
Conferencias, Aulas abiertas y Seminarios públicos

En el año 2000 la Fundación Juan March organizó un total de 77 conferencias con diversas modalidades y temas.

Cinco ciclos de «Aula abierta» se celebraron a lo largo del año, dedicados a los siguientes temas: «Juan Sebastián Bach, año 2000», «La ciencia a través de su historia», «La vidriera en el arte español», «El Islam contemporáneo» y «Calderón. *La vida es sueño*». Integrada al menos por ocho sesiones en torno a un mismo tema, el «Aula abierta» consta de una primera parte, de carácter práctico (con lectura y comentario de textos previamente seleccionados), a la que sólo asisten profesores de enseñanza primaria y secundaria (previa inscripción en la Fundación Juan March), que pueden obtener «créditos», de utilidad para fines docentes. Sigue una segunda parte abierta al público, consistente en una conferencia.

Dentro de los «Cursos universitarios», se celebraron dos ciclos, uno titulado «La crisis de las vanguardias», coincidiendo con la exposición «Expresionismo abstracto: Obra sobre papel (Colección

del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York)»; y otro sobre el teatro de Buero Vallejo.

Por último, se celebró un «Seminario público» titulado «Pensar la religión». El «Seminario público» quiere conjugar el grado de especialización y rigor propio de los seminarios científicos, en los que expertos de diversas disciplinas discuten a partir de ponencias escritas, con el carácter abierto de las conferencias clásicas, a las que asiste un público no necesariamente especializado. La colección *Cuadernos* recoge el contenido de estos Seminarios públicos.

Además la Fundación Juan March organizó en su sede, en Madrid, una mesa redonda en torno a la ópera *Don Quijote* (con música de Cristóbal Halffter y libreto de Andrés Amorós), coincidiendo con la presentación de la misma en el Teatro Real de Madrid.

Un total de 21.747 personas siguieron estos actos, de cuyo contenido se ofrece un resumen en páginas siguientes.

«Juan Sebastián Bach, año 2000»

Del 11 de enero al 3 de febrero la Fundación Juan March organizó en su sede un «Aula abierta» sobre «Juan Sebastián Bach, año 2000», para conmemorar el 250º aniversario de la muerte del célebre compositor alemán. La impartió, en ocho conferencias, ilustradas con audiciones, **Daniel Vega Cernuda**, catedrático de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y vicedirector del mismo. Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «J. S. Bach: ¿Un barroco?»; «La imagen de J. S. Bach: interpretaciones históricas»; «J. S. Bach, organista de iglesia»; «J. S. Bach, músico de corte»; «J. S. Bach: 'Kantor' luterano (I)»; «J. S. Bach: 'Kantor' luterano (y II)»; «¿Bach y el *Ars docendi*»; y «El Bach del *Ars speculativa*». Ofrecemos seguidamente un resumen de las mismas.

La música barroca que Rousseau definía en 1768 como aquella «en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento rígido» tiene en Bach un punto de referencia y hasta el año de su muerte (1750) sirve para marcar el término *ad quem* de la época. Pero si tenemos en cuenta que ésta ha alcanzado en torno al 1700 su plenitud, ¿cómo se materializa lo barroco en Bach, que comienza a componer a partir del cambio de siglo? Ciertamente, ha recibido en herencia todos los logros, ya seculares, del Barroco: utiliza la polifonía clásica, el estilo recitativo, la monodía acompañada, el bajo continuo y la policoralidad; consagra con *El clave bien temperado* la tonalidad «moderna»; contribuye al desarrollo de lo instrumental y del concierto (que estudia con gran interés a través de los italianos, Vivaldi, especialmente), y su música está informada del principio vital de toda música barroca: la expresión de afectos. Sólo presenta un déficit en la dedicación a la ópera, pero aborda la música dramática en cantatas profanas, pasiones y oratorios.

Pero Bach no contribuyó a fabricar el Barroco musical. Eleva cuanto recibe de él a su máxima expresión y lo trasciende. También trasciende, sobrepasa, desborda a su época, hasta tal punto que se queda solo, ya que como gran

genio no tolera epígonos ni seguidores. Ni sus propios hijos le continuarán. Quizás es esto lo que quería expresar A. Schweitzer cuando decía: «Bach acaba en sí mismo: todo conduce a él; nada emana de él».

El Romanticismo no eludirá una reinterpretación de la obra de Bach. No se resiste a transcripciones de sus obras, como hace Liszt con las obras de órgano de Bach que transcribe para el piano, el instrumento romántico por excelencia, con preferencia por las obras en las que Bach se muestra más pleno de *pathos*, dramatismo e intensidad en la expresión.

Desde el campo de lo filosófico se nos presenta un Bach profundamente racionalista. Th. Adorno, desde la consideración de la música de Bach como música pura, nos presenta a un Bach que sería el primer metafísico de la música, en cuyo campo marcaría el alba de la razón, de la *Aufklärung*. Una consideración no contradictoria con la idea de Max Reger al proclamarlo «principio y fin de toda Música» o del concepto que hemos apuntado de A. Schweitzer. Como un sistema filosófico, cerrado y perfecto en sí mismo.

A pesar de que el órgano requiere una gran madurez técnica y musical, Bach es a los 18 años un consumado organista. A esta edad ya es llamado a Arnstadt para dar un informe pericial sobre el nuevo órgano y, tras el concierto de demostración, contratado inmediatamente para ocupar el puesto. Actividad que prolongaría en Mülhausen (1707-08) y Weimar (1708-17). Lo cierto es que la faceta de su actividad que perdura en la historia inmediatamente posterior es su incomparable condición de intérprete y compositor para órgano. En numerosos testimonios escritos hasta sus detractores ensalzan su condición de organista.

A partir de marzo de 1714, en que asume oficialmente el puesto de Konzertmeister del duque de Weimar, la de organista deja de ser su tarea principal, pero seguirá hasta sus últimos días vinculado a su instrumento, firmando el visto bueno a los órganos reformados o contruidos, dando conciertos y, sobre todo, com-

poniendo tanto obras sueltas como cíclicas.

La etapa de Köthen (1717-23) va a ser la más intensa en la vida de Bach por lo que toca a la producción de música profana, en la que abarca todos los géneros, excepto la ópera, aunque aborda lo dramático musical por medio de la cantata profana. En cuatro ámbitos podía desarrollar Bach esta actividad: la música doméstica, la música municipal, la música de corte y el *Collegium Musicum*. La *música doméstica* era una institución en el mundo germánico, donde se afirman y refuerzan las propias tradiciones en torno a la música familiar con toda su carga costumbrista, cultural y espiritual. La numerosa rama de los Bach se reunía anualmente en unos magnos encuentros, en los que la convivencia estaba presidida por la música, profesión tradicional de sus miembros. La *música municipal* acompañaba los acontecimientos de la ciudad del ciclo anual y diario. Bach no es especialmente activo en este campo y se reduce a colaborar con las iniciativas de la ciudad para agasajar a su casa real de Sajonia. El tercer ámbito era la *música de corte*. El príncipe Leopoldo de Köthen era gran aficionado a la música. En esta pequeña ciudad de 5.000 habitantes Bach compondría la mayor parte de la música instrumental con que surtía las veladas musicales de palacio: la música de tecla, conciertos de violín, los *Conciertos de Brandemburgo*, *Suites orquestales*, *Sonatas para violín a solo con bajo continuo*, para violonchelo, flauta, viola de gamba, etc. Todo el catálogo son obras maestras indiscutibles, que no tuvieron repercusión en la posteridad inmediata. No sería ésta la única relación con la música de corte. Para las de Weisenfels, Sajonia y Prusia Bach compondría cantatas profanas, la *Misa en Si menor* o la *Ofrenda Musical*.

En tiempo de Bach Leipzig, que formaba parte de Sajonia, rondaba los 30.000 habitantes. De sus iglesias, San Nicolás y Santo Tomás eran las principales, la última de las cuales era la sede titular del Cantor, cargo que conllevaba el de *Director Musices* de la ciudad, dependiente del Consistorio y de la autoridad eclesiástica. Al quedar vacante el puesto por falleci-

miento de J. Kuhnau, Bach es elegido, pero sólo como tercera opción después de Telemann y J. Christoph Graupner. Tras las pruebas musicales, la votación del Consistorio y el preceptivo examen de teología, toma Bach posesión del cargo. Comenzaba una etapa que le consagraría: no se le conoce como el organista de Arnstadt, Mülhausen, el *Konzertmeister* o el *Kapellmeister* de Köthen. La única alternativa a su nombre de pila y familia es la de Cantor de Santo Tomás.

Además, la obra de Bach tiene una enorme capacidad didáctica. Lo más asombroso es que, utilizada como medio de entrenamiento técnico, esta obra no decae lo más mínimo en su condición de auténtica obra de arte. Bach, además de su actividad como compositor e intérprete, tuvo una marcada vocación por la docencia. Toda su obra posee la capacidad de formación técnica y maduración del sentido estético. Pero de forma especial aquella que fue compuesta con miras didácticas: *Pequeños preludios y fugas*, *El clave bien temperado*, *Sonatas en trío para órgano*, etc., y *El arte de la fuga*, auténtico tratado de composición sin texto.

Pero al final de su vida, el desengaño, hastío, cansancio o simple evolución vital llevan a Bach a una situación anímica que le conduce hacia obras de enorme componente especulativo. Este camino tiene perfecto parangón con el de otros grandes compositores, cuyo postrero afán creativo ha sido explorar hasta las consecuencias extremas las virtualidades de su técnica. A petición de su alumno Goldberg, publica Bach (en 1742 posiblemente) las variaciones de ese nombre. *Las Variaciones Goldberg* son un auténtico monumento a la especulación compositiva hecha arte. También lo son las *Variaciones canónicas sobre el coral de Navidad «Vom Himmel hoch»*, que fueron escritas para su recepción en la «Sociedad de las Ciencias musicales». *Una ofrenda musical*, obra dedicada por Bach a Federico II de Prusia, al parecer estaba pensada y destinada también a satisfacer la obligación contraída con la «Sociedad de las Ciencias musicales» para el año 1748. E igual parece que sucedió, al año siguiente, con *El arte de la Fuga*.



Daniel Vega Cernuda es desde 1972 catedrático de Contrapunto y Fuga del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha sido Secretario de la Sociedad Española de Musicología. Es vicedirector del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1975 realizó con ayuda de la Fundación Juan March un trabajo didáctico sobre la obra de J.S. Bach.

«La ciencia a través de su historia»

Del 8 de febrero al 2 de marzo la Fundación Juan March organizó una «Aula abierta» sobre «La ciencia a través de su historia», que impartió en ocho sesiones **José Manuel Sánchez Ron**, catedrático de Historia de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid. Los títulos de las conferencias fueron: «La matemática, instrumento universal de conocimiento: de Euclides a Gödel»; «El grande entre los grandes: Isaac Newton»; «Y la química se hizo ciencia: de Lavoisier a Kekulé»; «El fin de una quimera: Charles Darwin y la teoría de la evolución»; «El sueño de Claude Bernard: la medicina como ciencia experimental en el siglo XIX»; «La institucionalización de la ciencia: química orgánica y electromagnetismo en el siglo XIX»; «Albert Einstein, espejo del siglo XX»; y «Una revolución en curso: sobre moléculas y genes».

La ciencia a través de su historia es un título que expresa mi doble intención –señaló Sánchez Ron–. Por un lado, ofrecer un esbozo, muy selectivo, de cuál ha sido la historia de un conjunto de procedimientos y conocimientos, que agrupamos bajo el nombre común de «ciencia», que han influido decisivamente en la historia de la humanidad. Repasar algunos momentos y personajes particularmente destacados en la historia de la ciencia universal debería ser una empresa bienvenida en tanto que nos ilustra sobre una actividad que está estrechamente ligada a nuestra propia historia, y a la que tanto debemos; una actividad, por otra parte, que es sustancialmente humana, que nos distingue frente al resto de las especies vivas, al menos de las que conocemos en este pequeño planeta de una galaxia que llamamos Vía Láctea. Y para comenzar he elegido la matemática, la más básica, la más segura de las ciencias. Los procedimientos y resultados matemáticos poseen una seguridad, claridad e inevitabilidad tales que no se encuentran en ninguna otra disciplina científica. Precisamente por esa firmeza e inevitabilidad hay quien argumenta que la matemática no es realmente una ciencia, no al menos como lo pueden ser la biología, la química, la fisiología, la geología o la física. Mientras que és-

tas serían sistemas de proposiciones *a posteriori*, falibles, la matemática sería *a priori*, tautológica e infalible. Sea o no una ciencia, de lo que no hay duda es de que la matemática desempeña un lugar central en las ciencias de la naturaleza.

En uno de los ensayos más vibrantes y apasionados que he leído a lo largo de mi vida, el economista John Maynard Keynes se refería a Isaac Newton como «el último de los magos, el último de los babilonios y de los sumerios; la última de las grandes mentes que contempló el mundo visible e intelectual con los mismos ojos de aquellos que empezaron a construir nuestra heredad intelectual hace casi diez mil años». Es evidente que semejante caracterización contiene elementos inaceptables. Newton introdujo en el análisis de los fenómenos naturales –de los físicos especialmente– un método radicalmente nuevo; un método que si ya le distinguía de sus predecesores más cercanos (como Galileo, Kepler o Descartes), más le separaba aún de todos aquellos que habían empezado, milenios antes, a «construir nuestra heredad intelectual». Y sin embargo, a pesar de tales diferencias, las frases de Keynes contienen algo de verdad, tocando la esencia del pensamiento del catedrático de Cambridge. Honramos a Newton como un gran científico, para algunos el más grande de la historia.

Con anterioridad a los alrededores de mediados del XVIII, la química no podía considerarse una disciplina científica independiente. Es ese siglo, en definitiva, el que terminaría alumbrando una nueva revolución científica, que haría de la química una ciencia comparable a las demás. Es el «siglo de Lavoisier» y la revolución química asociada a su nombre. El camino abierto por él necesitaba de muchos exploradores que desbrozasen sendas enmarañadas por un enorme número de sustancias, un número que crecía, además, continuamente. Y en este dominio poco cambió desde los tiempos de Lavoisier hasta Kekulé: más concretamente hasta 1858 cuando éste publicó un artículo que sentó las bases esenciales de la denominada teoría es-

tructural. Entonces sí que se abrió otro mundo a la química.

De muy pocos descubrimientos, teorías o científicos se puede decir lo que se puede manifestar a propósito de Charles Darwin: que generó una revolución intelectual que fue mucho más allá de, en su caso, los confines de la biología o, de forma más general, las ciencias naturales, provocando el derrumbamiento de algunas de las creencias más fundamentales de su época. Creencias como la de que cada especie fue creada individualmente, «a imagen y semejanza de Dios», se añade en algunas religiones. Darwin despojó a la especie humana del lugar privilegiado que hasta entonces había ocupado en la naturaleza. Claude Bernard fue uno de los fisiólogos más notables del siglo XIX y el Ochocientos fue una era dorada de la medicina, una auténtica Edad de Oro. Entre los «otros mundos» científicos de la medicina del XIX están aquellos relativos al conocimiento de la estructura microscópica de los seres vivos; en primer lugar, al desarrollo de la teoría celular, un desarrollo que fue para las ciencias de la vida lo que la teoría atómica fue para la física y la química. El microscopio, y a través de él la teoría celular, constituyeron elementos que impulsaron, de muy diversas formas, desarrollos que modificaron sustancialmente apartados muy diversos, apartados todos propios del ámbito de la ciencia, pero algunos con implicaciones «sociales» de extraordinario calado. Ramón y Cajal, Robert Koch, Louis Pasteur: son, los de estos investigadores, logros de un siglo verdaderamente maravilloso para la medicina científica, una medicina que cambió entonces de una forma absoluta y radical, a la que debemos, cien años después, mucho de nuestro bienestar.

A lo largo del siglo XIX la ciencia se institucionalizó; esto es, pasó a ser una actividad valorada por la sociedad, por los Gobiernos y sectores industriales y económicos. Con la posible excepción de algunas Academias y de unas pocas instituciones, mantenidas por el Estado, a principios del Ochocientos la

ciencia y los científicos se encontraban a merced de sus propios medios. Ni siquiera el que disciplinas científicas formasen parte de los programas de estudios de algunas Facultades universitarias llevaba a los poderes públicos a preocuparse demasiado por las necesidades de aquellos «filósofos de la naturaleza», para los que, en el curso del siglo, se terminó acuñando un nuevo término: «científico».

Ningún nombre de científico es más conocido en la actualidad que el de Albert Einstein. Su popularidad, cuarenta y cinco años después de su muerte, no ha decrecido; casi se podría decir de él que es la «cara pública» de la ciencia; para la sociedad, el científico por antonomasia. Pero yo creo que acaso la explicación última y profunda de su fama se halla en la forma, tan perfecta, en que su vida y obra se amoldan a la historia del siglo XX. Su biografía constituye un magnífico escaparate para contemplar y analizar mucho de lo más esencial, de lo mejor y de lo peor, de lo más humano y de lo más inhumano, de lo más genial y lo más elemental, que ha dado el siglo XX.

Nos encontramos inmersos de lleno en la última gran revolución científica de nuestro siglo: la de la biología molecular. No es extraño que un observador atento de la historia de la ciencia y, en general, del pensamiento se pregunte en alguna ocasión cómo se vivieron revoluciones científicas de las que sabemos por los libros de historia. Pues bien, en la actualidad nos encontramos justo en medio de una de esas revoluciones, la de la biología molecular y biotecnología; una revolución, además, con profundas implicaciones no sólo en el dominio de la ciencia, sino también en el social. Estamos, en definitiva, asistiendo, siendo protagonistas, de uno de esos períodos en los que, por decirlo de alguna manera, el suelo se mueve bajo nuestros pies, en los que nos damos cuenta de que el futuro será diferente del presente y de que el propio presente cambia, debido precisamente a los instrumentos que se van creando dentro de esa revolución.



José Manuel Sánchez Ron es catedrático de Historia de la Ciencia en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor de numerosos libros como *El origen y desarrollo de la relatividad*, *El poder de la ciencia*, *Cinzel, martillo y piedra*, *Diccionario de la ciencia y El futuro es un país tranquilo*. Es miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

«La vidriera en el arte español»

Del 14 de marzo al 6 de abril la Fundación Juan March organizó en su sede un «Aula abierta» sobre «La vidriera en el arte español», que impartió, en ocho sesiones, **Víctor Nieto Alcaide**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y Premio Nacional de Historia 1999. Los títulos de las conferencias públicas fueron: «La vidriera y el arte español: valor, omisiones e integración»; «Los orígenes y el gótico clásico del siglo XIII»; «La renovación técnica y figurativa (1300 y 1450)»; «La influencia flamenca y la aparición de las primeras formas del Renacimiento»; «La vidriera manierista: los programas y los vidrieros flamencos»; «Degradación, conservación y recuperación: entre el barroco y la revalorización del siglo XIX»; «De la renovación modernista a la modernidad del *art déco*»; y «La vidriera y la vanguardia». Ofrecemos seguidamente un resumen de las mismas.

El estudio pormenorizado de las vidrieras de un edificio, de los artistas que las realizaron y de los problemas técnicos, formales y de restauración que comportaban, así como su papel en el contexto del arte español de cada período no se inició hasta los últimos años de la década de los sesenta. Dos circunstancias han determinado que la vidriera haya sido uno de los grandes capítulos desconocidos y olvidados del arte español. La primera es la casi total ausencia de piezas expuestas en los museos españoles y el hecho de que en las exposiciones, organizadas para conmemorar diversos acontecimientos y efemérides, la vidriera ha sido siempre la gran ausente; la segunda, la falta hasta hace poco tiempo, de publicaciones con buenas reproducciones que permitieran dar a conocer la gran calidad de nuestras vidrieras y el papel relevante que desempeñan en la historia del arte español.

Del siglo XIII son las vidrieras del monasterio cisterciense de Santas Creus, en las que se pone de relieve el sentido de la iluminación cisterciense a base de vidrios claros y sin componentes figurativos, que contrasta con la exuberancia figurativa y de color de las vidrieras de la catedral de León. En esta catedral la vi-

driera alcanza uno de los protagonismos más notables en relación con la arquitectura gótica al introducir una profunda transformación cromática –determinante de un intenso contenido simbólico– de la iluminación espacial.

Este desarrollo de la vidriera castellana del siglo XIII experimenta en la centuria siguiente un proceso de retracción, si bien la actividad vidriera no desaparece, como prueban las que, a lo largo del siglo XIV, fueron asentándose en la catedral de León, el inicio del programa de las de la catedral de Toledo con la realización del rosetón Norte y el de la catedral de Burgos con el rosetón del hastial del crucero del lado Sur. Sin embargo, como consecuencia de los grandes programas constructivos que se acometen entonces, el gran desarrollo de la vidriera de este siglo corresponde a Cataluña donde la arquitectura gótica desarrolla un sentido original de la iluminación espacial en el que la vidriera desempeñó un papel esencial.

Vidrieras como las de la iglesia del monasterio de Pedralbes, las de la girola de la catedral de Barcelona y las del presbiterio de la catedral de Gerona muestran una técnica tradicional, con fuerte pervivencia del gótico lineal y desentendida de las renovaciones técnicas que, como el amarillo de plata, habían surgido en Normandía a principios del siglo XIV y que aparecerán en la vidriera catalana de la segunda mitad del siglo.

La aparición de la vidriera flamenca en España fue la consecuencia de una importación llevada a cabo por vidrieros extranjeros cuya influencia determinó un proceso de sustitución de las formas del Gótico Internacional. La presencia de obras importadas y la labor de artistas como Antonio Llonye en Santa María del Mar, Enrique Alemán en las catedrales de Sevilla y Toledo y Nicolae y Arnao de Flandes en Burgos imprimieron un nuevo ritmo y una nueva orientación a la vidriera española de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Si la actividad de algunos de estos maestros fue itinerante u ocasional, en otros casos algunos de estos vidrieros, como Arnao de Flandes, se establecieron en Burgos, desde donde realiza-

ron una importante actividad que irradió a otros centros. Arnao de Flandes, Juan de Valdivieso y Diego de Santillana realizaron en sus talleres de Burgos obras para Palencia, Ávila, León, Oviedo y Santiago de Compostela.

La construcción de nuevas catedrales como las de Granada, Salamanca y Segovia supuso una demanda importante para los talleres vidrieros. En estos edificios se proyectaron sendos programas de vidrieras que cumplían una doble función. Por una parte, introducían en la catedral una concepción espacial determinada por el valor simbólico de la luz de tradición medieval. Por otra, desarrollaron, desde diferentes planteamientos, ciclos iconográficos dedicados al tema de la Redención con un claro contenido de exégesis en un momento de confrontación entre católicos y protestantes. A partir de los años setenta del siglo XVI la vidriera era un arte que había caído prácticamente en desuso. Las nuevas orientaciones clasicistas de la arquitectura y las ideas religiosas emanadas del Concilio de Trento eliminaron el valor y funciones de la vidriera en las iglesias. La falta de encargos determinó que se produjera un paulatino olvido de los procedimientos y que la actividad principal consistiese en la realización de arreglos y reparaciones con el fin de conservar lo existente. Durante el siglo XVII la producción vidriera fue escasa. Fue especialmente a través de la restauración de algunos conjuntos como el de la catedral de León, dirigida por Juan Bautista Lázaro, cuando la vidriera recuperó su valor perdido, tanto para los historiadores como para los artistas y arquitectos. Se trataba de restaurar y, al mismo tiempo, de recuperar las técnicas del pasado para imitar lo antiguo. Lo cual generó una valoración de la vidriera en el edificio religioso que determinó que fueran muchas las vidrieras que se hacen para antiguos edificios como las catedrales de Burgos, Málaga, Burgo de Osma, la cripta de la catedral de la Al mudena o la catedral Nueva de Vitoria. Al tiempo, la vidriera comenzó a aplicarse en nuevos edificios como bancos, hoteles, casinos y residencias particulares. Algunos ciclos, como el realizado por el Banco de España de Madrid entre 1889 y 1890 por la Casa de Mayer

de Múnich, constituyen un ambicioso programa, dedicado a la exaltación de los medios para alcanzar el progreso, desarrollado desde un lenguaje simbolista.

Con el modernismo la vidriera abandonó las formas históricas, experimentó nuevas técnicas, como la vidriera *cloisonnée*, y utilizó nuevos tipos de vidrios impresos que le proporcionaron unos efectos plásticos completamente distintos de los tradicionales. Por otra parte, la vidriera entró a formar parte inseparable de la arquitectura a la vez que era objeto de las aplicaciones más diversas: cúpulas de hierro, plafones, cajas de escalera y de ascensor, biombos, muebles, puertas de portales, viviendas de residencias particulares, etc. Uno de los escenarios en el que la vidriera alcanzó un desarrollo culminante fue el del modernismo catalán. La colaboración entre vidrieros y arquitectos fue intensa y allí surgieron talleres que, como el de Antoni Rigalt i Blanch, realizaron una labor de gran envergadura con obras señeras como las vidrieras del Palau de la Música Catalana. Madrid, en cambio, tuvo una arquitectura modernista limitada. La gran cúpula del Palacio Longoria, la del Salón central del Hotel Palace o el Salón Real del Casino de Madrid son algunos ejemplos.

La plena integración de la vidriera en las tendencias de vanguardia coincide con la incorporación de la pintura española durante los años cincuenta a la modernidad internacional. Nuevas técnicas como el hormigón armado, nuevas perspectivas de aplicación, inicialmente proyectadas en el nuevo arte religioso y luego en los más diversos espacios arquitectónicos, hicieron posible este desarrollo de la vidriera española. Inicialmente la renovación fue realizada por pintores que diseñaron vidrieras. Sin embargo, la renovación actual es la consecuencia de la actividad de artistas dedicados sólo a la vidriera, como Joan Vila Grau, Luis García Zurdo, Carlos Muñoz de Pablos, Ximo Roca, Santiago Barrio, Pertegaz y Hernández, Khesava, Valldepérez o Fernández Castrillo, entre otros, que han elevado la vidriera a la categoría de arte de vanguardia.



Víctor Nieto Alcaide es catedrático de Historia del Arte de la UNED, presidente del Comité Español del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* y del Comité Español de Historia del Arte. Fundador del Centro Nacional del Vidrio, ha obtenido el Premio de la Asociación Madrileña de Críticos de Arte y el Premio Nacional de Historia 1999 por el libro *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, publicado en 1998

«El Islam contemporáneo»

Del 17 de octubre al 7 de noviembre la Fundación Juan March organizó un «Aula Abierta» sobre «El Islam contemporáneo», que impartió, en ocho sesiones, **Pedro Martínez Montávez**, catedrático del departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales de la Universidad Autónoma de Madrid. En las lecciones complementarias colaboraron **Rosa Isabel Martínez Lillo** e **Ignacio Gutiérrez de Terán**, profesores del citado departamento. Los títulos de las conferencias fueron: «Espacio islámico y espacios islámicos»; «Islam, colonización y descolonización»; «Islam, internacionalismo y nacionalismo»; «Islam, revolución y reforma»; «El Islam político: fundamentalismo(s) islámico(s)»; «El Islam y los derechos humanos»; «El Islam y la creación artística»; y «El Islam: siglo XV/siglo XXI».

El Islam ha vuelto a adquirir un destacadísimo y muy controvertido protagonismo durante las últimas décadas del siglo XX, constituyéndose en una de las piezas claves y determinantes de nuestro tiempo y del porvenir inmediato –indicó Martínez Montávez–. Lo habitual es hacer una exposición del Islam mayoritariamente reduccionista, desvirtuadora y poco representativa, por ello, de su amplísima y polifacética naturaleza y de sus modos propios de realización y expresión, en su doble y trabada dimensión de doctrina religiosa y civilización. A lo largo de los dos últimos siglos ha venido enfrentándose también a importantísimos y sustanciales desafíos externos e internos, menos conocidos de lo debido y con frecuencia incorrectamente analizados y valorados.

El número de musulmanes supera con creces, en la actualidad, los mil millones. Cuantitativamente, el Islam constituye la segunda religión universal, tras el Cristianismo: la quinta parte de la población del mundo, aproximadamente, es musulmana. Cabe afirmar con fundamento que se trata de una realidad planetaria, aunque lo sea con variables porcentajes de presencia e implantación. Está dotado además seguramente de una indudable capacidad de expansión y crecimiento, lo

que puede consolidarlo y reforzarlo en el futuro inmediato. El espacio islámico total, con sus espacios y subespacios interiores, es un gigantesco crisol de razas, etnias, culturas, lenguas, costumbres y sistemas. El espacio islámico aparece asimismo como un escenario singular de encuentros y cruces, de actuación de principios y factores de homogeneidad y de heterogeneidad de peso y rango similares. Ello producirá una complejísima y sumamente polifacética morfología de relaciones, combinaciones y amalgamas.

Lo que podemos considerar panorámicamente como mundo islámico contemporáneo es, en gran medida, el resultado consecuente de la expansión colonial eurooccidental y de la respuesta natural que provocó: la descolonización. El colonialismo afectó de forma muy mayoritaria, casi por entero, a todo ese mundo, en extensión y en intensidad, en las formas y en los contenidos. Por el espacio islámico se asentaron los diversos ejemplos de imperios coloniales eurooccidentales, aunque lo hicieran de formas y en duraciones diferentes y produjeran también resultados y consecuencias muy distintos. La descolonización tuvo en el espacio islámico un extraordinario alcance e importancia. Entre las naciones que recuperan su soberanía e independencia entre la década de los cuarenta y la de los ochenta hay casi una treintena que pertenecen al mundo del Islam.

Se olvida que el Islam es una variante *sui generis* de internacionalismo, por la voluntad universalista que lo acuña e impulsa desde un principio, como doctrina y como aspiración, por su innegable vocación ecuménica. Evidentemente, esto no tiene nada que ver en principio con las tendencias y movimientos del internacionalismo político contemporáneo, pero sí contribuye para que lo situemos siempre en el lugar que le corresponde y apeetece y no lo disloquemos: se trata de una propuesta clara y radicalmente contraria a las estrictamente locales.

La trayectoria seguida por el Islam contemporáneo es, en muy considerable medida y

proporción, consecuencia y reflejo de innumerables aportaciones y proyectos renovadores, que parten de su propio patrimonio doctrinal y cultural e, indagando en él con variable grado de decisión y acierto, tratan de brindar respuesta oportuna a los muchos desafíos que las nuevas realidades sucesivas plantean a las exigencias de cambios.

Uno de los fenómenos más descolantes e importantes entre los acaecidos durante las últimas décadas en el espacio islámico –si no en su totalidad, sí en su mayor parte, y con incidencia y significado muy especiales en el espacio propiamente árabe– es el de la extensión e intensa presencia y actividad de lo que se ha dado en denominar fundamentalismo –o integrismo– islámico o, en otras ocasiones, y reduciendo aun más la percepción y la terminología abusiva y erróneamente, fundamentalismo –o integrismo– árabe. En puridad, fundamentalismo e integrismo son dos denominaciones surgidas y vehiculadas con anterioridad en el medio cristiano occidental, y que sólo podrían trasladarse al medio islámico, a pesar de esa impropiedad básica, invocando presuntas similitudes y paralelismos parciales entre movimientos originarios de ambos medios diferentes y distanciados.

En el Islam contemporáneo se plantea una pregunta crucial: ¿se basta a sí mismo para conformar una teoría de los derechos humanos y su aplicación consecuente, o se ve obligado por el contrario a seguir e imitar servilmente modelos, concepciones y soluciones ajenas y, en concreto y ante todo, occidentales? Si se considera que los términos puestos en contraste son absolutamente antagónicos, resultaría prácticamente imposible que se deriven respuestas y fórmulas susceptibles de amplia aceptación y que cuenten con garantías suficientes de aplicación real y efectiva. Si se buscan conciliaciones fáciles y simplistas, la cuestión seguirá sin resolver y generará seguramente problemas aún mayores.

En pocos terrenos como en este de la creación artística se refleja el hecho indiscutible

de que el Islam es, en sí mismo y al tiempo, un caso excepcional de multiculturalidad e interculturalidad. Y, por lo mismo, ejemplo excepcional también de tensiones, tentativas y experiencias muy variadas de superación o reducción al menos de las mismas.

El Islam se ha visto sometido, durante los dos últimos siglos, a múltiples procesos evolutivos, en los que permanencia y transformación han actuado de múltiples formas, provocando profundas crisis de identidad. Es indudable que viene siendo arrastrado por una dinámica progresivamente más acelerada, extensa, intensa e inevitable: sumamente incierta y fluida todavía. De ello son completamente conscientes ante todo, en primer lugar, muchísimos musulmanes y musulmanas, aunque desde fuera pueda parecer lo contrario.

El mundo islámico sufre, en bastantes casos y aspectos, un déficit de libertad, de concepción y práctica de la misma. Está bastante extendida en el medio occidental la idea de que Islam y libertad resultan incompatibles, idea que es errónea e injusta. Sí es cierto, en cambio, que buena parte del material doctrinal islámico está necesitado de una profunda reinterpretación renovadora de rigurosa inspiración histórica, que puede y debe volver a hacerse, aunque no resulte tarea fácil. Pero la decisión de hacerlo así, los métodos a seguir y las soluciones adecuadas, que han de ser variables y adaptadas a cada situación y circunstancia concretas, deben salir de su propio seno. Y esto es factible. Ese déficit de libertad afecta muy en especial a los conflictos sociales y las manifestaciones culturales. A este desafío ha de responder el Islam, tanto en el plano individual como en el colectivo, y además de forma urgente y decisiva. De no hacerlo, el nivel y la envergadura de las crisis crecerán de tal manera que se le harán insostenibles. Muy convulso, inestable y fragmentado ya, corre el riesgo indudable de aumentar en convulsión, inestabilidad y fragmentación, en su espacio central y nuclear –desde el Magreb hasta Pakistán– y en sus diferentes periferias.



El catedrático Pedro Martínez Montávez fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y rector de la misma. Profesor de la Universidad de El Cairo especializado en literatura y pensamiento árabes contemporáneos, es autor de *La larga crisis del mundo árabe contemporáneo* y *Los árabes y el Mediterráneo. Reflexión desde el final de siglo*.

«Calderón. *La vida es sueño*»

Del 14 de noviembre al 5 de diciembre **Francisco Ruiz Ramón**, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Vanderbilt (EE UU), impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Calderón. *La vida es sueño*», coincidiendo con el IV Centenario del nacimiento del célebre dramaturgo español en 1600. Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron las siguientes: «La tragedia calderoniana», «La Torre», «El Palacio», «Drogas/Violencia», «La confrontación», «El campo de batalla», «Réquiem por un bufón» y «Segismundo, rey». Las clases prácticas versaron sobre metodología y análisis dramático de textos representativos de los modelos clave de tragedia calderoniana. Seguidamente reproducimos algunos pasajes de estas conferencias.

Las realidades –políticas, éticas, sociales– y los mitos que en sus tragedias, dramas y comedias representa Calderón como dramaturgo parecen siempre mostrar un doble rostro. Verdad e ilusión, sueño y vigilia, azar y necesidad, deseo y norma son convocados en sus dramas, cualquiera que sea su registro estético o genérico, como para dar testimonio con su presencia de las encrucijadas que pautan toda acción humana. Y en cada una de esas encrucijadas nos parece vislumbrar que lo que, en el fondo, está en juego en sus piezas –en clave trágica, épica, cómica o alegórica– como marca distintiva de la condición humana, es la libertad como núcleo motor de la acción. Los escenarios o espacios simbólicos, privados o públicos, casa o ciudad, monte o palacio, sueño o alucinación, en donde la libertad se hace acción, son, unas veces, el mundo histórico, antiguo o moderno, pagano o cristiano, de los dramas y tragedias, otras el mundo cósmico y sacralizado de los *autos sacramentales* y otras, bien el antiguo tablado de las farsas de Carnestolendas, o bien el espacio urbano y civilizado, eficazmente controlado siempre por las técnicas del «decoro» del *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo y siglo de Calderón, que fue también el de Lope y Tirso. Ese Calderón múltiple nos presenta una imagen compleja como dramaturgo y como hombre. Su biografía de hombre, calificada por Ángel Valbuena Prat, con feliz fórmula, de «biografía

del silencio», por lo poco que quiso decirnos de sí mismo y de su vida, contrasta con la sonora polifonía del inmenso coro de voces de su teatro, las cuales rompen todo silencio. Pienso que no sería nada difícil llegar a compilar dos dispares y tendenciosas *Antologías* de versos, personajes o escenas de Calderón y ofrecer al público lector dos Calderones parciales y antagónicos entre sí, aparentemente irreconciliables: un Calderón que afirmaría que «el rey solo es absoluto dueño» y otro Calderón que afirmaría que «en lo que no es justa ley / no ha de obedecer al rey». ¿Qué sentido tiene hoy seguir manipulando y utilizando al uno contra el otro como durante tanto tiempo ha hecho una interesada y partidista política de la recepción, al identificar al Calderón dramaturgo con un autor conservador o retrógado, defensor de las ideologías en posesión del Poder? ¿De qué Calderón debemos hablar a estas alturas? Seguir hablando de los dos Calderones como *irreconciliados* todavía sería perpetuar un pernicioso mito ideológico. Pero no menos pernicioso sería pensarlos como *irreconciliables*. Creo que en el principio del siglo XXI podemos ya aceptar en nuestros teatros a un Calderón al que, como dramaturgo y ciudadano de nuestra democracia teatral, se le pueda permitir, liberándolo de toda interpretación partidista, asumir esos dos rostros contradictorios o esas dos máscaras antagónicas. Un Calderón, por lo tanto, ambivalente y ambiguo, que mediante la antítesis y la paradoja, la contradicción y la duplicidad entretreídas en la misma textura de su obra dramática, nos permita a nosotros reconciliar en escena, texto a texto o texto contra texto, a los dos parciales, incompletos, disociados Calderones en un Calderón íntegro. Es decir, un Calderón problemático, no dogmático, a la altura de nuestro y del suyo, al que demos, por fin, la oportunidad de llegar a ser contemporáneo nuestro.

Calderón es un autor de tragedias que giran en torno a dos núcleos o focos trágicos: Destino y Poder. La culpa trágica es siempre en ellas culpa del hombre libre, precisamente por ser libre, pero «enajenado» o «poseído» por una fuerza interior y subjetiva o exterior y ob-

jetiva, que le lleva a donde no quiere, causará la destrucción de sí mismo o de quienes le rodean: hijos, esposas, súbditos. Palabras clave del sistema nervioso del lenguaje dramático de sus textos son: *Cielo, Hado, Acaso, Fortuna, Muerte, Sueño, Monstruo, Prodigio, Horror, Riesgo, Confusión, Laberinto, Soberbia, Violento, Tirano, Ley...*

Ciudadano, como los otros autores europeos de tragedias, de la desunida República Cristiana, Calderón dramaturgo lleva la acción trágica más allá de todo determinismo, al centro mismo, conflictivo de la libertad humana, cuya existencia es la que está siempre en juego. Calderón, como dramaturgo, apuntando siempre a la médula de la condición humana del cristiano, construye al héroe trágico como personaje que, definido por su disponibilidad y no sometido a más determinación que la de sus propios límites, pone en acto su potencia para rebelarse contra cualquier fuerza ciega y enfrentarse con el *fatum* mediante el libre ejercicio de su libertad. Si Lope nos ha dejado un *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* que era el suyo, Corneille sus tres *Discursos* y Racine sus *Prefacios* y sus Comentarios y Anotaciones al margen de la *Poética* de Aristóteles, de Calderón, en cambio, como de Shakespeare, no nos han llegado ni «Arte nuevo de hacer tragedias», ni «Discursos», «Prefacios» o «Anotaciones» a la *Poética* de Aristóteles, aunque de sus propios textos dramáticos podrían extraerse abundantes muestras que, debidamente tematizadas y antologizadas, ofrecerían un cuerpo de vocablos y conceptos más que suficientes para establecer un «Arte de hacer teatro».

El conflicto central de *La vida es sueño* y su formulación dramática recurre obsesivamente en la obra completa de Calderón, en donde se repite la misma constelación de elementos invariables, aunque varíe cada vez la fábula. Los elementos invariables del sistema de la acción son bien conocidos: 1) signos funestos que preceden y acompañan el nacimiento del héroe dramático; 2) violencia cósmica que remite a una violencia original actualizada en el parto o con la muerte de la madre al dar a luz,

en cuyo caso la fórmula emblemática reiterada es la de la «víbora humana» que mata a quien le da la vida; 3) confinamiento de la criatura recién nacida como prevención y remedio de los males asociados al nuevo ser; 4) aislamiento y ostracismo del infante, encerrado en una cueva, torre, jardín o espacio salvaje, decretados espacios tabú a los que nadie puede acceder bajo pena de muerte y de los que nadie puede salir; 5) lamento y desesperación del prisionero, ignorante de su culpa; 6) liberación del preso por quien le mandó encerrar o por otro, extraño, que puede pagar con la vida; 7) cumplimiento final, literal o simbólicamente, de los hados anunciados. E, igualmente, oposición en largos parlamentos paralelos entre el discurso de la víctima (centrado en la libertad) y el discurso del poder (centrado en el destino). Por último, eje semántico de toda la construcción, la ironía trágica, estribada dramáticamente en el seno de la dialéctica entre opacidad y transparencia de la red de signos implantados por el trabajo de dramaturgia del autor.

¿Cuál podría ser en el presente de Calderón o en nuestro presente el sentido simbólico, y su función pública, del «dilema» político, social o ético presentado a los espectadores de ayer y de hoy en esta tragedia? ¿Desde qué perspectiva están vistos o deben verse para su construcción escénica los acontecimientos en el texto? ¿Se identifica éste, por ejemplo, con Basilio o con Segismundo? Cuando volvemos a leer a Calderón desde nuestro presente y para nuestro presente, sigue imponiéndose a nuestra mente la figura del dios Jano, al que la mitología romana representaba con dos caras vueltas en sentido contrario: *Ianus Geminus*. La realidad tiene siempre un doble rostro. Los héroes de los dramas y tragedias de Calderón se nos presentan a menudo en parejas o divididos interiormente, centros de gravedad y campos de batalla de dos fuerzas en conflicto, como el Segismundo de *La vida es sueño*, cifra en carne y hueso de ficción, de todos ellos; o como el Hombre de los autos sacramentales, símbolo universal de la condición humana, escindido entre la Gracia, la Culpa, la Ley y el Deseo.



Francisco Ruiz Ramón es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Vanderbilt (EE UU). Ocupa desde 1987 la *Cátedra Centennial*, en la que imparte seminarios y cursos sobre dramaturgia e historia del teatro español. Entre otros premios ha recibido el «Gabriel Miró» (España) y «Letras de Oro» (EE UU). Ha publicado el libro *Calderón nuestro contemporáneo*.

«La crisis de las vanguardias»

Con motivo de la exposición «Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel (Colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York)», que se ofreció en la Fundación Juan March del 9 de mayo al 9 de julio, esta institución organizó un ciclo de conferencias sobre «La crisis de las vanguardias», los días 11, 16 y 18 de mayo, a cargo de **Valeriano Bozal**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Sus títulos fueron «Proyecto para un monumento... Política y arte de vanguardia»; «Construir el mundo. Racionalismo y funcionalismo en la arquitectura del siglo XX»; y «La última instancia de la inteligencia burguesa: la crítica vanguardista de la sociedad». De ellas se ofrece a continuación un extracto.

«Crisis de las vanguardias» es expresión que se usa para no emplear otra más contundente: «fracaso de las vanguardias». Crisis y fracaso son términos convertidos en moneda corriente a partir de los años sesenta y setenta, difundidos en los ochenta y noventa, sobre los que hoy en día no existe duda alguna: pocos serán los que actualmente se proclamen vanguardistas. La aceptación de la crisis se acentuó en los años setenta cuando los acontecimientos políticos adelantaron lo que poco después sería ya común: el hundimiento del llamado socialismo real no hacía sino acompañar el fracaso de las alternativas que en los países occidentales proponía la izquierda socialista y comunista. Y es que vanguardia y política han ido habitualmente unidas. Burger se ha encargado de mostrar la «crisis», el «fracaso» de la vanguardia, al fundar ese fracaso en el aumento de la distancia entre arte y vida: parecería que nunca como en el siglo XX han estado tan distanciadas las masas de la creación artística. Sin embargo, se produce una situación que más de uno calificará de paradójica: a la vez que aceptamos la crisis defendemos a los vanguardistas –obras y autores– que la nutren; a la vez que aceptamos el fracaso, nos interesamos más que nunca por lo que los «fracasados» nos dicen. Al mantenerse, tras el fracaso, la vanguardia satisface ese rasgo que es propio del arte: su desprecio por el progreso. El fracaso de la vanguardia no es, paradójica-

mente, el de sus manifestaciones; sin embargo, es mucho más que nada: ha obligado a repensar las cuestiones que fueron sus ejes –y, entre todas, la de su eventual incidencia sobre la transformación del mundo, la naturaleza de la utopía, que se resiste a desaparecer aunque no pueda ser cumplida–, ha obligado a replantear sobre parámetros nuevos la historia del arte del siglo XX, y con ella la historia de nuestra cultura... Son muchas las «enseñanzas» que podemos extraer de la crisis, entre todas las de la permanencia y vigor de obras que todos los días atienden a nuestra necesidad, a nuestra experiencia estética.

Esta crisis se puede ver en tres momentos en los que ofrece una fisonomía bien nítida: el proyecto para el monumento de la IIIª Internacional, la torre de Tatlin, obra emblemática de la vanguardia política; las propuestas de tres arquitectos que se empeñaron, con perspectivas distintas –tan relacionadas como diferentes– en construir el mundo: Gropius, Tessenow y Meyer; y la tendencia que intentó revolucionar nuestro propio yo, el surrealismo.

En un artículo que en 1929 publicó Walter Benjamin sobre el surrealismo, hablaba de la novela de Breton *Nadja* (1928) y señalaba: «Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*». Esta imagen de la «casa de cristal» me parece especialmente útil para comprender el surrealismo y la relación que con él mantiene el expresionismo abstracto. La casa de cristal es el indicio supremo de la transparencia, de que nada se oculta. Ésa es la pretensión surrealista por excelencia: sacar todo a la luz, los instintos, las pasiones, todo lo que el subconsciente oculta, todo lo que la sociedad esconde.

El expresionismo abstracto fue el último episodio del arte de vanguardia –que tuvo un epílogo ya casi fuera de foco en el pop y los diferentes conceptualismos–, un episodio de gran riqueza estética en los nombres de Pollock, De Kooning, Rothko, Baziotis, Motherwell..., con una capacidad de difusión mucho mayor de la que hasta entonces había tenido ninguna otra tendencia. Si otras corrientes vanguardistas

hablaron de la transformación de la sociedad, del arte, de las ideologías..., también lo hizo el surrealismo; pero ninguna como el surrealismo se preocupó de lo que para éste era central, aquello desde lo que enfoca todo lo demás: el yo. El surrealismo se teje en la contestación de la pregunta ¿quién soy yo? El yo es la casa de cristal que el surrealismo construye con paciencia y con brillantez, muchas veces con astucia y casi siempre con provocación.

La actitud pictórica más próxima a la del automatismo es la de Pollock. El Pollock que corre sobre la tela dejando su rastro *sin pensar* en lo que hace no es el poeta que extrae de una bolsa palabras o letras recortadas, pero se aproxima a él al menos en lo que tiene de a-intencional. Ahora bien, con Pollock escapamos del surrealismo y entramos de lleno en el expresionismo abstracto. Tras la segunda Gran Guerra las cosas van a ser muy diferentes. El expresionismo abstracto que termina dominando en las escuelas de Nueva York y San Francisco no pretende ser una continuación del arte europeo; más bien sucede lo contrario: busca la expresión de una identidad propia, «americana» se decía entonces.

El expresionismo abstracto no hubiera sido posible sin el surrealismo. No sólo porque buena parte de los expresionistas abstractos estuvieron profundamente interesados e influidos por el surrealismo, e incluso tuvieron «etapas» surrealistas –un fenómeno que no es exclusivo de EE UU; basta pensar, entre nosotros, en Tàpies, Millares o Saura–; no sólo por eso, sino porque las propuestas surrealistas, su indagación, la indagación del yo mueve la plástica expresionista. El expresionismo abstracto fue entendido como «arte americano»; así se «exportó» a Europa y ése fue el sentido con el que las instituciones lo ampararon en su circulación por el viejo continente. A su vez, ésa fue la recepción que en Europa tuvo. Fueron muchas las veces que se habló de «aire fresco», de «sangre nueva», de originalidad, ingenuidad... Con ello se aceptaba la necesidad de un recambio que, tras la segunda Gran Guerra, ni el surrealismo ni ninguna otra tendencia vanguardista parecían capaces de lograr. La grie-

ta abierta entre los «tachistas» europeos y los expresionistas estadounidenses era enorme, la competencia era imposible. El «tachismo» francés, el «arte otro» o el informalismo carecieron siempre del empuje del expresionismo abstracto: su libertad parecía tan medida como su expresividad contenida en ejercicios que muchas veces no pasaban de ser caligráficos. No creo que fuera casualidad que sólo en los países derrotados, en Alemania y en Italia, también en España –donde la derrota era de otro tipo–, allí donde la afirmación de la identidad había conducido a la más extraordinaria de las crueldades y del irracionalismo, sólo en estos países pudo desarrollarse un expresionismo comparable al estadounidense; pero fue siempre excepcional y ocasional, y pronto giró hacia otros planteamientos.

También en los Estados Unidos fue semejante identidad un espejismo, tal como muy pronto pusieron de manifiesto los artistas pop. Una lata de sopa, una hamburguesa, una chica de calendario, pero también las grandes hazañas bélicas o los sublimes espacios de montañas, llanuras y desiertos, ofrecían señas de identidad de las que difícilmente podía dudarse. Ahora sin ánimo de ruptura, sin pretender una indagación del yo, de tal modo que la casa de cristal se volvía opaca o, lo que en el supuesto vanguardista venía a ser lo mismo, por completo transparente sin nada dentro: la casa de cristal no tenía sentido porque no había «yo» alguno que atisbar, sólo la más estólida mercantilización de la cultura, a la que, por otra parte, algunos surrealistas llevaban ya cierto tiempo dedicados –eso sí, con una pretensión culturalista, elitista, que les permitía elevar el precio de sus productos por encima de lo habitual–. La crisis de la vanguardia se cumplía, de esta manera, en el marco de la actividad artística: había un verdugo artístico para la vanguardia, para sus ansias de ruptura y de transformación, para sus pretensiones de cambio, de incidir sobre la colectividad y la realidad social. El *kitsch* cumplía, invirtiéndola, su pretensión: unidad de arte y vida porque la excelencia de lo artístico se disolvía en la banalidad de la vida.



Valeriano Bozal (Madrid, 1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Ha sido presidente del Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Autor, entre otros libros, de *Goya y el gusto moderno*, *Arte del siglo XX en España*, *El gusto y Pinturas negras de Goya*. Es miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

«El teatro de Buero Vallejo»

Sobre «El teatro de Buero Vallejo» pronunció tres conferencias, entre el 3 y el 10 de octubre, el catedrático de Lengua y Literatura Españolas y profesor titular de Literatura Española y Contemporánea de la Universidad de Murcia **Mariano de Paco**. Los títulos de las conferencias fueron: «Buero Vallejo. El autor y la obra»; «Forma y sentido de la dramaturgia bueriana»; y «La huella de Buero en el teatro actual».

Este ciclo había sido programado con anterioridad al fallecimiento del gran dramaturgo, ocurrido en la primavera de 2000. Con motivo de ese recuerdo al dramaturgo español y mientras duró el ciclo se montó una pequeña exposición con una selección de los fondos que de Buero Vallejo posee la Fundación Juan March, a través de su Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo.

El fondo consta de 877 documentos: 80 textos del propio Buero, 127 estudios sobre el escritor y su obra, 350 críticas de prensa, 160 fotografías personales o de representaciones, 57 programas de mano, 6 bocetos originales de Sigfrido Burmann para obras suyas, 5 casetes en las que se habla de él o habla él mismo, 3 tesis doctorales y –lo más reciente– 142 cartas manuscritas suyas.

Buero ha sido –señaló como introducción al ciclo el profesor **Mariano de Paco**– un testigo lúcido y comprometido de la sociedad en la que su existencia ha transcurrido. Buero ha llevado a su teatro problemas morales que su vida le ha presentado y él, ejemplarmente, no ha dejado de plantearse nunca. Buero dio un necesario giro a la escena con la que se encontró al abandonar la prisión, ha hablado a los hombres de su tiempo de las cuestiones que, en todos los planos le afectaban; creó una dramaturgia en la que la voluntad de búsqueda estética se fundamenta en la afirmación ética, luchó por expresarse en su patria contra todas las censuras y dificultades.

Buero Vallejo buscó al público para dirigirse a él con sus textos y, a lo largo de más de

cincuenta años y por medio de casi cuarenta obras, le ha advertido de que «el hombre más oscuro puede mover montañas si quiere», le ha hecho reflexionar sobre «la importancia infinita del caso singular», ha insistido en la necesidad de mantener «la esperanza de la luz» porque «la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería la luz». Él mismo está entre nosotros cada vez que nos habla, desde el escenario o desde el libro, uno de sus personajes. Antonio Buero Vallejo permanece por eso en la memoria y nos deja en las obras su presencia.

En 1949 tuvo lugar un hecho de singular importancia. Un joven y desconocido autor recibe el Premio Lope de Vega, que el Ayuntamiento de Madrid volvió a convocar, por primera vez tras la guerra civil. Antonio Buero Vallejo había presentado dos obras, *En la ardiente oscuridad* e *Historia de una escalera*, y lo obtuvo con ésta; al conocerse la identidad del ganador, condenado a muerte y encarcelado hasta 1946, la sorpresa es grande; tras algunas dificultades, el estreno tiene por fin lugar el 14 de octubre y se mantiene en cartel hasta enero de 1950, con 189 representaciones.

Historia de una escalera contenía una nueva escritura, suponía un rotundo cambio de perspectiva e intención respecto a las piezas habituales. Resulta, por tanto, ineludible la mención de esta obra como hito al trazar la historia de nuestro teatro de posguerra, al margen de su valoración respecto a obras del mismo autor. *En la ardiente oscuridad* desarrolla con mayor hondura los elementos simbólicos, pero no carece de un significado social. El realismo testimonial de *Historia de una escalera* no impide su dimensión simbólica; el alcance metafísico y simbólico de *En la ardiente oscuridad* no excluye su valor social. Porque Buero, desde *Historia de... a Misión al pueblo desierto*, ha procurado armonizar unos contenidos de hondo sentido crítico con sus preocupaciones estéticas desde una visión trágica.

Buero ha hablado de «realismo-simbólico»

con referencia al que en su producción puede advertirse, precisamente porque «la simple definición de realismo y simbolismo es asunto difícil» y esa adjetivación del término nos hace ver la diferencia de propósito, cumplido en sus dramas, respecto del «realismo» que, entre otros caracteres, puede aplicarse a la generación del medio siglo.

Una de las más reiteradas afirmaciones de Buero al hablar de su propio teatro es la del carácter trágico que éste posee. Toda su producción dramática responde al firme propósito de llevar a la escena la cosmovisión trágica que le es propia y que, al mismo tiempo, le ha parecido siempre el mejor modo de atender a los anhelos e inquietudes del hombre en la sociedad que le ha tocado vivir. El teatro bueriano es, por ello, esencialmente trágico. Buero ha defendido siempre, a pesar de las frecuentes acusaciones de pesimista que ha sufrido, una concepción «abierta» y «esperanzada» de lo trágico. Aunque la tragedia es para Buero sustancialmente esperanzada, muchas veces la situación final en el escenario aparece cerrada y sin solución alguna.

Buero comenzó a hacer teatro histórico en un sentido amplio con *Historia...*, en la que se dramatizaba el cambio sufrido por la sociedad española de los últimos treinta años simbolizada en la humilde casa de vecindad. El último de sus textos, *Misión al pueblo desierto*, participaría también de esa visión histórica.

Pero tiene, por supuesto, un teatro histórico concebido de un modo más estricto. Acude en sus dramas históricos, salvo en *El conchucero de San Ovidio*, a los personajes relevantes, intelectuales o creadores, en momentos conflictivos propios o de su sociedad, aunando con ello los aspectos individuales con los problemas de la época y con las preocupaciones y límites que aquejan a los seres humanos, o, dicho de otro modo, lo personal, lo político, lo ideológico y lo metafísico. Es preciso para ello llevar a cabo una reinterpretación de la historia que per-

mita, por una parte, la dimensión creativa, estética, y, por otra, el tratamiento de esas diversas cuestiones, conciliando la nueva visión con la veracidad histórica, aunque no necesariamente con la de cada hecho concreto: «Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla». Buero Vallejo abrió con el suyo el camino del nuevo teatro histórico español de posguerra, que ha tenido y tiene una fecunda continuación.

Tengo la convicción de que el teatro bueriano ha dejado una impronta en el teatro español contemporáneo que, al margen de las clasificaciones, se percibe de diferentes maneras hasta nuestros días y creo que puede expresarse con el nombre, de amplio pero inequívoco sentido, de *huella*. Algún crítico habló tempranamente del *buerismo* y de su condición de *modelo*, y en los estudios de conjunto sobre el teatro contemporáneo, se una o no en la organización del contenido a Buero con los autores siguientes se le atribuye siempre una cierta condición de guía.

Buero es «referencia obligada para quienes hemos llegado después que él», decía en 1997 en Venezuela Jerónimo López Mozo. La situación no carece, sin embargo, de su envés o cara menos positiva: el reconocimiento de esa elevada condición pudo entrañar en ciertos momentos «una especie de invitación al retiro» y por ello Buero no aceptaba con agrado el calificativo de «clásico», que tras su muerte ha vuelto a señalarse. Además de los críticos (de algunos críticos), también ha existido, como escribía Fermín Cabal, «un componente de gente joven que aparece después y tiene, o cree que tiene, que afirmarse negando lo anterior, distanciándose de lo que hace Buero...»

Por encima de todo, lo que verdaderamente interesa es la constancia de que Antonio Buero Vallejo, testigo lúcido de la sociedad en la que transcurrió su vida, ha conformado una producción cuya imagen emerge en el teatro español contemporáneo y se inscribe con justicia y brillantez en la historia de nuestra cultura y del teatro occidental.



Mariano de Paco (Cehegín, 1946) es catedrático de Lengua y Literatura Españolas y profesor titular de Literatura Moderna y Contemporánea de la Universidad de Murcia. Sobre la obra de Antonio Buero Vallejo versó su tesis doctoral. Es autor de *Estudios sobre Buero Vallejo*, *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, *De re bueriana* y *Antonio Buero Vallejo*.

«Pensar la religión»

La Fundación Juan March organizó los días 11 y 13 de abril un Seminario público sobre «Pensar la religión». En la primera sesión intervinieron **José Gómez Caffarena**, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, Madrid, y **Eugenio Triás**, catedrático de Estética de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, quienes pronunciaron dos conferencias sobre el tema del Seminario desde perspectivas complementarias. La primera, de **Gómez Caffarena** («Una interpretación filosófica de la religión»), proponía una interpretación filosófica de la religión que acepta los desafíos de la Ilustración; y la segunda, de **Eugenio Triás** («Religión ecuménica y fragmentos de revelación»), desde una posición que podría calificarse de postilustrada, concebía lo religioso como una relación fundamental y límite del hombre con lo sagrado y el arcano que, como religión ecuménica, estaría en la base de todas las religiones positivas. Ambos elaboraron un resumen de sus conferencias estructurado en diez tesis, que se recogían en el folleto-programa del Seminario. En la sesión del 13 de abril presentaron ponencias, seguidas de debate, **Manuel Fraijó**, catedrático de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, y **Miguel García-Baró**, profesor de las Universidades Complutense y Comillas, de Madrid. El contenido de este Seminario se recoge en el nº 6 de la serie *Cuadernos de Seminario Público*.

Para **José Gómez Caffarena**, «pensar la religión es, ante todo, intentar comprender su función en la existencia humana: por qué surge, qué significa la variedad de sus formas, cuál ha sido su evolución histórica y qué cabe conjeturar sobre su 'esencia'. La historia de las religiones recoge las expresiones específicas tenidas por religiosas. Tales expresiones tienen en común el ser 'simbólicas', es decir, que desbordan cada significado concreto hacia significaciones complejas, que apuntan a la totalidad y esbozan 'sentidos de la vida' conformes con el deseo. Esas expresiones arguyen la presencia de experiencias también específicas en los sujetos que las han producido. En su mayoría, no tan específicas que puedan aislarse de otras experiencias subjetivas profundas.

Los símbolos piden ser 'transparentes' hacia el Misterio, inaprehensible como tal. Pero muchas veces se hacen 'opacos' por una intención religiosa tosca; e incluso degeneran en 'mágicos' si la intención es utilitaria y dominativa. Y no es ésa la mayor ambigüedad de las formas históricas de religiosidad. Los símbolos religiosos contribuyen mucho a configurar las identidades (personales y colectivas). En la base antropológica de lo religioso hay que dar la mayor relevancia al 'deseo radical humano'. El deseo radical tiene una cierta infinitud en su horizonte ideal, en contraste con la consciencia de finitud real del ser humano. Este contraste, determinante en la génesis de las experiencias religiosas, aclara su aguda consciencia del mal y de la muerte; así como su búsqueda de 'salvación'.

«En la historia humana marca una divisoria importante el 'tiempo-eje' (mediados del milenio anterior a nuestra era, cuando también nació la filosofía). Las reformas religiosas iniciadas entonces personalizaron el sujeto religioso, lo que inducía también una apertura universal trans-étnica. En los hechos religiosos prevalecen con frecuencia el temor y la angustia: una búsqueda ansiosa de defensas simbólicas contra las mayores debilidades humanas. Pero otras veces prevalece un sereno sentido de grandeza, que abre a actitudes amorosas. El brote histórico pleno de esta religiosidad ha ocurrido en las experiencias de personas excepcionales; que han suscitado seguidores, nunca del todo fieles. Es indudable que en Occidente la Ilustración ha inducido una fuerte crisis en la religión. La visión científica ha desacralizado la Naturaleza y precarizado las 'teologías naturales'; la autonomía humanista ha cuestionado pautas y ritos tradicionales; la crítica histórica ha mostrado irracional una lectura fundamentalista de 'textos revelados'. Por otra parte, no pocos ilustrados han vuelto los ojos a la religión en busca de apoyo para la ética humanista y de expresión simbólica para los atisbos de sentido. Pronósticos negativos sobre el futuro de la religión no se han cumplido hasta ahora. Pero la pregunta es: ¿qué religión tiene futuro? Desde hechos recientes y su extrapolación cabe responder:

aquella que satisfaga necesidades de identidad y sentido muy concretas. Desde lo mantenido en mis tesis, más bien una religión personalizada, que genere actitudes amorosas y que haya superado los desafíos de la Ilustración, que acepte bien la visión científica del Cosmos, que sea humanista y que ejerza una continua hermenéutica de sus textos y tradiciones, lejos de todo fundamentalismo. Desde mis tesis hay aún que añadir: un futuro positivo de la religión pasa también por una convergencia de las grandes religiones. No en forma de sincretismo precipitado, sino de: a) colaboración en objetivos éticos comunes; b) diálogo que supere prejuicios y abra a los valores de los otros; y, sobre todo, c) búsqueda y logro de experiencias compartidas.»

«Entiendo por religión –comenzó diciendo **Eugenio Trias**– la cita (simbólica) del hombre con lo sagrado. Concibo el símbolo según su etimología. Y lo sagrado, en toda su ambivalencia, como el *arcano* en su manifestación religiosa. En esa cita puede producirse un encuentro o un desencuentro. Podría hablarse de cita entre cierta presencia (sagrada) que sale de su ocultación y un testigo (humano) que puede dar testimonio de ella. Y todo ello a través de un entramado de relatos (mitos), implantaciones ceremoniales, localizaciones (templos) y flexiones temporales (fiestas). Lo sagrado como lugar es el *templum*; lo sagrado como tiempo (*tempus*) es la fiesta. Por símbolo entiendo la exposición, indirecta y analógica (Kant), del cerco de misterio que nos rodea. Ese cerco destaca, como noción ontológica relevante para determinar lo que somos, y para explicar nuestra relación (religada) al misterio, la noción de límite. El misterio nos acompaña, con el límite, desde el nacimiento a la muerte. El límite debe concebirse como límite de naturaleza y mundo; de mundo y misterio; y sobre todo lo que es entre vida y muerte, o entre los vivos y los muertos. El límite, concebido en sentido onto-lógico se convalida como la mejor expresión de ese *ser que somos* que se nos entrega en la *existencia*. La condición humana se realiza si asume, a través de la mediación ética, esa condición limítrofe que nos define, espantando su máxima cercanía y

peligro: lo inhumano. Nada hay más humano que la conducta inhumana. Lo inhumano es la *sombra* de lo humano. A conjurarla pueden contribuir, con distintas y complementarias estrategias, una ética que se inspira en la pre-comprensión (humanista) de lo que somos, una religión ilustrada, orientada por la ‘filosofía del límite’; y una creación artística en la que lo ético resuena de modo simbólico (indirecto y analógico). Religión, arte y *homo symbolicus* co-nacen en un mismo acto inaugural que tuvo su escenificación, quizás, en el santuario de la protohistoria. La filosofía permite elaborar la comprensión de las ‘enseñanzas’ que de todo ello se derivan; enseñanzas que permiten orientar el *ethos* del habitante del límite; o que le permiten esclarecer su condición (libre); o que le ayudan a espantar lo más cercano y temible (lo inhumano). La religión es de vocación ecuménica; acompaña a la odisea espiritual del hombre desde la protohistoria hasta la posthistoria. Las religiones positivas son revelaciones fragmentarias, siempre necesarias, de esa religión ecuménica que las subyace. En mi libro *La edad del espíritu* propuse un relato argumentado, o una narración razonada, de esas revelaciones (o de muchas de ellas). El reto de todas las religiones consiste en mantener viva su credibilidad existencial; y a la vez asumir lúcidamente su carácter fragmentario. No vale marcar la distancia con todo ‘lo religioso’, por ejemplo, apelando a que una religión determinada no debe determinarse como tal; o que con ella se acaba el ‘ciclo’ de lo religioso, por ejemplo. Todas las religiones son ‘verdaderas religiones’ si llegan a reconocerse como tales. Todas valen como inestimables fragmentos de revelación y verdad (necesarios para nuestra propia conciencia ecuménica humana y humanista). Pero en este punto sutil hay que profesar modestia; hay que evitar toda *hybris*. La conciencia de fragmento es la *kenósis* que puede convalidar, en su verdad, la conciencia religiosa en esta hora nuestra, en la que el doble reto de lo ecuménico (global) y de lo fragmentario (local, particular, pluri-cultural) exige una aguda conciencia sobre esa naturaleza jánica con que debe asumirse la religión en el tiempo presente.»

Mesa redonda sobre la ópera *Don Quijote*, de Cristóbal Halffter

El 14 de febrero se celebró en la sede de la Fundación Juan March una mesa redonda sobre la ópera *Don Quijote*, con música de **Cristóbal Halffter** y libreto de **Andrés Amorós**, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense, estrenada el 23 de ese mismo mes en el Teatro Real de Madrid. Participaron, además de Halffter y Amorós, el ensayista **José Antonio Marina**, el gerente de la Fundación del Teatro Lírico, **Juan Cambreleng**; y el director musical de la ópera, **Pedro Halffter Caro**, hijo del autor; y como moderador, el musicólogo y director de Actividades Culturales de la Fundación Juan March, **Antonio Gallego**.

Don Quijote es la primera ópera compuesta por Cristóbal Halffter, y su libreto, de Andrés Amorós, está basado en el mito cervantino y en poetas españoles a partir de una idea escénica del compositor. La obra es una reflexión sobre la necesidad de la utopía del nuevo milenio, a través de un encuentro de Cervantes con Don Quijote, los dos protagonistas. La ópera, en un acto, está estructurada en un prólogo, seis escenas y un breve final. La dirección escénica estuvo a cargo de **Herbert Wernicke** y la musical fue de Pedro Halffter Caro.

Abrió el acto el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, quien recordó «todas y cada una de las múltiples veces que la persona y el arte de Cristóbal Halffter han enriquecido la vida de esta Fundación, desde muy poco después de haber sido creada, en 1955, y hasta hoy mismo. Con una Pensión de Bellas Artes de esta institución, en 1959 compuso las hoy célebres *Cinco Microformas* para orquesta. Símbolo de la nueva música española, primera gran obra del compositor, ése fue el comienzo de la larga relación que hoy nos reúne aquí». Entre otras colaboraciones, Cristóbal Halffter fue Vocal de las Becas de Creación Musical y Secretario del Departamento de Música. Asesor, junto a otros colegas, en la creación del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, hoy Biblioteca de Música Española Contemporánea, fue miembro del Comité de Lectura de la VI Tribuna de Jóvenes Compositores en 1986. Ese mismo año, y bajo los auspicios de esta Fun-

dación, estrenó en Berlín sus *Tres poemas de la lírica española*, dirigiendo él mismo la Orquesta Filarmónica de Berlín. El propio Halffter presentó la obra en la Fundación Juan March al año siguiente.

Andrés Amorós, autor del libreto de *Don Quijote*, explicó el proceso de gestación de la obra, proyecto que se remonta a once años atrás. «Es éste un *Quijote* en verso –dijo– y se intercalan desde pasajes cervantinos a otros textos breves en prosa; hay algún verso que procede de los cancioneros gallego-portugueses o de Antonio Machado. Cristóbal y yo decidimos adoptar una estructura no lineal; no quisimos plasmar las aventuras del *Quijote*, sino centrarnos en el mito. Nuestra ilusión es que éste sea un *Quijote* español para el año 2000.»

Para **José Antonio Marina**, autor de las notas al programa de la ópera, se trata de «un mito planteado con enorme dramatismo, el mito de una cultura amenazada, la cultura del libro. El protagonista es el libro y lo que está en la esencia de la obra es la defensa de la palabra, hecha con música. Cristóbal es un hombre crítico con el presente y entusiasta ante el futuro, que vive el arte como utopía».

Por su parte, el director gerente del Teatro Real, **Juan Cambreleng**, subrayó la «gran fuerza y maestría que tiene la música de Cristóbal Halffter, y señaló que «el Teatro Real, desde su reapertura como teatro de ópera en octubre de 1997, ha querido defender el patrimonio cultural español y hacer gala de esta vocación ofreciendo óperas de compositores españoles. Desde su inauguración con *La vida breve*, de Falla, ha venido rindiendo homenaje a la cultura y la música españolas con obras como *Divinas palabras* o *Margarita la Tornera*, y ahora ofrece este *Don Quijote* de Halffter».

El director musical, **Pedro Halffter**, explicó sus dificultades a la hora de dirigir a la orquesta con una obra cuya forma de escritura es «utópica». «Con la música de mi padre, uno está obligado a explicar a la orquesta cómo tiene que tocar; y al mismo tiempo, en determinados pasajes, decirles que toquen no como un co-

lectivo sino como individuos solistas». A continuación **Cristóbal Halffter** habló sobre la obra: «He escrito muchas obras sobre textos religiosos y profanos para voces solistas o conjuntos corales. Ahora bien, siempre la palabra, el texto fue para mí el punto de partida para crear una dimensión superior, donde esa palabra se integraba; una 'semántica superior' en la que los sonidos ordenados de la música y la fonética de la palabra tuviesen la función de sugerir antes que de narrar. En mi haber cuento con un buen número de obras sinfónicas y de cámara con títulos muy concretos, que se basan y desarrollan según ideas y conceptos estrictamente musicales. En *El Quijote*, la historia, el argumento, el hilo conductor es de todos conocido y no necesita ser narrado de nuevo para poder ser captado por el espectador. Con sugerir era suficiente. Surgía para mí la necesidad de encontrar la forma para que el espectador de hoy 'sintiese con', se identificase con una acción dramática que no podía quedarse en la lejanía de unos hechos reales ocurridos en el siglo XVII, la escritura fáctica de *El Quijote* y las historias imaginadas, el contenido del libro. Había que intentar traer todo ello a nuestro tiempo poniendo en evidencia cómo la creación literaria planteaba a Cervantes, hombre plenamente inserto en la sociedad española de 1602, los mismos problemas básicos que se nos siguen planteando hoy, y cómo el producto de su creación, el mito de Don Quijote y la infinita simbología que en él se encarna, están vigentes en nuestro tiempo con la misma fuerza que entonces.»

«Con la colaboración de Andrés Amorós, tra-

taba de encontrar el camino por el que tenía que plasmar esencialmente la necesidad que tiene el ser humano de volver a plantearse la utopía como fundamento de su existencia. Una utopía basada en la cultura y una cultura que tiene en el conocimiento y la sensibilidad sus principios; y que todo ello unido, utopía, cultura, conocimiento, sensibilidad, estética y ética, se pudiese simbolizar en la realidad física del libro, que es para mí el exponente máximo de nuestra cultura. Nada mejor que *El Quijote* para intentar la aventura de exponer estas ideas.»

«Con una música en que la palabra estuviese integrada según mis conceptos y que crease el tiempo real de una representación; con una acción que tuviese una tensión dramática perceptible, tanto por los sonidos como por los gestos, las luces y el decorado, intenté presentar un producto estético de nuestro tiempo en el que la ética estuviese en todo instante presente. He querido que el universo sonoro de mi *Don Quijote* parta de estos principios fundamentales de entender mi forma de ser compositor. Haber encontrado en el mito de Don Quijote y en el conjunto de símbolos que éste representa un todo en el que hago intervenir a Cervantes y su circunstancia; haber encontrado en este vasto mundo de imaginación y realidad un pretexto para sugerir al espectador una serie de conceptos para mí fundamentales, sin necesidad de tener que ser narrados para su aprehensión, resolvió mis dudas estéticas como músico ante la creación de una ópera y mis preocupaciones éticas como hombre de mi tiempo.»

De izquierda a derecha, Pedro Halffter Caro, Juan Cambreleng, Cristóbal Halffter, Antonio Gallego, Andrés Amorós y José Antonio Marina.

