

Sumario

ENSAYO	3
<i>Los clásicos, hoy</i> , por Rafael Pérez Sierra	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Arte	15
Colección Leo Castelli	15
— Sigue abierta la exposición, con 60 obras de 16 artistas	15
— Leo Castelli: «El arte, una búsqueda continua de lo absoluto»	16
Música	19
Estreno de <i>Cuarteto de Primavera</i> , de Claudio Prieto, el día 21	19
— La obra, realizada por encargo de la Fundación, será comentada por el autor	19
Presentación del Catálogo de obras de Joaquín Homs, el día 7	20
«Aula de reestrenos»	20
— Recital de arpa por María Rosa Calvo Manzano, el día 14	20
La ópera <i>Charlot</i> , de Salvador Bacarisse y R. Gómez de la Serna, y la crítica	21
«Conciertos de Mediodía», en diciembre	22
Finalizó el ciclo dedicado a Carlos Felipe Emanuel Bach	23
— Daniel Vega: «Emanuel Bach y su época»	23
Cursos universitarios	26
Philip W. Silver: «De la mano de Cernuda. Invitación a la poesía»	26
Publicaciones	33
Aparece <i>Navarra</i> , último volumen de la Colección «Tierras de España»	33
— Será presentado el día 13	33
— Un total de 63 especialistas han colaborado en los 18 volúmenes de la colección, coeditada por la Fundación y Noguer desde 1974	33
«SABER/Leer»: editado el número 20	39
— A lo largo de 1988 se han publicado 70 artículos de 59 autores	39
Estudios e investigaciones	41
Trabajos terminados	41
Índice General del Boletín Informativo en 1988	42
Calendario de actividades culturales en diciembre	47

LOS CLÁSICOS, HOY

Por Rafael Pérez Sierra

Catedrático de Escena Lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Fue Director General de Teatro y en la actualidad es Asesor Literario en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.



Quiero advertir antes de que sea tarde para algún lector con ideas propias, que me gustaría redondear el título «los clásicos, hoy y siempre»; lo que quiere decir que no me encuentro entre los que se preguntan sobre la vigencia de los clásicos; que el título no contiene ni sombra de polémica y que si ésta surge será del desacuerdo entre el lector y lo que aquí se vaya diciendo.

No quiere decir, sin embargo, que infinidad de obras de nuestro exuberante repertorio y de todos los repertorios no tengan de sobra merecido el eterno descanso. No me preocupa, por tanto, el falso en particular de mi posición.

Para T. S. Eliot, clásico es sinónimo de maduro, y cualquiera que sea el desarrollo de esta idea nos sirve como punto de arranque para liberarnos de ese lastre, de ese concepto parasitario

* 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*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

de la lejanía en el tiempo como condición imprescindible para entrar y asentarse en el Olimpo. Sólo los muertos son clásicos, se nos ha dicho, y los griegos con un general ciego al frente, Homero, ya fueron los clásicos de nuestros clásicos. El resultado es que volvemos a temer a los griegos, como ante las murallas de Troya, aunque nos prometan regalos.

No se trata de levantar altares, de laurear cabezas, de crear cultos, de sentirlos lejanos y respetables; porque no son clásicos por estar muertos, sino por todo lo contrario, porque nos han proporcionado una visión del mundo irreplicable, inmóvil ya y cristalizada, en torno a la cual nos movemos nosotros sacando de ella siempre nuevos destellos.

De otra parte, me parece útil recordar que si bien Grecia y Roma representan un modelo común para todos, más adelante cada cual va configurando su propio repertorio y con él su propia idea de lo clásico. Francia se atribuye desde luego el derecho de primogenitura de esa herencia común en un decidido propósito de clasicismo que incluye el voluntario sometimiento a unas normas. Para los ingleses, clásicos son Shakespeare y alguno que otro más, y aún eso no fue una decisión tomada de antemano. Entre nosotros los clásicos son, sobre todo, los barrocos, y en Alemania los románticos; y no hay que asombrarse de nada porque no está cerrada la cuenta.

Un bachiller español de no hace tantos años, el bachiller que a muchos de nosotros nos ha tocado ser, sabía que podía sentir el orgullo de poseer el conjunto de autores dramáticos más prolíficos y originales de la literatura clásica universal.

Sólo con el número de las obras de Lope de Vega, cifra escalofriante aunque siempre aceptada con el escepticismo que despierta lo inverosímil, una mente juvenil espoleada por la de sus preceptores, imaginaba una Armada Invencible capaz de arrasar el teatro inglés y el francés; y aún quedaban Calderón, Tirso, Ruiz de Alarcón, Moreto...

No se ponía, en cambio, demasiado empeño en su lectura. Eran bienes que se poseían: las reservas oro custodiadas en los

▷ Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; y *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana»*, en la cultura española moderna, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

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

sótanos del banco del país; pintoresca idea de una riqueza que no servía para ser disfrutada.

Por otra parte, mientras Shakespeare se revitalizaba día a día en los escenarios y hay quien defiende la modernidad de Goldoni y la hace contagiosa, nosotros estamos sólo empezando a enjugar poco a poco un saldo negativo; así que, los que sólo se atienen a las más inmediatas realidades, quizás tengan derecho a pensar que nuestros clásicos están escritos sobre papel que amarillea con tintas desvaídas, en una cómoda postura de si no lo veo no lo creo.

Se trata de sacar esos tesoros, esos bienes, al disfrute de todos, porque como desde el principio venimos hablando de teatro, nos urge recordar que clásico para nosotros no viene de clase o aula como se pensaba allá por la Edad Media y el Renacimiento, y nos urge, asimismo, decir, que una sola representación que muestre vivo a un autor de otro tiempo sobre un escenario, vale más que toda aquella apologética suplantedora del conocimiento y, aún más, que muchos de los estudios que sobre ese autor se puedan hacer.

Estamos convencidos de que Jan Kott, tan preocupado por el problema de la vitalidad del teatro, no habría escrito su libro «Shakespeare, nuestro contemporáneo» a partir tan sólo de la lectura de sus obras; de manera que, para hacer contemporáneos a nuestros clásicos, el escenario tiene siempre la última palabra.

Parece que en nuestra historia inmediatamente pasada, se tenían que haber producido las circunstancias ideales para que sobre nuestros escenarios, los clásicos hubiesen disfrutado de una segunda edad dorada y, sin embargo, aunque no faltaron hombres de teatro con sensibilidad y entusiasmo que nunca perdieron del todo de vista los orígenes del teatro español y sus mejores ejemplos, y aunque no puede negarse la existencia de un teatro dedicado institucionalmente si no a mostrar el repertorio de los clásicos como autores vivos, por lo menos a demostrar que los clásicos nunca mueren; se dejaba todo contagiado de la falta de vitalidad cultural reinante, y de esa, no sé si decir lógica o paradójica, desconfianza de todo producto nacional que fue una de las mayores fuentes del humor de la época.

El resultado es que en este momento nos sentimos desheredados; creemos haber perdido la tradición de representar a los clásicos y nos sentimos culpables por ello, y aunque ese sentimiento de culpabilidad es bastante vago en muchas de sus manifestaciones, tiene, naturalmente, su punto doloroso en la recitación, en la

forma de representación en verso, para la que, al parecer, no creemos poseer modelos seguros, caminos abiertos por los que transitar.

Puntualicemos que lo que en nuestro caso se entiende por tradición no es sino la memoria más o menos borrosa de tal o cual individualidad, de algunos actores destacados que «hacían escuela», que imponían o contagiaban su particular forma de «decir» en un radio a veces no más extenso que el de su propia compañía, aunque en otros casos la influencia podía llegar a tener un recorrido mayor cuando el actor encontraba sucesión en otro actor de igual o parecido fuste.

Si con esto nos estuviéramos refiriendo a una tradición más o menos remota, no encontraríamos diferencia con otros países que no padecen nuestro complejo; lo malo es que ésa resulta ser la última tradición para nosotros, la que lamentamos haber perdido, la de esos actores que hacían escuela donde no había escuela, y eso suena una vez más a individualismo, cuando, sin perjuicio de lo que cada hombre de teatro piense, miráramos con malos ojos a cualquiera que osara dudar que el teatro es un arte colectivo.

Así que, por aquello de que una golondrina no hace verano, es urgente reconocer que no hay escuela entre nosotros, porque, al menos en un sentido moderno, la escuela no se construye sobre lo individual, y aún más urgente caer en la cuenta de que no nos ayudará demasiado la añoranza de aquello que perdimos cuando ya había tan poco que perder.

El camino que nos conduce a la recuperación del tiempo perdido es el de la perseverancia, el del hábito en una labor más colectiva que consiga que la presencia de las obras clásicas en escena, y particularmente nuestro teatro en verso, sea una línea continua, ininterrumpida, que venga a sustituir a la intermitente y medrosa línea de puntos que hasta ahora veníamos trazando y siempre teniendo en cuenta, antes de abandonar la geometría, que la tradición aplicada al teatro es una idea paradójica por definición, de manera que siempre resultará ser una línea quebrada y no una línea recta, porque para transmitir algo vivo en teatro hay que transmitir siempre otra cosa que la heredada. Empeñarse en lo contrario desemboca en las técnicas de momificación practicadas por la Comédie Française durante tanto tiempo que, afortunadamente, no son toda la historia de la Comédie y mucho menos la historia de las últimas tendencias del teatro francés en el tratamiento de sus clásicos, que, como dijimos ya, siempre fueron clásicos a sabiendas, clásicos de oficio.

Los ingleses, en cambio, reconocidos amantes de sus tradiciones, saben muy bien que éstas están para ser quebrantadas, y así el «Otelo» de John Dexter-Laurence Olivier, estrenado en el Old Vic en 1964, significó un cambio radical en la composición interna del personaje y en los aspectos más externos del mismo; dicción, impostación de la voz, que han abierto un camino para todos los personajes exóticos del repertorio inglés, e incluso en la más despojada y primitiva indumentaria que ha modificado el aspecto físico del Otelo operístico, hazaña descomunal aún para estos tiempos.

El «Otelo» de Edmund Kean o el de Salvini debieron de parecerse tan poco al de Olivier como todas las antecedentes puestas en escena de «El sueño de una noche de verano» se parecieran a la que hizo Peter Brook en 1970; pero entre todos ellos no hay vacíos, sino la continua y renovada presencia de un repertorio mucho más reducido, aunque más aquilatado que el nuestro.

Ahora podemos decir, sin embargo, que, con o sin nostalgias, el propósito de hacer un hábito de los clásicos es un hecho. De una parte, el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro que tiene ya once años de vida, y de otra, la Compañía Nacional de Teatro Clásico creada hace dos, nos dan pie para creer en ello.

Hay además otros síntomas menos tangibles pero tan decisivos como los anteriores. De una parte parece que volvemos a creer en nuestros clásicos; vamos dejando atrás algunos de nuestros complejos y ya no nos parece obligatorio avergonzarnos de los contenidos de nuestro teatro.

No hace tanto tiempo que pasaron aquellos montajes clásicos en los que quedaba siempre más claro el pretexto que el texto, porque el pretexto era un viaje hacia lo barroco, hacia lo puramente ornamental, hacia la invención teatral, mientras que el texto era aquello que había que enmascarar y oscurecer para no defraudar a los espectadores.

De otra parte, si observamos la lista de todos los espectáculos representados en el festival de Almagro, máxima concentración de clásicos por año y metro cuadrado, vemos otro tipo de desviación, resto del pasado, la huida del repertorio hacia textos no escritos para el escenario, que en algunas ocasiones son grandes obras de la literatura medieval; en otras, ristas de ingeniosidades de Quevedo; nostalgia del teatro que nunca se escribió pero que todos hemos imaginado con las virtudes del antídoto contra los mortales dramas y contra los crónicos finales

felices de las comedias; y, por fin, y en número mayor que las anteriores, la novela picaresca con Lozana, Rinconete y Cortadillo, patio de Monipodio y mesón de estudiante de platos fuertes.

Son muchos los ejemplos, y el mecanismo de desconfianza y de huida muy claro; una vez agotados en la memoria los títulos más conocidos, en lugar de seguir buscando —para eso hay que leer y no poco— continuamos repasando títulos aunque ya no pertenezcan a la literatura dramática, y sin alejarnos mucho de la costa para no entrar en aguas profundas, así que siempre acaban apareciendo en el escenario Don Quijote y Dulcinea, juntos y separados; señal de que no debían de andar muy lejos.

Cuantas veces me he referido a este procedimiento he hablado de alquimia, porque es un intento desesperado de sacar teatro de donde no lo hay, oro de laboratorio, teniendo a mano el filón.

Intentarlo es una tentación invencible; los franceses han llevado a la escena a Pantagruel y los ingleses habrían puesto a Hamlet y a Falstaff a toda costa sobre el escenario, aunque ya se sabe que los ingleses tienen la suerte de encontrárselo todo, héroes y pícaros, sobre el escenario.

Entre nosotros, para complicar más las cosas, parece haber tenido mejor prensa la novela que el teatro, así que no hay que extrañarse de que sobre todo los grupos jóvenes hayan confiado en la eterna vitalidad de los pícaros para rejuvenecer la escena.

Con todo, y aún sin tener que desaparecer estos experimentos, la línea fundamental del Festival de Almagro ha sido la del repertorio auténtico, de forma que en un período que aún resulta breve se ha repetido hasta cuatro veces un título tan representativo como «El caballero de Olmedo» de Lope de Vega, y hemos podido ver al mismo tiempo obras que quizás no habían salido a un escenario desde el siglo XVII, como «El despertar a quien duerme» del mismo Lope, obra rescatada por la lectura atenta de los clásicos y que nunca encontrarían los que sólo buscan en los manuales de literatura.

Pero la prueba más clara de que, como adelantamos, y quizás porque algunos de nuestros pasados complejos históricos han dejado de atormentarnos, estamos más dispuestos a apreciar las virtudes dramáticas del teatro del Siglo de Oro desoyendo manidos análisis sociológicos, ha sido la audaz y quizás calculada iniciativa de sacar a la escena dos de los más grandes dramas de honor jamás escritos: «El castigo sin venganza» de Lope de Vega, y «El médico de su honra» de Calderón de la Barca, en estos últimos

años y en un espacio muy corto de tiempo entre uno y otro. Y a todo esto el público ha respondido simplemente viendo teatro, como haría el público inglés con sus «tragedias domésticas y de horror», interpretando los brutales actos de los maridos vengadores, no necesariamente como vicios nacionales, sino como pura materia dramática que son, tal y como nos prevenía el inventor de estos dramas que debía hacerse. Efectivamente, Lope en su «Arte nuevo de hacer comedias» nos da una razón puramente teatral de la existencia de tales obras;

*Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente.*

Calderón es, por otra parte, el autor clásico más representado en los últimos años y, aunque la celebración del tercer centenario de su muerte en el año 1981 ha tenido, cuando menos, una influencia puramente estadística, creo que el resultado sería prácticamente el mismo aún sin la ayuda del calendario. Esto que, respetando siempre las preferencias de cada uno, es un dato no demasiado sorprendente para los profesionales, que deben agradecer a Calderón ser el mejor constructor del teatro español de todos los tiempos, puede tener otro significado si aceptamos que cuando se programa, aunque se trate de los clásicos y aunque sea en los teatros subvencionados, se pretende siempre captar el interés del público, porque Calderón precisamente ha sido una especie de voz de alarma, el grito de ¡que vienen los clásicos!

Pues bien, ahí está, ganándole la partida incluso a Lope, y no sólo con sus comedias, que ya se sabe fueron las adelantadas del teatro más agitado y divertido de las puertas que se abren y se cierran para producir un equívoco de cada vez, sino con los dramas, con dramas como «El médico de su honra» que, a pesar de ser reconocido como una de las obras más perfectas de su autor, nadie podría recordar haberlo visto representado, con dramas como «La hija del aire» que sólo se ponía en Alemania como predilecto de Goethe; y eso porque, quizás, el tópico del miedo reverencial a los clásicos, ejemplificado en Calderón, se alimentaba sólo del desconocimiento del espectador, y del tedio del estudiante. Pero aun cuando todo esto parezca mucho, estamos hablando sólo de normalización, de recuperación del tiempo perdido. Madrid no es la capital cultural de Europa; ¿de qué estado de euforia o de embriaguez habrá salido eso? Simplemente nos levantamos por la mañana y no nos duele nada, que ya es bastante.

Eso, además, tiene la ventaja de poder hacer ciertas comprobaciones que nos tranquilizan de que este renacimiento nuestro no es un camino de ida cuando todos están ya recorriendo el de vuelta, no es una momentánea moda de los clásicos que llega cuando éstos están dejando de estar de moda, si es que hablar así no fuera un contrasentido.

En Europa las salas más grandes están dedicadas a representar a los clásicos y las compañías que lo hacen tienen más de una casi siempre. El National Theatre de Londres pasó del Old Vic, teatro a la italiana no demasiado capaz, a su propio edificio con tres salas, la mayor de las cuales, la Olivier, tiene una capacidad de 1.160 espectadores, y la Royal Shakespeare Company tiene en Stratford dos teatros, el Memorial y el Swan, y en Londres abandonó el Aldwych en 1982 para establecerse en la City, centro del mundo de los negocios y lugar vedado en otro tiempo para una actividad como el teatro, en su nuevo Barbican Theatre que tiene también 1.160 butacas, para no envidiar nada al National. En Londres, además, la R.S.C. representa en el Mermaid Theatre.

En París, la Comédie Française actúa en su teatro de la plaza Colette y en el Odeón, y el Teatro Nacional de Chaillot tiene una de las salas más capaces de París (1.200 butacas).

En todos ellos, además, el porcentaje de ocupación es verdaderamente alto y en muchos casos la demanda de localidades es la que corresponde a los grandes acontecimientos. No es necesario, sin embargo, ni multiplicar los ejemplos, ni relacionar estos datos con los del teatro llamado comercial, porque los principios de los que se parte en uno y otro caso son completamente distintos. Se trata simplemente de poner de relieve la creciente importancia de la presencia de los clásicos en las grandes carteleras teatrales.

En estas carteleras los clásicos adquieren incluso rango de atractivo turístico. De la Comédie Française se ha dicho que sólo iban a ella los turistas y, según un autor inglés contemporáneo, sólo los americanos a dormir. En Gran Bretaña, además, se incluye en los programas de mano una sinopsis argumental cuando se trata de Shakespeare, por lo que pueda pasar.

No parece, pues, que nuestra recuperación en este amplio campo de la actividad teatral, sea, ni mucho menos, la peor orientada de nuestras actividades culturales, aunque para un dramaturgo contemporáneo de este sufrido país, se justifique tan sólo como un servicio público, afirmación que quiere ser despectiva pero que está vacía de significación, porque no cabría pensar en un servicio público sin utilidad pública y, por los datos anteriores

y los que ahora daremos, parece haber mayor «utilidad» en proponer los clásicos al espectador que en presentarle obras y autores que no se sabe si son de largo recorrido o de cercanías, a través de los concursos literarios; aunque esto también la tenga.

Hay dos festivales especializados de teatro clásico en nuestro país; el de Mérida y el de Almagro. De los dos puede decirse que son santuarios de devoto aunque difícil peregrinaje.

La raíz de Mérida es su teatro romano y su ámbito, por tanto, el teatro grecolatino. Se ha celebrado treinta y cuatro veces, ha tenido algunas interrupciones y ha caído de cuando en cuando en la tentación de ser tan sólo el gran escenario en lugar de ser el escenario de los clásicos.

Almagro fue creado en la época en que los «Festivales de España» se encargaban de proporcionarnos una falsa sensación de vitalidad estacional, con el propósito de ser distinto; así que las representaciones teatrales van acompañadas de unas Jornadas de estudio en torno a los clásicos.

Los dos cuentan con una gran afluencia de espectadores, a pesar de su difícil situación en el mapa teatral e incluso en el mapa turístico; han creado un hábito en los espectadores más próximos y nos familiarizan a todos con los clásicos un poco más cada día. Por supuesto ambos son festivales internacionales, porque eso está al alcance de todos; si bien la internacionalidad que se proclama por la simple invitación de compañías extranjeras, y que en la mayoría de los casos es nominal, la tienen ganada Almagro y Mérida con la singularidad de sus escenarios en su más pleno sentido.

La raíz de Almagro es su Corral de Comedias, y en él se hicieron todas las funciones el primer año, aunque luego éstas se han llevado también a otros escenarios que permiten los grandes montajes, para que Almagro sea el único lugar donde, a un tiempo, podamos tener la visión actual de los clásicos y su evocación o reconstrucción en un corral de la época.

Pero el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro se consolida, y hasta se justifica, cuando hace dos años la Dirección General del INAEM crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico. No sé si tiene demasiado sentido reflexionar ahora sobre qué debió ser antes, si el Festival o la Compañía; digamos, no obstante, que la Compañía asegura, por fin, la normal vida de los clásicos y el Festival es ese reconstituyente veraniego sin el cual ya nadie puede pasar.

Bajo la dirección de Adolfo Marsillach, comienza su quehacer

marcándose sus objetivos con todo el rigor que exigen las circunstancias, de manera que, aunque el repertorio de los clásicos al que debe sujetarse es mucho más amplio, ha elegido sólo autores españoles de la Edad de Oro; un drama y una comedia de Calderón, «El médico de su honra» y «Antes que todo es mi dama»; una comedia de Lope, «Los locos de Valencia» y otra de Moreto, «No puede ser...»; obras todas ellas desconocidas del público a pesar de la importancia que la crítica literaria concede, sobre todo, a «El médico de su honra».

Posteriormente comienza una etapa distinta en la que los títulos seleccionados pertenecen al gran repertorio, a esa lista de obras que en toda época se han considerado de más fuste, y son «La Celestina» de Rojas, «El burlador de Sevilla» de Tirso y «El alcalde de Zalamea» de Calderón. «La Celestina» es la primera obra en prosa no perteneciente al barroco que hace la compañía, y «El burlador de Sevilla» es una coproducción con el Teatro San Martín de Buenos Aires.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico tiene su sede en el Teatro de la Comedia de Madrid, donde presenta varios montajes cada temporada utilizando el sistema rotativo de títulos con una periodicidad de quince días, máxima movilidad que permiten y aconsejan tanto las limitaciones de orden interno, como la falta de hábito de nuestro público a este sistema.

La compañía, no obstante, ha realizado varias giras nacionales e internacionales, presentándose en Buenos Aires y en la ciudad argentina de Córdoba y más tarde en cuatro ciudades de Méjico, representando a España por primera vez en el festival que la ciudad alemana de Bamberg dedica todos los años a Calderón, desde que E.T.A. Hoffmann lo pusiera en marcha. Este año ha ampliado su gira por el territorio nacional, ha salido a Venezuela y Colombia, y ha estado en Bolonia en el mes de mayo. Desde su fundación, como hemos dicho, se establece en Almagro durante el Festival, en el que ha hecho el estreno absoluto de alguno de los títulos mencionados.

En menos de dos temporadas de existencia (hasta el 31 de diciembre de 1987), contabiliza 120.437 espectadores y, en lo que va de año, ocupa uno de los lugares más altos en las listas de recaudación de la cartelera.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico ha hecho, además, reverdecer todos los temas de debate que siempre han suscitado y seguirán suscitando los clásicos; los problemas del verso, los de la fidelidad al texto, los acuerdos o desacuerdos entre las aulas y el

escenario, lo que, a fin de cuentas, viene a significar un reconocimiento de su labor de actualización y revitalización de nuestros clásicos.

En cambio no se ha cumplido el agüero que anunciaba la desaparición de los clásicos en la programación del resto de las compañías, pensamiento sombrío de volver a ser pobre del que acaba de dejar de serlo, pero que no tenía por qué cumplirse, y, así, el Teatro Español ha incluido un Molière en su programación y el Centro Dramático Nacional un Shakespeare, y el Festival de Almagro sigue contando con espectáculos de compañías grandes y pequeñas, algunas de las cuales han sido invitadas por la propia Compañía a actuar dentro de su programación en el Teatro de la Comedia, aunque ninguno de estos proyectos de colaboración haya tenido efecto aún, por la indudable dificultad de entresacar fechas, que convengan a las dos partes, de una programación tan sobrecargada.

El predominio casi exclusivo que las disciplinas corporales, han tenido en la preparación del actor en los últimos tiempos, y las escasas exigencias del cine en todo lo que a emisión de voz y articulación del lenguaje se refiere, han depreciado aquellas disciplinas que son básicas para nosotros; por eso la Compañía prepara su propia escuela, a la que pretende aproximarse con la preparación de cursos cada vez más intensivos y especializados.

El Festival de Almagro, por otra parte, ha invitado a la Escuela de Arte Dramático de Madrid a participar con sus montajes en varias ocasiones, ampliando este año la invitación al resto de las escuelas, para compensar con los trabajos de curso la falta en los planes de estudio del «teatro en verso» como disciplina obligatoria; dicho esto por si a alguien le ha parecido exagerado el panorama que hemos hecho sobre nuestras pasadas deficiencias.

La Dirección General del INAEM del Ministerio de Cultura, con la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación y Ciencia, harán, desde el presente curso, una convocatoria de Certamen anual que aliente las representaciones de los clásicos entre los alumnos de las Enseñanzas Medias; poniendo la Compañía los medios técnicos y el asesoramiento en la fase final del concurso.

Con todo esto no sé si hemos llegado ya a los «clásicos para turistas» como en Inglaterra o en Francia, aunque no debemos estar tan lejos. Desde luego hay muchas maneras de conseguirlo,

y cuando hablábamos de la verdadera internacionalidad de algunos festivales, la que va más allá de la simple participación en ellos de compañías de otros países, nos estábamos refiriendo a eso.

En 1989, y en virtud de una gestión directa de la Dirección General del INAEM, el Festival de Edimburgo va a estar dedicado monográficamente al teatro español del Siglo de Oro. Reproducirá el Corral de Comedias de Almagro, programará tres espectáculos realizados por compañías españolas; además de los títulos que se hagan en inglés, montará una exposición y, sin duda, dentro de las actividades musicales del festival, más importantes que las teatrales, si cabe, estará presente también nuestra música de escena de la época; y todo ello en el país más cómodamente encerrado en sus clásicos, que rumia incesantemente las treinta y siete obras de Shakespeare.

La rehabilitación de nuestros clásicos (en este momento vivimos la era de las rehabilitaciones) y el estable esplendor que viven en otros sitios no son moda pasajera, no creo tampoco que sean el contrapeso a la escasa aparición de obras y autores nuevos, como se ha dicho y, desde luego, no son el débito pagado hecho con desgana a aquellos que, según las definiciones de los diccionarios, son nuestros modelos y, por tanto, dignos de imitación, porque tanto desamor cabe en un diccionario, pero no en la escena.

Por el contrario, la presencia de los clásicos en los escenarios es siempre una prueba de vitalidad, de capacidad de creación.

Nosotros hemos sido capaces de importar la cartelera del teatro comercial de Londres durante muchos años, teniendo para la temporada de Stratford y para la programación del Aldwych y del Old Vic de entonces, la misma indulgente comprensión, ese quédese donde está, que nos provocaba ver circular por la izquierda, o el índice de los libros al principio y no al final; sin comprender que la misma energía movía a las dos.

Aún hoy, cierto esnobismo teatral que colecciona nombres de directores de escena no parece necesitar siquiera hacerse la consideración, del todo evidente, de que a esos directores los conocemos precisamente por su interpretación de los clásicos, porque sólo una salida al gran horizonte de los clásicos puede dar la medida de una gran interpretación, de una creación dramática que sea el reflejo de la madurez que ellos representan, y, a fin de cuentas, nuestra capacidad de dar vida a los clásicos en la escena es nuestra capacidad de mantener viva nuestra escena.

LEO CASTELLI PRESENTO SU COLECCION

■ La integran 60 obras de 16 destacados artistas norteamericanos

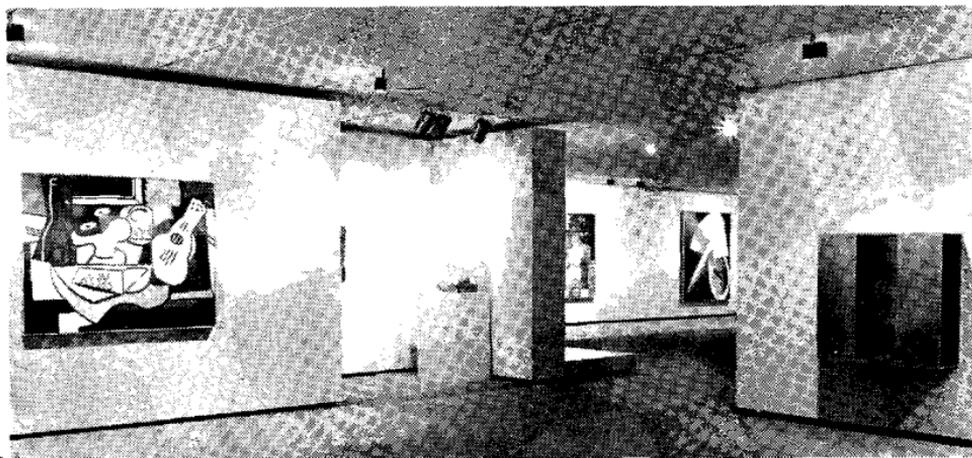
El galerista neoyorquino Leo Castelli vino a Madrid el pasado 7 de octubre para inaugurar la Exposición que con obras de su Colección privada, se está exhibiendo en la sede de la Fundación Juan March. Un total de 60 óleos, esculturas y obras sobre papel, pertenecientes a 16 artistas norteamericanos, integran la Exposición «Colección Leo Castelli» que podrá contemplarse hasta el 8 de enero del año próximo.

Al acto de presentación de la muestra asistió la primera esposa de Castelli, **Illeana Sonnabend**, también promotora de arte. Antes de la intervención de Castelli, el Presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, pronunció unas palabras de bienvenida, en las que recordó anteriores colaboraciones de Castelli con la Fundación, como las exposiciones de Joseph Cornell, en 1984, y la de Robert Rauschenberg, en 1985, ambas montadas con fondos procedentes de su galería. «Leo Castelli —dijo— es una de las personalidades más atrayentes en el mundo del arte contemporáneo, por haber sido promotor y animador de artistas y movimientos artísticos como el Pop-Art, el Minimal Art, el Arte Conceptual, etc.; movimientos

que han tenido una extraordinaria difusión e influencia en el mundo entero. A sus 81 años, este italiano afincado en América conserva su personalidad y su actividad tan vivas como antaño, presentando nuevos artistas y nuevos movimientos en su galería de Nueva York. Leo Castelli es uno de los puentes entre el arte europeo y el arte norteamericano».

Leo Castelli mantuvo una rueda de prensa con informadores y críticos de arte en la Fundación Juan March y en la conferencia inaugural hizo un recorrido de su actividad como coleccionista y promotor de arte desde su llegada a Nueva York en 1941.

Seguidamente recogemos algunas opiniones de Castelli.



«EL ARTE, UNA BUSQUEDA CONTINUA DE LO ABSOLUTO»

«**M**i colección se centra en los artistas a los que represento, aunque he empezado a comprar también obras de artistas más jóvenes. De hecho, hay coleccionistas de distintos tipos. A mí, me parecen más interesantes los que se preocupan por las nuevas tendencias artísticas. Hace siete años, en Estados Unidos sólo se coleccionaba obra de artistas americanos, pero han llegado muchos artistas europeos y algunos nos interesamos también por ellos. En mi caso, es sabido que he expuesto a Miquel Barceló, un joven y excelente pintor, y también he adquirido obra de Chia, Clemente, de los alemanes Kiefer, Baselitz, Penck, Immendorff, Polcke o Richter; he expuesto a Garouste, Combas, Le Blais...

No creo en esa idea del chovinismo y de un cierto proteccionismo. Hace cinco años recibimos con los brazos abiertos a los alemanes, italianos y en menor medida, es cierto, a los franceses. No es fácil decirlo, pero unos pasan mejor que otros. Con alguien como Combas, la sensibilidad americana o europea no funciona. Se puede no mirar el tema, pero es un excelente pintor (...). Siempre hay que ser muy paciente cuando se colecciona, pues a veces cuesta mucho tiempo que un artista que uno impulsa, acabe por ser aceptado. Se producen cambios. Yo durante años no logré vender a Donald Judd. Su éxito fue lento y tardío.

Dan Flavin constituye otro ejemplo. Es aún muy difícil *colocarlo*. Es algo físico. Un Flavin anula todo en una habi-

tación. La gente piensa que no puede poner nada a su lado. Hay olas sucesivas de interés. Después aparece una nueva ola y coleccionistas ávidos que buscan siempre algo nuevo, como todos nosotros. Se nos reprocha que actuemos como en la moda, como si el arte fuese moda, pero eso no es cierto. Siempre ha sido así en el desarrollo del arte: una especie de búsqueda continua de lo absoluto.

¿Cómo vamos a evolucionar? Es difícil de prever. Hay una enorme inflación en todo, sobre todo visual: televisión, revistas, museos, cuadros. Ignoro cómo va a terminar todo esto. Este fenómeno de velocidad creciente es lo que me resulta alarmante. Lo mismo que la informática, que me deja caviloso. Yo no sé cómo funciona un ordenador. A mí, que empecé prácticamente con un pie en el siglo XIX, me resulta casi milagroso haberme mantenido al corriente hasta ahora. Como he cumplido ochenta años, y espero vivir todavía algunos más si Dios me da

«Autopista», 1959, por Jasper Johns.



vida, habré cumplido con mi misión».

La influencia de Jasper Johns

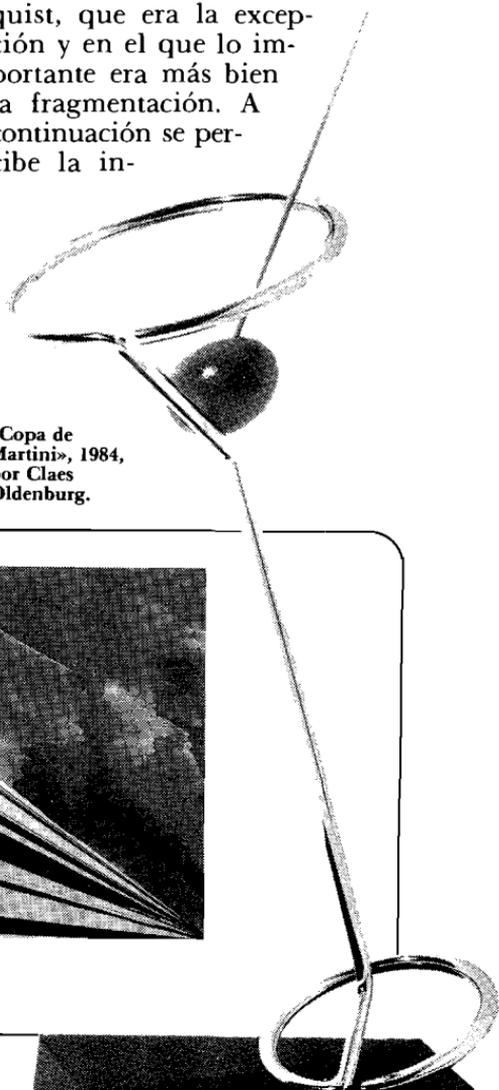
«Ha cambiado mucho el panorama artístico internacional desde mis comienzos en París. Antes de la segunda guerra mundial, existía la pintura americana, pero nadie la conocía. Se conocía a Picasso, Braque, Brancusi, los surrealistas, dadaístas, a Marcel Duchamp, toda una pintura que influyó muchísimo en Norteamérica. Pero después de la guerra, se produjo un lanzamiento de la pintura americana con Pollock, Kline y otros que, a su vez, ejercerían una gran influencia en la pintura europea. Era la primera vez que América tenía artistas originales. Rauschenberg y Jasper Johns revolucionaron al arte americano. Gracias a ellos aparecieron, sin ninguna duda, los pintores Pop. Johns, sobre todo, y también Cy Twombly (que se fue después a Europa y no tuvo un papel preponderante inmediatamente, sino mucho más tarde con los *grafitti* y todo lo demás), tuvieron una enorme influencia. Johns sobre Stella, por ejemplo.

Las bandas de Stella provienen de las tiras de la bandera americana de Johns, porque ahí estaba ya esa importante teoría: abolir el cuadro tal como se le entendía, convertirlo en una especie de objeto. En Johns, al principio de una forma menos precisa, y de manera absoluta después en Stella. Johns trabajó de acuerdo con sus medios; Stella fue mucho más radical en 1959. Inmediatamente después, en 1961, aparece el verdadero fenómeno *Pop* con Lichtenstein, Andy Warhol, Oldenburg y Rosenquist, los cuatro grandes, todos muy diferentes pero teniendo todos como tema objetos de consumo, salvo Rosenquist, que era la excepción y en el que lo importante era más bien la fragmentación. A continuación se percibe la in-

«Copa de Martini», 1984, por Claes Oldenburg.



«20th Century Fox», 1962, por Edward Ruscha.



fluencia de Stella; aparece el arte *minimal* con Judd, Morris, Flavin y otros pintores que no he tenido en mi galería, como Sol Lewitt y Carl André. Más tarde aparecen los *conceptuales* en Europa y América, como Joseph Kosuth, y hacia finales de los años setenta llegan dos artistas fenomenales: Bruce Nauman y Richard Serra. Todo en quince años (...). En esta Colección que ahora se exhibe aquí, de hecho están representados estos mis primeros quince años de actividad como galerista».

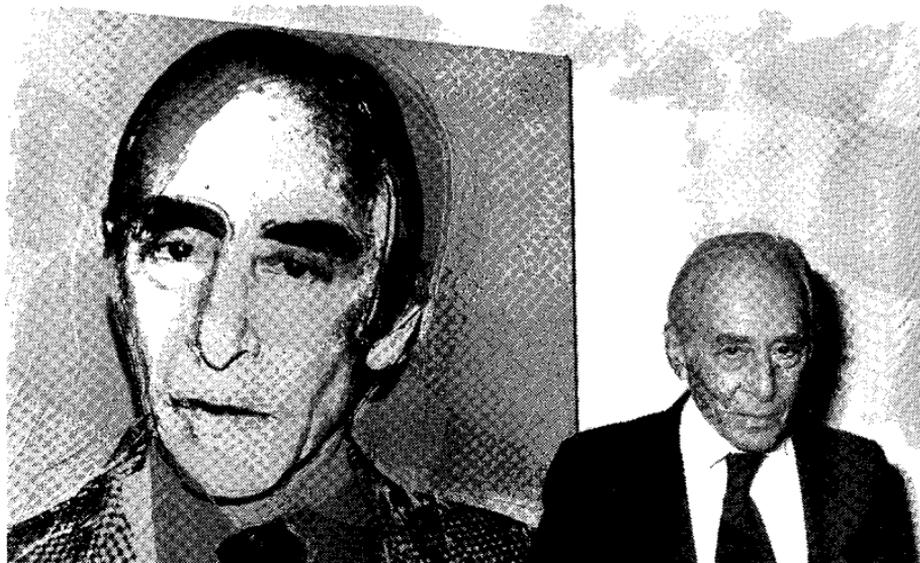
Descubrir a los artistas

«¿Cómo descubro los cuadros? Yo tengo una impresión general. Esta impresión es decisiva y necesita convencerme. Por mucho tiempo que me quede mirando un cuadro, si la primera impresión no me ha dicho lo suficiente, no sirve de nada seguir con ello. Después, cuando ya me he decidido por la pintura y el pintor, entonces es cuando entro en detalles y trato de realizar un análisis. Por lo demás, hoy día al artista no se le descubre ya en su estudio o taller. La información proviene a veces de pequeñas galerías y también de coleccionistas acti-

vos entregados a su quehacer, en quienes yo confío (...).

La verdad, es muy complejo cómo toma uno ciertas decisiones. Es cierto que Bob (Rauschenberg), Jasper (Johns) y personas de gran sensibilidad como David Whitney y Richard Bellamy, que parecen funcionar como barómetros, sí influyeron en mis juicios. Hay que tener buen ojo, pero también buen oído. Algunas veces esto se dice a la ligera, pero no hay otra forma si se quiere tomar una decisión atinada. Uno oye cosas, siente vibraciones, mide reacciones. Al principio no se es consciente de lo que se hace: uno sólo escoge a los artistas. Después se llega al punto de elegir tendencias. Primero fueron Bob y Jasper. Parecían tener elementos identificables con el pasado, el *Dadá*, con el expresionismo abstracto. Luego fue Frank Stella: sentí de un modo confuso que su abstracción geométrica estaba relacionada con Jasper, y todos ellos lo admiten; el espíritu de su obra y el de Rauschenberg les permitió hacer lo que hicieron. Después, vuelta a la simplicidad del color y a la forma del movimiento *minimalista*. Se da uno cuenta de que surge un movimiento y se intenta escoger a sus exponentes.»

Leo Castelli, delante de su retrato, por Andy Warhol.



El día 21 y por encargo de la Fundación**ESTRENO DE CLAUDIO PRIETO**

■ Los intérpretes son Víctor Martín y Domingo Tomás (violín), Emilio Mateu (viola) y Pedro Corostola (violonchelo)

Encargada por la Fundación Juan March, por medio de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, el miércoles 21 de diciembre, a las 19,30 horas, tendrá lugar el estreno de la obra de **Claudio Prieto**, *Cuarteto de Primavera*. Los intérpretes son **Víctor Martín** (violín), **Domingo Tomás** (violín), **Emilio Mateu** (viola) y **Pedro Corostola** (violonchelo). El propio Claudio Prieto comentará la obra.

El pasado mes de marzo **Miguel Angel Coria** presentó su obra, igualmente encargada por la Fundación, *La chevelure*, basada en un texto de Baudelaire, y anteriormente se han estrenado obras de **Gonzalo de Olavide**, **Cristóbal Halffter** y **Tomás Marco**, entre otros.

Claudio Prieto nació en Muñeca (Palencia), en 1934. Ha realizado estudios musicales en Alemania, España e Italia y es titulado por el Conservatorio Superior de Madrid y la Academia Nacional de Santa Cecilia, de Roma. Entre otros premios posee el Internacional «Oscar Esplá», el «Manuel de Falla», el «Reina Sofía» de Composición Musical y el de Radio Televisión Italiana.

Víctor Martín ha estudiado en Madrid, Ginebra y Colonia, ha sido primer violín del Quinteto Boccherini, de Roma, y en la actualidad es concertino de la Orquesta Nacional de España,

concertino-director de la Orquesta de Cámara Española y catedrático de violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Domingo Tomás ha sido segundo concertino de la Orquesta Nacional de Colombia, en Bogotá; ha estado en orquestas suizas y posee una larga experiencia en música de cámara. A partir de la temporada 1986-87 se vincula a la Orquesta Nacional de España como concertino.

Emilio Mateu ha desarrollado una amplia actividad dentro de la música de cámara, habiendo formado parte de varios cuartetos y quintetos; preocupado por la divulgación de la viola, forma dúo, desde 1967, con el pianista Luciano González. Ha estrenado varias obras de compositores actuales. Es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, director-fundador del Grupo de Violas Tomás Lestán y es catedrático del Conservatorio de Madrid.

Pedro Corostola ha estudiado en San Sebastián, París y Siena, ha sido solista de la Orquesta Sinfónica de la Emisora Nacional de Lisboa, de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Desde 1972 es profesor de los «Cursos Manuel de Falla», de Granada, y profesor en 1978 de «Música en Compostela», Catedrático de violonchelo en el Conservatorio de Madrid. ■

PRESENTACION DEL CATALOGO DE JOAQUIN HOMS

■ Concierto del Grupo LIM y la soprano Pura María Martínez

El Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March presentará el próximo 7 de diciembre el catálogo de obras del compositor **Joaquín Homs**. En el acto hará una semblanza del músico español **Joan Guinjoan**. El **Grupo LIM**, que dirige **Jesús Villa-Rojo**, acompañado por la soprano **Pura María Martínez**, ofrecerá un concierto basado en obras de Homs.

La música de Joaquín Homs, en opinión de **Françesc Taverna Bech**, quien ha prologado el catálogo con una aproximación a la vida y obra del compositor, «constituye uno de los eslabones más oportunos para encadenar la trayectoria evolutiva de la música española desde los

tiempos de Falla y el de los compositores de la generación del 27».

El Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) hizo su presentación en Madrid en 1975. Desde entonces ha ofrecido numerosos estrenos mundiales, con partituras casi siempre compuestas expresamente para el LIM. Su gama de posibilidades va desde la tradicional música de cámara hasta los más avanzados experimentos de la electrónica o de los instrumentos convencionales. Jesús Villa-Rojo, su director, además de compositor y escritor de libros sobre música, es profesor del Conservatorio de Madrid. Pura María Martínez estudio solfeo y piano en el Conservatorio de Granada, su ciudad natal, y canto en Madrid.

MARIA ROSA CALVO-MANZANO, EN EL AULA DE REESTRENOS

Periódicamente vienen celebrándose en la Fundación, organizados por el Centro de Documentación, una serie de conciertos con obras de compositores españoles poco difundidas desde su estreno o no estrenadas aún en Madrid. El «Aula de Reestrenos», que así se denomina la serie, celebrará su sexto concierto el 14 de diciembre. En esta ocasión **María Rosa Calvo-Manzano** dará un recital de arpa con obras de Guridi,

Gombau, Muñoz Molleda, Moreno Gans, Magenti, Echevarría, Duo Vital, J. M. Franco, R. Halffter, López Chávarri y J. Alfonso.

María Rosa Calvo-Manzano es catedrática de Arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Ha ofrecido más de 1.500 conciertos. Con una beca de la Fundación ha trabajado en un método sobre la técnica del arpa.

FRAGMENTOS DE LA OPERA «CHARLOT»

Coincidiendo con la presentación de la edición facsímil de la ópera *Charlot*, con música de **Salvador Bacarisse** y texto de **Ramón Gómez de la Serna**, que tuvo lugar el pasado 5 de octubre en la Fundación Juan March, organizada por el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, se seleccionaron para su audición unos fragmentos de esta ópera, inédita desde que ambos artistas españoles la compusieran en el año 1932.

El propio Gómez de la Serna, en su obra *Nuevas páginas de mi vida*, escribía: «Una ópera que se ha escrito y que no se estrena pasa de ser un sueño a ser un ensueño. ¿Existe? ¿Tiene cantables cortos y cantables largos? La música ¿cómo era? ¿Llegó a tener todos sus negritos y negritas en forma sobre el pentagrama? ¿Alguna vez la varita mágica del director de orquesta tocará en la ventana de los atriles para que todos los músicos despierten y se pongan a tocarla? Yo sólo recuerdo que tuve melena de poeta lírico injertada en melena de músico, mientras compuse aquellos tres actos destinados a que los vieses y oyeses señoras con mucho escote y señores con mucho frac. ¡Pobre ópera! La quise imponer en un momento de esplendor de la

amistad y la tuve que sacrificar en un momento de tragedia».

El crítico de «El País» **Enrique Franco** se refería en su comentario (7-X-88), entre otras cosas a este paso del tiempo: «Cuando se entra en contacto con una ópera del talante de este *Charlot*, de Ramón y Bacarisse, a 50 años vista, la gran tragedia es suponer la efectividad que habría podido tener en su tiempo, condición que la presenta ahora como un globo perdido en el espacio de otro mundo».

Por su parte **Antonio Fernández-Cid**, en «ABC» (7-X-88) señalaba: «Y si en el texto abundan las agudezas, símiles y hallazgos poéticos, propios de Gómez de la Serna, la música brinda en tres actos breves una sucesión de danzas, arias, dúos coros, que se desarrollan en escenas donde se incluye el cine».

El crítico **Tomás Marco** («Diario 16», 7-X-88), en su comentario, tras alabar a los intérpretes («un excelente cuarteto vocal con un irreprochable acompañamiento pianístico»), se refería así a la música: «Música de calidad, bien escrita y probablemente muy bien adaptada al argumento, aunque al no ser representada no podemos juzgar su funcionalidad operística final».

Los intérpretes en un momento del concierto.



«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN DICIEMBRE

Flauta y guitarra, canto y piano, dúo de guitarras, y conjunto de cuerda, son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía», correspondientes al mes de diciembre y que organiza la Fundación Juan March los lunes, a las doce horas. La entrada es libre y se permite el acceso o salida de la sala entre una pieza y otra.

Lunes 5

RECITAL DE FLAUTA Y GUITARRA, por **Joaquín Gericó** y **Miguel A. Jiménez Arnáiz**.

Obras de Giuliani, Carulli, Rodrigo, Haug, Ibért y Villalobos.

Gericó obtuvo en 1982 la plaza de flauta solista en la Orquesta Sinfónica de Asturias. Es catedrático de flauta en el Conservatorio de Madrid. Jiménez Arnáiz es en la actualidad catedrático del Conservatorio «Amaniel», de Madrid.

Lunes 12

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Gustavo Beruete** (tenor) y **Juana Peñalver** (piano).

Obras de Mozart, Bellini, Liszt, Strauss y Turina.

Beruete, de origen navarro, ha estudiado en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires y en la Escuela Superior de Canto de Madrid; se ha especializado en lieder alemán, canción francesa, italiana y española. Juana Peñalver ha sido profesora en Tenerife y en el Conservatorio de Madrid.

Lunes 19

RECITAL DE GUITARRAS, por **Antonio Ruiz Berjano** y **Gerardo Arriaga**.

Obras de Giuliani, Rodrigo, Falla, Sor y Rossini.

Ruiz Berjano es extremeño y profesor en el Conservatorio de Madrid, además de director-fundador del Conservatorio de Mérida. Arriaga es mexicano y ha estudiado en México, Roma y Madrid. Ha colaborado con «Pro Música Antigua», de Madrid, y con el Seminario de Estudios de la Música Antigua.

Lunes 26

RECITAL DE CUERDA, por el Cuarteto «Bellas Artes»: **Jacek Cygan** (violín), **Esperanza Velasco** (violín), **Dionisio Rodríguez** (viola) y **Angel L. Quintana** (violonchelo).

Obras de Canales y Beethoven.

El Cuarteto «Bellas Artes» se presentó en Madrid en 1987. Cygan es miembro de las Orquestas «Reina Sofía» y Sinfónica. Velasco es de la Sinfónica de Madrid. Rodríguez y Quintana pertenecen a la Nacional.

FINALIZO EL CICLO SOBRE C. F. EMANUEL BACH

Música vocal, de cámara y de tecla del compositor alemán Carlos Felipe Emanuel Bach (Weimar, 1714-Hamburgo, 1788) fue el contenido del ciclo de tres conciertos que organizó la Fundación los días 16, 23 y 30 del pasado noviembre con ocasión del segundo centenario de su muerte. Actuaron en el mismo el tenor **Wilfried Jochens** y el clavecinista **José Rada** (en el primer concierto) y el **Conjunto «Zarabanda»** y **Pablo Cano** en los otros dos.

Segundo de los hijos supervivientes de J. Sebastián Bach y de su primera esposa María Bárbara, C. F. Emanuel no sólo fue el más famoso de los hijos músicos de Bach sino que, ya en su época, fue «el Bach» por antonomasia, «el gran Bach»; y para los clásicos vieneses fue el principal maestro. Situado en una de las encrucijadas sociales y culturales más enrevesadas y fecundas, donde la música moderna se estaba gestando, C. F. Emanuel fue uno de los máximos protagonistas. El olvido que sobre él cayó en el siglo XIX, justo cuando la obra de su padre empezó a ser estudiada y escuchada, ha sido roto en nuestro siglo, desde la célebre catalogación publicada en 1905 por Alfred Wotquenne (de ahí el Wq que acompaña a la numeración de las obras) hasta la todavía en curso de publicación de E. Helm. Sólo falta que sus músicas, ya bien estudiadas, lleguen al público con más frecuencia, y a ello trataba de contribuir este ciclo, al filo del segundo centenario de su muerte.

Daniel Vega Cernuda, profe-

sor de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio de Madrid y conocido especialista en la obra de Bach, redactó la Introducción y las Notas al programa del ciclo. Seguidamente ofrecemos un extracto de la primera.

Wilfried Jochens nació en Hamburgo en 1946. Desde 1982 es Profesor de Canto en la Academia Superior de Música de Hamburgo. **José Rada**, madrileño, es profesor de clave y música de cámara en la Escuela de Música «Jesús Guridi» de Vitoria.

El **Conjunto «Zarabanda»** fue creado por Alvaro Marías y está especializado en el repertorio camerístico del barroco, aunque cultiva también la música del Renacimiento y el primer Clasicismo. En este concierto integraron el grupo **Alvaro Marías** (flauta), **Barry Sargent** (violín), **Renée Bosch** (viola de gamba) y **Eduardo López Banzo** (clave).

Pablo Cano es profesor clavecinista acompañante en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



«EMANUEL BACH Y SU EPOCA»

El año 1750, en que muere Bach, nos ha resultado una fecha harto cómoda para significar el fin del Barroco musical, a pesar de que sobrevivirían figuras tan representativas como Haendel y Telemann. Desde este punto a la madurez de Haydn y Mozart, que nos sitúa muy entrados en los años 70 del siglo, se extiende ese período un tanto indefinido, que no acertamos a unificar en un concepto: música del Rococó, de la Galanterie, de la *Empfindsamkeit*, por sus posiciones estéticas; postbarroco, preclasicismo, escuela de Mannheim, por el contexto cronológico o social. Pero ninguno de ellos contiene íntegramente las características de la época, sino tan sólo aspectos parciales.

Igualmente nos resulta difícil ubicar y encasillar a su quizá más preclaro protagonista, abrumados por nuestra valoración de Johannes Sebastian, por un lado, y Haydn y Mozart, por otro: nos resistimos a parangonarle con ellos y situarle en algo que pudiera asemejarse en plano de igualdad. Olvidamos que para sus contemporáneos el Bach por excelencia era Emanuel.

J. Sebastián sigue un camino propio, único, que ni sus propios hijos asumirán. Cada uno de los tres (dejando de lado a Johann Christoph, cuya placentera reclusión en la pequeña corte de Buckeburg le ha relegado a un segundo plano) ha representado una de las líneas estéticas más diferenciadas en que se disuelve el Barroco en ese momento de transición. Friedmann será el continuador de la línea paterna, incluso en la preferencia por el órgano. Johann

Christian encarnaría la línea Rococó de los Bach, la ligereza, sensiblería o vacua bravura del estilo galante, que tanto influiría en el joven Mozart. Emanuel es el máximo representante de esa corriente estética que se designa con el término *Empfindsamkeit* o *Empfindsamer Stil*. Su resultado es una música pasional, que le hace expresar con gran acritud los sentimientos. Será la corriente que más influjo tenga en la posterioridad, pero será necesario el concurso de las tres, una vez se hayan reposado, y el impulso que imprimen Haydn y Mozart, para que cristalice y se decante lo que llamaremos Clasicismo musical. Protoclasicismo o Clasicismo temprano sería, a mi entender, el término más exacto para definir este momento.

Es un momento también de transición desde el punto de vista social. Emanuel se refiere y dirige a un tipo esencialmente burgués, que designa y engloba en la dedicatoria *für Kenner und Liebhaber*, para entendidos y amantes (de la música): es el ciudadano acomodado y culto, que hace música para sí mismo, no cara a un público, y que disfruta de ella solo o en el ámbito familiar y de los amigos.

Otro fenómeno musical de la *Aufklärung* es la proliferación de los tratados teórico-prácticos, fenómeno que en el Berlín de Emanuel tiene un especial relieve, y al que él mismo contribuye en 1753 con su *Tratado sobre la auténtica manera de tocar el clave*. El ethos estético en que se mueve Emanuel es esa forma de sentir el arte y la vida, que se ha designado como *Empfindsamkeit*, cuya traducción



directa (sensibilidad, emotividad, sentimentalismo...) se queda alí-corta. El concebir la música como lenguaje del sentimiento individual hace caer al compositor en una especie de solip-sismo, de aislamiento, que le recluye en lo más íntimo de sí y le impulsa, como el mismo Emanuel nos testifica, a com-poner «cosas para sí mismo».

Los veinte años de infancia y juventud transcurridos en Leip-zig y los cuatro en Franckfurt del Oder son el prelude a una vida que tuvo sólo dos actos desarrollados en sendas ciuda-des, que le identificarían como el Bach de Berlín y Hamburgo. El estilo de Federico II y su corte es de un afrancesado refi-namiento, que le hace preferir la música delicada y deliciosa del estilo galante, de una fría y frívola belleza, carente de emo-tividad y fuerza. Federico no tenía en especial estima a su clavecinista Bach. La música de cámara de Emanuel, que ini-cialmente le había atraído, le fue desbordando cada vez más a medida que el compositor evo-lucionaba en un sentido progre-sista, que se distanciaba del conservador gusto real. Emanuel no fue prácticamente más que

el cembalista acompañante de la música de palacio.

Es comprensible que cuando en 1767 muere su padrino de pila Telemann, acepte el puesto que le ofrece el Senado de Hamburgo, una ciudad más abierta, con una vida musical intensa. Su cometido al servicio del Senado hamburgués (toma posesión en marzo de 1768) era paralelo al de su padre en Leipzig: como Director musical era una especie de Director gene-ral de música, que supervisaba la actividad musical de las cinco iglesias principales dependientes de la corporación. Además, debía atender a la enseñanza de la música y proporcionar la música religiosa para las misas y ofi-cios de más de 60 festividades a lo largo del año. No desatiende por ello Emanuel la composi-ción de música instrumental, alentado por un público que recibía con expectación lo que publicaba, a lo que se añade la constante organización de con-ciertos públicos, que devuelven a la ciudad una brillante vida musical. Es ésta, sin duda, la etapa más satisfactoria de su vida, la de madurez.

La influencia de Emanuel en los grandes del Clasicismo musi-cal no ha sido suficientemente destacada. Hacia 1749 (contaba 17 años) se encontró Haydn con las primeras seis sonatas de Emanuel, las «prusianas», y «ya no me pude apartar del clave hasta que las toqué íntegra-mente, y quien me conozca a fondo constatará cuánto debo a Emanuel Bach, cómo le he en-tendido y con cuánta aplicación estudiado. El mismo Emanuel Bach me ha alabado en cierta ocasión por ello». Mozart, a partir de su asentamiento en Viena, es con Emanuel con quien sintoniza. Mayor es, si cabe, la admiración de Beethoven por Emanuel. ■

«DE LA MANO DE CERNUDA: INVITACION A LA POESIA»

■ Conferencias del hispanista Philip W. Silver

«De la mano de Cernuda: invitación a la poesía» fue el título del ciclo de conferencias que impartió en la Fundación, del 3 al 13 de octubre pasado, el hispanista norteamericano Philip W. Silver. Con estas intervenciones sobre el poeta español se reanudaban los Cursos Universitarios de esta institución para el Curso 1988-89. En estas conferencias el profesor Silver ofreció una nueva interpretación de la poesía de Luis Cernuda y, a través de ella, abordó el problema del romanticismo en España, la relación simbolismo-modernismo y la definición de una poesía propiamente de vanguardia.

Ofrecemos seguidamente un extracto del curso.

El primer contacto de Cernuda con la poesía tuvo lugar cuando había cumplido once años, con ocasión del traslado de los restos mortales de Bécquer a su ciudad natal, Sevilla, en 1913, acontecimiento que provocó la renovada circulación de las *Rimas*. En 1919 Cernuda empieza a estudiar Derecho en la Universidad de Sevilla y se matricula en un curso de Pedro Salinas, catedrático de Historia de la Lengua y Literatura Españolas.

Al finalizar sus estudios, entabla amistad con Salinas, que acaba de publicar su primer libro de poemas, *Presagios*, en 1923. Merced a la intervención de éste, en 1925 se publican nueve poemas de Cernuda en la



PHILIP W. SILVER nació en el año 1932 en Bryn Mawr, (Estados Unidos). Desde 1972 es Profesor de Literatura Española en la Universidad de Columbia en Nueva York y miembro del Consejo Editorial de la *Revista Hispánica Moderna* y de la *Romanic Review*. Desde 1980 dirige la Casa Hispánica de la citada Universidad de Columbia. Es autor de diversas ediciones y estudios sobre Cernuda y otros poetas españoles de la Generación del 27, entre otros trabajos.

Revista de Occidente. Hacia finales de 1926, los también poetas del 27 Emilio Prados y Manuel Altolaguirre lanzan la revista *Litoral* en Málaga. En uno de sus suplementos, y gracias también a la intercesión de Salinas, se publica el primer libro de poemas de Cernuda, *Perfil del aire*, que aparece en abril de 1927; libro que recibe reseñas muy poco favorables.

Cernuda participa en el acto fundacional de la generación poética del 27 y encuentra en el surrealismo un nuevo discurso poético adecuado a su frustración de joven provinciano que se siente injustamente atacado por su primer libro. En julio de 1928 se marcha a Málaga, donde conoce personalmente a Prados y a Altolaguirre, a José María Hinojosa —un surrealista excéntrico— y a otros poetas locales. Es éste un momento álgido para Cernuda, de libertad y de conocimiento de sí mismo y del otro. El trasvase a la poesía de imágenes del Mediterráneo y una nueva soltura sintáctica, marcan una ruptura definitiva con su poesía anterior.

Cernuda se ve obligado a trasladarse a Madrid y a buscar trabajo. Menos afortunado que Lorca, Dalí y Alberti, cuya holgura económica les permitió convivir en la famosa Residencia de Estudiantes, Cernuda malvivía en pensiones céntricas. Sin saber cómo ganarse la vida y reacio a subordinar su dedicación a la poesía a ninguna ocupación rutinaria, vuelve a pedir consejo a Pedro Salinas, quien efectúa los trámites para que admitan a Cernuda como lector de español en la Universidad de Toulouse.

Después de su tercer libro, *Un río, un amor*, en enero de 1933 Cernuda publica *Invitación a la poesía*. Colabora en el primer número de la revista *Octubre: escritores y artistas revolucionarios*, con el poema «Vientres sentados»: un llamamiento a un orden joven, libre, sin inhibiciones, que destruya la sociedad burguesa reinante. Esta colaboración marcó el límite extremo de Cernuda en su alejamiento de los miembros más apolíticos de la generación: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre.

En 1934 logra publicar una nueva colección de poemas, *Donde habite el olvido*, con la editorial Signo. Se trata de una nueva serie de poemas de amor y desamor, pero esta vez en homenaje a Bécquer, de un surrealismo más atenuado. Y a la par que fue depurando el surrealismo de su estilo, también comenzó Cernuda a desmarcarse de la política-poética de sus compañeros Alberti y Prados.

Por otra parte, entre 1934 y 1935 se produjo otro importante punto de inflexión en su trayectoria poética. Cuando en 1935 empezó a escribir los poemas «Invocaciones a las gracias del mundo», echó mano de la mitología y de la oda clásica; y, ya mediada la colección, empezó a leer y a estudiar a Hölderlin, el más importante de los poetas románticos alemanes. Gracias a este encuentro fortuito, Cernuda retomó los temas de la niñez, la *naturaleza, el amor y la poesía*, y los situó, a imitación de Hölderlin, en un ambiente clásico-mediterráneo más alegórico que real. En 1936 publica reunidos cuatro libros de poesía bajo el título general de «*La realidad y el deseo*», en Cruz y Raya.

Al estallar la guerra civil, Cernuda logra marchar a Francia. En febrero de 1938 va a Inglaterra a dar unas conferencias. En marzo de 1947 recibe una carta de su amiga Concha de Albornoz instándole a trasladarse a los Estados Unidos y a aceptar una plaza de profesor de español en el Mount Holyoke College, al oeste de Boston. No tardó en aclimatarse. Descubrió nuevas lecturas, terminó *Vivir sin estar viviendo* y empezó *Con las horas contadas*.

En el verano del 49 Cernuda visitó por primera vez México para conocer de cerca al enorme enclave de exiliados españoles

residentes allí, y regresó al año siguiente. En México se encuentra con amigos entrañables como Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. En noviembre de 1952 fija su residencia permanente en ese país. En 1957 se publica en Madrid su colección de ensayos, *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Al año siguiente, la tercera edición de *La realidad y el deseo* reveló a sus lectores el fruto de casi cuarenta años de creación poética.

En noviembre de 1963, una muerte tranquila sorprendió a Cernuda en México, en casa de Concha Méndez. Había tomado el desayuno, vestía aún bata de *gentleman* inglés, y cuando cayó muerto estaba a punto de encender su acostumbrada pipa mañanera.

Creo que se transparentan dos líneas biográficas en Cernuda: la real y la poética. Por una parte, está la cronología unidireccional de toda la vida; por otra, una inflexión curva de la misma que resulta de la atracción que una concepción edénica —en espiral— de la vida, que procede de los poemas, ejerce sobre el relato de la vida empírica.

El Edén de la infancia

En el poema en prosa de *Ocnos*, «Escrito en el agua», se adivina el *cogito* cernudiano; es una expresión explícita única de la preocupación central —el «tema vital»— del poeta, que unifica la obra: la sed de eternidad, y que está en función de la *propia* mortalidad. Ningún otro poeta de la generación del 27, tal vez ningún otro poeta español ha sido tan explícito como Cernuda en su rechazo

del cristianismo. Para Cernuda la fe cristiana es un mito que él rechaza porque le exige una dócil resignación ante la muerte. La pena del hombre es doble: no sólo está obligado a vivir con la conciencia de su propia finitud, sino que se halla dotado para concebir y anhelar lo reservado para Dios: la eternidad. Pero como se observa el mismo impulso en los poemas mitológicos, debemos concluir que esta añoranza es de antes de las creencias; y que quizás tenga más relación con una experiencia subjetiva de la eternidad como la de un poeta como William Blake o los místicos de la naturaleza.

La poética de Cernuda sólo se comprende del todo como un deseo de volver a experimentar el mundo como lo hace el niño, como «presencia», como presente eterno. Con todo, si los sistemas de creencias, antiguo y cristiano, no proveen al hombre de una verdad última, éste continúa postulando un poder invisible que dé sentido a la vida. Más si, como parece seguro, todo debe morir, esto aumenta antes que disminuye el deleite del poeta ante las bellezas del mundo. Y como la destrucción de la hermosura sirve de espejo de su propia mortalidad, la poesía lucha contra la caída de todo en el no ser. Como el fracaso de poseer se repite, concluye que «la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto es (su) propio deseo de poseerla». De ahí que Cernuda reserve a la poesía la tarea de penetrar el espejismo, salvar las apariencias y llegar a una visión unitaria de lo que subyace en ellas. O, como él dice, de captar «alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos». Por tanto, podemos

concluir que esta poética de Cernuda es la de un místico de la naturaleza. De ahí sus notas tan características: la *soledad* y la *melancolía*. Para Cernuda, la soledad no sólo denota separación, sino inestabilidad *ontológica*.

Aunque la nostalgia de «presencia» impregne todo *Ocnos*, ya sólo con «Escrito en el agua» puede verse que el mundo de la infancia es un mundo de eterno presente, un Edén sin relojes, donde el niño Albanio (Cernuda) vive en unión simbiótica con el mundo natural. Ahí experimenta la omnipotencia de toda criatura, puesto que la *realidad* siempre corresponde al *deseo*. Después, con la Caída, se abate sobre ese mundo la separación, y sobre el niño la conciencia de que el cambio y el tiempo *son*, y que la realidad es una materia hostil al *deseo*.

Veamos el mito nuclear de Cernuda: el Edén de la infancia. ¿Cuáles son sus atributos? Exactamente como para Wordsworth, son la temporalidad, la inocencia y un sentimiento de unidad con la naturaleza, el mundo. Pero las dimensiones temporales y espaciales están reducidas al máximo: el patio andaluz, el pie de una escalera, un jardín, un invernadero.

En 1952 escribe Cernuda *Variaciones sobre tema mexicano* para conmemorar su descubrimiento de adulto de «otra» Andalucía en el paisaje de México. Allí, al final del largo exilio, a través de una nueva experiencia amorosa «poetizable», vuelve a ser posible la experiencia del momento como presente eterno. Al fin, el anhelo de fusionarse con la perdida imagen de sí mismo —de hacerse otra vez uno y total—, tema de tantos poemas de «Vivir sin estar vi-

viendo», se satisface, porque ya no existe disparidad entre *realidad* y *deseo*.

Para entender el alcance de la poesía amorosa de Cernuda no basta el contexto de la poesía amorosa de la generación del 27. Ni Salinas, ni Aleixandre, ni Lorca son los contemporáneos de Cernuda, sino más bien Shakespeare y Miguel Angel en sus Sonetos y los metafísicos ingleses. Escrita en el transcurso de treinta años, la poesía amorosa de Cernuda resulta ser un registro de su progresiva «definición del amor». Más que una serie de efusiones *ad hoc*, constituye una meditación en serie sobre el sentido último del amor. En los libros *Un río, un amor*, *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido* surgen los primeros indicios de la índole metafísica de este amor.

El amor es para Cernuda no sólo una negación de la edad; es la experiencia que libera al hombre no sólo de sí (*ekstasis*), sino del mundo limitado por tiempo y espacio. Aunque imperfecto, el amor es espejo de eternidad. De manera que la búsqueda del «amigo perfecto» a través de *La realidad y el deseo* va perfilando una concepción cada vez más metafísica del amor que le acerca a los metafísicos ingleses o a los platónicos florentinos que tanto influyeron en Aldana.

El tema de la Naturaleza

Al abordar el *locus amoenus* hemos visto dos de los tres atributos del mismo: intemporalidad e inocencia. Queda el tercero: el sentimiento de unidad con el mundo. Este tercer atributo, con los otros dos, proporciona la clave del tema de la Naturaleza en la poesía de Cernuda.

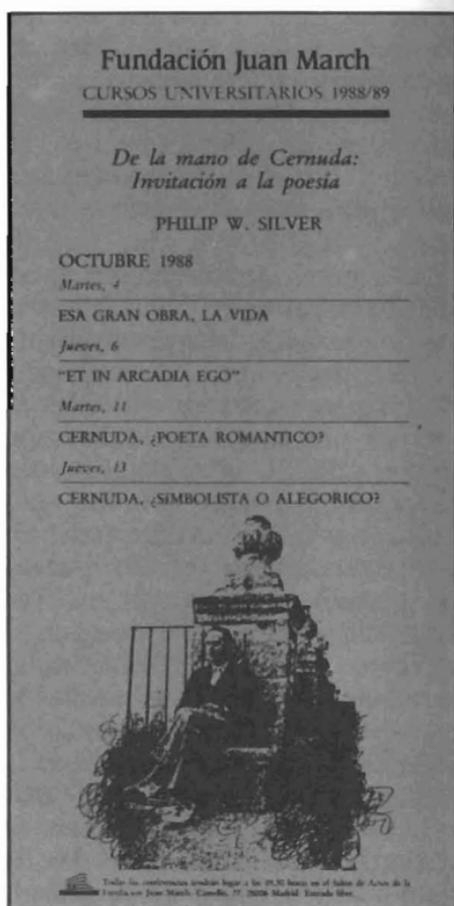
En «El poeta y los mitos» de *Ocnos*, Cernuda explica que su culto a ciertos mitos griegos fue debido a la nostalgia «de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás...». Luego vino la Caída en el mundo, la separación del Uno de la naturaleza y la correspondiente alienación ontológica. Por eso *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* son obras de armonía, evocando el primero el tiempo anterior a la separación, y el segundo —en otro nivel— el elogio de una nueva conjunción de los componentes del Edén perdido. El clima y paisaje de México constituyen un facsímil de Andalucía, y merced al amor de «X», objetivación de la perdida juventud del poeta, no sólo recupera la juventud, sino que vuelve a ser uno con la creación, y la alienación desaparece.

La nostalgia de la infancia halla su respuesta en el amor y el amor es la *vía mística* por la que el poeta vuelve a ser uno con la naturaleza. Deseo y realidad dejan de ser esferas antitéticas y la tensión entre ambas, motivo de tanta angustia creadora, queda resuelta.

Respecto al tema de España-Sansueña, su mitificación de España es personalísima: confunde historia y *leyenda*, y así resuelve la antítesis entre historia y eternidad. Sansueña es una geografía imaginaria donde rige el ideal *comunitario*, andaluz, de la *vita minima*, que Cernuda proyecta también como comunidad de fe, pero pagana.

Cernuda, ¿poeta romántico?

Si descartamos la idea de un romanticismo «clásico» de tipo alemán o francés o inglés, y si



se acepta la tesis de que no ha habido *nunca* en España o Hispanoamérica un romanticismo autóctono al estilo europeo, entonces el renacimiento poético que se dio en lengua española a finales del siglo XIX y que continuó en el siglo XX carece de toda explicación. Sin el respaldo de algún movimiento romántico, la poesía moderna de lengua española parecería un milagro sin tradición.

No se puede dudar de la constante importación a través de gran parte del siglo XIX —a partir de 1814— de fragmentos o elementos del romanticismo europeo francés, inglés o alemán «directamente» o, más tarde, a través de contactos con el simbolismo francés; y si esto es así en España, bastante imper-

meable durante muchos años, el mismo fenómeno se da con creces allende el mar. Podríamos añadir que, mientras que otros países europeos apuran «de un trago» el romanticismo, en el mundo hispánico los fragmentos van llegando paulatinamente. En cambio, en las letras hispánicas —todavía en pleno siglo XX— se están apurando las últimas heces del romanticismo (Huidobro, Neruda, Cernuda, Lorca), cuando en Europa se está ya en plena efervescencia modernista: el caso de Proust, Thomas Mann, Joyce y Virginia Woolf. He aquí la más certera explicación del romanticismo a destiempo de Cernuda.

El comparatista Paul de Man insiste en una tradición, la *alegórica*, de origen agustiniano, que pasa por Petrarca y llega a Rousseau, a Blake y al mismo Wordsworth: una tradición *alegórica* y *no simbólica* que «siempre corresponde al descubrimiento (por el sujeto) de un destino auténticamente temporal», que tiene lugar en un sujeto que se ha refugiado del impacto del tiempo en el mundo natural al cual no se parece en nada.

En contraste con el modo «simbólico», que postula una identidad y, por tanto, una continuidad reconfortante entre hombre y naturaleza, en el modo *alegórico* lo postulado es «primordialmente una distancia respecto a su propio origen y, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir (la alegoría), establece su lenguaje en el vacío de esta diferencia temporal». La poesía de Cernuda —como toda verdadera poesía— estaría a caballo entre el romanticismo simbolista y el *alegórico*, entre la conciliación-redención y la autenticidad alienada.

Como puede deducirse de la yuxtaposición de títulos que Cernuda puso a la poesía que iba escribiendo después de 1942 —«Como quien espera el alba», «Vivir sin estar viviendo» y «Con las horas contadas»—, en este período de 1941-56, el temple anímico del poeta cambia de signo. En esos años de la poesía «culturalista» cambia el ideal de Cernuda. En vez de añorar la reconciliación, la reintegración, el ideal cobra matices más filosóficos, se despersonaliza y deviene un ideal de melancólica celebración. Ahora el poeta ya no se rebela contra el tiempo, sino que vive rememorando, y asume, extasiado, el perecer de todo lo bello. Así a Cernuda le fue revelado, como a los prerrománticos, todo el absurdo de la pretensión de «eternizar», que la crítica española siempre ha atribuido al poeta moderno, y en vez de seguir esquivando su auténtico destino temporal, Cernuda lo acepta de lleno, al tiempo que se perfila en su obra una concepción más *alegórica* del poema.

Quisiera demostrar que la verdadera poética de Cernuda no casa del todo bien ni con el Cernuda «edénico» ni con el «ético». Apunta a algo mucho más profundo. Sólo mediante el conflicto puede surgir, como relampagueo, «alguna vislumbre de la imagen que yace al fondo de la apariencia». ¿A qué imagen se refiere? A la de la unidad de todo lo existente, es decir, a la posibilidad de que las cosas sean algo más que restos o fragmentos de una unidad definitivamente rota. Pero dicha vislumbre sólo le es dada al hombre, aunque sea poeta, a través del conflicto.

▷ Cuando las considerábamos en la clave de lo edénico, era natural interpretar sus palabras como apuntando a una poética romántico-simbolista; pero ahora que lo tenemos por un poeta de la *no-reconciliación*, hemos de buscar otra interpretación a su poética. Como huella ahí está la curiosísima figura de Satán y la idea del «poder daimónico», que casan tan mal con una poética de la reconciliación, pero en las que Cernuda apoya todo el peso de su verdad poética. De hecho, ¿cómo compaginar un culto a los dioses paganos, esas epifanías de las hermosuras de la tierra, con la tradición satánica, cuando Satán es la alienación espiritual cristiana por antonomasia?

Por eso la voz del poeta, que llora la derrota de su empresa poética, es como la de Satán. Recuérdese, además, el hecho «sorprendente», según Derek Harris, de que «los dioses antiguos hagan tan poco acto de presencia en la poesía de Cernuda». Los dioses antiguos se limitan a figurar en su poesía como «mudo testimonio de un pasado abolido». Es Satán el verdadero Dios tutelar de la poesía de Cernuda. Este, mediante una transvaloración consecuente con la irreconciliación y con la heterogeneidad del Ser, hace del demonio su dios.

Lo que se ha llamado «sequedad» del último Cernuda no es indicio de agotamiento poético; se encuentra en la trayectoria poética de todo gran poeta. Podemos asegurar que el «culturalismo» cernudiano es más bien un alegorismo. Y ha llegado el momento de hablar de lo *sublime cernudiano*. Nuestro poeta apela a la terrible figura alegórica de Satán, única capaz de sugerir, en su sublimidad,

todo el asombro, el temor y el pasmo del poeta ante la hermosura, como también, *al mismo tiempo, su seguro fracaso ante el perecer de todo lo terrestre.*

A Cernuda le va perfectamente lo que Lyotard llama el sublime moderno, es decir, el querer «Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer...». También en Cernuda el «auténtico sentimiento sublime» nace de «una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto». De ahí la melancolía cernudiana, resultado de ese debatirse entre el placer y la pena, y de ahí el recurso a la alegoría, a la Idea abstracta, a las ruinas, al fragmento, a lo que ya es arte.

Lo sublime de Cernuda no significa sólo el fracaso de fundamantar, de eternizar, al no poder cerrar el conflicto, sino que además, en términos de lenguaje poético, el contraste figurado *alude* a lo que se retira, que es inefable: el primer término de ambas partes de la ecuación. Luego, la verdadera poesía —la de Cernuda— es siempre sensible a la cuestión del Ser como «lo trascendente puro y simple». No en el sentido de una dudosa correspondencia entre la imaginación y una Naturaleza panteísta, tópicoeje que desciende del primer romanticismo vía Schelling y deja su impronta hasta el simbolismo francés y el modernismo; sino más bien el Ser como «Naturaleza» y la «Naturaleza» como lo «Sagrado» o el Ser a la manera de Hölderlin, o como el «mero Ser» de Hegel. En suma, lo que Hölderlin llama lo «maravillosamente todo-presente». ■

*Con el volumen 18, dedicado a «Navarra»,
que será presentado el día 13*

CONCLUYE «TIERRAS DE ESPAÑA»

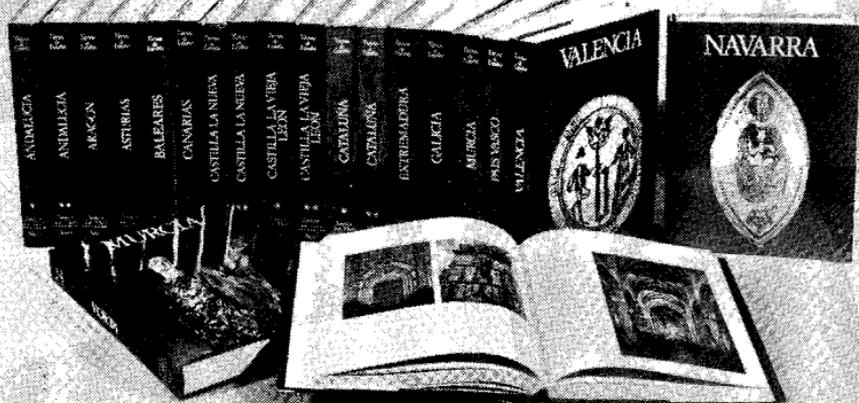
- La Fundación inició en 1974 esta colección sobre el arte y la cultura de cada región española.
- En total abarca 7.028 páginas de 63 especialistas, con 7.502 fotos.

Con la presentación el día 13 de este mes en la Fundación Juan March del volumen dedicado a Navarra concluye la colección «Tierras de España», que la Fundación, en coedición con la Editorial Noguer, ha venido publicando desde 1974. La colección consta de 18 volúmenes y en ellos se aborda el arte de las regiones y autonomías españolas, con introducciones sobre la geografía, la historia y la literatura de cada una.

«Tierras de España» publicó su primer tomo, dedicado a Cataluña, en diciembre de 1974 y catorce años después se pone fin a la serie con el de Navarra. En total han sido 7.028 páginas con un conjunto de ilustraciones, compuesto por 7.502 fotografías y cien mapas geográficos e histórico-artísticos y gráficos.

Han sido 63 especialistas los que han redactado cada parte, habiéndose encargado del Arte, el área más extensa de cada volumen, 20 profesores.

Las numerosas fotografías incorporadas al texto responden a la idea inicial de hacer libros de arte con textos claros, amenos e informativos, asequibles a todo





Pórtico de la Iglesia de Santa María, Eunate (Navarra).

▷ tipo de lectores y, por tanto, bien ilustrados. De las 7.502 fotografías, un 75% son en color y el resto en blanco y negro; unas, procedentes de archivos; y otras, hechas expresamente para la colección. En todos los casos las ilustraciones han sido seleccionadas por los propios autores de los trabajos publicados.

Por término medio cada volumen en primera edición ha tenido una tirada de 10.000 ejemplares. Se ha hecho una segunda edición de los volúmenes de algunas Comunidades (Cataluña, Baleares, Galicia, Extremadura) y actualmente están agotados el primer tomo de Cataluña y los de Castilla La Vieja-León, Murcia, Aragón, Asturias, Extremadura y Valencia. Los primeros volúmenes tuvieron un precio de 2.500 pesetas y el actual es de 7.500 pesetas. La inversión total del proyecto, por parte de la Fundación Juan March, ha alcanzado los 300 millones de pesetas.

Origen de la colección

La primera reunión promovida por la Fundación Juan March, para la puesta en marcha de lo que después sería «Tierras de España» tuvo lugar

el 13 de febrero de 1971; en aquella ocasión una Comisión Coordinadora, nombrada al efecto, trazó las líneas maestras de la colección, existiendo unanimidad en cuanto al tono elevado y rigurosamente científico, a la vez que ameno y grato, que tenía que tener esta serie, y cuyo acento debería recaer en el Arte de cada región, siendo complementarias de este apartado esencial las introducciones geográficas, históricas y literarias que se hicieran. Dicha Comisión ha estado compuesta por el arquitecto **José Gudiol** y los catedráticos de Universidad **Gratiniano Nieto**, **José María Azcárate**, **Juan Maluquer**, **Antonio López Gómez**, **Francisco Ynduráin** y **José Cepeda**.

Con motivo de la presentación en Barcelona del segundo volumen dedicado a Cataluña (1978), **Juan March Delgado**, Presidente de la Fundación, tras calificar la colección «Tierras de España» de empresa noble y ambiciosa, señaló: «Estos volúmenes suponen una convicción: la de creer necesario el conocimiento y la comprensión de nuestro pasado común, de su riqueza histórico-cultural, y también de sus problemas humanos, políticos y económicos. Todo ello, con vistas al presente y



pas. Los autores son: **Carlos Cid Priego** (Arte); **Francisco Quirós Linares** (Geografía); **Eloy Benito Ruano** (Historia); y **Emilio Alarcos Llorach** (Literatura).

9. *Cataluña II*: Noviembre de 1978. Consta de 382 páginas con 433 fotos. Los autores son: **Joan Ainaud de Lasarte** (Renacimiento, Barroco y Neoclásico); **Enric Jardí** (Romanticismo, Realismo y Tendencias eclécticas); **Alexandre Cirici Pellicer** (Modernismo); **Françesc Fontbona** (Noucentisme y otras corrientes postmodernistas); **Daniel Giralt-Miracle** (Tendencias del segundo tercio del siglo XX); **Martí de Riquer** (Literatura de la Edad Media); y **Guillermo Díaz-Plaja** (Del Renacimiento a nuestros días).

10. *Extremadura*: Noviembre de 1979. Consta de 374 páginas con 422 fotos, más gráficos y mapas. Los autores son: **Julián Álvarez Villar** (Arte); **Angel Cabo Alonso** (Geografía); **Julio González González** (Historia); y **Cristóbal Cuevas García** (Literatura).

11. *Andalucía I*: Noviembre de 1980. Consta de 386 páginas con 315 fotos, más gráficos y mapas. Los autores son: **José Guerrero Lovillo** (Arte, de la Prehistoria al Gótico); **Joaquín Bosque Maurel** (Geografía); **Darío Cabanelas Rodríguez** (Historia hasta 1492); y **Nicolás Marín**

(Literatura hasta finales del siglo XV).

12. *Andalucía II*: Noviembre de 1981. Consta de 398 páginas con 455 fotos, más un mapa. Los autores son: **José Hernández Díaz** (Arte, del Renacimiento al siglo XX); **Antonio Domínguez Ortiz** (Historia, de 1492 al siglo XX); **Emilio Orozco Díaz** (Literatura, del siglo XVI al XIX); y **Antonio Sánchez Trigueros** (El siglo XX).

13. *Castilla La Nueva I*: Noviembre de 1982. Consta de 354 páginas con 402 fotos, además de gráficos y mapas. Los autores son: **José María Azcárate Ristori** (Arte, de la Prehistoria al Renacimiento); **Antonio López Gómez** (Geografía); y **Manuel Fernández Álvarez** (Historia).

14. *Castilla La Nueva II*: Noviembre de 1983. Consta de 346 páginas con 414 fotos más un mapa. Los autores son **José María Azcárate** (Arte, del Barroco al siglo XX); y **Antonio Prieto Martín** (Literatura).

15. *Canarias*: Noviembre de 1984. Consta de 394 páginas con 427 fotos, además de gráficos y mapas. Los autores son: **Jesús Hernández Perera** (Arte); **Antonio López Gómez** (Geografía); **Antonio Rumeu de Armas** (Historia); y **Alfonso Armas Ayala** (Literatura).

16. *Valencia*: Noviembre de 1985. Consta de 460 páginas con 525 fotos, más gráficos y mapas. Los autores son: **Alfonso Emilio Pérez Sánchez** (Arte); **Antonio López Gómez** (Geografía); **Antonio Ubieta Arteta** (Historia); y **Juan Oleza Simó**, en colaboración con **Josep Lluís Sirera Turó** (Literatura).

17. *País Vasco*: Noviembre de 1987. Consta de 404 páginas con 446 fotos, más gráficos y mapas. Los autores son: **Salvador Andrés Ordax** (Arte); **Manuel Ferrer Regales** (Geografía); **Luis Suárez Fernández** (Historia); **Elías Amézaga Urlezaga** (Literatura en lengua española); y **Luis Michelena Elissalt** (Literatura en lengua vasca).

18. *Navarra*: Este volumen, con el que la Fundación Juan March concluye la serie «Tierras de España», aparece en este mes de diciembre. Consta de 384 páginas con 385 fotos en color y en blanco y negro (38 son de tema geográfico; 38, de tema histórico; 29, de tema literario; y 280, de Arte), más siete gráficos y mapas geográficos y un mapa histórico-artístico.

Los autores del volumen son: **Rogelio Buendía**, catedrático de Historia del Arte de la Univer-

sidad Autónoma de Madrid, que se ha ocupado del Arte; **Alfredo Floristán Samanes**, catedrático de Análisis Geográfico Regional de la Universidad de Navarra, quien escribe la introducción geográfica; **José María Lacarra**, ya fallecido y que fue catedrático de Historia de la Universidad de Zaragoza, se refiere a la historia; y **Fernando González Ollé**, catedrático de Lingüística Histórica Medieval Española, y **José María Corella Iraizoz**, escritor e investigador de temas navarros, se ocupan de Literatura: el primero desde la época medieval al siglo XIX, y el segundo aborda el siglo XX.

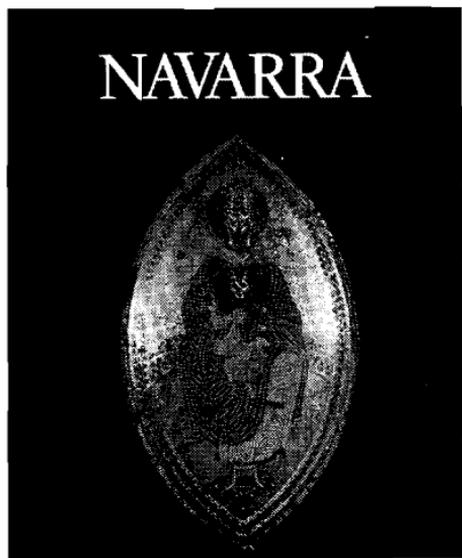
Diversidad navarra

El profesor Rogelio Buendía inicia su trabajo con las culturas prehistóricas y de la Edad del Bronce, reconociendo que hasta la actualidad no se ha comenzado a valorar el arte prehistórico navarro, y así lo trata en su ensayo, rastreando muestras de pintura parietal.

Luego, siguiendo un orden cronológico, el profesor Buendía va recorriendo las distintas épocas histórico-artísticas que se sucedieron en la Península Ibérica y enumerando las huellas dejadas en el reino de Navarra.

Si las iglesias y los palacios de la realeza y nobleza navarras son de obligada referencia, mención se hace también de las artes industriales, de las muestras de orfebrería y platería existentes.

Todas estas muestras arquitectónicas, religiosas y civiles, de las que hace inventario Rogelio Buendía, se asientan en un espacio geográfico muy peculiar, con claras diferencias y con agudos contrastes; espacio del que se ocupa, en su introducción geográfica el profesor Alfre-



do Floristán. Ninguna otra región, escribe, de parecido tamaño ofrece tanta diversidad geográfica: paisajes representativos de la España húmeda y de la Europa atlántica, de la España seca y el mundo mediterráneo y de la alta montaña pirenaica y el mundo alpino.

Esta diversidad geográfica también parece haber afectado a la historia del reino de Navarra, haciendo de éste, en su día, un pueblo asentado entre poderosos estados vecinos y no siempre bien avenidos. Para el profesor Lacarra, la historia de Navarra es la historia de una continuidad, la de un pueblo con una firme trayectoria, que ha sabido sortear los peligros que rondaban en sus fronteras, para mantener durante largos siglos una personalidad política independiente. «Esta continuidad — escribe Lacarra— es tanto más sorprendente cuanto que el territorio carece de unidad geográfica, y sus gentes no han tenido a lo largo de su historia ni unidad lingüística ni cultural.»

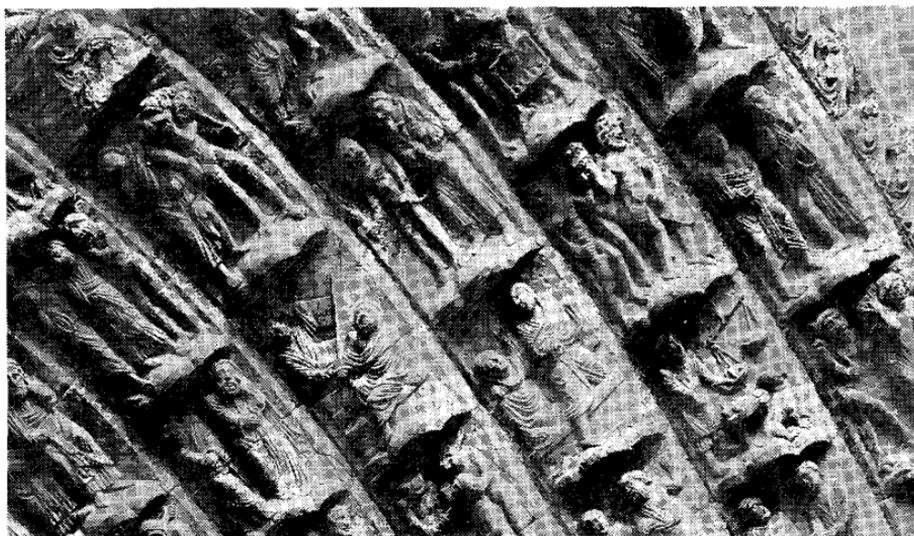
En esta peculiaridad geográfica e histórica, con esta personalidad política independiente, desde mediados del siglo IX puede irse rastreando una litera-

tura, o al menos una notable cultura literaria en los primeros tiempos del Reino de Navarra, que es la que trata en su introducción literaria el profesor González Ollé, una introducción completada, en lo que al siglo XX se refiere, por José María Corella.

Escritores regionales, y regionalistas, basculando en el «movimiento vasquista» de la literatura navarra, es lo que, entre otras cosas, encuentra Corella en el primer tercio del siglo. La guerra civil y que Pamplona se convirtiera, en aquellos tiempos, en uno de los núcleos intelectuales de la España llamada «nacional», propician un interesante grupo literario en el que descuellan, sobre todo, Ángel María Pascual y Félix Urabayen.

Ya en la postguerra, Corella alude a un incipiente momento poético, sustentado por varias revistas literarias, como «Arga» y «Pregón». Mención especial merece quien, a su juicio, está en la cúspide de las letras navarras del siglo XX: José María Iribarren. Este escritor, con su especial manera de tratar la narración histórica, hizo escuela y su influencia ha llegado —señala— hasta hoy mismo. ■

Arquivoltas de la portada de la Catedral de Tudela (detalle).



APARECE EL NUMERO 20 DE «SABER/Leer»

■ A lo largo del año se han publicado 70 artículos de 59 especialistas

Artículos de Carlos Seco Serrano, Antoni M. Badia i Margarit, Ricardo Gullón, Francisco Rodríguez Adrados, José Manuel Pita Andrade, Luis de Pablo y Ramón Pascual se incluyen en el número 20, correspondiente a este mes de diciembre, de la revista crítica de libros «SABER/Leer», que publica la Fundación Juan March.

Además de los trabajos de los autores citados, este número contiene el Índice de 1988, en donde ordenados por el campo de especialización aparecen los artículos publicados, con referencia al libro objeto del comentario. A lo largo de 1988 se publicaron 70 artículos, que firmaron 59 colaboradores de la revista. Acompañaron a estos trabajos 88 ilustraciones, debidas a 16 ilustradores, encargadas de forma expresa para la revista.

Sobre *Arquitectura* escribieron: Manuel Alvar y Antonio Fernández Alba. Sobre *Arte*: José María de Azcárate, Julián Gállego, Domingo García-Sabell, Juan José Martín González y José Manuel Pita Andrade. Sobre *Biología*: Francisco García Olmedo y Manuel Perucho. Sobre *Ciencia*: Federico Goded y Alberto Sols.

Sobre *Derecho*: Elías Díaz, Eduardo García de Enterría y Francisco Rubio Llorente. Sobre *Economía*: Juan Antonio García Díez y Gabriel Tortella.

Sobre *Filología*: Manuel Alvar, Antoni M. Badia i Margarit y Emilio Lorenzo. Sobre *Filosofía*: José Ferrater Mora, José



Luis López Aranguren, Javier Muguerza, José Luis Pinillos, Francisco Rodríguez Adrados y José María Valverde.

Sobre *Física*: Alberto Galindo, Manuel García Doncel, Ramón Pascual y Carlos Sánchez del Río. Sobre *Historia*: Miguel Artoles, Antonio Domínguez Ortiz, José María Jover, Vicente Palacio Atard, Carlos Seco Serrano y Francisco Tomás y Valiente.

Sobre *Literatura*: Ricardo Carballo Calero, Ricardo Gullón, Rafael Lapesa, José María Martínez Cachero, Pedro Martínez Montávez, Francisco Rodríguez Adrados, Gonzalo Sobejano, Francisco Ynduráin y Alonso Zamora Vicente.

Sobre *Matemáticas*: Miguel de Guzmán y Sixto Ríos. Sobre *Música*: Luis de Pablo, Claudio Prieto, Miguel Querol y Fede-

▷ rico Sopeña. Sobre *Nutrición*: Francisco Vilardell.

Sobre *Política*: Francisco Ayala, Guido Brunner, Leopoldo Calvo-Sotelo, Juan Luis Cebrían, Elías Díaz, Miguel Herre-ro Rodríguez de Miñón y Fernando Morán.

Sobre *Química*: Antonio González. Sobre *Religión*: Olegario González de Cardedal y Julián Marías. Sobre *Tecnología*: José García Santesmases y Sixto Ríos.

Se publicaron ilustraciones de José Antonio Alcázar, Juan Ramón Alonso, Fuencisla del Amo, Asún Balzola, Mercedes Darbra, Tino Gatagán, Angeles Maldonado, Aitana Martín, Oscar Muínelo, Francisco Meléndez, Miguel Angel Pacheco, Arturo Requejo, Alfonso Ruano, Francisco Solé, Alberto Urdiales y Stella Wittenberg.

El número de diciembre

En el último número de este año, el profesor Carlos Seco Serrano comenta una biografía de Marc Ferro sobre el general Pétain, aludiendo al difícil diálogo entre este militar, ilustre en Verdún, discutido en Vichy, y su país, Francia.

El filólogo catalán Antoni M. Badia i Margarit hace un recorrido por el panorama lexicográfico del catalán. El comentarista saluda la aparición de todos estos diccionarios, vocabularios y obras afines, que están en íntima relación con la historia de la lengua y de la cultura catalanas.

Ricardo Gullón comenta un libro aparecido en Estados Unidos sobre el gran poeta norteamericano Ezra Pound y se acerca a su imagen fragmentada. Para Gullón esta fragmentación es lo que hace que el libro sea especialmente interesante: cada capítulo desarrolla un tema tangen-

cialmente ligado a los demás, y la personalidad del autor y del estilo refuerzan su unidad.

Rodríguez Adrados se refiere, en su comentario, a la cara y cruz de los sofistas, cuyo estudio sigue siendo un enigma, pese a que sin los grandes sofistas el mundo de la cultura jamás habría sido lo que es.

El ex director del Museo del Prado, José Manuel Pita Andrade, se refiere en su trabajo a un libro del arabista Emilio García Gómez sobre la Alhambra, libro que trae nuevas luces sobre la más conocida huella árabe en Andalucía, pues el ilustre arabista estudia en esta obra una serie de cuestiones relacionadas con el texto e incluye novedosas propuestas.

Luis de Pablo comenta un libro-entrevista con el compositor Stockhausen, una figura capital de la música contemporánea, no sólo electroacústica. Esta obra presenta la novedad de ocuparse de las realizaciones del músico alemán en el campo operístico. Ramón Pascual, por último, recuerda el inicio de colaboración científica europea que supuso la creación del CERN, el Laboratorio Europeo de Física de Partículas; colaboración no siempre fácil desde el momento en que científicos y políticos han diferido en ocasiones en sus planteamientos.

En esta ocasión firman las ilustraciones: **Alfonso Ruano, Tino Gatagán, Stella Wittenberg, Francisco Solé, Alberto Urdiales y Arturo Requejo.**

Suscripción

A partir de enero de 1989 se enviará *SABER/Leer* a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se podrá encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

TRABAJOS TERMINADOS

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

ESTUDIOS EUROPEOS

BECAS EN ESPAÑA:

Oscar Martínez Alvaro.

Evolución y condiciones de la política de transporte de la Comunidad Europea.

Centro de trabajo: Instituto de Estudios de Transportes de Madrid.

BECAS EN EL EXTRANJERO:

León A. Benelbas Tapiero.

Análisis de la política vitivinícola española. Estimación del impacto de la incorporación a la CEE.

Centro de trabajo: Universidad de California en Berkeley (Estados Unidos).

Donato Fernández Navarrete.

La política agraria común y la situación de España durante el período transitorio.

Centro de trabajo: Fondo Europeo de Orientación y Garantía Agraria (FEOGA) de Bruselas (Bélgica).

Julio Gaspar Sequeiros Tizón.

El impacto de la adhesión de España a la CEE. Un punto de vista español.

Centro de trabajo: Centro de Estudios de Proyectos y Estructuras Agrarias, de la Universidad de Montpellier (Francia).

José María Mella Márquez.

La política de incentivos regionales de la CEE y su importancia para España.

Centro de trabajo: Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Louvain-la-Neuve (Bélgica).

HISTORIA

BECAS EN ESPAÑA:

Manuel Fernández-Miranda.

Germán Delibes de Castro.

Bronces prerromanos en las Islas Baleares. (Operación especial).

Lugares de trabajo: Islas Baleares, Barcelona y Madrid.

BIOLOGIA MOLECULAR Y SUS APLICACIONES

BECAS EN ESPAÑA:

Ana de Busturia Jimeno.

Obtención de nuevas mutaciones en el complejo bithorax y su caracterización molecular.

Centro de trabajo: Centro de Biología Molecular e Instituto de Investigaciones Biomédicas de Madrid.

BECAS EN EL EXTRANJERO:

Juan Antonio Fernández Santarén.

Inducción de proteínas en fibroblastos quiescentes por suero y factores de crecimiento.

Centro de trabajo: Laboratorio Europeo de Biología Molecular de Heidelberg (Alemania).

AUTONOMIAS TERRITORIALES

BECAS EN EL EXTRANJERO:

Oscar de Juan Asenjo.

Criterios económicos para una distribución racional de competencia entre los diferentes niveles de gobierno.

Capitalismo, nacionalismos y formas de Estado. (Bases económicas de la descentralización política).

Centro de trabajo: Nueva Escuela de Investigaciones Sociales, de Nueva York (Estados Unidos).

JUEVES, 1**11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES****Recital de órgano.**Intérprete: **Presentación Ríos.**Comentarios: **Alvaro Marías.**

Obras de A. de Cabezón, S. Aguilera de Heredia, A Soler, D. Zipoli, J. S. Bach y D. Buxtehude.

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

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS****«Antropología social y criminología» (II).****Julio Caro Baroja:** «La antropología criminal en la historia de las sociedades».**VIERNES, 2****11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES****Recital de piano.**Intérprete: **María Luisa Colom.**Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de D. Scarlatti, A. Soler, F. Schubert, L. V. Beethoven, F. Liszt, M. Ravel y F. Chopin.

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

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS****«Antropología social y criminología» (III).****Julio Caro Baroja:** «La antropología criminal y la literatura».**LUNES, 5****12,00 horas****CONCIERTOS DE MEDIODIA****Recital de flauta y guitarra.**Intérpretes: **Joaquín Gericó,** flauta y **Miguel A. Jiménez Arnáiz,** guitarra.

Obras de M. Giuliani, F. Carulli, J. Rodrigo, H. Haug, J. Ibert y H. Villalobos.

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS****«Antropología social y criminología» (y IV).****Julio Caro Baroja:** «La antropología criminal y la política».**MIÉRCOLES, 7****19,30 horas****CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA****Presentación del Catálogo de obras de Joaquín Homs (Semblanza del compositor a cargo de Joan Guinjoan).**

Concierto con obras de J. Homs.

Intérpretes: **Pura M.^a Martínez,** soprano, y **Grupo LIM.**Director: **Jesús Villa-Rojo.****VIERNES, 9****11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES****Recital de piano.****LOS GRABADOS DE GOYA, EN LINZ (AUSTRIA) Y PONFERRADA (LEON)**

El 12 de diciembre la Exposición de Grabados de Goya (Colección de la Fundación Juan March) se presentarán en Linz (Austria), en el Museo Municipal Linz-Nórdico. La muestra se ha organizado con el Ayuntamiento de Linz.

Un total de 222 grabados de Goya se exhiben, asimismo, hasta el 4 de diciembre, en **Ponferrada** (León), en la Casa de Cultura, y con el Ayuntamiento.

Intérprete: **María Luisa Colom**.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 2).

LUNES, 12

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Gustavo Beruete**, tenor, y **Juana Peñalver** (piano).
Obras de Mozart, Bellini, Liszt, Strauss y Turina.

MARTES, 13

19,30 horas

Presentación de la colección completa «TIERRAS DE ESPAÑA», con motivo de la aparición del volumen 18 dedicado a NAVARRA.

Conferencias de **Antonio López Gómez** (Geografía), **José Cepeda Adán** (Historia), **Francisco Ynduráin** (Literatura) y **José M.^a Azcárate** (Arte), miembros de la Comisión Coordinadora de la colección.

MIÉRCOLES, 14

19,30 horas

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA.
Aula de reestrenos (6).

Intérprete: **María Rosa Calvo Manzano** (arpa).

Obras de Guridi, Gombau, Bacarisse, Muñoz Molleda, Moreno Gans, Magenti, Echevarría, Dúo Vital. J. M. Franco, R. Halffter, López Chávarri y J. Alfonso.

LUNES, 19

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Dúo de guitarras.

Intérpretes: **Antonio Ruiz Berjano** y **Gerardo Arriaga**.

Obras de M. Giuliani, J. Rodrigo, M. de Falla, F. Sor y G. Rossini.

MIÉRCOLES, 21

19,30 horas

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
Estreno de la obra «Cuarteto de Primavera», de **Claudio Prieto**, por encargo de la Fundación.

Intérpretes: **Víctor Martín**, violín; **Domingo Tomás**, violín; **Emilio Mateu**, viola; y **Pedro Corostola**, violonchelo.
Presentación del autor.

LUNES, 26

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Intérpretes: **Cuarteto «Bellas Artes»** (**Jacek Cygan**, violín; **Esperanza Velasco**, viola; **Dionisio Rodríguez**, viola; y **Angel L. Quintana**, violonchelo).

Obras de M. Canales y L. V. Beethoven.

COLECCION LEO CASTELLI, EN LA FUNDACION

Durante el mes de diciembre permanecerá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición Colección Leo Castelli, con 60 obras de 16 artistas norteamericanos, todas ellas procedentes de la colección particular de Castelli en Nueva York.

Horario: de lunes a sábado: de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas. Abierta hasta el 8 de enero de 1989.