
Música

Un total de 146 conciertos y la puesta en marcha de nuevas iniciativas resumen la actividad musical de la Fundación Juan March a lo largo de 1986.

Continuaron los habituales ciclos monográficos de los miércoles, dedicados a un compositor, género, instrumento o escuela, y que en este año estuvieron dedicados a la música del barroco francés, los tríos y cuartetos con piano de Mozart, ofrecidos también en Avila, la canción española del siglo XX, las Variaciones para piano de Beethoven, las paráfrasis, glosas y transcripciones de Liszt y la música para dos pianos del siglo XX. También contribuyó la Fundación a la celebración en la catedral de Palma de un nuevo Ciclo de Misas Polifónicas, y prosiguieron los «Conciertos de Mediodía» de los lunes y los recitales didácticos para jóvenes, tres veces por semana.

A través del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de es-

ta institución, se pusieron en marcha dos nuevas líneas: el aula de reestrenos y los encargos (y posterior estreno) de obras a compositores españoles actuales, con la presentación en concierto público de sendas obras de Luis de Pablo y Gonzalo de Olavide.

Se editó un catálogo de obras de Conrado del Campo, primero de una serie de ellos que recogerán la producción de compositores españoles, y cuya presentación se acompañó con un concierto; y se publicó un nuevo catálogo con los fondos que posee el citado Centro de Documentación musical de la Fundación.

El estreno en concierto público de las seis obras seleccionadas en la V Tribuna de Jóvenes Compositores y la convocatoria de una sexta completan la actividad musical desarrollada por la Fundación en ese año. Un total de 43.280 personas asistieron a los conciertos de esta institución durante 1986.

Balance de conciertos y asistentes en 1986

	Conciertos	Asistentes
Ciclos monográficos	32	11.355
Recitales para Jóvenes	76	21.471
Conciertos de Mediodía	32	9.136
Otros conciertos	6	1.318
TOTAL	146	43.280

El Barroco francés



Un ciclo de seis conciertos dedicado a la música del «Barroco francés» celebró en su sede la Fundación Juan March desde el 8 de enero hasta el 12 de febrero, en miércoles sucesivos. Compuesto por obras de 23 autores —en su mayor parte grandes nombres de la música francesa de la época, además de otros compositores poco conocidos, quizá interpretados por vez primera en España—, el ciclo ofrecía exclusivamente música instrumental a solo o con bajo continuo, dejando aparte toda la música vocal y apenas rozando la música para conjuntos.

Actuaron en el ciclo **Pablo Cano**, que lo abrió con un recital de clave; el trío compuesto por **Jan Grimbergen** (oboe), **Jacques Ogg** (clave) y **Renée Bosch** (viola de gamba), en el segundo concierto; **Pere Ros** (viola de gamba) y **Emer Buckley** (clave), en el tercero; **José Miguel Moreno**, quien ofreció un recital de laúd y guitarra barrocos; un trío formado por **Alvaro Marías** (flauta de pico y travesera barroca), **Françoise Lengellé** (clave) y la citada **Renée Bosch** (viola de gamba); y cerrando

el ciclo, el pianista **Ramón Coll**, con un recital para este instrumento y música de Franck, Debussy y Ravel.

De «un largo y doloroso asedio» calificaba **Alvaro Marías**, en el estudio reproducido en el folleto-programa del ciclo, la historia del barroco francés: la constante resistencia de Francia ante las novedades —técnicas, formales, organológicas, estilísticas— aportadas sin tregua por Italia y que paulatinamente fueron conquistando a todo el mundo occidental. «El estilo, el gusto propio de la música francesa —apunta Marías— tiene una importancia capital en el panorama del barroco musical europeo. El estilo francés, frente al italiano —al que se opone—, representa uno de los dos modelos estilísticos que polarizan la música barroca. La sutileza y refinamiento, características de la música barroca francesa, determinan a menudo una tendencia hacia la interiorización, el intimismo, unas veces dulcemente decadente, otras profundamente introvertido o dolorosamente nostálgico.»

«No se puede hablar de la vieja oposición entre los estilos francés e italiano sin referirse a la paulatina combinación y fusión de ambos estilos, de la “reunión de los gustos”. Aunque la pugna musical entre ambos estilos tuviera momentos verdaderamente virulentos, lo cierto es que el intercambio, la simbiosis entre ambos estilos, se puede rastrear desde antiguo. La oposición, pues, no puede ser concebida sino como una larga convivencia, no siempre violenta, llena de fructuosos intercambios y mutuas influencias.»

«La música francesa del barroco se desenvuelve cómodamente en el campo de la suite, de las danzas binarias y en forma de rondó, sin olvidar las formas libres (*caprice, prélude...*) ni las contrapuntísticas, si bien la fuga francesa tiene un carácter muy diferente de la germánica, mucho más densa y compleja.»



Mozart: los tríos y cuartetos con piano

Siguiendo con el repaso de la música de cámara de Mozart, que inició hace unos años, la Fundación celebró en 1986, en su sede, del 19 de febrero al 5 de marzo, un ciclo dedicado a los tríos y cuartetos con piano del compositor salzburgoés: tres conciertos que ofreció el **Trío Mompou**, con **Emilio Mateu** (viola) y **Pedro Meco** (clarinete). En años anteriores se programaron ciclos con la integral de sonatas para teclado, las sonatas para violín y piano y los quintetos de cuerda.

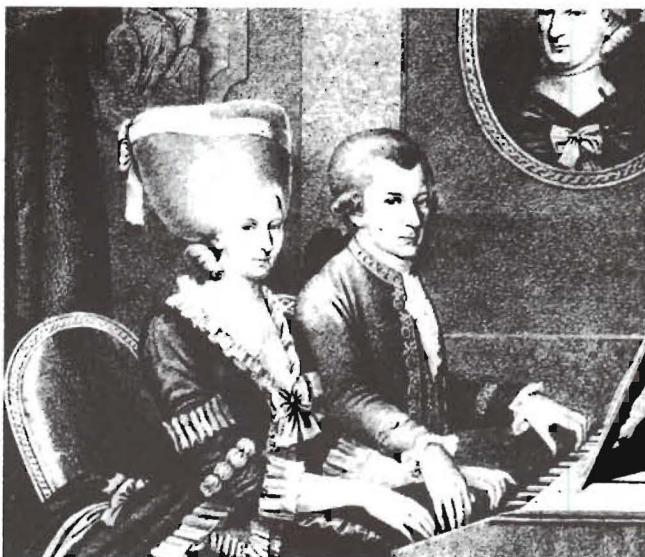
Este mismo ciclo, con los mismos intérpretes, se ofreció posteriormente en Avila, los domingos 13, 20 y 27 de abril, en el salón de actos de la Caja Rural Provincial de Avila, organizado por la Fundación Juan March en colaboración con el Conservatorio Elemental de Música de Avila «Tomás Luis de Victoria», la Sociedad Filarmónica de Avila y la citada Caja Rural Provincial.

Las obras que incluía el ciclo, señalaba **José Luis García del Busto**, autor de los comentarios recogidos en el libro-programa, constituyen una importante aportación por parte de Mozart. «Pese a la fuerza de la tradición del bajo continuo, pese a que los modelos iniciales del joven Mozart —Carl Philip Emmanuel y Johann Christian Bach, Schobert, la Escuela de Mannheim— apuntaban sólo tímidamente algunos avances, pese al mayor dominio que Mozart ostentaba del piano como ejecutante, la corta evolución que permite ver el “corpus” de tríos y cuartetos con piano es suficiente para que podamos considerar admirable el equilibrio con que trabaja Mozart los instrumentos.»

«Los principios “modernos” de la música de cámara, los que, recogidos por Beethoven, serían llevados a su máximo esplendor y desarrollo durante el romanticismo, quedaban con Mozart plenamente fijados. Y en cuanto al establecimiento de la forma sonata, la homogeneidad de las nueve composiciones que se ofrecen en

el programa habla por sí misma de dominio, seguridad, afianzamiento. Todas ellas se plantean en tres movimientos con arreglo al esquema básico Allegro-Lento-Allegro, sólo roto en el *Trío con clarinete*, que se inicia en tiempo más moderado.»

«Mozart —escribe García del Busto— pasó toda la vida, tan intensa como corta, luchando en vano por la legítima aspiración a una estabilidad económica que le fue sistemáticamente negada. Sin embargo, no supo o no pudo plegar su inspiración y su técnica a estos fines que otros músicos con menos talento alcanzaron. La pequeña historia de estas obras es una conmovedora sucesión de tales intentos, empezando por el hecho mismo de que Mozart se dispusiera a componer para estas formaciones en un momento en que la demanda de los “dilettanti” vieneses podría suponer la salida comercial para las partituras. Pero no bastó con querer: si los contemporáneos exigían otra cosa, sin duda más ligera, la historia debe estar agradecida al hecho de que Mozart no pudiera o no supiera “dar menos”.»



Canción española del siglo XX

Fundación Juan March



CICLO
CANCION ESPAÑOLA
DEL SIGLO XX
Albert Mues 1986

La Fundación Juan March organizó sobre la «Canción española del siglo XX» un ciclo de cinco conciertos que se celebraron del 9 de abril al 7 de mayo. Dedicados a la canción en el País Vasco y Navarra, en Cataluña, en Valencia, en Castilla y en Andalucía, estos conciertos, siempre ceñidos a la canción con piano, abarcaron un total de 34 compositores y todas las lenguas oficiales de nuestro país y algunos de sus dialectos.

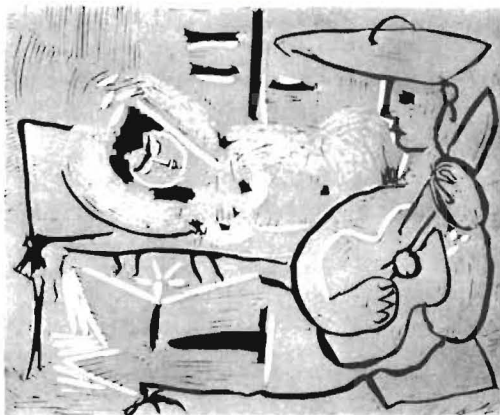
En el ciclo se recogían obras de autores de los nacionalismos históricos como Granados, de la generación de los maestros, de los músicos de la República y de generaciones posteriores; en muchos casos de compositores todavía en activo. Un panorama de estilos, maneras, modos y tendencias, que permitía repasar lo que ha sido la música española a lo largo de este siglo. De cuatro de los compositores seleccionados se celebraba en 1986 el primer centenario del nacimiento: P. Donostia, Oscar Esplá, Julio Gómez y Jesús Guridi.

El ciclo cubría los focos indispensables para dar una adecuada cobertura al tema, aunque no estuvieran representadas zonas geográficas donde pudiera encontrarse un cultivo, a veces muy acertado, del género: pensemos en el caso de Asturias, Cantabria, Murcia, Baleares, Canarias, Extre-

madura, Aragón o Galicia, esta última generadora de muy bellos ejemplos, tanto en el siglo pasado como en el presente. Sin embargo, Galicia aparecía representada en las canciones del vasco Francisco Escudero, en una canción de Mompou, en las de Manuel y Alberto Blancafort y en las canciones del aragonés Antón García Abril sobre poemas de Rosalía de Castro. Aragón lo estaba obviamente en la «Aragonesa», de Esplá, y Extremadura podía estar al fondo de los «Madrigales amatorios», de Joaquín Rodrigo, inspirados por el renacentista pacense Juan Vázquez. E incluso a lo largo del ciclo se hacían incursiones en lo cubano con Montsalvatge, en lo portugués con las canciones de Ernesto Halffter, en lo francés con una canción del Padre Donostia y en las tres *Méloides*, de Falla.

Participaron en el ciclo **Manuel Cid** y **Rafael Senosiáin** (canción en el País Vasco y Navarra), **Pura María Martínez** y **Rogelio Gavilanes** (en Cataluña), **Carmen Bustamante** y **Perfecto García Chornet** (en Valencia), **María Aragón** y **Miguel Zanetti** (en Castilla), y **Paloma Pérez Iñigo**, también con **Miguel Zanetti** (en Andalucía).

La Fundación editó un libro-programa, con comentarios a cada uno de los programas del ciclo, notas biográficas de todos los participantes en el mismo y las letras de todas las canciones, tanto en castellano como en su versión original. El crítico musical **Andrés Ruiz Tarazona**, autor de esas notas al programa, subrayaba cómo España, al igual que en otros géneros, «presenta una historia algo especial en el campo de la canción que podemos llamar culta, pese a su arraigo popular». Esa tradición se inicia con la tonadilla escénica en la segunda mitad del siglo XVIII, sigue en el XIX con la canción de salón, progresa con la generación de maestros del nacionalismo español y conoce una etapa de bienestar creador en las cuatro primeras décadas de nuestro siglo.



Beethoven: las Variaciones para piano

Las Variaciones para piano de Beethoven fueron objeto de un ciclo de cuatro conciertos que ofrecieron en la Fundación Juan March, del 21 de mayo al 11 de junio, los pianistas **Isidro Barrio**, **Maita Berrueta**, **Carmen Deleito** y **Josep M. Colom**. Con estos conciertos se continuaba el repaso a la producción beethoveniana que, en años anteriores, se dedicó a otras modalidades de su música: las sonatas para violín, sonatas para piano, sonatas para violonchelo y piano y tríos para violín, piano y violonchelo.

Junto a las Variaciones sueltas —si no todas, sí las más importantes—, el ciclo incluía tres sonatas que incluyen tiempos con variaciones (Sonata núm. 12 en La bemol Mayor, Op. 26; Sonata núm. 10 en Sol Mayor, Op. 14/2, y núm. 32 en Do menor, Op. 111).

Inmaculada Quintanal, directora de la cátedra de Música de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB de Oviedo, redactó una introducción al tema objeto del ciclo, recogido en el folleto-programa del mismo. Subrayaba la importancia de la forma *variación*, dentro de la obra beethoveniana, «forma que recibió de sus mayores y a la que dotó de unas perspectivas de futuro insospechadas. Puede decirse que, junto a la forma *sonata*, la *variación* fue en Beethoven uno de los procedimientos clave a la hora de su aprendizaje del oficio de componer, íntimamente unido al principio de la improvisación».

Unas Variaciones son su primera obra publicada, la que hizo sobre una marcha de Dressler en 1782, es decir, con doce años; y, afirma Inmaculada Quintanal, entre sus composiciones instrumentales fechadas antes de 1800, alrededor de un tercio son Variaciones o contienen, si son obras en varios movimientos, uno de ellos *variado*. «Beethoven hizo Variaciones para todo tipo de instrumentos y de conjuntos instru-

mentales, incluidos sus conciertos y sinfonías, pero en ninguno de ellos puede seguirse la evolución de su estilo con la comodidad que se hace a través del piano, instrumento que recibió, en todo caso, el mayor número de obras de este género a lo largo prácticamente de toda su vida.»

«Las Variaciones que Beethoven compone en el siglo XVIII, prácticamente todas entre sus veinte y treinta años, están basadas casi siempre en melodías y temas populares de óperas y ballets, como hacían Mozart y sus contemporáneos. A partir de 1800 se puede observar un cambio de comportamiento en la forma de tratar la *variación*, que coincide con un cambio de estilo y de manera en toda la música del autor, la segunda fase de su obra. La ornamentación del tema pierde ahora fuerza en beneficio de una introspección más individualizada. No es desdeñable el contacto que Beethoven establece ya entre el concepto de *variación* y la forma de la fuga (Op. 35) o, más profundamente, entre la *variación* temática que él practica y el concepto de *variación* típico del barroco, a través de bajos armónicos más o menos obstinados. Estamos ya en un mundo claramente distinto. Tras los años difíciles de la segunda década del siglo XIX, el último estilo beethoveniano volverá a encontrar en la *variación* el cauce adecuado para manifestarse. De todos modos, con que sólo hubiera escrito las monumentales Variaciones sobre un Vals de Diabelli, Op. 120, ya sería bastante: en ellas virtió el pormenor de su nueva manera de concebir un procedimiento musical viejo como la misma polifonía y que él renovaba y abría para los músicos del futuro. Claro es que no fue él solo: entre el Goya de los cartones para tapices y el de las pinturas negras se estaba dando, entre los mismos silbidos interiores de la sorde-
ra, una evolución parecida. Era Europa entera la que había cambiado drásticamente.»

Fundación Juan March



Franz Liszt: paráfrasis, glosas y transcripciones



Con un ciclo dedicado a las «Paráfrasis, glosas y transcripciones de Franz Liszt», conmemoraba la Fundación el primer centenario de la muerte del compositor húngaro. Del 1 al 22 de octubre se celebraron en la sede de esta institución cuatro conciertos a cargo del organista **José María Mas y Bonet**, los pianistas **Josep Colom** y **Mario Monreal** y el tenor **Manuel Cid**. El programa incluyó paráfrasis, glosas y transcripciones de diversas obras de Bach, Wagner, Meyerbeer, Donizetti, Verdi, Tchaikowsky, Schubert, Schumann y Chopin, además de composiciones originales del propio Liszt.

Las transcripciones para piano y otros instrumentos de obras de otros compositores, aunque desterradas durante mucho tiempo del repertorio habitual por no ser obras totalmente originales, constituyen un capítulo esencial para conocer al artista y, sobre todo, al mundo que le rodeaba.

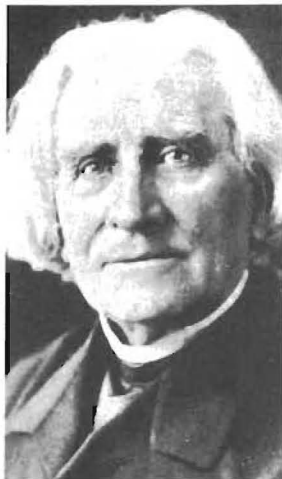
Tres de estos conciertos se ofrecieron también en Avila, en la mañana de los domingos 2, 9 y 16 de noviembre, dentro de la serie «Conciertos de Otoño», organizados por el Conservatorio Elemental «Tomás Luis de Victoria», de Avila, y la Fundación Juan March, con la colaboración de

la Caja Rural Provincial y de la Sociedad Filarmónica de Avila. El ciclo en esta capital incluyó dos recitales de piano, los días 2 y 9, a cargo, respectivamente, de Josep Colom y Mario Monreal; y un recital de canto y piano, ofrecido el día 16 por el tenor Manuel Cid y Josep Colom.

Estos mismos tres conciertos del ciclo Liszt se ofrecieron asimismo en el programa «Cultural Albacete» en esta capital los días 6, 13 y 20 de octubre, en el Centro Cultural La Asunción.

Muchas de las transcripciones que Liszt hizo para el piano y otros instrumentos de obras de muy diferentes compositores, él mismo incluido —se apuntaba en el folleto programa del ciclo editado por la Fundación—, nacieron para el lucimiento personal del Liszt virtuoso del piano, pero con el valor añadido de una irreprimible y generosa tarea de difusión de la música de sus contemporáneos. Como el Goya grabador de Velázquez, Liszt se ha convertido en el más lujoso y fascinante transcriptor del siglo XIX.

«Franz Liszt es un perfecto hombre de su siglo, un hombre a la vez foco y sumidero de cultura. En su espíritu está el que esa cultura llegue a la sociedad europea, reunida en los salones de la burguesía», señalaba el crítico musical **Félix Palomeiro** en las notas al programa del ciclo. Liszt fue «partícipe directo de una etapa de cambios y revoluciones que habían de reflejarse en su música. Personalidad compleja, controvertida, capaz de aunar las tendencias más contrarias, viajero infatigable, a lo largo de su vida se suceden y aún conviven los estilos más contrapuestos». Para **Adolfo Salazar**, en Franz Liszt «se mezclaban lo demoníaco y lo divino en un conjunto único que rendía bajo sus plantas a un mundo entero, frenético en su admiración». No hizo otra cosa en su vida que un continuo «apostolado en favor del arte romántico».



Música del siglo XX para dos pianos

Un ciclo dedicado a la «Música del siglo XX para dos pianos» se celebró en la Fundación del 29 de octubre al 19 de noviembre. En cuatro conciertos, otros tantos dúos dieron un repaso al repertorio extranjero de esta modalidad pianística de nuestro siglo, y en el último concierto, a la música española y, especialmente, a la producción de Javier Alfonso, en un recital en el que actuaba él mismo y que era, a la vez, un homenaje a este músico español.

Los dúos que participaron en el ciclo fueron los compuestos por **María Angeles Rentería** y **Jacinto Matute** (con obras de Rachmaninov, Lutoslawski y Stravinsky), **Begoña Uriarte** y **Karl-Hermann Mrongovius** (Debussy, Ravel y Messiaen), **Miguel Frechilla** y **Pedro Zuloaga** (Poulenc, Fauré, Debussy y Milhaud) y el citado **Javier Alfonso** y **María Teresa de los Angeles** (con obras de Francisco Calés, Joaquín Rodrigo y del propio Alfonso).

Con este ciclo, dedicado al verdadero dúo pianístico, es decir, no sólo dos intérpretes sino también dos instrumentos, se complementaba el que organizó la Fundación en enero de 1985 sobre música para piano a cuatro manos. Con los doce compositores elegidos en esta ocasión, se pretendía dar una imagen de esta modalidad de dos pianos tan difundida en el presente siglo.

El crítico musical **Enrique Franco**, autor de las notas al programa del ciclo y de una introducción sobre el tema que recogía el folleto editado con tal ocasión, escribía: «Se comprende que un instrumento sobre el que alzó su monumento virtuoso el romanticismo hasta alcanzar las cumbres liztianas pudiera parecer “inservible” en el momento inicial de una evolución que mudaba no sólo el “ideal sonoro” y el lenguaje, sino también los supuestos fundamentales de la música (...). La idea de un piano mayor que el piano cuajó en lo que, acu-

diendo al título de una obra original del brasileiro Marlos Nobre, podríamos denominar el “piano multiplicado”. Se multiplicaron los ejecutantes y se duplicaron, triplicaron o cuadruplicaron los instrumentos.»

Pensemos en Brahms, Debussy, Ravel, Stravinsky, Poulenc, Milhaud, Messiaen, Boulez, Lutoslawski o Halffter. No hay simple “piano multiplicado” sino vehículo de comunicación musical que necesita dos instrumentos y dos ejecutantes.»

«El piano, por sus posibilidades de resumir incluso lo escrito para orquesta y por su “prestigio personal” altamente individualizado, cuando se presenta doblado o en grupo, llama la atención, lo que no ocurre con otros instrumentos habitualmente escuchados en combinaciones múltiples, desde el trío y el cuarteto hasta la gran formación orquestal. Así se tomó como insólita y hasta “rara” una unión mucho más lógica que la de violín y piano o violonchelo y piano, por ejemplo. En un caso se trata de dos fuentes sonoras perfectamente homogéneas; en otros, tan heterogéneas en todos los aspectos —incluso tan contradictorias— que sólo el talento de los compositores, cuando existe, ha podido, contra toda lógica, realizar con éxito semejante suma de contrarios.»

«A partir de Chabrier y de Fauré, el repertorio para dos pianos creció notablemente y obedeció, en cada caso, a la estética específica del compositor que lo cultivaba, por lo que no son pocos los dúos representativos. Citar *Lindaraja* y *En blanco y negro*, de Debussy; el *Concierto*, de Stravinsky; la *Sonata*, de Poulenc, y así sucesivamente, hasta anotar *Formantes*, de C. Halffter; *Tableaux vivants*, de Bussotti; *Mantra*, de Stockhausen; *Estructuras*, de Boulez, o *Experiencias*, de Cage, nos exime de mayores explicaciones.»



Misas Polifónicas en Palma de Mallorca

Por cuarto año consecutivo se celebró en la catedral de Palma de Mallorca un ciclo de Misas Polifónicas, organizado por la Federación de Corales de Mallorca y con la colaboración del Cabildo de la catedral, la Fundación Juan March y el Consell Insular de Mallorca. Del

13 al 27 de julio, en domingos sucesivos, este IV Ciclo de Misas Polifónicas contó con la participación de tres corales mallorquines: la **Capella Oratoriana**, dirigida por **Gori Marcús**, que interpretó la Missa núm. XVII de la Opera Omnia (Missa Caça), de Cristóbal de Morales; la **Coral Murta**, bajo la dirección de **Jacint Salleras**, que ofreció la Missa «Sponsa Christi», de Antoni Martorell; y el **Grup Mixt Evast i Aloma**, dirigido por **Joan Ensenyat**, que cerró el ciclo con la Missa «O quam gloriosum est Regnum», de Tomás Luis de Victoria.



Con este nuevo ciclo de música litúrgica celebrado en la catedral de Palma de Mallorca, se reavivaba una vez más el recuerdo de tiempos pasados: Mallorca posee una vieja tradición coral y mantuvo excelentes capillas musicales, propiciando la creación de muchas obras maestras. Concretamente, se tiene noticia de la «Capella de la Seu», en Palma, en 1472.

Concierto audiovisual del Grupo OMN

Con motivo de la presentación del Catálogo de obras 1986 del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación (del que se informa más ampliamente en el capítulo de publicaciones de estos *Anales*), se organizó el 19 de marzo en la sede de la Fundación Juan March un concierto audiovisual del **Grupo OMN**, que integran **Eduardo Armenteros** (música electroacústica), **María Rosa Cervera** (creación visual) y **Javier Gómez-Pioz** (creación visual).

El grupo se formó en 1983, especializado en la creación de espectáculos basados en la combinación de la música electroacústica, la «imagen-espacio» y la danza.

El programa del concierto incluyó «Las pinturas negras de Goya» (sinfonía para banda magnética e imagen), «El sueño de la razón produce monstruos» (divertimiento fantástico), «Música para comics» (poema sinfónico para banda magnética e imagen) y «Formación de un tríptico: Encuentros. Meditación. Ritual» (tres estudios surrealistas).

Eduardo Armenteros creó estas tres obras con una beca de la Fundación Juan March en el Centro Electroacústico de Niza, y J. Gómez-Pioz tuvo una ayuda de la Fundación para su realización visual. María Rosa Cervera es arquitecto y está especializada en macrofotografía y multi-visión.

Tribuna de Jóvenes Compositores

El 14 de mayo tuvo lugar en la Fundación el estreno de las seis obras que habían sido seleccionadas en la V Tribuna de Jóvenes Compositores. El concierto corrió a cargo del **Cuarteto Arbós**, con la colaboración de **Menchu Mendizábal** (piano) y **Micaela Granados** (arpa), y del **Grupo Círculo**, bajo la dirección de **José Luis Temes**.

Las seis obras y autores seleccionados fueron los siguientes: «Tozzie, para grupo instrumental», de **José Luis de la Fuente**; «Los perpetuos comienzos, para cuarteto de cuerda», de **César Cano**; «Per a Lolla, para cuarteto de cuerda y piano», de **Agustín Charles**; «Dúo para viola», de **Ernest Martínez Izquierdo**; «Quinteto con arpa "Ain Soph"», de **Roberto Mosquera**; y «Sonata para grupo de cámara», de **Esteban Sanz**.

A esta quinta convocatoria de la Tribuna se habían presentado 29 obras, la cifra más alta hasta esta edición, ya que en 1981 (primer año de la Tribuna) concurren 19 obras; 16 a la segunda; 26 a la tercera y 22 a la cuarta. El Comité de Lectura encargado de la selección de las obras estuvo compuesto en esta ocasión por **Amando Blanquer**, catedrático del Conservatorio de Valencia; el compositor **Claudio Prieto** y **Albert Sardá**, presidente de la Asociación Catalana de Compositores.

Todos los seleccionados tenían experiencia en composición, enseñanza y dirección orquestal.

Tal como se señala en las bases, la Fundación, organizadora de la Tribuna, procedió el día del estreno a la grabación en cinta o casete del concierto, con la que se realizó una edición no venal de 100 ejemplares, que se enviaron, además de a los autores escogidos, a críticos e instituciones musicales. Igualmente se reprodujeron en facsímil las partituras seleccionadas en una edición de 400 ejemplares. Estas partituras, cuyos derechos de propiedad quedan en poder de sus autores, están a disposición del público en el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación.

Las composiciones musicales optantes a la selección de esta quinta edición de la Tribuna debieron atenerse a una plantilla instrumental o vocal constituida, como máximo, por una voz, un piano, dos violines, una viola, un violonchelo, un contrabajo, una flauta, un clarinete, un oboe, un fagot, una trompa y percusión (un intérprete), magnetófono o sintetizador (un intérprete) y un instrumento (o voz) a elegir por el compositor.

El 31 de diciembre de 1986 quedó cerrado el plazo para presentarse a la sexta convocatoria de esta Tribuna de Jóvenes Compositores, destinada a todos aquellos músicos españoles que no hayan cumplido treinta años, cualquiera que sea su titulación académica, y con la excepción de los seleccionados en la Tribuna anterior. Las obras presentadas han de ser inéditas y no estrenadas con anterioridad.



Estrenos de composiciones musicales encargadas por la Fundación

Con el estreno en concierto de dos obras de los compositores **Luis de Pablo** y **Gonzalo de Olavide**, realizadas por encargo expreso de la Fundación Juan March, esta institución inició una nueva línea de promoción musical a través de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea: el encargo de obras a compositores españoles contemporáneos, para ser estrenadas en la Fundación en un concierto público, acompañado de explicaciones a cargo del propio autor.

El director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, al presentar el

primero de estos estrenos, el de Luis de Pablo, apuntó que «se pretende que los músicos encuentren en este Centro de Documentación Musical un lugar apacible y eficaz para sus trabajos, que tenemos decidido empeño en propiciar: hemos encargado ya, por ejemplo, catalogaciones exhaustivas de una docena de compositores españoles del siglo XX que, a medida que vayan concluyendo, editaremos y presentaremos en este mismo lugar. Nuestro principal objetivo es que quienes crean la obra, los compositores, vean en este Centro de Documentación un sitio propicio para presentarla y comentarla».

Luis de Pablo: «Cuatro fragmentos de “Kiu”, para flauta y piano»

El 18 de junio se estrenaba en la sede de la Fundación la obra del compositor vasco **Luis de Pablo** «Cuatro fragmentos de “Kiu”, para flauta y piano», realizada por encargo de esta institución. Se trataba de una refundición que el compositor hizo de cuatro fragmentos de su ópera *Kiu*, estrenada hacía tiempo. El flautista **Gérard Garcin** y el pianista **Jacques Raynaud**, franceses los dos, fueron los intérpretes de los fragmentos refundidos por Luis de Pablo.

Antes del concierto, el propio Luis de Pablo explicó la génesis de la obra: los pasos dados desde la interpretación orquestal

y operística de los fragmentos escogidos, que ofrecieron, en vivo y por dos veces, los intérpretes citados. La ópera duraba más de dos horas; los cuatro fragmentos, unos veinte minutos. «Ha habido —explicó Luis de Pablo— un trabajo de selección. La obra se compone de cuatro partes: *Fantasia*, *Aria*, *Burletta* y *Andante-Adagio-Final*. La *Fantasia* es una versión del primer acto. Comienza con el principio del mismo y termina con su fin.»

Tomás Marco, en «Diario 16» (20-6-86), apuntaba que «De Pablo no ha hecho una transcripción, sino una recreación del material adaptado a un mundo sonoro diferente. Aun así conserva un clima de música lírica y la obra es claramente dependiente de la ópera, aunque no deja de ser autónoma y, además, una nueva muestra del talento y la creatividad de su autor».



Por su parte, Enrique Franco, en «El País» (20-6-86), calificaba la obra de «una muy bella página para cuatro modalidades de flauta y piano, que funciona un poco a modo de sonata en cuatro movimientos». Para Fernando Ruiz Coca, «la música original se ciñe estrechamente al

discurrir escénico del que le viene su forma. Sin embargo, las estructuras articulatorias que la organizan (...) conservan su virtualidad independiente en la nueva escritura que para el diálogo entre la flauta y el piano ha creado su autor (...). El resultado es altamente positivo» («Ya»,

22-6-86). El crítico de «ABC» (20-6-86), Antonio Fernández-Cid, calificaba el conjunto de «muy atrayente: la renovación de vehículos ayuda mucho a la variedad y la escritura es directa, sin distorsionar los timbres de los medios elegidos. Una música con valor por sí misma».

Gonzalo de Olavide: «Ricercare»

El 3 de diciembre se celebró en la Fundación el estreno de *Ricercare*, obra original del compositor madrileño **Gonzalo de Olavide**, y que fue interpretada por **Javier Benet** (percusión), **Adolfo Garcés** (clarinete), **Rosa María Calvo Manzano** (arpa) y **Rafael Ramos** (violonchelo), bajo la dirección de **José Luis Temes**. Antes del concierto de esta obra, encargo de la Fundación Juan March, el propio autor intervino comentando y explicando su trabajo.

De *Ricercare*, que fue concluida en septiembre de 1986, dijo Olavide que «debe transcurrir al límite del silencio. Este es el criterio fundamental, en tanto que su gradación progresiva significa la lejanía y, en cierta forma, la definición del espacio: el eco. De ahí que “lo interno” y “lo externo” sean determinantes en esta composición. Por lo demás, el nombre alude a una forma rigurosa de polifonía ligada a estos cuatro instrumentos, a modo de caja de resonancia imaginaria».

La crítica especializada, presente en el estreno, se ocupó del mismo extensamente. Enrique Franco, en «El País» (6-12-1986), escribía: «El caso de Olavide es absolutamente personal, pues su *Ricercare*, con todo y observar ciertos principios formales en la escritura imitativa, cobra su máxima importancia en la significación, fruto de una idea precisa y difícil: la de atrapar el silencio (...). Música pura, sin correspondencia con fenómenos plásticos o gestuales, *Ricercare* revela, a través de un len-

guaje sutil, un espíritu extremadamente refinado, capaz de convertir la “nota” no ya en “sonido”, sino casi en “tema”...»

Fernando Ruiz Coca, crítico de «Ya» (7-12-1986), apuntaba en la obra «la convergencia de las dos estéticas principales en la actualidad: la constructiva, que ordena severamente y articula con rigor toda la partitura, confiriéndole una evidente unidad, y, al mismo tiempo, una cierta inclinación a lo expresivo, que logra, con calidad y hasta demasiada efusividad, mediante sonoridades agradables, en un clima meditativo, casi siempre en “piano”». En «ABC» (5-12-1986), Antonio Fernández-Cid destacaba de la audición de la obra «el buen gusto y el grato resultado que se alcanza por caminos de un tratamiento sensible de clarinete y clarinete bajo, una percusión con predominio del vibráfono y un arpa y un cello (...), sin desquiciar nunca el carácter de cada vehículo.»



Presentación del *Catálogo de obras de Conrado del Campo*

El 26 de noviembre se presentó en la Fundación el *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, editado por el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de esta institución, con un concierto con obras del maestro Del Campo, que ofrecieron la soprano **Pura María Martínez** y el pianista **Rogelio Gavilanes**. Previamente, el autor del catálogo, el musicólogo **Miguel Alonso**, uno de los últimos discípulos de Conrado del Campo, pronunció unas palabras de presentación, en las que glósó su figura y obra.

Con este volumen, del que se informa también en el capítulo de publicaciones de estos mismos *Anales*, la Fundación Juan March ponía en marcha una nueva iniciativa a través de su Centro Documental, que desde su creación, en 1983, además de recoger y catalogar partituras, libros y grabaciones, sólo había editado catálogos de las obras que componen sus fondos. Con el volumen dedicado a la producción de Conrado del Campo se iniciaba una serie de catalogaciones de la obra completa de un compositor, encargadas a un especialista o a personas relacionadas con el músico.

Miguel Alonso, también compositor, al presentar el Catálogo, habló de la significación de este músico en el contexto de su época (nació en 1878 y murió en 1953), ci-

tando diversos testimonios de sus contemporáneos. Posteriormente, Pura María Martínez y Rogelio Gavilanes interpretaron canciones de Conrado del Campo sobre poemas de Enrique de Mesa, Lope de Vega, Pemán, Álvarez Quintero y canciones tradicionales.

Miguel Alonso señaló que con la preparación del Catálogo había querido «aportar mi granito de arena en la reivindicación de la figura y la obra tan inexplicable como incomprensiblemente olvidada de un hombre, de un artista y, sobre todo, de un maestro forjador, a lo largo de varias décadas, de músicos de tendencias estéticas tan heterogéneas y que han seguido derroteros tan dispares como Javier Alfonso, Bacarisse, Bautista, Fernández Blanco, Tapia Colman, Calés Otero, Casal Chapí, Echevarría, E. Franco, Gombau, Leoz, Muñoz Molleda, Iglesias, Moreno Bascuñana, M. Parada, Remacha, Moraleda, Escudero, Olmedo, Pla, Cristóbal Halffter, etc., cuya influencia, en algunos casos, se ha proyectado de diversas formas y por diversos caminos en las nuevas generaciones de los músicos españoles».

«Resulta inexplicable que una de las personalidades más serias y representativas de la música española de la primera mitad de nuestro siglo, y no sólo por su propia obra, inédita en su mayor parte, sino por la incidencia de su tarea pedagógica, haya pasado desapercibida.»

Además de su labor como maestro, Alonso se refirió a su tarea creadora, «no menos trascendental. Una simple enumeración de sus partituras nos ofrece: 20 óperas, más de 25 zarzuelas, 30 obras de música de cámara en la que destacan los cuartetos, igual número de obras sinfónicas y sinfónico-corales, 35 títulos para canto y piano y 14 de música religiosa, a lo que hay que añadir ballets, retablos, películas, revistas, etc. He aquí el inventario de medio siglo de incesante creación».



Aula de Reestrenos

Con un concierto del **Quinteto Mediterráneo** se inició el 10 de diciembre el Aula de Reestrenos, nueva iniciativa del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación, consistente en ofrecer periódicamente conciertos con obras de compositores españoles contemporáneos poco difundidas desde su estreno.

El programa de este primer concierto incluyó las siguientes obras y compositores: «Preludio y Scherzo para instrumentos de viento», de Julio Gómez; «Divertimento a 5», de José Muñoz Molleda; «Diferencias agógicas», de Francisco Cano; «Interpolaciones», de Angel Oliver; «A veces», de Claudio Prieto, y «Kukulcán», de Tomás Marco. El Quinteto Mediterráneo se formó en 1983 por profesores solistas de la Orquesta Nacional. Lo componen José Oliver (flauta), Salvador Tudela (oboe), José Tomás (clarinete), Miguel Alcocer (fagot) y Francisco Burguera (trompa).

Uno de los problemas que sufre la música de nuestros compositores —se apuntaba en el programa de mano del concierto—, y no sólo en España, estriba en que, tras su estreno, pueden pasar muchos años sin que ciertas obras vuelvan a escucharse. La desaparición de la etiqueta de no-

vedad que supone una primera audición, la lógica insatisfacción del compositor ante obras que inmediatamente siente como «antiguas», la pereza de intérpretes y oyentes y la falta de condiciones adecuadas ofrecen como resultado la práctica «desaparición» de muchas composiciones que probablemente no lo merezcan. Si, al menos, estas obras se editan o se graban, es posible estudiarlas, pero en otras muchas ocasiones ni eso siquiera ocurre, por lo que nuestro patrimonio cultural queda así expoliado.

Por otra parte, muchos de los obstáculos que una primera audición puede suponer para la comprensión de una obra musical pueden verse paliados con el paso del tiempo.

Es seguro, en todo caso —se señalaba en la presentación—, que oír las de nuevo y a cierta distancia del momento en que fueron creadas, y por otros intérpretes, puede contribuir a que quienes las escucharon entonces las entiendan mejor ahora. Y si no se tuvo la oportunidad de oír las cuando se estrenaron, ahora se tiene de nuevo, con el valor añadido de que el conocimiento de otras músicas más recientes del mismo compositor puede también contribuir a una más fácil aproximación entre creador y oyente.



Conciertos de Mediodía

Un total de 32 «Conciertos de Mediodía» organizó la Fundación Juan March en su sede a lo largo de 1986. Estos conciertos se celebran los lunes a las doce de la mañana, son de entrada libre y ofrecen la posibilidad de entrar o salir

de la sala en los intervalos entre las distintas obras del programa. Agrupados por modalidades e instrumentos utilizados, los conciertos presentados en 1986, con indicación de día y mes, son los siguientes:

Individuales	● Organo	Adelma Gómez (24-2), Domingo Losada (13-10).
	● Piano	Isabel Picaza (21-4), Alberto González Calderón (12-5), Rogelio Gavilanes (26-5), Manuel Ariza (9-6), Fermín Higuera (30-6).
	● Guitarra	Toru Kannari (19-5), Antonio Sánchez Picadizo (16-6).
Colectivos	● Tríos	Haydée Francia (violín), Marcelo Bru (chelo) y Bárbara Civita (piano), miembros del Trío de la Fundación San Telmo, de Buenos Aires (27-1).
	● Cuartetos	Tomás Tichauer (viola) y el Trío de la Fundación San Telmo (3-2) y Cuarteto Real de Saxofones (17-11).
	● Dúos	
	● Canto y piano	Dolores Cava y E. López de Saa (10-2), María Luisa Castellanos y María Acebes (17-3), Ifigenia Sánchez y Miguel Zanetti (11-4), Jorge Drösser y Elisa Ibáñez (5-5), Luis Alvarez y Sebastián Mariné (23-6), María Uriz y Amparo G. Cruells (20-10).
	● Piano	Celsa Tamayo y Divina Cots (duo de pianos) (6-10), Mar G. Barrenechea y Polo Vallejo (piano a cuatro manos) (3-11), Dúo Alonso de Proteau (15-12).
	● Clave a cuatro manos	Xavier Aiguabella y Antonio Albalat (13-1).
	● Organo y trompeta	Anselmo Serna y Enrique Rioja (10-3).
	● Flauta y piano	Juana Guillem y Bertomeu Jaume (2-6).
	● Flauta y guitarra	Josefina Sanmartín y Jaume Torrent (27-10), Vicente Martínez y Pablo de la Cruz (1-12).
	● Violín y piano	Juan Llinares y Perfecto García Chornet (10-11).
	● Clarinete y piano	Oriol Romaní y Mary Ruiz-Casaux (24-11).
	● Violonchelo y piano	Elena Mihalache y Lidia Guerberof (3-3).
	● Música coral	Grupo Mozart de Opera en concierto (20-1), Coral Santo Tomás de Aquino (28-4).
● Grupos instrumentales	Aula de Percusión del Conservatorio de Madrid (7-4).	

«Recitales para jóvenes»

En 1986 prosiguieron los «Recitales para jóvenes» que, con diversas modalidades e intérpretes, viene ofreciendo la Fundación Juan March en su sede desde hace once años. Un total de 21.471 chicos y chicas asistieron en 1986 a los 76 recitales que se celebraron tres veces por semana. Estos conciertos se destinan a grupos de alumnos de colegios e institutos de los últimos cursos de bachillerato.

Con esta serie musical se pretende que los chicos asistan a un concierto de música clásica en directo (para gran parte de ellos es la primera vez que lo hacen) con un carácter didáctico. A este fin el concierto va acompañado de explicaciones orales a las obras, compositores o instrumentos, que realiza en cada ocasión un crítico musical.

A lo largo de 1986 se ofrecieron seis modalidades. Se iniciaron el 14 de enero, con un dúo de canto y guitarra, a cargo de la mezzosoprano **María Aragón** y **Gerardo Arriaga**, que actuaron los martes, hasta el 11 de marzo, con explicaciones del musicólogo **Federico Sopena**.

La guitarra fue objeto de atención en estos recitales, ofrecidos por **Miguel Ángel Jiménez Arnáiz** y **José María Gallardo**,

y comentados por **Juan José Rey**, desde el 16 de enero al 29 de mayo. También actuaron la soprano **Paloma Pérez Iñigo** y, de forma alterna, los pianistas **Fernando Turina** y **Miguel Zanetti**, desde el 4 de febrero al 4 de marzo. **Federico Sopena** fue también el encargado de comentar estos conciertos.

El piano, instrumento al que vienen dedicándose los «Recitales para jóvenes» de los viernes, contó a lo largo del año con la actuación de tres intérpretes: **Teresa Naranjo**, **Consolación de Castro** y **Almudena Cano**. En los primeros seis meses del año estos recitales fueron comentados por **Javier Maderuelo**, y los de Almudena Cano, de octubre a diciembre, lo fueron por **Antonio Fernández-Cid**.

En abril se añadió una nueva modalidad: un dúo de violonchelo y piano, formado por el chelista **Pedro Corostola** y el pianista **Manuel Carra**, quienes prosiguieron sus actuaciones hasta el 9 de diciembre. Los comentarios los realizó **Federico Sopena**. Y en el último trimestre del año se incorporó otro dúo: saxofón y piano a cargo de **Pedro Iturralde** y **Agustín Serrano**. Estos últimos recitales los comentó el crítico musical **Enrique Franco**.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/1987

Los avances de la Física moderna
CARLOS SÁNCHEZ DEL RÍO



ABRIL 1986

Matrón. 1. DE LA FÍSICOVA NATURAL A LA FÍSICA
Matrón. 27. ENTRE EL MECANISMO Y LA SISTEMATIZACIÓN
Matrón. 3. DEL CLASICISMO A LA MODERNIDAD
Matrón. 27. LA DISCUSIÓN DE LO IMPOSIBLE

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/87

Viaje hacia Unamuno
PEDRO LAIN ENTRALGO



OCTUBRE 1986

Matrón. 17. UN RÍO DE TIEMPO
LA PALABRA DE UNAMUNO
Matrón. 27. EL RÍO
LA PALABRA DE UNAMUNO
Matrón. 27. LA PALABRA DE UNAMUNO: VIDA Y OBRA
Matrón. 27. EL RÍO
LA PALABRA DE UNAMUNO: EL RÍO DE TIEMPO

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/1987

Mito griego y teatro contemporáneo
JOSÉ SÁNCHEZ LASCORRA



FEBRERO 1986

Matrón. 1. EL MITO GRIEGO EN EL TEATRO ACTUAL
Matrón. 2. EL MITO GRIEGO EN EL TEATRO ACTUAL
Matrón. 11. PROBABILIDAD Y MITO GRIEGO: EL TEATRO
Matrón. 11. GRIEGO Y MITO GRIEGO: EL TEATRO
Matrón. 11. GRIEGO Y MITO GRIEGO: EL TEATRO

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/1987

Mapa Inquisitivo de la España actual



ABRIL 1986

Matrón. 1. EL MITO GRIEGO EN EL TEATRO ACTUAL
Matrón. 2. EL MITO GRIEGO EN EL TEATRO ACTUAL
Matrón. 11. PROBABILIDAD Y MITO GRIEGO: EL TEATRO
Matrón. 11. GRIEGO Y MITO GRIEGO: EL TEATRO
Matrón. 11. GRIEGO Y MITO GRIEGO: EL TEATRO

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/87

Antropología de la muerte
DOMINGO GARCÍA SARRÉL



NOVIEMBRE 1986

Matrón. 4. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 4. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/1987

Poesía lírica del Siglo de Oro: los géneros
RAFAEL LAPESA



FEBRERO 1986

Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/1987

Arte, paisaje y arquitectura



NOVIEMBRE 1986

Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/87

El punto de vista femenino en la Literatura Española
CARMEN MARTÍN GAITE



NOVIEMBRE 1986

Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/1987

Política y felicidad
EMILIO LLEDO




ENERO 1986

Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/1987

VALLE INCLAN HOY
ALONSO ZANORA VILLENTE



NOVIEMBRE 1986

Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/87

La arquitectura en la sociedad del cambio
ANTONIO FERNÁNDEZ-ALBA



OCTUBRE 1986

Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1969/87

Humor en el teatro español del siglo XX



NOVIEMBRE 1986

Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA
Matrón. 11. LA MUERTE COMO REALIDAD ANTROPOLÓGICA