

Sumario

ENSAYO	3
<i>La semiología del teatro</i> , por Antonio Tordera Sáez	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	17
Actividades sobre «El Madrid de Carlos III», en abril, como contribución a la conmemoración «Carlos III y la Ilustración»	17
— Ciclo de conferencias sobre «El Madrid de Carlos III», por Miguel Artola, Antonio López Gómez, Claude Bedat, Carlos Sambricio, José Manuel Cruz Valdovinos y Carlos Seco Serrano	17
— Ciclo de música de cámara en tres conciertos, desde el 13 de abril	17
Arte	20
«Zero, un movimiento europeo (Colección Lenz Schönberg)»	20
— Desde el 8 de abril, exposición de 52 obras de 22 artistas en la Fundación Juan March	20
— Diccionario de los autores representados	21
La crítica ante la Exposición « <i>El Paso</i> después de <i>El Paso</i> »	27
Música	30
«Conciertos de Mediodía» en abril	30
— Recitales de guitarra, canto y bandurria y piano	30
Cursos universitarios	31
Francisco Rico: «Prólogos al <i>Libro de Buen Amor</i> »	31
Antonio Blanco Freijeiro: «La romanización de Hispania»	38
Publicaciones	43
Número 14 de la revista «SABER/Leer»	43
— Incluye trabajos de Rodríguez Adrados, Claudio Prieto, Francisco Ayala, Antonio Fernández Alba, José Luis L. Aranguren, Francisco Vilardell y Alberto Sols	43
Estudios e Investigaciones	45
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	45
Calendario de actividades culturales en abril	46

LA SEMIOLOGIA DEL TEATRO

— Por Antonio Tordera Sáez —

Director escénico, dramaturgo y profesor Titular de Filología Hispánica (Teoría y práctica del teatro) en la Universidad de Valencia. Ha publicado Hacia una semiótica pragmática y diferentes artículos sobre análisis teatral. Co-editor de los Entremeses, jácaras y mojigangas de Calderón.



Uno de los rasgos que caracterizan de manera más sobresaliente el modo como los hombres del siglo XX piensan su propio tiempo es la vivencia de la cultura como un hecho de lenguaje. Quizás no que las relaciones interpersonales y el contacto con la realidad sean sólo un lenguaje, pero sí que, al menos, el tejido de lo social, en tanto sustancia inseparable de la cultura, puede ser estudiado como un hecho de lenguaje. De ahí a abordar la manipulación, y a la postre la transformación, de la realidad como un fenómeno, desde luego complejo, de lenguaje, sólo había un paso, y ese salto se ha intentado con reiterativa insistencia, sea ya desde la filosofía (de la que serían una muestra sintomática las identificaciones entre lenguaje y realidad propuestas por Wittgenstein) o

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, de Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; y *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

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

bien sea desde las prácticas artísticas de las llamadas Vanguardias Históricas, que afrontaron la renovación de la pintura y la poesía o la invención del cine como una exploración, entre otras cosas, de los propios métodos y procesos de construcción artística.

Desde aquellos iniciales asedios de las décadas de los años diez y veinte hasta ahora han ocurrido dos grandes guerras mundiales, la información ha dado la vuelta al planeta transformando, siquiera sea en el nivel de difusión comunicativa, el planeta Tierra en una galaxia diferente a la de Gutenberg, y la industria de la conciencia, ese otro modo de llamar a la dinámica del mercado del consumo de imágenes, ha progresado enormemente en su velocidad para convertir la noticia, los hechos y la identidad en sucedáneos sígnicos de sí mismos, en mitos destinados a ser suplantados antes de que agotasen su intencionalidad. En suma, por clausurar esta breve introducción, en el siglo XX, y después del optimismo revolucionario inicial de las vanguardias artísticas antes mencionadas, el hombre contemporáneo primero ha elaborado la conciencia de que, en palabras de Foucault, entre la realidad y nosotros se había instaurado una pantalla de signos, y después, con el pesimismo nostálgico de las postrimerías del siglo, ha terminado, como dirá Baudrillard al proponer América como paradigma y emblema de la cultura futura, ha terminado, digo, por amar los signos por sí mismos, consumirlos, hacer intercambio de ellos, transformarlos, jugar con ellos o padecerlos y, por encima de todo, tratar de gozar de esa situación, renunciando, no sabemos si provisionalmente, a esa hipotética realidad ubicada «del otro lado» de la pantalla, al otro lado, en fin, del espejo de los signos.

Pero el tema de este escrito no es apurar este discurso que seduce al intelectual con sus cantos apocalípticos y que invita a observar el entramado sociocultural como una inmensa retórica, lo que, por otra parte, se ha implantado en la vida de cada día y se ha hecho valor de cambio en las cotidianas relaciones afectivas, políticas y económicas.

Sin embargo, enmarcar la cuestión de la semiótica teatral de esta manera se ofrece como un oportuno encuadre, a pesar de que este tipo de generalizaciones siempre amenaza rozar lo esquemático. Pero es oportuno obrar así no sólo por el objeto de estudio que nos ocupa, sino también, como veremos, porque en cierta forma y en un determinado momento de la historia de la teoría semiótica del teatro, como asimismo de su práctica escénica, los hechos han reflejado ese panorama general.

Dejando pues momentáneamente esos temas, cabe recuperar el hilo inicial del presente escrito, para reconstruir, siquiera sea brevemente, la filiación histórica de lo que en la actualidad se conoce como semiótica teatral (razones de índole teórica y evolución de la disciplina han hecho vacilar la terminología entre semiótica y semiología. Desde 1969, en los prolegómenos de la constitución de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos, la IASS, es ya casi unánime la utilización del término *semiótica*).

Precisamente en detenerse en la contextualización y aparición de ambos términos reside la actual consolidación de la teoría semiótica. Sería ocioso aquí remontarnos en el tiempo para mostrar la antiquísima tradición del enfoque semiótico. Cualquier historia o manual sobre el tema ofrece un árbol genealógico ilustre que prestigia la raigambre del enfoque, y en ese catálogo están ubicadas las reflexiones de los antiguos gramáticos indios, los filósofos materialistas griegos, los sistemas del pensamiento escolástico medieval, por no hablar de la tradicional «semiótica» médica, hasta llegar a los que se consideran como predecesores inmediatos, Leibnitz, Locke y Hume. En todos ellos, en su raciocinio sobre la significación, se puede identificar una verdadera teoría de los signos, siempre presente, como decimos, en el pensamiento filosófico sobre la realidad y las posibilidades de su conocimiento.

La justa localización del enfoque semiótico contemporáneo nos conduce, en lugar de esa interminable referencia, a la obra de dos pensadores, realizada a finales del siglo XIX y primeros quince años de nuestro siglo: el suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) y el norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914), al margen de otros teóricos, principalmente lingüistas, que, como Baudouin de Courtenay, se ocuparán de ese terreno epistemológico. Pues bien, en Saussure y Peirce residen los cimientos de una teoría sin los cuales el desarrollo de la semiótica del teatro sería inexplicable.

Para hacer avanzar nuestra presentación seremos breves en la descripción de las propuestas de ambos autores, aunque merece la pena detenerse en ellos, no tanto para explicar algunas paradojas como para delimitar las dos líneas fundamentales de la semiótica en general y la teatral en concreto.

Ambos pensadores tienen en común una obra de difícil interpretación, bien sea por su carácter inconcluso, tal es el caso de Saussure (de todos es conocido que el famoso texto de su *Cours de Linguistique Générale* se debe a la reconstrucción de los apun-

tes de clase de dos alumnos aventajados; una reconstrucción que no ha cesado de ser cuestionada, por cierto), bien sea por el carácter errático de los textos de Peirce, un autor expulsado de la Universidad norteamericana por causas aún no desveladas, y condenado así a una escritura en solitario, a veces dubitativa, con la densidad y la oscuridad de un filósofo que maneja en su monólogo filosófico conocimientos sólidos y muy variados —desde las matemáticas a la lógica, de la geofísica a la lingüística, etc.—, y con una impresionante formación filosófica que le permite confrontarse y asumir aportaciones de filosofías tan dispares como las de Guillermo de Ockham, Kant, el pragmatismo americano y, en fin, los modos de conocimiento del laboratorio y la teoría de la ciencia.

Esa complejidad de discurso y el aislamiento vivencial tal vez son las causas de que en buena parte de la semiótica del teatro, prácticamente hasta finales de la década de los setenta, el modelo teórico más utilizado haya sido el de Saussure; de ahí, entre otras cosas, la presencia de la *semiología*, a partir del término saussureano de «sémiologie». Lo curioso, sin embargo, consiste en que, por lo que conocemos a través del citado *Cours*, Saussure apenas dedica una página a predecir el espacio científico de esa teoría de los signos, dentro de la que debía incluirse la lingüística, a la que, en cambio, sí otorga todos sus esfuerzos, ya que, en última instancia, su preocupación era estrictamente elaborar una ciencia de la lengua.

Es pertinente señalar estos aspectos porque tanto su planteamiento general como su conocida definición del signo como entidad dotada de dos caras (Significante y Significado) estaban dirigidos a analizar y explicar los mecanismos del lenguaje verbal, pero el rigor de su sistema y quizás su ubicación en el centro de la cultura francesa iban a propiciar su aplicación a todos los campos de la cultura, considerándolos como fenómenos de signos y susceptibles de ser entendidos con los procedimientos lingüísticos.

En efecto, tanto el sistema saussureano como su derivación, más o menos justificada, de la escuela estructuralista tuvieron buena fortuna en los estudios semióticos occidentales. Con otras palabras, la fuerte imbricación entre Lingüística y Semiótica, con especial dependencia de la segunda respecto de la primera, es uno de los rasgos que han caracterizado prácticamente toda la semiótica, y con ello la teatral, del siglo XX. Por ello, antes de volver sobre Ch. Peirce (retorno al que nos obligarán los más recientes

textos de semiótica teatral), bueno es volver a seguir el itinerario de la semiótica de raíz saussureana, porque ahí se sitúa el nacimiento y desarrollo de la semiótica del teatro.

En el momento más plétórico de la primavera creativa e intelectual que supuso la revolución rusa de Octubre de los años veinte coincidieron cineastas, poetas, lingüistas, pintores, etc. En esa heterogénea e hirviente realidad es posible aislar un núcleo común, la preocupación por los lenguajes artísticos en sí mismos y la renovación de las propuestas estéticas. No es casual que un hombre fundamental en esa parcela de la historia fuese Roman Jakobson, atendiendo lúcida y simultáneamente a todos los campos del arte y el lenguaje.

Decimos que no es casual ni gratuita su figura, porque su apasionante itinerario vital e intelectual cubre buena parte de la semiótica contemporánea. Aludiremos a dos hechos. El primero es más reciente, y es su conferencia de 1958, «Linguistics and poetics», en la reunión de la Universidad de Indiana de ese año. La influencia de su modelo de comunicación artística, y en especial su noción de función poética, ha sido decisiva en la semiótica del teatro, siendo de obligada cita y referencia en la mayoría de textos que sobre el tema se han escrito hasta finales de los años setenta.

El segundo fue un acontecimiento más puntual, pero no menos complejo, y consiste en su desplazamiento hasta Praga, una vez que el stalinismo dispersó a los formalistas y vanguardistas de Moscú. La complejidad radica en que con frecuencia se ha presentado, como lo hace Erlich, su presencia en Checoslovaquia como el detonante del llamado Círculo Lingüístico de Praga. Para nuestro tema la cuestión es central, aunque no podamos discutirlo extensamente, pues en esa época y en ese lugar nace, definitivamente, la semiótica del teatro.

Si es cierto que Jakobson influyó (y se dejó influir) en los lingüistas del Círculo de Praga, no es menos cierto que el estado cultural en Checoslovaquia, tanto en Praga como en Bratislava, era un ambiente floreciente en todas las ramas del arte, si bien, a semejanza del primitivo Renacimiento checo, es una etapa usualmente poco conocida. El hecho es, sin embargo, y por lo que respecta a nuestro tema, que la creación y la reflexión teatral en el período comprendido entre las dos grandes guerras europeas es en Checoslovaquia de una fascinante fecundidad.

Escenógrafos, directores escénicos, autores y teóricos constituyen lo que se ha llamado, no sin razón, el segundo Renacimiento checo. Los nombres de K. H. Hilar, J. Voskovec, J. Werich,

Burian o bien el Instituto de Escenografía de Praga son básicos, aunque por nuestras latitudes desconocidos, para comprender una etapa fundamental del teatro de vanguardia, entendido como una conjugación de diferentes géneros teatrales y, por encima de todo, como el resultado de la síntesis entre la teoría del teatro, la práctica de la puesta en escena y la colaboración de las restantes artes plásticas. Esta conjunción es la que caracteriza la aportación checa, y baste para ello recordar tres nombres: O. Zich (1877-1934), dramaturgo y predecesor en la cátedra de Estética del segundo nombre, imprescindible en una historia de la semiótica del espectáculo, J. Mukařovský. Y, finalmente, el teórico y director escénico J. Honzl.

De ellos, del conjunto de autores checos y de esa simbiosis entre teoría y práctica teatral, nace y se consolida la semiótica del teatro de raíz estructuralista: su clasificación de los signos escénicos, su análisis del texto dramático, su reflexión sobre la dinámica del signo teatral están en la base de toda la semiótica teatral hasta los años ochenta.

Interesaba detenerse en estos hechos y destacarlos porque, a pesar del general desconocimiento de estos nombres propios, su influencia perduró, digamos, de manera «subterránea». En efecto, la dificultad del idioma, el fin de ese florecimiento checo hacia los años cuarenta, y especialmente al aislamiento impuesto por la política de los dos bloques tras la II Guerra Mundial, mantuvieron relegado durante casi dos decenios al poderoso sistema conceptual de la semiótica teatral checa.

Pero primero con E. Souriau, que adapta en 1950 al teatro una metodología originada en Propp, y sobre todo con Lévi-Strauss, cuando hacia finales de los años cincuenta comienza a consolidar su antropología estructural, la aportación checa es recuperada en su conjunto con el redescubrimiento del primer Mukařovský, cristaliza en su definitiva influencia.

Habría que recordar, por cierto, también los escritos, de orden fenomenológico, del polaco R. Ingarden (1893-1970) sobre literatura y teatro para completar, siquiera sea a grandes rasgos, lo que constituye la etapa de Europa oriental y los fundamentos de la semiótica del teatro. Todo ello cristaliza —elegiremos un texto para no extendernos demasiado en esa apasionante historia— en un intento de síntesis de ese bloque de reflexiones, ahora leído desde una óptica declaradamente saussureana. Nos referimos a los *Elementos de semiología* (1965), de Roland Barthes, un nombre y

una obra ya explícitamente asumidos por la semiología teatral más reciente y, con ello, la desarrollada en España.

Pionero en tantos ámbitos, la función histórica de Barthes creemos que consiste en reforzar la imbricación entre Semiótica y Lingüística, siempre en favor de la segunda y que nos parece una de las dificultades más graves que la semiótica ha tenido para constituirse en ciencia autónoma. Ya el propio Barthes y después los semióticos españoles tuvieron que encajar justamente las reacciones de los lingüistas, que veían cómo los textos de semiótica se apropiaban, a veces indiscriminadamente, de la terminología y los métodos lingüísticos.

De hecho ésa es la imagen que con frecuencia desde fuera y a veces justificadamente ofrece la bibliografía semiótica: una acumulación de términos, una hipertrofia de terminología distinta de un autor a otro, de manera que ese bosque difícilmente dejaba ver las verdaderas aportaciones del análisis semiótico.

La llamada Escuela de París, por tanto, y al margen de su heterogeneidad interna, creemos que fue decisiva en su influencia sobre los primeros intentos semióticos, al menos en los más agresivos. Habría que decir que esa influencia era lógica, dada la fascinación que la cultura francesa ejercía en muchos campos sobre la española durante los años sesenta y setenta. Y baste para ello, aparte de la citada Escuela de París, comprobar hasta qué punto y con qué frecuencia dos autores, por ejemplo, aparecen en las notas a pie de página de los semióticos españoles de esos años. En primer lugar, T. Kowzan —autor polaco de formación francesa—, que en su opúsculo sobre *Le signe théâtral* (1968) propone una clasificación de trece sistemas escénicos que reaparece reiteradamente en la bibliografía española, casi con tanta frecuencia como el *Lire le théâtre* (1977) de A. Ubersfeld.

De manera que en la década de los setenta la semiótica teatral que se hace en España es, principalmente, de orientación estructuralista y tiene como objetivo hacerse cargo de la representación escénica, privilegiando ese momento sobre el del texto dramático. Ahí precisamente se sitúan dos aspectos constantes de toda la semiótica del teatro. El primero consiste en dilucidar si el objeto de los estudios teatrales debe ser el texto dramático o su escenificación; de hecho este problema podría servir de hilo conductor de la historia de la semiótica teatral, según se opte por una u otra decisión y el modo de afrontarla. Y, como no podía dejar de ocurrir, la epistemología estructuralista iba a mostrarse bien útil para desentrañar, aislar y clasificar todos los elementos y códigos

operantes en el hecho teatral, pero no tanto para poder explicar los procesos de producción y las significaciones del mismo.

El llamado «grupo» de semiótica de Valencia, en torno a la Universidad, con los escritos de J. Taléns, J. M. Company, V. Hernández, J. Romera Castillo, A. Tordera, etc., asumiría aquella inicial influencia francesa, pero tratando de desbordar las limitaciones del estructuralismo francófono. Para ello, esa nómina de autores, muy heterogénea en sus intereses y métodos, confrontaría aquella bibliografía, bien sea con la introducción de la instrumentación psicoanalítica, la consciencia ideológica o las aportaciones de otros dos nuevos focos de elaboración semiótica: la Escuela de Tartu, en especial J. Lotman, y la semiótica italiana, especialmente Garroni y Bettetini, de donde saldría la original propuesta, hoy ya algo envejecida, de unos *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1978). Su aportación más interesante y aún altamente operativa sería la noción de *texto artístico*, en la que cristaliza el otro eje de su estrategia teórica: situar el tema del teatro, como el de la literatura, en el marco de la práctica más amplia que es el espectáculo, como dimensión explicativa de las diferentes artes y de la vida cotidiana y social.

El hilo de nuestra exposición nos ha llevado ahora, necesariamente, a aludir al otro país productor de teoría semiótica, esto es, Italia. El magisterio de U. Eco, desde su ya mítica *La struttura assente* (1968), no ha sido aún bien valorado, quizás porque su autor sigue sorprendiendo con sus avances teóricos y literarios. Y junto a él, la obra de C. Segre, atento a las diversas formas de la literatura y el arte, son quizás las influencias más voluminosas y penetrantes, por no extendernos en una nómina, en el campo de la semiótica del teatro, necesariamente abierta: F. Ruffini, el ya citado Bettetini, G. Casseti, L. Allegri, etc. No sería justo cerrar este breve apartado de las influencias en semiótica teatral de los dos países vecinos sin nombrar, finalmente, dos autores y sus textos más relevantes y de síntesis, en este momento de amplia circulación entre los estudiosos españoles: Patrice Pavis y su *Dictionnaire du théâtre* (1980) y Marco Di Marinis y su *Semiótica del teatro* (1982), que para esos años —aunque indicarlo sea adelantarse al recorrido histórico— tratan de atender por igual el texto dramático y la representación escénica.

El repertorio amplio de nombres, aún en su importancia, no debe desviar el fiel de la balanza. Es aquí oportuno y necesario indicar otros hechos. Uno de ellos es bastante obvio después de lo dicho en páginas anteriores, pues consiste en recordar que la

semiótica del teatro, a pesar de que su propio objeto la hace crecer por sí misma, depende en gran medida de la consolidación y progreso de la semiótica general, de la misma manera que la semiótica, por su carácter interdisciplinar y su vocación por entender el conjunto de la cultura «sub specie semioticae», roza, invade y se deja fecundar por otras disciplinas. Por ello sería imperdonable no subrayar la importancia de las obras de F. Lázaro Carreter, que, aunque interesado en el desarrollo de la Poética, ha supuesto un fuerte empuje para la semiótica con su lúcida aclimatación, y en ocasiones perfeccionamiento, de las propuestas de R. Jakobson.

Por igual razón, uno de los momentos clave del lanzamiento de la semiótica en España es la entrada de L. Hjelmslev en nuestro país, bien sea de la mano del profesor E. Alarcos Llorach para cuestiones fonológicas, como de la mano de la profesora C. Bobes-Naves, que en 1973 publica la primera versión de *La semiótica como teoría lingüística*, y quien por sus preocupaciones en torno a la literatura, primero en Santiago de Compostela y después en Oviedo, propicia un núcleo de investigadores, a destacar Canoa Galiana, interesados en el análisis semiótico del teatro, al que aporta sus propias publicaciones, de las que cabe recordar sus estudios sobre Valle-Inclán y el teatro contemporáneo.

La hipótesis de los grupos de Oviedo y Valencia débese al historiador de la semiótica en España, J. Romera Castillo, y a ello me acojo, pues sería insensato abordar en este escrito una catalogación no ya de la semiótica española en general, sino de la propia semiótica teatral, aunque algunos nombres irán desprendiéndose de esta exposición que, como todas las historias, se ve obligada a elegir unos problemas y unas temáticas que la articulen.

Buena experiencia de ello la tuvo quien esto escribe cuando en 1979 presentó su tesis doctoral sobre *Texto y representación: Historia crítica de la semiótica teatral*, cuyas limitaciones son tanto atribuibles a su juventud como al estado disperso y discontinuo de las publicaciones de semiótica teatral en España.

Esos rasgos de dispersión, falta de continuidad y plataforma son los que de hecho caracterizan la semiótica del teatro en España hasta principios de los años ochenta, que en no pocas ocasiones, por otro lado, recibe las reticencias del ágora académica, a veces, como ya se ha dicho, justificadamente, aunque comprensiblemente dado el aislamiento cultural que hasta entonces se había arrastrado.

De manera que entre 1970 y 1980 se pueden localizar fácilmente los textos más destacados de semiótica teatral hecha por españoles, aunque habría que destacar el volumen colectivo sobre *Semiología del teatro* (1975), en donde sus editores, L. García Lorenzo y J. M. Díez Borque, escriben, junto a J. Urrutia, C. Pérez Gallego, P. Palomo y Rodríguez Adrados, textos de semiótica teatral al lado de Eco, Helbo, Segre, etc., manteniendo aún viva la polémica entre texto dramático y espectáculo teatral, girando en torno a «la posible imposibilidad de crítica teatral y la reivindicación del texto literario».

Esa no presencia o ese carácter minoritario era, sin embargo, aparente. Por un lado, aislado en la cultura italiana debe recordarse la ingente bibliografía sobre semiótica teatral de M. Sito Alba, pero por otro lado algo estaba ocurriendo para que se produjera la eclosión de 1983, pues en ese año se producen varias reuniones importantes que convocan lo que podía haberse llamado una inesperada floración de semióticos en España.

En junio de 1983, el CSIC organiza el I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, que reúne alrededor de 540 especialistas, con una fuerte participación española. En su haber cabe anotar la obertura de las discusiones a todo tipo de textos artísticos y no sólo literarios, si bien la aportación teórica es mínima y si bien, como ha indicado el profesor Garrido Gallardo, no fue pequeña la presencia de análisis convencionales tan sólo recubiertos de una terminología semiótica («texto», «signo», «código», etc.). Pero el balance, en última instancia, fue positivo, pues no sólo propició la presentación de ponencias sustancialmente semióticas, es decir, que dotó de una plataforma a una pluralidad de análisis semióticos, sino que también fue la ocasión, el 23 de junio de 1983, para que se constituyese la Asociación Española de Semiótica.

En septiembre de ese mismo año, las Jornadas sobre Teatro Clásico de Almagro dedican su trabajo al personaje dramático, y en cuyas Actas, publicadas en 1985, se aborda decididamente, junto a enfoques multidisciplinares, ese tema central del teatro desde una óptica semiótica.

El año 1983, como decíamos, iba a ser fecundo y ostentoso para la semiótica teatral, pues en el mes de noviembre, y organizado por el Instituto Español de Cultura en Roma, se celebra el Simposio «Semiótica del teatro: el texto de la representación», que, como su título proponía, opta por una consideración del escenario como hecho fundante del teatro. Es una lástima que las Actas insensatamente lleven camino de no ser publicadas, pues por pri-

mera vez el tema es monográfico y declaradamente dedicado a la semiótica del teatro, y por primera vez los estudiosos del espectáculo teatral que en ese momento utilizan una metodología semiótica ofrecen sus trabajos en igualdad de condiciones con los especialistas italianos, franceses, alemanes, etc., entre los que cabría señalar, aparte de los ya citados Pavis y De Marinis, la presencia de K. Elam, A. van Kesteren y T. Fitzpatrick.

Este simposio fue la ocasión para mostrar una semiótica teatral española que se consolidaba en diferentes líneas metodológicas, en donde la opción por la representación escénica cohabitaba válidamente con los análisis del texto dramático. En este sentido, y para enriquecer el panorama que hasta ese momento podía parecer reducido a los núcleos de Oviedo y Valencia, deberíamos anotar dos nuevos tipos de presencia que ya gozaban de un sólido prestigio entre los especialistas.

Por un lado, algo no inusual en Europa, como es la intervención en el orden teórico de especialistas que ejercen simultáneamente el análisis intelectual y la práctica en el trabajo de creación teatral, como es el caso de C. Oliva, de la Universidad de Murcia; de R. Salvat, de la de Barcelona, y del autor de la presente descripción. Es común a esta línea el hecho de que teoría y práctica se estimulen y condicionen mutuamente y que por ello observen una atención de similar respeto tanto al texto dramático como a la representación teatral.

También en Roma se reconoció la presencia de otro grupo de investigadores con una obra ya tras de sí y que podríamos ubicar en torno a la Universidad Autónoma de Barcelona, con nombres como Pérez Tornero, Vilches, Velázquez, etc. Lo que caracteriza a este círculo, de manera similar a los estudiosos relacionados con el Instituto de Cine y Radiotelevisión de la Universidad de Valencia, es el hecho de partir de una noción de espectáculo elaborada de tal forma que incluye no sólo los sistemas modernos, diríamos tecnológicos, de la comunicación, desde el cine y la televisión hasta el cómic y la publicidad, sobre el supuesto de considerar cualquier manifestación cultural en su dimensión de espectáculo.

Debemos retener esta línea metodológica como uno de los rasgos definitorios del actual estado de la semiótica del teatro en España. No es por ello casual ni arbitrario —por aludir a la última reunión importante en nuestra enumeración de eventos en torno al análisis teatral— que el II Simposio de la Asociación Española de Semiótica, celebrado en Oviedo en el año 1986, propusiera como tema monográfico *Lo teatral y lo cotidiano*. Allí se

evidenció esa postura interdisciplinar, por definición abierta, en la que son compatibles las variadas opciones metodológicas y de definición del objeto.

Creemos que no puede ser de otra manera, pues proviene de la misma complejidad del teatro como objeto de estudio. De esa complejidad y de la historia de la semiótica, tal como aquí ha sido descrito a grandes rasgos, se pueden extraer las notas que caracterizan el actual mapa español de nuestro tema. Y ya que hemos intentado hasta ahora un esbozo histórico, aun con el riesgo asumido de algún olvido imperdonable en la enumeración de nombres significativos, trataremos ahora de sintetizar el estado actual desde un punto de vista teórico y temático.

Ya hemos aludido a la problemática inherente a la cuestión, sea en el orden epistemológico —tal es el caso de las relaciones no siempre resueltas entre Lingüística y Semiótica— como la opción metodológica consistente en situar el teatro como una manifestación propia dentro del amplio espectro de la cultura y el espectáculo, como se evidencia en los trabajos de J. Taléns o J. Urrutia.

Pero el problema crucial que articula los debates y el panorama general es la cuestión reiterativa de las relaciones entre el texto dramático y la representación escénica. Es ésta una cuestión polémica que ha originado, en primer lugar, las discusiones que se producen cada vez que se reúnen autores dramáticos y directores escénicos, causadas por la libertad que reivindican los creadores de la puesta en escena y el respeto que exigen con frecuencia los dramaturgos para sus textos teatrales; una discusión irresoluble en abstracto y que a partir de la noción siempre problemática de «fidelidad» al texto produce enfrentamientos, cuando de hecho es una situación que ofrece múltiples posiciones, tanto entre los autores como entre los directores escénicos, y cuando en la práctica histórica concreta se ha resuelto de muy diferentes maneras y resultados.

Ese debate se vuelve a encontrar cuando nos ceñimos al orden estrictamente teórico de los estudiosos del tema. En ese orden podríamos decir, de manera un tanto esquemática, que la postura tradicional ha sido la de defender la prioridad del texto dramático. Esta opción, que a veces se ha concretado exageradamente al ubicar la historia del teatro dentro del marco general de la historia de la literatura, no carece de razones de peso: con frecuencia lo que el historiador tiene ante sí son los datos que ofrece el texto dramático y apenas algunos síntomas, algunos indicios sobre la manera en que en cada época ha sido aquel texto puesto en escena.

Quizás como reacción la semiótica del teatro, en la ya citada etapa estructuralista, privilegió como objeto esencial el hecho de la representación escénica. Pero la justa descripción de la misma dio como resultado un objeto altamente complejo, en la medida que debía asumir todos los signos que se producen en el escenario, esto es, un conjunto de signos teatrales simultáneos, de procedencia heterogénea (palabra, gesto, música, sonidos, pintura, vestuario, mímica, etc.), que además se ofrecen en el espectáculo durante un tiempo irreversible y efímero.

Ese conjunto de mensajes y códigos forman el *unicum* del espectáculo y constituyen un objeto que es a la vez de difícil estudio (por no hablar de su problemática fijación documental: testimonios verbales en el pasado y grabación tecnológica en época reciente), pero de irrenunciable carácter. En cierto modo los semióticos trataron de hacerse cargo de la realidad última del teatro, la práctica de la escenificación en contacto con el espectador. Y con ello trataron de elaborar un discurso científico propio que asumiera la realidad del teatro tal y como, por ejemplo, la definió Ortega y Gasset en su *Idea del teatro*.

Pasado el optimismo inicial, y ante las dificultades de análisis y explicación del espectáculo teatral, los estudiosos han desplazado su estrategia hacia otros puntos de vista y objeto, sólo que sin olvidar lo aprehendido en su descripción de los hechos escénicos.

La primera línea propia del estado actual sería, por tanto, una «vuelta» al texto dramático, pero no ya considerándolo como un fenómeno estrictamente literario, sino como un dispositivo verbal que se ha escrito y dispuesto como un *proyecto* de puesta en escena. Tal es el caso de las últimas publicaciones de la profesora Bobes Naves Cantalapiedra, de manera semejante a como el grupo de estudio italiano organizado por A. Serpieri contempla el texto dramático en su especificidad de proyecto escénico, elaborando estrategias críticas para realizar lo que yo mismo, por ejemplo, he propuesto llamar una lectura «en escena» del texto dramático.

La segunda línea, actualmente en progreso, consiste en mantenerse aún en el momento de la representación teatral. Para ello se intenta aplicar tratamientos lingüísticos preferentemente, como es la lingüística del texto y la teoría de los Actos del Habla, desarrollada principalmente por Austin y Searle.

Esa no es, evidentemente, la única posibilidad para mantenerse teóricamente en el texto. En espera de que esos intentos de raíz lingüística se concreten en análisis concretos y operativos, es

nuestra opinión que el procedimiento que se está mostrando más fecundo en resultados radica en profundizar e investigar la historia del teatro como historia de los modos de representar los textos dramáticos. De hecho, como ha mostrado el profesor Romera Castillo en sus trabajos de historia de la semiótica teatral en España, son muy abundantes y enriquecedores los estudios que en nuestro país se han realizado y se realizan sobre nuestra historia teatral, aplicando a la misma —sin detenerse en la quizás estéril discusión sobre texto o representación— una metodología que, desde una semiótica en sentido amplio, utiliza todos los datos posibles sobre el actor, el público, los testimonios de la época, la información escénica de los textos, la historia del escenario y su tecnología, etc. De manera que si los trabajos de estricta teoría son escasos en España, es muy esperanzadora la abundancia de análisis de textos y teatro de nuestra historia que, si hay que cuantificar, son mucho más numerosos los que se han centrado tanto en el Siglo de Oro como en el teatro contemporáneo.

Finalmente, la tercera vía correspondería a un movimiento paralelo que se ha ejercitado recientemente tanto en lingüística como en la teoría del arte. Se trata de lo que se llama la recepción de la obra artística y que tiende a identificar en el receptor de la misma, sea lector o espectador, la definitiva instancia de la significación estética.

Corresponde a esta línea, en la actualidad aún en desarrollo, la recuperación de la dimensión pragmática de todo hecho de comunicación cultural. Si los límites de este escrito no lo impusieran, sería ahora el momento de recuperar un aspecto inicial de nuestra descripción, esto es, la paulatina y creciente valoración de la semiótica pragmática de Peirce con respecto al modelo saussureano aludido anteriormente.

De hecho, en fin, las tres líneas más importantes de la semiótica teatral en España son variaciones distintas de la presente sensibilidad ante la dimensión pragmática de la comunicación humana, aunque no siempre remitiendo a la ya lejana obra de Peirce, pero sí atenta a las particularidades y diferencias que surgen cuando contemplamos el hecho teatral como un fenómeno complejo, pero concreto, que, si bien desafía al estudioso, se muestra como el lugar idóneo para captar las materializaciones irrepetibles, aunque llenas de notas de claridad y oscuridad, de la apasionante interrelación entre historia y sociedad, esto es, el teatro como un espacio óptimo, aunque difícil, para asomarnos a la realidad del hombre que hace de la representación un modo fundamental de identidad y relación.

Durante el mes de abril, en la Fundación

ACTIVIDADES SOBRE «EL MADRID DE CARLOS III»

■ Conferencias y conciertos en el segundo centenario del monarca ilustrado

Como contribución a la conmemoración de «Carlos III y la Ilustración», en el segundo centenario de la muerte del monarca, en 1788, la Fundación Juan March ha programado durante el mes de abril un ciclo de conferencias, dirigido por Miguel Artola, presidente del Instituto de España, y un ciclo de música de cámara, todo ello bajo el título común de «El Madrid de Carlos III».

Estos actos vienen a enlazar con el homenaje que la Fundación Juan March rindió al monarca ilustrado en 1981, cuando

se colocó el 2 de diciembre de ese año, en presencia de SS. MM. los Reyes de España y otras personalidades de la nación, una estatua de Carlos III (réplica de la que existe en Burgos de Alfonso Giraldo Vergaz) en el centro del Jardín Botánico de Madrid. La placa que hay en el pedestal de esta estatua, donada por la Fundación al Jardín Botánico, dice así: *A/ Carlos III/ creador de este/ Real Jardín Botánico/ la Fundación Juan March/1781-1981/.*

Como prólogo a la Conmemoración «Carlos III y la Ilustración», la Comisión Nacional creada al efecto, que preside el Rey Don Juan Carlos I, y el Ministerio

de Cultura han publicado un volumen en el que se reproduce en facsimilar el *Elogio de Carlos III*, de

Gaspar Melchor de Jovellanos, editado en 1789 por la Real Sociedad de Madrid, así como un trabajo del académico de la Historia y catedrático de la Universidad Complutense **Gonzalo Anes Alvarez**, vocal de la citada Comisión Nacional, sobre «La España Ilustrada en tiempos de Carlos III».

El volumen se abre con unas palabras preliminares del Rey don Juan Carlos I, quien señala cómo «los impulsores modernizadores de mi antecesor, el Rey Carlos, alcanzaron todos los campos de la actividad social: la educación, la naciente industria, la agricultura, el comercio, el ejército, las instituciones científicas y literarias. Nada quedó excluido de las tareas reforma-



Grabado de Carlos III, a partir del retrato de Mengs

doras de la Corona. El Siglo de las Luces fue una gran empresa contra el oscurantismo y la ignorancia y tuvo como objetivo social la realización de una mayor felicidad».

«Por ello parece muy oportuna, e históricamente justa, la iniciativa de conmemorar tan rico período de la historia española. Muy valorado por historiadores y especialistas de las diversas disciplinas, será de gran interés, sin duda, para los españoles de hoy.»

«El reinado de Carlos III 'es uno de los más gloriosos que registran nuestros anales modernos'. Así lo reconocía Danvila al historiarlo.» De este modo inicia **Gonzalo Anes** su estudio sobre «La España ilustrada en tiempos de Carlos III», que recoge el citado volumen. «Su apoyo personal a las obras públicas y a las edificaciones, tanto en las Dos Sicilias como en España, le hacía decir al marqués de Esquilache que 'el mal de la piedra le arruinaba' (...)»

«El conde de Fernán Núñez quiso honrar la memoria de Carlos III con un busto de bronce, en cuyo pedestal, y al frente, mandó esculpir una ins-

cripción en la que se resumen las vicisitudes y las virtudes del rey: 'fue príncipe heredero de Toscana, duque de Parma y rey de Nápoles, padre, hermano y amigo de sus vasallos. Pacífico. Humano. Modesto en la prosperidad. Sufrido en las adversidades. Amigo sin igual. Inmortal en su palabra. Protector de la Agricultura, de las Artes, de las Ciencias, de la Industria y el Comercio. Sus virtudes inmortalizan su memoria' (...)».

«Durante la segunda mitad del siglo XVIII, y coincidiendo con el reinado de Carlos III (1759-1788), hubo en España hombres ilustrados que, en palabras de Sarrailh, con todas las fuerzas de su espíritu y todo el impulso de su corazón, trabajaron con el designio de contribuir a lograr la prosperidad, la dicha, la cultura y la dignidad de sus compatriotas. Pretendían, con su acción, colaborar a que se lograra la 'pública felicidad' o 'felicidad común' de que hablaba Campomanes (...)».

«Aunque fueran pocos los hombres de letras, era tal el ardor de los grandes reformadores que con él se podía compensar la

ACTOS SOBRE «EL MADRID DE CARLOS III» (*)

Un ciclo de conferencias y tres conciertos de música de cámara en torno a «El Madrid de Carlos III» se celebrarán en la Fundación Juan March en abril. El programa es el siguiente:

● Ciclo de conferencias:

— Martes 12 de abril:

Miguel Artola, «Madrid, villa y Corte».

— Jueves 14 de abril:

Antonio López Gómez, «La villa de Madrid. Modificaciones en la geografía de la ciudad».

— Martes 19 de abril:

Claude Bedat, «La Academia de Bellas Artes, centro de enseñanza y control».

— Jueves 21 de abril:

Carlos Sambricio, «Arquitectura y ciudad».

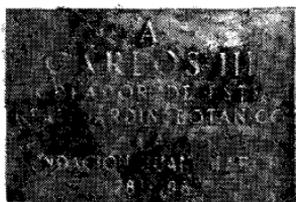
— Martes 26 de abril:

José Manuel Cruz Valdovinos, «Las artes industriales».

escasez de su número: Campomanes, Aranda, Floridablanca, Cabarrús; políticos y escritores como Jovellanos, Cadalso, Meléndez Valdés, y sabios y economistas como Cavanilles, Capmany, Asso y Olavide. Estas eran 'antorchas difusoras de las luces' (...).

«El espíritu de examen y reforma' de que habla Jovellanos en su *Elogio de Carlos III*, y las influencias fisiocráticas y de Adam Smith, permitieron que en España comenzara a haber economistas. Las Sociedades de Amigos del País, creadas durante el reinado, impulsaron la publicación de memorias y discursos en los que se aplica el razonamiento lógico a los asuntos económicos por los que se interesan los socios.»

«(...) El culto a la razón y a la actitud favorable a observar y a experimentar, en vez de conformarse con el criterio de autoridad como fuente de conocimiento, llevaron a una exaltación de lo útil, prefiriéndolo a las especulaciones filosóficas (...). La reforma de la enseñanza se emprendió por Real Orden de 5 de octubre de 1767 (...).



Estatua de Carlos III en el Jardín Botánico, donada por la Fundación Juan March.

— Jueves 28 de abril:

Carlos Seco Serrano: «El Rey y la Corte: los Reales Sitios».

● **Ciclo de música de cámara:**

— Miércoles 13 de abril:

L'Academia d'Harmonia. Obras de G. A. Paganelli, J. Herrando, J. B. Pla, L. Boccherini, J. Oliver y Astorga y V. Martín y Soler.

— Miércoles 20 de abril:

Cuarteto Soler. Obras de Canales, Boccherini, Teixidor y Haydn.

— Miércoles 27 de abril:

Conjunto Barroco «Zarabanda». Obras de J. García, J. Francés Iribarren, J. B. Pla, J. Haydn y L. Boccherini.

(*) Tanto las conferencias como los conciertos de ambos ciclos darán comienzo a las 19,30 horas. La entrada es libre, con asientos limitados.

Desde el 8 de abril, en la Fundación

EXPOSICION «ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO»

■ Ofrecerá 52 obras de la Colección alemana Lenz Schönberg

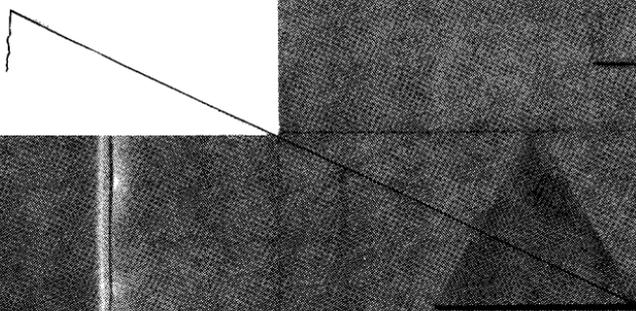
Del 8 de abril al 12 de junio podrá contemplarse en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición «Zero, un movimiento europeo (Colección Lenz Schönberg)», integrada por un total de 52 obras —pinturas y esculturas— pertenecientes a 22 artistas de diferentes países europeos que en el breve espacio de seis años —de 1958 a 1964, aproximadamente— llegaron a crear un movimiento artístico vanguardista propiamente europeo, de rango internacional. La Exposición, organizada por la Fundación Juan March, se ha exhibido desde el 29 de enero al 23 de marzo pasados en la Fundació Caixa de Barcelona.

Las obras de la muestra pertenecen a la Colección Lenz Schönberg, de Munich. Formada desde 1956 por el coleccionista Gerhard Lenz a lo largo de veinte años, esta colección alemana abarca alrededor de 200

obras representativas de movimientos vanguardistas europeos nacidos a mediados del presente siglo.

«Los artistas de la Colección Lenz Schönberg pueden ser considerados como documento testimonial de un movimiento que comprende a toda Europa y que desde los años finales de la década de los 50, más allá de los sistemas políticos, ha abarcado y reunido a los países europeos. La Colección pone de manifiesto la presencia de un arte abierto, superador de fronteras y ajeno a sistemas, un arte verdaderamente europeo», señala en el catálogo de la exposición, **Dieter Honisch**, director de la Galería Nacional de Berlín y Comisario de la muestra, quien pronunciará la conferencia inaugural de la misma el 8 de Abril. A continuación se ofrece un extracto de los comentarios que sobre cada artista recoge el catálogo.

«Oscuro espacio de las decisiones»,
1980, de Stanislav Kolibal.



DICCIONARIO DE LOS ARTISTAS

A

ARMAN (Armand Fernández) (Niza, Francia, 1928).

Empieza a realizar las primeras obras *sello*, los *cachets*, a mediados de los años 50, concentrándose en el procedimiento del azar y en el uso de desperdicios de productos industriales. En 1972 sumó a su nacionalidad francesa la ciudadanía norteamericana. Pierre Restany, creador del manifiesto de los *Nuevos Realistas*, dice de Arman: «(...) lo que pretende es solamente alcanzar el aspecto real de las cosas en su plenitud expresiva, al retener ese aspecto en el instante y proyectarlo más allá de su verdadera duración temporal.»

B

BURY, Pol (Haine, Saint-Pierre, Bélgica, 1922).

Representante del arte cinético en los años sesenta, fundó, con André Balthazar, la Academia de Montbliart y, en 1957, el *Daily-Bul*. Ese mismo año emplea por primera vez un motor eléctrico para poder

controlar el movimiento haciéndolo lento e irregular. Bury figura en el volumen número 3 de *Zero*, y hasta 1964 está representado en todas las grandes exposiciones de ese grupo. Materia en movimiento sujeta a las leyes del azar y la gravitación —danzando en la cuerda floja que pende entre la energía constructiva y la potencia puramente energética— es lo que se revela en la obra de Pol Bury.

D

DORAZIO, Piero (Roma, 1927).

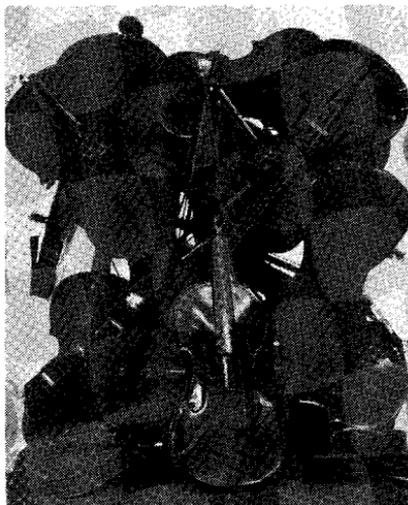
En las diversas fases evolutivas de su pintura, el artista organiza curvas oscilatorias de toda clase de perspectivas de percepción de la siempre igual, permanente, estructura básica. En la década de los sesenta Dorazio desarrolla un significativo estilo propio con sus franjas cromáticas, llenas éstas de un apretado tejido de filigranas, resultantes de la superposición en sentido horizontal, vertical y diagonal, dentro de un cromatismo diáfano luminoso. Es uno de los miembros

más importantes de *Zero*.

F

FONTANA, Lucio (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1899 - Milán, Italia, 1968).

Abre la era de un nuevo arte del espacio y con sus manifiestos teóricos define una fase —inspirada por la técnica— de



«Armandus de Cremona faciebat», 1961, de Arman.

la evolución artística. A partir de 1949 efectúa la perforación de diversos materiales, y desde 1958 abre el lienzo monocromo por medio de uno o varios cortes. A sus *concetti spaziali*, de volumen ovoidal, los denomina «*fini di Dio*».

G

GRAEVENITZ, Gerhard von (Schilde, Alemania, 1934-1983).

Cultivador del arte cinético en Alemania. A fines de los años cincuenta abre nuevos caminos con una forma icónica que integra la luz, el movimiento y el azar. Cofundador, en 1962, del grupo *Nuevas Tendencias*. Partiendo de sus tempranas estructuras homogéneas en blanco, creó los relieves cinéticos actuados mediante impulso electromecáni-

«Concepto espacial-Naturaleza», 1959-60, de Lucio Fontana.



co. En 1983 llegó a prescindir del empleo de la superficie del cuadro.

GRAUBNER, Gotthard (Erlbach, Vogtland Sajonia, Alemania, 1930).

Define sus trabajos como *cuerpos cromático-espaciales*, concepto acuñado por él, que manifiesta el campo vibratorio que existe entre el indefinible espacio cromático y el cuerpo espacial sólido. Realiza estos espacios cromáticos no con pincel, sino con sustancias fluidas y materias absorbentes. En 1963 aplica esta técnica, a manera de *almohadilla* sobre el fondo, recubriendo

este cuerpo con un lienzo muy fino que servía de *piel*. Con estos *cuadros de almohadilla* se mantuvo vinculado por algunos años al grupo *Zero*, y desde 1970 realiza los primeros *cuerpos cromático-espaciales*, que plasman escultóricamente en el espacio el peso del color.

K

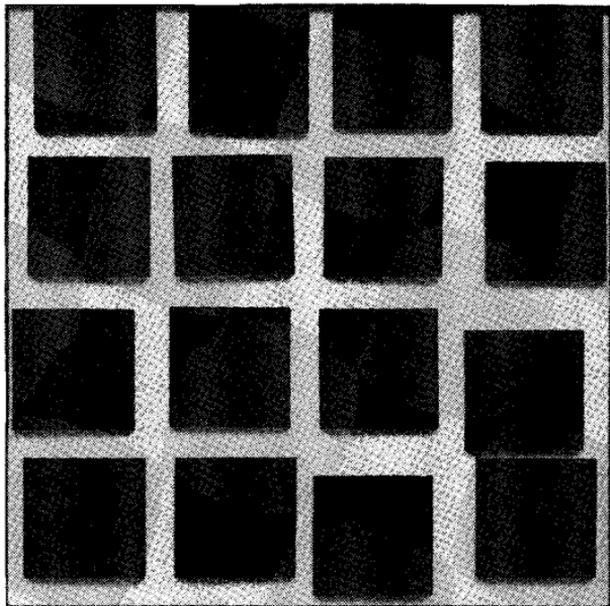
KLEIN, Yves (Niza, Francia, 1928-1962).

En 1947 inventa el *Symphonie-Monoton Silence* y realiza los primeros ensayos con el color puro. A partir de 1965 defiende en París la idea de la monocromía. Con su internacional *azul Yves Klein* (IKB) conquistará en adelante el mundo del arte. Surgen los grandes relieves de esponjas, las huellas de cuerpos humanos (antropometrías), impresiones del fuego, el agua, el viento (*peinture du feu*, cosmogonías) y proyectos de un mundo armonizado por la técnica.

KOLIBAL, Stanislav (Orlova, Checoslovaquia, 1925).

En 1963 descubre un camino propio entre el cuadro y la escultura: sus objetos *lábilis*, en los que trabaja durante

diez años, son monocromos, en color blanco, para huir de la pura *materialización* *matérica*. Desde su penetración en el ámbito internacional, su arte evoluciona entre el *arte conceptual*, el *arte povera* y el *minimal art*, hasta un concepto de escultura vinculado a la época. En 1973 realiza *escenificaciones e instalaciones* espaciales, tensadas desde la pared hasta la inmaterialidad y el espacio circundante.



«Objeto cinético», 1968/70, de Gerhard von Graevenitz.

M

MACK, Heinz (Lollar, Hessen, Alemania, 1931).

Con Otto Piene inicia en 1958 el movimiento *Zero* y edita la revista-catálogo de ese nombre. *Mis esculturas son objetos nuevos en el espacio, reflectores de la luz e instrumentos del movimiento*, afirma. Mack pintó en 1963 su último cuadro al óleo; desde entonces trabaja en su utópica *luz-visión*.

MANZONI, Piero (Milán, Italia, 1933-1963).

En 1957 crea su *pintura acroma*: lienzos blancos empapados en yeso o caolín, que se sustraen a todo significado que no sea una mera superficie sin color. Manzoni influyó de

modo determinante en el desarrollo de la pintura monocroma y también en otros grupos, como el de los Nouveaux Réalistes de París, e inspiró actividades en el campo del *happening*, la nueva poesía y la música.

MORELLET, François (Colet, Francia, 1926).

Su interés se dirige a la ordenación de la superficie del cuadro con regularidad y lógica; así lo que se refleja es el sistema de articulación, no el cuadro mismo. De 1960 a 1968 estuvo afiliado al grupo *Recherche d'Art Visuel* y se dio a conocer con su malla especial *Sphère-trames*, un enrejado de barras metálicas perpendiculares entre sí y resuelto en forma circular, que contiene una ambiciosa solución

del problema de la cuadratura del círculo.

O

OPALKA, Roman (Abbeville, Francia, 1931).

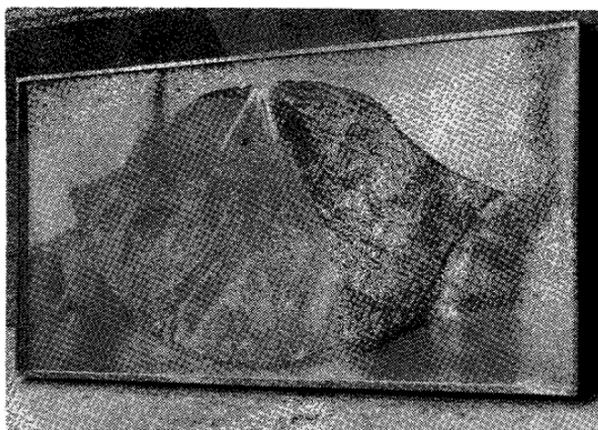
En 1965 empezó a pintar —sobre grandes cuadros de formato uniforme a los que él denomina *detalles* de su idea— cifras que van desde el 1 al infinito. El pincel avanza en líneas horizontales, desde arriba a la izquierda hasta abajo a la derecha. Opalka titula y firma cada *détail de la idea* con la cifra inicial y la final dentro de la progresión del *détail*. *Cada détail —ha dicho— va acom-*

▷ pañado de una grabación en cinta magnetofónica y una fotografía de mi rostro.

P

PIENE, Otto (Laasphie, Westfalia, Alemania, 1928).

No sólo acuñó y difundió decisivamente la imagen del grupo *Zero*, sino también marcó el campo de la conciencia del arte en Europa desde 1957. Desde sus ya legendarios *ballets de*



«Las alas del Arcángel San Miguel», 1968, de Heinz Mack.

luz de la primera época de *Zero*, Piene ha pasado a realizar *events*, de carácter multimedial, en el aire y en las aguas, que considera *open-air-festivals* y cuyo contenido es principalmente de índole mítica.

PRANTL, Karl (Pöttching, Burgenland, Austria, 1929).

Creador de los Simposios Internacionales de Escultores de Burgerland en 1959. Es conocido por sus *piedras para la meditación*, como las llama él, de grandes dimensiones que se hallan en Austria, Alemania, Checoslovaquia, Israel, Estados Unidos, Japón, etc.

R

RAINER, Arnulf (Baden, Austria, 1929).

Desde comienzos de los años 50, el método del sobrepintado es su forma de trabajo habitual. Sus sobrepintados son apropiaciones de experiencias psíquicas de carácter colectivo. Hasta la fecha no ha dejado de practicar el sobrepintado y el *re-sobrepintado*. Desde sus comienzos, la época informal, hasta llegar al *body-art*, Rainer ha influido relevantemente en

el arte austríaco y ha traspasado con gran éxito las fronteras de su país.

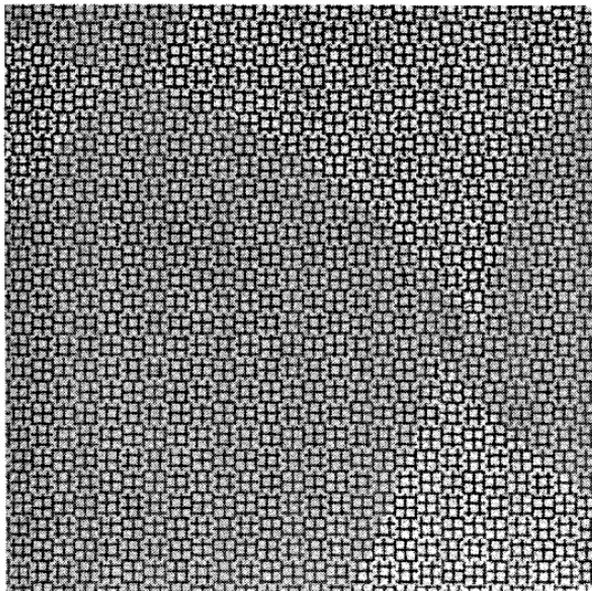
S

SCHOONHOVEN, Jan J. (Delft, Holanda, 1914).

A partir de 1957 realiza los primeros relieves en cartón ondulado y en papel, basados en estructuras orgánicas y luego relieves seriados. Entre 1960 y 1965 funda, con Armando, Hendrikse y Peeters, el grupo *Nul* holandés. En los setenta prosiguió el desarrollo de sus relieves *monocromos blancos*, que hoy constituyen una aportación holandesa propia, entre el *optical art* y el *minimal art*, y que, en la simbiosis de vacío y plenitud, se integran en la contribución europea al arte de esta época.

SOTO, Jesús Raphael (Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923).

A comienzo de los años 60 figura entre los artistas de la *Nouvelle Tendance* y los del círculo de *Zero*, y está representado en la mayor parte de las exposiciones de arte cinético en Europa. La sensorialidad de las leyes ópticas de la naturaleza genera en las obras de Soto una danza vibratoria. Du-



«5 tramas», 1960,
de François Morellet.

rante los años 70 su obra es conocida por las grandes *integraciones arquitectónicas* realizadas para la industria.

T

TAPIES, Antoni (Barcelona, 1923).

En 1948 funda, con otros artistas, la revista *Dau al Set*, de filiación surrealista. Su gran medio de expresión va a ser la materia. En 1950, en París, entra en contacto con el *Otro arte*, tendencia que sitúa lo esencial de la obra pictórica en la materia de la que está compuesta. Tapiés busca el acercamiento a lo real a través de la textura del cuadro.

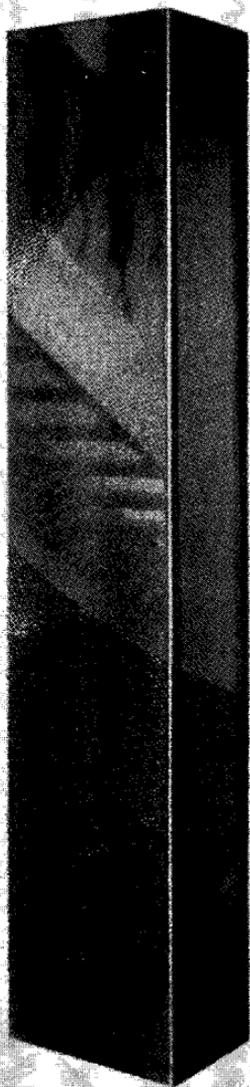
TINGUELY, Jean (Friburgo, Suiza, 1925).

Siguiendo a Marcel Duchamp, en los años 50 Tinguely ensaya en el principio de la rotación la génesis histórica de un arte cinético redivivo (el *meta-movimiento*). En París desarrolla sus *matemáticas*. Desde sus primeras *máquinas de pintar* hasta sus grandes esculturas de Lausana y Zurich, o su gran *acción* de Milán, Tinguely ha seguido el camino de un arte que entraña el devenir y el fenecimiento también, y siempre, la ingenuidad y el humor.

U

UECKER, Günther (Wendorf, Mecklemburgo, Alemania, 1930).

Forma parte, desde comienzos de los 60, del grupo alemán *Zero*, de Düsseldorf. Primero con la significación del clavo, su sello distintivo, y luego con la estructura del clavo, Uecker propone un concepto de estructura único y autónomo en el que todas las partes poseen el mismo valor y en el que se unifican ma-



«Piedra para la meditación»,
1984/86, de Karl Prantl.

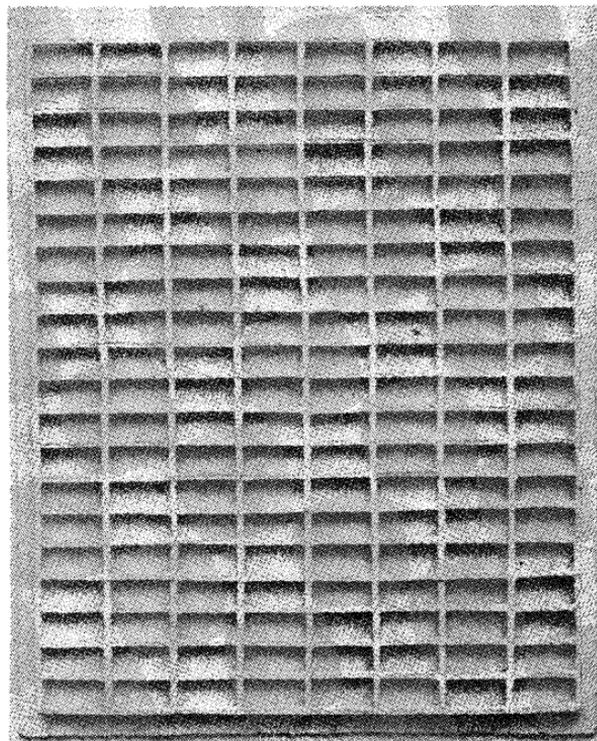
▷ terial, método e intuición. Así, la estructura del clavo puede desligarse también del cuadro y transferirse a otros objetos.

V

VASARELY, Víctor
(Pecs, Hungría, 1908).

Junto a Josef Albers, a Vasarely se le adjudica la paternidad del llamado *Op-art*, el cual, al lado de las investigaciones sobre teoría de la percepción, apunta ante todo a las reacciones fisiológicas propias de los fenómenos visuales. En 1955 publica su *Manifiesto Amarillo* y en 1959 patenta como invento su alfabeto plástico *unités plastiques*.

VERHEYEN, Jef
(Itegem, Bélgica, 1932-1984).



«Relieve 62-1», 1962,
de Jan J. Schoonhoven.

Creador del manifiesto en torno al *esencialismo*, en 1958. Partiendo de Klee Verheyen elaboró una teoría de los colores

propia, que trataba de sintetizar el pensamiento de la crítica del conocimiento de los filósofos científico-naturalistas de Occidente con el saber esotérico de su tiempo.

«Número 10. Fijación oval», 1958, de Jean Tinguely.



LA CRITICA ANTE «EL PASO»

Desde el 22 de marzo se exhibe en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca la exposición «*El Paso* después de *El Paso*», que anteriormente, desde el 22 de enero, se mostró en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March. La muestra consta de 43 obras, entre pinturas y esculturas, de los diez artistas que a finales de los años cincuenta formaron el grupo *El Paso*. Las obras están fechadas en los años posteriores a la disolución del grupo —de ahí el título de la exposición— y a través de ellas puede advertirse la evolución de cada uno de ellos. Todas las piezas forman parte de la colección de la Fundación Juan March.

Con motivo de la presentación en Madrid de esta muestra, la crítica especializada recordó el papel desempeñado por el grupo en el arte español de la posguerra, al que se refería también y por extenso el crítico **Juan Manuel Bonet** en el texto del catálogo y en la conferencia que pronunció el día de la inauguración, tal como se ha informado en anteriores números de este *Boletín*. Se recogen a continuación fragmentos de algunas de estas críticas.

Juicios críticos

«Conjunto significativo»

«El visitante reconocerá la importancia que tiene el haber reunido, en una colección no estatal, un conjunto tan significativo y preciso de obras. El más distante echará en falta que el tono final de la propuesta se quede algo 'menor'; al fin y al cabo, la Fundación Juan March aparece hoy como la única institución que, por convicción, puede plantear el gran debate todavía pendiente en torno a *El Paso*.»

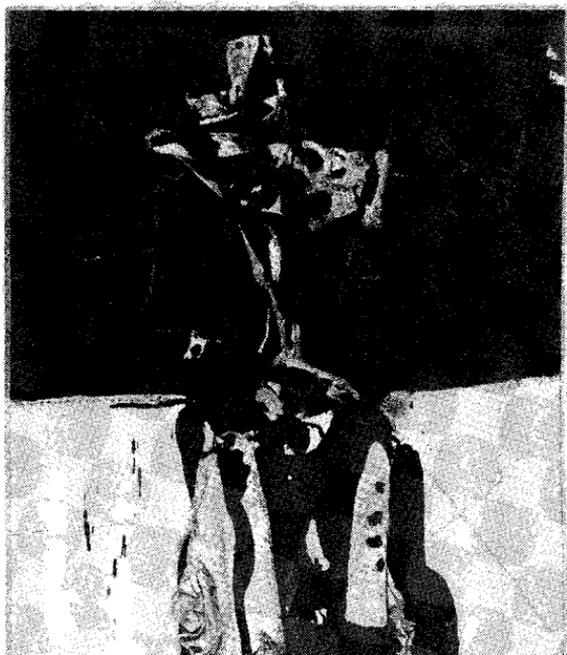
Miguel Fernández-Cid («Diario 16», 5-II-88).

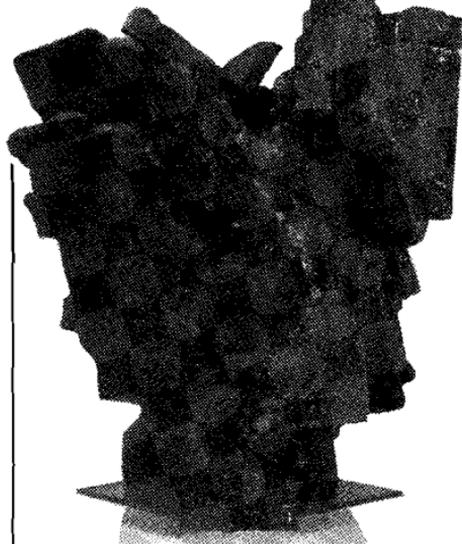
«Deseo de cambiar»

«Juan M. Bonet tiene razón cuando dice que *El Paso* vino a ser, como el grupo de los expresionistas de *Die Brücke* (El Puente), la manifestación de un deseo de andar, de

cambiar; de hecho, su influencia en el ingreso de la cultura española en la esfera universal (junto a Pollock, a Kline, a De Kooning, a Vedova, a Appel, a Alechninsky...) fue fundamental (...). Treinta años después asistimos, en

«Cuadro 165 (homúnculo)»,
1961, de Millares.





«Bóveda», 1966, de Pablo Serrano.

esta exposición, al desarrollo vario de los individuos cuya unión hizo la fuerza, pero que tenían sobrado talento para seguir sus propios pasos.»

Julián Gállego («ABC», 28-I-88).

«Trayectoria plástica»

«Esta muestra es importante porque reconocemos en ella una trayectoria plástica compuesta por obras conocidas. Ahora es quizá llegado el momento de las valoraciones, que no las da más que el mercado y la fidelidad creativa a unos principios que deben desarrollarse cada jornada de lucha con la manifestación contemporánea que es el acto humano de crear.»

Carlos García-Osuna («Ya», 30-I-88).

«Seguimiento indiscriminado»

«(...) En el caso concreto de *El Paso*, a diferencia de otros movimientos de vanguardia, lo verdaderamente relevante es el análisis de su aportación en el momento en

que se produjo y no el de la evolución de la obra de sus componentes. Ese seguimiento indiscriminado de quienes en un determinado momento decidieron, no formal, sino artísticamente, separarse no aporta otra cosa que lo obvio: la constatación de unas trayectorias artísticamente divergentes.»

Francisco Calvo Serraller («El País», 24-I-88).

«Filtraciones y referencias»

«Aun después de su disolución como grupo (...), algo de ellos se filtraría a la joven pintura española: se denostó su negrura o su abstracción, pero ciertos 'tics' suyos emergían, y siempre algo de su laconismo, de su esencialidad quedaría como marca de lo hispano. Gestuales, matéricos o independientes, cada uno desde su posición, proporcionaron referencias a la pintura española posterior.»

Carmen Pena («El Independiente», 20-II-88).

«Renovación común»

«Es patente en la obra la decisión sin límites, el informalismo, la ruptura y el vanguardismo inquieto de los mismos, todo ello consecuencia de la común idea de renovación.»

Francisco Vicent Galdón («Guadalajara 2000», 29-I-88).

«Dar paso a nuevos conceptos»

«La meta común del grupo era penetrar y resquebrajar las tan anquilosadas menta-

lidades nacionales, dando 'el paso' hacia los nuevos conceptos, no sólo a nivel estético, sino también desde el plano crítico. Estos, relativamente nuevos, conceptos pasaban por el compromiso con la escena internacional.»

Gloria García («Diario de Mallorca», 29-I-88).

«Desnuda radicalidad»

«Con los artistas del grupo *El Paso*, el informalismo alcanzó la más desnuda radicalidad. La materia, el color y el gesto expresaron la violencia a secas. Y los rasgos de su estilo pasaron a definir cómodamente la Escuela Española en pintura contemporánea, con una tenacidad un tanto cargante aunque explicable (...).»

(«El Globo», 28-I-88).

«Motor de la creación»

«(...) No todos han tenido igual evolución. Mientras algunos han superado las trabas y las dificultades y han adecuado su obra a los tiempos modernos, otros se han quedado anclados en el pasado, sin posibilidad de volver a arrancar el motor de la creación.»

(«Epoca», 25-I-88).

«Pincelada violenta y rápida»

«(...) Estas obras de los últimos treinta años siguen teniendo el mismo espíritu que las primeras realizadas alrededor de 1957. La pincelada violenta y rápida, creadora de tensión y movimiento, de 'action painting', unida

al color español —tierras y negros—, sería la representación sobre el lienzo de la fusión de un grupo de mentalidad contemporánea, pero profundamente arraigado en la historia española.»

S. Erasquin («Expansión», 30-I-88).

«Formas revolucionarias»

«(...) este grupo supo romper con todo lo anterior; abandona completamente la figuración, para embarcarse decididamente en la abstracción y en una serie de formas que fueron revolucionarias en su época, pero que hoy en día se pueden considerar casi como clásicas.»

Pedro F. García Gutiérrez («Crítica de Arte», nº 41, febrero 88).

«Un ayer no muy lejano»

«Diez artistas con unas trayectorias muy dispares y con un momento actual que puede servir para analizar las diferentes posturas creadoras a través del tiempo. En cualquier caso, un buen tema de revisión para la obra de unos artistas que significaron la modernidad y la vanguardia en un ayer no muy lejano.»

(«Lápiz», nº 47, febrero 88).

«Intuitivos y perspicaces»

«El grupo fue un grupo de intuitivos y perspicaces intelectuales, cultos, agudos conocedores de las corrientes más puntuales, informados de las tesis más despiertas, viajeros empedernidos.»

J. M. Alvarez Enjuto («Arteguía», nº 37, febrero 88).

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA» EN ABRIL

Guitarra, canto y piano y bandurria y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» del mes de abril y que tienen lugar en la Fundación

Juan March los lunes a las doce horas.

La entrada es libre y se permite el acceso o salida de la sala en los intervalos entre las distintas piezas del programa.

Lunes 11

RECITAL DE GUITARRA,
por **Eduardo Isaac**.

Obras de Bach, Giuliani, Barrios, Heinze, Castelnuovo-Tedesco, Brouwer y Rodrigo.

Eduardo Isaac, argentino, es profesor de guitarra y repertorio de la Escuela provincial de Música de Entre Ríos (Argentina). Ha actuado en Iberoamérica y en Europa. Forma dúo con el violinista José C. Carminio.

Lunes 25

RECITAL DE BANDURRIA
Y PIANO, por **Pedro Chamorro** (bandurria) y **Esteban Sánchez** (piano).

Obras de Rameau, Lully, Francoeur, Beethoven (obras originales para mandolina y piano) y Kaufmann.

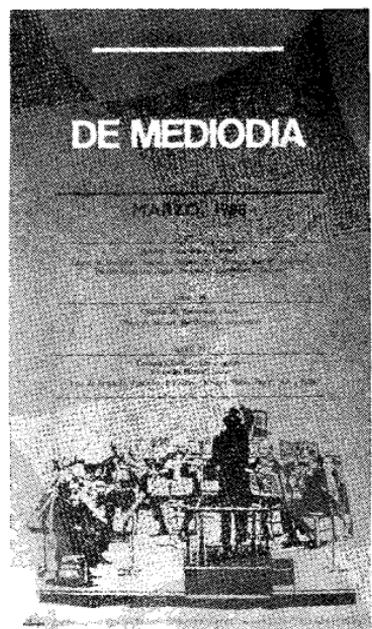
Pedro Chamorro es profesor del Conservatorio de Plasencia. Esteban Sánchez es profesor del de Badajoz y director del de Mérida.

Lunes 18

RECITAL DE CANTO Y
PIANO, por **Ana Fernaud** (soprano) y **Rogelio Gavilanes** (piano).

Obras de Estévez, Guastavino, Montsalvatge, Villalobos, Rodrigo, Granados y Falla.

Ana Fernaud fundó la Schola Cantorum de Caracas y es profesora de Técnica e Impostación Vocal en la Universidad Central de Venezuela. Rogelio Gavilanes es profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid.



PROLOGOS AL LIBRO DE BUEN AMOR

■ Francisco Rico habló sobre la obra de Juan Ruiz

Apuntar algunas claves teóricas acerca de la composición y la estructura del *Libro de Buen Amor*, sus fuentes e influencias, y de su autor, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, fue el objetivo del ciclo de conferencias que con el título de «Prólogos al *Libro de Buen Amor*» impartió en la Fundación Juan March del 12 al 21 de enero pasados el académico y catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona **Francisco Rico**, que ha realizado, en colaboración con Alberto Blecua, una edición crítica de esta obra medieval española, de próxima aparición.

Los títulos de las cuatro conferencias del ciclo fueron: «El primer amor de Juan Ruiz», «Juglares, trovadores y clérigos», «Las voces del Arcipreste» y «Yo, Juan Ruiz».

A continuación se ofrece un resumen del ciclo.

La composición, el modo de hacer del *Libro de Buen Amor* puede ser analizada a la luz del primer amor de Juan Ruiz que se presenta en la obra. Esta comienza con una Invocación, la presentación de las varias voces que hay, y al llegar a la estrofa 71 se deja oír la voz de Juan Ruiz, no ya como escritor, poeta, sino como protagonista, actor, personaje.

En la copla 77 se inicia el relato: *Assí fue que un tiempo una dueña me priso, / de su amor non fui en ese tiempo*



FRANCISCO RICO es catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales en la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro de número de la Real Academia Española. Presidente de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, es consejero del Ente Nazionale F. Petrarca, así como de las principales publicaciones europeas y norteamericanas de filología e historia de la literatura. Director de *Historia y crítica de la literatura española*, a él se deben ediciones de textos clásicos como el *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *El caballero de Olmedo*, y abundantes estudios sobre literatura medieval y renacentista.

repiso: / (...) Se cuenta aquí cómo Juan Ruiz quedó prendado de una dama de alta condición, a la que intenta convencer mediante poemas y mensajes de la alcahueta. La dama cuenta a la mensajera del Arcipreste la fábula del reparto que mandó hacer

el león y de la zorra escarmen-
tada.

El escarmentar en cabeza ajena es una de las premisas básicas del discurso que hace la dama ante la propuesta de la trota-conventos. En la enseñanza medieval hay que mostrar lo que no se debe hacer. En la fábula del león y la zorra escarmen-tada, con una gran riqueza narra-tiva, nos encontramos ante personajes singularizados, accio-nes justificadas, una gran den-sidad de acción y riqueza de matices y sugerencias.

Sin embargo, al leer el pri-mer amor de Juan Ruiz apenas entendemos nada. Quizá las difi-cultades de comprensión de nu-merosos fragmentos de la obra vienen dadas por la pérdida de algo más de la cuarta parte del original, a lo largo de las dife-rentes copias del *Libro de Buen Amor*. Se han perdido así mu-chos materiales que debieron aparecer en la versión primitiva de la obra, con lo que el texto que ha llegado hasta nosotros es muy abstracto y de compren-sión difícil.

Se diría que el narrador se ha convertido en un deshilachado engarzador. El conjunto del *Li-bro* conjuga materiales de diver-sa procedencia y función. En el episodio del primer amor de Juan Ruiz vemos cómo se pide a una dama, inaccesible para el enamorado, que se rinda a los deseos de éste. Y el poema está puesto en boca de una mensa-jera. Cabe pensar que a la hora de presentar al público medie-val el *Libro de Buen Amor*, la cantiga que compone el enamo-rado para su dama quizá fue cantada por una mujer, una juglaresa. Las dos voces, la del juglar y la de la juglaresa, permitirían grandes posibilida-des de representación teatral,

hasta el punto de que la traba-zón lógica de la historia deja de tener importancia en aras de la teatralidad del espectáculo.

Esas canciones, en su mayoría perdidas, responden a géneros fijos de la tradición medieval (cantiga de amigo, canción de partida, etc.). Los géneros líri-cos condicionan notablemente el desarrollo de la historia en el *Libro de Buen Amor*. Incluso las cosas que no quedan claras en la parte narrativa, sí se justi-fican en las canciones líricas; una serie de ecos y correspon-dencias entre la cuaderna vía y las partes líricas marcan la es-tructura de la obra.

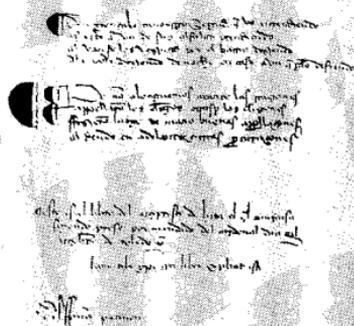
El cimiento y el punto de partida de la concepción del *Libro de Buen Amor* radica en la idea de conformar un poema sobre el amor en primera per-sona, idea que no es nueva, sino que proviene en gran medi-da de la tradición ovidiana, docta, clerical. Uno de los ele-mentos esenciales en la estruc-tura del *Libro* es la superposi-ción de canciones o elementos líricos en los que se va encan-nando la historia. Las piezas líricas van punteando la histo-ria de Juan Ruiz como una música.

Juglares, trovadores y clérigos

El teatro español del Siglo de Oro era polimétrico; en él se usaban todos los metros de la poesía lírica, había distintas for-mas de versificación (quintillas, romances, sonetos...) para las distintas situaciones dramáticas, tal como lo establecía Lope de Vega en su *Arte nuevo*. Por otra parte, no es difícil ver en esa polimetría de nuestro teatro clásico un equivalente de mu-chos de los trucos y efectos que

Fundación Juan March

CURSOS UNIVERSITARIOS 1987/88



Prólogos al Libro de Buen Amor

FRANCISCO RICO

ENERO 1988

Martes, 12
EL PRIMER AMOR DE JUAN RUIZ

Jueves, 14
JUGLARES, TROVADORES, CLÉRIGOS

Martes, 19
LAS VOCES DEL ARCIPRESTE

Jueves, 21
«YO, JUAN RUIZ»

Todas las conferencias tendrán lugar a las 19.30 horas en el Salón de Actos de la Fundación Juan March, Castilla, 77, 28014 Madrid. Entrada libre.

ción de Juan Ruiz. Estaba ya en el aire de la poesía de la Edad Media. La cuna de la poesía occidental está en la Provenza de fines del siglo X. La poesía trovadoresca provenzal florece en el siglo XII. A comienzos del XIV, el siglo de Juan Ruiz, la tradición trovadoresca había ya dado de sí lo suficiente. En España había desaparecido la poesía gallego-portuguesa; en Italia también había desaparecido el *dolce stil nuovo*. Dante ya había escrito su *Commedia*. Entonces Petrarca recoge toda esa tradición e intenta algo nuevo: hacer el libro de poemas, que desborda ya el estrecho marco del poema lírico. El *Cancionero* de Petrarca es el primer gran libro de poemas. Otros precedentes se dan en una serie de cantos (*Carmina*), colección de poemas latinos recogidos en el *Cancionero* de Ripoll, en los que se cuentan episodios amorosos, pero dispuestos cronológicamente y con epígrafes que indican los enlaces entre ellos. Así, se pueden cruzar las fronteras de la lírica para entrar también en el género de la narrativa. El *Roman de la Rose* también es una relación de motivos líricos.

Había, pues, en la historia de la poesía estrictamente lírica anterior a Juan Ruiz una serie de antecedentes y tendencias que nos conducen al *Libro de Buen Amor*. Esa narración escrita con elementos líricos y haciendo uso de la primera persona para contar historias de amores estaba en la fatalidad de los hechos.

Tenemos, por ejemplo, las *Vidas* y *Razós* de los trovadores provenzales: sobre el cañamazo de una interpretación más o menos ficticia se elabora un hilo biográfico, completado a veces con las *razós* o el comen-

hoy emplea la dramaturgia moderna (apagar luces, encender determinados focos, hacer que de pronto los personajes bailen...). El público del Siglo de Oro necesitaba movimiento en la escena, en la prosodia y en las situaciones.

Pues bien, en el *Libro de Buen Amor* ocurre otro tanto con respecto al ritmo y al movimiento. Estamos ante lo que podría ser un guión de comedia o una revista musical, algo que va más allá de la mera lectura estática con que hoy solemos leer la poesía.

Yuxtaponiendo una serie de poemas líricos podemos con ellos construir una historia, hilar un tema. Como se ha apuntado antes, este procedimiento de superponer poemas no es, sin embargo, inven-

tario; tradición ésta que recoge la *Vita Nova* de Dante.

No hay que olvidar que el panorama literario de la Edad Media se reparte entre los trovadores, los juglares y los clérigos. A los tres estamentos sociales —oradores o intelectuales, defensores o aristocracia caballeresca y *laboratores*— corresponden los tres arquetipos de poetas: el clérigo u *orator*, que era la crema de la intelectualidad; el trovador, caballero o aristócrata; y el juglar, o poeta «proletario» del pueblo. Así pues, no hay solamente un impulso trovadoresco en la génesis del *Libro de Buen Amor*. Está también presente la influencia juglaresca. El juglar es, a la vez, autor e intérprete. Gran parte de lo que expone al público puede pertenecer a una pluma ajena, pero el juglar lo cambia, adapta y recrea según la circunstancia y el público que tiene delante. Cuando llega a una plaza, el juglar ha de atraerse la atención del público, mediante un espectáculo musical o haciendo juegos malabares. También en el teatro del Siglo de Oro los músicos tocaban antes de empezar el espectáculo, mientras el público entraba; a veces salían unos cómicos y pronunciaban una loa o describían una batalla o una tempestad.

Teatralidad

El objetivo era siempre acallar al público y concentrar su atención en el escenario. También el juglar fijaba primero el programa de lo que iba a narrar.

Se dan muchos elementos juglarescos en el *Libro de Buen Amor*; empezando por una primera persona que se presenta al

público y cuenta supuestas experiencias amorosas que ha vivido. La espectacularidad y el carácter teatral del *Libro* lo sitúa como una de las variantes de la juglaría. Podemos decir que el *Libro de Buen Amor* se aproxima quizá más al teatro o al cine que a lo que hoy consideramos como literatura destinada a la lectura silente y solitaria.

Impulso lírico, trovadoresco, vertiente juglaresca... Y quedaba un paso más para escribir ese largo poema autobiográfico de tema amoroso, paso que no dio por vez primera Juan Ruiz. El *Ars Amandi*, los *Remedia Amoris*, de Ovidio, así como una serie de poemas de tema amoroso que estaban muy de moda en la Edad Media y se atribuían también a Ovidio, son el punto de partida de una tradición docta, clerical, con la que enlaza el *Libro de Buen Amor*

Las voces del Arcipreste

El Libro de Buen Amor está escrito en primera persona, pero no hemos de interpretarlo como una autobiografía ni aplicar los criterios modernos del «yo» lineal, pidiendo una coherencia ética ni estética. Esa linealidad nada tiene que ver con el talante medieval y sus «aparentes» contradicciones. Nos sorprende hoy el zigzagado de esa primera persona en el *Libro de Buen Amor*; y es que se trata de un «yo» que encubre a una multiplicidad de personajes, con elementos comunes y con divergencias. Y tampoco podemos tomar al pie de la letra lo que esos personajes nos dicen, pues son criaturas juglarescas que en sus afirmaciones ilustran actitudes teóricas que no son fiables, porque el autor verdadero del *Libro*

pretende no que las tomemos como expresión de su pensamiento, sino al contrario: como actitudes que debemos rechazar.

En las primeras estrofas asistimos a la conversión de Juan Ruiz Arcipreste, Juan Ruiz autor, en cuya boca se pone la emocionada oración en verso, en Juan Ruiz-personaje. Las oraciones iniciales (diez primeras estrofas del Manuscrito de Salamanca) responden al género, por lo demás muy conocido, que procede de San Isidoro, del lamento del alma pecadora que se siente en este mundo como presa en una cárcel; tradición ésta que recoge Juan Ruiz no sólo en el contenido, sino también en la forma (paralelismo, clichés fijos en la dicción). En estos versos es la condición humana la que habla, no cabiendo duda alguna sobre su sinceridad, emoción y desespero trágico. Luego el tono va cambiando mediante una sutil graduación. En el Prólogo en prosa, que reproduce el esquema de prólogos de los libros medievales, desaparece ya el tono apasionado. Siguen una oración a Dios pidiéndole la gracia para componer el libro y los Gozos a la Virgen. Y viene la célebre disputa de los griegos y romanos, en la que se dan claves para descifrar todo el *Libro de Buen Amor*.

Multiplicidad de «yoes»

En la copla 70 oímos hablar al libro mismo («yo, libro...»). Tampoco era una novedad que un libro se presentase a sí mismo, pues muchos textos medievales lo hacían y dialogaban incluso con el copista. Y en la copla 71 aparece la voz de Juan Ruiz personaje, protagonista, no ya

autor, que habla y expresa opiniones que el autor no tiene por qué suscribir. Es, pues, precisamente por esa multiplicación de «yoes», como entendemos mejor el carácter distanciado de pensamientos, sentimientos y actitudes de los distintos personajes que desfilan por el Libro, a los que Juan Ruiz deja actuar en libertad. El «yo» abunda con el carácter de personaje negativo, errado o equivocado, y de cuyos repetidos tropezones y caídas, nos viene a decir el autor, hemos de aprender. Porque Juan Ruiz nos propone el Buen Amor de Dios, el único, y los personajes nos van mostrando la multiplicidad del Mal Amor.

El *Libro de Buen Amor* nos muestra toda una variada tipología de amor mundano, los diversos tipos de amadas, modos de galanteo y un amplio abanico de maneras de cumplir los malos deseos. Con ello quiere ser también un repaso a las diversas doctrinas amorosas dentro del panorama intelectual de la época. Así el «yo» lírico va acompañado de su contenido: el amor cortés, que es uno de los objetivos primarios de la denuncia de Juan Ruiz. El amor cortés es mentira, nos viene a decir, y es destruido a la luz del amor ovidiano.

Pero la tendencia libertina y donjuanesca que se escuda en que la Naturaleza ha de gobernar la ética del individuo también es denunciada, y lo es no a partir de una filosofía natural o un naturalismo jurídico a base de citas de autoridades y fuentes jurídicas o médicas de la época, sino que Juan Ruiz elige la tesis aristotélica del amor, en la nueva versión defendida por la izquierda averroísta de su tiempo, y que está muy vinculada

▷ al arte de seducción del *Ars amatoria* de Ovidio. Así Juan Ruiz va desmontando una tras otra las teorías amorosas, demostrando que todas son falsas e inútiles. Pero no es Juan Ruiz autor (el de las primeras estrofas) quien lo hace, sino Juan Ruiz personaje, los personajes mismos, quienes, a través de una conducta pecaminosa y errónea, nos van enseñando la lección: con un vivir tan vario, los «yoes» del Arcipreste nos muestran, por su contrario, la forma de bien vivir.

«Yo, Juan Ruiz»

En el *Libro de Buen Amor* hay una íntima vinculación entre aspectos formales y semánticos y la forma nos determina y propone la manera de descifrar su contenido, al tiempo que nos enseña varias tesis; y la lección se desprende del modo de obrar los personajes. El hilo conductor que aquí seguimos para descifrar el modo de hacer del *Libro* es la primera persona, porque en ella, en el «yo», va a parar todo cuando se dispersa en digresiones, episodios y poemas líricos.

El «yo» de la escritura medieval no puede ser, pues, equiparable al de nuestra época. Porque el *yo* es muchas veces, en el poema de Juan Ruiz, un yo colectivo que se presta a los usos más efectivos: el «yo» de la oración inicial, el «yo» de Juan Ruiz, tiene la máxima generalidad, pues alude a toda la condición humana; mientras que en la segunda mitad del poema, el «yo» parece ser un retrato muy vivo del Arcipreste-protagonista, aunque venga expresado en plural: así, por ejemplo, en la copla 1069, en la carta de

desafío que hace Doña Cuaresma invocando a los fieles a hacer penitencia («De mí, Santa Cuaresma, sierva del Creador, / enviada por Dios a todo pecador, / a todos arciprestes y curas sin amor, / salud en Jesucristo hasta Pascua Mayor»); o en la copla 1245 («Con el emperador muchas gentes venían: / las dueñas y arciprestes —éstos la marcha abrían— / (...»); en la 1283: «el segundo demonio inquieta a los abades; / arciprestes y dueñas hacen sus amistades / (...»». Los arciprestes son algo más destacados que el resto de las gentes, pero Juan Ruiz no se singulariza en ningún momento.

Existe, además, en el *Libro de Buen Amor* una primera persona equivalente a la tercera persona de la narración en nuestra época. Es continuo en el *Libro* un «yo» neutro en función de tercera persona, que era propio de la tradición medieval. En el *Roman de la Rose* el «yo» representa a personajes muy variados. También encontramos en los *Carmina Burana* múltiples ejemplos de un «yo» que no es posible identificar con el del poeta. Y lo mismo sucede en otros géneros medievales, como las cantigas de amigo gallego-portuguesas, que, aunque puestas en boca de una mujer, son textos firmados por poetas de obra conocida. Y es que el oficio del poeta medieval que no se revela a sí mismo, sino que se plasma en un ejercicio de encarnación dramática, en una experiencia de juego de máscaras, facilita esa multiplicidad de los «yoes». El poeta lírico era un suplantador habituado a tener muchas personalidades y, por otra parte, el yo ficticio posee muchas veces una función claramente didáctica y

una función estética. En la poesía medieval hay todo un código de convenciones y simbolismos. Las *Vidas y Razós* de los trovadores provenzales no tienen muchas veces nada de autobiográfico, sino que son interpretaciones más o menos metafóricas. La distancia física del trovador y su amada es la distancia del amor imposible, dada la categoría infinitamente superior que, según la convención trovadoresca, separa a la dama del trovador. Metafórica es también la prisión de Juan Ruiz, evocada en las estrofas iniciales de la oración del lamento penitencial. En el Manuscrito de Salamanca, que fue copiado por el colegial Alfonso de Paradinas, éste añade al final una apostilla ajena al *Libro*, en la que señala: «Este es el libro del Arcipreste de Hita, el cual compuso estando preso por mandato del Cardenal don Gil, arzobispo de Toledo». Podría esto inducir a creer que la prisión de la que nos habla el Arcipreste en la Oración inicial fuera una prisión real. Sin embargo, cuando leemos las diez coplas iniciales detenidamente observamos que las cuitas que afligen a la voz que las enuncia carecen de toda precisión y coinciden puntualmente con la tradición de los lamentos penitenciales que se inicia con los *Synonima* de San Isidoro. Se trata de la universal lamentación del alma pecadora, que tuvo una gran repercusión en la tradición mozárabe.

Cárcel alegórica

Cabe pensar que los próximos a Juan Ruiz entendieron esa cárcel alegórica como prisión real. Pero lo cierto es que Juan Ruiz se sometía a una tradición literaria, tanto más

cuanto que el yo protagonista es un yo equivocado, que peca y fracasa en lo humano, no consigue los fines que se propone ni obtiene los gratos frutos del pecado. Es un personaje condenado por el autor.

¿Y qué ocurre con Juan Ruiz, Arcipreste de Hita? Sabemos muy poco sobre él. En el documento que ha descubierto Javier Hernández, fechable hacia 1330, aparece entre sus signatarios un tal Arcipreste de Fita. Pero el documento es una copia, no un original, hecha un siglo después y cabe la posibilidad de que se incluyese al Arcipreste por tratarse de un personaje famoso de la literatura. El texto descubierto por Hernández, además, no está en el cuerpo de la obra, sino en las guardas, en hoja suelta. Cabría la posibilidad de que alguien, al copiar el documento, introdujera dentro de una lista de clérigos que lo firman al Arcipreste de Hita, a modo de homenaje, pues gozaba en aquel tiempo de gran popularidad.

Por otro lado, pudo no existir Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Quizá fuera un nombre muy común en el que se encarnaría lo que por primera vez aparece como el mito de Don Juan. El caso es que nos encontramos ante la obra de un famoso coplero español, Arcipreste, al que sólo podemos identificar por el lugar donde se mueve. En el *Libro* no se dan datos fechables sobre la realidad de su tiempo ni encontramos alusiones a personajes o hechos de aquella época. El *Libro de Buen Amor* no se deja entender por sí mismo. No basta el texto y ni siquiera éste tiene sentido si no lo analizamos a la luz del contexto, de la tradición, de la historia. ■

LA ROMANIZACION DE HISPANIA

Entre los días 26 de enero y 4 de febrero, el profesor **Antonio Blanco Freijeiro**, catedrático de Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid, impartió en la Fundación Juan March un ciclo de cuatro conferencias con el tema general de «La romanización de Hispania». Los títulos de cada una de las conferencias y los días en que las pronunció son los siguientes: «Los pueblos hispánicos a raíz de la conquista» (día 26 de enero); «Acogida y respuesta» (día 28 de enero); «La resistencia» (día 2 de febrero); y «Los hispanorromanos» (día 4 de febrero).

Como señalaría el profesor Blanco Freijeiro en su intervención, Roma vino a Hispania por equivocación, por lo menos en el momento en que lo hizo. De lo que se encontró aquí, de los problemas bélicos que tuvo que resolver, de las huellas que dejó, de, en fin, el conjunto de medidas, modos y procedimientos que empleó Roma en Hispania para romanizar la Península —término éste, el de romanización, que, por supuesto, no se conocía entonces—, de todo ello trató Antonio Blanco Freijeiro, que completó sus conferencias con la proyección, y consiguiente comentario, de diapositivas sobre restos arqueológicos y muestras de la huella monumental dejada por los romanos en Hispania.

Se ofrece a continuación un resumen de las cuatro conferencias.

Hay que empezar, así, a bote pronto, dicho coloquialmente, con una fecha. El año 218 a. de C.; ese año los



ANTONIO BLANCO FREIJEIRO ha sido catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Universidad de Sevilla y en la actualidad lo es de la Universidad Complutense de Madrid. Es académico-bibliotecario de la Real Academia de la Historia y miembro del Patronato de varios museos. En 1983 obtuvo el Premio Nacional de Traducción «Fray Luis de León» de Lenguas Germánicas. Entre otros libros, es autor de *Arte Griego*, *Arte antiguo del Asia Anterior*, *Museo del Prado*, *Catálogo de la escultura*, *Historia del Arte Hispánico* e *Historia de Sevilla. La ciudad antigua*.

romanos desembarcan en Hispania, ponen por primera vez pie en la Península y lo hacen para detener la amenaza de la expansión cartaginesa. En ese momento, desde hacía unos veinte años, gran parte de Hispania estaba en lucha.

Los cartagineses, en la Península desde finales del siglo V (a. de C.), tenían sojuzgada a buena parte de ella: el Sudeste, el Levante, casi hasta el Ebro,

además de las incursiones cartaginesas por la Meseta. Si a esto añadimos que desde muy antiguo el Sur y Levante venían manteniendo relaciones con Cartago, no debe sorprender el que Roma considerase que la Península Ibérica era cosa de los cartagineses.

La imagen tradicional nos dice que en Hispania había pueblos celtas e iberos. Hoy se tiende a pensar que los celtíberos del centro peninsular no hablaban ibérico, sino céltico. Propiamente, por entonces coexistían dos Españas, dos tipos de vida. El hombre del norte peninsular se resistía a la utilización de la agricultura del tipo andaluz o mediterráneo; le parece algo más propio de mujeres. El hombre del norte prefiere ser marinero: arriesgar la vida en el mar, no empuñando un arado.

Esta mentalidad hace que en el norte no arraigue tanto la noción de ciudad. La gente del norte, con mentalidad mesolítica, es gente aislada, con sentido emigrante, que busca el pan lejos de casa. Quiso la casualidad que esta Hispania del Norte fuera dominada por pueblos indoeuropeos.

Un país dividido

Quando llegan los romanos se encuentran con un país dividido, sin conciencia de unidad, salvo en Cataluña. Un país dividido, pues, y con lenguas bien distintas: al sur, la lengua del Algarve, muy parecida al tartésico; el tartésico; y tres o cuatro más en Andalucía. Luego el predominio del ibérico. El vasco no era una lengua indoeuropea, aunque tiene más deudas de las que se cree. No se conservó el vasco porque los

romanos decidiesen no ocupar el País Vasco, sino porque los vascos no plantearon ningún problema a Roma. A los romanos lo que les interesaba era dominar los dos valles más importantes desde el punto de vista económico: el valle del Ebro y el del Guadalquivir.

Acogida y respuesta

A lo largo de la Historia el fenómeno siempre se ha producido. ¿Por qué unas culturas, al entrar en contacto con otras, aceptan unas lo que les ofrecen las otras y otras veces lo rechazan? Lo normal es que se produzca acogida y rechazo. Por eso yo hablo de acogida y respuesta.

Pero ¿rechazo de qué? Por supuesto de la *romanización*. El término es nuevo, de este siglo. Un romano de entonces, Augusto, por ejemplo, no podría entender el término. Roma no vino a Hispania a romanizar; desconocía el sentido que le damos hoy a la palabra, como Felipe II no entendía lo que era la hispanidad.

Roma vino a Hispania por equivocación. Habría acabado viniendo, tal vez, pero no en ese momento. Roma entonces tenía preocupaciones más próximas. Viene, pues, por circunstancias fortuitas. Ocurre siempre en un Imperio hecho a contrapelo, obligado a luchar contra los demás por imperativos y circunstancias fortuitas. Metida en un conflicto y en otro, Roma tenía que acabar adueñándose de todo el mundo civilizado.

¿Qué entendemos por romanización? En mi opinión, es el conjunto de medidas, modos y procedimientos que Roma dispone y emplea para convertir

▷ en romano un pueblo que no lo es.

¿Qué pretende la romanización? En primer lugar, evitar los conflictos. A Roma le encantaba tratar con ciudades, no con imperios, no con monarquías; Roma es republicana, aborrece la monarquía. Roma es la ciudad por excelencia, mucho más urbana que las polis griegas. Roma quiere que se reconozca su condición de ciudad y pronto querrá que se reconozca su *auctoritas*.

Pero ¿cómo hacer que los demás pueblos acepten sus ideas? Roma guerrea para acabar con las guerras. Es un error, desde luego, pero lo hace. Una vez vencido el adversario, trata de recuperarlo. Una vez aplacados los ardores bélicos del enemigo, había que darles consejos, exhortarles, ayudarles. Esto lo escribía Tácito en *El Agrícola*. El procedimiento era modificándoles, cambiándoles las costumbres.

Hubo, pues, acogida, pero también rechazo, como ocurre en todos los procesos que podríamos llamar de colonización (el caso de Roma no fue la excepción).

En este proceso, por lo que se refiere a la acción de Roma en Hispania, podemos enumerar tres fases sucesivas en el tiempo y en el espacio: En primer lugar, el Este y el Sur de Hispania, la parte más interesante para Roma, la parte más civilizada, urbanizada y más en contacto con el exterior. En segundo lugar, la Hispania del interior, la indoeuropea, con los celtas y lusitanos. En tercer lugar, la del norte, Cantabria, Asturias, etc., que es, como dice Tito Livio, la parte que menos interesaba a Roma, pero dominarla fue una cuestión de prestigio; la primera de las provin-

cias del Imperio fuera de Roma tenía que ser conquistada totalmente.

La aventura de Hispania

Veamos, sucintamente, algunas fechas y algunos hechos. En el año 207 a. de C. está a punto de concluir la dominación cartaginesa en la Península. Las batallas de Baecula (Bailén) e Iliipa (cerca de Osuna) dan seguridad a Roma de que su dominio frente a Cartago está asegurado. El Senado se ha embarcado en la aventura de Hispania para quitarse de encima a Aníbal, que amenazaba a Roma, pero lo hace —el Senado— sin un plan previo. Roma no dominaba la Provenza, que era el camino natural terrestre entre Italia e Hispania. El Senado encarga esta misión a Escipión.

La excusa: castigar a dos ciudades hispanas que habían matado a su padre y a su tío, los Escipiones Viejos. En las exequias de sus familiares reúne a todos los jefes y nobles locales con la idea de reorganizar la Hispania. Funda además Itálica, pilar fundamental de la romanización, y lo hace con los veteranos itálicos y cerca de una ciudad ya existente, Hispalis. Itálica no era, pues, una ciudad de romanos, sino de italianos, pero acabará convirtiéndose en soporte de la romanización.

Pronto la Hispania 'romana' se dará cuenta de que Roma no piensa marcharse, pues Roma a su vez se ha dado cuenta de que es un país muy grande y muy diferente (lenguas, clima, costumbres), pero de un potencial económico muy grande.

El año 206, tras la sublevación de los ilergetes, que repri-

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1987/88



La Romanización de Hispania

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO

ENERO 1988

Martes, 26
LOS PUEBLOS HISPÁNICOS A RAÍZ
DE LA CONQUISTA

Jueves, 28
ACOGIDA Y RESPUESTA

FEBRERO 1988

Martes, 2
LA RESISTENCIA

Jueves, 4
LOS HISPANOROMANOS

Toda la información adicional figura en la 19.ª Hoja del Sílo de Anos de la
Fundación Juan March: Casado, 77. 28020, Madrid. Teléfono 1404.

ñado de un inmenso ejército. Desde Ampurias, en donde ha desembarcado, inicia una ofensiva hacia el Sur, sube después por la Mancha, hasta llegar a Numancia, en plena Celtiberia. Sin obtener éxitos resonantes, bien puede decir que Hispania está dominada.

Período gris

Se inicia un período más «gris», el de los cónsules o pretores «grises». Entre éstos gobernadores puede citarse a Publio Escipión Nasica, que es el primero en tener contactos con los lusitanos. Estos habían aprovechado el vacío de poder para intentar expandirse, invadiendo tierras limítrofes. Acabarán chocando con Nasica. Al regreso de una de estas excursiones bélicas de los lusitanos, cargados de botín y por tanto caminando lentamente en una larga columna, son sorprendidos por los romanos, que los derrotan.

Otros cónsules conquistarán ciudades del interior, como Toledo, por ejemplo. Puede citarse, por otro lado, a Paulo Emilio, del que conservamos el primer edicto militar.

En el año 179 los celtíberos se muestran inquietos y hostiles y Roma envía a uno de sus políticos más brillantes, Tiberio Sempronio Graco, quien se sabrá ganar el respeto y la admiración de los hispanos. Su idea era que los romanos debían contemporizar con los no soberbios y decapitar a los altaneros. Hace, pues, la guerra y logra afirmar su poder, para a continuación cambiar de política y buscar la paz y el arreglo con los pueblos sometidos.

Tres condiciones impone: a) pagarán estipendio; b) propor-

me Escipión, éste regresa a Roma. A partir de entonces, por esos años, entre el 206 y el 197, el Senado empieza a utilizar la palabra 'provincia'. El Senado, que no es el gobierno de Roma propiamente, pero que actúa como si detentase ese poder, divide Hispania en dos provincias: la Citerior (Cataluña y Aragón, hacia el Sureste, hasta Cartagena, la capital de la Hispania cartaginesa) y la Ulterior, a continuación, hacia el Sur, hasta el Guadalquivir. Tito Livio ya habla de estas dos provincias veinte años después de la entrada de Roma.

El año 196 desembarca Catón como gobernador de Hispania, aunque no tenga, como él mismo dirá, más territorio que el que pisa. Pero viene acompa-

cionarán tropas auxiliares; y c) se comprometerán a no levantar ninguna plaza fuerte. Los celtíberos aceptan y gracias a ello se inicia en la Hispania Citerior una etapa de calma relativa que dura del 179 al 154. En la Ulterior reina, asimismo, la paz gracias a la labor de Postumio Albino. Los dos regresan en triunfo a Roma.

No se sabe demasiado de este tiempo; sí que los hispanos están aprendiendo latín y que protestan de los abusos que se suceden. Y es que la administración romana venía a Hispania únicamente a medrar y a enriquecerse.

En el año 171 una delegación hispana va a Roma a denunciar los vejámenes a que están sometidos. Denuncian hechos con nombres propios. Estos se amparan en lo que hoy llamaríamos «inmunidad parlamentaria». Fue tal la vergüenza del Senado ante estos hechos que se prohibió que a los hispanos se les despojase de más de los cuatro quintos de sus cosechas. Dejaron también en suspenso la contribución de tropas auxiliares. De los pactos de Graco sólo quedó, pues, la tercera condición: no erigir plazas fuertes.

Período inestable

Pero la nueva situación provoca una situación más próspera y aparecen nuevas ciudades. Roma se opone militarmente a este aumento y comienza un período de inestabilidad que concluirá con la caída de Numancia.

Un cónsul enviado por Roma, Marco Nobílior, sufre una estrepitosa derrota cerca de esa ciudad. Fue declarado día nefasto por el Senado. Se perdieron seis

mil romanos, una legión completa, además de pertrechos, acémilas, etc. El desastre fue total.

Nobílior, con los supervivientes, estableció el campamento a unos kilómetros de Numancia. La idea en Roma es que se ha perdido la Celtiberia Citerior. Nobílior está en una ratonera y no puede hacer nada hasta recibir ayuda. Es cuando cambia de estrategia y provoca a los celtíberos, que atacan en línea, no en la clásica guerra de guerrillas.

La estrategia de Nobílior resultó bien y los celtíberos huyen al ver los elefantes y se refugian en Numancia. Pero el invierno juega en contra y Nobílior no pudo abandonar el sitio de Numancia hasta la primavera. Para entonces cede los trastos y regresa a Roma. Su sucesor, Marcello, resolverá el problema.

Pero no todo fueron guerras. Hay que valorar las ventajas que la romanización proporcionó a los hispanos. Pensemos en todo lo que construyó y nos legó Roma..., ciudades, lugares de espectáculos, termas, monumentos utilitarios (obras hidráulicas, cloacas, traídas de agua), servicios que aquellos pueblos nunca habían tenido.

La ingeniería hidráulica es una de las grandes creaciones y una de las grandes aportaciones de Roma. Magníficas carreteras que se vinieron utilizando hasta la época de Felipe II; esas ciudades-puentes, Mérida, Zaragoza, Sevilla, Lugo, Salamanca, puentes que han llegado, muchos de ellos, hasta nosotros en perfectas condiciones.

Por no hablar de los acueductos, como el de Segovia, que abasteció de agua a la ciudad hasta el siglo XIX. A los romanos, la verdad, les gustaba impresionar, hacer las cosas con cierto colosalismo. ■

Revista crítica de libros**NUMERO 14 DE «SABER/Leer»**

■ Artículos de Rodríguez Adrados, Claudio Prieto, Francisco Ayala, Fernández Alba, Aranguren, Vilardell y Alberto Sols

Un comentario del profesor **Rodríguez Adrados** sobre la huella que Aquiles, modelo de héroe trágico, ha dejado en la literatura abre el sumario del número 14, correspondiente al mes de abril, de la revista crítica de libros «SABER/Leer», que edita la Fundación Juan March. Además de Rodríguez Adrados colaboran **Claudio Prieto**, **Francisco Ayala**, **Antonio Fernández Alba**, **José Luis L. Aranguren**, **Francisco Vilardell** y **Alberto Sols**, que se ocupan de libros recientemente aparecidos tanto en España como en el extranjero, y que tratan temas de música, política, arquitectura, filosofía, nutrición y ciencia.

Dichos trabajos están ilustrados por **Tino Gatagán**, **José Antonio Alcázar**, **Francisco Solé**, **Stella Wittenberg**, **Arturo Requejo** y **Asun Balzola**.

El catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense **Francisco Rodríguez Adrados** comenta un libro de Katherine Callen King sobre Aquiles. Aunque éste, el primero de los héroes clásicos, no es el que más fortuna ha tenido en la literatura universal, no deja de ser interesante, asegura Adrados, seguir su huella literaria, desde Homero a la Edad Media; situando de esta manera a uno de los protagonistas de la guerra de Troya, que es además prototipo de héroe trágico.

Al músico catalán, fallecido



el año pasado, Federico Mompou se le llamó el poeta del piano. Clara Janés, que ha escrito una biografía sobre él, completa su trabajo con la inclusión de numerosos textos, cartas, entrevistas y otros materiales, lo que es considerado por el compositor y crítico **Claudio Prieto**, quien se ocupa de la obra en estas páginas, como un acierto, dado que todo ese material pone de manifiesto la fidelidad mutua que se profesaron el hombre y su obra creativa. Así escribe Prieto: «El trabajo de Clara Janés es la historia de una vida, sí, pero también es un documento imprescindible para entender el arte mompouiano».

El novelista y ensayista **Francisco Ayala** viajó hace treinta años por los países árabes de Oriente Próximo. La lectura de un extenso trabajo de Daniel Pipes sobre el Islam, su situación política, social y cultural, le ha hecho evocar aquel viaje, aquella información de primera mano, y con todo ello, con la evocación y la lectura, realiza en su artículo una reflexión política e histórica.

Respecto a la obra de Pipes escribe Ayala que «ofrece un panorama informativo bastante amplio y en general plausible del mundo islámico en su presente visto desde la perspectiva de su pretérito, y ofrece, sobre todo, un estímulo dirigido al amplio público lector para que se eviten los juicios apresurados y las actitudes simplistas».

El año pasado se celebró en todo el mundo el centenario del nacimiento del suizo Charles Edouard Jeanneret, más conocido como Le Corbusier, uno de los arquitectos claves del siglo XX, una figura de nuestro tiempo —como escribe el arquitecto español **Antonio Fernández Alba**— cuya vida estuvo aprisionada por el compromiso con la razón y la difusión de sus ideas; preocupación esta última que hace que su vida, su obra y sus propias reflexiones sean muy conocidas. De todo ello trata Fernández Alba al comentar dos biografías, una publicada recientemente y la otra reeditada en España.

«Semiótica y hermenéutica de la narración» titula el profesor **Aranguren** su comentario a los trabajos de Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, y Jorge Lozano, *El discurso histórico*. Entre la semiótica y la hermenéutica centra su atención Aranguren en estas dos obras, que son, de partida, muy distintas, pero que,

en definitiva, no lo son tanto, dada la ajustada complementariedad entre ambos puntos de vista.

La ciencia en la cocina

El doctor **Francisco Vilardell**, especialista en enfermedades digestivas, se apresura a justificar por qué ha elegido hacer la crítica de un libro cuyo contenido incide sólo marginalmente sobre su especialidad. Y, sin embargo, lo hace porque *On Food and Cooking*, de Harold McGee, «contiene tanta información sobre los alimentos y su tecnología, sobre la cocina como arte, como tradición y como fenómeno físico-químico, que me ha parecido excusable que un clínico interesado profesionalmente por los problemas de la alimentación llame la atención sobre esta aportación tan singular a lo que pudiéramos llamar aspectos científicos de la gastronomía». Si tradicionalmente se venía pensando que la cocina no tiene nada que ver con la ciencia, ha habido que esperar al libro de McGee, dice el doctor Vilardell, para llevar la contraria a Sócrates.

Alberto Sols, profesor emérito de Bioquímica de la Universidad Autónoma de Madrid, ha leído con verdadero interés una extensa obra de Daniel J. Boorstin, erudito norteamericano y recientemente jubilado como bibliotecario del Congreso de Estados Unidos. La obra de Boorstin se titula *Los descubridores*, y es, a juicio de Sols, una original historia de los descubrimientos y sus descubridores, en el sentido más amplio de la palabra, desde las más antiguas culturas. El comentarista expone por qué esta obra tendría que estar en las bibliotecas de los centros educativos. ■

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

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

- **Federico Morán y Albert Goldbeter.**
Excitability with multiple thresholds. A new mode of dynamic behavior analyzed in a regulated biochemical system.
«Biophysical Chemistry», 23 (1985), págs. 71-77.
(Beca Extranjero 1984. Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones.)
- **Gabriel Casado Ollero.**
La supresión de las fronteras fiscales en la CEE y el futuro de la armonización IVA.
«Noticias CEE», nº 13, febrero 1986, págs. 89-107.
(Beca España 1982. Plan de Estudios Europeos.)
- **María Paz García-Bellido.**
The half-victoriatu from the Mogente hoard identified as unicum.
«Acta Numismática-15» (Separata), 1985, págs. 65-72.
(Operación especial 1984.)
- **Enrique Flores García (y otros).**
 - *Identification of Facultatively Heterotrophic, N₂-Fixing Cyanobacteria Able To Receive Plasmid Vectors from «Escherichia coli» by Conjugation* (en colaboración con Peter Wolk).
«Journal of Bacteriology», Junio 1985, vol. 162, nº 3, págs. 1339-1341.
 - *Development of the genetics of heterocyst-forming cyanobacteria* (en colaboración con otros autores).
En «Nitrogen fixation research progress» (Actas del VI Simposium Internacional sobre Fijación de Nitrógeno, Corvallis, 1985). Ed.: Martinus Nijhoff Publishers, 1985, págs. 491-496.
(Beca Extranjero 1983. Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones.)
- **Antonio Sáinz de Vicuña y Barroso.**
La contratación exterior del Estado.
Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, 226 páginas.
(Beca Extranjero 1978. Derecho.)
- **Alonso Rodríguez-Navarro, Michael R. Blatt y Clifford L. Slayman.**
A Potassium-Proton Symport in «Neurospora crassa».
«J. Gen. Physiol.», mayo 1986, vol. 87, págs. 649-674.
(Beca extranjero 1982. Biología Molecular y sus Aplicaciones.)

VIERNES, 8 

19,30 horas

Inauguración de la Exposición «Zero, un movimiento europeo (Colección Lenz Schönberg)».

Conferencia de presentación a cargo de **Dieter Honisch**, director de la Nationalgalerie de Berlín.

LUNES, 11 

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de guitarra.

Intérprete: **Eduardo Isaac**.

Obras de Bach, Giuliani, Barrios, Heine, Castelnuovo-Tedesco, Brouwer y Rodrigo.

MARTES, 12 

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Intérpretes: **Quinteto de viento Mediterráneo**.

Comentarios: **Arturo Reverter**.

Obras de J. Haydn, W. A. Mozart, J. Ibert, G. Pierne, L.v. Beethoven y L. Boccherini.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«El Madrid de Carlos III» (I).

Miguel Artola: «Madrid, villa y Corte».

MIÉRCOLES, 13 

19,30 horas

CICLO «LA MUSICA DE CAMARA EN EL MADRID DE CARLOS III» (I).

Intérpretes: **L'Academia d'Harmonia** (Jorge Caryevski, flauta; **Emilio Moreno**, violín; **Sergi Casademunt**, violonchelo, y **Albert Romani**, clavecín).

Obras de G. A. Paganelli, J. Herrando, J. B. Pla, L. Boccherini, J. Oliver y Astorga y V. Martín y Soler.

JUEVES, 14 

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Manuel Villuendas** y **Almudena Cano**.

Comentarios: **Jacobo Durán-Lóriga**.

Obras de W. A. Mozart, L.v. Beethoven, J. Brahms, M. de Falla y P. de Sarasate.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«El Madrid de Carlos III» (II).

Antonio López Gómez: «La villa de Madrid. Modificaciones en la geografía de la ciudad».

«ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO» (COLECCION LENZ SCHÖNBERG)

El día 8 se inaugurará en la Fundación Juan March la Exposición «Zero, un movimiento europeo». Integran esta muestra 52 obras de 22 artistas, procedentes de la Colección Lenz Schönberg, de Munich. La conferencia inaugural de la exposición estará a cargo de **Dieter Honisch**, director de la Nationalgalerie, de Berlín, a las 19,30 horas.

Horario de la exposición: días laborables, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

VIERNES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Piano, por **Diego Cayuelas**.

Comentarios: **A. Fernández-Cid**.

Obras de Mozart, Chopin, Debussy y Granados.

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

LUNES, 18

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de canto y piano, por **Ana Fernaud** y **Rogelio Gaviñanes**.

Obras de Estévez, Guastavino, Montsalvatge, Villa-Lobos, Rodrigo, Granados y Falla.

LOS GRABADOS DE GOYA

Hasta el 17 de abril permanecerá abierta en el Stadtmuseum de Düsseldorf (República Federal de Alemania) la Exposición de Grabados de Goya, presentada con ese Museo y el Goethe Institut de Düsseldorf.

A partir del 25 de abril, se exhibirá en el Kathe-Kollwitz-Museum, de Berlín. Pronunciará la conferencia inaugural **Ignacio Sotelo**, profesor de la Universidad de Berlín.

Por otra parte, 222 grabados de Goya se exhiben también hasta el 10 de abril en el Museo Municipal de Valdepeñas (Ciudad Real), con el Ayuntamiento; y desde el día 15, en la Iglesia de San Miguel de Arévalo (Avila), con la colaboración de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila y el Ayuntamiento de Arévalo.

MARTES, 19

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Intérpretes: **Quinteto de viento Mediterráneo**.

Comentarios: **Arturo Reverter**.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 12.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«El Madrid de Carlos III» (III).

Claude Bedat: «La Academia de Bellas Artes, centro de enseñanza y control».

MIERCOLES, 20

19,30 horas

CICLO «LA MUSICA DE CAMARA EN EL MADRID DE CARLOS III» (II).

Intérpretes: **Cuarteto Soler** (Isabel Serrano, violín; Angel Sampedro, violín; Marcial Moreiras, viola, e Itziar Atutxa, violonchelo).

Obras de Canales, Boccherini, Teixidor y Haydn.

JUEVES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Manuel Villuendas** y **Almudena Cano**.

Comentarios: **Jacobo Durán-Lóriga**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 14.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«El Madrid de Carlos III» (IV).

Carlos Sambricio: «Arquitectura y ciudad».

VIERNES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano.

Intérprete: **Jorge Otero.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

Obras de Guridi, J. Brahms, F. Liszt, F. Mompou, I. Albéniz y M. Ravel.

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

LUNES, 25

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de bandurria y piano.

Intérpretes: **Pedro Chamorro** y **Esteban Sánchez.**

Obras de Rameau, Lully, Françoise, Beethoven y Kaufmann.

MARTES, 26

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Intérpretes: **Quinteto de viento Mediterráneo.**

Comentarios: **Arturo Reverter.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 12.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«El Madrid de Carlos III» (V).
José Manuel Cruz Valdovinos: «Las artes industriales».

MIÉRCOLES, 27

19,30 horas

CICLO «LA MUSICA DE CAMARA EN EL MADRID DE CARLOS III» (y III).

Intérpretes: **Conjunto Barroco «Zarabanda»** (M.^a del Mar Fernández, soprano; **Alvaro Marías** y **Frank Theuns**, flautas; **Isabel Serrano** y **Martha Moore**, violines; **Renée Bosch**, viola

de gamba, y **Eduardo López Banzo**, clave).

Obras de J. B. Pla, J. García, L. Boccherini, J. Francés Iribarren y J. Haydn.

JUEVES, 28

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Manuel Villuendas** y **Almudena Cano.**

Comentarios: **Jacobo Durán-Lóriga.**

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 14.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«El Madrid de Carlos III» (y VI).

Carlos Seco Serrano: «El Rey y la Corte: los Reales Sitios».

VIERNES, 29

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano, por **Jorge Otero.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 22.)

«EL PASO DESPUES DE EL PASO», EN CUENCA

Durante el mes de abril seguirá abierta en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, la Exposición «El Paso después de El Paso». Los fondos pertenecen a la Colección de la Fundación Juan March.

Información: Fundación Juan March, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid