

Sumario

ENSAYO	3
<i>Tres modelos de supranacionalidad</i> , por Claudio Guillén	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	17
Arte	17
Exposición Roy Lichtenstein	17
— Desde el día 14 se muestran 92 obras del artista	17
— Catálogo de la exposición	22
«Arte Español Contemporáneo» en Aragón	23
Conferencia de Pablo Serrano en la inauguración de la muestra en Zaragoza	23
Arte en Cuenca y Toledo	25
Conferencias del Profesor José María de Azcárate en las presentaciones del volumen <i>Castilla la Nueva I</i>	26
Música	30
Conciertos de Mediodía en enero	30
— Dúos de cuerda con piano y canto	30
Cursos Universitarios	31
Alberto Sols: «Hacia una Patología Molecular»	31
Jaime Cerrolaza y Emilio Lorenzo Criado: «Goethe y España»	36
Publicaciones	41
Edición de la obra científica del profesor José Pascual Vilà (1895-1979)	41
Estudios e investigaciones	42
Trabajos realizados en el curso 1981-82	42
Trabajos terminados	43
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	45
Calendario de actividades en enero	46

TRES MODELOS DE SUPRANACIONALIDAD

— Por Claudio Guillén —

Educado en Sevilla y París, y luego en el exilio, con su padre Jorge Guillén, ha sido profesor de Literatura en Princeton, California y Málaga. Sus principales publicaciones versan sobre la novela picaresca, la poesía moderna y la teoría de la historia literaria. Es catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard.



Por Literatura Comparada se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. Prefiero no afirmar, con otros, que la Literatura Comparada consiste en el examen de la literatura desde un punto de vista internacional; pues su carácter no depende solamente de la actitud del observador. Es fundamental la presencia en la historia, o en el concepto de literatura, de unas clases o categorías que no son meramente nacionales. Piénsese, por ejemplo, en un género como la épica, un procedimiento como la rima, un movimiento como el Romanticismo. De hecho estos términos denotan fenómenos que existen o han existido. Digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen por fuerza las literaturas nacionales, ni las relaciones que existen entre ellas.

Sabido es que desde hace tiempo estas relaciones han dejado de constituir el objetivo prioritario del compara-

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; y *La novela española actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo.

tismo. El punto de partida se halla ahora en los conjuntos supranacionales. ¿Pero qué significan estos términos?

Son tres, a mi juicio, los modelos principales de supranacionalidad que se ofrecen al estudioso de Literatura Comparada. Me limitaré a bosquejarlos brevemente.

A) Lo más corriente es el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que *implican internacionalidad*, es decir, o bien contactos genéticos y otras conexiones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes. Ejemplo de fenómeno que supone filiación genética sería la novela picaresca, o el tema de Don Juan. Le Sage traduce a Mateo Alemán, Smollett traduce a Le Sage, Dickens lee a Smollett, Kafka (aludo a *Amerika*) lee a Dickens, etc. Ejemplo de fenómeno que supone premisas comunes —antecedentes de una misma civilización— sería el estilo neo-ciceroniano de cierta prosa de los siglos XVI y XVII (Guevara, Lily), o la épica o la tragicomedia del Renacimiento. El marco conceptual que proporciona los términos útiles para estos estudios ha de ser históricamente adecuado: o bien porque se apela al léxico pretérito de la Poética europea, al itinerario de su autoconciencia —y entonces hablamos de tragedia o de elegía, de melodrama o de verso libre, de doloras (Campoamor) o de greguerías—; o bien porque se adoptan términos nuevos, pero aplicables ante todo a determinados fenómenos históricos, como el concepto de anatomía, *anatomy*, desarrollado por N. Frye, y aplicable a Addison y Steele, al costumbrismo español del XVII, etc. Donde digo «europeo» (europeo/americano) léase también, si se prefiere, «chino», o cualquier otro objetivo idóneo siempre que nos limitemos a una sola civilización.

B) Si se estudian, reuniéndolos y conjuntándolos, fenómenos y procesos que son o han sido *genéticamente independientes*, o pertenecen a civilizaciones diferentes, cabe justificar y llevar a cabo tal estudio en la medida en que dichos procesos implican *condiciones sociohistóricas comunes*. Se nota fácilmente que las investigaciones de tipo A, sin excluir el interés que puedan entrañar las interacciones entre historia social (o económica, o

política) e historia literaria, no arrancaban por fuerza de ese interés y se deslindaban por medio de categorías solamente literarias. No así este modelo segundo que postula la existencia de procesos y desenvolvimientos socioeconómicos comunes como base que permita enlazar y cotejar sucesos políticos pertenecientes a pueblos y civilizaciones dispares. Por ejemplo: el desarrollo de la novela en el siglo XVIII europeo y en el XVII japonés (Saikaku Ihara, la literatura de Osaka), considerado en sus vinculaciones con las nuevas clases medias o burguesas; o la épica oral producida por diferentes sociedades primitivas o «feudales» (tema sobre el que volveré pronto). El marco conceptual sigue siendo de carácter predominantemente histórico, si bien se presupone cierta conciencia teórica respecto a la relación entre cambio social y cambio literario.

C) Unos fenómenos *genéticamente independientes* componen conjuntos supranacionales de acuerdo con propósitos y principios derivados *de la teoría de la literatura*. El grado de teoreticidad de este modelo es el más elevado de los tres, puesto que el marco conceptual, más que utilitario o adecuado a los datos observables, suele brindar el punto de partida de la investigación y el problema por resolver. Ejemplo: se comprueba la hipótesis de Roman Jakobson acerca de la primacía del paralelismo como forma poética, y tal vez se modifica o perfecciona, mediante el estudio de los usos paralelísticos en la poesía clásica china (y su reflejo en textos de poética como el famoso de Liu Hsieh, del siglo V d.d.C.). Claro que ello no excluye en absoluto el examen de procesos y desarrollos históricos —como las cuestiones de periodología, o la aparición de géneros nuevos—, siempre que el entramado conceptual sea una teoría de la historia literaria. Salta a la vista que los llamados estudios Este/Oeste ofrecen oportunidades especialmente valiosas y prometedoras desde el ángulo de este tercer modelo. Pero han dado lugar también a trabajos conformes con los modelos B y C. En suma, nuestro modelo C viene a significar que el diálogo entre unidad y diversidad en que radica el comparatismo se cifra ahora en el encuentro, o la confrontación, de la historia (o

crítica) literaria con la teoría de la literatura; o si se prefiere, de la poesía con la Poética.

Cierto que existen otros modelos de supranacionalidad que pueden servir o interesar al comparatista. Hago resaltar aquí el tipo A por ser el que mejor describe buena parte de los estudios comparativos actuales; sobre todo, desde su «hora americana»; el tipo B, porque a él se aproximan una serie de trabajos interesantes que se han realizado en países del Este de Europa; y el tipo C, porque al destacar las posturas teóricas, quisiera acentuar el papel y el rendimiento posibles de la *teoría de la literatura*. En otras ocasiones he procurado explicar por qué es concebible una historia de la literatura basada en principios y componentes *literarios*, lo cual permite aprehender mejor luego su relación o interacción con la historia social, la económica, o la política. Es evidente que los elementos de la teoría de la literatura —cultivada y perfeccionada hoy por muchos— y los planteamientos de la Literatura Comparada se necesitan e implican mutuamente, y es probable que se impliquen el día de mañana aún más.

Pero no se me oculta que *otros marcos conceptuales* pueden ocupar un lugar predominante en la definición de un conjunto supranacional, y lleguen a constituir, como en el caso ya del tipo C, su centro de gravedad. Y así nos encontramos ante modelos que podríamos denominar D, E, F, etc., correspondientes en cada caso al marco conceptual en cuestión y tan numerosos como dichos marcos: teoría de la religión, teoría de la cultura, mitología, antropología cultural o social, teorías de la personalidad —psicoanalíticas u otras—, esquemas sociológicos y, por supuesto también, esquemas lingüísticos.

Conforme pasamos del modelo A al modelo C de supranacionalidad, la diferencia más significativa desde el ángulo de la Literatura Comparada, a mi entender, es no tanto el grado de teoreticidad, que a todas luces aumenta, como el de universalidad. ¿O acaso confluyen los dos términos en el comparatismo? Los fenómenos constitutivos del modelo C, ¿no presuponen o sugieren una concepción de lo universal? ¿Una concepción que diera cabida a extensiones supranacionales solamente en la me-

dida en que éstas hubieran superado positivamente las pruebas derivadas de lo nacional y lo local, de las diferenciaciones «espaciales» y «temporales»? Volvemos así al radical diálogo entre lo uno y lo diverso. El tránsito de A a C revela la búsqueda más tenaz de una universalidad que significase no sólo mundialismo o espacios máximos sino coherencia y unidad. Al propio tiempo actúa el impulso contrario, la atracción de lo singular, lo inimitable, lo que realmente ha acontecido. Y entonces es el esquema unitario lo que ha de sufrir la prueba de la diversidad, de las diferenciaciones espaciales y temporales, de país a país, de período a período. Ninguno más que el elaborado por el teórico de la literatura, cuya tarea, desde nuestro punto de vista, no puede ceñirse a ser un ejercicio especulativo. No interesa la unidad que no ha sido puesta a prueba, la forma neoplatónica, el esencialismo ingenuo, la instalación en categorías principalmente mentales. Eso es lo que vendría más o menos a ser lo que antes llamaba una teoría de la literatura de la luna; media docena de narraciones y poemas en dos o tres idiomas justificarían conceptos perennes, neoclásicamente absolutos. Desde el Renacimiento ha existido en Europa una tensión notoria entre Poética y poesía. Pues bien, la Literatura Comparada toma conciencia de ella, de su devenir temporal. La Poética de hoy, como las anteriores, ha de recortar sus pretensiones de esencialidad, amoldándose con flexibilidad a lo que de hecho ha sucedido en la historia y en las sociedades humanas. Este amoldamiento —repito—, este difícil equilibrio entre humanidad y desemejanza, entre hipótesis y testimonio, entre teoría y creación, es el desafío ineludible ante el cual se encuentran los estudios comparativos.

Raras veces es fácil deslindar una investigación comparativa, asignándole límites fijos. Piénsese, por ejemplo, en el estudio de un tema. Para definirlo, ¿qué grado de generalidad podemos permitirnos? ¿Hasta qué punto nos interesa captar las particularidades históricas, no dejar que se pierda el sabor de las diferencias? El tema de Don Juan, tratándose de Literatura Comparada, suele enfocarse según lo que acabo de denominar el modelo A: se atiende, ante todo, a unos textos teatrales, operáticos

o poéticos que aparecieron en Europa del siglo XVII al XX; sus atributos —el Comendador o Convidado de Piedra, etc.— y orígenes cultos —Tirso de Molina, el teatro italiano, Molière— son visibles y bastante precisos. Desde Gendarme de Bévotte se han examinado también las fuentes folklóricas del tema, pero con ánimo de bosquejar solamente la prehistoria de lo que surge como auténtico arte teatral durante el siglo XVII. La investigación fluye con evidente coherencia conforme pasamos de un autor a otro, de una versión de la figura de Don Juan a otra versión que supone la existencia y hasta el conocimiento, en no pocos casos, de las anteriores: no se trata de un término actual o de una abstracción, sino de un largo itinerario que poco a poco, en el pasado, fue cobrando conciencia de sí mismo. De una manera perfecta, el sinuoso devenir del tema y su internacionalidad se reflejan mutuamente. Unos momentos y sucesos precisos se reconocen claramente; por ejemplo: un francés, Henri Blaze de Bury, germanista, traductor de Goethe, es el primero que se decide a proponer un desenlace feliz como Fausto, gracias a *das ewige Weibliche*, se salva Don Juan. En suma, es difícil imaginar un tema cuya supranacionalidad histórica esté más arraigada en el espacio y en el tiempo, o se perfila más nitidamente. Ahora bien, la misma fuerza con que se yergue la figura de Don Juan tiene consecuencias paradójicas: piénsese en los comentarios de Camus, de Kafka, de Otto Rank o Gregorio Marañón, de Micheline Sauvage y tantos más. Lo prioritario ya no es una sucesión de cambios y de distinciones, muchas veces históricas y nacionales, o sea la percepción de la diversidad, sino una figura fundamental que sugiere significaciones de carácter existencialista, mítico, filosófico, psicoanalítico, sexológico, etc. Ciertamente que estas interpretaciones totales no serían posibles sin cierto conocimiento previo de los avatares del tema según el modelo A. Pero lo que sobresale es la unidad exigida por un marco conceptual —de tipo D, E, etc.—, digamos, para volver a nuestro esquema. Por muy amplia y general que sea la interpretación, su punto de arranque no es una figura universal, sino un Don Juan europeo, español y hasta sevillano. La universalidad posible tendría que partir de

nuestro modelo C, de un arquetipo mujeriego, incansable seductor de mujeres, presente en las más variadas culturas y literaturas, en Africa, la India, la China o el Japón. Nos encontramos entonces ante un Seductor, del que Don Juan no es sino una variedad europea. No nos sorprendemos si este primordial Seductor también se presta, arrancándolo de su situación poética o dramática, a múltiples explicaciones psicofilosóficas; y de tal suerte topamos con el Indeciso, el Adolescente, el Inseguro, el Aventurero, el Buscador del Absoluto. Serán previsibles las ambigüedades y los equívocos, no diferenciándose mucho el Seductor primordial del Burlador de Sevilla. Pero semejante apertura de compás podría o debería conducir, en el mejor de los casos, a exploraciones y reflexiones inéditas.

En otros contextos las distinciones son netas y no se confunden los modelos. Tengo presentes algunas investigaciones de textos de la América india o no-hispánica. Pues huelga subrayar que el comparatismo se interesa no ya por las grandes y opulentas literaturas de Asia, como las de la China, la India y el Japón, sino también por los testimonios poéticos de las no menos antiguas culturas de Méjico, Guatemala o Perú. Por ejemplo, José María Arguedas y otros estudiosos han traducido al castellano la hermosa elegía quechua, *Apu Inqa Atahuallpaman*, que llora la muerte y ansía el renacer de «Inkarri» fusión mítica de los dos últimos incas, Atahualpa y Túpac Amaru, ejecutados por los españoles. Trátese del Perú o de Méjico, se suele destacar, más que el género literario (como la universalidad de la elegía), la imaginación mitológica: mitos de Creación o cosmológicos, mitos cataclísmicos, mitos heroicos, mitos rituales, etc. Así, Mercedes López-Baralt se apoya en Mircea Eliade (el carácter cíclico de la temporalidad sagrada), Norman Cohn (las raíces psíquicas del milenarismo) y Víctor Turner (el momento «liminal», o de transición, en los *rites de passage*) para comentar el mito de Inkarri y, en particular, la elegía *Apu Inqa Atahuallpaman*. Queda claro que se apela en este caso a un modelo de tipo D o E, cuyo cimiento conceptual es la teoría o antropología de la religión, si bien es no menos cierto que se toma asimismo

en consideración el cotejo histórico o modelo B, por cuanto Mercedes López-Baralt indica que en distintos lugares y períodos el mito milenarista funcionó como respuesta o defensa contra la asimilación impuesta por los españoles.

En cuanto al modelo C, no se sorprenderán mis lectores de que haya tardado bastante en abrirse camino el estudio conjunto de fenómenos genéticamente independientes. Hace treinta o cuarenta años, esta clase de investigación no se tenía por legítima. El comparatismo se dedicaba a las relaciones internacionales, a lo que J.-M. Carré denominó, inolvidablemente, *rappports de fait*. Y aún hoy no son pocos los estudiosos que toleran muy de mala gana, o con escaso interés, el estudio no genético de categorías supranacionales. Ulrich Weisstein, en su *Introducción a la Literatura Comparada* (1975), aclara que «hacemos todo lo posible por no extender los estudios de analogía a fenómenos pertenecientes a círculos culturales distintos»; y añade:

«A nuestro parecer, es un mismo círculo cultural donde hay que buscar aquellos puntos de contacto que la tradición, consciente o inconsciente, ha conservado en el pensamiento, en el sentir y en las facultades creadoras de sus gentes y que al aparecer casi simultáneamente podríamos denominar *courants communs...*»

Y en su manual C. Pichois y A.-M. Rousseau vacilan y expresan reservas ante la evidente necesidad de dar cabida a fenómenos análogos que unas influencias binarias no justifican claramente: «on relève dans des littératures différentes des floraisons analogues qui ne s'expliquent pas entièrement par le jeu des influences». Por ejemplo, según ellos, el Barroco italiano, el francés, el alemán, el eslavo no se han engendrado mutuamente con arreglo a un ritmo de sucesión cronológica:

«Pour les comprendre, il faut remonter à un ancêtre commun, le pétrarquisme, dont a repris vers la fin du XVI^e siècle soit les sentiments et les idées, soit les structures et les formes, en les intégrant à des oeuvres d'un esprit différent. Cet esprit n'est pas seulement le fameux et trop vague *Zeitgeist*, l'air du temps; il est le reflet ou bien, selon les marxistes,

le produit du déterminisme socio-économique, la superstructure d'une infrastructure qui le postule, le reflet, aussi, ou le produit des tendances religieuses qui s'affrontent au moment de la Réforme et de la Contre-Réforme.»

De lo cual no se deduce nítidamente sino la supervivencia de lo que Marc Bloch llamaba, según vimos, *l'idole des origines*.

El blanco de tales objeciones es Etiemble y su libro *Comparaison n'est pas raison* (1963), que en su día fue un acontecimiento y hoy —por la lentitud con que se aceptan sus proposiciones— lo sigue siendo. Escrito con brillantez y talento polémico, este libro era un alegato a favor del conocimiento y estudio de las más diversas literaturas, de los más variados testimonios poéticos de la condición humana. Etiemble acomete con vigor contra el chauvinismo europeo o europeocéntrico (que además es postizo, reduce Europa a cuatro o cinco literaturas). Pero eso no es más que un principio. No basta para Etiemble que nos interese por la poesía china, japonesa, o india —en hindi, en urdú, en tamil—, por la árabe y la persa. No es válido seguir ignorando los idiomas fino-ugrios, que nos han dado el *Kalevala*, Vörösmarty y Ady. Recuérdese el admirable Víctor Zhirmunsky, que, para sus investigaciones de la epopeya heroica popular, aprendió distintas lenguas de Asia central; y a Albert Lord, conocedor excepcional, en su *Singer of Tales* (1960) de las lenguas balcánicas. «Quand on est Français, de plus, comment peut-on se piquer de littérature comparée en négligeant la question du bilinguisme chez les écrivains malgaches, arabes ou vietnamiens, les analogies entre les *hain-tenys* mérinas et la poésie d'Eluard, l'influence de la poétique française sur la poésie vietnamienne d'aujourd'hui, l'influence des littératures coloniales ou des pays colonisés sur la métropole et sa littérature, etc.». Y aún más:

«L'institut dont je rêve comprendrait naturellement des hellénistes et des latinistes, mais aussi des sumérologues et des égyptologues, mais aussi des slavissants, des spécialistes du hindi et du bengali, des sinologues, des germanistes et des romanistes, mais aussi des sémitisants, des hommes versés dans les

littératures finno-ougriennes, turco-mongoles, dravidiennes, et je n'oublie pas le japonais. Tout se tient dans l'histoire des littératures, et celui-là n'en comprendra jamais une seule, j'entends comprendre, qui n'aura pas un peu mieux que des lumières sur un assez grand nombre d'autres.»

¿Sueño? ¿Utopía? De acuerdo con Etiemble, yo agregaría un dato: en lo que toca a las literaturas orientales o menos conocidas entre nosotros, empezamos hoy a disponer de lo que desde hacía tiempo teníamos en el terreno helénico o el latino: traducciones, estudios críticos y demás instrumentos de mediación. Por ejemplo, he señalado el posible valor de una investigación comparativa, a escala mundial, de la carta ficticia o epístola poética. Pues bien, en 1925 Adolf Erman publicó en su edición de *Papyrus Lansing* —papiros egipcios hallados en una tumba de Tebas y que se remontan a la dinastía XX, del siglo XII a. d. C.— una colección de diez cartas que eran ejercicios de escuela. Y en cuanto a los sumerólogos, que Etiemble menciona, A. Falkenstein ha analizado una carta sumeria, anterior a 1500 a. d. C., dirigida a Nonna, diosa de la Luna, y O. R. Gurney una epístola encontrada en Sultantepe y ficticiamente atribuida al héroe Gilgamesh. No escasean los ejemplos más antiguos o remotos. Como quiera que sea, no hablo de práctica aquí, ni siquiera en la del propio Etiemble en sus *Essais de littérature (vraiment) générale* (1974). Lo que agradecemos a Etiemble es su enérgica afirmación de un espíritu, unos propósitos y un determinado humanismo. Existe, sí, una tendencia de la Literatura Comparada, tal vez la más prometedora, «qui considère que, lors même que deux littératures n'ont pas eu des rapports historiques; il est légitime de comparer les genres littéraires qu'elles ont, chacune pour soi, élaborés». Y esa tendencia, más que un sueño, es indicio de una inquietud social y política, de una preocupación por el mundo real —que abraza el Tercer Mundo— de nuestros días:

«Sous une querelle apparemment technicienne, il me semble que se joue l'avenir de notre humanisme. Croupirons-nous orgueilleusement, provincialement, sur une étroite culture bien française et bien historiciste; ou si, balayant les préjugés, la routine,

nous accepterons d'ouvrir au monde, à l'esthétique, nos Facultés des Lettres, pour y préparer nos étudiants à devenir enfin des hommes dans un monde vrai; un monde où l'Afrique noire et la Chine jaune, où l'Inde et le Japon, où l'Amérique espagnole, le Brésil et la culture arabe auront plus d'un mot à nous dire?»

Estas preocupaciones, claro está, no son extrañas a los países socialistas del Este de Europa (superada la obcecación con que en 1950 un Fadeyev denunciaba el «cosmopolitismo burgués» de G. Lukács; en 1960 el Instituto Gorki de Moscú dedica un congreso a las *Wechselbeziehungen und Wechselwirkung zwischen Nationalliteraturen*; en 1962 la Academia de Ciencias de Budapest organiza un gran congreso internacional de comparatistas, al que asisten estudiosos occidentales; en 1967 la A.I.L.C. se reúne en Belgrado, etc.). Sin duda son diversos los modelos de supranacionalidad que podrían reconocerse en los trabajos de los comparatistas rusos, húngaros, polacos, rumanos o yugoslavos, que no quisiera simplificar en esta ocasión. Pero conviene indicar la aceptación de lo que he llamado el modelo B. Tengo presentes, ante todo, las obras de madurez del gran V. M. Zhirmunsky, del que citaré aquí un resumen de fácil acceso, «On the Study of Comparative Literature» (1967). Pero el propio Zhirmunsky se remonta con respecto al ejemplo de A. N. Veselovsky (1838-1906) y su «paleontología de los argumentos»; y sabido es que estas concepciones fundamentan la importante y audaz historia de las literaturas del mundo, en varios volúmenes, que ha empezado a llevar a cabo durante la última década el Instituto Gorki de Moscú.

No niega Zhirmunsky la existencia de influencias e importaciones en el itinerario de las literaturas —«contracorrientes» las denominaba Veselovsky, en pugna con las corrientes propias de una tradición nacional—, que constantemente se entrecruzan con las convergencias y analogías que componen el común desarrollo supranacional de las literaturas. Pero la tarea del comparatismo consiste en descubrir e iluminar estas tendencias comunes, debidas a precondiciones sociales, y las leyes que rigen la historia literaria («the general laws of literary development»).

Los movimientos y hechos literarios, considerados como fenómenos internacionales, arrancan lo mismo de unos desarrollos históricos semejantes en la vida social de los pueblos en cuestión que en los recíprocos contactos culturales y literarios que hubo entre ellos. La idea de una evolución general de las sociedades humanas —única y conforme a regularidades o leyes— es el punto de partida de tales observaciones:

«Comparative study of literature in this sense presupposes as its basic principle the notion of unity and regularity in the social evolution of mankind in general. Similarities in the realms of ideas between peoples at similar stages of historical development are based on parallelisms in their social organization-parallelisms which can be traced even between Western European and Central Asian peoples during the age of feudalism. Typological analogies or convergences of the same kind between literatures of distant peoples, not in direct contact with each other, are far more common than is generally supposed.»

Zhirmusnky, que conocía no sólo las principales lenguas europeas, sino también las literaturas del Irán, de Turquía y de Asia central (Kalmuk, Uzbek, etc.), de los países árabes y de Mongolia, propone un ejemplo tras otro de lo que llama analogía tipológica. Son especialmente interesantes las semejanzas que halla entre las diferentes formas de «poesía heroica», cuyos rasgos temáticos son conocidos: el nacimiento milagroso del héroe; las hazañas realizadas durante su niñez, las *enfances* de Carlomagno, Vivien, etc., que se semejan a las de los héroes de los *byliny* rusos, a la «Canción de los tres niños» en Kalmuk, a los hechos de Nurali y Rawshan en los poemas épicos en Uzbek; la invulnerabilidad mágica del héroe: de Aquiles, de Siegfried, de Isfendiar (en el *Shahnama*), de los protagonistas de los cantares épicos turcos y mongoles (*Alpamysh*), etc. Pero los ejemplos son muchos: el parecido de *Tristan et Iseult* con el poema persa de Gurgani, *Vis-u-Ramin* (siglo XI); o, sin ir más lejos, el de la poesía de los trovadores y *Minnesinger* con el *Collar de la paloma* del arábigo-andaluz Ibn Hazm o con otros poetas árabes, asunto muchas veces debatido

y que es, para el historiador ruso, «not an indication of literary influence, but of typological analogy even granting cultural intercourse between Arabic Spain and the South of France».

Cierto que existen estas y otras analogías, destacadas por la erudición excepcional de Zhirmunsky; y que ningún comparatista de hoy ha de atribuir las al juego de influencias internacionales. Muchas de ellas se encuentran en el terreno de la literatura oral o el folklore, abordado desde V. Propp por la narratología contemporánea, y cuya compatibilidad con las diferencias históricas ha sido problema suscitado por las discusiones estructuralistas. Tratándose de literatura escrita, lo valioso de la postura de Zhirmunsky y de sus sucesores es, a mi entender, el esfuerzo por hallar tipologías supranacionales en los itinerarios y desenvolvimientos de la historia literaria misma. Hasta aquí estos planteamientos no difieren de los que asignamos a nuestro modelo C.

Pero ¿y el modelo B? En la práctica, que yo sepa, las consideraciones sociohistóricas o socioeconómicas de un Zhirmunsky son rápidas y esquemáticas. Por eso tenemos la sensación de que son insuficientes. Por ejemplo: «*heroic poetry of an essentially narrative kind (epic songs and poems) emerged independently among different peoples at an early stage of social development (the so-called 'heroic age')*». O a propósito de la novela histórica:

«Typical of the age of romanticism is, for example, the historical genre (historical novel and drama): its international vogue was due to the rise of historical and national consciousness during the social and international conflicts of the French Revolution which were associated with a growth of interest in science and art, and in the national past.»

Sorprenden estas explicaciones por parte de quien escribió un excelente libro sobre Herder. En realidad las «precondiciones sociales» son más una premisa o un axioma, en este contexto, que el objeto del estudio que necesitaríamos. Digo que lo necesitamos porque, a todas luces, las analogías que hallamos de buenas a primeras entre fenómenos literarios similares, como la novela picaresca española y las narraciones de Saikaku Ihara (de

la Osaka del siglo XVII), son mucho más claras y fehacientes que las que podríamos establecer entre la sociedad española del XVII y la del Japón. Salta a la vista lo que comparte una poesía amorosa japonesa o china —la queja, por ejemplo, de los amantes cuando sale el sol— con otra provenzal o inglesa. Es imprescindible probar o, al menos, investigar con detenimiento la existencia de precondiciones sociales comunes. Convengamos por lo menos en que éstas son tan discutibles como las analogías poéticas. Pero Zhirmunsky, en vez de discutir-las, las da por entendidas y por demostradas. De tal suerte las supuestas causas —principio de integridad del asunto bajo estudio— quedan relegadas a un tácito subtexto, a otro discurso que el que pronuncia la crítica literaria.

No digo ni pienso que tengamos que rechazar el modelo B. Hay casos precisos, concretos, comprobables, en que las similitudes sociales sin duda han existido y han sido operativas. Las analogías y tipologías reunidas por Zhirmunsky son enormemente sugestivas y aprovechables. Ahora bien, no es menester elegir *a priori*, con ánimo excluyente, ninguno de los modelos esbozados en estas páginas. No es menester —o mejor dicho, no es pertinente— creer en una filosofía de la historia, única y definitiva. Nada sería más inactual, menos próximo a lo vivido por los hombres del siglo XX. La novela histórica que se enfrenta con esa experiencia ya no es, por supuesto, la de Tolstoy, tan unilateral, sino *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, y su percepción de la ambigüedad moral y la precariedad política de nuestro tiempo. Tratándose de una disciplina como la Literatura Comparada, todo marco conceptual es provisional y ha de ser puesto a prueba.

La tarea principal de esta disciplina, a mi entender, es la confrontación de toda teoría de la literatura, o de la historia literaria, con el vasto despliegue de saberes y de interrogaciones que el comparatismo hace posible.

ALGUNAS INDICACIONES BIBLIOGRÁFICAS: R. Jakobson, «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1975; Henri Blaze y de Bury, *Le Souper chez le Commandeur*, París, 1842; G. Gendarme de Bévoite, *La Légende de Don Juan*, París, 2 vols., 1906-1929; C. Pichois y A.-M. Rousseau, *La Littérature comparée*; V. M. Zhirmunsky, «On the Study of Comparative Literature», *Oxford Slavonic Papers*, XIII, 1967, 1-13.

Desde el 14 de enero, en la Fundación

EXPOSICION «ROY LICHTENSTEIN 1970-1980»

■ Ofrece 92 obras del creador del Arte Pop



Un total de 92 obras, realizadas entre 1970 y 1980, integran la Exposición que del artista neoyorquino Roy Lichtenstein, uno de los creadores más originales y destacados del Arte Pop de los años sesenta, se ofrecerá en la sede de la Fundación Juan March a partir del 14 de enero. Se trata de la primera muestra retrospectiva de la más reciente producción de Lichtenstein, que, organizada por el Museo de Arte de San Luis (Estados Unidos), con la colaboración de la Fundación American Express y del National Endowment for the Arts, se ofrece ahora en España, tras haber recorrido, en los dos últimos años, diversos museos de Estados Unidos, Alemania, Italia y Francia. La muestra, procedente de París, permanecerá abierta en Madrid, en la Fundación Juan March, hasta el 20 de marzo, para visitar después Tokio antes de deshacerse.

La importancia de esta gran exposición de Lichtenstein, que ofrecerá en nuestro país 30 pinturas, 8 esculturas y 54 dibujos —hasta ahora nunca reunidos a pesar de la fama internacional del artista—, radica en que permite contemplar la evolución seguida por Roy Lichtenstein a partir de 1970; es decir, su producción posterior al Pop Art, que él basó principalmente en la utilización del «comic» y del anuncio publicitario como temas de la obra de arte.

Así, junto a las originales series temáticas de Espejos, Molduras, Estudios, Abstracciones, Pinceladas, etc., figuran obras que revelan la lectura personal de Lichtenstein de los principales movimientos de vanguardia del siglo XX.

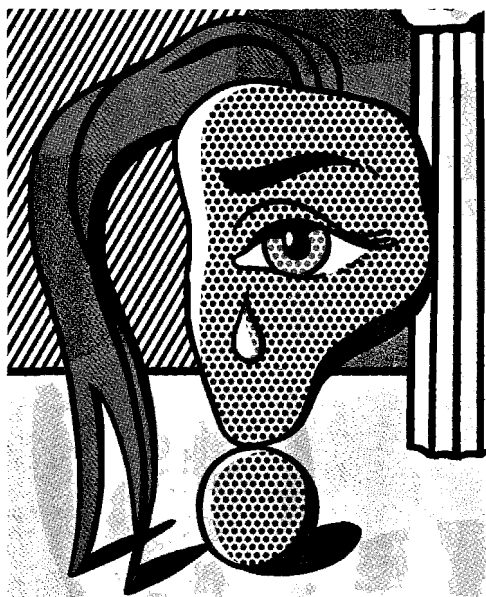
El catálogo de esta exposición 'Roy Lichtenstein 1970-1980' ha sido realizado por Jack Cowart, Conservador de las Secciones de Arte de los siglos XIX y XX, del Museo de Arte de San Luis, y organizador de la muestra. Editado por la Hudson Hill Press, consta de 192 páginas y 160 ilustraciones, de ellas 64 en color y cinco despleables. Además del catálogo, se ha editado, con carácter no venal, un folleto desplegable, con textos de Carter Ratcliff y Jack Cowart. A continuación se ofrece un resumen de los mismos.

EL ARTE DE ROY LICHTENSTEIN

Roy Lichtenstein, artista neoyorquino de 60 años fue uno de los creadores del Pop Art, que consiste, para decirlo con sus propias palabras, en «emplear el arte comercial como tema de la pintura». Lichtenstein comparte los motivos más familiares con los dibujantes de tiras de cómics y de anuncios y con los ilustradores de revistas populares, pero también ha tomado como tema las Bellas Artes. En 1962 hizo sus primeros «Picassos», exactamente al año siguiente de su exposición en Nueva York, en la que reveló por vez primera el estilo Pop. Sus primeras obras no-objetivas, en las que aplica el tratamiento Lichtenstein a Mondrian, empezarán dos temporadas más tarde. Dicho tratamiento consiste en traducir una imagen ya hecha a sus líneas negras, sus áreas de colores planos y su textura característica: los típicos lunares de sus primeros cuadros Pop. De este modo Lichtenstein nunca saca sus «Picassos» y sus «Mondrians» directamente de sus lienzos, sino de reproducciones en color de unos fotógrafos e impresores que con frecuencia permanecen en el anonimato. Y para conseguir sus puntos o lunares utiliza la ampliación de una trama de imprenta.

Pero incluso cuando Lichtenstein se adentra en la historia de la vanguardia, de Picasso y los futuristas a Mondrian y Salvador Dalí, bebe en las fuentes del arte comercial, en las imágenes de libros y revistas, no en los museos. Es un comentario que hace Lichtenstein de la idea de Malraux del «museo sin paredes»,

Bodegón con lámpara, 1976.



Muchacha con lágrima III, 1977.

ese lugar imaginario que, gracias a la fotografía y la difusión masiva, hace que todos podamos tener acceso a las obras de arte de esta cultura o de cualquier otra. Lichtenstein señala que el «museo sin paredes» borra la frontera entre el Arte (con mayúscula) y el arte comercial.

Como todos los artistas importantes que surgieron bajo la bandera del Pop Art, Lichtenstein no se limita a satirizar la situación en que todos nos encontramos; va más allá. Al final de la década de 1960 y principios de los años 70, cuando Estados Unidos parecía incapaz de hallar la forma de salir de Vietnam, los temas de Lichtenstein tomados de las historietas de guerra se interpretaron como una protesta contra la guerra. En 1971 Lichtenstein decía: «un objetivo menor de mi pintura de guerra es poner a la luz del absurdo la agresividad militar», y añadía que su arte trataba «más de nuestras definiciones americanas de la imagen y comunicación visual». Lichtenstein quiere mostrarnos, con esa pintura de guerra, que el tema más banal puede ser vehículo de un objetivo estéticamente elevado.



DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO AL «POP COMIC»

Las imágenes Pop de Andy Warhol poseen un encanto de sombras a veces aterradoras. Las de Claes Oldenburg son de una ensoñación obsesivamente erótica y, al mismo tiempo, infantil. Lichtenstein, con su línea vigorosa y su severa paleta, es ingenioso, sobre todo en la yuxtaposición de esa *finesse* del arte menor y la del arte mayor.

Solamente un artista que sienta verdadero cariño por las puestas de sol tropicales que vemos en todo su esplendor en una tarjeta postal será capaz de enfrentarse con estos problemas, como lo hace Lichtenstein. Los puntos de Lichtenstein conforman una de sus primeras y más divertidas lecciones: *Lupa*, 1963. En la mayor parte de sus obras, estos puntos aparecen por zonas; a veces indican sombras, otras una superficie lisa —una pared o el tablero de una mesa— en un tono más oscuro que otras superficies cercanas. Cada cuadro de la serie *Marcos de estira y encoge*, aparecida en 1968, es la pintura de su propio reverso, un repertorio visual de barras, travesaños y cuñas de madera, un lienzo que sobresale, etc. Una obra de arte, parece querer decir Lichtenstein, es antes que nada un objeto entre otros objetos. La tarea del artista consiste en darle unas cualidades visuales que justifiquen la forma especial de mirarlo reservada para los cuadros colgados en los museos. Así Lichtenstein saca sus recursos formales de la tecnología de la reproducción en color, y sus motivos, de lo que él llama «grandes temas», que hablan a toda la sociedad, ya sea a través de la publicidad, de las páginas de los libros de arte o de las paredes de las Oficinas de Correos, con sus anticuados murales de temas heroicos.

Durante los últimos años de la década del 40, Lichtenstein estudió en el Departamento de Arte de la Ohio State University, donde obtuvo el Master en Bellas Artes y un puesto de profesor. Esto duró hasta 1951, año en que se trasladó a Cleveland para pintar por su cuenta y ganarse la vida lo mejor posible. Durante

esta etapa, que se prolonga hasta 1957, el Expresionismo Abstracto era aclamado internacionalmente: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko —toda la primera generación de la Escuela de Nueva York— desarrollaban un estilo personal desafiando las expectativas del público y poniendo en solfa el arte comercial. Lichtenstein, pintor joven y ambicioso, trató de mantener la misma actitud, sin éxito. Los indios y cowboys, las firmas de tratados, Washington cruzando el Delaware, no cesaban de asomar a sus lienzos. Se veía arrastrado hacia los temas



Taza y plato II, 1977.

americanos. Entre 1957 y 1960 Lichtenstein da clases en Oswego, de la New York State University, y durante este período se obliga a sí mismo a desempeñar el papel de expresionista abstracto de la segunda generación. Sin embargo, lo americano no desaparecería en él. Había hecho dibujos para sus niños utilizando como modelo las tiras de cómics en

miniatura de las envolturas de chicles. «Se me ocurrió —explica Lichtenstein— hacer en grande la historieta de uno de esos papeles, para ver qué aspecto tendría». Eso le llevó a la pintura Pop que tanto impacto produciría en Nueva York al año siguiente.

Lichtenstein rechaza la introspección obsesiva y la torturada autorreflexión del expresionismo abstracto y relaciona las preocupaciones formales de la abstracción con los «grandes temas» de nuestra cultura de consumo, tratando de redimirlos.



Dr. Waldmann, 1979.

Convierte a las ansiosas chicas de los cómics amorosos, a los dementes pilotos de guerra, a los signos simplificados de la publicidad, en imágenes con riqueza propia. Y, a partir de su mayoría de edad artística, a comienzos de los sesenta, va «reconstruyendo» todo el legado de imágenes de la cultura occidental. En 1964 pinta dos cuadros que titula *Composición*: un cuaderno blanco, todo moteado en negro, llena por completo el lienzo. Sus inmensas parodias de los murales de los años treinta, *Preparedness* y *El progreso a través*

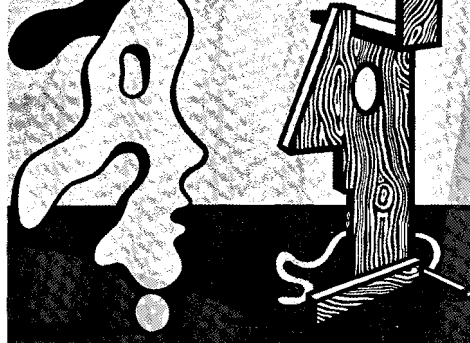
de la Química, entre otras obras, cuestionan las ideas aceptadas oficialmente sobre el arte.

LOS AÑOS SETENTA: LAS SERIES

En la década 1970-1980, Roy Lichtenstein trabaja en un mínimo de 16 temas diferentes, y cada uno de ellos le lleva a desarrollar una imaginería y coloridos propios, a la vez que a desplegar una amplísima gama de técnicas en la expresión de sus ideas. Las obras de este último periodo se agrupan en varias series bien caracterizadas. En 1970 Lichtenstein deja a un lado el Pop Art y se interesa por nuevas ideas en la composición. La serie *Especiosos* (1970-72), salvo algunos que fueron realizados cuando el artista vivía en Manhattan, la pintó en su mayor parte tras su traslado en 1970 a Southampton. En esta serie Lichtenstein investiga la representación de la luz, la reflexión, extraños colores insólitos, en lienzos circulares, ovales, rectangulares, o en dipticos, trípticos o piezas de cuatro y hasta seis paneles.

Otra serie bien definida en la producción de Lichtenstein de esa década son las *Molduras*, pinturas y dibujos realizados a partir de fotografías tomadas por el propio artista en los alrededores de Wall Street y en la 28th Street, de Nueva York, de molduras de los edificios clasicistas de la capital. Un total de 28 obras realizadas entre 1971 y 1976, en blanco y negro el primer grupo, y en color las hechas a partir de 1974. Las *Molduras* vienen a complementar el interés de Lichtenstein en su anterior etapa Pop por las ruinas y monumentos turísticos griegos (*Templo de Apolo*, 1964) y constituyen quizá la referencia más próxima a anteriores movimientos como el Minimal Art o el Color Field Art.

En los *Trípticos* (1972-1974), al igual que en muchos de sus paneles múltiples de los sesenta (historietas de cómics), cada panel se muestra independiente de los demás, como queriendo representar un determinado periodo o estilo del artista. En sus *Estudios* (1973-1974), que realizó Lichtenstein estimulado por los es-



La conversación, 1977.

tudios de interiores de Matisse, incluye una serie de representaciones, imaginarias, unas, documentadas otras, de su propia obra o de otros artistas, sobre todo, Matisse y Léger.

La serie denominada *Trompe l'oeil*, que realizó en 1973 (obras hiperrealistas, casi fotográficas, que producen un falso efecto visual) le permite a Lichtenstein colocar en el lienzo, como si tratase de un tablero de tiro al blanco, toda clase de elementos dispuestos al azar, desarrollando así un tercer recurso muy original, como los de las tiras de comics o los puntos *Ben day*.

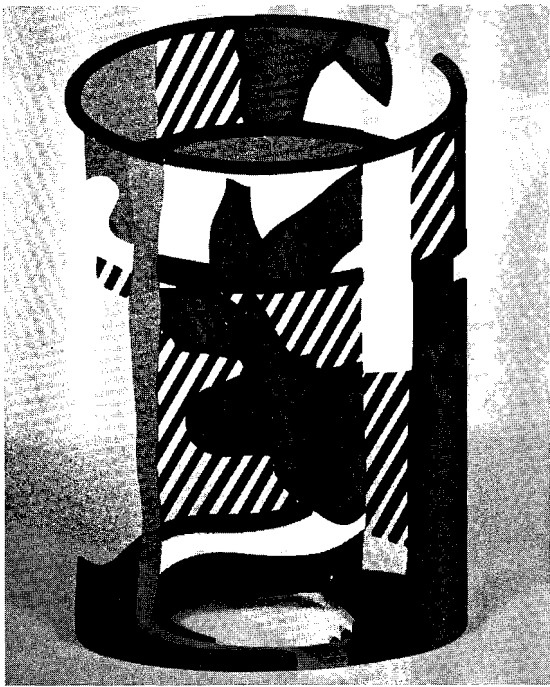
En esos años 1973-1975, Lichtenstein se apropia de muchos elementos de movimientos como el cubismo y el futurismo: imágenes de arlequines y dislocaciones prismáticas, caballos al galope, cabezas en movimiento, manos de músicos, iluminaciones eléctricas, astronomía. El futurismo lichtensteiniano, como su cubismo y purismo, es algo parecido a un libro de historia del arte de vanguardia para colorear; porque no tienen nada que ver con lo que dichos movimientos son en su esencia.

Obras *puristas* de los años 1975-1976, de gran equilibrio geométrico, recuerdan a Le Corbusier y Jeanne ret. En ellas Lichtenstein sustituye los sutiles cortes y modulaciones por amplios esquemas y colores planos, e incorpora nuevos azules y verdes pastel y un gris claro, que confieren a esta serie un cierto efecto de confusión óptica. Algo similar ocurre con la posterior de *Bodegones de Despacho*, de 1976, que tanto nos recuerda los anuncios del material de oficina del New York Times.

Con caricaturas visionarias y absolutamente libres, en 1977-1979 hace

Lichtenstein una serie de numerosos cuadros de diversos tamaños; son provocaciones que los críticos han pretendido rotular como *surrealistas* (49 cuadros) y a los que cabe añadir otros diez agrupados bajo el epígrafe de *Surrealismo amerindio*, con temas del Oeste americano.

También experimenta Lichtenstein con el *expresionismo* y pinta una serie de retratos, tomando como modelos a Nolde, Heckel, Jawlensky y otros artistas alemanes de 1909 y de los años veinte; y una serie de paisajes, al estilo expresionista de Franz Marc (*Blaue Reiter*), pero añadiendo más colores y un sentido de la línea cada vez más abrupto. Las *Pinceladas* (1980-1981) son, de hecho, ver-



Pecera II, 1978.

siones corregidas y actualizadas de las Pinceladas Pop realizadas a mediados de los años sesenta.

Sus *esculturas* de 1977-80 cuentan un total de veinte piezas, que van desde espejos y humeantes tazas de café hasta peces dorados en peceras o alguna cabeza expresionista. Son las esculturas de Lichtenstein como dibujos de metal en el espacio muy bidimensionales.

CATALOGO DE LA EXPOSICION

Salvo indicación expresa, los cuadros de esta exposición son óleos y magna sobre lienzo, y las esculturas están realizadas en madera pintada. La exposición ofrece, además de estas obras citadas, un total de 54 dibujos, realizados por Roy Lichtenstein de 1971 a 1980.

OLEOS

ESPEJO N.º 1, 1971.

BANANAS Y POMELOS N.º 1, 1972.

BODEGON CON PECES DE COLORES, 1972.

ESPEJO, 1972.

TROMPE L'OEIL CON CABEZA DE LEGER Y PINCEL, 1973.

Magna sobre lienzo.

ESTUDIO DEL ARTISTA N.º 1, MIRA MICKEY, 1973.

BODEGON CUBISTA CON FLO-
RERO Y FLORES, 1973.

BODEGON CABO COD, 1973.

TRIPTICO DE LA VACA, 1974.

BODEGON CUBISTA, CON
JUEGO DE CARTAS, 1974.

MOLDURA, 1974.

Oleo, magna y pintura metálica
con arena sobre lienzo.

MOLDURA, 1974.

Magna y pintura metálica con
arena sobre lienzo.

PINTURA PURISTA EN VERDE,
1975.

BODEGON PURISTA, 1975.

ECLIPSE DE SOL II, 1975.

BODEGON CON CUENTAS,
1976.

BODEGON CON LAMPARA DE
DE MESA, 1976.

MUCHACHA CON LAGRIMA
III, 1977.

RETRATO, 1977.

CONVERSACION, 1977.
Magna sobre lienzo.

AUTORRETRATO, 1978.

CABEZA CON TRENZAS, 1979.

DR. WALDMANN, 1979.

RETRATO DE MUJER, 1979.

JARRA Y MANZANA, 1980.

MANZANA ROJA, 1981.
Magna sobre lienzo.

DOS MANZANAS AMARILLAS,
1981.
Magna sobre lienzo.

VELEROS, 1981.
Manga sobre lienzo.

PAISAJE A TRAVES DE AR-
BOLES, 1981.
Magna sobre lienzo.

MUJER, 1981.
Magna sobre lienzo.

ESCULTURAS

TAZA Y PLATO II, 1977.

LAMPARA II, 1977.

PECERA I, 1977.

ESPEJO II, 1977.

PECERA II, 1978.

DOBLE VASO, 1980.

CABEZA EXPRESIONISTA, 1980.

PINCELADA, 1981.

PABLO SERRANO: «LA OBRA, CONCIENCIA DE UNA EPOCA»

Desde el 20 de enero se ofrecerá en Huesca, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, la muestra de «Arte Español Contemporáneo» (colección de la Fundación Juan March), que se exhibe en Aragón desde el 16 de noviembre del pasado año. Después de mostrarse a partir de esta fecha en Zaragoza, se trasladó a Teruel, donde se expone desde el 22 de diciembre hasta el 15 del mes actual.

Organizada en colaboración con la citada Caja de Ahorros, en su Centro de Exposiciones y Congresos se inauguró con una conferencia del escultor turolense Pablo Serrano, de la cual ofrecemos un resumen a continuación. En el citado acto y tras unas palabras de salutación del director general adjunto de la Caja, don José María Royo Sinués, intervino el director gerente de la Fundación Juan March, quien subrayó que la Exposición «trata de ser representativa de la creatividad de un conjunto de artistas plásticos, principalmente situados en los años 60 y 70. No se trata de una colección completa, ya que somos conscientes de que nos falta obra de algunos autores importantes. Pero sí se trata de una colección expresiva de lo que en esos años ha sido la estética de nuestros artistas en España, y en tal sentido nos atrevemos a mostrarla, en forma itinerante, por diversos lugares y capitales de España».

Pablo Serrano:

«EL ARTE, MISTERIO IMPULSOR»



«**L**a labor de la Fundación Juan March, desde sus comienzos ha sido eficaz para la sociedad española. El nuevo Estado, y su gobierno, deberá tener muy en cuenta la labor que desarrollan estas instituciones; la sociedad reclamará que las apoye en sus programas. Si mal no recuerdo, en 6 años la Fundación ha otorgado 1810 becas, incluidas las dirigidas a la investigación y conservación de la naturaleza; colaborando en obras sociales diferentes. Ha integrado a su patrimonio el Museo Abstracto de Cuenca y vela por su buen funcionamiento al público abierto y estudioso. Todo lo cual le configura una imagen atenta a nuestro desarrollo y vida contemporánea, mostrando, abriendo, e invitando al conocimiento de nuestro siglo XX por diferentes sendas, a penetrar, observar y escuchar dentro de su enmarañado bosque las diferentes voces o propuestas de nuestra modernidad.

Una muestra tan rica y variada del arte de nuestro tiempo, de vida intensa, nos ha de invitar a reflexionar y sentir. Cada una de ellas ha sido concebida responsablemente, cada una está impregnada de sufrimiento, porque ella no sale de las manos gratuitamente. Las dificultades para la creación en nuestro tiempo son superiores a las de épocas pasadas. Tensiones sociales, violencias, cambiantes formas en los medios de comunicación, cultura e influencias religiosas en las masas, aproximaciones y lejanías entre estética y arte, estados de crítica y autocritica, inconformismo, inadaptación, ambigüedad, constituyen substancias muy apropiadas para nuestra inquietud de crear en libertad, lo que va configurando proféticamente el futuro que ya estamos viviendo.

Esta originalidad que surge de un mundo en conflicto, ni es fácil de aceptar, ni de comprender; pero productor y consumidor van configurando nuestro rostro. Comprometerse con el vivir de nuestra época es vivir en la ambigüedad en la que caben todas las utopías.

Por todo ello resulta muy complicado y difícil llegar a desentrañar también estas obras expuestas; es difícil hablar con precisión de cada una, porque cada una es un mundo único y personal; y el arte, también, cuando deja de ser misterio impulsor, no cumple su total misión. Se puede hacer una valoración de su forma o razón, pero no de su sentimiento. Razón y emoción se han fundido lentamente en el crisol y del molde se extrajo la imagen en llama de una conducta, de una ética singular y personal. Por otra parte, sociólogos y críticos se han ocupado de complicar aún más el panorama, encasillando en tendencias múltiples movimientos en este siglo XX, comentando sus manifiestos literarios, poéticos o de críticas sociales, todos en sí mismos válidos.

El tiempo en el cual se vive es tema del artista, su aliado y su enemigo. El nuestro, postmoderno, nos exige con mayor tensión y entrega ir hacia la originalidad, la que genera cierta angustia existencial, la que tampoco está desprovista de comportamiento ético y moral. Pero puede derivar en enfermedad psíquica, o querer encontrar fácil solución entregándose, en esta sociedad de consumo, a la última corriente de la moda. La moda es también la búsqueda de la apetitosa caza de la presa original, del inversionista, que abre su galería y pronto la cierra por no encontrar de inmediato su rentabilidad.

LA ORIGINALIDAD SURGE DE LA INVESTIGACION

No es tampoco yendo por la senda de la moda como se encuentra la originalidad; y me permito con todo respeto llamar la atención a jóvenes que excesivamente pegados a la obra de artistas americanos, tras su expresionismo gestual, pero de rico y optimista colorido, diluyen su propia originalidad. Claro que en el que tiene vocación, también son válidas las influencias; pero éstas, con rigor, han de superarse. De la investigación y el trabajo constante ha de surgir a originalidad, en el andar espinoso

de todos los días, acelerado o lento, de emoción a la razón; «pensar el sentimiento y sentir el pensamiento» decía Unamuno. Y Castilla del Pino, «todo acto de conducta es un acto de relación y comunicación», relación consigo mismo y con los demás.

Toda obra del hombre debe de ser una conciencia. Hoy, un poema, una novela, una escultura, deben de ser conciencia de vivir nuestra arriesgada época y armarse de verdadero valor para hacer conocer su imagen si es necesario, con agresividad, agresividad pacífica. Vivimos rodeados de agresividad violenta, a la que hay que oponer la agresividad cultural o política de la cultura, de cuyo poder no tenemos noción, por ser tan desordenadamente pocos los que la ejercemos; como por otra parte ha de ser pacífica, somos rebeldes para estructurarla bien.

Reflexionando en el panorama del arte de nuestro siglo XX y atendiendo a nuestros expertos sociólogos y críticos, nos lo han complicado más, fragmentando, etiquetando, encasillando en compartimentos los variados y ricos movimientos contemporáneos y los más cercanos a nuestros días. Conceptos, ideas y tendencias, están contenidas y explicitadas en 200 y tantas clasificaciones y relaciones.

La participación total de los sentidos debe de provocar una transformación de la conciencia, primero en quien cree y luego, en quien observa; porque ya no es la contemplación tranquila y pensada el modo tradicional; hay que envolver la conciencia en una implicación total. Creación y contemplación afectan a los modos rutinarios del ver y sentir. El sentido de la universalidad es necesario. No somos más que una pequeña parcela del universo constituido por los mismos elementos y la misma substancia.

Sería maravilloso poder crear con el arte otro mundo, que no debiera nada a éste, en el cual se ha perdido la fe en la capacidad del arte para la comunicación entre los hombres de este siglo XX, y que no ha sido capaz de dar forma perceptible a estados del alma, religiosos, o elementalmente filosóficos.

Volvamos a insistir con la experiencia adquirida en nuevas propuestas tolerantes y esperanzadoras, con fe en el hombre. Que la ciencia, la tecnología y el humanismo se encuentren en la ley fundamental de los derechos humanos, de su cultura y desarrollo de la persona».

ARTE DE CUENCA Y TOLEDO

■ Presentado el volumen «Castilla la Nueva I» en ambas capitales

Con dos conferencias de José María de Azcárate, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, los días 19 y 26 del pasado mes de noviembre se presentó en Cuenca y Toledo, respectivamente, el volumen «Castilla la Nueva I», de la colección «Tierras de España», que editan la Fundación Juan March y Noguer. Castilla la Nueva I es el decimotercer volumen de esta colección, iniciada en 1974, y dedicada al estudio del arte de las distintas regiones españolas, con amplias introducciones literaria, histórica y geográfica.

El acto de presentación del volumen en Cuenca se celebró el 19 de noviembre en la Casa de Cultura de esta capital y con su colaboración. En Toledo *Castilla la Nueva I* fue presentado el día 26 del mismo mes, en el salón de actos del Ayuntamiento, en acto organizado con la colaboración de esta entidad y al que asistió el Alcalde de Toledo, Juan Ignacio de Mesa. El profesor Azcárate habló sobre «El arte gótico de Cuenca» y «Toledo y la fusión de culturas».

El volumen *Castilla la Nueva I* ha sido redactado por José María Azcárate (el cuerpo de Arte), Manuel Fernández Álvarez (Introducción Histórica) y Antonio López Gómez (Introducción Geográfica). La Introducción Literaria que incluye esta colección será recogida en el segundo volumen dedicado a esta región y corre a cargo del profesor Antonio Prieto Martín.

Castilla la Nueva I consta de 352 páginas y 402 ilustraciones en color y blanco y negro. De su contenido, así como de los otros doce tomos publicados dentro de la colección «Tierras de España» se dio cuenta en anteriores números de este Boletín.

DIRECTOR GERENTE: «Lección viva»

Tras unas palabras de salutación del Director de la Casa de Cultura de Cuenca, Fidel Cardete, y del Alcalde de Toledo, señor Mesa, en esta capital, abrió los actos de presentación de *Castilla la Nueva I* el director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste Grijalba, quien, tras recordar otras realizaciones que muestran la participación de la Fundación Juan March en la vida cultural de estas ciudades, se refirió

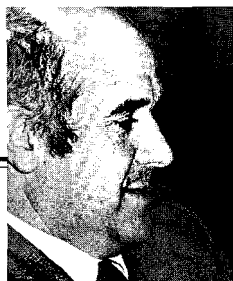
a la colección «Tierras de España», patrocinada por dicha Fundación, «y en la que el patrimonio histórico-artístico de Cuenca y Toledo ocupa un destacado lugar. Estos libros —explicó— pretenden ser una lección viva y no arqueológica. En el fondo, todos estos volúmenes suponen una convicción histórica, la de creer necesario el conocimiento y la comprensión de nuestro pasado: de su riqueza histórico-cultural y también de nuestros problemas humanos, políticos y económicos. Ejercicio de introspección que se proyecta al presente y al futuro, a fin de que este reconocimiento profundice y haga más serio y consciente nuestro amor a la ‘hermosa tierra de España’, que cantó Antonio Machado y que da nombre a la colección, y nos impulse hacia una convivencia más pacífica, más rica y más culta».

El señor Yuste señaló que el contenido principal de esta colección es el legado artístico de las distintas regiones españolas, junto con los factores geográficos, históricos y literarios que le son inseparables y que lo explican y condicionan. «Al publicar esta serie de libros —concluyó— quisiéramos no desmerecer del objetivo de nuestro estudio, haciéndolo a la vez riguroso, asequible y atractivo. Los textos han sido redactados por reputados conocedores de las respectivas materias, en una esforzada colaboración científica de más de sesenta catedráticos, profesores y especialistas españoles. Creo sinceramente que con el alto nivel de estas colaboraciones científicas, este libro significa una aportación valiosa al mejor conocimiento de la cultura castellana y, a la postre, de la cultura española».

Ofrecemos a continuación un resumen de las conferencias pronunciadas por el profesor Azcárate.

José María de Azcárate:

«EL ARTE GOTICO DE CUENCA»



A fines del siglo XII se advierte en la cultura castellana los fundamentos de una profunda transformación, un claro giro hacia nuevas formas de expresión. Asistimos al nacimiento del gótico, en lo que Cuenca ha de desempeñar un papel de primordial importancia. En efecto, la incorporación de la ciudad de Cuenca a Castilla en 1177, supone la posibilidad de erigir una catedral conforme a las formas más avanzadas de la arquitectura europea, mostrando con ello el reconocimiento respecto al papel que desempeña esta ciudad como bastión y defensa frente al Islam. A este respecto conviene tener presente en todo momento que la reina Leonor de Plantagenet ha supuesto en la corte de Alfonso VIII la apertura hacia la corte inglesa y la Aquitania, como hija del rey inglés Enrique II y hermana, por tanto, de los futuros reyes Ri-

cardo Corazón de León y Juan sin Tierra.

En efecto, a poco de la conquista hubo de pensarse en la construcción de esta nueva catedral, de la que ya se habla en 1183, cuyas obras corrieron a gran celeridad, constando una primera consagración en 1196 y otra en 1208. Los ejemplos a seguir eran las nuevas catedrales francesas de Senlis, Noyon y, más particularmente, las de Laon, Sens y Soissons, que por estos años se erigían y estaban vinculadas estrechamente a la monarquía inglesa. Se rompe, por tanto, con el estilo románico, aún imperante en amplias zonas del reino castellano y se proyecta una catedral de acuerdo con los sistemas más avanzados de la arquitectura europea coetánea, incluso renunciando a las posibilidades que la arquitectura cisterciense podría ofrecer al arquitecto como ejemplo más cercano en las formas del monasterio de Córcoles o en las de la propia catedral de Sigüenza, que por estos años se edificaban.



Detalle de la decoración escultórica del Arco de Jamete. Catedral de Cuenca.

IMPORTANCIA DE LA CATEDRAL

Se adopta el sistema más avanzado en la construcción con bóvedas de crucería sexpartita, que apoya en muros articulados y arbotantes, lo que supone una extraordinaria novedad cuyo eco ha de trascender. Conforme a este sistema, se reforma la parte superior de la cabecera y crucero de la catedral de Sigüenza, y aún su influencia ha de llegar a tierras burgalesas, por ejemplo, con la construcción del gran monasterio de Las Huelgas, en el que consta la intervención del maestro Ricardo, verosíblemente inglés, que estimo debe ser el constructor de esta catedral, lo que justificaría ciertas concomitancias que se han advertido con el pro-

yecto de la torre sobre el crucero de la catedral de Lincoln.

Sabido es que la importancia histórico-artística de un monumento no radica tanto en la belleza de sus formas, como en el carácter de su arquitectura en tanto sea iniciadora de sistemas que suponen un avance en el conocimiento técnico de la construcción, conjugando asimismo estas soluciones técnicas con la posibilidad, en el caso concreto de la arquitectura gótica, de aportar organizaciones que permitan la financiación de las obras. Estos aspectos se plasman en la construcción de esta catedral, cuya importancia es esencial como representativa de la profunda transformación del acontecer histórico en torno al 1200, que ha de culminar con la victoria de las Navas de Tolosa, en 1212, que abre las puertas de Andalucía.

PRINCIPALES NOVEDADES ARQUITECTONICAS

Cuenca, en la avanzada del reino de Castilla, construye su gran catedral cuando aún pasarán cuarenta años para que Toledo y Burgos decidan una empresa análoga. Para ser breves podemos indicar esquemáticamente las novedades que esta arquitectura ofrece.

En primer lugar, el sistema de cubierta con bóvedas sexpartitas permite disponer doble número de capillas entre los contrafuertes, lo que redundará en mayores aportaciones económicas, ya que pueden dedicarse a enterramientos y fundaciones. En relación con la bóveda, se adosan a los pilares columnillas, como baquetones. En tercer lugar, la supresión de la amplia tribuna, sustituida por la colocación de un estrecho pasillo, responde a la estructura de los muros paralelos, como en Laon, lo que permite su flexión al recibir los empujes oblicuos de los arcos, correspondiéndose con los arbotantes. No obstante, destruida en buena parte la estructura del cimborrio con la caída de la torre del Angel, actualmente el perfil primitivo de esta catedral únicamente puede vislumbrarse.

Aparte de este valor de la arquitectura gótica de Cuenca, en su fase inicial, en la segunda mitad del siglo XV vuelve a tener una importancia esencial, durante el pontificado del gran magnate Don Lope de Barrientos. Es entonces cuando se decide

reformular la cabecera con la intervención del primer maestro flamenco que trabaja en Toledo, el maestro Hanequin de Bruselas, cuya estancia en Cuenca se documenta con motivo de la ejecución de la sillería de coro, de la que habría de encargarse su hermano el escultor Egas Cueman. Estimo que Hanequin daría las trazas de la nueva girola y creo posible que en su realización le sucedería el también toledano Martín Sánchez Bonifacio. La importancia de esta cabecera con girola es fundamental para el arte hispano-flamenco. Inspirada en la cabecera de la catedral de Toledo, con su división en tra-



Rejas de la puerta y del comulgatorio de la capilla del doctor Muñoz. Catedral de Cuenca.

mos triangulares y rectangulares, abre el camino para la traza de estas girolas dobles, como más tarde ha de hacerse en la catedral granadina. Con esta girola, que está pendiente de un buen trabajo en el estudio de su estructura y de su traza, hoy un tanto desvirtuada por las capillas que se colocaron al fondo restándole la luminosidad debida, tenemos la primera obra de este carácter del estilo hispano-flamenco, es decir, en la etapa final del gótico.

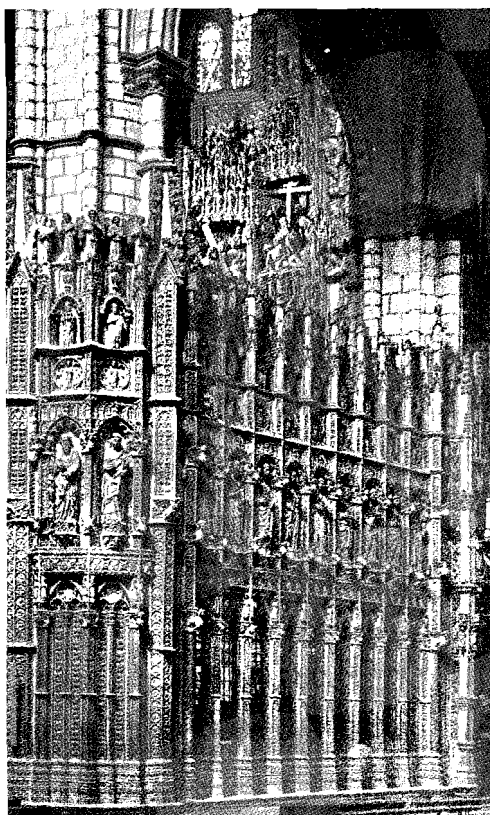
A estos aspectos que únicamente podemos simplemente reseñar, han de añadirse el valor de la escultura, como el bello sepulcro de doña Teresa de Luna o el magnífico retablo de Todos los Santos, así como pinturas de excepcional calidad como la de Santa Ana, el retablo de la Virgen de la Leche y la sillería del coro actualmente en Belmonte, que integran un capítulo de capital importancia en el arte gótico castellano.

TOLEDO Y LA FUSION DE CULTURAS

Una de las características esenciales de la cultura española radica en su poder de asimilación e interpretación, dándole originalidad propia a las formas que se reciben. En este aspecto Toledo es quizás la ciudad más representativa. Desde un principio su cultura, que se expresa a través de la obra de arte, nos va revelando esta característica como nota dominante, pues en todo momento las formas que se reciben se reelaboran y se funden con otras que se han ido asimilando e interpretando.

La posición central de Toledo favorece evidentemente este carácter de su arte, pues situada en las vías naturales de acceso desde la meseta superior y Andalucía, en todo momento ha de ser transmisora de culturas muy diversas. Ya en el período prehistórico y protohistórico es claro que las culturas que se han creado y desarrollado en las terrazas del Manzanares y en los valles del Jarama y del Henares han de ponerse en contacto con las culturas mediterráneas a través de las tierras toledanas. Este carácter central fue bien percibido por Roma, cuando desde la Bética las legiones romanas proceden a la conquista de la Meseta superior a través de Toledo, que ha de ser un centro de esencial importancia para la romanización de la península.

Este carácter justifica la instauración de la monarquía visigoda que establece su capital en Toledo. A este respecto conviene tener presente, dado el carácter cristiano de la cultura medieval, la importancia que tiene el hecho de la presencia de la Virgen en la imposición de la Casulla a San Ildefonso. A partir de este momento, ha de señalarse como nota muy característica la persistencia de un tradicionalismo que justifica la reacción y rivalidades respecto a Córdoba, que es nota distintiva de la cultura islámica toledana. En efecto, la peculiaridad del arte mozárabe, como de los restos islámicos conservados, responde a este deseo de no romper con el pasado, sino



Costanera de Santa Lucía. Catedral de Toledo.

de incorporar las formas visigodas a la cultura islámica, fundiéndolas. Ello justifica la peculiaridad de la iglesia de Melque, como de las formas de algunas de las iglesias mozárabes del siglo XII.

ORIGINALIDAD DEL ARTE MUDEJAR

Después de la conquista en 1085 se origina un proceso de asimilación y creación que ha de dar lugar a la creación del arte mudéjar, en el que Toledo desempeña un papel fundamental. A este respecto, como ocurre en otro campo de la cultura, es evidente que la convivencia de judíos, moros y cristianos sienta las

bases de lo que podemos considerar como genuina cultura toledana medieval. El arte que ahora se crea, en su originalidad suma, lógicamente ofrece unas características no adscribibles en un sector de la población determinado, pues la convivencia es factor de fusión. Si reconocemos la persistencia tradicional en la idea de la colocación del coro en el centro de la nave en la catedral, como se había hecho en Santiago de Compostela, prestando una original peculiaridad a la distribución del espacio en la organización de una catedral gótica, de la misma manera para una comunidad judía se hacen las sinagogas, en las que el arte islámico predomina, aunque en la decoración se ofrezcan características netamente góticas. Nada más explícito a este respecto que las propias inscripciones de la sinagoga del Tránsito, por ejemplo, en las que se utilizan letras árabes, hebreas y cristianas, de acuerdo con el promotor de la construcción y el ambiente cultural en que se crea.

ESTILO HISPANO-FLAMENCO

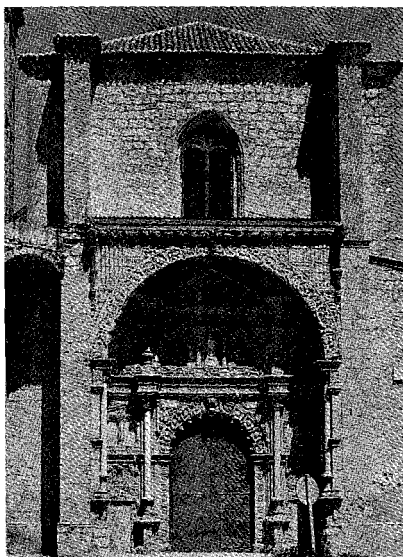
De la misma manera, como una constante, ha de recordarse, ya a fines de la Edad Media, la introducción de las formas flamencas, merced a la influencia de Don Alvaro de Luna, y cómo estas formas nórdicas se transforman en el estilo hispano-flamenco cuando se incorporan a ella, no como algo adventicio, sino fusionándose, las correspondientes a la cultura mudéjar. Es sumamente ilustrativo el análisis formal del más importante monumento de este estilo, el monasterio de San Juan de los Reyes, en el que si bien la gramática formal es fundamentalmente gótica, tanto en el detalle de los mocárabes, por ejemplo, como en la disposición de la decoración, como en la estructura del magnífico cimborrio, está patente la estética del mudéjar.

Estas características han de mantenerse a lo largo del siglo XVI. Así son buen ejemplo de la peculiar interpretación del renacimiento, las formas platerescas del Hospital de Santa Cruz, enraizadas en las formas hispano-flamencas a las que se incorporan un buen conjunto de elementos formales renacentistas, es decir, italianos. En este edificio, como

en tantos otros, se hace preciso rastrear las formas para hallar la clave de su belleza y, muy especialmente, las raíces de su peculiar originalidad. Incluso en edificios tan plenamente renacentistas como el Alcázar, el arquitecto no renuncia a mantener restos de la construcción medieval cristiana, y aún, en el sótano, se mantiene un arco que corresponde a la construcción del siglo X.

Esta fusión e incorporación de formas diversas justifica la personalidad del Greco, pues «si bien Creta le dio la vida y los pinceles», es evidente que es en el ambiente cultural toledano donde encuentra los fundamentos de su gloria, ya que su orientalismo bizantino, enriquecido por las técnicas venecianas, ha de encontrar el eco apropiado para el feliz desarrollo de su arte.

En suma, Toledo se nos ofrece como un crisol de culturas, y en esta ciudad se funden las numerosas aportaciones que a ella confluyen y que transforma, convirtiéndolas en elementos básicos de una cultura propia. Su arte no evoluciona partiendo de unos principios únicos, sino que, como ciudad abierta, su cultura no es la de vaso cerrado, sino que participa del dinamismo de un concepto evolutivo de las formas culturales, manteniendo, no obstante, unas mismas características, lo que presta unidad a su arte.



Fachada de la iglesia de Torrijos (Toledo).

DUOS DE CUERDA CON PIANO Y CANTO, «CONCIERTOS DE MEDIODÍA» EN ENERO

Dúos de cuerda con piano y canto serán las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» del mes de enero, en la Fundación Juan March. El día 10 actuarán Ignacio Alcover (violoncello) y Kathryn Brake (piano); el 17, el violinista Rafael Ochandiano y el pianista Rogelio Gavilanes, con un recital para estos dos instrumentos; el 24 habrá un dúo de viola y piano, con Tomás Tichauer y Bárbara Civita, respectivamente; y el 31 la mezzosoprano Montserrat Comadira y la pianista Assumpta Coma ofrecerán un recital de canto y piano con piezas de Wagner.

Los «Conciertos de Mediodía» se celebran los lunes a las 12 de la mañana y son de entrada libre, permitiéndose la entrada y salida de la sala en los intervalos entre las distintas piezas.

Obras de Beethoven, Schumann, Granados, Falla y Alberto Ginastera integrarán el recital de violoncello y piano que ofrecerán, el día 10, **Ignacio Alcover** y **Kathryn Brake**. Ignacio Alcover estudió en Barcelona y en París, con Aldulescu y Lluís Claret. Desde la primavera de 1979 reside en Estados Unidos. La pianista norteamericana Kathryn Brake ha realizado varias giras de conciertos en Estados Unidos y participado en diversos cursos internacionales.

El dúo de violín y piano que interpretarán **Rafael Ochandiano** y **Rogelio Gavilanes**, el 17 de enero, incluye obras de Mozart, Haydn, Turina, Dvorak, Pugnani-Kreisler y del propio Ochandiano. Este, tras residir cinco años en Panamá como Profesor de la Orquesta Sinfónica y Profesor de Violín en el Conservatorio de esa capital, en 1975 ingresó por oposición en la ONE.

Rogelio Gavilanes estudió en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Cuenta, entre otros galardones, con el «Joaquín Larregla» de piano y el Premio Nacional «Alonso» de Valencia.

El recital de viola y piano que el día 24 ofrecerán los intérpretes argentinos **Tomás Tichauer** y **Bárbara Civita**, incluirá obras de Schubert, Reinecke, Elgar, Schumann y Glin-

ka. Tomás Tichauer ha participado en obras de cámara junto a destacados maestros como Menuhin y Jorge Demus. Es miembro solista de la Camerata Bariloche. Bárbara Civita estudió en Buenos Aires, Salzburgo y Siena y en España, con María Canals. Ha realizado giras de conciertos por Europa.

Obras de Ricardo Wagner integrarán el recital de canto y piano que ofrecerán el 31 la mezzosoprano **Montserrat Comadira** y **Assumpta Coma**. Montserrat Comadira estudió en los Conservatorios del Liceo y Municipal de Barcelona y ha actuado en diversas ciudades españolas. Assumpta Coma es Profesora de los Conservatorios de Manresa y Badalona y se ha especializado en música de cámara.

ULTIMOS CONCIERTOS

Otros dos dúos, uno de canto y piano, y otro de óboe y piano, fueron los «Conciertos de Mediodía» celebrados los días 6 y 13 de diciembre del pasado año. Actuaron, respectivamente, la soprano **María Luisa Castellanos**, quien ha desarrollado una intensa actividad operística en España y otros países, y la pianista **María Acebes**, Profesora de Repertorio Vocal de la Escuela Superior de Canto de Madrid; y **Miguel Quirós** (óboe), Profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y **Esteban Sánchez** (piano), Profesor en el Profesional de Música de Badajoz.

«HACIA UNA PATOLOGIA MOLECULAR»

■ Conferencias del bioquímico y catedrático Alberto Sols

«En el progreso de la Patología Molecular radica una de las claves más importantes para abrir nuevos caminos diagnósticos y nuevas y mejores soluciones terapéuticas en numerosas enfermedades que azotan a la humanidad, desde el cáncer a las enfermedades hereditarias o las infecciosas e incluso a las todavía indefinidas», ha señalado Alberto Sols, catedrático y Director del Departamento de Bioquímica de la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Madrid, en un ciclo de conferencias titulado «Hacia una Patología Molecular», que impartió en la Fundación Juan March del 4 al 11 de noviembre pasado.

Ofrecemos seguidamente un resumen del ciclo.

EL NIVEL MOLECULAR EN PATOLOGIA

En las tres últimas décadas se ha producido una revolución muy importante en la Biología General, concretada en la Biología Molecular. La mayor área de la Biología abierta hoy a desarrollo y profundización está en la frontera médica. Justo ahora, en los comienzos de la década de los ochenta, estamos a las puertas de la molecularización de la Medicina, es decir, de la extensión de la Biología Molecular con la inclusión de la Patología Molecular. Nunca se conocerá toda la Biología hasta no adentrarse en lo patológico. Por ello, cabe afirmar que «Biología Molecular de hoy, Patología Molecular de mañana».

Y en esta era de la Biología Molecular hay que plantearse hasta qué punto las enfermedades tienen una base molecular. Como premisas fundamentales tenemos: a) que el hombre tiene en cada célula nucleada unos 10^5 genes aproximadamente, en-



ALBERTO SOLS es catedrático de Bioquímica en la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Madrid y director honorario del Instituto de Enzimología y Patología Molecular del C.S.I.C. Premio Nacional de Investigación en Biología, Premio «Príncipe de Asturias» de Investigación Científica y Técnica, sus investigaciones sobre enzimas —él ha descubierto dos nuevos—, se orientan, entre otros fines, a sentar las bases moleculares del cáncer.

tre los cuales están los que codifican unos 10^4 enzimas, los agentes de la vida; b) que todos los genes, estructurales y reguladores, pueden sufrir mutaciones, tanto en las células germinales dando lugar a mutantes congénitos heterocigotos u homocigotos, como en células somáticas; y c) que, a este nivel básico de la Patología Molecular invisible, siguen cambios moleculares del organismo. Dichas mutaciones pueden afectar a funciones esenciales, dando lugar a organismos inviables, a causa, a su vez, de «abortos invisibles»; a funciones importantes, dando lugar a enfermedades conocidas o todavía sin identificar (no olvidemos que hoy es qui-

zá mayor el número de enfermedades por conocer que el de las ya conocidas e identificadas); o a funciones marginales, que dan lugar a subnormalidades.

Cabe distinguir una serie de jalones fundamentales en los antecedentes históricos que han conducido a las puertas de lo que puede ser la Patología Molecular, desde que en 1897 el alemán Buchner demostrara que los enzimas eran extraíbles y se les podía ver actuar en el tubo de ensayo. En nuestro siglo se descubrieron nuevos datos fundamentales: los errores metabólicos innatos, por ejemplo, o que los enzimas eran cristalizables y estudiables; y que por cada enzima había un gen responsable. Hacia 1950 se dio un salto trascendental: el abordaje químico de Pauling, junto al metabólico de los Cori condujeron al descubrimiento de las primeras enfermedades moleculares. En 1953 se inicia la Biología Molecular y se identifica la estructura general del DNA; en 1955 se abre la puerta a la estructura de las proteínas; en 1961 se descubre el mecanismo de expresión de los genes y de su regulación; y, finalmente, en el ámbito de las enfermedades hereditarias metabólicas, se llega a la obra fundamental *The Metabolic Basis of Inherited Disease*, editada por J. B. Stanbury, J. B. Wyngaarden y D. S. Fredrickson, que ha contribuido notablemente al frente de lucha contra el avance de dichas enfermedades.

Desde el punto de vista molecular, las enfermedades, entendiendo por tales las situaciones patológicas con manifestaciones clínicas, pueden clasificarse según el esquema adjunto (*).

Las enfermedades hereditarias se encuentran en una fase bastante avanzada de conocimiento. En las somáticas se produce una mutación en un gen, en un tejido determinado (el cáncer, por ejemplo); y las

exógenas son las víricas o por toxinas. Muchas enfermedades pueden tener un origen mixto (pueden ser somáticas y exógenas). Tanto las hereditarias como las somáticas pueden ser cuantitativas o cualitativas, a nivel de función del producto de un determinado gen. Las cuantitativas, lo pueden ser por exceso o por defecto. En las cualitativas el cambio cualitativo puede afectar a la regulación de las funciones o a la actividad intrínseca.

Así pues, las enfermedades hoy ya conocidas como moleculares son legión y abarcan grandes áreas de la Patología actual, desde los errores metabólicos innatos a las diabetes, pasando por el cáncer. El cajón intermedio de las indefinidas decrece continuamente con el progreso del conocimiento científico, con lo que cabe esperar que la mayoría pasen a engrosar el bloque de las enfermedades moleculares. ¿Cómo se investiga en Patología Molecular? Son muy útiles los estudios con enfermos en forma concentrada, en grandes centros hospitalarios oficiales, como se hace en Estados Unidos. A un segundo nivel, sería conveniente crear centros especiales para investigación de modelos animales. En este sentido, un escalón interesante de posibilidades estaría en el recurso sistemático a los primates, y particularmente al chimpancé. De hecho, las investigaciones realizadas en Biología Molecular han revelado que muchas de las proteínas humanas son iguales a las de dicho animal.

ERRORES METABOLICOS INNATOS

Veamos algunos ejemplos representativos de enfermedades hereditarias ya identificadas a nivel molecular, es decir, de los llamados errores

(*)

ENFERMEDADES

Moleculares

Indefinidas
NO moleculares

hereditarias

somáticas

exógenas

cuantitativas

cualitativas

[defecto
exceso]

[intrínsecas
reguladoras]

metabólicos innatos. La galactosemia es una enfermedad grave por intolerancia a la galactosa. Fue descubierta hace treinta años por el matrimonio Cori, cuando se propusieron indagar qué les ocurría a algunos niños que tenían el hígado muy grande, abarrotado de glucógeno. Pensaron que quizá les faltaba uno de los enzimas que llevan de glucógeno a glucosa que ellos habían descubierto. Y encontraron que les faltaba la glucosa 6 fosfatasa. La enzimología del metabolismo de la galactosa —con el histórico descubrimiento del UDPG— fue descubierta por Leloir en la levadura a fines de los años cuarenta. Kalkar encontró que los mamíferos metabolizan la galactosa igual que la levadura y que la falta del segundo de los tres enzimas implicados era la causa de la galactosemia. De este modo resultó fácil encontrar una terapéutica eficaz: nutrir a los lactantes deficientes con una leche artificial sin galactosa. Hay también casos de deficiencia del primer enzima, que da lugar a una galactosemia benigna —la maligna depende de la «síntesis letal» de galactosa-1-fosfato— y que no parece haber casos de deficiencia del tercer enzima, quizá por terminar en aborto. Con el conocimiento a nivel molecular, la galactosemia ha pasado de enfermedad grave a intrascendente. Y en un futuro próximo ya no habrá que esperar a hacer el diagnóstico tras unos días de trastornos, sino que se podrá generalizar la exploración sistemática de los recién nacidos valorando la uridil transferasa en una gota de sangre del cordón umbilical.

ANOMALIAS POR DEFICIENCIA DE ENZIMAS

Otra enfermedad de este tipo es la fenilcetonuria, que causa deficiencia mental irreversible. Depende de la deficiencia del enzima que cataboliza la fenilalanina (la fenilalanina hidroxilasa) y es fácil detectar tal deficiencia mediante la exploración sistemática de los recién nacidos. Hay una terapéutica dietética eficaz, aunque bastante más compleja que la de la galactosemia, pues como la fenilalanina es un aminoácido esencial, no se puede eliminar de la dieta, sólo reducirlo controlando la dosis, para evitar tanto exce-

sos como defectos. Los deficientes así alimentados tienen un desarrollo intelectual en apariencia normal. Existe también la posibilidad para un futuro de que los deficientes nazcan con algún daño irreversible que podría evitarse por tratamiento dietético de la madre durante el embarazo.

Otro ejemplo ilustrativo, aunque no resuelto, es el dramático problema de la enfermedad de Lesch-Nyhan, que depende de la deficiencia del enzima de recuperación de purinas. Esta deficiencia da lugar a automutilaciones de dedos y labios por el niño afectado. En los casos de alto riesgo, puede detectarse la deficiencia por amniocentesis a los tres meses del embarazo. Con la eventual indicación médica de aborto los padres tendrían la oportunidad de probar otra vez con un 75 por 100 de probabilidades de un nuevo embarazo no patológico. En el futuro cabe pensar incluso que podría llegarse a la identificación sistemática de los heterocigotos con una sistemática alerta en el prenoviago.

Otra anomalía congénita muy curiosa es la deficiencia en la proteína contráctil dineína, que provoca anomalías a primera vista tan dispares como la esterilidad masculina y los trastornos respiratorios constitutivos. Incluso esa deficiencia se traduce también en una inversión del lugar ocupado por las vísceras (el corazón a la derecha, por ejemplo).

Una espléndida convergencia entre los biólogos moleculares y los clínicos se está dando ya en el campo de la talasemia, anomalía hereditaria de la hemoglobina, bastante frecuente en el área mediterránea.

Los animales han llegado a ser dependientes de la ingesta de una serie de biomoléculas cuya abundancia en las fuentes alimenticias normales hacía dispensable su biosíntesis. Ha llegado así a haber una *nutrición molecular*, con dos colectivos: el grupo de las vitaminas (una docena aproximadamente) que, en su mayoría, son precursoras de coenzimas, y un grupo de unos nueve aminoácidos llamados esenciales por el requerimiento nutricional. Se conoce bastante bien el metabolismo de las vitaminas y coenzimas, lo que no ocurre con los requerimientos de aminoácidos esenciales para el hombre y sus bases moleculares, y eso que cientos de millones de hombres

en la actualidad padecen deficiencias nutritivas de ciertos aminoácidos. Las enfermedades por deficiencias vitamínicas en la dieta se conocen bastante bien y se tratan perfectamente. Puede predecirse que para cada vitamina precursora de un coenzima puede haber defectos metabólicos de biosíntesis de éste, algunos de los cuales serán por mala afinidad por la vitamina y, por consiguiente, susceptible de tratamiento eficaz por administración masiva y continuada de suplementos de la vitamina correspondiente. En definitiva, un eficaz desarrollo de la patología de la nutrición molecular en las próximas décadas debería conducir a lo que Pauling denominó «terapéutica ortomolecular», es decir, a la administración de la molécula necesaria en la dosis y por la vía adecuada.

EL CÁNCER, PROTOTIPO DE ENFERMEDAD MOLECULAR SOMÁTICA

Un prototipo de enfermedad somática es el cáncer, indudablemente molecular, que parece implicar una acumulación sucesiva de mutaciones. Un cáncer bien desarrollado precisa de un período de incubación de entre diez a veinte o treinta años. El cáncer es un gran problema biológico, a la vez que un grave problema médico y humano. Y sabemos muy poco sobre él; necesitamos el salto genial de un Pasteur o el esfuerzo acumulado de unos cuantos investigadores con talla de Premio Nobel para llegar a desentrañar la naturaleza íntima del cáncer. Falta profundizar seriamente en las áreas de control de la división celular, diferenciación, inmunidad, del porqué mata el cáncer, es decir, en la caquexia o empobrecimiento metabólico del organismo, cuya base molecular se desconoce.

En los dos últimos años ha habido descubrimientos que prometen ser decisivos en el conocimiento de las bases moleculares del comienzo de, al menos, ciertos tipos de cánceres. Gracias a los recientes hallazgos del Doctor Barbacid en Estados Unidos, parece que estamos en el umbral del dominio del conocimiento del cáncer a nivel molecular; y son varias las especializaciones dentro de la Biología Molecular desde las que se puede

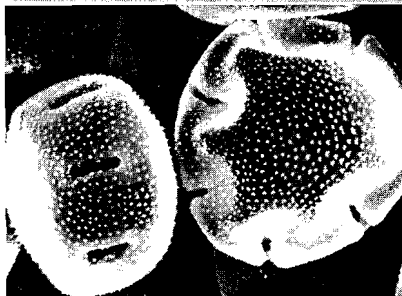
contribuir decisivamente a desvelar los misterios del cáncer. Se han encontrado, por ejemplo, en tejidos humanos normales, unos genes muy parecidos a los oncogenes. Se intenta averiguar la razón biológica de esos protooncogenes, de su acción en el comportamiento normal de las células. Habría que pasar del tubo de ensayo al animal, ya que no se puede hacer con el hombre.

No sería difícil desarrollar una exploración sistemática de diez a veinte enzimas clave en los metabolismos de aminoácidos y nucleótidos, a ex-

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1982/1983

Hacia una patología molecular

ALBERTO SOLS



NOVIEMBRE

Jueves, 4
EL NIVEL MOLECULAR EN PATOLOGÍA

Viernes, 5
ERRORES METABÓLICOS INNATOS

Jueves, 11
ENFERMEDADES METABÓLICAS
HEREDITARIAS

plorar en las biopsias de tumores humanos. Bastaría para ello media docena de laboratorios especializados en España, cada uno con un analizador automático. Pero, eso sí, habría que empezar por repartir la biopsia quirúrgica entre el laboratorio de anatomía patológica y el de bioquímica. También se debería y podría conseguir pronto llegar al cultivo sistemático de una muestra de la mayoría de los tumores biopsiados; lo que abriría enormes posibilidades para el ensayo experimental

de abordajes terapéuticos. Mientras no se llega a soluciones radicales del problema del cáncer —como la antibiosis de las sepsis microbianas— la potencialidad práctica de la enzimología y biología celular de las biopsias de tumores es tan grande que debería considerarse urgente su desarrollo sistemático.

En cuanto a las enfermedades moleculares exógenas, mixtas o de etiología no bien definida constituyen la mayor parte de la patología actual. En el ámbito de las víricas (prototipo de enfermedades moleculares exógenas), quedan muchos problemas por resolver a pesar de los avances teóricos y prácticos. Desde el tan común aunque benigno resfriado a las infrecuentes, aunque muy graves hepatitis. Aquí el interferón podría ser una revolución, y su producción masiva por la ingeniería genética está ya sobre el tapete. También figura entre este grupo el cólera, que gracias a la Biología Molecular ha resultado en un perfecto conocimiento de su patogénesis con radicales consecuencias terapéuticas; y que de enfermedad típicamente infecciosa ha pasado a enfermedad típicamente molecular.

Entre las mixtas está la diabetes, que hoy se domina bastante bien con la administración de insulina, aunque queda muchísimo por desenrañar. Del capítulo de las enfermedades indefinidas desde el punto de vista molecular, cabría mencionar el mundo de las neurosis, que tanto afecta al bienestar de la humanidad. Pues bien, es posible que pueda llegarse a algo así como a una Psiquiatría Molecular (aunque probablemente no en las próximas décadas); o sí, si se plantea en serio la fisiología del cerebro humano a nivel molecular.

NUEVOS CAMINOS EN DIAGNOSTICO Y TERAPEUTICA

La Biología Molecular del hombre abrirá nuevos caminos diagnósticos y nuevas y mejores soluciones terapéuticas cuando la colaboración entre biólogos moleculares y bioquímicos clínicos se haga efectiva. Por ejemplo, en el análisis de la sangre: las células de una muestra de sangre —que suelen tirar los bioquímicos clínicos— son un interesantísimo filón diagnóstico y una ventana que

permitiría atisbar otras células menos asequibles.

Uno de los muchos problemas aún inasequibles a la Bioquímica clínica actual es la caracterización inequívoca de heterocigotos (portadores de un gen averiado). Si se abriese un camino potencial por parte de la Biología Molecular, los bioquímicos clínicos podrían intentar hacer asequible dicho camino.

Con respecto a las perspectivas terapéuticas a nivel molecular, hay que resolver las sustitutivas con enzimas y otras proteínas intracelulares. Y en cuanto a las terapéuticas compensadoras, cabe esperar mucho de los avances de la enzimología aplicada, y en este capítulo constituye un modelo interesante la fenilcetonuria a la que hemos aludido anteriormente. Finalmente, están las terapéuticas por moléculas dirigidas. En conjunción con la caracterización de tumores individuales a nivel molecular, la administración de moléculas dirigidas a un tejido particular podría ser un arma decisiva para el tratamiento de algunos cánceres.

En resumen, la Patología Molecular puede y debe ser una de las áreas más fecundas de la Biología Molecular del futuro próximo, al alcance de los jóvenes de ahora. Y no la harán solamente, ni siquiera principalmente, los médicos. En gran parte dependerá de los biólogos moleculares que aborden problemas en la frontera médica, como especialización completa o parcial, permanente o temporal. En España, concretamente, hay una espléndida floración de jóvenes bioquímicos en condiciones de hacer buena Biología Molecular. Nuestra sociedad debería facilitar la bioquimización de nuestra Medicina. Para conseguirlo:

1.º) Debería incrementarse en cantidad y calidad la formación de especialistas en Bioquímica clínica procedentes de Medicina, Farmacia y Ciencias.

2.º) Debería dotarse ampliamente —en personal y medios— buenos departamentos de Bioquímica en la mayoría de nuestras Facultades de Medicina y buenos departamentos de Bioquímica clínica en la mayoría de nuestros grandes hospitales. Y con ello se facilitaría la recuperación eficaz para España de bastantes de los jóvenes biólogos moleculares españoles bien formados actualmente en el extranjero.

«GOETHE Y ESPAÑA»

■ Conferencias de Jaime Cerrolaza y Emilio Lorenzo

Sobre «Goethe y España» la Fundación Juan March organizó, del 16 al 25 de noviembre del pasado año, un ciclo de conferencias a cargo de Jaime Cerrolaza, Director del Departamento de Lengua y Literatura Germánicas de la Universidad Complutense, y de Emilio Lorenzo, académico de la Lengua y catedrático de Lingüística Germánica de la misma Universidad. El profesor Cerrolaza abordó los temas de «Goethe y su época» y «El Fausto en la obra de Goethe»; y Emilio Lorenzo trató, en otras dos lecciones, de «Los españoles y Goethe» y «La obra de Goethe en España». Este ciclo, organizado con motivo de cumplirse el pasado año el 150 aniversario de la muerte del célebre poeta alemán, se complementó con un ciclo de conciertos sobre textos de Goethe, del que se dio información en el anterior Boletín Informativo.

Ofrecemos seguidamente un resumen del curso.

Cerrolaza:

«GOETHE Y SU TIEMPO»

El largo período que abarca la vida de Goethe (1749-1832), más de ochenta y dos años, es testigo de acontecimientos decisivos para la historia política y sociocultural no ya sólo alemana sino europea. De 1750 a 1832, año de la muerte del poeta, se producen, entre otros eventos, la Revolución Francesa, la invención de la máquina de vapor, la aparición de la filosofía idealista y de la dialéctica, los estudios de Filología Moderna y el renacer del pensamiento histórico.

En el contexto de la literatura alemana, en esos ochenta y dos años asistimos a una evolución que va desde la Ilustración hasta el Romanticismo o, para ser exactos, el Postromanticismo, pasando por otros movimientos como el «emocionalismo», el *Sturm und Drang* y el clasicismo. Hombres clave de la literatura alemana de ese largo período son, entre otros, Lessing, Herder, Schiller y Hölderlin.

Desde el seno de la Ilustración se empieza a desarrollar, en la cultura alemana de los años veinte y treinta del siglo XVIII, una corriente «emocionalista» o «sensibilista» opuesta al racionalismo. Frente a la concepción del hombre como puro entendimiento, este movimiento reivindica a aquél en su sentimiento ante la Naturaleza, sentimiento que le conduce a la contemplación del Creador. Es decir, desde comienzos del siglo



JAIME CERROLAZA, madrileño, es Doctor en Filología Alemana y Director del Departamento de Lengua y Literatura Germánicas de la Universidad Complutense. Vicepresidente de la Asociación de Germanistas Españoles y autor de diversos trabajos sobre temas de literatura alemana y comparada.

XVIII el reino del cerebro deja de ser absoluto y el hombre pasa de ser el centro y eje del mundo (concepción renacentista) para mirar a su alrededor y a Dios.

En la década del setenta de esa misma centuria aparece el *Sturm und Drang*, como literatura de un grupo de jóvenes —no sobrepasan los 24 años— que atacan el régimen político establecido y se vuelven hacia el racionalismo de la Ilustración, propugnando una nueva literatura que sentará las bases del futuro romanticismo. Goethe, inmerso en un

principio dentro de esta corriente literaria, política y aventurera, pasa pronto a preocuparse por el mundo clásico, en busca de una armonía y sosiego que no le proporcionaba el *Sturm und Drang*. Viene entonces la época del clasicismo en la literatura alemana y, en el gozne que abre la puerta al nuevo siglo se instaura el Romanticismo, con la implantación definitiva del concepto del hombre como ser natural y, a la vez, espiritual, en un universo sentido como creación total, en el que confraternizan hombres y Naturaleza, en el que conviven hombres y dioses. Este Romanticismo durará veinte años, porque desde 1822 a 1825 comienza a despuntar una reacción realista. Por ello, en 1832, cuando muere nuestro poeta, lo que habrá será Postromanticismo, como nueva reacción contra el Realismo.

La formalización del pensamiento romántico se condensa en el concepto de *dialéctica*, que será desarrollado en profundidad por el gran teórico y ensayista Herder. La preocupación por el pasado histórico, por los orígenes, base de la dialéctica, aportación fundamental de la época que nos ocupa, será objeto de atención para los que, en el umbral del siglo XIX, se denominan románticos. El pasado al que vuelven sus ojos es un pasado muy concreto: el europeo de la constitución de las nacionalidades a raíz de la desaparición del Imperio Romano, de la aparición de las lenguas *romances* frente al latín, lengua unitaria del Imperio. Todo ello les llevará a interesarse por la Edad Media y por los estudios de las lenguas y literaturas nacionales.

EL «FAUSTO» Y LA ESTETICA DE LA ACCION

Entre 1750 y 1770 podemos situar el período de formación de Goethe, auténtico «niño prodigio» que, desde los cuatro años estuvo en contacto con la literatura y el teatro. Destaca, en primer lugar, su dimensión polifacética: Goethe cultivó el dibujo y otros tipos de expresión plástica, las ciencias naturales (la Botánica, en particular), la Física, y, además de toda variedad de géneros literarios, fue un verdadero hombre de teatro, promotor de montajes de obras y director del Teatro de Weimar. Esta variedad de facetas corri-

ge esa imagen excesivamente rígida que suele tenerse de Goethe, a quien se ve como el clásico y santón de la literatura alemana prerromántica.

En 1770 Goethe es ya un autor literario consagrado como poeta, que rompe con los modelos poéticos un tanto acartonados de la poesía del siglo XVIII. Poemas del período del *Sturm und Drang* son el de *Prometeo* y su gran novela *Werther*, que pronto se convierte en el modelo de gran parte de la literatura de la época. Empieza a escribir la primera parte del *Fausto* y marcha a Weimar, donde se inicia su abandono del *Sturm und Drang* y su inclinación hacia el clasicismo. Trabaja en el *Guillermo Meister* y comienza a plantearse *Egmont*, *Ifigenia* y *Tasso*. Tras pasar dos años en Italia, regresa a Weimar en 1788 y entra en contacto con Schiller.

Entre 1803 y 1804 muestra Goethe una afición especial por el teatro del Siglo de Oro español, y particularmente, por el de Calderón. Hace Goethe la segunda parte del *Fausto*.

Goethe inició el *Fausto* hacia el año 1773, en su primera etapa del *Sturm und Drang*, lo irá escribiendo en la época clásica y finalizó la primera parte en 1803. Este primer *Fausto* es una obra totalmente distinta y de categoría muy superior a la segunda parte. Aparece en él el planteamiento de lo *faústico*: desinterés por el mundo y el conocimiento, por parte del viejo profesor Fausto, que, leyendo la Biblia, establece el principio de la acción frente a la palabra. Aquí reside lo fundamental en Fausto-Goethe: el hombre de acción, la vida primaria, la obsesión y estética de la acción, frente a la ciencia, la sabiduría y la palabra; a lo que renuncia Fausto vendiendo su alma al Diablo.

Pues bien, la segunda parte del *Fausto* es notablemente inferior. En ella se narra una yuxtaposición de historias un tanto folletinescas, como la seducción de Margarita, su muerte, etc., sin una trabazón unitaria. Sin embargo, en su edición definitiva, la obra refleja una clara voluntad de estructuración. El segundo de los tres Prólogos presenta un diálogo entre Dios y el Diablo, en el que se establecen las condiciones del pacto que firmarán Fausto y Mefistófeles. En cuanto al tercero es un Prólogo que representa muy claramente la idea calderoniana del «gran teatro del mundo».

«GOETHE, VISTO POR LOS ESPAÑOLES»

¿Que ha significado el nombre de Goethe para los españoles de los siglos XIX y XX? El primer español que se hizo eco, en una revista alemana, de la desaparición de Goethe fue Lorenzo Gómez Pardo y lo hizo con unos versos entre los que cabe acotar dos: «el hombre universal, en cuya muerte/Ciencia, artes y letras se reunieron». Estos versos, sea cual fuera su mérito literario, expresaban una admiración sin reservas por parte de quien, según propia confesión, sería uno de los dos españoles que visitaron a Goethe. Pero prescindiendo de noticias y comentarios de segunda mano y de prólogos y presentaciones de circunstancias, el primer intento serio de acercar la figura y la obra de Goethe a los hispanohablantes lo constituye la serie de 16 conferencias con que Antonio Angulo y Heredia presentó en el Ateneo de Madrid en 1863 (fueron publicadas ese mismo año en un volumen) las dos luminarias de la literatura alemana, Goethe y Schiller.

GOETHIANOS Y ANTIGOETHIANOS

No sería extraño que parte de la incompresión y reservas que vamos a encontrar en los lectores de Goethe, salvo excepciones notorias, se debieran a la involuntaria, pero en parte explicable, asociación de krausismo y «goethismo», que va a darse en algunas notables figuras de la segunda mitad del siglo XIX. Este es el caso de destacados krausistas y simpatizantes que hicieron en su momento el panegírico de nuestro autor, tales como Emilio Castelar, Urbano González Serrano, Giner de los Ríos, Canalejas, etc. Por si ello fuera poco, hay que señalar una corriente antigoethiana en el último tercio del XIX, alimentada por la reacción antialemana de algunos escritores franceses debida a la guerra francoprusiana, pero explicable también por la postura antifrancesa (y en parte antibrítánica) que exhiben algunos krausistas deslumbrados por las irradiaciones del espíritu alemán. Debe decirse aquí, en honor de la verdad, que los españoles más selectos supie-



EMILIO LORENZO, salmantino, es catedrático de Lingüística Germánica de la Universidad Complutense y Académico de la Lengua. Su tesis doctoral versó sobre «Goethe en la literatura española del siglo XIX». Fundador y director de la revista «Filología Moderna», es miembro del Consejo de Redacción de la «Revista de Filología Española».

ron mostrarse por encima de estas polarizaciones extraliterarias a la hora de juzgar a Goethe, y que la famosa y nefasta escisión entre krausistas y neo-católicos, pasada la virulencia de la década 1860-70, no enturbió las mentes claras de los que se acercaron al autor del *Fausto* sin prejuicios.

Pero centrándonos en el hombre Goethe, cuya vida era conocida, a grandes rasgos y en anécdotas, por cuantos de él se ocupaban, es de advertir que, incluso los críticos españoles más objetivos, nunca dejaron de considerar el componente vivencial de sus obras, ni de juzgar, de acuerdo con su particular escala de valores, el comportamiento del *Weltbürger* («ciudadano del Universo») ante el prójimo, en momentos salientes de su vida. El hecho de que una de las notas más constantes en las semblanzas que aparecen en la primera mitad del siglo XIX o las compuestas desde el libro de Angulo y Heredia hasta Ortega (1932) sea la supuesta felicidad de nuestro autor, inclina a los críticos a valorar con exceso una serie de hechos marginales que acaban dejando en la penumbra el factor que los hace importantes: la obra.

Cuando ya a fines del siglo XIX y en el XX el tema de la «supuesta

felicidad» ha dejado paso a otras apreciaciones en que el tópico se desvanece algo o retrocede a un puesto de anécdota secundaria, sigue todavía presente y con frecuencia unida a otro rasgo —el de egoísmo— que se convierte en otro tópico más. Seríamos parciales si omitiéramos ese rasgo que se repite en la mayoría de los juicios emitidos por gentes tan dispares como Clarín, Menéndez Pelayo, Pardo Bazán, González Serrano, Ramón y Cajal e incluso Ortega. Y es que el propio Goethe estimaba la vida por encima de cualquier exigencia artística. Esta dimensión de la vida como objeto de sí misma es la que, advertida por Ortega, dará lugar al intento más serio y penetrante de interpretación que mereciera jamás entre los españoles el autor de *Fausto*.

Uno de los juicios más exaltados y comentados es el prólogo de Juan Valera a la traducción de Guillermo English (Madrid, 1878) con versos del prologuista. Como Ortega medio siglo después, pero con enfoque y conclusiones diferentes, Valera se plantea el problema de la vocación. Años después Clarín iba a censurar la tolerancia del novelista cordobés. En doña Emilia Pardo Bazán encontramos juntas esa serie de notas: el tema de la felicidad, la correlación arte-vida, la envidia. No se le escapa a la escritora gallega la nota negativa que puede esconderse en este tipo de felicidad inalterada. Menéndez Pelayo, dirá, por su parte: «Poeta de los mayores del mundo, el mayor del siglo en que nació y el mayor también del siglo XIX (...). No hay movimiento literario de alguna importancia que no tenga en sus libros el punto de partida...». Destaquemos también cómo las dos corrientes fundamentales del movimiento romántico no se conciben sin recordar al Goetz von Berlichinger para la vuelta a la Edad Media, y a Walter Scott, su traductor, o a *Werther* como indicador de la exaltación de lo psicológico.

Quizá uno de los testimonios más elocuentes sea el de Juan Maragall, que personifica singularmente toda la corriente de acercamiento a la literatura alemana y es probablemente el más ferviente admirador de Goethe en la Península Ibérica; de ello son prueba tanto sus explícitas alabanzas como las traducciones y adaptaciones del poeta alemán.

Unamuno, Santayana, Eugenio D'Ors y Ortega han dedicado, todos ellos, alguna de sus más luminosas páginas a glosar y exaltar la obra de nuestro autor. Ortega dijo cosas importantes en su ensayo «Pidiendo un Goethe desde dentro», escrito para una revista alemana (*Die neue Rundschau*), complementado con su intervención en la Universidad de Madrid el mismo año. Aunque el análisis de Ortega pretende incitar a los alemanes a adoptar un nuevo enfoque del hombre Goethe, el hecho es que Ortega parece haber leído más y mejor a Goethe de lo que cualquier otro español, incluido acaso Cansinos Assens, el autor de la traducción y comentario de las *Obras Completas*, por él publicadas, anotadas y prologadas. Fuera o no fiel a su destino, a su auténtico yo, a su *entelequia*, vocación o programa vital, como postula Ortega, es Goethe, en su opinión, «el hombre en quien por primera vez alborea la conciencia de que la vida humana es la lucha del hombre con su íntimo e individual destino».

INAGOTABLE LEGADO ESPIRITUAL

El hombre Goethe ofrece un sin fin de rasgos que, sin quitarle el pedestal, lo acercan más a una juventud desengañada, pero que no ha perdido del todo la capacidad de admiración. Goethe es el sesudo autor de máximas y pensamientos lapidarios que pueden servir para ennoblecere una apertura de Parlamento, y de versos inimitables por su profundidad y belleza. Pero también es el joven exaltado y renovador del *Sturm und Drang*, de *Werther*, de *Egmont*, *Clavijo* y del primer *Fausto*; el que proclamó sin reservas a Byron «primer poeta del siglo», el gran admirador de la vida y sus frutos, etc. En nuestra época de desmitificación, lo que ha cambiado son los valores que definen y levantan el mito. Y sin pretender mitificarlo, el hombre Goethe merece nuestra admiración y nuestro acercamiento a su fecundo e inagotable legado espiritual.

A decir verdad, Goethe no ha tenido excesiva suerte en sus traducciones españolas. Veamos, a título de ejemplo, lo ocurrido con las versiones españolas del *Werther*. No se puede ser muy severo, en realidad, desde nuestra óptica de finales del

siglo XX, con los traductores de una lengua esotérica y exótica, como era el alemán para los españoles de 1800. Por ello, he renunciado siempre a comentar algunas de las aberraciones más salientes en la primera edición del *Werther*, que tuvo la suerte de descubrir en Bonn: la traducción de 1803, publicada en París, una rarísima edición, por ser, sin duda, la primera obra de Goethe traducida al español. Puede objetarse que, conocidos los dictámenes negativos de 1800 y 1802 de la Censura Gubernativa en España, dicha edición no podía tener mucha difusión en nuestro país; pero pensemos también que había un rey francés en el trono de España y no podía haber impedimentos tan fuertes para impedir la circulación de semejante joya literaria. Más bien creemos que el principal obstáculo para su difusión residía en los infinitos defectos de la pedestre versión, por otra parte incompleta y con innecesarias libertades con respecto al original.

INFLUENCIA MORAL Y LITERARIA

No vamos a rastrear a lo largo del siglo XIX una sucesión de juicios de segunda mano ni a analizar la afortunadamente débil repercusión —si la hubo— de lo que luego se confundió con «mal del siglo», *Weltschmerz*, o cualquier etiqueta para designar el evidente incremento de los suicidios estadísticamente documentados. Fuera por la calidad de las traducciones o por razones temperamentales, el hecho es que *Werther* no prendió en las almas de los varones ibéricos. Baroja ironiza crudamente sus desventuras en su novela *La sensualidad pervertida*, de marcado carácter autobiográfico; y también lo hace Pérez de Ayala en *Tigre Juan*. Tanto el ambiente como los personajes goethianos fueron siempre cosa muy exótica para la mayoría de los españoles; aunque es innegable la influencia moral y literaria en algunos espíritus refinados que ha aumentado en la presente centuria, como lo muestra el crecido número de ediciones del famoso libro.

En cambio es muy extensa la bibliografía de las influencias e imitaciones explícitas o aparentes del *Fausto* (en *El Diablo Mundo*, por ejemplo). Leve es, por lo demás, la hue-

lla dejada en nuestro país por las demás obras dramáticas de Goethe, a excepción de *Clavijo*, por circunstancias muy especiales, y *Egmont*, ambos por su temática de resonancias españolas.



Mejor fortuna han tenido las poesías sueltas líricas, apoyadas sin duda por las notas del piano y la voz de intérpretes, seducidos por los mejores maestros del Romanticismo: Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann, etc. Entre los traductores españoles de la poesía goethiana debe figurar en primer lugar el valenciano Teodoro Llorente, autor de la primera versión del *Fausto* íntegramente en verso. Pero seríamos injustos si no mencionáramos aquí los poemas de toda índole traducidos por Cansinos Assens.

No ha pasado inadvertida la obra de Goethe en nuestro país, ni tampoco en el resto del mundo hispánico. La bibliografía en español sobre Goethe ocupa ya decenas de páginas. El año 1982 añadirá algunas más. Hay que pedir y fomentar las buenas traducciones, para quienes no sepan leer el original; y que hagan buenas traducciones o las alaben quienes conozcan el alemán. Para las mal hechas, piadoso silencio.

EDICION DE LA OBRA CIENTIFICA DEL PROFESOR PASCUAL VILA

■ Ha sido patrocinada por la Fundación
Juan March

Se ha publicado recientemente con ayuda de la Fundación Juan March la Obra científica del profesor José Pascual Vila (1895-1979) como homenaje póstumo a la labor investigadora y docente de este científico en la Universidad de Barcelona.

La recopilación y ordenación de las publicaciones del doctor José Pascual Vila ha corrido a cargo de los doctores Félix Serratosa Palet y Josep Castells Guardiola; éste último, catedrático del Departamento de Química Orgánica de la Facultad de Ciencias Químicas de la citada Universidad catalana.

La voluminosa obra —1.193 páginas, más trece de presentación y dos de índice de autores— incluye la reproducción facsímil de los trabajos publicados por el profesor Pascual Vila desde 1921 a 1973, cerrándose con el artículo sobre «Estereoquímica», publicado en la Gran Enciclopedia del Mundo. La primera parte (págs. 1-1018), se dedica a los trabajos de investigación en sentido estricto, que fueron realizados y publicados como trabajos individuales o en colaboración. Entre ellos se encuentran las memorias elaboradas para aspirar al grado de doctor en Ciencias Químicas y en Farmacia, respectivamente, monografías, memorias científicas y numerosas investigaciones aparecidas en revistas españolas y extranjeras. En la segunda parte (págs. 1021-1193), se recogen otras publicaciones de carácter más amplio, constituidas fundamentalmente por los discursos leídos con motivo de su recepción pública en Reales Academias, conmemoraciones e inauguraciones académicas.

Amplia labor docente e investigadora

José Pascual Vila nació en Mataró (Barcelona) en 1895. Doctor en Ciencias Químicas (1922) y en Farmacia (1926). En 1922 obtuvo por oposi-

ción la cátedra de Química Orgánica de la Universidad de Salamanca, pasando en 1925 a ocupar la misma en la Universidad de Sevilla, la de Química Técnica en la Universidad Autónoma de Barcelona, en 1934, y de nuevo la de Química Orgánica de esta Universidad, donde permaneció desde 1941 hasta su jubilación.

Simultáneamente con esta actividad académica, desarrolló una intensa labor en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, siendo Presidente de la Delegación en Barcelona del Patronato Juan de la Cierva y Director del Instituto de Química del Centro de Investigación y Desarrollo, de Barcelona. Su actividad investigadora y docente se plasmó en más de un centenar de publicaciones, la dirección de más de cincuenta tesis doctorales y la formación de muchas generaciones de químicos.

El profesor José Pascual Vila fue miembro de las Reales Academias de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de Madrid; Ciencias y Artes, de Barcelona; y Medicina, de Sevilla. Entre otras numerosas distinciones recibió la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X El Sabio.

Obra científica del profesor Dr. José Pascual Vila (1895-1979), Barcelona, Eunibar, 1982, 1.209 págs. (Operación Especial Científica y Técnica, 1981).

TRABAJOS DE BECARIOS EN EL PASADO CURSO: 108

■ De ellos, 92 son de investigación y 16 de creación

Un total de 108 trabajos fueron aprobados por los Secretarios de los distintos Departamentos de la Fundación Juan March en el curso 1981-82. Se trata de 92 trabajos de Investigación Científica y Técnica y 16 de Creación Literaria, Artística y Musical, que en su día fueron objeto de la beca correspondiente y que, finalmente, tras su aprobación, se encuentran en la Biblioteca de la Fundación a disposición del público interesado.

Los temas tratados en las 92 investigaciones científicas y técnicas realizadas por los becarios —todos ellos postgraduados— son, en general, de carácter especializado y pertenecen a campos científicos muy diversos: Medicina, Farmacia y Veterinaria, Matemáticas, Biología y Ciencias Agrarias, Música, Economía, Ingeniería, Ciencias Sociales, Derecho, Historia, Literatura y Filología, Economía y Artes Plásticas; así como a los campos de Biología Molecular y sus Aplicaciones, y Autonomías Territoriales, que, junto a los Estudios Europeos, son objeto de los Planes Especiales cuatrienales puestos en marcha por la Fundación Juan March desde 1981.

Atendiendo a la distribución geográfica de los centros de investigación en que estos trabajos se han llevado a cabo, hay que indicar, en primer lugar, que 57 becas se realizaron en España y 35 en el extranjero. Las investigaciones desarrolladas en centros españoles se distribuyeron geográficamente en la siguiente proporción: Madrid (19), Barcelona (11), Valencia (6), Sevilla (4), Zaragoza (5), Córdoba (2), Oviedo (2) y Granada, Santiago de Compostela, León, Salamanca, Toledo y Valladolid (una cada una). Las dos restantes fueron realizadas en bibliotecas y archivos de diversas ciudades españolas.

Los centros extranjeros de investigación más numerosos se localizan en Estados Unidos (13) e Inglaterra

(12). Tres becarios trabajaron en Suiza, dos lo hicieron en Alemania, dos en Francia, y los tres restantes en Canadá, Holanda e Italia, respectivamente. El lugar de trabajo es elegido por el propio becario.

En cuanto a los trabajos o memorias de creación —16 en total— diez correspondieron a obras creadas en el campo de las Artes Plásticas, tres a obras literarias y otras tres a piezas musicales. En este capítulo fueron 3 los becarios que trabajaron en el extranjero, dos de ellos en Francia y el tercero en Estados Unidos.

TRABAJOS EN CURSO DE REALIZACION

Actualmente la Fundación mantiene 92 becas en vigor: 43 en España (2 de ellas, en equipo) y 49 en el extranjero. Las becas y ayudas que vienen siendo objeto de convocatoria por parte de la Fundación Juan March, se inscriben en los mencionados Planes de Biología Molecular y sus Aplicaciones, Estudios de Autonomías Territoriales y Estudios Europeos, todos ellos de carácter cuatrienal. Hasta el presente se han concedido 43 becas dentro del Plan de Biología Molecular (9 en España y 34 en el extranjero), 18 en el Plan de Autonomías Territoriales (en el extranjero), y 16 en el Plan de Estudios Europeos (8 en España y 8 en el extranjero).

TRABAJOS TERMINADOS

Se han aprobado por los distintos Departamentos los siguientes trabajos finales realizados por becarios de la Fundación cuyas memorias pueden consultarse en la Biblioteca de la misma.

AUTONOMIAS TERRITORIALES

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Jaime Oliver Jaume.
El sistema educativo suizo y sus posibles aportaciones a la organización de la administración educativa autonómica en España.

Centro de trabajo:
Centro Suizo de Documentación en Materia de Enseñanza y Educación (CESDOC), Ginebra (Suiza).

ARTES PLASTICAS

BECAS
EN ESPAÑA:

Salvador Santana Ramos.

La dirección de actores en España.

Lugares de trabajo:
Madrid y Barcelona.

BIOLOGIA

BECAS
EN ESPAÑA:

Vicente Aleixandre Julio.

Fosforilación de proteínas durante los procesos de desdiferenciación, provoca-

dos por fitohormonas, en cultivos de tejidos vegetales.

Centro de trabajo:
Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos, de Valencia.

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Fernando de la Cruz Calahorra.

Estructura genética y molecular del transposon Tn21 y su relación con otros transposones.

Centro de trabajo:
Universidad Walk, de Bristol (Inglaterra).

Pedro Angel González García.

The Formation of an eut-6x, 7x Epoxykaurene of Possible Biosynthetic significance by Gibberella fujikuroi. Precursores biosintéticos en la Gibberella fujikuroi.

Centro de trabajo:
Universidad de Sussex, Brighton (Inglaterra).

MEDICINA, FARMACIA Y VETERINARIA

BECAS
EN ESPAÑA:

Antonio Javier Puerta Fonollá.

Análisis experimental de las áreas prospectivas esplénicas.

Centro de trabajo:
Universidad Complutense.

DERECHO

BECAS
EN ESPAÑA:

Luis Ignacio Sánchez Rodríguez.

El proceso de celebración de los tratados internacionales y su eficacia interna en el sistema constitucional español. (Teoría y práctica).

Centro de trabajo:
Univesidad de Oviedo.

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Enrique Morán Aláez.

La evolución demográfica en España: un test de la teoría de la respuesta multifásica de K. Davis.

Centro de trabajo:
Instituto de Demografía, París (Francia).

Paz Sofia Moreno Feliú.

Estabilidad y cambio en las sociedades campesinas: un caso de estudio, Campo Lameiro (Pontevedra).

Centro de trabajo:
Universidad de Londres (Inglaterra).

Juan Antonio Arias Bonet.

Lo Codi en su versión castellana. estu-

dio y transcripción de los manuscritos 6416 y 10816 de la Biblioteca Nacional.

Centros de trabajo: Biblioteca Nacional de Madrid y Universidad Complutense.

CIENCIAS SOCIALES

BECAS
EN ESPAÑA:

Carmen López Alonso.

La imagen social de la pobreza en la España bajomedieval (siglos XII-XIV). Su contraste con la visión de la riqueza.

Centro de trabajo: Universidad Complutense.

Manuel Martín Serrano.

El cambio social y político en la prensa y en la televisión.

Centro de trabajo: Universidad Complutense.

INGENIERIA

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

José Manuel Amillo Gil.

Optimización y control de modelos lineales y no lineales de sistemas de potencia.

Centros de trabajo: Instituto Politécnico y Universidad del Estado de Virginia, Blackburg (Estados Unidos).

Juan Ignacio Montero Camacho.

Estudio sobre la calefacción solar de invernaderos del sur de España.

Centro de trabajo: Universidad del Estado de Ohio, en Columbus (Estados Unidos).

HISTORIA

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Marcelino Martín de Castro.

Españoles en Bolonia.
Centro de trabajo: Universidades de Bolonia (Italia) y Madrid.

LITERATURA Y FILOLOGIA

BECAS
EN ESPAÑA:

Nicasio Salvador Miguel.

El mester de clerecía como género literario.
Lugar de trabajo: Madrid.

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Manuel Pérez Yruela.
La sociedad corporativa.

Centro de trabajo: Universidad de Brunel, Uxbridge (Inglaterra).

GEOLOGIA

BECAS
EN ESPAÑA:

Maria Navidad Fernández de la Cruz.

Estudio petrológico y geoquímico del volcanismo pérmico de la rama occidental de la Cordillera Ibérica y borde del Sistema Central.

Centro de trabajo: Universidad Complutense.

Alvaro García Quintana.

Bioestratigrafía de los comienzos de la transición del Cretácico Medio en el borde oriental del Macizo Ibérico.

Centro de trabajo: Universidad Complutense.

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictado por los asesores de los distintos Departamentos 25 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos 13 corresponden a becas en España y 12 a becas en el extranjero.

TRABAJOS REALIZADOS CON AYUDA DE LA FUNDACION, PUBLICADOS POR OTRAS INSTITUCIONES

Se han recibido las siguientes publicaciones de trabajos realizados con ayuda de la Fundación y editados por otras instituciones. Estas publicaciones se encuentran en la Biblioteca de la Fundación a disposición del público, junto con todos los trabajos finales llevados a cabo por los becarios.

- **Consuelo Calle** (y otros).
Effect of Adrenalectomy on Glucagon Binding in Rat Fat Cells.
«Hormone and Metabolic Research», 1982, marzo, vol. 14, n.º 3, págs. 162-163.
(Beca España 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
- **Víctor S. Martín** (y otros).
 - *Kinetic Resolution of Racemic Allylic Alcohols by Enantioselective Epoxidation. A Route to Substances of Absolute Enantiomeric Purity?*
«Journal of The American Chemical Society», 1981, n.º 103, págs. 6.237-6.240.
 - *Synthesis of Saccharides and Related Polyhydroxylated Natural Products.*
«Journal of the American Chemical Society», 1982, n.º 47, págs. 1.373-1.380.
(Beca extranjero 1980. Química.)
- **Jesús Angel Ortea** (y otros).
A new doridaea from the Iberian and Balearic littoral: «geitodoris bonosi» N.SP.
«J. Moll. Stud», (1981), vol. 47, págs. 337-342.
Los carbonatos biogénicos de los sedimentos de las playas arenosas de Asturias y Cantabria: su origen y significado dinámico.
«Cuadernos del Crinas» (Centro de Investigaciones Acuáticas de Asturias), 1982, marzo, n.º 2, 77 páginas.
(Plan Especial de Biología 1977).
- **Luis Cornudella** (y otros).
Crosslinking experiments in nuclear matrix: nonhistone proteins to histones and SnRNA to HnRNA.
En «The Nuclear Envelope and the Nuclear Matrix», New York, Alan R. Liss, Inc., 1982, págs. 223-233.
(Plan de Biología Molecular. Extranjero 1981).
- **A. Alonso Izquierdo** (y otros).
Intrinsic Protein-Lipid Interactions. Infrared Spectroscopic Studies of Gramicidin A, Bacteriorhodopsin and Ca^{2+} -ATPase in Biomembranes and Reconstituted Systems.
«J. Mol. Biol.» (1982), n.º 157, págs. 597-618.
(Beca extranjero 1980. Biología y Ciencias Agrarias).
- **Lourdes Ortiz.**
Urraca.
Barcelona, Puntual Ediciones, 1982, 207 páginas.
(Beca España 1980. Creación Literaria).

LUNES, 10

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de violoncello y piano.

Intérpretes: **Ignacio Alcover** (violoncello) y **Kathryn Brake** (piano).

Programa: Obras de Schumann, Granados, Falla y Ginastera.

MARTES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violoncello y piano.

Intérpretes: **Rafael Ramos** (violoncello) y **Josep Colom** (piano).

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**

Programa: Obras de Couperin, Beethoven, Fauré, Villa-Lobos y Cassadó.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cuatro lecciones sobre el hispanismo» (I).

Germán Bleiberg: «¿Qué es el hispanismo?».

MIÉRCOLES, 12

19,30 horas

HOMENAJE A SAMUEL RUBIO.

Intérpretes: **Pablo Cano** (clave) y **Miguel del Barco** (órgano).

Programa: Obras del P. Soler.

JUEVES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital por el Seminario de Estudios de la Música Antigua.

Comentarios: **Juan José Rey.**

Programa: Obras de Trovadores, Alfonso X el Sabio, Juan de la Encina y Diego Ortiz.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cuatro lecciones sobre el hispanismo» (II).

Germán Bleiberg: «El hispanismo en los Estados Unidos en el siglo XIX».

VIERNES, 14

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

Programa: Obras de Haydn, Schubert, Liszt, Debussy, Ravel y Falla.

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

19,30 horas

INAUGURACION DE LA EX-

EXPOSICION SCHWITTERS, EN BARCELONA

Hasta el 23 de enero permanecerá abierta en la Fundación Joan Miró, de Barcelona, la Exposición de Kurt Schwitters, organizada por la Generalidad de Cataluña y las Fundaciones Juan March y Joan Miró.

«ROY LICHTENSTEIN 1970-1980», EN MADRID

El 14 de enero se inaugura en la sede de la Fundación la Exposición «Roy Lichtenstein 1970-1980», que ha sido organizada por el Museo de Arte de San Luis (Estados Unidos), con la colaboración de la Fundación American Express y del National Endowment for the Arts. La muestra, procedente de París, ofrecerá en nuestro país un total de 92 obras, realizadas por el artista neoyorquino de 1970 a 1980: 30 pinturas, 8 esculturas y 54 dibujos.

POSICION «ROY LICHTENSTEIN, 1970-1980».

Conferencia de presentación a cargo de Jack Cowart, Curator del Museo de Arte de Saint Louis, Missouri, Estados Unidos.

LUNES, 17

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de violín y piano.

Intérpretes: Rafael Ochandiano (violín) y Rogelio R. Gavilanes (piano).

Programa: Obras de Mozart, Haydn, Turina, Dvorak, Pugnani-Kreisler y Ochandiano.

MARTES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violoncello y piano.

Intérpretes: Rafael Ramos (violoncello) y Josep Colom (piano).

Comentarios: A. Ruiz Tarazona.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 11.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«Cuatro lecciones sobre el hispanismo» (III).

Germán Bleiberg: «Hispanismo e Historia de España».

MIÉRCOLES, 19

19,30 horas

HOMENAJE A MIGUEL QUEROL.

Intérpretes: Cuarteto Tomás Luis de Victoria.

Pablo Cano (clave).

Programa: Obras de los Cancioneros de la Colombina y Medinaceli, Romances y Letras a tres y Tonos Humanos.

JUEVES, 20

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital por el Seminario de Estudios de la Música Antigua.

Comentarios: Juan José Rey.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 13.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cuatro lecciones sobre el hispanismo» (y IV).

Germán Bleiberg: «El hispanismo y las bellas artes».

VIERNES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: Fernando Puchol.

Comentarios: A. Fernández-Cid.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 14.)

VII EXPOSICION DE BECARIOS DE ARTES PLASTICAS

El 5 de enero se clausura la VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas de la Fundación Juan March. La muestra ofrece 29 obras pertenecientes a 17 artistas que realizaron su trabajo con ayuda de la Fundación.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN TERUEL Y HUESCA

El 15 de enero se clausura en Teruel la Exposición de Arte Español Contemporáneo (colección de la Fundación Juan March), en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, de dicha capital, entidad con cuya colaboración se ha organizado la muestra. A partir del 20 de enero, esta colectiva, integrada por 30 obras de otros tantos artistas españoles, se exhibirá en Huesca, en la sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, de aquella capital.

calendario

LUNES, 24

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de viola y piano.

Intérpretes: **Tomás Tichauer** (viola) y **Bárbara Civita** (piano).

Programa: Obras de Schubert, Reinecke, Elgar, Schumann y Glinka.

MARTES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violoncello y piano.

Intérpretes: **Rafael Ramos** (violoncello) y **Josep Colom** (piano).

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona**.
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 11.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«RECITALES PARA JOVENES», EN CASTELLON Y AVILA

Continúan en Castellón los Recitales para Jóvenes, organizados en colaboración con el Conservatorio Provincial de Música, en el Instituto «Francisco Ribalta». Los días 11, 18 y 25 de enero actuará el pianista **Perfecto García Chornet**, con obras de Chopin, Liszt, Granados, I. Albéniz y M. Albéniz. Realiza los comentarios el Director del Conservatorio de Castellón, **Juan Ramón Herrero**. Con dos conciertos, los días 18 y 25, estos Recitales comenzarán a ofrecerse también en la Casa de Cultura de Avila, en colaboración con el Conservatorio de Música y la Asociación de Padres de Alumnos y Amigos del Conservatorio «Tomás Luis de Victoria». El pianista **Manuel Carra** interpretará obras de Beethoven, Schubert, Chopin y Albéniz. Los comentarios los hará **Alberto Medina**.

«El cuerpo humano» (I).

Pedro Laín Entralgo: «El cuerpo ajeno: historia».

MIÉRCOLES, 26

19,30 horas

HOMENAJE A M. SANTIAGO KASTNER.

Intérprete: **José M.ª Más** (órgano)

Programa: Obras de Cabezón, Correa de Arauxo, Carreira, Coelho y Seixas.

JUEVES, 27

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital por el Seminario de Estudios de la Música Antigua.

Comentarios: **Juan José Rey**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 13.)

VIERNES, 28

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol**.

Comentarios: **A. Fernandez-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 14.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«El cuerpo humano» (II).

Pedro Laín Entralgo: «El cuerpo ajeno: teoría».

LUNES, 31

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Montserrat Comadira** (mezzosoprano) y **Assumpta Coma** (piano).

Programa: Obras de Wagner.

El presente Calendario está sujeto a posibles variaciones. Salvo las excepciones expresas, la entrada a los actos es libre.