

Sumario

ENSAYO	3
<i>Literatura e Historia de la Literatura</i> , por Francisco Rico	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	17
Balance de un año de actividades	17
— Publicados los «Anales» de 1982	17
Arte	19
Exposición itinerante de Grabado Abstracto	19
— Desde el día 15 se ofrecerá en Cuenca	19
Exposición de Henri Cartier-Bresson	22
— Opiniones del artista y juicios críticos sobre su obra	23
Críticas sobre la Exposición de Fernand Léger	26
Música	29
Apertura del Centro de Documentación de Música Española Contemporánea, el día 10	29
Ciclo de Música Española de la Generación de la República	30
— Emilio Casares: «La Edad de Plata de la música»	31
Conciertos de Música Barroca Española	34
— Notas de L. Jambou, M. Querol, J. J. Rey y A. Marías	35
«Conciertos de Mediodía», en junio	39
— Se celebraron un total de 41 conciertos durante el curso	39
Cursos Universitarios	41
Bernard Schwartz: «El Federalismo norteamericano: una visión contemporánea»	41
Estudios e investigaciones	46
Trabajos terminados	46
Calendario de actividades en junio	47

LITERATURA E HISTORIA DE LA LITERATURA

— Por Francisco Rico —

Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales en la Universidad Autónoma de Barcelona y director de la Historia y crítica de la literatura española en curso de publicación, es autor, entre otros libros, de Lectura del «Secretum» (vol. I de Vida u obra de Petrarca), Nebrija frente a los bárbaros, Primera Cuarentena y el inminente La invención del Renacimiento en España.



*A mi maestro José Manuel Blecua,
iubilo iubilaei.*

En el limbo de los cuentos no escritos por Gabriel García Márquez está el del hombre que se perdió en los sueños. «El hombre soñaba que estaba durmiendo en un cuarto igual a aquel en que dormía en la realidad, y también en ese segundo sueño soñaba que estaba durmiendo, y soñando el mismo sueño en un tercer cuarto

* 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; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; y *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario.

igual a los dos anteriores. En aquel instante sonaba el despertador en la mesa de noche de la realidad, y el dormido empezaba a despertar. Para lograrlo, por supuesto, tenía que despertar del tercer sueño al segundo, pero lo hizo con tanta cautela, que cuando despertó en el cuarto de la realidad había dejado de sonar el despertador. Entonces, despierto por completo, tuvo el instante de duda de su perdición: el cuarto era tan parecido a los otros de los sueños superpuestos, que no pudo encontrar ningún motivo para no poner en duda que también aquél era un sueño soñado. Para su gran infortunio, cometió por eso el error de dormirse otra vez, ansioso de explorar el cuarto del segundo sueño para ver si allí encontraba un indicio más cierto de la realidad, y como no lo encontró, se durmió a su vez dentro del sueño segundo para buscar la realidad en el tercero, y luego en el cuarto y en el quinto. De allí —ya con los primeros latidos de terror— empezó a despertar de nuevo hacia atrás, del quinto sueño al cuarto, y del cuarto al tercero, y del tercero al segundo, y en su impulso desatinado perdió la cuenta de los sueños superpuestos y pasó de largo por la realidad. De modo que siguió despertando hacia atrás, en los sueños de otros cuartos que ya no estaban delante, sino detrás de la realidad. Perdido en la galería sin término de cuartos iguales, se quedó dormido para siempre, paseándose de un extremo al otro de los sueños incontables sin encontrar la puerta de salida a la vida real, y la muerte fue su alivio en un cuarto de número inconcebible que jamás se pudo establecer a ciencia cierta».

García Márquez nunca se decidió a escribir ese cuento de horror «porque —confiesa— su parentesco con Jorge Luis Borges era demasiado evidente». (Tan evidente, en verdad, que Borges lo había hilvanado en buena medida, y más de una vez; así en *La escritura del dios*: «No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable, y morirás antes de haber despertado realmente».) Pero la confesión de esa renuncia, a la vez que el cuento no contado, la escribió «en un cuarto igual al que siempre quiso para el sueño del cuento»; y, al ver ese cuarto en la realidad —verosí-

milmente con algún recelo—, cayó en que el cuento quizá era menos de Borges que de «la estirpe más antigua y sobrecogedora de Frank Kafka». Desde luego más antigua: una estirpe que Borges —claro— ha reconstruido en parte al discurrir sobre *Kafka y sus precursores*; una estirpe que se remonta a las aporías eleáticas, a la caverna de Platón, a huidizas figuraciones indoeuropeas...

Que nadie se asuste: no voy a lanzarme a una indagación de fuentes y de motivos análogos. De hecho, las líneas anteriores únicamente tienen por objeto endulzarle al lector la píldora del comienzo e invitarle a retener un dato y una imagen. El dato es la extrema conciencia con que un fabulador de las increíbles dotes de García Márquez hace literatura moviéndose en coordenadas literarias, con la literatura como referencia: si el cuento como tal lo retrotrae a Borges, el cuarto del cuento «en la realidad» (*¿sic?*) lo remite a Kafka. La imagen está en el inaprensible encastre de sueños que se contienen los unos a los otros, hacia dentro y hacia fuera; en esa estructura de estructuras que se recorre en todos los sentidos y donde cada elemento puede incluir a los anteriores y posteriores e ir incluido en cada uno de ellos. Para nuestro propósito (y sin atender al hecho estupendo de que se hable de sueños y de pasar de un lado a otro de la realidad), consideremos números homogéneos el dato y la imagen, sumémoslos y obtendremos una entidad muy parecida a la hoy llamada 'literatura'.

Pues ha salido Borges a colación, subrayemos con él una de las propiedades de la literatura que vienen a cuento (del cuento): «Cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro». Si en la literatura cabe cambiar el pasado y éste llega a abarcar el presente, se diría casi inevitable apuntar que la afirmación del supremo demiurgo argentino enriquece e implica un ensayo de T. S. Eliot (que a su vez está en términos similares con el principio de *Burnt Norton*, el *De docta ignorantia*, las *Tusculanas*, gran parte del mismo Borges, y así, hacia adelante y hacia atrás, hasta «un cuarto de número inconcebible»). Cuando tantos intentos de definición terminan en la logomaquia y en la *Textlinguistik*, consuela recordar la límpida descripción de la literatura esbozada por Mr. Eliot en «Tradition and the Individual Talent»

(*The Sacred Wood*, 1920). No quiere ese admirable ensayo apurar qué podría ser la literatura según Dios, pero sí explica divinamente en qué consiste la institución literaria por donde se pasean García Márquez, Borges, Kafka y el propio Eliot. Sin duda se me agradecerá que le extrae unos párrafos imprescindibles.

«El sentido de la historia —se dictamina ahí— lo lleva a uno a escribir... bien al tanto de que toda la literatura de Europa, de Homero para acá —y, dentro de ella, toda la literatura de su patria—, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo». (Es obvio que la Europa nombrada por el bardo de St. Louis Missouri acoge las raíces judías de Kafka, la vocación americana de García Márquez y el «Orbis Tertius» de Borges.) El escritor está animado por esa conciencia, y al lector no le es dado olvidarla. «No hay poeta... que por sí solo tenga plenitud de significado. El significado, la apreciación que le corresponde supone apreciar su relación con los poetas de ayer... No cabe juzgarlo aislado: hay que situarlo, para cotejo y parangón, junto a los autores de ayer. Entiéndaseme: se trata de un principio de crítica estética, no meramente histórica». Porque el espacio literario en el que se entrecruzan la actividad del escritor y la actitud del lector (o viceversa) es un impecable sistema de fuerzas. «La necesidad de ajuste, de concordancia, no es unilateral: al crearse una nueva obra de arte, sucede algo que afecta simultáneamente a todas las precedentes. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que se modifica al unírseles una obra de arte nueva (nueva de veras). El tal orden está completo antes de que se introduzca la obra nueva; para que se mantenga tras la irrupción de la novedad, *todo* el orden existente debe quedar alterado, por poco que sea; se reorganizan así las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra en el entero conjunto...»

A comentar el ensayo de T. S. E. se han ido dedicando páginas excelentes. Por el gusto de mencionar a unos amigos, evocaré un capítulo de Maria Corti; un par, al sesgo, de Claudio Guillén; y, tácitamente, tres o cuatro de Costanzo Di Girolamo. Por mi parte, ahora, no pretendo sino entretener cinco minutos a algún ocioso ilustrando con unas cuantas muestras breves cómo la «Tradition» puede ser clave irrenunciable de «the Individual

Talent». O, más concreta y modestamente, cómo llegan a escapársele al lector hasta notorios rasgos formales de una obra, si no percibe su engarce en el *simultaneous order* de la literatura. O, todavía, cómo la historia de la literatura —de donde procede la única patente válida de literariedad— condiciona tenazmente la comprensión y el placer del texto singular, cómo se funden código literario y sentido literal.

Pero, antes, y ya que acabamos de tropezar con literariedades y literalidades, permítaseme una acotación. La imagen de la literatura que dibuja Mr. Eliot es una concepción moderna y bien deslindada (en materias como esa, no hay otro modo de alcanzar horizontes generales) que, sin embargo, recoge adecuadamente la imagen que otras épocas tuvieron de ámbitos análogos al que en nuestros días designamos como 'literatura'. Incluso conviene tomar a la letra la mención explícita de Homero. No pensemos en casos tan evidentes como la revolución romántica o la revolución de Joyce. La literatura española como articulación de varios sistemas menores empezó a gestarse en la segunda mitad del siglo XI. En otoño del 1072, la muerte de don Sancho de Castilla abrió una leyenda cuya vigencia literaria sigue sin cerrarse (testigo el inquietante relato de Lourdes Ortiz: *Urraca*) y a cuyos primeros frutos de mayor enjundia (una gesta romance y un poema latino conservados a pedazos) anteceden «la gravedad y la nobleza» (Juan Benet *dixit*) de un epitafio esculpido en el monasterio de Oña:

*Sanctius, forma Paris, et ferox Hector in armis,
clauditur hac tumba, iam factus pulvis et umbra.
Femina mente dira, soror, hunc vita expoliavit;
iure quidem dempto, non flevit fratre perempto.*

‘Sancho, en belleza Paris, fiero Héctor en la lucha,
ya vuelto polvo y sombra, yace bajo esta tumba.
Una hermana cruel le arrebató la vida,
sin siquiera llorarlo, contra toda justicia’.

Un Homero lejano y desteñido tenía en mente el monje que así lloraba al rey don Sancho. A Homero se acogía y con Homero se codeaba el otro fraile, de Santa María de Ripoll, que unos veinte años después inauguraba la gloria poética del Cid con el *Carmen Campidoctoris*:

*Bella gestorum possumus referre
Paris et Pyrri, nec non et Eneae,
multi poaete plurimum laude
que conscripsere.*

*Sed paganorum quid iuvabunt acta
dum iam villescant vetustate multa?
Modo canamus Roderici nova
principis bella.*

*Tanti victoris nam si retexere
ceperim cunta, non hec libri mille
capere possent, Omero canente,
sumo labore.*

‘Podríamos contar guerras heroicas,
de Paris y de Pirro, cual de Eneas:
las que con harto laude celebraron
muchos poetas.

Mas ¿de qué sirven gestas de paganos,
arrinconadas ya de puro viejas?

Mejor cantar las guerras más cercanas
del gran Rodrigo.

Que todas las victorias de tal príncipe
en un millar de libros no cabrían,
aunque con sumo esfuerzo los trovara
el mismo Homero.

Literalmente, pues (o, cuando menos, con una traslación justificable sin demasiada chunga), la literatura española empieza al arrimo del aserto de Eliot: «the historical sense compels a man to write... with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer... has a simultaneous existence and composes a simultaneous order». Con la coletilla de que el versificador del *Carmen* mantiene para con los «multi poaete» precedentes una actitud a la vez de convergencia y divergencia, de «contrast and comparison», que en nada importante difiere de la que el García Márquez de nuestro cuento confiesa ante Borges y Kafka: si acaso, el autor medieval se siente más libre frente a sus precursores.

Posterguemos la cuestión y vengamos a las muestras prometidas. Las tomaré de tres textos del Siglo de Oro sabidos y requetesabidos, de suerte que me permitan ir al grano con pocas explicaciones (quien desee más las encontrará en otros trabajos míos). Así, ni siquiera habré

de copiar sino el arranque para que el lector recuerde una de las cumbres de la poesía quevedesca:

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día...*

En cualquier caso, si por azar no recuerda el resto del soneto, esos dos versos iniciales bastan para darle una cierta idea de cómo sigue. Porque, en castellano —precisa un sesudo lingüista, Fernando Lázaro—, «el infinitivo y el futuro así unidos exponen una dificultad verdadera para que algo se cumpla; y, a la vez, manifiestan que este algo se cumplirá con vencimiento de obstáculo». Tras semejante comienzo, en efecto, el lector queda en suspenso esperando un adversativo que introduzca el momento en que se supera el impedimento previsto: «Cerrar podrá...», ha oído; y su competencia de hablante le hace aguardar un *pero*... Que llega con el segundo cuarteto:

*mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía...*

La frase del *attacco*, al amagar una dualidad de factores contrapuestos en el tiempo y crear una expectación —una afirmación en busca de una adversación—, introduce ya un tema básico y un recurso esencial en el soneto. La mera competencia lingüística del lector, ante solo las dos primeras palabras, le anuncia, pues, algunos rasgos en el desarrollo de la pieza, le sugiere unos horizontes a cuya corroboración, rechazo o manipulación se aplica concienzudamente el autor. Pero la 'competencia literaria' de los coetáneos de Quevedo (o del aficionado que se la gane hoy) les ponía ante un ofrecimiento bastante más rico, aunque igualmente orientado: les insinuaba el mismo asunto del soneto y, por ende, daba al poeta más oportunidades de jugar con las perspectivas suscitadas.

Dicho rapidísimamente, he aquí por qué. En un lugar memorable del *Canzoniere*, «Ponmi ove 'l sole...» (CXLV), a zaga del «Pone me pigris...» horaciano (*Odas*, I, 22), Petrarca juraba que ninguna circunstancia ni accidente podría obligarlo a desistir de su amor:

*ponmi in cielo, od in terra, od in abisso...,
libero spirto, od a' suoi membri affisso...:
sarò qual fui, vivrò com'io son visso...*

En el soneto CLXXX, para declarar otro tanto, apuntaba un diseño lleno de elegancia:

*Po, ben puo' tu portartene la scorza
di me con tue possenti et rapide onde,
ma lo spirto ch'iv' entro si nasconde
non cura né di tua né d'altrui forza...*

Y en el madrigal «Occhi miei lassi» (XIV) reiteraba el diseño, matizando en un punto la fuerza de la pasión:

*Morte pò chiuder sola a' miei pensieri
l'amoroso camin che gli conduce
al dolce porto de la lor salute,
ma...*

(No será inútil aducir un par de versiones castellanas del Quinientos. Una de Enrique Garcés:

*Cerrar puede la muerte al pensamiento
la senda de amor pura...*

Otra, transmitida por un manuscrito de Salamanca:

*Podrá la muerte sola al pensamiento
cerrar la puerta por donde él camina...*

Eludo ahora toda exégesis.)

Pues bien, la tradición petrarquista —vale decir, la única tradición romance con prestigio clásico— vinculó apretadamente el motivo de la persistencia del amor y el esquema sintáctico (*puo'... portar..., ma...*) de los fragmenta XIV y CLXXX del *Canzoniere*. Valga un ejemplo, de Francisco de Figueroa:

*Bien puede la fortuna de mi vida
anzi tempo trocare il fil con morte,
mas no hará que el alma arrepentida
apra già mai a nuovo amor' le porte...*

Con el tal esquema y la fraseología aneja, el ponderar la firmeza del amante —ponderación autorizada

por «Ponmi ov 'l sole...» y otros cien textos— desembocaba fácilmente en un soneto (CXXIV) del Chariteo (y, luego, en abundantes pasajes afines):

*Morte può far che'l corpo non si doglia,
ma ch'io non ame più no'l può far morte;
nè che l'ardore io morto non comporte,
che'n l'anima sent'io l'ardente voglia...*

Y, por ahí, latiendo en la memoria el *simultaneous order* de esos poemas (y bastantes otros), el simple «Cerrar podrá...» del *incipit* quevedesco apuntaba que iba a cantarse el tema de la perseverancia en el amor.

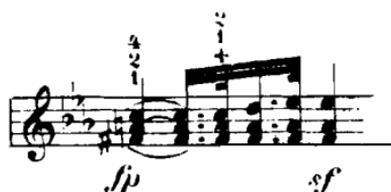
Quien esté incluso mínimamente familiarizado con la música europea y escuche por primera vez el principio de la Sonata en do menor, Op. 13, núm. 8 («Patética»), de Beethoven, al oír



anticipará que a continuación debe llegar algo en la línea de



y susceptible de proseguir como



, etc.

El grave inicial, además —señala un experto—, «no es simplemente una introducción, sino un episodio que reaparece en el Allegro siguiente fundiendo con éste su contenido temático». Por ahí, y al favor de las reiteraciones y mudanzas obligatorias en una sonata, el arte de Beethoven se trenza y destrenza con las expectativas del oyente. No un oyente adánico, sino un oyente en el flujo y reflujo de una historia. Las formas literarias, como las musicales, a menudo van culturalmente motivadas, connotadas; y captarlas sin su cargazón histórica equivale a mutilarlas. No advertir la insinuación de un contenido que conlleva el inicio de «Cerrar podrá...» supone no poder estimar las variaciones posteriores y perderse aspectos tan substanciales como la ceñida concatenación temática del soneto. El comienzo —con su trasfondo— prometía un desarrollo del motivo de la constancia amorosa. Quevedo lo lleva hasta el extremo de un 'amor constante más allá de la muerte' (según el epígrafe añadido por González de Salas), prolongación inevitable de una 'muerte constante más allá del amor' (para decirlo, de nuevo, con un cuento de García Márquez): el poeta, por amor, desea vivir en la muerte, siendo el caso que por amor deseó la muerte y, de hecho, vivió muerto, sin alma. Si no se prevee el posible ámbito para el desenvolvimiento del primer compás y no se identifican debidamente los núcleos convencionales que están en la tradición de nuestro poema, tampoco se percibe la portentosa trabazón de sus componentes (y me temo que los núcleos en cuestión han sido prácticamente ignorados). El sistema interno del texto se nos escapa si no se ve dentro del sistema de la historia literaria.

Siempre a mata caballo, pasemos a un segundo ejemplo, ahora espigado en un género incomparablemente menos común en el Siglo de Oro: la 'novela realista' (etiqueta cuyo adjetivo propone que a una determinada obra cabe hallarle una relativa semejanza con la narrativa más estimada por los críticos de hace cien años). Una modalidad tan poco común, ciertamente, que *La vida de Lazarrillo de Tormes* se presentaba (hacia 1552) como si de veras fuera la carta con que un pregonero toledano contestaba a la demanda de un señor a propósito de no sé qué habladurías: «Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso... Pues sepa Vuestra Merced...». Las apariencias de carta servían para justifi-

car el hecho insólito de que un individuo de la ínfima condición y pocas letras de Lázaro González Pérez tomara la pluma para contar algunos episodios de su pasado: sobre todo los que tendían a aclarar «el caso» de su presente en relación con el cual se le habían pedido explicaciones.

En un planteamiento 'realista' (con «color de verdad», se decía entonces), era necesaria una excusa de esa índole, y en buena parte sigue siéndolo. Pero, por otra parte, en el decenio anterior a la publicación del *Lazarillo*, en Italia se habían puesto de moda las *lettere volgari*, las cartas en romance, y hacia 1550 las colecciones epistolares —misceláneas o de un solo autor, auténticas o apócrifas— se contaban por docenas. La moda alcanzó pronto a España (en la época, las dos penínsulas constituían un solo dominio cultural): aquí llegaron las *carte messaggiere* de allí, se les crearon o buscaron análogos castizos, y unas y otros suscitaron tal fervor, que incluso quienes carecían de la educación adecuada sintieron la tentación de convertirse en epistológrafos, con la ayuda de los manuales *ad hoc* que en seguida se compilaron. La repercusión social y cotidiana del mencionado fenómeno literario quizá con nada se ilustra mejor que con esos manuales, cuya eficaz inserción en el contexto del *Lazarillo* se hace, a su vez, diáfana sin más que considerar un dato como el siguiente: si la novela llegó a la imprenta en 1552 ó 1553, también 1552 es el año del *Nuevo estilo de escrebir cartas mensajeras* —destinado a «los non sabios escritores»—, por Juan de Yciar; del *Segundo libro de cartas mensajeras*, de Gaspar de Texeda; y de la redacción del *Manual de escribientes*, por Antonio de Torquemada.

En unas circunstancias parejas, cuando las *lettere volgari* resultaban no ya gratas para la lectura, sino hasta atractivas para la práctica de quienes no habían pasado por las enseñanzas de redacción epistolar exigidas por la pedagogía del humanismo, se diría más comprensible que el *Lazarillo* saliera con hechuras de carta. Sin embargo, el punto que quiero realzar es otro: visto con el telón de fondo de mediados del Quinientos, es preciso entender que el pregonero de Toledo comparece en escena movido —también— por el esnobismo literario, por la presunción de cultivar un género de moda, y precisamente el único que no le estaba negado. No a otra luz

cobra sentido el «Prólogo» de la novela, rico en los tópicos habituales al frente de las *carte messaggiere*, con los que Lázaro pretende fardarse de respetabilidad intelectual: del mismo modo que en cuanto consigue cuatro perras se apresura a vestirse con ropas «de hombre de bien». En esta ocasión, prescindamos de otras implicaciones del recurso a la falsilla epistolar y quedémonos sencillamente con una conclusión: la historia de la literatura *está* en la caracterización de Lázaro, forma parte del argumento de la novela y del autorretrato del personaje; es texto al tiempo que contexto.

La vida de Lazarillo relata, y no secundariamente, cómo Lázaro de Tormes llegó a escribir *La vida de Lazarillo. El Caballero de Olmedo*, la tragicomedia que nos brindará el último ejemplo —y cambio de tercio—, nos muestra aún más explícitamente el nacimiento de una obra literaria: la canción del Caballero de Olmedo. Una canción que conocían todos los espectadores:

*Esta noche le mataron
al Caballero,
a la gala de Medina
la flor de Olmedo;*

una canción, pues, cuyo inevitable recuerdo auguraba sin posibilidad de error el final desastrado del protagonista y convertía el drama (hoy va de García Márquez) en la 'crónica de una muerte anunciada'. Porque Lope no solo no intentó el inútil empeño de mantener insatisfecha la curiosidad de la audiencia por el desenlace, sino que, por el contrario, se aplicó a avivar la certeza de que el Caballero caminaba hacia una muerte temible. Si la seguridad de «que de noche le mataron» era premisa de acuerdo con la cual el público interpretaba la acción, el dramaturgo, así, atendió a que tal premisa se evocara en las tablas: verbigracia, cerrando el primer acto con la cita de los versos 'luminosos' de la copla («la gala de Medina...») y, a través de ellos, provocando a la concurrencia a rememorar los versos 'oscuros' y emocionarse con su trágica profecía. Pero el cantar era a la vez punto de partida y punto de llegada. Los espectadores esperaban también averiguar cómo había surgido, de dónde procedía la seguidilla que todos sabían. Lope se lo mostraba con explicación sugestivamente ambigua, y, por si fuera poco, en un prodigioso

cruce de planos temporales, hacía que el Caballero oye-
ra sonar —cuando sonaba por primera vez— la canción
que le vaticinaba la muerte y que lo mantendría

*después de muerto viviendo
en las lenguas de la fama.*

Vale decir: «en las lenguas» del público que asistía a la
representación y que, de pronto, se descubría a sí mismo
en el escenario. En ese planteo reside la substancia tea-
tral de la pieza; y, a nuestros efectos, la oportunidad
de subir un escalón por encima del *Lazarillo*. No ya
simplemente la historia de la literatura *está* en *El Caballe-
ro de Olmedo*: en una dimensión esencial, la tragicome-
dia lopeveguesca tiene por tema y paradigma la historia
de la literatura.

Por otro lado, en el marco de la complicidad entre
autor y espectador fraguada gracias a la canción, la his-
toria literaria proporciona en más de un caso elementos
que funcionan en igual sentido que el «Esta noche le ma-
taron...», para sostener el presagio fúnebre que empaña
de inquietud hasta los momentos jocosos de la obra. La
deuda de la intriga para con *La Celestina* lo pone parti-
cularmente de relieve. Los personajes, las situaciones,
los procedimientos de Fernando de Rojas tienen multitud
de paralelos en el *Caballero*, desde el mismísimo um-
bral del drama, cuando el criado Tello (*Sempronio*), so-
licita de Fabia (*Celestina*) que ayude a don Alonso (*Calis-
to*) a relacionarse con doña Inés (*Melibea*). Lope —co-
mentó Marcel Bataillon— sin duda rendía «un consciente
homenaje al genio cómico de Rojas», homenaje procla-
mado incluso paladinamente (y tras el «yo adoro/a
Inés, yo vivo en Inés», que es eco notorio del «Melibeo
soy y a Melibea adoro»):

TELLO. ¿*Está en casa Melibea?* [‘Inés’]
 Que viene Calisto aquí. [‘Alonso’]
ANA. *Aguarda un poco, Sempronio.*
TELLO. ¿*Si haré falso testimonio?*

No es «falso testimonio» el de Tello: aunque en lo hon-
do ni el casto don Alonso tenga mucho que hacer junto
a Calisto, ni la amable doña Inés junto a la encendida
Melibea (tampoco hay que pedirle peras al olmo), sí es

cierto que la historia de Alonso e Inés, como la de Calisto y Melibea, a pesar «del principio, que fue placer», «acaba en tristeza» (así se lee en el prólogo de *La Celestina*). Y el público medianamente leído había de recibir en tal «testimonio» un impulso ya sentido antes y, con él, difícil de resistir: calcar el final «en tristeza» de las peripecias de los unos sobre el bien conocido de las de los otros. El «homenaje a Rojas», por ende, está transido de connotaciones estrictamente dramáticas: la percepción de *El Caballero de Olmedo* dentro de la historia de la literatura es condición para hacerse cargo de su estructura y experimentar la virtualidad de sus resortes dramáticos.

Al hipotético (sumamente hipotético) lector erudito que me hubiera seguido hasta aquí quizá le gustara que los tres ejemplos de arriba vinieran a parar en un palabra como «*intertextualité*» o en una noción —harto preferible— como «*Rezeptionästhetik*». Los términos y nociones por ese estilo, sin embargo, y aunque ocasionalmente útiles, pueden dar la impresión de que la literatura y el saber sobre la literatura se dejan entender igual que si de 'ciencia' se tratara. Mejor, pues, acabemos volviendo a García Márquez y a T. S. Eliot. Como cada cuarto de nuestro cuento —a partir del segundo— incluye los cuartos previos, los sueños anteriores y el recorrido por ambos, el poema, la novela y el drama recién considerados incluyen la mucha materia afin que les precedió y el proceso en que fue gestándose tal materia. La literatura, hoy, es la conciencia del ámbito en que esos fenómenos se han producido y continúan produciéndose: la conciencia histórica de sí misma, la historia de la literatura. De ahí que el escritor invente a sus precursores —se lo oíamos a Borges— o bien —se añadía en «Tradition and the Individual Talent»— que «el pasado se altere por obra del presente». ¿O acaso no es verdad que los modernos relatos en segunda persona descifran las técnicas narrativas del romancero? ¿Que los *Proverbios y cantares* de Antonio Machado revierten sobre Campoamor? ¿Que Francesillo de Zúñiga muestra las huellas de Valle Inclán? ¿Que *Cien años de soledad* le revela pautas al *Amadís*? En literatura, la tradición, la historia, no aherroja sino a quienes tienen vocación de esclavos: para los otros es el más fértil reino de la libertad.

Publicada la Memoria de 1982

BALANCE DE LA FUNDACION JUAN MARCH

En un año: 78 investigaciones terminadas, 42 becas nuevas, 29 operaciones científicas, 28 exposiciones, 176 conciertos, 72 conferencias y 27 publicaciones.

Un total de 279 actos culturales, en Madrid y en otras 26 ciudades españolas; 29 operaciones científicas y culturales; 42 nuevas becas; 27 publicaciones y otras actividades desarrolladas en los distintos campos científicos, artísticos, culturales y sociales son el balance de realizaciones de la Fundación Juan March en el pasado año, según se desprende de los Anales de esta institución, correspondientes a 1982, que acaban de publicarse. Sobre todo ello se informa detalladamente en los distintos capítulos, completados con los cuadros económicos correspondientes.

La **promoción de investigaciones y estudios científicos** prosiguió en 1982 con los tres Planes de actuación en los campos de Biología Molecular y sus Aplicaciones, Autonomías Territoriales y Estudios Europeos. Se concedieron a lo largo del año un total de 42 becas, de las cuales 10 fueron para realizar estudios o investigaciones en España y las 32 restantes en el extranjero. Veintiuna becas

correspondieron al Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones; 10 al de Autonomías Territoriales, y las otras 11 al de Estudios Europeos.

Asimismo, durante 1982 fueron aprobados, por los distintos departamentos un total de 78 trabajos objeto de becas anteriores (72 correspondientes a estudios científicos y técnicos y 6 a creación artística y musical). En el ámbito de la creación musical, la Fundación seleccionó 8 compositores y obras en la



Primera Tribuna de Jóvenes Compositores, nueva iniciativa musical puesta en marcha por esta institución en 1981, consistente en la organización de conciertos de obras, no estrenadas e inéditas, de compositores españoles menores de treinta años. En octubre de 1982 se realizó la segunda convocatoria de esta Tribuna.

A ello se añaden las **29 operaciones científicas y cultura-**

les concertadas directamente para la realización de determinados trabajos, promoción de actividades de instituciones, ayuda para la organización de reuniones científicas u otros fines diversos.

Por otra parte, respecto a la **Asistencia Social** prestada por la Fundación Juan March en dicho año, los *Anales* dan cuenta de 5 operaciones especiales sociales con las que se apoyó a entidades benéficas y asistenciales españolas.

También informa la Memoria anual de las **publicaciones** realizadas por la Fundación en ese año. En total fueron 27, de las cuales 25 correspondieron a nuevos títulos de la «Serie Universitaria».

Igualmente se recogen las **actividades culturales**, cuyo balance estadístico fue de un total de 279 actos, a los que asistieron 442.214 personas. Estos actos se distribuyeron del modo siguiente:

— **28 exposiciones artísticas.** Cinco de ellas se realizaron en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March: muestras de Piet Mondrian, Robert y Sonia Delaunay, Kurt Schwitters, «Pintura Abstracta Española 1960-1970» y la VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas de esta institución.

La Colección de Arte Español Contemporáneo (muestra itinerante de la Fundación Juan March) se ofreció durante 1982 en 6 ciudades españolas (Talavera de la Reina, Palma de Mallorca, Valencia, Albacete, Zaragoza y Teruel), organizada con la colaboración de entidades locales.

Asimismo se llevaron fuera de Madrid otras exposiciones, como las de Piet Mondrian y Kurt Schwitters citadas, que se ofrecieron en Bar-

celona, en colaboración con el Ayuntamiento y la Caja de Ahorros de la capital, la de Mondrian; y con la Fundación Joan Miró y el patrocinio del Servicio de Artes Plásticas del Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña (la de Schwitters). Finalmente, la Exposición itinerante de Grabados de Goya se exhibió durante el año en 15 localidades de Cuenca, La Rioja, Burgos, Cantabria, Asturias y en Alcalá de Henares.

— **176 conciertos:** 69 fueron para el público en general y los otros 107 correspondieron a la serie de «Recitales para Jóvenes», que organiza la Fundación en su sede y en otras ciudades españolas. En 1982 esta serie se llevó a Badajoz y Castellón; y la Fundación colaboró en la realización de otros conciertos de este carácter en Palma de Mallorca. Asistieron a los 107 recitales para jóvenes celebrados durante el año un total de 31.023 chicos y chicas.

Asimismo, la Fundación organizó un total de 40 «Conciertos de Mediodía», en Madrid y en Zaragoza.

— De las **72 conferencias** sobre distintos temas científicos y humanísticos, 49 correspondieron a los 13 «Cursos Universitarios», organizados con carácter monográfico.

ASISTENTES A LOS ACTOS CULTURALES ORGANIZADOS POR LA FUNDACION EN 1982

ALBACETE	3.947	MIERES (Asturias).	9.200
ALICANTE	200	MIRANDA DE	
ARANDA DE DUE-		EBRO (Burgos).	10.800
RO (Burgos)	3.500	OVIEDO	10.665
AVILES (Asturias).	6.400	PALMA DE MA-	
BADAJEZ	3.544	LLORCA	14.083
BARCELONA	37.416	SAMA DE LAN-	
BURGOS	20.200	GREO (Asturias).	9.000
CALAHORRA (La		SANTANDER	20.051
Rioja)	6.900	TALavera DE LA	
CASTELLON	1.391	REINA (Toledo).	3.100
CASTRO URDIALES		TARANCON (Cuen-	
(Cantabria)	1.100	ca)	2.500
COLMENAR VIE-		TERUEL	500
JO (Madrid)	1.300	TOLEDO	150
CUENCA	40.063	VALENCIA	15.050
HARO (La Rioja).	7.512	ZARAGOZA	11.500
LOGROÑO	35.000		
MADRID	167.142	TOTAL GENERAL.	442.214

El 15 de junio se presentará en Cuenca

EXPOSICION ITINERANTE DE GRABADO ABSTRACTO

■ Ofrecerá obra de 12 artistas españoles contemporáneos

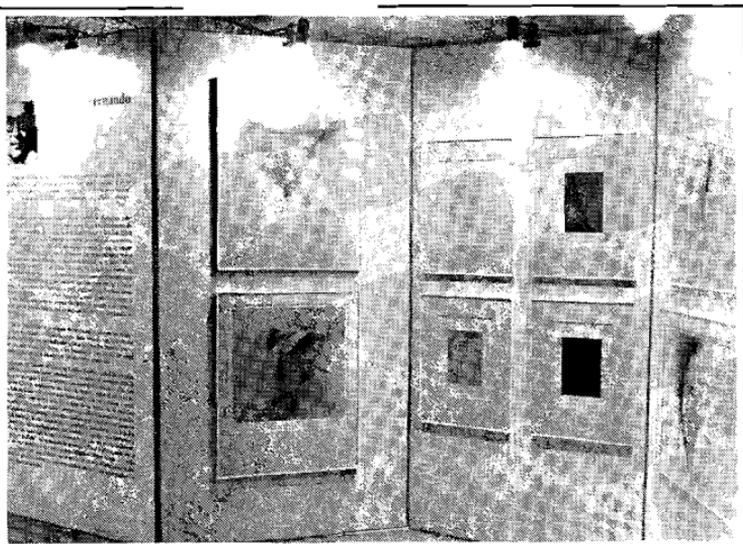
El próximo 15 de junio se presentará en Cuenca, en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial, una Exposición de Grabado Abstracto, integrada por fondos de la Colección de Arte Abstracto Español, del Museo de Cuenca, y otros adquiridos por la Fundación Juan March, pertenecientes a doce destacados artistas españoles contemporáneos.

Esta muestra, que ha sido organizada por la Fundación, se ha concebido con un carácter itinerante, para divulgar por diversas ciudades españolas esta faceta gráfica del arte español de nuestro tiempo. Viene a complementar la Colección de Arte Español Contemporáneo (también con fondos propios de esta institución), que desde 1975 se viene exhibiendo por toda España, con la colaboración de entidades locales.

En esta colectiva de Grabado Abstracto Español están representados los artistas siguientes: Eduardo Chillida, José Guerrero, Juan Hernández Pijuán, Manuel Millares, Manuel Mompó, Pablo Palazuelo, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Gustavo Torner y Fernando Zóbel.

Concebida con un carácter didáctico, para una mejor apreciación de esta modalidad gráfica de nuestro arte contemporáneo, quizás menos conocida que la pintura o la escultura, la muestra va acompañada de paneles explicativos, uno por cada artista representado, con textos elaborados por el crítico y Profesor de Arte de la Universidad Complutense Julián Gállego, que incluyen una semblanza de los artistas, y de los que se ofrece seguidamente un extracto.

La exposición itinerante de Grabado Abstracto recoge en sus paneles la obra gráfica de 12 artistas españoles y diferentes referencias biográficas.





EDUARDO CHILLIDA (San Sebastián, 1924)

Sus primeras esculturas recuerdan instrumentos de trabajo, agrícola o pesquero: forjadas en hierro, sus agudas puntas evocan rejas de arado, tridentes, anzuelos y áncoras (...). Más adelante, ha usado el metal fundido, el mineral tallado (en particular, alabastro), la incrustación de metal en piedra, etc.

En cualquiera de esos materiales, las formas de las esculturas de Chillida nos impresionan por algo que cabría llamar su dinamismo interno.

JOSE GUERRERO (Granada, 1914)

Este pintor desciende a la vez de lo inteligente y de lo instintivo, de lo «gestual» y de lo constructivista. Se sitúa en un lugar propio en la pintura moderna española: el de una pintura a la vez «actuante» (*action painting*) y medida, en la que el color tiene una importancia primordial. Este concepto limpiamente cromático de su arte hace de Guerrero, una vez pasada la tormenta expresionista de los Cincuenta, un modelo, un ejemplo, un «cabeza de serie» para la «generación de los Ochenta».



JUAN HERNANDEZ PIJUAN (Barcelona, 1931)

Desde los 25 años, aproximadamente, adopta una posición anti-tradicional abstraccionista, relacionada con los movimientos «support-surface», pero en donde, con cierto tono entre conceptista e irónico, aparecen de vez en cuando fragmentos figurativos. Hernández Pijuán ha dicho que «mi preocupación es por el espacio plástico: aislar objetos o formas reales, con el intento de darles gran realismo, para crear, sin deformarlas, nuevas sensaciones».

MANUEL MILLARES (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972).

Desde la fundación, a la que él contribuye, del grupo «El Paso», en Madrid en 1957, Millares se aparta decididamente de la pintura figurativa y se siente atraído por el expresionismo abstracto y por el deseo de reemplazar las técnicas tradicionales por otras, más bruscas e intuitivas, haciendo que el vehículo de la emoción creadora sea el objeto-cuadro y no las capas de pintura que lo cubren de colores. Millares busca un medio directo, un *material* que no sea «noble»: las arpilleras.



MANUEL MOMPO (Valencia, 1927)

El blanco de las viviendas y salinas parece haber cuajado en los fondos de los cuadros de Mompo. Sobre esa capa, a la vez luminosa y consistente, Mompo esparce sus signos, más o menos figurativos, como puntos, rayas, ángulos de vivos colores. Esa fusión inseparable de lo castizo y lo internacional ha sido la principal virtud de la escuela valenciana. Mompo puede calificarse como el más figurativo de los abstractos y el más abstracto de los figurativos.

PABLO PALAZUELO (Madrid, 1916)

Palazuelo es un artista reflexivo hasta la angustia, meticuloso en sus esquemas hasta la obsesión, filosófico en sus planteamientos hasta lo teosófico. El negro ocupa un lugar fundamental en la pintura de Palazuelo: es algo así como el vacío en la escultura, la nada de la que emerge lo creado, la noche de la que, poco a poco, va saliendo la luz. Sus cuadros no nos causan una sensación deprimente, pesimista, sino positiva, esperanzadora.



GERARDO RUEDA (Madrid, 1926)

Dentro de la similitud que pueda haber entre artistas, aproximadamente de la misma época, de la llamada Generación Abstracta Española de 1960, recogida pocos años más tarde en el Museo de Cuenca, el concepto del arte de los cofundadores de este Museo (Zóbel, Torner y Rueda) se revela todavía más unísono, dentro de sus normales diferencias de temática, técnica y estilo. Los tres son, en su arte, arquitectos-escultores-pintores, todo en una pieza.



ANTONIO SAURA (Huesca, 1930)

La visión crítica y agresiva de la vida moderna, característica de la obra de Antonio Saura, da una virulencia especial a esta obra. Toda ella es como un chisporroteo de muecas y actitudes dominantes o insinuantes, por parte de esos homúnculos grotescos, adefesios demasiado humanos. Antonio Saura fue el principal animador de «El Paso», no sólo por sus pinturas, sino con sus textos.



EUSEBIO SEMPERE (Onil, Alicante, 1924)

La técnica de Sempere se basa en el juego de líneas paralelas que se cortan con otras paralelas, formando «aguas» o «moaré». La habilidad del artista está en hacer que la situación de inmovilidad en que vemos su cuadro nos provoque instantáneamente una impresión fluctuante. Sus obras nos dirigen inmediatamente a una memoria óptica, la de nuestras propias experiencias al contemplar la Naturaleza.



ANTONI TAPIES (Barcelona, 1923)

Funda a los veinticinco años la revista *Dau al Set*, en 1948, época en la que está bajo la influencia directa del suizo Paul Klee (...). En 1950 va a París y entra en contacto con lo que suele llamarse «Otro arte», tendencia que sitúa lo esencial de la obra pictórica en la materia de que está compuesta. Tapiés ya no busca perfiles que reproduzcan los objetos o las facciones. Lo que trata de lograr es que la textura del cuadro sea de una materia rica y expresiva. Busca el acercamiento a lo real a través de esa textura.



GUSTAVO TORNER (Cuenca, 1925)

Torner es, con Zóbel y Rueda, fundador del Museo de Arte Abstracto Español en su ciudad natal. Su formación no es académica, ni siquiera artística, sino naturalista y técnica, como ingeniero de montes. Dotado de una gran sensibilidad para las calidades de textura y estructura de las cosas, de una mente clara y matemática, de un sentido muy seguro de la composición en el espacio, sabe cimentarlos en una cultura humanista, de la que esas obras son, a veces, como glosas o meditaciones.



FERNANDO ZOBEL (Manila, Filipinas, 1924)

Fundador del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, es uno de los artistas más influyentes de su generación (...). Sus cuadros merecen exactamente el calificativo de *abstractos*, pero nunca el de no-figurativos, ya que el autor parte de una visión normal de la realidad que le rodea, de la que va eliminando datos y detalles, hasta encontrarse, por así decir, al borde de la nada, o para ser más expresivos, de un vacío que evoca la infinitud del espacio-tiempo en que la visión real se inserta.



Abierta hasta el 26 de junio

EXPOSICION DE HENRI CARTIER-BRESSON



Hasta el 26 de junio permanecerá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición de 156 fotografías del artista francés Henri Cartier-Bresson, que se viene exhibiendo en esta institución desde el pasado 27 de mayo. La muestra, que ha sido organizada por el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, a partir de una realización de Robert Delpire, y con la colaboración de la Fundación American Express, ha recorrido en los últimos años diversos museos de Estados Unidos, Suiza, Austria, Holanda, Bélgica, Alemania y Suecia. Tras su exhibición en Madrid, en la Fundación Juan March, se ofrecerá en Copenhague.

Esta exposición de Cartier-Bresson es la primera retrospectiva completa de casi cincuenta años de trabajo de este maestro de la Fotografía de nuestro siglo, que ha recorrido el mundo recogiendo con su cámara diversos pueblos y culturas e importantes acontecimientos históricos. Galardonado en cuatro ocasiones con el Premio del Overseas Press Club, por sus reportajes gráficos sobre la muerte de Gandhi (1948), Rusia (1954), China (1960) y Cuba (1964), a sus 75 años, Henri Cartier-Bresson vive actualmente en París, dedicado principalmente al dibujo. En el próximo número de este Boletín Informativo se dará un resumen de la conferencia inaugural de la Exposición, a cargo de Joan Fontcuberta, Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y del Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña.

En páginas siguientes se ofrecen algunas opiniones del artista, así como un extracto de juicios críticos aparecidos en la prensa norteamericana, con ocasión de la Exposición de su obra en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, en el otoño de 1979.



FOTOGRAFIA Y ARTES PLASTICAS

«Mi mayor preocupación han sido siempre las artes plásticas, y la fotografía es sólo un aspecto de ellas. A mi regreso de Africa en 1932, descubrí —gracias a ese aparato rápido y sencillo, la Leica— este método de dibujo que cincela y modela la realidad en un instante. (...)

En mi opinión, hay un punto de partida común para el dibujo y la fotografía: el acto de mirar, pero a partir de ahí se separan, pues el dibujo es una elaboración de la realidad, mientras que la fotografía, para mí, es un momento supremo capturado con un solo plano (...).»

CAPTURA INTUITIVA

«He sido influido por el surrealismo como concepto, como actitud ante la vida, pero tengo grandes reservas sobre la pintura surrealista, que me parece demasiado literaria. El único aspecto del fenómeno de la fotografía que me fascina, y que siempre habrá de interesarme, es la captura intuitiva de lo visto, por intermedio de la cámara. Así es como Breton definió el azar objetivo (*le hasard objectif*) en sus *Entretiens*.»

LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

«En 1935, cuando estaba en los Estados Unidos, aprendí de Paul Strand los rudimentos y la técnica de la filmación. Ese año no tomé fotografías. Debo también mucho a Jean Renoir, para quien trabajé como segundo ayudante de dirección. Lo que más me gustaba era trabajar sobre el diálogo y nunca tuve relación alguna con el trabajo de cámara o con la iluminación. Pero pensé que no tenía talento para el cine de ficción. He hecho cuatro filmes documentales. En mi opinión, no existe relación entre la fotografía fija y la imagen cinematográfica. En el cine, la fotografía es volátil, como una palabra en un discurso. En la fotografía, se acerca más al monotipo, a la litografía, al dibujo.»

UNA GRAMATICA VISUAL

«Debe haber una educación *visual*, subrayada desde el comienzo mismo en todas las escuelas. Debe ser incluida igual que el estudio de la literatura, la historia o las matemáticas. Con un lenguaje, se aprende primero la gramática. En la fotografía hay que aprender una gramática visual. Lo que refuerza el contenido de una fotografía es el sentido del ritmo, la relación entre formas y valores. Para citar a Víctor Hugo: 'La forma es la esencia llevada a la superficie'.»

LA FOTOGRAFIA QUE SURGE DE LA VIDA

«Nunca he estado interesado en el aspecto documental de la fotografía, excepto como expresión poética. Sólo me interesa la fotografía que surge de la vida. El goce de mirar, la sensibilidad, la sensualidad, la imaginación, todo lo que llega al corazón, se junta en el visor de una cámara. Ese goce existirá siempre para mí.»

Del volumen Diálogo con la Fotografía (Conversaciones con varios artistas de la Fotografía), de Paul Hill y Thomas Cooper. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.



EL «MOMENTO DECISIVO»

He hecho fotografías desde muy joven. Ya no recuerdo a qué edad. Empecé pintando y dibujando. La fotografía era para mí un medio de dibujar. Nada más.

Cuando voy a un lugar es para tratar de tomar una fotografía que concrete una situación que, al primer vistazo, lo dice todo y cuyas relaciones de formas son para mí esenciales.

Mi mayor placer es la geometría. Es decir, la estructura. No se puede ir buscando formas o patrones. Es un placer sensual e intelectual al mismo tiempo. La fotografía es el reconocimiento del orden que está frente a uno.

La diferencia entre una buena fotografía y una fotografía mediocre es una cuestión de milímetros. Una pequeña, muy pequeña diferencia. Pero esencial.

La fotografía de prensa, es una cuestión de observación. Algunos periodistas son maravillosos escritores y hay otros que se limitan a notificar un hecho tras otro, cuando los hechos en sí no son interesantes. Lo importante es el punto de vista sobre esos hechos.

En fotografía, hay que ser rápido, rápido, rápido. Como un animal y su presa. ¡Vroom! De ese modo se la atrapa y se la coge, sin que nadie se dé cuenta que la ha cogido.

Es una cuestión de conciencia. Todo vuestro cuerpo está ahí. Es bello. Para mí, la fotografía es un placer físico. No se necesita una gran capacidad cerebral. Ninguna. Se precisa sensibilidad, un dedo y dos piernas. Pero es bello cuando uno siente que su cuerpo trabaja así, lleno de aire, en contacto con la naturaleza y todo lo demás. Es francamente bello.

JUICIOS CRITICOS

UN CLASICO DE SU TIEMPO

«Durante casi medio siglo Cartier-Bresson ha sido una figura ejemplar, a la vez artista y periodista, esteta y hombre de acción, que se ha movido con soltura en el mundo del arte y en el de los hechos reales; y en esta su andadura ha producido una extensa y peculiar obra fotográfica que ilustra bien ambos mundos (...).

Su sensibilidad, nutrida de su amor a la pintura y de la preocupación por la forma que rige a ésta, parece haberse formado desde el mismo comienzo de su actividad fotográfica. Desde entonces, nunca ha vacilado ni se ha dispersado por otros derroteros (...). Cartier-Bresson se ha convertido en un clásico de su tiempo.»

Hilton Kramer

Henri Cartier-Bresson

La primera impresión es esencial. La primera ojeada, la primera emoción, la sorpresa. ¡Puf! Te asalta completamente.

Se la alimenta con la propia vida, gustos y todo el bagaje intelectual que uno lleva consigo. Las propias experiencias. El amor, el odio. La vida rica y plena.

Y la poesía es la esencia de todo. Son dos elementos que repentinamente entran en conflicto. Hay un centelleo entre dos elementos.

Pongamos que busco hacer fotografías magistrales, las mejores. Pues bien: raramente se hace una gran fotografía. Hay que ordeñar mucho la vaca y obtener mucha leche para hacer un poco de queso, ¿no?

No sé lo que significa el ser radicalmente novedoso. No hay nuevas ideas en el mundo. Existen tan sólo nuevas ordenaciones de las cosas. Todo es nuevo, cada minuto es nue-

vo. Ello implica una re-visión o reexamen.

La vida cambia a cada minuto. El mundo se está creando a cada minuto y a cada minuto se está haciendo pedazos. La muerte está presente en todas partes desde el momento en el que nacemos.

Disfruto haciendo una fotografía, estando presente. Es una manera de decir «¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!».

Y la fotografía es así. Es ese «sí, sí, sí». Y no existe el quizá. Todos los quizá hay que tirarlos porque se trata de un instante. De una presencia. De un momento. ¡Del ahí!

Y hay un respeto y una satisfacción. Produce un placer enorme el decir «¡sí!». Incluso cuando se trata de algo que se odia. «¡Sí!». Es una afirmación. ¡Sí!

Extracto de los comentarios de Henri Cartier-Bresson al filme «Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment».

SOBRE EL ARTISTA

EL ELEMENTO MÁGICO

«A pesar de las muchas cosas que se han escrito sobre Cartier-Bresson y de lo poco que puede añadirse sobre él, sus fotografías siempre parecen prometer algo nuevo que ver, y por ello se sigue escribiendo sobre ellas y contemplándolas. Y es que el elemento mágico que encierra toda la obra de Cartier-Bresson es la misma esencia de la Fotografía (...).»

Owen Edwards

LA FOTOGRAFIA, ARTE ACTIVO

«Es simplemente un hombre que ha usado la cámara para sus propios objetivos y con ello ha sa-

cado placer de sus posibilidades y métodos. No siente una fidelidad especial ni exclusividad hacia la fotografía. *Mirar* es lo que importa en la vida y la fotografía y otros medios visuales no son sino instrumentos para tal fin (...).

Desde 1973 se ha dedicado, sobre todo, a dibujar; un cambio que él considera totalmente natural (le gustaba dibujar desde que era niño). Claro que algunos de sus compañeros consideran ese cambio de Cartier-Bresson como una apostasía y traición a la fotografía. (...) Quizá Cartier-Bresson, mejor que ningún otro fotógrafo, ha articulado y magnificado la naturaleza, tan intensamente activa y física, de un arte que a veces ha sido tachado de pasivo.»

Richard Whelan

CRITICAS SOBRE LA EXPOSICION LEGER

El 22 de mayo pasado se clausuró la Exposición de Fernand Léger, que ofreció en la sede de la Fundación Juan March un total de 95 obras. Ofrecemos algunos extractos de los comentarios y críticas que ha merecido esta exposición.

OBSESION POR LA IMAGEN

«La poderosa emergencia de la imagen le obsesionó a Léger durante toda su vida, y para estimularla se sirvió de fórmulas despreciadas por la vanguardia cubista: el claroscuro o la franca disyunción entre figura y fondo, entre otras.»

Angel González García
«Cambio 16», 18-4-1983

CONSCIENTE AVENTURERO DEL ARTE

«Léger se pasó la vida reflexionando sobre su personal inventario del mundo, hecho de bodegones, retratos, personajes circenses y, en fin, obreros trabajando sobre estructuras de vigas. Todo lo que salió de los pinceles o lápices de Léger llevaba la marca de un parentesco esencial, fuera figurativo o abstracto (...). Fue un consciente y fértil aventurero del arte que sabía perfectamente dónde iba.»

J. Pérez Gallego
«Heraldo de Aragón», 17-4-1983

PROFETA DE LA FIGURACION

«(...) algunas de las claves de la pintura de Léger: ese rudo primitivismo (...) esa apasionada entrega al símbolo de la máquina, (...); ese ser profeta de la figuración, que no quiere renunciar al valor directo de las imágenes, a las que considera vehículo de la comunicación, portadoras de un lenguaje, como a él mismo le gustaba llamarlo, con énfasis populista, *realista*; ese, en fin, descubrimiento crudo del color, que hacía resaltar sobre el fondo de una gama de grises metálicos con tonalidades estridentes; unos colores, los suyos, que eran siempre pocos, puros y planos (...).

La Fundación Juan March, que desde hace años ha llevado a cabo una auténtica labor de pionera para corregir esta grave deficiencia en nuestra información cultural, mantiene ahora su trayectoria ejemplar (...).»

Francisco Calvo Serraller
«El País», 9-4-1983

ALEGRIA DE VIVIR

«(...) es Léger pintor personalísimo, y en cierto modo, generador de esa simplicidad de la vida que él quiere resaltar en los valores de lo cotidiano, rehuendo la carga de drama y crítica de todas las preferencias de sus pintores coetáneos (...).»

Elena Flórez
«El Alcázar», 26-4-1983

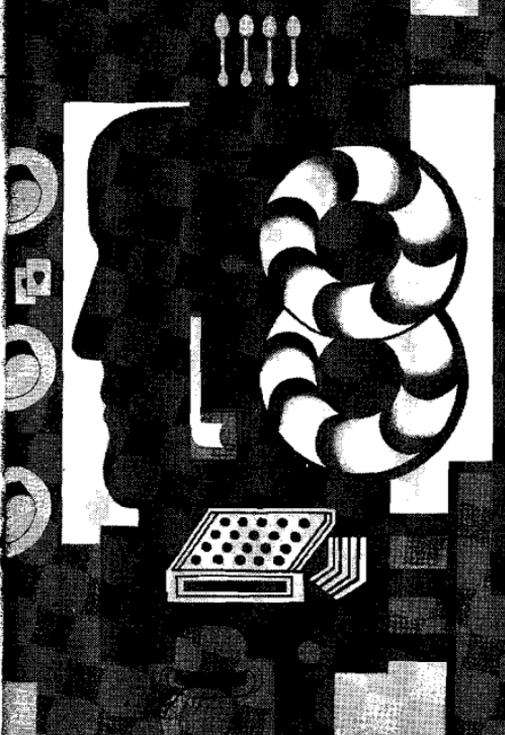
CUBISMO MUY PERSONAL

«Su contacto tangencial con el cubismo, al que se acercaría a comienzos de los años diez, lo llevó a una interpretación muy personal de los supuestos del movimiento en construcciones dinámicas elaboradas a partir de elementos cónicos y cilíndricos que, en cierto modo, se oponían al estatismo del propio cubismo.»

Fernando Huici
«El País», 2-4-1983

MURALISTA, MAS QUE PINTOR

«La exposición de Fernand Léger, verdaderamente extraordinaria, nos permite seguir todas las etapas significativas de su obra, con la dicha excepción de su época impresionista. Partimos aquí de un Léger cubista (también de un dibujante más descomprometido con los 'ismos' del momento) que evoluciona hacia la que



llamaríamos una cierta humanización de lo geométrico, de lo cezariano, y es en esta larga etapa donde tal vez reconozcamos al pintor intrínsecamente más total (...). *Léger, más que pintor de caballete, es un muralista.*»

A. M. Campoy
«ABC», 10-4-1983

ANIMADOR DE LAS VANGUARDIAS

«Los aficionados al arte podrán contemplar la primera gran exposición celebrada en nuestro país de uno de los máximos pintores de este siglo: el francés Fernand Léger (...).

Esclavo o señor de la tecnología, éste es el hombre que pintó Léger. Desde los engranajes del corazón y del cerebro, las máquinas que, engrasadas con sueños, le son siempre fieles al verdadero artista.»

Miguel Logroño
«Diario 16», 9-4-1983

OBJETOS EN EL ESPACIO

«La aventura de los objetos en el espacio será la esencia de la pintura de Léger (...). Son objetos, estos de los años treinta, que

mantienen todavía su carácter de silueta: formas perforadas que dejan entrever el fondo a través de sus espacios abiertos para representar la profundidad.»

Sol García-Conde
«Cinco días», 9-4-1983

ENSEÑAR EL ARTE VIVO

«Laurel aerodinámico a la Fundación Juan March por su notabilísima exposición antológica de la obra de uno de los grandes maestros del arte moderno: Ferdinand Léger. Los de la March son especialistas en enseñar bien el arte vivo.»

«Diario 16», 9-4-1983

CONCIENCIA PROFESIONAL

«Con la máquina se propuso Léger combatir la tradición para instaurar otra que a nosotros alcanza. 'Invento imágenes de máquinas lo mismo que otros pintaron paisajes con la imaginación'.

La 'conciencia profesional' fue para Léger todo un dogma.»

Santiago Amón
«ABC», 8-4-1983

EXPOSICION SOBRESALIENTE

«Léger completo, en una exposición sobresaliente, en más de un centenar de obras (óleos, dibujos, gouaches), que encierran y declaran las claves transitorias y las constantes de este proceso pictórico (especialmente divertido en sus primeras épocas), exposición hecha posible gracias al buen instinto y al empeño constante de la Fundación Juan March, que contará entre las muestras más bellas de esta gran temporada artística madrileña.»

José Marín-Medina
«Informaciones», 14-4-1983

DESBORDANTE LENGUAJE

«Sus pinturas y dibujos están impregnados de un sutil humor y de un desbordante lenguaje plástico. Es como el imaginero de los tiempos modernos, que desea

mostrar a las generaciones futuras el testimonio de su tiempo. Nos muestra cómo el motivo o el objeto son despojados de sus apariencias sentimentales y descriptivas para convertirse en organismos plásticos integradores de la 'producción' del cuadro.»

J. R. Alfaro
«Hoja del Lunes», 11-4-1983

ECOS MEDIEVALES

«Si guardamos las proporciones, el arte de Léger recuerda algo el de los pintores medievales. De común tienen ambos la fe, la creencia de la virtualidad de la comunicación, el espacio ideal plano. Lo que en uno es religión, Iglesia, jerarquía, relatos bíblicos, en el otro es laicismo, Estado, igualitarismo, relatos modernos.»

Javier Rubio Ruiz
«Teleradio», 22/28-4-1983

GRAN MONUMENTALIDAD

«(...) Una de esas muestras que nos ponen en contacto con la obra de una de las grandes figuras del arte contemporáneo y cuya obra ha sido poco difundida entre nosotros, sólo obras hemos visto sueltas en alguna exposición, pero con las cuales no podemos calibrar la heterogeneidad de formas de expresión y campos diferentes en que se han movido sus autores, como es el caso concreto de Fernand Léger. (...) La forma de expresión de Léger se caracteriza, sobre todo, por su gran monumentalidad (...).»

María Teresa Casanelles
«El Europeo», 28-4-1983

MUESTRA DIDACTICA

«Virtud elogiada en la organización de esta 'muestra' es su acaso no buscado, pero sí logrado, didactismo. Recorriéndola, no vemos sólo a un artista en su tarea creadora: en el largo medio siglo de actividad artística de Léger actúan de algún modo sobre él la presencia —incluso en lo afectivo— de Picasso, el constructivismo, el futurismo, el surrealismo y otras corrientes hábiles durante la primera mitad del siglo.»

Julio Trenas
«La Vanguardia», 23-4-1983

INFATIGABLE TRABAJADOR

«Fernand Léger no se cansa; no se detiene; él, que ha sido el más genial exaltador del trabajo, según Malraux, al mismo consagra su existencia. Se le quedan pequeños los lienzos. Realiza enormes murales. No le basta ya la línea; piensa en volúmenes escultóricos; en el frío y relimpio color de las superficies cerámicas. Morirá en plena invención.»

Rafael Manzano
«Noticiero Universal», 14-4-1983

CLASICO DE LAS VANGUARDIAS

«Una selección completa que consta de 101 obras, cuya ordenación cronológica abarca desde el cuadro más temprano fechado en 1912, 'Los tejados de París', hasta los cuatro dibujos fechados en 1955, año de su muerte. Fernand Léger, es conocido hoy como un clásico de las vanguardias históricas.»

Iñaki Moreno Ruiz de Eguino
«El Diario Vasco», 15-4-1983

CERCA DE LA CERAMICA

«(...) Veo a Léger más cerca de la cerámica popular que del misterio de la pintura (...). La gran Historia de la Pintura no está hecha de colores simples, sino de compuestos colores 'trabajados'. Léger tiene en sus haberes, que los hay, cierta franqueza de lucha colectiva, de pintor con mono y mano fuerte de enlace sindical en la gran factoría del arte.»

M. A. García Viñolas
«Pueblo», 4-5-1983

SER MODERNO

«Hasta sus últimos años Léger se nos presenta bajo las características de un artista moderno, concienciado de lo que su obra debía representar dentro de su contexto histórico (...). Sus temas, si bien cambian en el tratamiento, dan pruebas de su fidelidad para con la era industrial.»

Javier Olivares
«Lápiz», n.º 6, mayo 1983

Se inaugura el 10 de junio, en la Fundación

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Con una exposición documental, el 10 de junio, a la una de la tarde, se abre al público el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, en la Biblioteca de la Fundación Juan March, en su sede en Madrid, en cuya formación esta institución viene trabajando desde hace varios meses. Alrededor de 1.500 documentos, entre partituras, libros, discos y casetes, diversas colecciones y números sueltos de revistas, críticas, programas y carteles de conciertos integran ahora este fondo documental que abarcará la música creada por compositores españoles después de la guerra civil. En el acto de inauguración del Centro, realizará una presentación del mismo el compositor español Cristóbal Halffter.

La finalidad de este Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea es facilitar la investigación personal sobre la música española contemporánea a musicólogos, compositores e intérpretes, directores, críticos, profesores, promotores y centros de documentación extranjeros y nacionales.

Ofrece partituras —hay un total de 934 hasta ahora—, tanto las publicadas, en España o fuera, como las inéditas, originales, esbozos, bocetos, primeras versiones, materiales de trabajo del compositor, partituras técnicas, esquemas de sonorización o de sincronización en el caso de obras electroacústicas, etc.; grabaciones (en discos, cintas magnetofónicas, casetes, vídeos, tanto las editadas comercialmente como las no venales, etc.); testimonios de los compositores sobre sus obras; e información bibliográfica como libros, artículos, críticas musicales, programas de mano, libretos, carteles, textos de presentación, etc. El fichero de consulta para el público contiene actualmente datos de 236 compositores.



MUSICA DE LA GENERACION DE LA REPUBLICA

■ Tres conciertos de cámara, piano y canto

En junio continuará celebrándose, en la sede de la Fundación Juan March, el Ciclo de Música Española de la Generación de la República, iniciado el 25 de mayo. Música de cámara, piano y canciones integran el programa de los tres conciertos de este ciclo, cuyo objetivo principal es ilustrar la labor de reactivación y renovación de la música española que llevaron a cabo los compositores agrupados bajo la denominación de Generación de la República, sobre la que apenas se cuenta con estudios científicos. La amplia nómina de compositores que integran dicho grupo se presenta como «el más grande y prácticamente único modelo, en la historia de la música española, de regeneración absoluta del arte musical», según señala el catedrático de Historia de la Música y Director del Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo, Emilio Casares Rodicio, autor de las Notas al Programa del ciclo y de un estudio sobre la Generación de la República, recogida en el libro-programa editado por la Fundación.

El 1 de junio actuará el pianista **Joaquín Parra**, con un recital de este instrumento; y el 8, la soprano **Pura María Martínez** y **Rogelio Gavilanes**, al piano, ofrecerán un recital de canciones. El primer concierto del ciclo, celebrado el 25 de mayo, estuvo dedicado a la música de cámara y corrió a cargo de **Perfecto García Chornet** (piano), **Manuel Villuendas** (violín), **Emilio Mateu** (viola) y **Rafael Ramos** (violoncello).

En total se han incluido obras de 18 compositores: Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Oscar Esplá, Jesús García Leoz, Roberto Gerhard, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Ricardo Lamotte de Grignon, Antonio José Martínez Palacios, Federico Mompou, José Muñoz Molleda, Manuel Palau, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Joaquín Rodrigo, María Rodrigo, Matilde Salvador y Eduardo Toldrá.

Ofrecemos a continuación un resumen del estudio que a esta generación musical dedica en el libro-programa del ciclo el profesor y musicólogo Emilio Casares Rodicio.

Emilio Casares:

«LA 'EDAD DE PLATA' DE LA MUSICA»

La labor de la Generación de la República no se puede reducir a la mera partitura. En un país donde la cultura musical no tenía arraigo y estaba sometida a un concepto subalterno, los miembros de esta generación intentaron la reorganización y restauración de este arte y consiguieron por primera y, hay que lamentarlo, por última vez, elevar la actividad musical a una preocupación de Estado. La generación lanzó sobre la música española un carácter vital, activo y renovador, porque España nunca ha sido, al menos en el campo musical, más Europa que en aquellos años; implicaron la música dentro de la intelectualidad española. Ortega y Gasset, Madariaga, Azaña o Lorca, por poner cuatro modelos de lo que podríamos llamar



Ernesto Halffter, retratado por Vázquez Díaz.

inteligencia española, asumen la música como hecho cultural básico y se implican de diversas maneras en el momento musical.

Como es sabido, esta Generación ha sido nominada de muy diversas maneras, desde Generación de la República, terminología consagrada en los famosos artículos de Salazar en enero de 1931 en *El Sol*, y debida en principio a la coincidencia cronológica de la proclamación de la República en 1931, a otros calificativos: el de Generación de la Dictadura haría referencia a la coincidencia entre su proclamación y el inicio en la creación de muchos de sus miembros, lo que Salazar llama su período ascensional; Generación del 31, Generación del 27, que es un préstamo literario, y se debe a que gran parte de sus miembros participaron con los poetas en las celebraciones gongorinas del 27... Generación de la República es el único término auténticamente definidor, a pesar de que el acercamiento al ideario político republicano de algunos de los miembros fue muy tardía y harto forzado por las circunstancias políticas. 1939 supondrá prácticamente la desintegración violenta de un grupo que necesitaba del ambiente cultural que él mismo había contribuido a crear. De ahí que, y es duro decirlo, esta generación tiene una fecha que la cierra, el 1939. Finalmente, señalemos como miembros de ella, los nacidos entre 1895 y 1908, lo que nos da una larga lista de compositores, muy dispares y extendidos por todo el área geográfica española.

¿Cuáles serían los bornes sobre los

que gira el cambio ligado a la vida de esta generación? Antes de nada, la incorporación de la música al proceso entre regeneracionista y restaurador que se da en la restante cultura española; no podemos olvidar que el gran trauma histórico de nuestra música, al menos desde el siglo XVII, fue permanecer al margen del proceso cultural español y europeo; y esta incorporación de la música a la cultura, destacable a partir de los veinte, es fruto de la confluencia de una necesidad de cultivo que surge de la nueva burguesía y de un nuevo interés por la cultura musical del pueblo llano. En este camino hay que citar, junto a la producción ejemplarizante de Falla, la entrada en la crítica de Salazar, porque a partir de ella surge en España la conciencia de la existencia de la vanguardia europea, sin la que no es estudiable la Generación de la República.

VANGUARDIA Y REGIONALISMO

Otro punto básico para la comprensión de esta generación es el descubrimiento de la vanguardia coincidiendo con lo que sucede en plástica o en literatura. La actitud anti-romántica general en la España de entonces, simbolizada en D'Ors u Ortega, tiene su correspondencia en música en la postura de Salazar, Falla, Arconada o Mantecón. Un cambio sustancial que plantea el grupo es que, a pesar de que el peso más importante está en el núcleo madrileño y catalán, lo que llamamos restauración de los valores musicales se da sincrónicamente en toda la nación; es más, hablaría de una descentralización del proceso de componer, símbolo de lo que Mainer llama la «nueva expresión de las regiones». Podemos citar así personalidades tan dispares como Gerhard, Pittaluga, Palau, Gombau, Rosita Ascot, Rodolfo Halffter, etc. Sin embargo, esta generación está unida, al menos en sus miembros más creadores y activos, en la conciencia

de tener la misión de «restaurar» la música española y continuar la genial experiencia de Falla; por ello, con independencia del particular enfoque de cada uno, existe una identidad de objetivos, para mí apoyada en una especie de conciencia espiritual de integración en aquella intelectualidad española del momento que alineaba a personalidades como Lorca, Salinas, Alberti, Dalí, Miró o Benjamín Palencia.

En general, a pesar de ese peso específico de las regiones, la gran actividad se genera en torno a los que denominamos grupo madrileño y catalano-valenciano. Una visión global de la vida de la generación nos permite distinguir cuatro fases en su crecimiento y actividad: desde 1920 a 1927 serían los años de concienciación y de estallido musical. 1921 supone el descubrimiento de Stravinsky y con ello el inicio del rechazo del Impresionismo y nacionalismo (caballo de batalla anterior) como lenguajes agotados; el neoclasicismo aparece como la vía a seguir, una concepción de la música como forma poliédrica, clara, pero al mismo tiempo conectando con el ambiente de los felices veinte, es decir, también hedonística, juguetona, lúdica, sin trascendencias metafísicas como todavía estaba en uso en la línea post-romántica. Dentro de este período merece especial reseña el premio nacional de música de 1925, la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, en la que Salazar veía la continuación de Falla y, desde luego, la vía a seguir. Esta obra fue como el espaldarazo, la mayoría de edad de la generación.

El año 1927 inaugura otro período importante que dura hasta la presentación oficial del grupo de Madrid en la Residencia de Estudiantes, en diciembre de 1930. Esos años supusieron la incorporación de otros miembros, actos y estrenos importantes. En 1930 el grupo madrileño se constituye como tal y publica su manifiesto en la *Gazeta Literaria*, firmado por Pittaluga que se conforma a partir de aquí como el gran teórico del grupo. Se publica *La música contemporánea* de Salazar.

Con la llegada de la República en 1931 se inicia una nueva época más

crítica, porque la música española se va a hacer eco de la situación de la España política. Al menos, hasta las elecciones de 1933 España vive en el campo musical una época increíblemente hermosa, un momento de luz sin precedentes, lo que se ha llamado antes la primera concienciación musical del Estado español. Pero la llegada del triunfo de la derecha y su unión con Lerroux para gobernar supone el fin de esta primavera. El uso descarado de la música como vehículo político y la llegada de un populismo musical sin valor fue una herida demasiado profunda.

Los tres años que dura la Guerra Civil constituyen su último período vitalmente artístico. La Generación de la República se comprometió directa y activamente en la lucha a favor de los ideales republicanos y ello va a implicar una transformación importante en su creación, en el sentido de la incorporación de unos valores de compromiso, el convencimiento de que toda estética suponía una ética y, por tanto, el sobrepasar ese carácter lúdico, esa especie de estética de lo banal.

DEBUSSY, STRAVINSKY Y FALLA, TRIO INSPIRADOR

No es posible una definición estética unívoca de la generación, ya que está compuesta por personalidades muy diferentes. De modo general es necesario separar dos grandes grupos, el primero, centrado en Madrid y Barcelona (los dos Halffter, Pittaluga, Bacarisse, Julián Bautista, Remacha, Ascot, Mantecón, Gerhard, Blancafort, Mompou, etc.), el más activamente creador; en el segundo grupo entrarían otra serie de nombres importantes más ligados al pasado, en cuya estética predomina un nacionalismo, o mejor, un regionalismo como concepto básico: Manuel Palau, Rodríguez Albert, Duo Vital, Victorino Echeverría, García Leoz, Moreno Gans, Pablo Sorozábal, etc.

Entre ambos grupos de la generación, el más y el menos progresivo, existe un punto común, la estima y el realce de la música de los valo-

res raciales, entendidos éstos como entidad cultural independiente necesitada de desarrollo. El concepto de pueblo no sólo es generador del folklore, sino pueblo cultural histórico. Es más: el nacionalismo como tal es algo rechazado de plano por la generación. La segunda realidad estética que define al grupo, al menos en sus días juveniles, es el Impresionismo. ¡Qué decir del peso de esta estética en Federico Mompou! Ahora bien: la misión del Impresionismo fue más que nada de tránsito; era el símbolo máximo de lo francés, por donde venían las bocanadas de libertad; de ahí que no fuese incompatible con otra tendencia que, a la postre, va a ser la gran estética del grupo, el Neoclasicismo. Citemos también, aunque su influencia fue mucho menor, el atonalismo de Schoenberg. La vía de llegada fue también Salazar.

Ciertamente, la estética neoclásica que se impone en Europa en la década de los veinte es la que define

más claramente al grupo, y cuyas cualidades podríamos concretar en el peso de lo formal y de la forma; revival de las formas absolutas y de las barrocas; textura lineal y transparente, con un contrapunto disonante en contra de romanticismos; huida de cromatismos y armonías postwagnerianas. Todo ello pasado por el tamiz español.

Es importante señalar que la llegada del Neoclasicismo se produce, sobre todo, a través de la influencia de Stravinsky, a partir de 1921, que es cuando el ruso hace su presencia real. Debussy, Stravinsky y Falla constituirían el trío inspirador del nuevo lenguaje. El magisterio de Falla, sin ser directo más que con Ernesto Halffter y Rosita Ascot, fue para los músicos un ejemplo nítido de por donde caminar. Y aquí surge otro concepto básico, el casticismo, o el tipismo casticista, tan ligado a la generación y a sus obras lo mismo de ballet, de cámara u orquestales.

NOTAS AL PROGRAMA

La música de cámara adquiere una importancia especial en las dos décadas en las que se desarrolla la vida activa de esta generación, por ser ese tipo de música más propicio para la experimentación. Se ofrece en el programa el Cuarteto para piano, violín, viola y cello de Remacha, quien destaca de manera especial dentro de la música de cámara. Esta obra, prototipo de todo lo expuesto sobre ese culto a la forma, a la claridad y a la condensación, que caracterizó a la Generación de la República, fue galardonada con el Premio Nacional de Música de 1932.

En cuanto a las obras de piano, se presentan

en el segundo concierto del ciclo ejemplos variados de las diversas líneas estéticas comentadas, desde obras integrables en el concepto y estética regionalista (Tres Danzas Burgalesas, de Antonio José), a uno de los prototipos del Impresionismo, que es la Suite Colores, de Julián Bautista, o las Dos Sonatas del Escorial, de Rodolfo Halffter, ejemplo perfecto del neoclasicismo español, de la vuelta al siglo XVIII, preconizada por el grupo. Tanto la armonía, como la escritura contrapuntística son típicas de este autor. En cuanto a Espárrago, no es miembro del grupo, pero sí tiene una profunda relación con él tanto desde

el punto de vista estético como desde la implicación en la vida musical de la República en que su peso fue especialmente destacado.

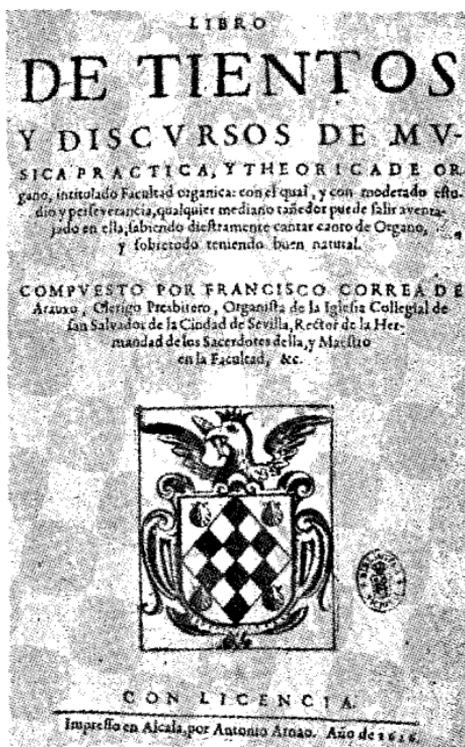
Finalmente, se ha incluido un programa de canciones, para ilustrar la estrecha relación que hay entre músicos y literatos en esa generación. Así se ofrecen desde obras típicamente nacionalistas y regionalistas, como las de García Leoz, Antonio José, Toldrá o Lamotte de Griñón; pasando por otras de cuño medievalista (Bacarissee), impresionistas o casticistas (de Bautista); o las más puramente neoclásicas, como las presentadas de los dos Halffter.

CICLO DE MUSICA BARROCA ESPAÑOLA

Un total de cinco conciertos han integrado el Ciclo de Música Barroca Española que se celebró, en la sede de la Fundación Juan March, en miércoles sucesivos, del 13 de abril al 11 de mayo pasados. Dentro del propósito de esta institución de organizar ciclos musicales dedicados a ilustrar la historia de la música española —cabe recordar los dos, celebrados en cursos anteriores, sobre música medieval y música del Renacimiento—, esta serie de conciertos sobre la Música Barroca Española, centrada principalmente en el siglo XVII, se estructuró a través de cinco «panoramas» monográficos: el órgano, la guitarra barroca heredera de la vihuela de mano, la música de cámara, la polifonía y, por último, las canciones monódicas, tan ligadas muchas de ellas al mundo del teatro lírico; para tratar así de ilustrar una parcela importante de nuestra historia musical.

Cuatro de los conciertos del ciclo han sido ofrecidos por diez destacados instrumentistas: **Miguel del Barco** (órgano), **Montserrat Figueras** (soprano), **Jordi Savall** (viola de gamba), **Hopkinson Smith** (tiorba y guitarra), **Ton Koopman** (clave), **Jorge Fresno** (guitarra barroca), **Isabel Serrano** (violín barroco), **Alvaro Marías** (flauta de pico), **William Waterhouse** (fagot) y **Genoveva Gálvez** (clave). El cuarto concierto corrió a cargo de la **Coral «Villa de Madrid»**.

Tal como se señalaba en el libro-programa, editado con motivo del ciclo, se ha pretendido reflejar «la evolución desde el manierismo bien perceptible en las primeras décadas hasta el pleno barroco alcanzado en las últimas, y proporcionar imágenes sonoras de nuestra historia: las cortes de Felipe III, Felipe IV y Carlos II a través de los *tonos humanos* y las fiestas teatrales; la vida religiosa en las grandes catedrales a través del órgano, la polifonía y el villancico, igualmente practicados en las colegiatas y conventos; los autos sacramentales, la música camerística en los cenáculos eruditos... En las letras para cantar, muchas de ellas anónimas, encontramos a Lope de Vega, a Góngora, a Calderón, sobre todo.



Y un buen puñado de compositores de primerísimo orden (Aguilera, Cabanilles, Gaspar Sanz, Mateo Romero, Carlos Patiño, Juan Hidalgo...).»

En el citado libro-programa del ciclo, además de datos biográficos de los participantes, se recogen varios comentarios críticos sobre el contenido de los cinco conciertos, que han sido redactados por el musicólogo **Louis Jambou**, secretario general de la sección artística de la Casa de Velázquez, de Madrid (primer concierto); el ex-director del Instituto Español de Musicología **Miguel Querol Gavalda** (a quien la Fundación dedicó recientemente un homenaje, junto a otros dos destacados musicólogos españoles), que se ha ocupado del segundo y cuarto conciertos; **Juan José Rey Marcos**, miembro fundador del Seminario de Estudios de la Música Antigua (tercer concierto); y **Alvaro Marías**, concertista y crítico musical (quinto concierto). De estas introducciones se ofrece en páginas siguientes un extracto, así como el programa del ciclo.

Louis Jambou:

EL ORGANNO EN EL SIGLO XVII

Entre todos los instrumentos musicales tradicionales de Occidente el órgano es, sin lugar a dudas, el que mayores y más profundas transformaciones ha sufrido a lo largo de su historia. Instrumento aglutinador y sedimentador, se ha enriquecido cada vez más con la tímbrica, acaparando y remedando el timbre de los instrumentos antiguos, modernos o contemporáneos o creando nuevos timbres que le son propios.

Es justo notar que son los mismos organeros —organistas todos ellos también hasta finales del siglo XV— los que imponen sus innovaciones en el instrumento y los que, luego, avivan e insuflan nuevo aliento a las obras del organista-compositor.

En el siglo XVII español, la aparición y aportación de nuevos elementos técnicos, por ende, sonoros y musicales, se añade al órgano anterior sin destruir sus propias peculiaridades, modificadas, eso sí, a lo largo de los siglos por la evolución acústica y estética.

El órgano español del siglo XVII es un instrumento de transición entre el enriquecimiento conseguido a finales del XVI y la plenitud y apogeo que alcanzaría durante los últimos decenios del siglo XVII antes de culminar en el siglo XVIII, del cual quedan, afortunadamente, buenos ejemplos.

El fundamento del órgano español de la primera parte del siglo XVI es un teclado de cuarenta y dos notas con octava «corta». La paleta sonora está formada por las tres familias de registros, modernamente llamados *fondos*, *mutaciones* o *mixturas* y, aunque en pocos instrumentos, *lenguetería*.

El conjunto de las dos primeras familias compone el *plenum* del órgano. Para este instrumento escriben sus obras los organistas compositores del siglo XVI, contemporáneos de los dos hitos capitales de ese siglo, cuyas composiciones y recopilaciones han llegado hasta nosotros: Venegas de Henestrosa (1557) y Cabezón (1578).

A finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII el órgano lleno

se une, en el mismo instrumento y ampliando sus posibilidades, al órgano *partido* u órgano *de medio registro*. Después de algunos tanteos el órgano emprenderá durante la segunda mitad del siglo XVII otro rumbo innovador y multiplicador de planos sonoros con la aparición de los *ecos* y de la trompetería en *forma de artillería*; abrirá así paso a las composiciones del siglo XVIII.

Este órgano de *medio registro* genera, con sus nuevas posibilidades, composiciones originales y géneros musicales procedentes de formas anteriores.

Miguel Querol:

«TONOS» Y DANZAS CON VARIACIONES

En la España del siglo XVII se usaba la expresión «Tono Humano» para designar una pieza musical cantada con texto profano, ya sea para tres o cuatro voces, ya para voz solista o dúo. Un tono humano se convierte en divino sustituyendo o modificando su texto profano por otro religioso. Pero el Tono no es una forma musical, sino un género que abarca prácticamente todas las formas de la música vocal profana de la época. En las tres primeras décadas del siglo XVII normalmente se habla de los Tonos a secas, sin decir si es humano o divino. Así, Lope de Vega alude a los tonos a una voz y a los tonos polifónicos. Y hay también innumerables citas de Calderón.

Del rico repertorio de Tonos del siglo XVII son especialmente importantes para nuestro propósito el Cancionero de Munich, conocido como *Cancionero Poético-Musical de Claudio de la Sablonara*, y el *Libro de Tonos Humanos* de la Biblioteca Nacional de Madrid.

La palabra tono tiene el sentido de tonada, canción, aire, melodía y es para la historia musical de España lo que fue el aria primitiva, o en su primera época, para Italia. Pero, si comparamos las melodías de los italianos con las nuestras de la misma época, hay que reconocer que las nuestras son algo toscas y no tan bien cortadas. Desde luego, existen también honrosas excepciones.

En nuestros tonos monódicos se da con frecuencia un marcado aire de danza, un ritmo sincopado que, a juicio de musicólogos extranjeros, es característico de la música española del siglo XVII, y una sal y gracia que preludian a distancia las típicas cualidades de la Tonadilla del siglo XVIII. Todos los tonos, tanto los polifónicos como los monódicos, se cantaban acompañados por instrumentos polifónicos tales como la guitarra, la vihuela, el arpa, la tiorba, el archilaúd y el clave. Los dos instrumentos preferidos para el acompañamiento fueron la guitarra y el arpa.

En cuanto a las danzas con variaciones, cabe referirse aquí principalmente a la chacona y la folia.

En España, antes que en cualquier otra nación europea, aparecieron simultáneamente dos modelos muy distintos y aún opuestos de chacona: uno básicamente vocal, popular y bullanguero, con textos pícaros y obscenos que constituían el desmembre de la época, y de origen hispanoamericano. El otro modelo fue fundamentalmente instrumental, aunque algunas veces fue utilizado también en la música vocal. Ambos tienen en común el tener un bajo obstinado. Otras modalidades de danza, eran el *canario*, el *pasacalle*, la *danza del hacha*, la *jácara*, etc.

Juan José Rey:

LA GUITARRA BARROCA

La música escrita para la guitarra barroca ha tenido que atravesar un verdadero calvario hasta conseguir llegar directamente al público. El caso es que son bastante numerosos los instrumentos originales conservados y muchos más los libros de música de los siglos XVII y XVIII dedicados exclusivamente a la guitarra.

El nombre con que, en general, se conocía a la guitarra en el siglo XVII era el de «guitarra española».

La guitarra en el siglo XVII es un instrumento universal, se encuentra en las manos de todas las clases sociales. En los salones desbanca a laúdes, claves y arpas. En las calles, las barberías y los tablados no ne-

cesita desbanicar a nadie para seguir siendo la reina. Hasta es llamada frecuentemente a la iglesia para las procesiones del Corpus, los villancicos de Navidad o la fiesta del Patrón. Pero las ediciones más interesantes que conocemos, las que condensan los primores del estilo punteado (el otro era el rasgueado), tienen por autores a guitarristas vinculados a la corte, frecuentemente al servicio de la familia real. Seguramente gracias a estos padrinos consiguieron ver impresas sus obras. Es el caso de Santiago de Murcia, Gaspar Sanz y Francisco Guerau.

La mentalidad de estos autores se muestra abierta, en general, a las corrientes musicales europeas del momento. Téngase en cuenta, además, que España en esta época exporta continuamente canciones y danzas y que, por ello, temas como Follías, Españolita y Zarabanda no son en muchos casos típicamente españoles.

En cuanto a la forma predominante es la diferencia o, como se dice modernamente, la variación. No es —se puede demostrar— una técnica inventada por los españoles, como con demasiada rutina se repite en los manuales, pero sí un género en el que tanto durante el siglo XVI como durante el XVII nuestros tañedores de «tecla, arpa y vihuela» demostraron una singular maestría. Los guitarristas barrocos demuestran no conocer para nada las obras renacentistas. Sus procedimientos variativos son totalmente distintos.

Miguel Querol:

LOS VILLANCICOS RELIGIOSOS

Para la comprensión de la música barroca polifónica debemos tener en cuenta que en la primera mitad del XVII la música litúrgica en latín llega a su máximo apogeo y perfección con su exuberante producción de música policoral, mientras que la polifonía profana, en esta primera mitad, es sólo barroca a medias, es un barroco de transición. De hecho los doce cancioneros polifónicos que tenemos del siglo XVII no solamente pertenecen a la prime-

ra mitad del siglo, sino a sus primeras décadas y sus autores nacieron y se formaron en el siglo XVI, excepto el *Libro de Tonos Humanos* de la Biblioteca Nacional de Madrid que abarca la primera mitad completa. Se da también el contraste de que estos mismos compositores, barrocos a medias cuando escriben música profana, son completamente barrocos en sus composiciones litúrgicas.

Pero además de la polifonía litúrgica y la profana está, formando un mundo aparte, el repertorio de los villancicos religiosos. En mi opinión, es en éstos donde existe lo más original y personal de la música española del XVII, si bien no siempre es fácil de interpretar, precisamente por ser el período más desconocido de nuestra música. En este programa el auténtico espíritu del villancico del XVII está presentado por el Tono villancico de Juan Cabanilles; los de Ruimonte participan más de la estética del siglo XVI que de la del XVII. A partir de 1640, aproximadamente, los villancicos, que en un noventa por cien son romances con estribillo, forman un mundo nuevo donde el espíritu libre se mueve en todas las direcciones, creando un clima espiritual, o, si se prefiere, psicológico, desconocido hasta entonces.

Alvaro Mariás:

TRES VERSIONES DE CAMARA BARROCA

Poco, muy poco sabemos de la vida de Selma y Salaverde; apenas nada que no se nos diga en las páginas preliminares de su única obra conocida, sus *Canzoni, Fantasie et Correnti*, publicadas en Venecia en 1638. Nació (S. Kastner aventura que entre 1580 y 1590) y se educó en España, y era agustino. Tanto de la música de Selma como del soneto incluido en los preliminares se puede deducir su condición de gran virtuoso del fagot.

Sus *Canzoni, Fantasie et Correnti* constituyen la única obra conocida. Atención especial merecen los madrigales o *canzoni passeggiati*, es decir, las obras compuestas a partir de canciones o motivos célebres en la época, que eran ornamentados y desarrollados por numerosos compositores, según una técnica que pose-

yó una extraordinaria importancia en la gestación de la música instrumental del renacimiento y primer barroco.

Dentro de la música española, sin duda la importancia de Selma y Salaverde es enorme, ya que como escribe Kastner, «juntamente con los *Trattenimenti...* de Francisco José de Castro... las obras de Selma y Salaverde constituyen prácticamente los únicos modelos de música instrumental de cámara que nos han quedado de autores de aquel siglo». Dentro del panorama europeo, sin duda, la gran importancia de Selma estriba en su calidad como fagotista y en el hecho de haber escrito la primera página publicada para este instrumento solo.

Desde un punto de vista estilístico creo que la música de Selma y Salaverde debe ser encuadrada entre los últimos coletazos del manierismo musical: poco o nada hay en ella del naturalismo melódico del barroco; su arte, por el contrario, conserva la complejidad rítmica, antinatural y erudita de la música manierista (sus repentinos cambios de tempo, de compás, de acentuación).

El franciscano Antonio Martín y Coll (h.1660-h.1740) es, sin duda, una de las figuras más importantes de la música española de su época en su triple condición de teórico, recopilador y compositor. De origen catalán, Martín y Coll fue primero organista de la iglesia de San Diego de Alcalá de Henares, y más tarde del madrileño San Francisco el Grande, puesto que ocupó hasta su muerte.

Cuatro de sus 5 volúmenes, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, constituyen una colosal e importantísima antología de la música organística española y no española.

Al lado de la obra de Selma y Salaverde, los diez *Trattenimenti Armonici de camera* de Francisco José de Castro, publicados en Bolonia en 1695 por Pier-María Monti, constituyen la aportación más notable de nuestro XVII al escuálido campo de la música de cámara. Los *trattenimenti* siguen una disposición muy irregular de 3, 4 ó 5 movimientos, formados por una serie de danzas con o sin preludio, en las que generalmente se puntualiza a la perfección el *tempo*. Entre las danzas empleadas (allemanda, corrente, giga, minuet, sarabanda, gavotta, borrea) no hay una sola que sea específicamente hispana; todas son habituales en los compositores italianos.

I Concierto

Obras de F. Correa de Arau-
xo, S. Aguilera de Heredia,
G. Menalt, Pablo Bruna y
J.-B. Cabanilles.
MIGUEL DEL BARCO, órgano.



II Concierto

Obras de Selma y Salaverde,
Hidalgo, Cabanilles, De Mi-
lanés y otros.

M. FIGUERAS, soprano.
JORDI SAVALL, viola de gamba.
HOPKINSON SMITH, tiorba y gui-
tarrá; TON KOOPMAN, clave.

III Concierto

*Poema armónico («Villano»
y «Jácaras»)*, de Francisco
Gueráu; *Instrucción de mú-
sica sobre la guitarra espa-
ñola*, de Gaspar Sanz.
JORGE FRESNO, guitarra ba-
rroca.



IV Concierto

Obras de Juan Bautista Ca-
banilles, Ruimonte, Cirera,
Francisco Viñas y José Peyro.
CORAL «VILLA DE MADRID».
Director: JOSÉ MARÍA BARQUÍN.

V Concierto

Obras de Selma y Salaverde,
F. José de Castro y A. Mar-
tín y Coll.
ISABEL SERRANO, violín barroco;
ALVARO MARÍAS, flauta de
pico; W. WATERHOUSE, fagot;
GENOVEVA GÁLVEZ, clave.



«CONCIERTOS DE MEDIODÍA» EN JUNIO

■ Se celebraron 41 conciertos durante el curso 1982-83 en Madrid y Zaragoza

Recitales de piano, guitarra flamenca y un dúo de contrabajo y piano serán las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» de la Fundación Juan March en el mes de junio, en los que actuarán la pianista Lee E. Anders (el día 6), Juan Cervantes (el 13), Jaime Antonio Robles y Sebastián Mariné, en dúo de contrabajo y piano (el día 20); y el pianista Agustín Serrano, con un recital de este instrumento (el 27).

Con estos cuatro recitales, finalizan los «Conciertos de Mediodía» del curso 1982-1983, serie musical que desde 1978 viene desarrollando la Fundación, los lunes a las 12, en su sede, en Madrid, y en otras capitales españolas. Un total de 41 conciertos ha organizado esta institución a lo largo del curso que ahora finaliza —ocho de ellos en Zaragoza—, con diversas modalidades e intérpretes. Los «Conciertos de Mediodía» son de entrada libre y ofrecen la posibilidad de entrar o salir de la sala en los intervalos entre pieza y pieza.

Obras de Bach, Debussy, Ruth Crawford y Brahms serán interpretadas el día 6 por la pianista norteamericana **Lee Ellen Anders**, que ha realizado una intensa actividad como concertista por Estados Unidos. Ha sido Profesora de Piano en la Facultad de Old Dominion en Norfolk (Virginia) y trabajado con grupos de cámara hasta su traslado a España, donde prosigue sus estudios con Joaquín Soriano.

La guitarra flamenca será la modalidad programada para el concierto del día 13: **Juan Cervantes** interpretará obras populares y piezas suyas.

Formado con el maestro José María Posadas y posteriormente en la cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera (Cádiz), ha sido galardonado en varias ocasiones. Es guitarrista del grupo de Danza del Ministerio de Cultura, con el que ha actuado por diversos países de Asia y América.

El día 20 **Jaime Antonio Robles** (contrabajo) y **Sebastián Mariné** (piano) darán un concierto para estos

dos instrumentos, con obras de F. Simandl, A. Blanquer, G. Bottesini, Hindemith y Schubert. Jaime Antonio Robles, turolense, ha formado parte de diversos grupos de cámara y en 1975 obtuvo el puesto de Primer Contrabajo de la Orquesta Gulbenkian de Lisboa. Desde 1978 es Contrabajo Solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Granadino, Sebastián Mariné estudió piano en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con Rafael Solís y actualmente es Profesor de Acompañamiento de dicho centro.

Finalmente, el día 27 habrá un recital de piano de **Agustín Serrano**, quien interpretará obras de Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt. Agustín Serrano nació en Zaragoza. Cursó la carrera musical en el Conservatorio de Madrid con los primeros premios de Música de Cámara y Fin de Carrera de Piano. Premio Nacional de Piano «Alonso» de Valencia en 1958. Ha colaborado con la ONE y la Sinfónica de RTVE. Desde 1979 es Profesor de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

3.860 ASISTENTES EN ZARAGOZA

Ocho de los mencionados cuarenta y un «Conciertos de Mediodía» se desarrollaron en Zaragoza, en el Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, de dicha capital, organizados con su colaboración. Desde el 4 de febrero hasta el 25 de marzo, cada viernes por la mañana,

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

MAYO 1983



Fundación Juan March

Lunes, 2

José Alfonso Martínez-Ruiz, piano
Obras de Debussy, Schubert y Albinoni

Lunes, 9

Emelina López, soprano
José Luis Fajardo, piano
Obras de Mozart, Schumann, Chopin, Sanchis de Fuentes, Respighi,
Sibelius y Puccini

Lunes, 16

Lidia Guerberof, clarín
Obras de Rameau, Zupolli, Piazzi, Bach, Guerberof y Sáenz

Lunes, 23

Carmen Deleito, piano
Obras de Beethoven, Chopin y Ginastera

Lunes, 30

Gil de Saint Barthélemy, soprano
Caroline Haffner, piano
Obras de Gounod, Fauré y Debussy

tos, Lee Anders y Agustín Serrano. También dentro de la modalidad de recitales de un solo instrumento tuvieron una presencia destacada la guitarra (cuatro recitales a cargo de José Luis Rodrigo, Octavio Lafourcade, el dúo Mengual-Ros y Juan Cervantes); el órgano (recitales por Lucía Riaño y Annette Blanc); el clave (recitales de Lidia Guerberof y de José Luis González Uriol, este último, en Zaragoza); así como otros ofrecidos en las modalidades de violoncello y percusión, a cargo, respectivamente, de Luis Leguía y Enrique Llácer «Regoli».

GRUPOS DE CÁMARA

Otras modalidades, dentro ya de la música de cámara, han sido los dúos con piano y diversos instrumentos: así, los dúos de violoncello y piano de Ignacio Alcover y Kathryn Brake, Antonio Campos y Miguel A. Samperio, y Miguel Ángel Calabía y Marina Pesci (este último en Zaragoza); de violín y piano (Rafael Ochandiano y Rogelio Gavilanes); viola y piano (Tomás Tichauer y Bárbara Civita); oboe y piano (Miguel Quirós y Esteban Sánchez); y contrabajo y piano (Jaime Antonio Robles y Sebastián Mariné). A la música vocal con acompañamiento de piano se dedicaron seis conciertos, uno de ellos —el ofrecido por Pilar Márquez y José Luis Gimeno— en Zaragoza. En Madrid actuaron dentro de esta modalidad María Luisa Castellanos y María Acebes, Montserrat Comadira y Assumpta Coma, Julián Molina y Ana María Gorostiaga, Emelina López y José Luis Fajardo, y Guislaine de Saint-Barthélemy y Caroline Haffner. Además, María Aragón y María Luisa Sanz ofrecieron un recital de canto y guitarra, y Fuencisla Martín y Maximino Zumalave, de canto y órgano.

Finalmente, se ofrecieron también conciertos de música coral, como el de la Escolanía de Infantes del Pilar, en Zaragoza; y de conjuntos de cámara o grupos instrumentales: la Orquesta de Laúdes «Roberto Grandío», el Círculo de Bühl (conjunto de flautas), en Madrid; y la Orquesta de Cámara «Ciudad de Zaragoza», la Polifónica Miguel Fleta, dirigida por Emilio Reina, y el Conjunto Instrumental y el Cuarteto Barroco de Zaragoza, en esta capital.

actuaron sucesivamente José Luis González Uriol, con un recital de clave; la Escolanía de Infantes del Pilar, bajo la dirección de José Vicente González Valle; la Orquesta de Cámara «Ciudad de Zaragoza»; la mezzosoprano Pilar Márquez, con José Luis Gimeno al piano; el violoncellista Miguel Ángel Calabía y la pianista Marina Pesci, en un recital para estos dos instrumentos; la Polifónica Miguel Fleta, dirigida por Emilio Reina; el Conjunto Instrumental de Zaragoza, bajo la dirección de Philippe Guillot; y el Cuarteto Barroco de Zaragoza. De estos conciertos celebrados en Zaragoza se dio cuenta en los Boletines n.º 123 y 124, correspondientes a febrero y marzo del presente año. Asistieron a los ocho conciertos un total de 3.860 personas.

CINCUENTA Y OCHO INSTRUMENTISTAS

De las diversas modalidades que abarcaron durante el curso estos «Conciertos de Mediodía» de la Fundación Juan March, fueron muy frecuentes los recitales de piano. Diez destacados pianistas actuaron durante el curso: Rogelio Gavilanes, Guillermo González, Liliana Maffiotte, Angel Berrocal, Carmen Deleito, José Alfonso Martínez-Ruiz, María Fernanda de Lera, María Dolores San-

«EL FEDERALISMO NORTEAMERICANO: UNA VISION CONTEMPORANEA»

■ Conferencias de Bernard Schwartz

Analizar las principales características, avances y retrocesos del federalismo norteamericano en los dos siglos de su existencia ha sido el objetivo de las conferencias de Bernard Schwartz, catedrático de Derecho de la Universidad de Nueva York, que intervinieron, del 12 al 21 de abril pasados, en el ciclo sobre Autonomías Territoriales organizado por la Fundación Juan March, y en el que ha participado también otro destacado jurista, el italiano Massimo S. Giannini, de cuyas conferencias se dará cuenta en el próximo Boletín.

Las conferencias del profesor Schwartz fueron presentadas por el catedrático de Derecho Administrativo de la Universidad Complutense Eduardo García de Enterría, quien, tras subrayar que el Federalismo norteamericano es «el más antiguo de todos los federalismos históricos y el que cuenta con la mayor experiencia, prestigiosa, continuada y vivaz», presentó al conferenciante como «un peso pesado en la materia objeto de este ejemplar programa de Autonomías Territoriales de la Fundación Juan March, que ha traído a las primeras figuras mundiales en temas de derecho y política regional. Dentro de la literatura norteamericana sobre el tema, Bernard Schwartz ocupa un lugar excepcional, por su conocimiento de la Constitución americana, ese organismo tan vivo y, por ello, tan necesario de continuos ajustes».

Asimismo, el conferenciante dirigió tres seminarios sobre estos temas con juristas y expertos españoles, celebrados en la Fundación.

Ofrecemos seguidamente un resumen de las cuatro conferencias del profesor Schwartz.



BERNARD SCHWARTZ nació en 1923 en Nueva York, en cuya Universidad es Catedrático de Derecho. Es autor de numerosos trabajos sobre legislación norteamericana. Su Constitutional Law ha servido de texto clave para varias promociones de universitarios norteamericanos. Otros títulos destacados son The Law in America: A History (1974) y The Great Rights of Mankind: A History of the American Bill of Rights (1977). Sus obras han sido traducidas a varios idiomas.

El gobierno nacional general y los gobiernos de los diversos Estados que configuran el sistema federal de los Estados Unidos de América funcionan según un principio de coordinación y, a la vez, de autonomía en sus respectivas esferas de competencia. Tal principio, base del federalismo norteamericano, estaba ya en la mente de los creadores de la Constitución Federal americana, preocupados fundamentalmente porque el nuevo Gobierno Nacional que se iba a crear no pudiese absorber a los Estados que componían la nación. Para ello asignaron al Gobier-

no Federal una serie de poderes claramente establecidos, reservando los demás para los Estados, que seguirían conservando su soberanía autónoma. El concepto de federalismo del que partieron los fundadores de la Unión Americana se basaba ya, pues, en una relación coordinada y autónoma de los diferentes centros de gobierno.

Tal concepto de federalismo suele resultar difícil de entender para aquellos que están habituados a los sistemas constitucionales europeos. Y viceversa. Para un americano, el sistema de gobierno de la mayor parte de los países europeos se ajusta a un esquema unitario y excesivamente centralizado, si se compara con el sistema federal americano.

Cinco pilares sostienen el Federalismo en Estados Unidos: 1) la unión de varias entidades políticas autónomas —los Estados— con fines comunes (lo cual es propio de toda federación); 2) la división de poderes legislativos entre el Gobierno nacional y los Estados constituidos; división que se rige por la norma de que mientras el primero es un «gobierno con poderes establecidos», los Estados son gobiernos con «poderes residuales»; 3) cada uno de esos centros de poder opera directamente, en la esfera que tiene asignada, sobre todas las personas y propiedades dentro de sus límites territoriales; 4) la provisión a cada centro de gobierno de un aparato legislativo, ejecutivo y judicial que es obligatorio acatar; y 5) la supremacía del Gobierno nacional, en sus esferas de competencia, sobre cualquier Estado, en caso de conflicto.

En el sistema americano, el Gobierno nacional ha sido investido con poder, no sólo sobre los Estados miembros —como en las federaciones anteriores— sino también sobre todos los ciudadanos de la nación. Ello significa que el Gobierno de Washington, para llevar a cabo su política de gobierno, no precisa del acuerdo de los distintos Estados, sino que ordenanzas y leyes operan directamente sobre todas las personas y propiedades dentro del territorio de la Unión. El resultado es claro: cada individuo, en Estados Unidos, está sujeto a las leyes de dos gobiernos, las que emanan de Washington y las que provienen de la capital de su Estado respectivo. Hay, pues, en Estados Unidos 51

gobiernos —el de Washington y los de los cincuenta Estados—; cada uno provisto de un completo aparato legislativo, ejecutivo y judicial.

A pesar de la creciente expansión del poder federal central producida en las últimas décadas, puede decirse que siguen siendo los Estados quienes ejercen las funciones principales en el sistema americano. Por citar algunos ejemplos, la enseñanza pública es competencia casi exclusiva de los Estados, y es también notable su protagonismo en campos como la prevención de incendios, protección policial, sanidad y salud públicas, etc.

Cabe decir, finalmente, que al existir dos tipos de gobierno que operan en una misma área territorial, los conflictos de competencia resultan inevitables. Para hacer frente a este tipo de problemas, el federalismo americano se basa en el principio de la supremacía del Gobierno Federal, dentro del ámbito de competencias que le corresponde, tal como lo expresa el Artículo VI de la Constitución. Con tal principio se evita que el Gobierno nacional quede subordinado a los Estados; al tiempo que imposibilita toda interferencia de los Estados en el funcionamiento del Gobierno Federal.

Un Estado federal ha de ser, necesariamente, un Estado de Derecho, es decir, debe haber un aparato que asegure la división de poderes que establece la Constitución. Ya en el siglo XIX se estableció que fuese el Tribunal Supremo Federal el que trazase la línea divisoria. El papel del Tribunal, al hacer efectiva la cláusula de supremacía nacional de la Constitución, se convierte, en última instancia, en el árbitro supremo del sistema federal, asegurando la vigencia de las leyes nacionales sobre cualquier conflicto con las locales; a la vez que garantizando que los Estados no sean absorbidos y anulados en su poder por el Gobierno de Washington.

LA DOCTRINA DEL «FEDERALISMO DUAL»

El ejercicio del poder por parte del Gobierno federal no debe incidir en la esfera de competencias reservada a los Estados, y a la inversa. Este fue el federalismo clásico en el que se basó el sistema de gobierno americano y que se conoce con la

denominación de *federalismo dual*: dos esferas de poder mutuamente exclusivas y recíprocamente limitadas, cuyos gobernantes se sitúan en un plano de completa igualdad.

Sin embargo, en la Constitución americana no aparece trazada con precisión la línea que delimita ambas autoridades, la de los Estados y la de la nación. El Gobierno central está investido con ciertos poderes expresos, y el resto se reserva a los

en los Estados Unidos desde la creación de la República, resultó ser inadecuada a la hora de hacer frente a los graves problemas que trajo la depresión económica en 1929. Era, a todas luces, evidente que la economía nacional sólo podía resucitar mediante una amplia intervención del Gobierno Federal. Así el *New Deal* de la Administración Roosevelt suprimió el *laissez-faire*. La medida más importante que se adoptó bajo el nuevo sistema fue la promulgación en 1933 de una Ley de Reconstrucción de la Industria Nacional (*National Industrial Recovery Act*), cuyo espíritu era totalmente contrario al concepto del federalismo dual. Con dicha ley el Gobierno Federal trataba de hacerse con el control de la producción y el comercio de los Estados. Así lo juzgó el Tribunal Supremo.

INCREMENTO DEL PODER FEDERAL

En 1937 el Tribunal Americano empezó a suprimir las limitaciones que había impuesto al Gobierno federal. Así, por ejemplo, desde el momento en que la producción de trigo por un agricultor para su consumo local puede ser reglamentada por el Congreso, alegando su posible efecto, aunque sea muy indirecto, sobre el comercio interestatal, se puede afirmar que el sistema americano ha dejado de ser un federalismo dual. La Unión de Estados Americanos no se funda ya en la división de poderes y soberanías entre gobiernos iguales, sino que acusa un evidente predominio del poder federal sobre el de los Estados.

Este poder del Gobierno Federal se ha incrementado notablemente en los últimos años debido también al uso que de él ha hecho en dos campos, el impositivo y el de gasto. El poder impositivo tributario del Gobierno de Washington es prácticamente ilimitado. En este poder se basó, por ejemplo, una de las medidas de reglamentación económica más importantes del *New Deal*, la *Agricultural Adjustment Act*, de 1933, con la que se quiso acabar con los excedentes en la producción agrícola.

Estrechamente relacionado con este poder impositivo del gobierno federal con fines reglamentadores, está el sistema de las subvenciones fede-

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CURSOS UNIVERSITARIOS 1982/1983

El federalismo norteamericano: una visión contemporánea

BERNARD SCHWARTZ



ABRIL 1983

Artículo 22
CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL FEDERALISMO NORTEAMERICANO

Artículo 24
LA DOCTRINA DEL FEDERALISMO DUAL Y SU DECADENCIA

Artículo 26
LA SENTENCIA NACIONAL LEAGUE OF STATES

Artículo 27
PRESENTE Y FUTURO DEL FEDERALISMO NORTEAMERICANO

Estados. Hay casos en los que el poder se confiere solamente al Gobierno Federal, como el de declarar una guerra; y otros en los que no se excluye la posibilidad de que el gobierno nacional intervenga en áreas pertenecientes a los Estados, como ocurre, por ejemplo, en la reglamentación del comercio por el Congreso. Este poder se regula según la distinción entre comercio *interestatal*, que es competencia del Gobierno Federal tal como establece la Cláusula de Comercio de la Constitución (comercio entre los Estados) e *intraestatal* (corresponde a cada Estado la reglamentación de su comercio interior).

La doctrina del *laissez-faire*, que inspiró la actividad del gobierno

rales (*Grants-In-Aid*). La concesión de ayudas económicas a los Estados no es algo nuevo en el sistema americano; ya en los primeros tiempos de la historia de los Estados Unidos, el Gobierno central asignaba grandes extensiones de tierras a los Estados para que éstos construyeran en ellas escuelas, carreteras, canales y vías férreas. Pero se trataba de subvenciones de ayuda, *sin condiciones* ni voluntad alguna, por parte del Congreso, de reglamentar el uso que los Estados hicieran de dichas ayudas.

La situación cambió radicalmente con la Ley federal de 1862, cuando la concesión de tierras a los Estados se acompañó de la condición de establecer centros de enseñanza agrícola y mecánica. Desde entonces, el sistema de concesión de ayudas federales con unas determinadas condiciones ha sido general en el sistema americano. El New Deal centró en tal sistema de subvenciones gran parte de sus medidas para reactivar las economías de los Estados.

Esta política de subvenciones desde mediados del siglo pasado ha ido creciendo a pasos agigantados. Es innegable que este sistema de ayuda federal de los Estados ha aportado, y sigue aportando, enormes ventajas para el desarrollo económico de aquéllos, en numerosos servicios públicos y áreas que ellos solos no podrían cubrir satisfactoriamente; y ha contribuido también a una mejor y más justa redistribución de los recursos federales, en favor de los Estados más necesitados. Pero también hay que admitir que el afianzamiento de este sistema de subvenciones ha contribuido notablemente a alterar el equilibrio entre el Gobierno Federal y los gobiernos de los Estados y ha llevado a una evidente supremacía del Gobierno de Washington, con la consiguiente disminución de los poderes reservados tradicionalmente a los Estados. De ahí la reacción en contra de esta tendencia que se produjo hacia 1976, con la sentencia del Tribunal Supremo en el caso de la «National League of Cities».

LA SENTENCIA «NATIONAL LEAGUE OF CITIES»

Con la sentencia, dictada por el Tribunal Supremo, en la «*National League of Cities*», se invalidaba o

limitaba, por primera vez en cuarenta y cinco años, el ejercicio del poder del Congreso, determinado por la Cláusula de Comercio. El Tribunal dictaminó que la ley federal conculcaba de forma ilegítima los poderes de los Estados en cuanto que gobiernos independientes coordinados, y que suponía una intrusión en actividades que tradicionalmente pertenecían a la soberanía de los Estados.

Esta sentencia constituyó, pues, el primer freno por parte del Tribunal Supremo a la creciente expansión del poder federal a expensas de los Estados; pero no supuso una señal de resurgimiento de la vieja idea del federalismo dual. Así, en una sentencia dictada el año pasado por el Tribunal Supremo (*United Transportation Union v. The Long Island Railroad*), el Tribunal no apoyó la reivindicación del Estado de Nueva York. Se trataba, en este caso, de la prohibición de huelgas de funcionarios estatales, prohibición vigente en el Estado de Nueva York, pero que entraba en conflicto con la ley federal que sí las permitía. Los trabajadores del ferrocarril que va de Nueva York a Long Island, que es propiedad y es explotado por el Estado de Nueva York, quisieron ir a la huelga y apelaron al Tribunal Federal para acogerse a la ley federal. A pesar de que la sentencia de la Liga interpretaba esa ley federal como una intrusión inconstitucional en la soberanía de un Estado, el Tribunal Supremo no apoyó al Estado, sino que estableció, para este tipo de reivindicaciones de los Estados, tres requisitos o condiciones: a) demostrar que la reglamentación debatida regula a los Estados en tanto que Estados; b) que se trate de cuestiones que encajan totalmente dentro de la soberanía del Estado; y c) que sea evidente que el acatamiento por el Estado de la ley federal dificultaría directamente a ese Estado sus actividades en áreas y funciones que le han correspondido tradicionalmente. En Estados Unidos el funcionamiento y explotación de los ferrocarriles han venido siendo patrimonio de la industria privada, aunque recientemente muchos Estados han adquirido varios de ellos. Pues bien, el Tribunal dictaminó en este caso que la explotación y reglamentación federal de los ferrocarriles no obstaculizaba la actividad del Estado en este área.

También recientemente el Tribunal Supremo ha señalado que una parte amplia del poder federal ha de prevalecer sobre el poder del Estado, como en cuestiones de no discriminación por raza, sexo, religión, etc., principio que, en opinión del Tribunal, ha de mantenerse sobre cualquier reglamentación de los Estados, por el bien general nacional. O en casos que implican la protección de derechos civiles (contratación o despido arbitrario de trabajadores) o casos de reglamentaciones estatales que pueden ser perjudiciales para el medio ambiente (circulación de camiones o vehículos que contaminan). El interés federal nacional, se concluye, está muy por encima de los intereses de los Estados.

La sentencia de la Liga Nacional de las Ciudades no significa, pues, volver a la doctrina del viejo Federalismo Dual. Hay que valorar su esfuerzo por mantener a los Estados como gobiernos independientes y libres del control federal, pero también cabe poner en duda que las decisiones del Tribunal Supremo sean suficientes para detener la imparable tendencia que empuja a un creciente fortalecimiento del poder federal.

PRESENTE Y FUTURO

No faltan, sin embargo, las voces que se han alzado pidiendo una menor dependencia, por parte de los Estados, de las subvenciones federales o, al menos, la supresión de algunos de los condicionamientos que las acompañan. Está la reciente propuesta del Presidente Reagan sobre un «nuevo federalismo», como piedra clave de su programa de gobierno. El 25 de enero de este mismo año, en su mensaje anual al Estado de la Unión, fundamentaba tal propuesta con la finalidad de «restituir a los gobiernos de los Estados y gobiernos locales su carácter de laboratorios dinámicos para el cambio en una sociedad creativa». En la propuesta de Reagan cabe subrayar dos elementos esenciales: por un lado, restituir a los Estados programas importantes del gobierno federal, existentes en años anteriores, tales como las subvenciones asignadas a familias con hijos a su cargo, cupones de alimentación, etc. Por otra parte, se trata de sustituir esas ayu-

das a los Estados, «categóricas» y condicionadas, por un *paquete* de fondos que reviertan en los Estados con un mínimo de controles federales y se destinen a objetivos generales, como al desarrollo comunitario, ejecución de las leyes, empleo y formación profesional. Los Estados pueden administrar libremente esos fondos federales, con tal de que los inviertan en dichos programas.

Pero hay una cierta resistencia a las propuestas de Reagan, y aunque fueran llevadas a la práctica, no serían suficientes para volver a los tiempos del federalismo dual y conseguir una igualdad de poderes entre el Gobierno nacional y los gobiernos de los Estados. Una sentencia de 1982 —en el caso de la Comisión de Reglamentación de la Energía Federal contra Mississippi— y otros casos más recientes, como el fallado hace muy poco, *Equal Employment Opportunity Commission v. Wyoming*, muestran que el equilibrio del sistema federal americano se inclina hacia un creciente aumento del poder central federal.

¿Cuál va a ser el futuro de los Estados americanos? ¿Estamos, acaso, en la última etapa del federalismo? Cabe confiar, sin embargo, en que la tradición del Federalismo en Norteamérica conserva y, sin duda, seguirá conservando, toda su fuerza y valor. La existencia de gobiernos fuertes en los distintos Estados confiere vitalidad al sistema democrático americano, una vitalidad que no se da en una administración monolítica y centralizada. Además, el federalismo permite a los ciudadanos una mayor participación y representación en el gobierno, una mayor posibilidad de aprender a auto-gobernarse.

Para la mayor parte de los americanos, los Estados constituyen un elemento fundamental de su sistema político, son tan importantes como el Gobierno de Washington. Cada Estado tiene sus peculiares caracteres, muchos de los cuales conservan su tradición a lo largo de la historia, y son motivo de orgullo para sus ciudadanos. De ahí que, aunque los Estados americanos puedan estar perdiendo gran parte de su soberanía e independencia, parece fuera de duda que su continuidad en tanto que organismos gubernamentales autónomos está asegurada.

TRABAJOS TERMINADOS

RECIENTEMENTE 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.

INGENIERIA

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

José March Leuba.
Obtención del Grado de Master of Science. Informe sobre cursos realizados y trabajos presentados.
Centro de trabajo: Universidad de Tennessee en Knoxville (Estados Unidos).

HISTORIA

BECAS
EN ESPAÑA:

M.^a Isabel Pérez de Tudela y Velasco.
La condición de la mujer castellano-leonesa durante la Edad Media. Aspectos jurídicos, económicos y culturales.
Centro de trabajo: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense.

ARTES PLASTICAS

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Carlos Antonio Colón Perales.
Federico Fellini: el cine como arte total.

Centro de trabajo: Cinecittà y Centro Experimental de Cinematografía de Roma (Italia).

MATEMATICAS

BECAS
EN ESPAÑA:

José Manuel Sáinz de Baranda Graf.
Aspectos algebraicos de la teoría de realización de los sistemas dinámicos lineales.

Centro de trabajo: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid.

DERECHO

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Juan José González Rus.

Bien jurídico y pena en la perspectiva constitucional. (Aproximación a los nuevos planteamientos penales en torno al tema).
Centro de trabajo: Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Bolonia (Italia).

AUTONOMIAS TERRITORIALES

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Vicente Escuin Palop.
Análisis de las soluciones italianas a los problemas del denominado regionalismo cooperativo.
Centro de trabajo: Escuela de Perfeccionamiento en Ciencias Administrativas, de la Università degli Studi, Bolonia (Italia).

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos Departamentos 11 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos, 3 corresponden a becas en España y 8 a becas en el extranjero.

MIERCOLES, 1

19,30 horas

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DE LA GENERACION DE LA REPUBLICA (II).

Recital de piano.

Intérprete: **Joaquín Parra.**

Programa: Obras de O. Esplá, R. Halffter, A. J. Martínez Palacios, F. Remacha, S. Bacarisse y J. Bautista.

LUNES, 6

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de piano.

Intérprete: **Lee Ellen Anders.**

Programa: Obras de J. S. Bach, C. Debussy, R. Crawford y J. Brahms.

MIERCOLES, 8

19,30 horas

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DE LA GENERACION DE LA REPUBLICA (y III).

LOS GRABADOS DE GOYA, EN LA GOMERA

El 6 de junio se inaugura en San Sebastián de la Gomera la Exposición de las cuatro series de Grabados de Goya, *Caprichos*, *Desastres*, *Tauromaquia* y *Disparates*. La muestra se exhibirá en el Centro Cultural de la Mancomunidad y permanecerá abierta al público hasta el día 22.

Han colaborado en su organización la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife y el Cabildo Insular de la Gomera.

EXPOSICION DE CARTIER-BRESSON, EN LA FUNDACION

Hasta el 26 de junio permanecerá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición de 156 fotografías de Henri Cartier-Bresson. La muestra ha sido organizada por el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, a partir de una realización de Robert Delpire, y con la colaboración de la Fundación American Express.

EXPOSICION ITINERANTE DE GRABADO ABSTRACTO, EN CUENCA

El 15 de junio se presentará en Cuenca, en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial, la Exposición itinerante de Grabado Abstracto, integrada por fondos de la Colección de Arte Abstracto Español, del Museo de Cuenca, y de la Fundación Juan March.

La muestra ofrecerá obra gráfica de los 12 artistas siguientes: Eduardo Chillida, José Guerrero, Juan Hernández Pijuán, Manuel Millares, Manuel Mompó, Pablo Palazuelo, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tapies, Gustavo Torner y Fernando Zóbel.

La colección de Grabado Abstracto, de carácter didáctico, va acompañada de paneles explicativos sobre cada uno de los artistas representados.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Pura María Martínez** (soprano) y **Rogelio R. Gavilanes** (piano).

Programa: Obras de S. Bacarisse, R. Halffter, R. Lamotte de Grignon, J. Rodrigo, J. Muñoz Mollada, M. Salvador, M. Rodrigo, M. Palau, E. Toldrá, J. Bautista, E. Halffter, F. Mompou, Antonio-José Martínez Palacios, G. Pittaluga y J. García Leoz.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN AVILA E IBIZA

El 12 de junio se clausura en Avila la Colección de Arte Español Contemporáneo, con fondos de la Fundación Juan March. Se exhibe en la Sala de Arte «Reyes Católicos» de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila.

La muestra, que ha sido organizada en colaboración con la citada entidad, está integrada por 30 obras pertenecientes a otros tantos artistas españoles: Canogar, Clavé, Cuixart, Chirino, Equipo Crónica, Farreras, Feito, Gabino, Genovés, Julio González, Guerrero, Guinovart, Laffón, Antonio López García, Julio López Hernández, Millares, Miró, Mompó, Lucio Muñoz, Palazuelo, Ponç, Rivera Rueda, Saura, Sempere, Serrano, Tapiés, Teixidor, Torner y Zóbel.

El 21 de junio esta muestra se presenta en Ibiza, en el Museo de Arte Contemporáneo, organizada con su colaboración.

VIERNES, 10

13,00 horas

Inauguración del CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.

Presentación: **Cristóbal Halffter.**

LUNES, 13

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de guitarra flamenca.

Intérprete: **Juan Cervantes.**

Programa: Obras populares y de Juan Cervantes.

LUNES, 20

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Dúo de cámara.

Intérprete: **Jaime Antonio Robles** (contrabajo) y **Sebastián Mariné** (piano).

Programa: Obras de F. Simandl, A. Blanquer, G. Bottesini, P. Hindemith y F. Schubert.

LUNES, 27

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de piano.

Intérprete: **Agustín Serrano Mata.**

Programa: Obras de Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt.

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

**Información: FUNDACION JUAN MARCH, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - Madrid-6**