

Nº 225
 Diciembre
 1992
 Sumario

Ensayo-La lengua española, hoy (VII)	3
<i>La Real Academia Española</i> , por Pedro Alvarez de Miranda	3
Arte	17
La Exposición Hockney, abierta hasta el 13 de diciembre	17
— La crítica ante la muestra	17
Los Grabados de Goya, en Chartres	22
— Recorrido por diversas ciudades francesas y por Castilla y León	22
Música	23
Las Sonatas para piano de Schubert: el ciclo finaliza en diciembre	23
— Arturo Reverter: «La genialidad de lo informal»	24
Un siglo de música de cámara bohemia	26
— Alberto González Lapuente: «La imagen musical de Checoslovaquia»	26
«Canción barroca», en «Conciertos del Sábado»	28
«Conciertos de Mediodía», en diciembre	28
«Aula de Reestrenos»: los hermanos Cabero interpretaron obras de 13 compositores españoles	29
Cursos universitarios	30
Julián Gállego: «Pintura y Teatro»	30
Publicaciones	34
«SABER/Leer»: artículos de Francisco Ayala, Palacio Atard, García Berrio, Josep Soler, Campos Ortega y Fernández-Carvajal	34
— En 1992 se publicaron 67 artículos de 60 colaboradores de la revista	34
Biología	36
«Muerte y reparación de la célula neuronal»	36
<i>Workshop</i> en diciembre sobre «Control de la expresión génica en levaduras»	38
Ciencias Sociales	39
Convocadas cinco becas del Instituto Juan March	39
— Se destinan al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales para el Curso 1993/94	39
Índice general del Boletín Informativo en 1992	40
Calendario de actividades en diciembre	46

LA LENGUA ESPAÑOLA, HOY (VII)

La Real Academia Española

Al noble caserón de la calle de Felipe IV cuya neoclásica fachada domina desde un suave repecho el Paseo del Prado madrileño le falta muy poco para cumplir un siglo; fue, en efecto, inaugurado por la reina regente doña María Cristina y por el rey niño el 1º de abril de 1894. Pero la institución que alberga, la Real Academia Española, va camino de los trescientos años de existencia, y a lo largo de ellos no se han visto modificados sustancialmente su organización y cometidos. Tan dilatada permanencia, y el tan alto grado de fidelidad a sí misma que la ha hecho posible, son fenómenos poco frecuentes en nuestro medio cultural, y que por ello merecen destacarse: estamos ya bastante sobrados de lo efímero, de lo provisional e improvisado; hemos dado los españoles muestras lo suficientemente claras de que nos falta perseverancia en aquellas empresas culturales que, por ser de amplio calado, requieren esfuerzo sostenido y



Pedro Álvarez de Miranda

Doctor en Lingüística Hispánica con premio extraordinario por la Universidad Complutense, es profesor del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid y redactor especial del *Diccionario histórico de la lengua española*, que elabora el Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española. Ha publicado diversos trabajos sobre aspectos lingüísticos y literarios del siglo XVIII español, como el libro *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*.

* 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, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro Español Contemporáneo y La música en España, hoy. →

espíritu de continuidad intergeneracional; tenemos, en fin, una propensión a la iconoclastia lo suficientemente probada como para no sentir un orgullo legítimo ante el digno modo en que la Academia ha sabido atravesar los turbulentos tres últimos siglos de la historia de España.

Naturalmente, lo dicho no supone que la Academia haya dejado de tener altibajos en su trayectoria. Mucho menos que se haya librado de críticas. Es más, éstas le han llovido en todo momento, ya desde el fundacional, pero lo cierto es que la corporación ha sabido encajarlas con flema. Se ha ironizado hasta la saciedad sobre el «Limpia, fija y da esplendor» de su divisa y sobre la pretendida «inmortalidad» —bien que solo literaria— de sus miembros; se han discutido con mayor o menor fundamento, y casi siempre con calor, casi todas sus decisiones en materia idiomática, no menos que sus numerosos pecados de omisión. Con todo, no sería difícil encontrar tras muchos de sus más encarnizados detractores a frustrados aspirantes al académico sillón. Del mismo modo, los añejos usos y el consuetudinario protocolo de la Corporación producen sonrisas que acaso enmascaren un fondo de secreta admiración. Lo cierto es que la Academia, consciente de que una curiosa y contradictoria mezcla pasional de atracción y rechazo caracteriza a las relaciones de la sociedad española con «la docta casa», ha procurado seguir su camino evitando los aspavientos. Y no lo es menos que tal actitud, y un cúmulo de circunstancias en verdad difícilmente explicables, han hecho de aquellas relaciones un caso decididamente insólito dentro de la cultura europea: ninguna institución similar de cualquier otro país de nuestro entorno, ni siquiera las que le sirvieron de modelo en el momento de la fundación, ha alcanzado el grado de prestigio y de acatamiento a sus dictámenes en terreno idiomático que la Academia Española ha logrado. Las gentes —muchas, muchas personas de cultura media o alta— con-

El tema desarrollado actualmente es «La lengua española, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La unidad del español: historia y actualidad de un problema*, por Angel López García, catedrático de Lingüística General de la Universidad de Valencia; *La enseñanza del español en España*, por Francisco Marsá, catedrático de Filología Española y director del Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Barcelona; *Lengua coloquial y lengua literaria*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Salamanca; *El español americano*, por José G. Moreno de Alba, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México; *La historia del español*, por Rafael Cano Aguilar, catedrático de Filología Española de la Universidad de Sevilla; y *Anglicismos*, por Emilio Lorenzo, Profesor Emérito de la Universidad Complutense y Académico.

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

LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

sultan su diccionario (que es además base, confesada o no, de todos los demás) como a un oráculo, se vuelven hacia ella para que dirima conflictos, le reclaman la eliminación de la *v*, desean saber si tal o cual palabra «se puede» decir, le piden incluso respuesta terminante a dudas y problemas que no la tienen, porque no pueden tenerla. En definitiva, esos peculiares vínculos que se han ido tejiendo entre la institución y los usuarios de la lengua han conducido a la no poco paradójica situación de que la comunidad hispanohablante a menudo exija de la Academia Española que sea más normativa de lo que ella misma quiere (y puede, y debe) ser.

Volveremos más abajo sobre estas consideraciones, que a otras plumas mucho más autorizadas que la mía correspondería hacer. Mas ahora, si queremos que el hilo del discurso desemboque en una reflexión sobre lo que efectivamente en el momento presente la Real Academia Española es y lo que pueda en el futuro llegar a ser, no parecerá ocioso que echemos un rápido vistazo a su trayectoria histórica pasada.

Los datos fundamentales son bien conocidos; y así, se sabe que la Academia tuvo su origen en una tertulia informal que comenzó a reunir en su casa don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena, durante el verano de 1713; la primera sesión que reflejan sus actas es la del 3 de agosto de dicho año, pero la sanción real no llegaría —vencida la inicial desconfianza del Consejo de Castilla— hasta octubre de 1714. Es bien sabido, asimismo, que la primera tarea que ocupó a aquel puñado de esforzados académicos fundadores fue la redacción de un gran diccionario de nuestra lengua, en el que, lo mismo que en el de sus homólogos florentinos de la «Accademia della Crusca», el empleo de cada vocablo o acepción estuviera avalado con un testimonio de uso. El resultado de unos primeros años de frenética actividad es el espléndido *Diccionario* que se conoce como *de autoridades*, seis magníficos tomos que vieron la luz en un lapso de tiempo pasmosamente breve (1726-1739) y que aún hoy constituyen el principal timbre de gloria de la Corporación.

Acaso no sea improcedente, por menos común, decir algo acerca del ambiente cultural en que la Academia se fraguó, pues en su fundación tiende a verse un mero reflejo mimético de lo francés derivado de la instauración de la dinastía borbónica, y sin embargo la realidad de los hechos es algo más compleja. El impulso inicial de aquella tertulia de aristócratas y eruditos ha de situarse en el contexto de renovación intelectual a que se asistía en

España ya desde las últimas décadas del XVII, bajo el reinado de Carlos II. No se olvide que los estatutos de la primera academia real que se fundó en España los firmó el 25 de mayo de 1700, ya moribundo, el último Austria: son los de la Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla, que eligió llamarse «sociedad» y no «academia» porque en este caso pesó más el modelo de la Royal Society de Londres (1662) que el de la parisina Académie Royale des Sciences (1666). Hoy día vamos conociendo mejor todo ese movimiento de renovación filosófica, científica e historiográfica de quienes ya entonces fueron conocidos como «novatores», y disponemos de abundantes indicios que permiten vincular la fundación de la Academia Española a tal movimiento. No es este el lugar para detenerse en ellos, pero sí merece la pena recordar el retrato que del marqués de Villena nos dejó Sempere y Guarinos, en el que aparece como un acabado ejemplo de «novator» con inquietudes enciclopédicas, instruido no solo en todos los ramos de «las buenas y bellas letras», sino también en las Matemáticas, la Medicina, la Botánica o la Química. Y a esa semblanza añada Sempere estas interesantes palabras, generalmente olvidadas por quienes se han ocupado de los orígenes de la institución: «A los buenos oficios de este sabio se debió la fundación de la Academia Española de la Lengua, y le hubiera debido España la entera restauración de la Literatura si hubiera llegado a efectuarse el gran proyecto que tenía formado de una Academia general de Ciencias y Artes. He tenido el gusto de ver algunos apuntamientos escritos de su mano sobre este utilísimo pensamiento, en el que parece se había propuesto seguir por la mayor parte la división de las Ciencias del Barón de Verulamio». Villena acarició, pues, la idea de una «Academia general de Ciencias y Artes», es decir, de la Academia *total*. Pero después el proyecto, al perfilarse, se hizo menos ambicioso, seguramente porque de forma inmediata la idea de elaborar un diccionario, como habían hecho la Crusca y la Académie Française, acaparó toda la atención, y ello hizo que fuera el modelo de esta última —como refleja el nombre adoptado para la corporación— el que acabara prevaleciendo (no tanto para el diccionario en sí, que comparte con el *Vocabolario* de los florentinos, como ya se señaló arriba, la inclusión de citas o «autoridades», inexistentes, en cambio, en el *Dictionnaire* de los franceses). Los orígenes de la Academia, según el relato de sus mismos protagonistas, están, como casi siempre, en una tertulia informal con fines inicialmente desdibujados: «Teníanse estas juntas —leemos al

LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

frente del *Diccionario de autoridades*— en la posada del Marqués, sin observar formalidad en asientos ni en votos. *Reduciáanse a tratar las materias que ofrecía la conversación*, bien que siempre venían a parar los discursos en que se formasse Academia que tuviese por primero y principal instituto el trabajar un Diccionario de la lengua» (el subrayado es mío).

La idea del diccionario, pues, se hizo obsesiva desde el comienzo, y solo así se explica el milagro de que un puñado de hombres sin la menor experiencia en la técnica lexicográfica —cuyos secretos fueron descubriendo a medida que avanzaban en la tarea— compilaran en breve plazo un diccionario del que, sin exageración, puede decirse que fue en su momento el mejor de Europa. Los móviles iniciales son claros: los académicos sentían «sonrojo» —es la palabra que emplean— de que, habiéndose adelantado nuestro país a los demás de Europa con el *Tesoro* de Covarrubias (1611), ahora se viera aventajado en materia lexicográfica incluso por Portugal. En fin, las vicisitudes de la proeza son bien conocidas gracias a la espléndida crónica que trazó de ella Fernando Lázaro Carreter. Insistamos tan solo en un dato: el *Diccionario de autoridades* surgió, sí, al calor de una concepción entonces muy arraigada, la de que las lenguas, al igual que los organismos vivos, alcanzan una edad adulta o de madurez a partir de la cual es preciso «fijarlas» si se quiere evitar su decadencia. Ahora bien, tal planteamiento no condujo a los académicos redactores a cerrados exclusivismos: su amplitud de criterio fue, como ya observó Gili Gaya, mucho mayor que la de sus modelos europeos; de ahí la sorprendente «modernidad» lexicográfica de *Autoridades*, que no quiere ser mero panteón del vocabulario empleado por los clásicos, sino que se abre a voces provinciales y hasta a las de germanía, no vacila en servirse de autores rigurosamente coetáneos para avalar neologismos y, en fin, es lo suficientemente elástico e indulgente como para dar entrada también a vocablos para los que, por la razón que fuera, no se disponía en ese momento de documentación escrita. Bien poco «autoritario», en suma, fue *Autoridades*, contra lo que algunos han llegado a creer.

Tras la magna empresa, la Academia se orientó hacia nuevas tareas, que, nunca tan laboriosa como en los comienzos, se tomó con bastante más calma. Pero antes de ocuparnos de ellas, sigamos el hilo a las de orden lexicográfico, pues ello es imprescindible para entender lo que el diccionario de la Academia, hoy, ha llegado a ser. En 1770 se publicó el primer y único tomo de una ree-

dición del *Diccionario de autoridades* que, por desgracia, quedaría interrumpida; dicho tomo, abarcador de las letras A y B, presentaba las mismas características que el de 1726, pero lo mejoraba en varios conceptos (aumento del caudal léxico inventariado, aquilatamiento de las definiciones, etc.). En 1777, ante la lentitud de los trabajos de la nueva obra, y a pesar de que el volumen de la C estaba muy avanzado, surgió la idea de hacer un «compendio», un diccionario más manejable que —para atender las demandas del público en tanto proseguían las tareas del grande, del que era entonces «el Diccionario» por antonomasia— ofreciera todo el alfabeto reunido en un solo tomo, lo que, naturalmente, solo podía lograrse mediante la eliminación de las «autoridades». Manuel Seco ha trazado muy recientemente, con motivo de una reedición facsimilar del que se llamó *Diccionario de la lengua castellana reducido a un tomo para su más fácil uso* (1780), el proceso de preparación de este «nuevo» diccionario que arrebataría con el tiempo a su hermano mayor los honores de la antonomasia; pues, en efecto, el *Diccionario* de 1780 es la primera edición del que se conoce como diccionario «común», «usual», «vulgar» o —a secas— «el diccionario», de la Academia: una serie representada en estos momentos por la vigesimoprimer —y recentísima— edición (1992). Las pesquisas de Seco han revelado datos muy elocuentes acerca de la urgencia con que aquel primer diccionario en un tomo se preparó; y así sabemos, gracias a ellas, que la nomenclatura del mismo, es decir, el repertorio de voces incluidas, responde exactamente a la del tomo I de 1770 (letras A-B), más la del II (letra C) de esa misma edición truncada (tomo que nunca vio la luz, pero que estaba listo para la imprenta), más —y esto es en verdad decepcionante— la de los tomos III a VI (letras D a Z) del viejo *Diccionario de autoridades*, correspondientes a 1732-1739. Lo que los académicos no podían sospechar es que aquel diccionario reducido a un tomo, concebido como remedio provisional y de urgencia, fuera a convertirse —son palabras del propio Manuel Seco— en «cabeza de una dinastía [...] que lleva dos siglos con el cetro de la lexicografía española».

La consecuencia negativa de esa entronización residió en la clausura de la breve dinastía anterior. Pues, en efecto, la Academia fue abandonando las tareas del diccionario *maior*, el de autoridades, a medida que se sucedían las reediciones (1783, 1791, 1803...) del «reducido a un tomo para su más fácil uso», indicación que, por cierto, ya se suprime desde la de 1817. Y la opción

de la Academia trajo consigo, como ha observado Rafael Lapesa, «grave quebranto» para el valor documental del diccionario, pues, aunque se procurara seguir basando los trabajos de ampliación y revisión en las cédulas acumuladas en los ficheros de la casa, los hábitos propios de la lexicografía ejemplificada fueron postergándose con el tiempo: urgidos por el continuado flujo de reediciones, llegará un momento en que los académicos no trabajen directamente sobre la lengua de los textos, sino sobre la metalengua del diccionario mismo; y ese debilitamiento del firme anclaje con la realidad que dan las «autoridades» explica muchos de los rasgos que aún hoy presenta el diccionario común. Siempre ha habido, no obstante —y cito nuevamente a Lapesa—, «un laudable afán de mantenerlo al día», y para algunas ediciones, por ejemplo la de 1884, se acometieron reformas en profundidad. En 1927, por otra parte, tuvo su inicio, con la publicación del *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, otra pequeña familia lexicográfica que es resultado de un aligeramiento del diccionario usual, y que ha conocido hasta la fecha cuatro ediciones.

Nunca olvidó la Academia, por lo demás, la tarea pendiente de remozar el venerable *Diccionario de autoridades*; siguió existiendo formalmente la comisión prevista para ello, hasta que, ya en nuestro siglo, el vago proyecto se transforme en una nueva determinación: la de publicar un *Diccionario histórico de la lengua española*. Un *Plan general* para la redacción del mismo ve la luz en 1914, y como consecuencia de ese impulso llegan a publicarse dos tomos (1933-36), que abarcan desde la A hasta la combinación CE-. Pero la guerra civil trajo consigo, a más de un devastador incendio en los almacenes donde las existencias de esos dos tomos se guardaban, la inevitable paralización del proyecto.

Llegamos así al momento en que la Academia Española emprende la obra que es no sólo la más ambiciosa de las suyas, sino también de toda la lexicografía hispánica: el nuevo *Diccionario histórico*. El tiempo no había pasado en balde, y la rica floración lexicográfica que las principales lenguas de cultura habían conocido obligaba a un replanteamiento en profundidad del viejo proyecto, cuya primera materialización, la de 1933-36, había nacido ya anticuada y era insegura en los procedimientos: merecía la pena, más que continuarla, rehacerla sobre nueva y más firme base. El artífice de ese renovado impulso será don Julio Casares, cuya conocida *Introducción a la lexicografía moderna* (1950) vino a ser, en cierto modo, el manifiesto fundacional de la nueva obra.

Encomendada la redacción de la misma al Seminario de Lexicografía creado en el seno de la Corporación, y tras una fase consagrada al acopio de materiales y al establecimiento de las directrices metodológicas, el primer fascículo del *Diccionario histórico* apareció en 1960, y el primer tomo (10 fascículos) se completó en 1972; hace pocos meses ha aparecido el fascículo vigésimo, con el que se ha coronado el segundo tomo.

Resultaría enojoso desgranar una vez más el rosario de lamentaciones a que la lenta elaboración de esta magna obra inevitablemente da lugar. Tanto su actual director, don Manuel Seco, como su inmediato predecesor en el cargo, don Rafael Lapesa —modeladores ambos en grado decisivo de lo que el *Diccionario histórico* ha llegado a ser: una obra filológicamente modélica—, se han referido en muchas ocasiones a las dificultades enormes que conlleva poner en pie esta catedral de la lexicografía. No me cabe a mí otra cosa que remitir al lector interesado al discurso de ingreso de Manuel Seco en la Corporación —recogido en sus *Estudios de lexicografía española*— y recordar, una vez más, la contundente tozudez de algunos datos, sobre todo de algunas cifras: los dos tomos del *Diccionario histórico* suman 2.500 páginas de apretada tipografía a tres columnas (sin contar las abultadas nóminas bibliográficas), pero al sector de vocabulario que abarcan —las dos terceras partes, aproximadamente, de la letra A— solo corresponden unas 100 páginas en el diccionario común. Eso significa que la envergadura de la obra multiplica por veinticinco la de dicho diccionario, y que cada fascículo, en cuya preparación se consumen, como media, unos dos años de trabajo, solo registra un tramo de nomenclatura alfabética (espectacularmente ampliada, claro es) que ocupa unas cuatro páginas en el diccionario usual. Y no podía ser de otra forma, teniendo en cuenta que el criterio de exhaustividad diacrónica, diatópica y diastrática preside la elaboración de la obra. El *Diccionario histórico*, según reza su prólogo, «pretende registrar el vocabulario de todas las épocas y ambientes, desde el señorial y culto hasta el plebeyo, desde el usado en toda la extensión del mundo hispánico hasta el exclusivo de un país o región, española o hispanoamericana, desde el más duradero hasta el de vida efímera». Tal ambición no solo es legítima, sino necesaria: nunca los diccionarios sectoriales —que tampoco abundan, por lo demás, entre nosotros— suplirán la carencia del diccionario total.

Insisto en remitir a las páginas de quienes con más autoridad

LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

han llamado la atención sobre las dificultades de todo tipo que entraña el transmutar en fascículos del *Diccionario histórico* los doce millones de fichas depositadas en la Academia, y sobre las carencias humanas y materiales que han impedido hasta el momento imprimir mayor celeridad al trabajo. La empresa, además de legítimamente ambiciosa, es realizable, y no debería asustar que, dentro de ciertos límites, exigiera plazos muy largos: el diccionario alemán de los hermanos Grimm tardó en completarse 109 años; el inglés de Oxford, 40; el aún inconcluso *Trésor de la langue française*, limitado por ahora a la lengua de los siglos XIX y XX y dotado de muy ricos medios, comenzó a aparecer hace veinte años.

La cuestión, desde luego, afecta —o debería afectar— a la dignidad nacional: tiene mucho que ver con aquel «sonrojo» comparativo que se experimentaba en 1713 y que hoy, con mucho mayor motivo, deberíamos sentir todos. Sería esencial y decisiva, desde luego, la intervención de los poderes públicos en apoyo de la obra. También, y no menos, la movilización de la sociedad española. Un pueblo, una cultura, se definen por sus obras: el *Oxford English Dictionary* —ahí están los veinte espléndidos tomos de su última y muy reciente edición— define al pueblo y a la cultura que lo han hecho posible. A nosotros, de momento, nos define, en penoso sigilismo —y nótese que estamos hablando de las dos primeras lenguas de cultura del mundo actual—, la incapacidad para llevar a cabo una obra equivalente.

Pero volvamos atrás, a la Academia del XVIII, para ocuparnos, desde sus mismos orígenes, de otras facetas de la actividad corporativa. Si ya el *Diccionario* de 1726 había introducido una serie de urgentes regularizaciones en el terreno ortográfico, la primera publicación importante que vino tras él, la *Ortografía* de 1741, prosiguió un proceso de reformas graduales que, a través de sucesivas ediciones de esa obra —1754, 1763, etc.—, culmina con la de 1815. Un intento de conjugar criterios contrapuestos —el etimológico, el que hoy llamaríamos «fonológico» o «fonémico» y el de uso— y un loable propósito de simplificación caracterizan a tales reformas, de las que salió, a salvo posteriores retoques de menor importancia, el sistema ortográfico que hoy manejamos. La Academia supo hacer las reformas en el momento oportuno, y, mucho más decidida que la conservadora Academia Francesa o que el tácito acuerdo que regula otras lenguas, consiguió dotar al español de una de las ortografías más sencillas —más cercana a un

grado máximo de correspondencia biunívoca entre fonemas y letras— de entre todas las de Occidente.

Por otra parte, nuestra lengua ha logrado salir indemne de los conatos disgregadores que en materia de ortografía amenazaron su unidad durante el siglo pasado, y hoy cuenta con una valiosísima uniformidad ortográfica entre todos los países hispanohablantes (compárese el caso, por contraste, con el bien cercano del portugués, que aún presenta desajustes entre el uso peninsular y el brasileño), unanimidad que, por ser garante insustituible de la unidad del idioma, debe preservarse con todo cuidado. Consciente de ello, la Academia consultó su última reforma —de aplicación desde 1959 y relativa tan solo a cuestiones menores— con las Academias correspondientes de América, y ha adoptado el prudente criterio de no dar en ese terreno, por precipitación innecesaria, ningún paso en falso. Nótese, además —pues es otra invitación a la calma—, cuánto han tardado en afianzarse en el hábito de los usuarios retoques tan sencillos, y tan justificados, como la eliminación de la tilde acentual de *fue*, *fui*, *vio* y *dio*, promulgada en 1959. El ortográfico es terreno irrenunciable —porque es bueno para todos que así sea— en la facultad normativa de la Academia. Y conviene no olvidar que la Academia ha venido ejerciéndola no solo mediante la promulgación de disposiciones específicas en ese campo sino también a través de su actividad lexicográfica, al fijar en el diccionario la imagen gráfica canónica de cada unidad léxica a él incorporada.

Con la publicación en 1771 de la *Gramática de la lengua castellana* se abre el tercer capítulo de la actividad académica en materia idiomática. No podemos aquí detenernos a trazar su desarrollo a lo largo de un par de siglos, hoy bien conocido gracias a diversos estudios. Bástenos decir que, aun reflejando en mayor o menor medida las doctrinas gramaticales de cada momento, una finalidad eminentemente normativa ha caracterizado a la gramática académica desde aquella primera edición —que, significativamente, fue declarada por Carlos III en 1780 libro de texto oficial para la enseñanza del español en las escuelas— hasta la última propiamente tal, la de 1931. La Academia no ha vuelto, desde entonces, a publicar una gramática «oficial»; sí, en cambio, un sustancioso anticipo de ella, el conocido *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1973).

No quedaba otro remedio: la evolución espectacular de la ciencia lingüística en nuestro siglo había dejado muy anticuada la

LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

gramática de 1931, y no cabían ya simples retoques. Era necesario construir una nueva gramática, empresa que, desde luego, no se presentaba nada fácil: «Lo que se nos pide —decía Lapesa en 1956— es que presentemos el sistema de la lengua española según los usos admitidos entre gentes cultas; por tanto, una gramática a la vez científica y práctica, descriptiva y normativa, que, atenta a registrar y comprender el funcionamiento de la lengua hablada y escrita, ponga en guardia contra incorrecciones y vulgarismos». La tarea, encomendada a la Comisión de Gramática, dio como fruto una obra que se presentó como provisional —de ahí su título— y encabezada por la siguiente advertencia: «Por su carácter de simple proyecto, el presente *Esbozo* carece de toda validez normativa». Y no es que el enfoque de la obra, primordialmente descriptivo, evitara por completo la orientación del consultante; es, fundamentalmente, que la Academia quería poner sobre la mesa un texto sujeto a discusión y perfeccionamiento, abierto en especial, por su vocación panhispánica, a sugerencias procedentes de las Academias de América.

Sería de desear que la definitiva *Gramática* de la Academia no se hiciera esperar mucho más tiempo. De cualquier modo, el paso dado por el *Esbozo* en una dirección que se aleja del tradicional normativismo estricto parece irreversible. Pues, como escribió Manuel Seco en el momento de su aparición, «la advertencia que lleva este libro deberían llevarla ya siempre todas las futuras *Gramáticas* de la Academia. Porque esta publicación no debe ser el *Fuero Juzgo* de la lengua, sino solo un registro objetivo de las estructuras de la misma, con una primordial finalidad informativa y no preceptiva».

Al margen ya de las obras propias, es decir, de aquellas que, firmadas por la Corporación, han ido configurando su doctrina lingüística, es necesario recordar brevemente la brillante tradición que la Academia Española tiene a sus espaldas como promotora o patrocinadora en el terreno de la edición de obras literarias. Por no remontarnos al célebre *Quijote* de Ibarra (1780) o al *Fuero Juzgo* de 1815 (aún filológicamente valioso), recordaremos la intensa actividad desplegada por la institución en ese campo desde fines del siglo pasado en adelante: edición de las *Cantigas* alfonsíes (1889), de las dos series de obras de Lope (especialmente interesante es la primera, como se sabe, por los prólogos de Menéndez Pelayo; mas una y otra, pese a su inseguridad textual, que debe ser tenida muy en cuenta a la hora de manejarlas, sirvieron para desenterrar doce-

nas de olvidadas comedias del Fénix), publicación de la *Antología de poetas hispano-americanos*, de la «Biblioteca selecta de clásicos españoles» y, en fin, de un crecido número de facsímiles: todas las obras de Cervantes, el *Cancionero* de Juan del Encina, el teatro de Lucas Fernández, Timoneda o Sánchez de Badajoz, el *Vocabulario español-latino* de Nebrija, el monumental *Cancionero* de Hernando del Castillo y la serie *Las fuentes del Romancero general* —cuidados uno y otra por Moñino—, reproducciones de algunos de los manuscritos de especial valor conservados en la Academia (como el de los poemas de Berceo, el Gayoso del *Libro de Buen Amor* o el autógrafo del *Tenorio*), etcétera. Tales actividades, algo postergadas por la Corporación durante años aún recientes de precariedad económica, parecen reanudarse felizmente en el momento actual gracias a diversos apoyos privados. Mencionemos, finalmente, el *Boletín* que la Academia edita desde 1914 y la serie de *Anejos* del mismo, publicaciones ambas completamente indispensables en el ámbito de la filología hispánica.

Objetivo central y preocupación constante de la Academia ha sido y continúa siendo la preservación de la unidad lingüística en todo el ámbito de la comunidad hispanohablante, y para ello ha procurado estrechar al máximo las relaciones con las Academias correspondientes de los países de América, en ellos fundadas desde 1871 (fecha en que lo fue la Colombiana). A partir de 1951 se han venido celebrando con periodicidad cuatrienal sucesivos congresos de dichas Academias, y en 1960 se constituyó la Asociación de Academias de la Lengua Española —de la que forman parte, además de todas las correspondientes, la Argentina de Letras y la Nacional de Letras de Uruguay—, con una Comisión Permanente que tiene su sede en Madrid y participa activamente en los trabajos corporativos.

Tales trabajos están siempre en marcha en los diversos campos aquí examinados: ortográfico, gramatical, lexicográfico. Pero entre todas las tareas académicas destaca sin duda en estos momentos, como es conocido merced a los medios de comunicación, la revisión del diccionario usual. La Academia ha querido participar en las conmemoraciones de 1992 con una nueva edición de esa obra, no muy alejada en el tiempo de la que inmediatamente la precedía (1984); el plazo transcurrido no ha sido, por ello, el que una reelaboración a fondo —tan necesaria, y en la que desde estos mismos momentos ya se trabaja— habría requerido. Y es que, como varias autorizadas voces han insistido en señalar, esa reelaboración en

profundidad —tarea enormemente compleja y laboriosa, y orientada no solo, como muchos creen, a incorporar al diccionario todo lo que le falta, sino también a despojarle de todo lo que le sobra— únicamente podría llevarse a cabo de forma satisfactoria al hilo de una exploración documentada y exhaustiva de la trayectoria histórica pasada y la situación presente de todo el caudal léxico español, es decir, de una investigación encaminada a un diccionario *total* del que, posteriormente, el diccionario común sería abreviación o compendio. Los responsables de grandes proyectos lexicográficos realizados en otros países, proyectos vinculados por lo general a importantes empresas del sector editorial, saben muy bien que la única manera de producir un buen diccionario para el gran público —o, mejor aún, toda una gama de ellos— radica en la previa elaboración de un gran diccionario de lengua con ambición de exhaustividad y rigor. La excelente serie de los diccionarios de Oxford (*Shorter, Concise, Pocket, Little...*, por ceñirnos solo a los monolingües de carácter general) no hubiera sido posible sin la existencia previa del gran *Oxford English Dictionary*, del que escalonadamente descienden todos los integrantes de la serie; otro tanto cabe decir del *Grand Robert* y el *Grand Larousse* franceses, padres también de sendas familias numerosas. Pues bien, la Academia tiene en marcha, como ya sabemos, la elaboración de ese gran diccionario total, de ese «diccionario que deseamos» reclamado en 1945 por don Ramón Menéndez Pidal y de que aún carecemos. La aceleración y la conclusión de los trabajos del *Diccionario histórico de la lengua española* sería el mejor medio de proporcionar una base lexicográfica fiable no solo para una muy renovada versión del diccionario común, sino también para la publicación de cualesquiera otros de diversos formatos, destinatarios y soportes: manual, escolar, informatizado, etc. Los beneficiosos efectos que el desarrollo de una empresa de tales características ejercería sobre toda la lexicografía española, tan dependiente por tradición de la académica, no necesitan ser ponderados.

Pero, naturalmente, una empresa de tan hondo calado precisa de costosas y sostenidas inversiones a largo plazo, exige la movilización de importantes recursos humanos y materiales. Los poderes públicos de la nación, si algún día se deciden de verdad a llevar a cabo una política lingüística de que la lengua española, a diferencia de otras lenguas de España, todavía carece, habrán de tomar sobre sí la mayor parte de la carga, pues sin duda les corresponde en la medida en que la carencia que se aspira a paliar es, o habría

de ser, cuestión de Estado. Es problema cuya solución depende de eso tan bonito que nuestros dirigentes llaman, en su particular jerga, «voluntad política», y el hombre de la calle, más crudamente —y sin conciencia ya del trasfondo absolutista de la expresión—, «real gana».

Pero, en la medida en que depende también, como insinué más arriba, de la movilización de la sociedad española —por no hablar de la comunidad hispanoamericana, sumida al otro lado del Océano en problemas de hartazgo más urgente resolución—, sería francamente deseable implicar a la iniciativa privada en la consecución del gran reto que ante sí tiene la Academia; en esa línea de actuación fue un alentador primer paso —al que ahora parece van a seguir otros— la constitución hace unos años de la Asociación de Amigos de la Real Academia Española, apoyada por importantes grupos empresariales y financieros. La sociedad española está desproporcionadamente más atenta, a juzgar por quienes son su reflejo, los medios de comunicación social, a aspectos menores, anecdóticos o de mero boato de la vida de la Corporación —los dimes y diretes en la elección de un académico, la ceremonia de su ingreso, la incorporación al léxico oficial, trivialmente aireada por alguna agencia de prensa, de tal o cual neologismo, de esta o aquella voz malsonante— que a las importantes tareas que en el seno de ella se llevan a cabo. Habría que recordar de nuevo, como ya lo hizo hace años don Julio Casares desde el título de una serie de artículos periodísticos, que «la Academia Española trabaja».

O, lo que es lo mismo, que la Academia no es un vistoso adorno. Que en la Academia se trabaja, y se puede y se debe trabajar más. Es hacedero convertir a la Real Academia Española, sin perjuicio de su tradicional fisonomía, la propia de un senado del idioma que integra a quienes mejor lo conocen (los filólogos, los lingüistas, los expertos destacados en diversas ramas del saber) y lo sirven (los escritores), en un centro de alta investigación lingüística, y en particular lexicográfica. Conviene recordar que para ello no solo cuenta con las garantías que se derivan de la asunción por parte de nuestros mejores filólogos de las tareas de dirección y orientación de los trabajos, sino que dispone además para llevarlos a cabo de una base documental y unos medios bibliográficos inigualados en todo el gran ámbito de la investigación hispanística.

¿Qué falta entonces? Sencillamente, medios humanos y materiales para ponerlo en pie. Y, sobre todo, una decidida voluntad de allegarlos. □

Hasta el día 13, en la Fundación

David Hockney, visto por la crítica

La retrospectiva consta de 76 obras

Hasta el 13 de diciembre podrá verse, en la Fundación Juan March, la exposición de 76 obras del artista inglés, afincado en California desde hace años, David Hockney. La muestra reúne trabajos realizados por éste entre 1954 y 1991. A partir del 8 de enero, la exposición podrá verse en Barcelona, en el Palau de la Virreina.

En Madrid se inauguró con presencia del propio Hockney, quien pronunció la conferencia inaugural, el pasado 18 de septiembre. De esta muestra se ocupó, como puede verse a continuación en este amplio resumen, la crítica especializada y la prensa cultural.

Fértiles laboratorios de la experimentación

«Se ven con gusto sus cuadros famosos, sus generosas piscinas con palmeras de colores optimistas y otros ejemplos de una sensibilidad y de una sensualidad que relacionamos sin dudar con esa modernidad del medio siglo que hoy resulta parte importante de nuestro pasado cercano, pero con el inevitable sabor añejo de algo agradablemente histórico. Con todo, Hockney es de los artistas que han evolucionado y cuya curiosidad les lleva a los no siempre fértiles laboratorios de la experimentación.»

Marcos Ricardo Barnatán («Metrópoli» de «El Mundo», 2-X-92).



de madera, sobre el que el pintor derrama colores muy vivos y luminosos. (...) Las piscinas de Hockney son inimitables, características, con esas inquietantes superficies que a veces se agitan anunciando un tenebroso mundo interior.»

J. Pérez Gállego («Heraldo de Aragón», 29-IX-92).

Interferencias del autor

«[La muestra] nos es presentada como una retrospectiva, aunque, si analizamos la cronología de las piezas seleccionadas (...), habría que considerarla mejor como una exposición de obra reciente con extensiones al pasado. Quizá la causa de esta revisión retrospectiva, tan desequilibrada, que además se va adelgazando según la obra de Hockney resulta incontestablemente mejor, se deba a que (...) el autor ha sido el propio artista (...), lo que provoca todo tipo de interferencias, pero, sobre todo, la más corriente en cualquier creador, que es la de dar

Piscinas inimitables

«(...) En Nueva York presenta una serie sobre el que será uno de sus temas más característicos y recurrentes: las piscinas. Si el tema era insólito, mucho más aún lo era la técnica creada por el propio Hockney: papel de pasta

total preeminencia a lo que hace en el presente, incluso cuando no ha sido bien acogido por crítica y público.»

Francisco Calvo Serraller («El País», 18-IX-92).

El sosiego de la felicidad

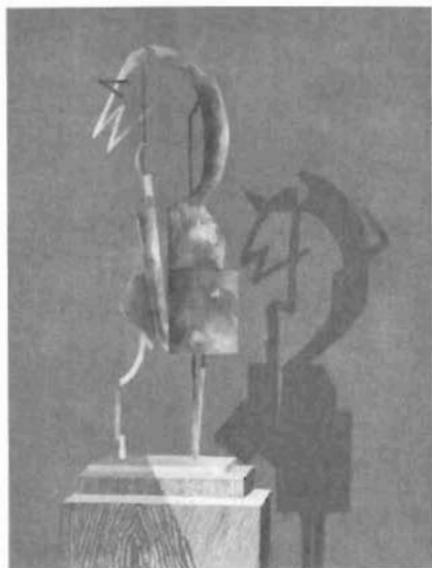
«Aunque la historia del arte retiene a Hockney en el *pop art*, el artista cambió con celeridad su posición crítica a la sociedad de consumo, como la que sostenían otros artistas, por una postura que vivía con deleite los placeres de la holgura económica. Se puede leer cierta ironía en estos cuadros, pero eso queda a gusto del cliente. Hockney es Hockney, en verano y bajo el sol, mientras disfruta del sosiego de la felicidad.»

Fietta Jarque (Guía de «El País», 25-IX-92).

La alegría de vivir

«Magnífico retratista, extrae el alma de cada personaje para situarlo en la escena más conveniente. Arquitecto»

«González y sombra», 1971.



tecturas entre lo doméstico y la asepsia, como signos de desarrollo y alto nivel de vida; bodegones de los que es imposible despegar un aire existencialista; temas convertidos siempre en las manos de Hockney en un discurso propio para consagrar la alegría de vivir sin olvidarse de la influencia de los problemas íntimos.»

José Ramón Danvila («Guía del Ocio», 28-IX-92).



«Pasando al lado de dos sillas», 1984-1986.

Combinación de culturas históricas

«Hockney es uno de los artistas actuales más ampliamente experimentales en las técnicas de difusión y expresión plástica. (...) Esas inolvidables expresiones objetivas de nuestro modo de ver y otras estampas en que combinaba elementos de diversas culturas históricas en un "five o'clock tea" contemporáneo evidencian posibilidades, todavía ilimitadas, de captar la realidad que nos rodea.»

Julían Gállego («ABC», 18-IX-92).

Un artista versátil

«La retrospectiva es, simplemente, magnífica. Una introducción al conjunto de la obra de un artista versátil, entre cuyos aciertos encontramos dos inhabituales: están perfectamente representados los distin-

tos momentos de su trayectoria y se eluden las reiteraciones o los ejercicios menores. Lo que equivale a dejar al espectador en el estado más idóneo: feliz ante lo expuesto y curioso para ampliar ese conocimiento.»

Miguel Fernández-Cid («Guía de Diario 16», 18-IX-92).

La técnica como estilo

«Calificar a Hockney de pintor sería contar sólo la mitad de la historia. Sus trabajos con fotografías y sus experimentos con nuevas tecnologías —fax, video, ordenadores—, combinados con su trabajo como escenógrafo teatral, evidencian su interés por hacer de la técnica en sí misma un estilo.»

Irene H. Velasco («El Siglo», 5-X-92).

Pensar imágenes

«Pensar imágenes, pintar imágenes y construir escenas son las constantes de una obra que busca conjuntar sus amores literarios con su

«Autorretrato», 1954.



«Iowa», 1964.

necesidad de pintar figuras. La narración pasa, así, a ser algo fundamental en sus cuadros. (...) El eclecticismo formal y la diversidad de soportes y técnicas son otras de las constantes de una obra de interés físico y de enorme variedad.»

Miguel Angel Trenas («La Vanguardia», 18-IX-92).

Iconos de la sociedad de consumo

«Hockney, que por edad no pudo ser uno de los pioneros, se incorporó algo más tardíamente al movimiento [al *arte pop*], al cual aportó su inmenso talento, una gran frescura y una capacidad de pintor muy superior a la de la mayoría de sus colegas de tendencia norteamericanos. Muy pronto, las escenas de Hockney, de fuerte componente narrativo, viajero y autobiográfico, se vieron por doquier. Como los restantes «pop», en un principio Hockney incorporaba a sus cuadros iconos de la incipiente sociedad de consumo, con especial regusto en el mundo de la publicidad.»

Juan Manuel Bonet («Blanco y Negro» de «ABC», 13-IX-92).

El esplendor doméstico de la civilización americana

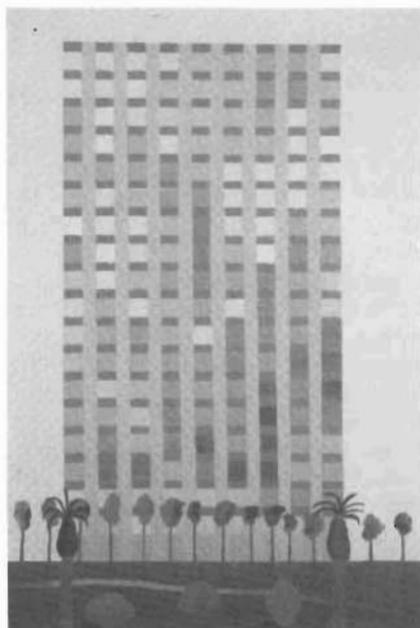
«El artista británico más reconocido universalmente tras la desaparición de Francis Bacon es paradójicamente uno de los más arquetípicos visionarios del *american way of life*. Un refinado intérprete de la cultura del fin de siglo vista desde la distancia de un imaginario *lord* con residencia en Malibú. El hijo de una cultura victoriana que dibuja el esplendor doméstico de la civilización americana.»

Ramón F. Reboiras («Cambio 16», 21-IX-92).

Marca inconfundible de una época

«Sus paisajes son tan impecables, tan de 'película', que podrían acompañar la publicidad de un *jean*, de una gaseosa, de un descapotable. Son, además de decorados naturales de California que David Hockney eligió

«Clínica», 1966.



para vivir, la marca inconfundible de una época en la que el *spot* ha invadido el cine, la literatura, la música. ¿Por qué no la pintura, si además está hecha con talento?»

Olga Pinasco («Futuro», septiembre 1992).

Extraños en el paraíso

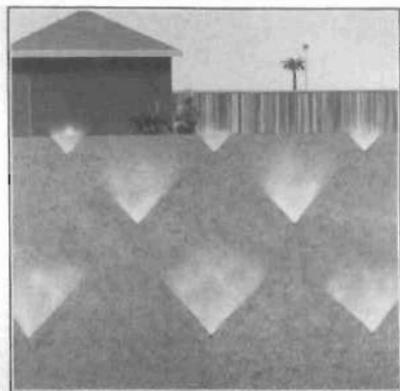
«Hockney propone una especie de imágenes del paraíso, llenas de color, habitadas por familiares, amigos...; imágenes hedonistas y un tanto egocéntricas, en las que la propia imagen del pintor y de su vida privada se convierten en el eje central alrededor del cual gira el resto del mundo. Si realmente existe el paraíso debe ser algo parecido a las imágenes que Hockney nos ofrece en sus trabajos sobre piscinas, jardines y ese mundo lejano para nosotros donde no llega el fragor de la batalla. Nosotros somos, simplemente, extraños en ese paraíso.»

(«Epoca», 5-X-92).

Múltiples opciones en su trabajo

«Extraordinario dibujante y grabador, a Hockney debe reconocér-

«Regando el césped», 1967.



sele una capacidad sin límite para resolver cada propuesta que gusta plantearse. Múltiples opciones en su trabajo que quieren tratar lo clásico y aventurarse en medios modernos, pero, en suma, opciones que se unen para formar un colectivo espíritu y un fin común. Obras que se distancian en los estilos, desde lo más realista a la práctica abstracción, que tratan la materia con fuerza o se vuelven altamente sutiles, casi líquidas, que aprovechan el color o se hacen monocromas, que se deben a un proyecto narrativo o se convierten en apunte de una mera circunstancia.»

José Ramón Danvila («El Punto de las Artes», 18-IX-92).

Tópico fraguado

«La muestra es coherente con el tópico que el propio Hockney ha fraguado en torno a su obra y su personalidad. Británico de nacimiento y de formación, está plenamente identificado con el *way of life*, hedonista y alegre que preside

«Celia, Carrenac, Agosto», 1971.



la California en la que vive desde hace trece años.»

Miguel Lorenci («El Diario Montañés», 19-IX-92).

Escenarios vitales

«La muestra de Madrid tiene la virtud de deambular por los escenarios vitales y los derroteros plásticos, conceptuales y técnicos de su trabajo. Desde sus mismísimos inicios en el lienzo, con apenas diecisiete años, hasta la obra última donde combina trabajos con el fax, la polaroid y el vértigo escenográfico de la puesta en escena. (...) Su necesidad de ser eficaz y convincente al mismo tiempo que de huir del cerco del arte tradicional le lleva a simplificar el carácter de la representación, dotándole de un método sígnico esquematizante.»

Xavier Sáenz de Gorbea («Deia», 18-X-92). □

«Interior con dos perros, Montcalm», 1988.



Desde el 17 de diciembre

Los grabados de Goya, en Chartres

La muestra continúa su recorrido por diversas ciudades francesas

La Exposición de 218 grabados originales de Goya se ofrecerá en el Museo de Bellas Artes de **Chartres** a partir del 17 de diciembre. La muestra, que permanecerá abierta en esta localidad francesa hasta el 1 de marzo próximo, ha sido organizada por la Fundación Juan March con la colaboración del citado museo de Chartres y el Ayuntamiento de esta localidad. La exposición llega a Chartres tras haber sido exhibida en otras ciudades francesas, como París, Montpellier, Burdeos, Pau, Rennes y La Baule. Anteriormente se ha exhibido en otros países, como Japón, Bélgica, Austria, Hungría, Alemania, Portugal, Suiza y Luxemburgo, dentro de un itinerario que recorre desde hace varios años, organizado por la Fundación Juan March y entidades locales.

Por otra parte, 222 grabados de Goya, también de la colección de la Fundación Juan March, pueden verse hasta el 3 de diciembre en **Palencia**, en la Biblioteca Pública, donde se exhiben desde el 16 de noviembre, con la colaboración de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, también dentro de un itinerario por esta comunidad autónoma. El 15 de diciembre, la muestra se inaugura en **Valladolid**, en la Iglesia Las Francesas, con la ayuda del Ayuntamiento y de la citada Consejería.

Desde 1979, fecha de la presentación de la colección en la Fundación Juan March, se ha mostrado en 102 localidades españolas y en nueve países, con más de 1.400.000 espectadores.

Los grabados pertenecen a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates*.

Son ya seis las ciudades de Francia que han acogido la muestra: desde que se presentaron en **París**, en el Museo Marmottan (11 de octubre de 1990 a 6 de enero de 1991), los grabados de Goya se han llevado a **Montpellier** (enero a marzo de 1991), al Museo Fabre, con la colaboración del Centre Régional d'Art Contemporain; y tras exponerse en **Luxemburgo**, en la Galería de Arte Municipal Villa Vauban (abril-junio 1991), con el Ayuntamiento de la capital, se exhibieron en **Burdeos** (julio-septiembre de 1991), en la Galería de Bellas Artes y con la colaboración del Museo de Bellas Artes. Tras un nuevo paréntesis en este recorrido por Francia, con motivo de la Feria Internacional del Libro de **Frankfurt** (otoño de 1991), la exposición permaneció en **Pau**, en el Museo de Bellas Artes, desde el 30 de noviembre de 1991 al 16 de febrero de 1992, organizada con la colaboración de la Federación de Obras Laicas de los Pirineos Atlánticos y el Ayuntamiento de Pau. Posteriormente viajó a **Rennes** (12 de marzo a 21 de junio del presente año), al Museo de Bellas Artes, con la ayuda del Ayuntamiento; y durante el pasado verano estuvo en **La Baule** (25 de julio a 31 de agosto), en la Chapelle Sainte-Anne, también con el Ayuntamiento. A su paso por Francia, la muestra ha sido visitada hasta ahora por un total de 148.219 personas. □

El ciclo finaliza en diciembre

Las Sonatas para piano de Schubert

Son interpretadas por José Francisco Alonso y Eulalia Solé

Los miércoles 2, 9 y 16 de diciembre finaliza en la Fundación Juan March el Ciclo de Sonatas para piano de Schubert que desde el pasado 18 de noviembre vienen ofreciendo de forma alternada los pianistas José Francisco Alonso y Eulalia Solé. Este mismo ciclo se celebra también en Logroño y Albacete, con la colaboración técnica de la Fundación Juan March.

Franz Schubert es compositor frecuente en los conciertos de cualquier institución, dada la calidad (y también la calidez) de sus músicas —se escribe en la presentación del programa de mano del ciclo—. En 1978, con ocasión del 150 aniversario de su muerte, la Fundación Juan March organizó ya un ciclo de cinco conciertos en el que se ofrecía un panorama de su música para piano, música de cámara y los dos ciclos más famosos de sus canciones: *La bella molinera* y *Viaje de invierno*. Desde entonces, y sin volver a organizar un ciclo completo, las músicas de Schubert han vuelto a sonar en esta institución con los más variados pretextos: en el ciclo Goethe (1982), en el de Piano a cuatro manos (1985), en el dedicado al «Lied coral romántico» (1987), «Fantasías y bagatelas» (1988) y en otros muchos.

Pero en muy pocas ocasiones se programan sus Sonatas para piano, y menos en un ciclo integral que incluya todas las que logró terminar. Esas once sonatas, entre las 23 que intentó abordar a lo largo de su corta vida, no sólo encierran algunos de los mejores «momentos musicales» de su autor, sino que suponen un nuevo rumbo en la historia de la prestigiosa forma musical. «Queriendo imitar a su modelo Beethoven —se dice en el programa de mano—, el vienes consiguió en ellas nuevas vías de desarrollo del pensamiento musical, intuyó caminos que luego otros recorrieron con más precisión en cuanto a la forma pero pocas veces con tanta intensidad emotiva, con tal capacidad de invención».

«El romanticismo musical fue alejándose paulatinamente de estas grandes estructuras formales definidas en

el período neoclásico, y concentró sus esfuerzos en las llamadas “pequeñas formas”, más aptas para la efusión y la confesión personal. Schubert también las utilizó, pero la asiduidad con la que cultivó las “grandes” en sinfonías, cuartetos y sonatas indica bien a las claras su ambigüedad estilística, entre clásica y romántica».

«En estas obras, “hermosamente largas” (como las calificó Schumann), encontraremos al Schubert más ambicioso, pero sin pérdida de su prodigiosa veta melódica, con hallazgos armónicos de enorme interés, con nuevos desarrollos por yuxtaposición de episodios... Un verdadero tesoro que no merece estar tan escondido.»

Seguidamente reproducimos un extracto de la introducción general del ciclo que, con las notas al programa, ha escrito **Arturo Reverter** en el folleto del mismo.

Arturo Reverter

«La genialidad de lo informal»

Schubert quería ser como Beethoven, el compositor al que más admiraba. Nunca —afortunadamente, podría decirse— lo consiguió a pesar de sus esfuerzos y de su afán de imitación que le conducía a seguir las pautas clásicas que había seguido —y que había potenciado hasta extremos indecibles mediante la aplicación de una dialéctica de gran originalidad— el alemán. En este sentido, qué duda cabe de que ambos creadores eran eminentemente clasicistas, como lo fueron Hummel o Weber, situados asimismo en la frontera que demarcaba ya, a principios del XIX, el romanticismo. Pero Schubert, a diferencia de Beethoven, no buscó —¿no supo? ¿no quiso?— unos planteamientos formales distintos, algo que en su antecesor era norma determinante de una interna revolución, sino que sobre ellos edificó una configuración temática diversa, un juego de relaciones armónicas y una concepción del tempo totalmente extraña no ya a las reglas clásicas, sino también a los descubrimientos más rompedores del romanticismo en sazón.

Esencial lirismo

No hay en el vienés, en efecto, esos contrastes temáticos, esas luchas y tensiones dramáticas propios del maduro Beethoven, sino una continua e implacable evolución musical, de la que emanan un esencial lirismo y una profunda efusión. Frente al *pathos*, a veces violento, del compositor de Bonn, intimismo y sentimiento menos dramático y agresivo, pero no menos intenso. Cualidades que se encuentran permanentemente en la producción liederística schubertiana, tan emparentada con la pianística —o con cualquier otra salida de su pluma— y que hacen que,

por lo general, su escritura para el instrumento de tecla no atienda primordialmente a lo que se entiende por virtuosismo en su acepción más conectada con la mecánica, sino que sea puro reflejo de un pensamiento musical y que huya del adorno, de la apoyatura superflua, de la descripción brillante. En definitiva, y por lo que respecta concretamente a la forma sonata, nuestro autor no intenta renovar su arquitectura; mantiene, por ejemplo, las estructuras típicas: ordenación tradicional sonatística, rondó, variaciones, lied, scherzo, trío... y maneja la clásica disposición en tres o cuatro movimientos. Pero penetra en los más profundos repliegues del misterio romántico cuando, de la mano de su vena melódica única, hace que la música crezca, evolucione, varíe sobre sí misma, se repita e imite, se transforme hasta el infinito a través de continuas y geniales modulaciones.

La armonía schubertiana explora hasta sus últimos límites el territorio de una tonalidad ya bastante ampliada, rozando prácticamente el de la atonalidad. Esta armonía sorprendente es, como dice Harry Halbreich, «a la vez audazmente funcional, sutilmente impresionista y profundamente psicológica».

Esa curiosa y aparente contradicción que se establece entre el seguimiento de unas estructuras externas clásicas y la destrucción que, desde dentro, se opera sobre ellas, mirándolas casi subversivamente, es el gran logro de Schubert en este campo de la sonata para piano, un género en el que sólo hace unos años ha empezado a ser considerado tan genial como en otros (lied, sinfonía, cámara...). Y se ha iniciado una descubierta que ha dado como fruto una total revisión y examen de una obra prácticamente



desconocida que arroja un número inigualado de bellezas. Este universo infinito se ha comenzado a estudiar hace poco tiempo: pongamos que, en serio y en profundidad, no mucho más de cincuenta años.

Pensemos que el catálogo de Otto Erich Deutsch, que ponía orden en la inmensa producción schubertiana, data de 1951 (la reedición, revisada por especialistas de la talla de Aderhold, Dürr y Feil, es de 1978), el mismo año que vio la aparición de la básica biografía (*Schubert: El hombre y su música*) de Alfred Einstein. En la actualidad, cuando han aparecido otros estudios de interés, como el tan detallado y documentado de Brigitte Massin, es posible ver con buena luz aquellos rincones que aún permanecían oscuros en torno al piano, y más concretamente al piano de las sonatas del compositor austríaco. Por eso puede hablarse con bastante conocimiento de causa de las peculiaridades de esta parcela creadora. Aún hoy se plantean ciertas dudas en cuanto a la definitiva configuración de un catálogo del que emergen, como once refulgentes astros, estas once sonatas que se tiene la oportunidad de escuchar en este ciclo. Son las sonatas que

pueden considerarse totalmente terminadas por el músico, aunque en realidad cabría añadir dos más: la escrita en *mi mayor*, número de *Deutsch* 459, fechada en agosto de 1816, y la consignada en *re bemol mayor*, *D* 567, probablemente de junio de 1817 (la *n*º 3 y la *n*º 8 en la relación ultimada por Halbreich), excluidas habitualmente por diversas razones. Sumando todas las piezas, conclusas o no, y excluyendo las llamadas *fantasías* (como la única que se conserva íntegra, la famosa *Del caminante*, *op. 15*, *D* 760), que la citada Massin gusta de unir a ellas, podrían cifrarse en 23 las sonatas para piano solo (y para dos manos, por supuesto) de Schubert, tal y como las enumera el mencionado musicólogo belga-francés. De las sonatas que componen la integral interpretada por Eulalia Solé y José Francisco Alonso, sólo tres —*op. 42*, *op. 53* y *op. 78*— fueron editadas en vida de Schubert.

Parece claro que pueden establecerse en la relación de las 23 sonatas de Schubert dos grandes períodos creadores. En el que podríamos llamar *de juventud* se agrupan las quince primeras. Las dos de 1815 son obras amables, típicas de un joven que empieza, carentes de interna cohesión, que quedan cortadas en el minuetto. De 1817 datan nada menos que nueve. Esta torrencial producción obedece a varios factores. En primer lugar, uno de tipo práctico, como es el de que a primeros de año el compositor trasladara su residencia a casa de Schober, donde pudo disponer de un magnífico piano. En segundo lugar se despertó en él un interés especial por el estudio y desarrollo de la forma, en la que quería llegar a la perfección a la que habían llegado Mozart y Beethoven. De ahí que en muchos casos estas partituras sean más bien experimentales y que, también en muchos casos, después de unos tanteos, no alcanzara a culminar varias de ellas, insatisfecho con lo que hasta el momento había escrito. □

Un siglo de música de cámara bohemia

Finalizó el ciclo del Antonin Dvořák Trío

Durante los miércoles comprendidos entre el 21 de octubre y el 4 de noviembre tuvo lugar en la Fundación Juan March el ciclo «Grandes Tríos checoslovacos con la Integral de Dvořák», ofrecido por el Antonin Dvořák Trío. Este mismo ciclo se ofreció también en Albacete los días 19 y 26 de octubre y 2 de noviembre, dentro del Programa «Cultural Albacete», que cuenta con la ayuda técnica de la Fundación.

Estos tres conciertos permiten un pequeño pero sustancial repaso a casi un siglo de música «checa» o, para ser más precisos, «bohemia». Las especiales cualidades musicales de los habitantes de la región de Bohemia —según se indica en la presentación del programa de mano— fueron bien resaltadas en toda Europa ya desde el siglo XVII. Pero se limitaban al mero consumo de habilidades de rango secundario. Smetana primero, Dvořák después y luego Suk o Martinu, entre otros, elevaron a primera categoría estética lo que antes de ellos eran sólo «curiosidades».

Todos y cada uno de los problemas estéticos del nacionalismo musical están aquí planteados con suma agudeza, pero con el aliciente añadido de que se exponen en el molde



formal de una estructura musical clásica. Las intensas relaciones de Praga y Viena en los tiempos de mayor esplendor del Neoclasicismo musical se mantuvieron a lo largo del siglo XIX, por lo que las formas musicales austríacas y germánicas sirvieron con gran naturalidad para expresar las nuevas ideas. Ejemplo perfecto de simbiosis que otros muchos compositores también relacionados con el nacionalismo musical siguieron tanto en el siglo pasado como en el nuestro. Baste recordar los Cuartetos de Bela Bartok o los Tríos con piano de Joaquín Turina.

El crítico musical **Alberto González Lapuente** ha sido el autor de las notas al programa y de la introducción general, de la cual reproducimos a continuación un extracto.

Alberto González Lapuente

«La imagen musical de Checoslovaquia»

En 1944, aprovechando la programación del Festival de Praga, se conmemoró el 120 aniversario del nacimiento del padre de la música bohemia: Bedřich Smetana. Mera justificación que rápidamente desembocó en un auténtico acto de exaltación na-

cional, de reivindicación de valores patrios y protesta ante la ocupación alemana. De este modo, quien hasta entonces permanecía en los textos como figura de estudio se convirtió, de nuevo, en materia viva, en portador de la esencia nacional a través de

su arte y en aglutinador de un sentimiento vernáculo. Posiblemente no sea éste el momento de analizar cuánto de «verdadero» tienen los nacionalismos musicales en la imagen que dibujan; lo que parece cierto es que en la mayoría de los casos el juego retratista no se construye sino con unos mínimos elementos que se repiten una y otra vez y que tienen la virtud de que acabemos viendo el original con los ojos del propio retrato. En este ciclo están esos elementos, pues aunque hay un primer denominador común a través de un caso particular del género camerístico, el trío para piano, violín y violonchelo, las obras escuchadas pertenecen a quienes han dibujado a través de la tradición musical culta la imagen musical de Checoslovaquia.

Hasta 1918 no se crea la moderna Checoslovaquia, nacida de la unificación de Bohemia, Moravia y Eslovaquia. Smetana es el primer compositor nativo bohemio consciente de crear un arte musical específicamente nacional, pero no nacido de un estilo nacional al que se adaptó: su idioma personal aglutina una serie de elementos dispersos, alguno a imitación del folclore bohemio. Bulle en el fondo la idea política nacionalista, sin olvidar que tanto Smetana como sus sucesores fueron hombres de su tiempo incorporados a una estética superior con rasgos comunes y unificadores del romanticismo. Las opiniones de Smetana crearon escuela hasta bien entrado el siglo XX. Dvořák, primer viola de la Orquesta del Teatro Provisional de Praga cuando en 1866 se nombró a Smetana su director, fue otro de los fundadores de la moderna escuela nacionalista checa, reconciliando el lenguaje musical de tradición europea con un idioma nacional, y siempre luchador por su imagen oriunda: «...un artista también tiene una tierra natal a la que debe convicción y amor». La misma «convicción y amor» que tuvieron Smetana, Dvořák y sus continuadores: Suk, con sus nuevas maneras tomadas

de los impresionistas franceses, ya dentro de la nueva generación de compositores checos del XX, y Martinu casi como último representante que, intentando alejarse, volvía una y otra vez a sus orígenes como justificación creadora. Todos integradores, en sus obras, de las canciones y formas de danza de su tierra, presentándolas a través de su personal tratamiento melódico, armónico y rítmico: reconciliación entre lenguaje musical de tradición europea y un idioma nacional absorbiendo influencias folclóricas.

Pero recordemos que Checoslovaquia es país de formación reciente y que en él conviven culturas disímiles que se pueden resumir en dos estilos bien diferenciados: en Bohemia las melodías presentan una regularidad en la construcción, definición tonal, períodos rítmicos bien definidos y forma simétrica, en su mayoría con un carácter danzable; por contra, en Moravia y Silesia se puede observar una construcción melódica libre, armónica y rítmicamente reminiscente de la cultura musical carpetana.

Hasta el siglo XIX, en la región de Bohemia la mayoría de las melodías se construían sobre un ritmo ternario. Una de las danzas que ahora nos parecen más características es de uso moderno: la «polka», cuya imposición puso de moda el uso de los ritmos de dos tiempos. Otra de las más características, el «furiant», ocupa una especial posición entre las danzas bohemias: su texto, referido a cuestiones campesinas, está formado por dos secciones de dos pies métricos sobre un compás ternario. Pero la más definitiva y popular es, sin duda, la «dumka», cuya etimología ucraniana define una clase de canción folclórica narrativa con carácter de lamento, en la que el cantante relata heroicos momentos del pasado. Dvořák fue el más genial de sus traductores. □



«Conciertos del Sábado» de diciembre

«Canción Barroca»

La canción barroca será la protagonista de los «Conciertos del Sábado» del mes de diciembre. Este ciclo, que cierra esta modalidad de conciertos matinales de la Fundación Juan March en 1992, consta de tres sesiones: el día 5, un recital del tenor Lambert Climent y Juan Carlos de Mulder (guitarra barroca); el día 12, actuarán la mezzosoprano Belén Genicio y el clavecinista Javier Artigas; y el día 19, un concierto a cargo del Carmina Instrumentis, integrado por Carmen Marqués Vidal (soprano), Felipe Sánchez Mascuñano (tiorba) y Carlos Gass Castañeda (laúd). El programa es el siguiente:

— Sábado 5 de diciembre:

Lambert Climent (tenor) y **Juan Carlos de Mulder** (guitarra barroca).

Obras de C. Monteverdi, H. Purcell y S. Durón.

— Sábado 12 de diciembre:

Belén Genicio (mezzosoprano) y **Javier Artigas** (clavecín).

Obras de D. Buxtehude, H. Purcell, G. F. Haendel, A. Campra, G. Frescobaldi, B. Strozzi, G. Carissimi, B. Marcello, F. Durante, L. Vinci, B. Pasquini, J. Peri, C. Monteverdi y A. Vivaldi.

— Sábado 19 de diciembre:

Carmina Instrumentis (Carmen Marqués Vidal, soprano; Felipe Sánchez Mascuñano, tiorba; y Carlos Gass Castañeda, laúd).

Obras de T. Campion, T. Robinson, T. Ford, J. Dowland, Anónimo, J. Marín, I. Narváez, J. Hidalgo, F. da Milano, G. Caccini y C. Monteverdi.

«Conciertos de Mediodía»:

piano, y canto y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de diciembre. Estos conciertos se celebran los lunes a las doce horas.

LUNES, 2

RECITAL DE PIANO, por **Anne Kaasa**, con obras de Beethoven, Chopin, Grieg, Ravel y Albéniz.

Anne Kaasa es noruega. Ha formado parte del «Trio Nova» y

con la violonchelista Marika Gejrot formó un dúo. En la actualidad es profesora de piano en el Conservatorio Nacional de Lisboa.

LUNES, 21

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Virginia Prieto** (soprano) y **Francisco Luis de Santiago** (piano), con obras de Scarlatti, Bononcini, Perti, Mozart, Schubert, Brahms, García Lorca, Nin y Rodrigo.

Virginia Prieto forma parte del Coro de la Comunidad de Madrid. Francisco Luis de Santiago es profesor del Conservatorio de Madrid.

Biblioteca de Música Española Contemporánea

Recital de los hermanos Cabero en el «Aula de Reestrenos»

Interpretaron obras de trece compositores españoles

Organizado por la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, el pasado 14 de octubre se celebró en la sede de esta institución un concierto de canto y piano, en una nueva sesión del «Aula de Reestrenos». Lo ofrecieron los hermanos Joan y Manuel Cabero, tenor y pianista, respectivamente. Nacidos en Barcelona en el seno de una familia de tradición musical, los hermanos Cabero se han formado en el Conservatorio Municipal de Barcelona y han perfeccionado estudios en Stuttgart y en Viena.

El programa incluyó obras de Francesc Alió, Amadeu Vives, Antoni Nicolau, Gabriel Rodríguez, Joaquim Cassadó, Olallo Morales, José Guervós, Cipriano Martínez Rucker, Rogelio del Villar y Felip Pedrell (en la primera parte); y de Isaac Albéniz, Eric Morera y Enrique Granados (en la segunda).

«En la reunión de este grupo de reestrenos para voz y piano —señalaba el crítico Carlos José Costas en el citado programa— hay una clara coherencia general de forma, estilo y objetivo. El nombre común, con ciertos márgenes de tolerancia, podría llevarnos a invocar el término *lied*. La mencionada coherencia se mueve en el

tiempo y en el espacio: los trece compositores programados cubren algo más de un siglo en las fechas reales, pero casi un siglo exacto en la edad creadora, aproximadamente desde mediado el XIX a mediado el XX. Y el espacio, porque los ocho compositores catalanes, tres andaluces, un castellano y un valenciano suponen un resumen, tan válido como cualquier otro, de nuestra geografía, con Felip Pedrell —con una sola canción con texto castellano— de eje, como promotor del movimiento *liederístico* con carácter particular.»

El «Aula de Reestrenos» se inició en diciembre de 1986 con el propósito de ofrecer conciertos con obras de compositores españoles de nuestro siglo que, por las razones que fueren, no son fácilmente escuchables. Este Aula no desea reducirse solamente a la reposición de obras más o menos antiguas; quiere ser también un marco en el que se presenten por primera vez en Madrid composiciones recientes ya estrenadas en otros sitios. Todas las obras que se escucharon en el concierto forman parte de los fondos de la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación. □



Julián Gállego

Pintura y teatro

Coincidiendo con el inicio de la temporada de exposiciones en la Fundación Juan March, el 18 de septiembre, con la dedicada a David Hockney, comenzó la de los cursos universitarios con el ciclo de cuatro conferencias que dedicó el profesor emérito y crítico de arte Julián Gállego al tema de «Pintura y teatro».

Así, el martes 22 de septiembre habló de «Renacimiento y Comedia del Arte»; el jueves 24, de «Del Barroco al Neoclásico»; el martes 29, de «Romanticismo y Simbolismo»; y el jueves 1 de octubre, de «De los Ballets rusos a Hockney». El profesor Gállego ilustró con diapositivas sus conferencias y de éstas se ofrece a continuación un breve resumen.

Podríamos pensar si cabe un teatro sin espacio, es decir, si la noción de un espacio, de un lugar, de un sitio es consustancial con el teatro. En el fondo, no. El espacio no tiene por qué ser un espacio determinado; incluso el espacio puede estar determinado por el propio grupo que está actuando o por el grupo que está viendo el espectáculo.

El teatro, en definitiva, es una creación permanente de una realidad que sabemos falsa; vamos al teatro, y por eso es teatro, con ánimo de aceptar la ficción.

En la Edad Media, los trajes en el teatro eran una cosa sagrada y aparecían cada cual, como en la pintura, ateniéndose al significado de los colores. Tenían que ser vistosos, para que a la gente se le fueran los ojos detrás, y además tenían que ser colores simbólicos. En el siglo XV, el actor que hacía de Dios Padre tenía que ir con guantes; el blanco representaba la verdad; el verde, la esperanza, y el azul, la justicia.

Cervantes escribió que el inventor del «teatro nuevo» fue Lope de Rueda, y decía que todos los aparatos de un autor de comedias cabían en un costal; el escenario, cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, y con que se levantara del suelo cuatro palmos, bastaba.

El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía de lo que llamaban vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando, sin guitarra, algún romance antiguo. Esto escribe Cervantes.

En 1574, el italiano Alberto Canassa alquiló el Corral de la Pacheca, cubrió con techo el escenario —hasta el momento el escenario parece que no tenía techo necesariamente— y el resto con un toldo. En 1579 se construyó el primer teatro de Madrid, en la calle de la Cruz, que fue el Corral de la Cruz. Y en 1582, el Corral del Príncipe.

Si vemos la iconografía de Micenas o un poco más tarde la de los etruscos, nos encontramos con figuras de personas en ventanas como si fueran palcos, es decir, da la sensación de que ya había lugares desde los que se podía contemplar una escena.

En Grecia, los primeros teatros eran tablados bajo un emparrado, pero al desarrollarse la literatura se hicieron edificios especiales con graderías a semejanza de los que tenían los estadios, los hipódromos; luego pasan a asientos en forma de círculo, aprovechando un declive.

Para que no se perdiera el sonido se hizo un muro escénico, que empezó liso y cerrado, luego tuvo una



Julián Gállego nació en Zaragoza en 1919. Ha sido profesor de las Universidades de la Sorbona (París), Autónoma y Complutense de Madrid; de esta última fue catedrático y actualmente es profesor emérito de Historia del Arte. Es académico de Bellas Artes de San Fernando, crítico de arte del diario ABC y autor, entre otros títulos, de *El cuadro dentro del cuadro*, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* y *El pintor, de artesano a artista*.

puerta, después se decoró con columnas, con estatuas, y ese muro llegó en Roma a tener una riqueza inmensa.

El teatro más moderno que se hizo en Italia a finales del XVI tenía una sala en forma ya de herradura, pues se había descubierto que se veía mejor de esa forma y no en semicírculo. El Teatro Farnese, de Parma, puede ser considerado el primer teatro totalmente moderno.

De la Comedia del Arte pasan a la literatura todos unos personajes, empezando por Pulcinella, que es un infeliz, que va de blanco, y es la víctima de la fiesta; al pasar a Francia se llamará Pierrot, y adquirirá un as-

pecto más romántico, y en Rusia, Petruska. También está Arlequín, un ser astuto, muy gracioso, que va a quedarse en la ópera seria como acompañante, como servidor.

La mujer puede llamarse Spinetta o Colombina, Colombina en el teatro francés. Hay necesariamente un señor mayor al que le toca hacer el ridículo, que es Pantalón y que daba mucha risa verle con esos calzones que le llegaban a ras de suelo, en lugar de hasta la rodilla —y de ahí viene el nombre de esta prenda—.

Estos personajes aparecen todavía hoy y siguen teniendo vigencia en el teatro de muñecos para delicia de niños. Es curioso que estos personajes de guiñol, representados de forma tan primaria, sigan teniendo un éxito increíble con comedias de una pobreza argumental tremenda (porque el que mueve los muñecos sólo tiene dos manos, y siempre son diálogos: se esconde uno y sale otro, y se cambia la voz), y siempre con golpes de comicidad que son los mismos que se empleaban entonces en la Comedia del Arte, en las obras de Molière.

En el siglo XVII se pone de moda, a través del teatro francés, la teoría de las tres unidades (tiempo, lugar y acción). Para que una obra sea perfecta tiene que suceder en un espacio de tiempo muy corto y en un lugar del cual no se muevan; por lo demás, no hay acción, todo lo cuentan: pasan cosas terribles, pero nunca en escena.

Esto da origen a situaciones muy ficticias; pues tienen que pasar muchas cosas en veinticuatro horas y por eso los autores tienen que exagerar su habilidad para que no se note esa confluencia de casualidades en un solo día.

Esto en España realmente no tuvo mucho éxito y Lope de Vega cambiaba continuamente de lugar de acción, daba argumentos entremezclados, etc. Calderón se tomó muchas libertades, y más que nadie Shakespeare. Mo-

lière, en cambio, respetaba la regla de las tres unidades, y Racine, no digamos.

A Lope le tiene sin cuidado el aparato escénico, las acotaciones son increíblemente simples, y acepta que sus comedias sean consideradas en Francia y en Italia como bárbaras por no ceñirse a las tres unidades. Pero Lope, escribiendo sus versos, tenía un extraordinario sentido plástico.

Con Calderón la cosa cambia bastante. Con él, por influencia del lujo en la corte de Felipe IV, las escenografías cada vez son más ricas, más pomposas y con más mutaciones.

En 1623, el italiano Julio César Fontana levanta y arregla escenarios al aire libre en los que actúa la familia real. Este hecho es normal en todas las cortes europeas, y en el siglo XVIII surgen pequeños teatros para diversión de los reyes.

En 1628 llega a Madrid el italiano Lotti, gran inventor de tramoyas, quien organiza grutas iluminadas artificialmente, carros e islas flotantes; también proyecta catafalcos, monumentos de Jueves Santo, y todo esto indica una teatralización total de la cultura en todas las esferas.

Romanticismo y simbolismo

Con el cambio de ideas, a partir de la Revolución Francesa, el pueblo se siente llamado a ir al teatro y hay que hacer por ello teatros mayores. Incluso se produce un cambio de género, pues hasta entonces una cosa tan complicada de montaje como *La flauta mágica* de Mozart se había montado en un teatro pequeño y con un escenario relativamente pequeño.

A partir de ahora se va a hacer otro tipo de teatro, que es la gran ópera del siglo XIX, en la cual verdaderas masas de figurantes, de cantantes, etc., tienen que caber en un escenario de dimensiones colosales.

En este paso del XVIII al XIX, otro problema que hay que afrontar es el

de si hay que seguir o no la regla de las tres unidades. En 1831 tiene lugar en París un acontecimiento trascendental (los franceses aseguran que ahí comienza el romanticismo; aunque esto sea bastante discutible, pues hoy se piensa que el romanticismo existía ya desde mediados del XVIII), que es lo que se ha llamado «la batalla de *Hernani*», y que supone un cambio radical en el concepto de obra de teatro.

El combate se entabló entre los señores amigos de las tres unidades y del teatro antiguo y los jóvenes modernos, entre ellos Gautier, que se puso un chaleco rojo y con eso llamó mucho la atención.

La gran discusión fue, pues, si había que seguir la regla de las tres unidades o si era una regla ridícula, dado que grandes escritores como Goethe o Shakespeare o Calderón no la habían seguido.

En ese tiempo, en España se da a la vez un teatro romántico y un teatro clásico. Es curioso que Leandro Fernández de Moratín, el amigo de Goya, el autor de *La comedia nueva o el café*, que es una de las comedias más novedosas e inteligentes que se han escrito en España nunca, fuera capaz de traducir el *Hamlet*, de Shakespeare, que para sus gustos clasicistas tenía que ser una monstruosidad, pero Moratín lo salvaba por la belleza de sus escenas, aunque no respetara las tres unidades.

El teatro español se afianza por esos años con obras de Martínez de la Rosa, Duque de Rivas, Espronceda, Larra, García Gutiérrez y Zorrilla —muchas de estas obras van a terminar siendo adaptadas para la ópera, dado que en la ópera se podía gastar más—. Entre estas obras y sus escenografías y la pintura de la época se producen semejanzas evidentes.

En el teatro del siglo XIX hay dos telones esenciales: el telón de boca y el de fondo. El de boca nos prepara a lo que va a suceder y deja un espacio corto, que puede servir para una escena de una calle con pocos personajes, mientras se prepara el decorado más

complicado detrás. El telón de fondo sirvió siempre de reserva y de solución, para cuando el decorado se complica.

El escenario en este siglo se complica también mucho, puesto que el escenario tiene que dar idea de la enormidad de la acción. El escenario debe tener una doble altura, para poder subir y bajar los decorados.

El cambio de decorados que exige la acción romántica hace que haya que tener una reserva para los distintos decorados. La luminotecnia, a partir de la invención del gas, adquiere una importancia extraordinaria.

En el ballet, el decorado, por el contrario, no es demasiado esencial y resulta bastante artificioso. Ha sobrevivido casi hasta nuestros días a base de bambalinas y de telones pintados de tela o de papel.

Con Tchaikovsky la cosa varía, pues además de que sus ballets son en tres actos, verdaderos y largos, y con mucha orquesta y gran número de bailarines, el hecho de que sea un teatro oficial, como es el Teatro Imperial de Rusia, hace que los decorados sean muy complejos y con ellos llega el momento de la grandeza del espectáculo romántico del siglo XIX.

De los ballets rusos a Hockney

El ballet es una creación del siglo XVIII proveniente de la corte francesa de Luis XIV y de ahí fue evolucionando. En el siglo XIX tuvo una autonomía propia, con academias y grandes compañías, y desde mediados del siglo empezaron a descollar los ballets rusos. Las compañías rusas eran muy tradicionales, porque estaban convencidas del valor de su estilo.

Pero hubo una gran renovación hacia los años diez de nuestro siglo, cuando un señor que no era bailarín, ni hombre de teatro, ni siquiera un mecenas muy rico, que se llamaba Sergio Diaghilev, montó una compañía de ballet y empezó a mostrar los ballets de una forma distinta.

En lugar de tratar de ambientar con decorados de tipo tradicional, como todavía se ve en Rusia, él quiso que el escenario fuera una especie de cuadro y que los trajes que llevasen los bailarines contribuyesen a dar esta sensación de pintura.

Y por eso los encargaba a grandes pintores, que se hicieron escenógrafos gracias a él, como Bakst, por ejemplo, que es con quien más colaboró. Pero también trabajaron Picasso, De Chirico, Braque, Delaunay, Matisse, Modigliani, etc. Realmente echó mano de todos los pintores del momento.

Este concepto de escenario como cuadro completo influye mucho en el concepto de decorado que los propios dramaturgos proponen para presentar sus obras. El escenario y los actores forman parte de una especie de composición pictórica.

Y esta idea es compartida por Hockney desde sus primeras escenografías para obras de Jarry o Cocteau o las más recientes basadas en piezas de Stravinsky o Wagner. □

Fundación Juan March

MÚSICAS Y CONFERENCIAS
PARA UNA EXPOSICIÓN
HOCKNEY

Revista de libros de la Fundación

Número 60 de «SABER/Leer»

En 1992 se publicaron 67 artículos de 60 colaboradores

Artículos de **Francisco Ayala**, **Vicente Palacio Atard**, **Antonio García Berrio**, **Josep Soler**, **José Antonio Campos Ortega** y **Rodrigo Fernández-Carvajal** se incluyen en el número 60, correspondiente al mes de diciembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros que publica la Fundación Juan March.

Además de los trabajos de los autores citados, este número último del año contiene el Índice de 1992, en donde, ordenados por el campo de especialización, aparecen los artículos publicados, el nombre del autor del mismo y el libro o libros objeto del comentario.

Balance del año

A lo largo de 1992 se publicaron diez números con 67 artículos que firmaron 60 colaboradores de la revista. Acompañaron a estos trabajos 82 ilustraciones encargadas de forma expresa a 16 ilustradores.

Sobre *Antropología* escribió: Domingo García-Sabell. Sobre *Arquitectura*: Antonio Fernández Alba. Sobre *Arte*: José Luis Barrio-Garay, Julián Gállego, Juan José Martín González y Joaquín Vaquero Turcios.

Sobre *Biología*: Pere Alberch, Miguel Beato, José Antonio Campos Ortega y Francisco García Olmedo. Sobre *Ciencia*: Manuel García Velarde, José María López Piñero, Ramón Pascual y Sixto Ríos.

Sobre *Cine*: Mario Camus y Luis García Berlanga. Sobre *Derecho*: Antonio López Pina. Sobre *Estética*:

Guillermo Carnero. Sobre *Filología*: Emilio Lorenzo, José María Martínez Cachero, Francisco Rodríguez Adrados y Francisco Ynduráin.

Sobre *Filosofía*: José María Valverde. Sobre *Filosofía Social*: Salvador Giner. Sobre *Física*: Manuel García Doncel, Ramón Pascual y Carlos Sánchez del Río. Sobre *Geografía*: Antonio López Gómez y Joan Vilà Valenti.

Sobre *Historia*: Gonzalo Anes, Juan Benet, Antonio Domínguez Ortiz, Francisco Márquez Villanueva, Vicente Palacio Atard, Francisco Rodríguez Adrados, Carlos Seco Serrano y Francisco Tomás y Valiente.

Sobre *Lexicografía*: Manuel Alvar. Sobre *Lingüística*: Agustín García Calvo. Sobre *Literatura*: Xesús Alonso Montero, Francisco Ayala, Carmen Castro de Zubiri, Antonio Colinas, Antonio García Berrio, Eduardo Haro Tecglen, José Jiménez Lozano, José-Carlos Mainer, Francisco Márquez Villanueva, Carmen Martín Gaité, Gregorio Salvador y Alonso Zamora Vicente.

Sobre *Matemáticas*: Miguel de Guzmán. Sobre *Medicina*: Pedro Laín Entralgo. Sobre *Música*: Claudio Prieto y Josep Soler. Sobre *Pensamiento*: Elías Díaz. Sobre *Política*: Guido Brunner, Elías Díaz, Rodrigo Fernández-Carvajal, Antonio Fontán y Juan Perucho. Sobre *Sociedad*: Vicente Verdú. Sobre *Sociología*: Rafael López Pintor e Ignacio Sotelo.

Se publicaron ilustraciones de José Antonio Alcázar, Juan Ramón

Alonso, Fuencisla del Amo, Emma Fernández, Tino Gatagán, José Luis Gómez Merino, Antonio Lancho, Victoria Martos, Arturo Requejo, Alfonso Ruano, Alvaro Sánchez, María Luisa Sanz, Francisco Solé, Ulises, Jorge Werffeli y Stella Wittenberg.

El número de diciembre

El último número del año se abre con un artículo del escritor **Francisco Ayala** acerca del realismo literario; Ayala es un notable ensayista que ha dedicado muchas páginas a precisar los perfiles del concepto de realismo, tema de un libro del profesor Darío Villanueva y que le sirve a Ayala para anotar en su comentario algunas reflexiones personales, terciando así en la vieja y, a veces, vi-driosa cuestión del realismo en literatura.

Coincidiendo con el final del año conmemorativo del Descubrimiento, el historiador **Vicente Palacio Atard** se ocupa de una obra de Demetrio Ramos que ahonda en una de las partes más sombrías —sus últimos días— de la bastante oscura y hermética vida de Cristóbal Colón.

El profesor **García Berrio** reseña un ensayo sobre arte y literatura de George Steiner, que no sólo es uno de los libros más recientes de este sugestivo ensayista, sino una de las obras de Steiner que más éxito está teniendo.

La obra del compositor Anton Webern, como la de sus dos compañeros en la Escuela de Viena, es un caso único en el rigor y el elevado impulso ético que los guía: el libro de Kathryn Bailey, con todo su árido e inevitable tecnicismo, señala **Josep Soler**, nos introduce con mano segura en los más complejos y profundos análisis de la obra weberniana, es decir, en uno de los más fascinantes aspectos de la esencia de su música.



El científico **José Antonio Campos Ortega** recuerda a Aristóteles y a todos los que han venido después, al hilo de una obra útil y divulgadora que trata del desarrollo ontogénico de la «Drosophila», esa «mosca del vinagre» que es desde hace décadas el objeto predilecto para estudios sobre genética de animales.

Hirschman, uno de los principales teóricos mundiales del desarrollo económico, plantea en la obra que comenta **Rodrigo Fernández-Carvajal** un tema en cierto modo ajeno a su línea de trabajo habitual: extraer los principales recursos retóricos subyacentes a la literatura político-doctrinal de los últimos doscientos años.

Los artículos de este mes han sido ilustrados por **José Antonio Alcázar**, **Victoria Martos**, **G. Merino**, **Ulises** y **Jorge Werffeli**. □

Suscripción

SABER/Leer se envía 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 puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

Muerte y reparación de la célula neuronal

Encuentro internacional en la Fundación

Entre los días 25 y 27 de mayo tuvo lugar en la Fundación Juan March un nuevo *workshop*, el titulado *Neuronal cell death and repair* («Muerte y reparación de la célula neuronal»), dentro del calendario del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. El encuentro fue organizado por los doctores A. C. Cuello, de Montreal (Canadá), y J. Avila, de la Universidad Autónoma de Madrid, y en él participaron, además de los dos organizadores, 18 científicos provenientes de Europa y América.

— De Estados Unidos, asistieron: **J. Altman**, del Departamento de Ciencias Biológicas, de la Universidad de Purdue; **A. Alvarez-Buylla**, de la Universidad Rockefeller; **D. Choi**, del Departamento de Neurología, de la Universidad de Washington; **J. Chun**, del Departamento de Farmacología, de la Universidad de California, en San Diego; **L. A. Greene**, del Departamento de Patología, de la Universidad de Columbia; **E. M. Johnson, Jr.**, del Departamento de Biología Molecular, de la Universidad de Washington; y **P. Rakic**, de la Sección de Neurobiología, de la Universidad de Yale.

— De España: **J. Avila**, del Centro de Biología Molecular, de la Universidad Autónoma de Madrid; **C. López-García**, del Departamento de Biología Celular, de la Universidad de Valencia; **M. Nieto-Sampedro**, del Instituto Cajal, de Madrid; **J. del Río**, del Departamento de Farmacología, de la Universidad de Navarra; y **F. Zafra**, del Centro de Biología Molecular, de la Universidad Autónoma de Madrid.

— De Alemania: **D. K. Beyreuther**, del Centro de Biología Molecular, de la Universidad de Heidelberg.

— De Canadá: **A. C. Cuello**, del Departamento de Farmacología de la Universidad McGill de Montreal, y **M. J. Meaney**, del Departamento de



El doctor A. C. Cuello.

Psiquiatría y Neurología, de la misma universidad.

— De Italia: **F. Moroni**, del Departamento de Farmacología Preclínica y Clínica, de la Universidad de Florencia.

— De Gran Bretaña: **V. H. Perry**, del Departamento de Farmacología, de la Universidad de Oxford, y **G. T. Williams**, del Departamento de Anatomía, de la Universidad de Birmingham.

— De Suecia: **T. Wieloch**, del Hospital Lund, de la Universidad de Lund.

Además de los ponentes, participaron en este *workshop*:

— De España: **J. Alberch**, de la Universidad de Barcelona; **F. de Castro**, **R. Gallego** y **M. V. Sánchez-Vives**, de la Universidad de Alicante; **P. Cazorla**, **M. G. López** y **J. Satrústegui**, de la Universidad Autónoma de



El doctor J. Avila.

Madrid; **J. X. Comella** y **J. E. Esquerda**, de la Universidad de Barcelona, en Lérida; **O. Herreras**, del Hospital Ramón y Cajal, de Madrid; **X. Navarro**, de la Universidad Autónoma de Barcelona; **C. Prada**, de la Universidad Complutense de Madrid; **A. Ramón Cueto**, del Instituto Cajal, de Madrid; y **E. Vecino**, de la Universidad de Salamanca.

— De Estados Unidos: **J. A. Busciglio**, de Harvard; **G. A. de Erausquin**, Universidad de Georgetown, Washington; **E. Escandon**, de Genentech Inc., San Francisco.

— De Canadá: **P. J. Coggins**, de la Universidad de Calgary; **M. Skup** y **M. Szyf**, de la Universidad McGill, de Montreal.

— De Gran Bretaña: **J. D. Cooper**, **J. B. Uney**, Universidad de Cambridge; y **C. de Felipe**, del Medical Research Council, Cambridge.

— De Checoslovaquia: **P. Pečan**, de la Academia Eslovaca de Ciencias de Bratislava.

— De Francia: **B. Pettmann**, del Centro de Neuroquímica de Estrasburgo; **F. Revah**, del Laboratorio de Neurobiología Celular de Gif-Sur-Yvette.

— De Bélgica: **J. M. Rigo**, de la Universidad de Lieja.

La importancia de estudiar y llegar a entender cómo las neuronas degeneran y mueren, o al contrario cómo se regeneran y logran sobrevivir, se aprecia claramente al enumerar toda una serie

de enfermedades del cerebro en las que existe degeneración del tejido nervioso (Alzheimer, Parkinson, Huntington), o los casos en los que por lesiones físicas, ya sea debido a causas externas o internas, hay una disminución de la funcionalidad cerebral debido a la pérdida de una parte de este tejido.

La muerte celular *in vivo* no sucede habitualmente por un mecanismo degenerativo como normalmente podría suponerse. El «suicidio celular» activo en respuesta a la información que la célula recibe del medio externo (apoptosis) es el responsable de la muerte celular que existe en muchos procesos fisiológicos. Así, en el sistema inmune, la apoptosis juega un papel central no sólo en el desarrollo y la selección celular, sino también controlando la oncogénesis.

Lo verdaderamente importante de estos sistemas no es que la muerte celular ocurra siguiendo un mecanismo concreto y definido, sino que la naturaleza genética del proceso permite que pueda ser controlado de la misma manera que se controla la proliferación y diferenciación de las células.

En las neuronas son varias las causas que conducen a la apoptosis, siempre relacionadas con señales externas: factores de crecimiento, neurotransmisores, hormonas. En cultivos *in vitro* de neuronas simpáticas la falta del factor de crecimiento nervioso (NGF) conlleva una disminución de la glucólisis, un cambio en el metabolismo proteico en el sentido de la degradación y la fragmentación del genoma en ADN oligonucleosomal, síntomas inequívocos de muerte celular programada.

En este sistema, el aumento de la concentración intracelular de iones calcio aumenta la supervivencia neuronal, con lo que el uso de agentes farmacológicos que, por algún mecanismo, afecten las concentraciones de calcio puede ser útil para, al menos, retrasar la muerte neuronal. El neurotransmisor excitador glutamato parece estar implicado en el mecanismo patológico de varias enfermedades dege-

nerativas agudas y crónicas, sobre todo en los casos de daño neuronal causado por isquemia o hipoglucemia.

Las evidencias indican que la degeneración vendría como consecuencia de una hiperactividad de los receptores de glutamato (NMDA, AMPA), puesto que su bloqueo protege a las neuronas de la degeneración. En experimentos con animales a los que se obstruye una arteria cerebral importante, la administración de drogas que bloquean los receptores del NMDA o del AMPA reduce en un 50% el tamaño del infarto cerebral.

Un punto importante en las enfermedades neurodegenerativas, como se ha apuntado anteriormente, es la influencia de los factores de crecimiento, y entre éstos, la familia de las neurotrofinas (factor de crecimiento nervioso, factor neurotrófico derivado del cerebro, etc.), definida por la capacidad de sus miembros para mantener la supervivencia neuronal.

En el sistema nervioso central, diversas neuronas colinérgicas y dopaminérgicas dependen de diferentes neurotrofinas para el desarrollo y mantenimiento de su función. Estas neuronas son las afectadas en el caso de enfermedades neurodegenerativas como el Alzheimer y el Parkinson, con lo que no debe desdeñarse una terapia basada en neurotrofinas para el tratamiento de estas enfermedades, ya

sea mediante administración local, transplante de células que las produzcan o estimulación de la síntesis de neurotrofinas endógenas.

Quizá las situaciones en las que las neuronas degeneran tendrían una solución más fácil si éstas fuesen capaces de dividirse y generar nuevas células. La realidad es que en mamíferos no hay suficientes evidencias para afirmar que se produzcan nuevas neuronas en el estado adulto. Intensos estudios en primates adultos indican que no sólo las células gliales mantienen la capacidad de división, con lo que se confirma una vez más que las neuronas del sistema nervioso central de los primates son generadas durante períodos muy restringidos del desarrollo.

La razón de un límite a la neurogénesis en los primates posiblemente recaiga en el tipo de conducta de este grupo de animales: la retención del mismo conjunto de neuronas puede ser una necesidad biológica, ya que la supervivencia de los individuos se basa en una conducta aprendida durante un largo período de tiempo. También es cierto que en animales como los lagartos se pueden recuperar el 95% de las neuronas destruidas en ciertas lesiones, con lo que surge la pregunta de si estos modelos animales pueden darnos alguna idea de cómo podría estimularse la regeneración de neuronas en los primates. □

«Control de la expresión génica en levaduras»

Entre el 14 y el 16 de diciembre se celebrará en la Fundación Juan March el último encuentro científico del año, de los que organiza el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología. Este *workshop* se titula *Control of gene expression in yeast* («Control de la expresión génica en levaduras») y está organizado por los doctores **Juana M. Gancedo** y **Carlos Gancedo**, del Instituto de Investigaciones Biomédicas, del CSIC (Madrid). Ade-

más de los dos organizadores intervendrán quince científicos provenientes de Estados Unidos y Europa. El objetivo de la reunión será revisar los programas más recientes sobre los diferentes elementos involucrados en la regulación de la expresión génica en levaduras. Los temas principales que se tratarán serán: factores de transcripción, RNA Polimerasa II, estructura de promotores, regulación en la traducción y sistemas de control.

Para el Curso 1993-94

Convocadas cinco becas del Instituto Juan March

Se destinan al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

El Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones convoca cinco becas con destino a su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales para el Curso 1993/94, que dará comienzo en el mes de septiembre de 1993. Esta es la séptima convocatoria de becas del citado Instituto, que inició sus actividades en 1987, y que fue reconocido en noviembre de 1986 por el Ministerio de Educación y Ciencia, como Fundación docente privada de interés público.

Podrán optar a estas becas todos los españoles que estén en posesión del título superior obtenido con posterioridad al 1 de enero de 1990. Se admitirán también las solicitudes presentadas por estudiantes del último curso de las carreras universitarias, aunque la concesión de la beca estará condicionada, en tal caso, a la obtención del título de Licenciado en la convocatoria de junio de 1993. Los candidatos a estas becas habrán de tener un buen conocimiento del idioma inglés, tanto oral como escrito.

Aumenta la dotación

La dotación de cada beca es de 120.000 pesetas mensuales brutas (10.000 pesetas más que en la anterior convocatoria), aplicables a todos los meses del año. Estas becas se conceden inicialmente por un período de seis meses, prorrogable en sucesivas

etapas hasta completar, a tenor de los resultados alcanzados, dos cursos académicos en el Centro. Tras completar estos dos años de estudios, los becarios podrán acceder a prórrogas ulteriores de hasta dos años adicionales de duración, conducentes a la obtención del título de Doctor en la Universidad oficial correspondiente. La beca obligará a sus titulares a una dedicación intensa, incompatible con cualquier otra beca o actividad remunerada, salvo autorización expresa. Los becarios habrán de asistir, participando activamente, a las distintas clases, seminarios, coloquios o conferencias organizados por el Centro durante el año académico, así como preparar los trabajos escritos que formen parte de los requisitos de cada curso.

Los cursos del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por profesores españoles y extranjeros y están constituidos primordialmente por temas de Sociología y Ciencia Política, con un contenido analítico, empírico y comparativo. En ellos se incluyen también asignaturas de Estudios Internacionales, Economía, Historia Contemporánea y Derecho Público.

Las solicitudes y documentación para estas becas habrán de ser remitidas al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March (calle Castelló, 77, 28006 Madrid), hasta el 1 de marzo de 1993. □

Diciembre

1, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Violín y piano, por Santiago de la Riva y Menchu Mendizábal.
 Comentarios: **Fernando Palacios.**
 Obras de G. Tartini, L.v. Beethoven, G. Rossini, J. Brahms, M. de Falla y M. Ravel.
 (Sólo pueden asistir alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH.**
CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES. CURSOS UNIVERSITARIOS
«Four Crises of the Nation-State» (I)
Michael Mann: «The Rise of the Modern State and the Revolutions of the Early Modern Era». (*Traducción simultánea.*)

2, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «SONATAS PARA PIANO DE SCHUBERT» (II)**
 Intérpretes: **José Francisco Alonso.**
 Programa: Sonata en Mi bemol mayor Op. 122 D. 568 y Sonata en Re mayor Op. 53 D. 850.

3, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Recital de guitarras, por el Dúo Ros-García (Carmen M^a Ros y Miguel García).
 Comentarios: **José Iges.**
 Obras de G. Ph. Telemann, G. Rossini, F. Tárrega, A. Piazzolla, S. Joplin, M. de Falla y J. Böns.
 (Sólo pueden asistir alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).
- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH.**
CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES. CURSOS UNIVERSITARIOS
«Four Crises of the Nation-State» (II).
Michael Mann: «The Modern Leviathan and the Causes of the First World War». (*Traducción simultánea.*)

4, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**

HOCKNEY, EN MADRID HASTA EL DÍA 13

El 13 de diciembre se clausura en la Fundación Juan March la Exposición de 76 obras de **David Hockney**. Las obras, procedentes de diferentes museos, colecciones particulares y del propio artista, se presentarán desde el próximo 8 de enero en el Palau de la Virreina, de **Barcelona**.

Piano, por Angel Gago Bádenas.Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de F. Chopin, F. Schubert, S. Rachmaninoff, C. Debussy, F. Mompou e I. Albéniz.

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

5, SABADO**12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**

Ciclo «Canción Barroca» (I).

Intérpretes: **Lambert Climent** (tenor) y **Juan Carlos de Mulder** (guitarra barroca).

Obras de C. Monteverdi, H. Purcell y S. Durón.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN FRANCIA Y EN CASTILLA Y LEON

La colección de 218 grabados de Goya (de la Fundación Juan March) se presenta el 17 de diciembre en el Museo de Bellas Artes de Chartres (Francia), dentro del itinerario que sigue la muestra por este país. En esta ciudad, la exposición se ha organizado con la ayuda del Museo de Bellas Artes y el Ayuntamiento.

Por otra parte, 222 grabados de la misma colección se exhiben hasta el 3 de diciembre en **Palencia**, en la Biblioteca Pública; y desde el 15 de diciembre, en **Valladolid**, en la Iglesia Las Francesas, en un recorrido por esta Comunidad Autónoma organizado con la colaboración de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. En la segunda de las capitales, Valladolid, colabora también el Ayuntamiento.

9, MIERCOLES**19,30 CICLO «SONATAS PARA PIANO DE SCHUBERT» (IV).**Intérpretes: **Eulalia Solé.**
Programa: Sonata en Sol mayor Op. 78 D. 894 y Sonata en La mayor D.959.**10, JUEVES****11,30 RECITALES PARA JOVENES**Recital de guitarras, por el **Dúo Ros-García** (Carmen M^a Ros y Miguel García).
Comentarios: **José Iges.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3).**19,30 CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES. CURSOS****UNIVERSITARIOS**«Four Crises of the Nation-State» (III).
Michael Mann: «The Struggle between Authoritarian and Democratic Regimes, 1921-1991». (*Traducción simultánea.*)**11, VIERNES****11,30 RECITALES PARA JOVENES****Piano, por Angel Gago Bádenas.**Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 4).

19,30 INSTITUTO JUAN MARCH. CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES.

**CURSOS
UNIVERSITARIOS**

«Four Crises of the Nation-State» (y IV).
Michael Mann: «The End of the Nation-State?».
(Traducción simultánea.)

12, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**
Ciclo «Canción Barroca» (II).
Intérpretes: **Belén Genicio** (mezzosoprano) y **Javier Artigas** (clavecín).
Obras de D. Buxtehude, H. Purcell, G. F. Händel, Campra, G. Frescobaldi, G. Carissimi, B. Trozzi, F. Gasparini, L. Vinci, B. Pasquini, A. Vivaldi, B. Marcello y C. Monteverdi.

14, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Recital de piano, por **Anne Kaasa**.
Obras de L.v. Beethoven, F. Chopin, E. Grieg, M. Ravel e I. Albéniz.

16, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «SONATAS PARA PIANO DE SCHUBERT» (y V)**
Intérprete: **José Francisco Alonso**.
Programa: Sonata en La menor Op. 42 Dv. 845 y Sonata en Si bemol mayor Dv. 960.

19, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**
Ciclo «Canción Barroca» (y III).
Intérpretes: **Carmina Instrumentis (Carmen Marqués Vidal)**, soprano, **Felipe Sánchez Mascuñano**, tiorba y **Carlos Gass**, laúd).
Obras de Campion, Robinson, Ford, Dowland, J. Marin, Narváez, Hidalgo, da Milano, Caccini y Monteverdi.

21, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Canto y piano, por **Virginia Prieto** y **Francisco Luis de Santiago**.
Obras de D. Scarlatti, M. A. Bononcini, J. A. Perti, W. A. Mozart, F. Schubert, J. Brahms, F. García Lorca, J. Nin y J. Rodrigo.

CICLOS MUSICALES EN LOGROÑO Y ALBACETE

Organizado por «Cultural Rioja» y «Cultural Albacete», con la colaboración técnica de la Fundación Juan March, se celebra en **Logroño** (los lunes 7, 14 y 21 de diciembre) y en **Albacete** (los lunes 14 y 21 de diciembre) el Ciclo de «Sonatas para piano de Schubert», que ofrecen **José Francisco Alonso** y **Eulalia Solé**.

Información: Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20