independiente al servicio real o no. Esta situación se produjo sobre todo con plateros de plata y oro, con bordadores y relojeros, con ebanistas y arcabuceros. Otras artes requerían unos medios que difícilmente se conseguían de modo individual: por-

celana, vidrio, tapices, piedras duras o papeles pintados.

En esta ocasión me ocuparé principal y casi exclusivamente de las empresas industriales relacionadas con el Rey, aunque no descarte referencias a artífices individuales.

Cabe preguntarse si existió una planificación sobre las artes industriales. No se cometió, desde luego, la tontería de desaprovechar lo existente, pero hubo factores diversos que repercutieron en la fundación o protección de distintos establecimientos. Parece que existieron unos objetivos y unos planteamientos de política general que se tuvieron como criterios a los que adaptar la actuación en el campo de las artes que llamamos industriales.

Desde Felipe V existían varias fábricas, como la de tapices de Santa Bárbara y la de cristales de San Ildefonso. Existían también varios talleres reales, que no nacían con un fin concreto, sino que son empresas palatinas, que se ocupan, por ejemplo, de bordados, de bronces, de ebanistas.

Nuevos establecimientos son: la Real Fábrica y Escuela de Relojería (1771); por un decreto real de noviembre de ese año se propicia el establecimiento en Madrid de una fábrica de todo género de relojería y una escuela de enseñanzas de ese arte; la Real Fábrica de Relojería (1788); la Real Escuela de Platería (1778), «para enseñar la cons-



trucción de alhajas finas y comunes de oro, plata y acero con esmaltes y sin ellos», y que estaba en la calle de Francos, número 14. Y también: la máquina de los Gaudines (1773), de los hermanos Michel e Isaac Gaudin, sus inventores, que fabricaban toda clase de obras de oro, plata y otros metales; la fábrica de charnelas de hebillas (1783); la máquina de hebillas de Manuel Gutiérrez (1783); éste, arcabucero real y relojero de cámara del Infante don Luis, fue autorizado a fabricar y vender hebillas de plata y oro como inventor de las máquinas con que las construía; Escuela de pedrería falsa (1784) que existía ya en París, Londres, Ginebra, etcétera, y por eso se recibió una solicitud de Jean Pechenet, de París, que pedía permiso para abrir esta fábrica.

Se crearon igualmente: escuelas de bordado (1776 y 1780), fábricas de bordados y pintados (1784-88) y la Real Fábrica de papeles pintados, que se estableció frente a las Comendadoras.

Todos estos talleres y fábricas se establecen dentro del espacio urbano y lo condicionan. Generan un tipo determinado de arquitectura, con bloques con patios cerrados. Hay también un tipo de actividad industrial que busca arrabales y extramuros, son fábricas con fraguas, hornos y calderas.

Aunque todos estos establecimientos se regían por un decreto real que los unificaba, posteriormente cada uno de ellos, según sus características específicas, se regía por ordenanzas propias. Examinando éstas encontramos mucha información al respecto; podemos conocer la organización y regulación interna de estos talleres y fábricas.

Estos establecimientos, por principio y esencia, fabrican producciones suntuarias, pero son dignos de ser destacados los esfuerzos que se hicieron para conseguir una producción común: relojes de bolsillo; aplicación de platería a muebles, hebillas, alfileros, etc.; anteojos; alfombras; piezas de vajilla; globos para iluminación; vidrio plano (para ventanas y espejos); venta de arañas al público, etc.

Paralelamente a estas actividades se publicaron obras originales y traducciones, que contribuyeron al desarrollo teórico y práctico de estas artes. Son varias las obras dedicadas, por ejemplo, a los relojes. Así, «Compendio útil y método fácil para cuidar y conservar los relojes» (Madrid, 1760), de Nicolás de Penna, que era el relojero de cámara más antiguo de la Reina Madre; o el de Pedro Marechal, «Arte de conservar y arreglar los relojes de muestra» (Madrid, 1767); o el muy práctico texto de Manuel de Zerella e Yçoaga, «Método fácil para que cualquier persona sepa arreglar por sí mismo su reloj sin necesidad de relojero»; y como éstos otros muchos más.

Además de este desarrollo teórico se produjeron, en ese tiempo, importantes avances técnicos, con nuevos materiales y maquinarias, que perfeccionan el vidrio (los franceses ya hacían cristal de todos los colores y opalina o vidrio blanco lechoso); la porcelana, los relojes, los metales, etc. Y todo ello, en buena parte, gracias al aprovechamiento de los conocimientos extranjeros, mediante la presencia en España de artífices de otros países o por los viajes de artistas españoles al extranjero.

«EL REY, LA CORTE Y LOS SITIOS REALES»

¿Quién era, cómo era, cómo vivió Carlos III? Prototipo de Rey ilustrado, situado generacionalmente en el despliegue del llamado «Siglo de las Luces», Carlos III, cuando sube al trono de España, tiene ya una larga experiencia de gobierno tras de sí. Desde 1735 había ceñido la corona de Nápoles. Retornaba a España aureolado por un prestigio bien ganado y en plena madurez: en plenitud de facultades y experiencias. A partir del momento en que enviudó, en 1760, mantuvo un régimen de vida que podría definirse como monacal: la pureza intachable de sus hábitos y costumbres constituyó un ejemplo edificante para sus súbditos hasta el fin de sus días.

Ese temperamento devoto y esa autoridad de costumbres no estaban reñidas con un talante risueño y jovial, con un sentido del humor y una proclividad al gracejo sin concesión alguna a un mal tono plebeyo, según el modelo de otros príncipes de su Casa. La dulzura del trato tenía su mejor expresión en la peculiar manera de «amonestar» o de corregir a quienes incurrieran en falta ante él, limitándose a sustituir la sonrisa que le era simpáticamente habitual por una seriedad silenciosa.

Pero si estas cualidades —austeridad, mansedumbre, afabilidad y llaneza, sentido del humor— nos permiten un mejor conocimiento del hombre, no debemos olvidar que el hombre era Rey. Su alto concepto de la dignidad regia se compagina perfectamente con la humildad o la modestia de su talante privado. Cifró siempre la imagen de



la realeza en tres puntos: la fidelidad estricta a la palabra empeñada, la lealtad y fidelidad a sus consejeros y servidores y la exactitud con que se atenia a sus deberes de gobernante y al cumplimiento de un protocolo estrictamente mantenido —aunque le fastidiase—. Es curioso que Carlos III anteponía su palabra de particular a su palabra de Rey, esto es, su fidelidad a las reglas morales a lo que pudiera imponerle la razón de Estado.

El otro aspecto en que mostraba su modo de entender el oficio y la dignidad reales era su esclavitud material a sus deberes y, en primer término, al orden que regulaba todos los actos de su vida, tanto en lo privado como en lo público; lo cual significaba, de una parte, respeto y cortesía para cuantos entraban en el complicado engranaje de la Corte y del Estado, y de otra, cierto prurito de ejemplaridad para unos súbditos más bien informales en sus compromisos.

El «mejor alcalde de Madrid» no se sentía a gusto en la Corte y pasaba en ella apenas una quinta parte del año. Probablemente esa «incomodidad» tuvo su punto de partida en los desagradables sucesos del motín contra Esquilache. La reducción de la jornada de Madrid puede deberse también a otra razón: en los Reales Sitios tenía don Carlos mayores facilidades para la práctica de sus aficiones cinegéticas.



ticas. Todas las tardes —tras de la siesta en verano— salía el Rey a cazar. Lo que es hoy un rato de natación o de tenis, como escape higiénico a las tareas burocráticas de los jefes de Estado, era entonces la caza y en Carlos III tenía, según su propia confesión, un carácter terapéutico.

Otro aspecto de la vida en los Reales Sitios durante el reinado de Carlos III: la austeridad del monarca limitaba el aspecto puramente ostentatorio y suntuuario de la Corte en las ceremonias rituales. El trasiego de unos lugares a otros, por otra parte, reducía de hecho el entorno de la realeza. Aquí cabe establecer el claro contraste entre la Corte, típicamente dieciochesca, de Fernando VI, y la de Carlos III. El alarde festivo y musical de cuento de hadas de esta Corte desapareció con los reyes don Fernando y doña Bárbara. Carlos III distaba mucho de ser un melómano y no sentía ningún entusiasmo por los derroches suntuarios efímeros. Apenas llegado a Madrid canceló la situación en la Corte tanto de Scarlati como de Farinelli: luego la muerte de doña Amalia apagó todo rumor de fiestas en la Corte.

La única concesión al lujo por parte de Carlos III tenía lugar en los actos protocolarios que exigían gala o media gala y besamanos: días de santos y cumpleaños del Rey y de sus hijos, festividades religiosas, especialmente en tiempo de Navidad. Entre ellas, Carlos III introdujo, como es sabido, la Pascua Militar, que cerraba las conmemoraciones navideñas. Así como no quedan noticias de bailes o representaciones de gran aparato, sí parecen referidas especialmente a esta época las exhibiciones ecuestres.

Como es sabido, alguien achacó a Carlos III un mal «de piedra», refiriéndose a su pasión por las construcciones magníficas. Creo que su concepto de la dignidad y del esplendor regio se reflejaba en esta preocupación suya por dignificar los escenarios palatinos en que se desplegaba estricto su ejemplar y ritual modo de vida. Salvo El Escorial, ultimado e intocable, o el Palacio de la Granja, las otras residencias reales —el Pardo, Aranjuez, Madrid— recibieron su fisonomía actual, definitiva, con Carlos III.

En el reparto de horas diario del monarca se observa, por otra parte, que no queda hueco alguno reservado a la lectura, a no ser la del despacho de los embajadores. Sabemos que en su infancia don Carlos fue un estudiante desaplicado. Cabe decir que el gran promotor de la Ilustración no se ilustraba. Por otra parte, el mejor alcalde de Madrid no amaba Madrid: lo rehuía en lo posible (su residencia en la Corte no rebasaba de la sexta parte del año). Igualmente este príncipe de estricta religiosidad, tanto en su comportamiento público como privado, se ha hecho famoso porque expulsó a los jesuitas.

Esa triple paradoja fue contrastada, superada por el buen sentido del Rey, por su concepto estricto del deber, por su instinto para seleccionar a sus colaboradores. El resultado no pudo ser más óptimo. Carlos III es el máximo ejemplo de cómo un rey que está muy lejos de ser un intelectual puede ser al mismo tiempo el gobernador ideal para todos los sectores sociales del país y, por ende y en primer lugar, para los intelectuales. ■

LA LEY FUNDAMENTAL DE BONN EN SU 40 ANIVERSARIO

■ El jurista alemán Konrad Hesse analizó su evolución y problemática

El jurista alemán Konrad Hesse impartió en la sede de la Fundación Juan March, del 8 al 11 de marzo, un ciclo de tres conferencias sobre «La Ley Fundamental de Bonn en su 40 aniversario. Evolución y problemática», dentro de los Cursos universitarios que organiza habitualmente esta institución. Los títulos de las tres charlas fueron: «La Ley Fundamental en perspectiva: objetivos y función»; «Fundamentos del orden constitucional: democracia, estado social de derecho, federalismo»; y «Derechos fundamentales y jurisprudencia constitucional».

Además, el profesor Hesse impartió, en la mañana del 9 de marzo, un Seminario sobre «El Derecho Constitucional de los medios de comunicación», dentro de las actividades del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, con sede en la misma Fundación.

Konrad Hesse fue presentado por **Antonio López Pina**, catedrático de Derecho Constitucional de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad Complutense.

Seguidamente ofrecemos un extracto de algunas de sus charlas.

El año próximo las Leyes básicas de la República Federal de Alemania cumplen su 40 aniversario, edad considerable en la vida de una Constitución, pues si repasamos la historia constitucional de los Estados europeos, se hace evidente que son pocas las Constituciones que han alcanzado una conti-



KONRAD HESSE nació en 1919. Realizó estudios de Derecho en la Universidad de Gottingen. En 1955 se le asignó la cátedra de Derecho Estatal, Administrativo y Eclesiástico. Desde 1956 es profesor numerario en la Universidad de Freiburg. De 1961 a 1975, fue Juez en la segunda Sala del Tribunal Contencioso-Administrativo de Baden-Württemberg; y de 1975 a 1987, Juez del Tribunal Constitucional. Ha publicado, entre otros trabajos, el volumen «Principios del Derecho constitucional de la República Federal Alemana», cuya XV edición es de 1985. En España es particularmente conocido por sus «Escritos de Derecho Constitucional», volumen editado por el Centro de Estudios Constitucionales en 1983.

nidad comparable. Y es más: la vitalidad de la Constitución alemana no ha disminuido con el paso del tiempo, sino que, por el contrario, se ha reforzado en un grado desconocido hasta el momento.

El desarrollo histórico de la Constitución alemana muestra

unas particularidades sin las cuales no sería posible comprender plenamente la situación intelectual, política y constitucional en la República Federal de Alemania hoy. Aunque ya a comienzos del siglo pasado se promulgaron las primeras Constituciones en Alemania, sólo fue en algunos pequeños Estados. La transición de una sociedad estamental-feudal a una sociedad burguesa no se realizó, como en el caso de Francia, por medio de una revolución y el establecimiento de una Constitución, sino mediante reformas decretadas por el Estado. En el momento de la transición, al contrario de Francia, no existía un único Estado alemán. En 1871 fue cuando nació el Imperio instituido por Bismarck. Su sostén después de la revolución burguesa de 1848 no era la soberanía del pueblo, sino la soberanía de los príncipes alemanes aliados. Sólo después del fracaso de este sistema político y de la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial se instauró en Alemania *por primera vez* la democracia, con la Constitución de Weimar en 1919. En menos de 14 años esta muy débil democracia cayó víctima del régimen nacional-socialista. Hasta después de la catástrofe de 1945 no se estableció en el territorio de la actual República una forma duradera de Estado democrático. Estas son las razones por las que Alemania tardó en llegar a ser un Estado unitario y su democracia es una democracia tardía.

Cuatro zonas de ocupación

Veamos cómo se estableció el Nuevo Orden democrático. El punto de partida es la capitulación incondicional del III Reich en 1945. Ello provocó la extinción total de un Estado alemán

organizado y activo. Las potencias victoriosas tomaron el poder supremo de gobierno en Alemania y dividieron el imperio alemán en cuatro zonas de ocupación, y la capital —Berlín— en cuatro sectores, ocupando cada una de las cuatro potencias un sector. Como consecuencia del Acuerdo de Postdam de 2 de agosto de 1945, firmado entre los Estados Unidos, la Unión Soviética y Gran Bretaña, se perdieron los territorios alemanes situados al este de la línea Oder-Neisse. Sus habitantes fueron desalojados.

Sobre esta base y bajo la soberanía total de las potencias de ocupación, la construcción del Estado alemán se fue realizando de abajo arriba. Comenzó con la administración alemana de los *municipios*, siguió después con el establecimiento de nuevas *regiones autónomas* (Länder) y la creación de Constituciones autónomas (Länderverfassungen) y condujo más tarde al establecimiento de zonas alemanas y una administración para cada zona, al nacer la República Federal de Alemania y la República Democrática Alemana.

Hoy en territorio alemán existen *dos Estados alemanes*, cada uno con su Constitución y con un sistema de sociedad diferente. En la creación y en el contenido de la Constitución de la República Federal de Alemania, la Ley Orgánica, la interrogante aún no resuelta de la unidad alemana ha representado un papel fundamental.

El 1 de septiembre de 1948 se reunió un Consejo Parlamentario en Bonn, formado por 65 miembros que habían sido elegidos por los Parlamentos de los 11 Estados occidentales de Alemania. Este Consejo elaboró una Ley Orgánica, terminada de redactar en mayo de 1949. La Ley estaba determinada en gran

parte por las exigencias de las fuerzas de ocupación. El 8 de mayo de 1949, el Consejo Parlamentario aprobaba la Ley Orgánica por 53 votos a favor y 12 en contra. Esta Ley Orgánica entró en vigor el 23 de mayo de 1949. Recogía el contenido de antiguas constituciones alemanas y en cierto modo suponía un retroceso. No obstante, ha creado más novedades y posibilidades de lo que los críticos, que le reprochan una tendencia fundamentalmente restaurativa, quieren reconocer.

Rasgos de la Constitución alemana

La Constitución alemana trata de evitar los fallos de la Constitución de Weimar por medio de los órganos supremos federales. Esto tiene validez particularmente en la creación del Gobierno Federal, en la regulación del voto de censura y a la hora de delimitar las competencias del Presidente de la República Federal; excluyéndose la posibilidad de un «sistema presidencial». Un rasgo característico surgido como consecuencia de hechos históricos y desconocido para los predecesores de la Constitución Alemana es, en definitiva, la fuerte *salvaguardia de la misma Constitución*, a lo que los legisladores de la Constitución Alemana han prestado atención especial. Esto se realiza a través de la prohibición de restringir los derechos fundamentales, de la intervención del poder judicial en las relaciones y control de los poderes estatales, en la prohibición de violaciones de la Constitución y la limitación de cambios en ella. A este mismo contexto pertenecen las nuevas disposiciones que se han

ido elaborando a lo largo de los años y cuyo fin es salvaguardar la concepción democrática y liberal, es decir, la posibilidad de prohibir los partidos políticos que puedan ser contrarios a la Constitución.

Existe también una previsión de futuro en la Constitución: la capacidad de poder ceder parte de su soberanía a organismos interestatales. Ha establecido así las bases para la participación de Alemania Federal en la Comunidad Económica Europea, lo que ha adquirido trascendental importancia tanto para el desarrollo europeo como para la evolución de las relaciones interestatales de los Estados miembros.

La Constitución actual adquiere una fundamental importancia, en comparación con cualquiera de sus predecesoras. Desarrolla una vida propia donde ya es posible observar inicios de cambios históricos. Uno de éstos es que la Constitución ha dejado a un lado el carácter provisional originario y ha demostrado ser un *ordenamiento duradero*: la República Federal de Alemania ha disfrutado de estabilidad política bajo la Constitución durante cuatro decenios. Durante ese período de tiempo ha habido tres cambios de poder con distintos gobiernos; así pues, el modelo democrático de gobiernos sucesivos ha funcionado. La aprobación mayoritaria de la Constitución por parte del pueblo alemán hasta ahora no se ha formalizado, pero ha sido «aceptada» como norma general. La Constitución se ha convertido en *la auténtica Constitución* de la República Federal de Alemania. Ha permanecido hasta hoy *inalterada en su concepción originaria*, aunque desde 1949 hasta la actualidad podemos observar

nuevas orientaciones y nuevos caminos que tienen como origen, sobre todo, *reformas formales de la Constitución*. Un total de 35 cambios ha habido. De fundamental importancia es la creación de los fundamentos constitucionales para la *defensa* de la República Federal de Alemania, así como la *reglamentación para el estado de excepción*; ninguno de estos elementos estuvo presente en el primer texto. Los restantes cambios y ampliaciones formales han ido orientados hacia el *ordenamiento federal*, especialmente hacia la *estructuración del organismo fiscal*. Pero todas estas reformas no han llevado a cambios trascendentales del esquema básico fijado por el Consejo Parlamentario. Los fundamentos del nuevo ordenamiento que han sido creados por la Constitución son, aparte del principio republicano, los principios de democracia, de Estado social de Derecho y de Estado Federal. Y hay que resaltar dos elementos principales que componen el ordenamiento democrático y el Estado de Derecho: los derechos fundamentales y la jurisdicción constitucional. Ambos han determinado fuertemente la evolución de la Constitución de la República Federal Alemana y seguirán haciéndolo.

Valoración crítica

La Ley Fundamental encuentra hoy una mayoritaria aprobación general. Ha sabido cumplir su función durante un período de tiempo bastante considerable como Constitución de la República Federal de Alemania. Así su desarrollo histórico ha demostrado, hasta el momento, la invalidez de ciertas críti-

cas escépticas, reparos y pronósticos sobre su decadencia. La Ley Fundamental deja campo libre para un entendimiento de la Constitución y sus definiciones, que dota a las disputas políticas de la suficiente libertad creadora dándoles la posibilidad, dentro del conjunto político, de perseguir objetivos cambiantes o de amoldarse a las exigencias cambiantes. Esta claridad y la posibilidad de modificar la Ley Fundamental han sido las condiciones previas determinantes para la resolución de los problemas surgidos durante estas cuatro décadas.

La Constitución no sólo ha mantenido el ritmo del desarrollo espiritual, político, económico y social, sino que además los ha influenciado y dirigido ampliamente: en esta importancia aglutinadora de todos los ámbitos del Derecho y a través de toda la vida social, se encuentra el carácter especial de las nuevas líneas básicas constitucionales desarrolladas.

Así pues, no aparece únicamente como una Ley que determina las competencias, procedimientos y delimitaciones, sino también como la *proclamación de un sistema de valores o de un sistema cultural* sin el cual no puede vivir nadie; tiene el significado de una *base espiritual del nuevo Estado*. La República Federal de Alemania no ha conocido en ninguna fase de su evolución ninguna oposición ideológica fundamental de elevado peso específico, como la que motivó la crisis de la Primera República. Las protestas apasionadas por parte de la joven generación en los años posteriores a 1968 no se referían a la Constitución, sino al «sistema», pues se ha derrumbado y discrepa cada vez más de la

política. En la actualidad las críticas van dirigidas contra metas y objetivos determinados, especialmente en los ámbitos de la política defensiva, energética, de medio ambiente y de vivienda. En la forma de estas protestas, así como en la reacción en contra de éstas, se puede observar una falta de confianza en los principios democráticos.

El futuro

¿Estará la Ley Fundamental también en situación de mantenerse y solventar correctamente las exigencias del futuro inmediato? ¿Puede una Constitución como la Ley Fundamental, cuyo contenido procede mayoritariamente de evoluciones históricas, responder a las necesidades futuras derivadas de éstas, que hoy en día no podemos prever? El modelo constitucional al que se adscribe la Ley Fundamental es, como hemos visto, el constitucional del siglo XIX. En la monarquía constitucional de esta época la libertad estaba garantizada dentro del conjunto de *libertades del Estado*. Un orden libre y justo no se basa ya en la división automática de los poderes del Estado y en la abstinencia de éste frente a las esferas autonómicas de la sociedad, sino que éstas tienen que apoyar al Estado activamente. Si la Constitución quiere llenar con su función la vida de la comunidad, deberá tener más cometidos que la simple distribución y delimitación de los poderes del Estado.

Esta problemática parece haber estado menos presente en la elaboración de la Ley Fundamental. La Constitución ha experimentado una gran evolución por medio de las sentencias

dictadas por el Tribunal Federal de Garantías Constitucionales. Se han sumado *elementos programáticos* a la Constitución, cuyo significado encuentra su plena función en las fórmulas de un Estado social de Derecho. El desarrollo de las medidas necesarias para la libre creación del espacio vital por medio de las funciones del Estado tiene que ser ayudado necesariamente por una cierta forma de Estado social. Una Constitución no puede reglamentar todo. Puede, por medio de disposiciones más o menos practicables, garantizar lo existente. Puede también esbozar programáticamente los fines y las estructuras de un futuro orden. Estos presupuestos programáticos pueden surtir un efecto legitimador y pueden dar una dirección y orientación políticas, pero no pueden sustituir a la política. La Constitución sólo puede ofrecer lo que ofrece cuando se circunscribe a su misión como orden jurídico fundamental de la sociedad: dotar a la vida de la comunidad de un apoyo duradero y de una orientación para la resolución de los múltiples problemas.

Una segunda condición previa e imprescindible para mantener la capacidad de funcionamiento de la Ley Fundamental es la conservación de su espíritu aperturista. Si se quiere que la Constitución cumpla con sus cometidos, debe dejarse abierta la posibilidad de intercambiar soluciones hasta ahora vigentes por soluciones nuevas que se acoplen a las nuevas necesidades; es decir, se debe dejar un espacio suficiente para innovaciones. Es necesaria la disponibilidad para admitir el reto de las nuevas situaciones y cuestiones problemáticas y enfrentarse a ellas con valentía. ■

NUMERO 17 de «SABER/Leer»

■ Con artículos de Guido Brunner, Cebrián, Tortella, Martínez Montávez, Goded, García Santesmases y Sánchez del Río

«Bismarck, el individuo como factor histórico» es el título del artículo de **Guido Brunner**, embajador de la República Federal de Alemania, en el que se comenta una reciente biografía, aparecida en su país, sobre el canciller prusiano. Este trabajo abre el sumario del número 17, correspondiente a agosto y septiembre, de la revista crítica de libros «SABER/Leer», que publica la Fundación Juan March.

El periodista **Juan Luis Cebrián** escribe sobre el último libro de Edgar Morin, uno de los más importantes intelectuales franceses de este tiempo, hombre de izquierda y disidente de todo dogmatismo. Por varias razones, los historiadores económicos han mostrado siempre poco interés por el siglo XX en su conjunto, privándose ellos de la necesaria perspectiva histórica para comprender la evolución de la economía española, que es el objeto de un libro colectivo que es analizado por **Gabriel Tortella**.

El profesor **Martínez Montávez** comenta un libro aparecido en Francia, en el que, mediante una encuesta a 24 escritores árabes, se relaciona el hecho islámico con la literatura árabe actual.

José García Santesmases reflexiona sobre las razones sociales y económicas del desarrollo de los robots. **Federico Goded**, en este artículo que escribió poco antes de su muerte, comenta un libro salpicado de datos científicos y de hechos históricos y



políticos. Lo que cuenta son los efectos de aquella caja de Pandora nuclear de Hiroshima.

Carlos Sánchez del Río, tras recorrer los pasos que ha ido dando, a lo largo de este siglo, la Física para salir de la soledad de los laboratorios, centra su artículo en el libro que lo ha provocado, que resulta ser una excursión magistral, y accesible, por los métodos y logros de la fisión de partículas durante los cuarenta años que ha durado esta aventura a lo grande.

Suscripción

A partir de enero de 1989 se enviará esta revista a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se podrá encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN ESPAÑA Y EN AUSTRIA

El 5 de agosto, la Exposición de Grabados de Goya (Colección de la Fundación Juan March) se inaugura en **Salzburgo** (Austria), en el Palacio de Hellbrunn. Organizada con la colaboración del Ayuntamiento de Salzburgo, la muestra se presenta con una conferencia del doctor **Rohrmoser**, director del Museo de Salzburgo, y permanecerá abierta en esta ciudad hasta el 10 de septiembre.

A partir del 20 de septiembre, la muestra, compuesta por 218 grabados, se ofrecerá en el Palacio Eggenberg, de **Graz** (Austria), en colaboración con el Gobierno de la región de Graz y dentro de las actividades de los Festivales de Otoño.

Asimismo, 222 grabados de Goya serán exhibidos hasta el 30 de agosto en **Salamanca**, en la Capilla del Colegio Mayor Fonseca, en muestra organizada con la colaboración de la Fundación Salamanca. Esta colección se ofrecerá posteriormente, desde el 16 de septiembre, en **León**, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de León y con su colaboración.

Los grabados de Goya, que se exhiben de forma itinerante por España y otros países, con la colaboración de entidades locales, pertenecen a las cuatro grandes series del pintor, *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*.

BIBLIOTECA DE LA FUNDACION

Durante el mes de agosto la Biblioteca de la Fundación Juan March permanece cerrada, al igual que el resto de las dependencias y servicios de la Fundación. En septiembre, la Biblioteca está abierta de lunes a viernes, de 9 a 14 horas.

Pueden consultarse fondos especializados en **Teatro Español Contemporáneo** y fondos del **Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea**, así como las *Memoorias Finales* de los trabajos realizados por los becarios, publicaciones de la propia Fundación, trabajos sobre Fundaciones y otro material heterogéneo.

El fondo de Teatro Español Contemporáneo cuenta actualmente con 37.357 documentos, entre libros, fotografías, casetes y discos, bocetos de decorados y originales de maquetas y otros fondos. El Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea pone a disposición del investigador más de 4.000 documentos entre partituras, libros, casetes y discos.

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