189

Abril 1989

Sumario

ENSAYO 3

Tiempo de zarzuela, por Carlos Gómez Amat 3

NOTICIAS DE LA FUNDACION 17

Arte 17

La Exposición Magritte, abierta hasta el 23 de abril 17
— Ha sido la muestra más visitada de todas las organizadas por la Fundación 17
— La crítica ante la exposición 18
Los Grabados de Goya, en Hungría 22
— Tras ser exhibida en Alemania y Austria, la colección prosigue su periplo centroeuropeo 22

Música 23

Ciclo «Canciones y romanzas de salón», desde el día 5 23
Finalizó el ciclo «Mozart, música de cámara» 24
— Carlos-José Costas: «La etapa de madurez de Mozart» 24
«Aula de reestrenos»: concierto del Grupo Cosmos 27
«Conciertos de Mediodía», en abril 28

Cursos universitarios 29

Antonio García Berrio: «Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)» 29
Miguel Angel Ochoa: «La diplomacia española en su historia» 35

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología 40

Workshop sobre «Tolerance: mechanisms and implications» 40
— El 26 de abril, seis conferencias públicas en la Fundación 40
Ciclo «Membranas y compartimentos celulares» 41
— Cuatro destacados biólogos presentaron sus últimas investigaciones 41
— Nigel Unwin: «Proteínas de membrana biológicas» 42

Publicaciones 44

«SABER/*Leer*»: trabajos de Manuel Seco, Martín Gaite, Martínez Cachero, García-Sabell, Martínez Montávez, Alvarado y Guzmán 44

Calendario de actividades culturales en abril 45

TIEMPO DE ZARZUELA

Por Carlos Gómez Amat

Madrileño de 1926, es crítico musical, ensayista, universitario y músico. Asesor de la Cadena SER y colaborador de diversos organismos oficiales y privados. Ha publicado una «Historia de la Música Española en el siglo XIX» y «Notas para conciertos imaginarios», entre otras obras.



El enfoque de la zarzuela como género teatral, y particularmente musical, plantea una serie de problemas cuya solución no es fácil, aunque el paso de los años, que suelen poner las cosas en su sitio, los vayan aclarando. El primero que se nos presenta es fundamental y puede extrañar a alguien: nos preguntamos si forma parte de la gran música española. La denominación general que tanto se ha utilizado, «género lírico», tiene sus ventajas, pero también sus inconvenientes. Mediante esas palabras parece evitarse, en muchas ocasiones, el castizo y tradicional nombre de «zarzuela», que, aun con todos sus apartados, tiene un significado bien definido. Cuando hablamos de zarzuela, lo natural es que cualquiera sepa a lo que nos referimos, pero el vocablo ha tenido y tiene

---

* 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

enemigos acérrimos. Es una cuestión histórica, con raíces profundas y con razones semánticas y estéticas de mucho peso.

A primera vista, la zarzuela es algo del dominio público, que pertenece al acervo cultural común de cualquier español. Sin embargo, es frecuente la confusión. Hay mucha gente, incluso preparada en un plano cultural, que utiliza la expresión «género chico» como sinónimo de «zarzuela», cuando en realidad, como sabemos, se trata de un capítulo dentro de ella. El adjetivo «chico» se refiere exclusivamente a la duración; son las obras en un acto, que tuvieron su origen y su gran desarrollo en el llamado «teatro por horas», en el que se establecía una especie de sesión continua, con renovación del público en la sala tres o cuatro veces cada tarde. Hay quien cree que lo de «género chico» es un término simpático, como la ópera. Esto es sólo un detalle, que nos muestra cómo la zarzuela puede ser considerada bajo el aspecto de un fenómeno menor. Aunque la cosa se haga con cariño, no deja de ser producto de una condescendencia nacida, simplemente, de la ignorancia.

Pese a que la zarzuela nos da la fatal impresión de haber cumplido su ciclo histórico, renace con nuevos bríos en el tiempo en que vivimos. No caeré en el tópico del ave Fénix, porque el género no ha muerto, y, por tanto, no hay cenizas de las que renacer. Pero es cierto que, por una serie de circunstancias, el repertorio ha sufrido un paréntesis, con el consiguiente desinterés del público, causado sobre todo por las deficiencias en presentación e interpretación. La mejor obra del género lírico español pierde mucho si se escenifica, se canta y se toca chapuceramente, pero lo mismo puede suceder con la «Quinta» de Beethoven en versión de una murga popular. No está en mi ánimo establecer

---

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; *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; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; y *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Universidad degli Studi de Milán.

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

comparaciones que no vendrían al caso, pero sí fijar los motivos de una decadencia.

Hoy, el género al que llamamos zarzuela, no sólo para entendernos, sino para poner cada punto sobre su «i» correspondiente, renace en ciertos aspectos gracias al interés del mundo de la inteligencia, que encuentra, en ese espectáculo teatral con música, un testimonio cultural de enorme importancia, con un valor muy superior al de la mera nostalgia. Es curioso descubrir el grado de entusiasmo con el que directores de escena y escenógrafos reputados le dedican su trabajo. No la conocían, y parecen incluso descubrirla, ignorando quizá todo lo que se ha escrito sobre el asunto. Es muy sencillo decir que se ha olvidado, o que sus obras maestras han padecido alguna conspiración de silencio, o lo que, en el lenguaje político de épocas bien recientes, se llamaba un «contubernio inconfesable». La cosa no es tan simple. Dejando aparte las piezas inmortales que están en la memoria de todos, y cuyas frases literarias o musicales continúan presentes en la comunicación normal y corriente, la zarzuela declinó por una interrupción en la circulación de su savia vital, debida a la inadecuación de los libretos y a la falta de interés de los compositores. En su gran época, que abarca toda la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX, fue el espectáculo popular por excelencia.

Tal como decía el gran Barbieri, el pueblo español ha sido siempre aficionado al teatro, y más aún al teatro con música; la esencia de la zarzuela puede remontarse hasta el origen de nuestra escena, pero debemos pensar, con arreglo a una buena disposición no tanto musicológica como sociológica, que la verdadera zarzuela, la que consideramos como tal en nuestro entorno de hombres modernos, es la que, con fundamento en viejos espectáculos cortesanos y en la tonadilla, toma vida en una época decimonónica y adquiere su esplendor poco después. Aunque el género grande se diera por muerto varias veces por musicólogos como Rafael Mitjana, Luis Villalba o el hispanista Henri Collet, lo cierto es que pudo reavivarse, ya en pleno siglo XX, con los aciertos de Amadeo Vives y otros. Decía el buen Hilarión Eslava que los tratadistas son «gente flemática y machucha». Con eso quería transmitir la idea de que quien teoriza u ordena doctrina va siempre a remolque del creador genial, entusiasta, que no se somete a las reglas establecidas. Con los musicólogos sucede lo mismo. Ante el florecimiento del género chico, consideraron que ahí estaba la decadencia de la zarzuela y su muerte por consun-

ción. La equivocación es evidente. El género chico pudo mantener la llama viva, y así fue posible el renacimiento de uno grande que retomase, a través del tiempo, la antorcha encendida por Barbieri. La Guerra Civil de 1936, último suceso decimonónico sangriento, que tantas cosas cambió en España —incluso la propia esencia existencial de los que la vivimos, aunque fuera de niños—, terminó efectivamente con la vida real de esa modalidad teatral. Los éxitos de postguerra, aún muy grandes, obtenidos por Alonso, Guerrero, Moreno Torroba, Sorozábal, Romo y algún otro, se nos presentan hoy como últimas consecuencias.

La zarzuela cumplió su misión social de teatro musical popular durante muchos años, en aspectos tan distintos como el género grande, en varios actos, con argumento desarrollado, y el chico, en sus diversas vertientes de sainete, drama condensado, escena intrascendente o revista. Nos podemos preguntar si existe en nuestro tiempo un espectáculo que cumpla esa importantísima misión. Quizá la zarzuela, como el teatro de verso, decayó ante el impulso de fenómenos de fácil difusión, como el cinematógrafo y el deporte-espectáculo.

Que sufriese un eclipse, y hasta una solución de continuidad, gravísima por prolongada, no quiere decir que su historia no pueda continuarse, con el mismo nombre o con otro distinto. La denominación tiene su importancia, aunque pueda parecer cosa secundaria. Como muchas veces se ha repetido, procede del palacio que, reconstruido, es hoy el hogar de los Reyes de España. La curiosa traslación del nombre del lugar al género teatral demuestra, entre otras cosas, su inequívoco origen madrileño. Las llamadas en un principio «fiestas de zarzuela» simbolizaron el gusto de la Corte por lo que también divertía al pueblo, aunque en ellas encontremos temas mitológicos y grandilocuentes en el esplendor del barroquismo literario y en sus consecuencias.

Quizá por su aire ligero o de diminutivo familiar, indudablemente gracioso, la palabra «zarzuela» tuvo un destino incierto desde que pasó a designar un género específico. No todos los compositores que figuran en su historia aceptaron de buen grado tal denominación. Un ejemplo puede ser el de Emilio Arrieta, que siempre evitó el vocablo, incluso en sus discursos públicos, mientras fue director del Conservatorio de Madrid, llamado entonces Escuela Nacional de Música por causas políticas, que comenzaron en tiempos de la Primera República. Para Arrieta, la zarzuela siempre fue la ópera cómica española: «El malhadado

nombre de zarzuela ha causado más daño a la ópera cómica española, en la opinión general acerca de su verdadero carácter e importancia artística, que sus envidiosos y los necios que no la comprenden. La zarzuela no es ni más ni menos que lo que en Francia se llama ópera cómica, es decir, la ópera con escenas habladas, tal como se viene cultivando también en Alemania, muchos lustros ha, por escritores y compositores célebres, sin que a nadie se le haya ocurrido, en aquellos ilustrados y afortunados países, lamentarse de esta clase de espectáculos, calificándolos de híbridos e indignos del arte, como aquí lo hacen los que más obligados están a respetarlos».

Muchos músicos posteriores —Chapí entre ellos— utilizaron indistintamente las denominaciones de ópera cómica o zarzuela. En algunos casos se llegó a la de drama lírico, que señala, entre otras, a una desigual obra maestra: *Curro Vargas*. Así llamó Miguel Marqués a sus obras escénicas largas, que pueden estar en los principios del zarzuelón indigesto, hermano de sangre del dramón romántico. La influencia internacional hace que se prefieran ahora nombres como el de «comedia musical» o «musical» a secas.

Antonio Peña y Goñi fue otro de los enemigos declarados de la palabra. Refiriéndose a la construcción del teatro que sigue ostentando ese nombre, consideraba una extravagancia el haber elegido tal rótulo. Según su criterio, se debía haber referido a la ópera cómica, o más bien, en una generalización que favorecía al contenido, haberlo llamado «Teatro Lírico Español».

El caso es que el maldito adjetivo «zarzuelero» tuvo y sigue teniendo un significado claramente despectivo. No se puede decir nada peor sobre alguna música sinfónica española que aplicarle el calificativo de «zarzuelera», pues ello implica un signo de baja calidad y de fácil popularismo. Sin embargo, debemos poner a la zarzuela en su sitio y con su nombre. Se trata de un teatro lírico popular igual o mejor a cualquier otro que se haya hecho en el mundo a través de la historia. Con el antecedente de la tonadilla, marca en lo sonoro a Madrid, que es una ciudad con estilo musical propio, como lo pueden tener otros centros de cultura.

He dicho alguna vez que lo malo para la música española no fue nunca la zarzuela, como pretendían hombres de la categoría de Pedrell, tan ilustre como apasionadamente equivocado, sino que los demás géneros musicales no cumplieran su función como ésta la cumplía. A veces se trata de atacar al género, con el

ingenuo razonamiento de que sólo una minoría de sus productos alcanza un valor de permanencia, entre los miles que se escribieron. Es algo que puede aplicarse a cualquier clase de música.

Pedrell y los pedrellianos hicieron mucho daño a la lírica popular española, y en cierto grado llegaron a impedir su inclusión en el panorama de la música realmente grande e importante. Manuel de Falla, discípulo directo de Pedrell, rindió, como hombre justo y sincero, su homenaje a Barbieri, impulsor de todo un espíritu nacionalista. También admiraba a Chueca, el genial intuitivo, pero no se atrevió —o no tuvo ocasión adecuada para ello— a proclamar esa admiración explícitamente. Se le ha reprochado —por Esplá, por Julio Gómez y por muchos otros, entre ellos, no hace mucho, Francisco Nieva— el no reconocer su deuda con el mundo de la zarzuela, y sobre todo con los estilos de Chapí y Jiménez. La fidelidad a Pedrell, que es una de las virtudes de Falla, aunque a veces le emborronase las perspectivas, fue la causa de ello.

También tuvo la zarzuela detractores en el mundo literario. Famoso es el caso de Pedro Antonio de Alarcón, cuyos ataques eran feroces y llegaban a lo pintoresco: «La zarzuela morirá, como murió el género andaluz, como murió Churriguera, como morirá el miriñaque». Repasemos brevemente. El género andaluz al que se refería el gran novelista no había muerto más que en apariencia, y resucitó después bajo otra forma. El genial Churriguera se murió, entre otras cosas, porque era un hombre, y los hombres suelen ser mortales, pero su fantástico barroquismo, execrado por los que también se declaraban enemigos del Góngora oscuro, encontró hace mucho tiempo su puesto glorioso en la historia del arte español. Lo del miriñaque se refiere, naturalmente, a la moda. La desproporción entre tales elementos resulta evidente, pero también hay que decir que las modas retornan, aunque no aquellas señaladas por el absurdo.

Lo que tiene más gracia es que Alarcón menospreciaba a nuestro teatro musical partiendo del arte de Meyerbeer, al que admiró apasionadamente, y que luego ha resultado ser un creador de vida más corta que los zarzuelistas. Así son las cosas, y la aparatosa grandilocuencia no suele ser buena tarjeta de visita para el futuro. Por otra parte, no faltó quien dijera que Alarcón había hecho una especie de zarzuela en su preciosa novelita *El sombrero de tres picos.*

Lo que hace a la zarzuela ser como es, dentro de los estilos escénicos musicales —existe, realmente, una música «de zarzuela»

con sus características peculiares—, está ya en Hernando y Gaztambide, y permanece hasta el final. La verdad es que el género tiene su propia historia y su línea particular, aunque se adviertan en él influencias temporales o continuadas: la de lo italiano, no tan nefasta como dijeron algunos, y la de la opereta centroeuropea. El nacionalismo zarzuelístico nace de las fuentes del folklore campesino, pero, sobre todo en el género chico, hay una conexión clara con el que se puede llamar folklore urbano, representado principalmente en la esencia casticista de un madrileñismo que adquiere su primeros valores auténticos en el siglo XVIII, y que subyuga a algunos artistas llegados de lejos, como don Luis Boccherini, y muchos años después a Granados.

El fenómeno nacionalista se desdobló en un proceso de recepción y en otro de generosa devolución. La lírica teatral recibía la contribución del canto y la danza propios del pueblo y hacía retornar hasta ese pueblo todo un tesoro de melodías y ritmos que éste aceptaba como suyos, asimilándolos sin dificultades. Poco importa que Gaztambide escribiera una zarzuela «húngara» o que ya, en tiempos relativamente cercanos, Sorozábal alcanzase uno de sus mejores éxitos con una zarzuela —aunque no llevase esa denominación— de ambiente ruso. Después de la Guerra Civil se representó una obra de Jesús Romo titulada *Volodia el esquimal*, en la que el pobre Marcos Redondo sudaba lo suyo vestido de pieles hasta las cejas. Pues bien, la fidelidad al género salta a la vista en cualquier caso.

La ópera nace en Italia y desde allí se universaliza. Recorre el mundo como «ópera italiana», dentro de la gran influencia de esa península en Occidente, pero los países realmente musicales adoptaron el género y le confirieron características propias. La zarzuela, en cambio, nace en España y aquí se queda, con la sola excepción del subcontinente americano, donde el influjo español permanece en lengua y costumbres. Galdós calificaba a este arte como «modesto», pero más bien debería decirse que es «doméstico», en primer lugar por el tono local de los libretos. El éxito mundial de la *Gran Vía* es una singular excepción.

En contraposición a ese mundo, sin duda limitado, un buen número de músicos, con plausible ambición e intenciones altas gastaron su entusiasmo y sus ilusiones en la creación de la ópera española. Peña y Goñi escribió su libro más importante con el fin de demostrar que la ópera española no existía, y tenía razón. Muchos se han preguntado cuáles deben ser las características de

esa ópera nacional. Según el mismo Peña o Emilio Serrano, que fue profesor en el Conservatorio de la que ahora llamamos generación de maestros, la ópera española debería nacer de la zarzuela potenciada. Según otros, como el citado Alarcón o Mitjana, habría que buscar el camino partiendo de otras premisas. Está claro que, cuando uno de nuestros compositores destacados escribía una ópera, no intentaba hacer una zarzuela hipertrofiada o modificada, sino acceder a un género distinto y, según su punto de vista, superior. Varias veces se ha convertido una zarzuela en ópera, por el método expeditivo de poner música a lo hablado. La fortuna real no se consiguió, en este sentido, más que en la celebrada *Marina* de Arrieta, que introdujo modificaciones más esenciales.

Se podría decir que la zarzuela, en el ambiente de la cultura española, en el de los intelectuales y el público exigente, ha recuperado su gran puesto. Pero es más cierto asegurar que ha alcanzado un lugar que nunca tuvo. Aunque se reconocieran sus méritos en el tiempo de esplendor, esta modalidad lírica sufrió el menosprecio de los más serios y sesudos musicólogos. Hoy, por encima de su valor testimonial, de su significado sociológico o de su azarosa historia —una historia que adquiere cierta independencia con respecto al resto de la música en España—, los mejores ejemplos de la zarzuela adquieren un auténtico fulgor. Hay que aplicar, porque lo merecen, la condición de obras maestras a los mejores frutos de los Arrieta, Barbieri, Caballero, Chapí, Bretón, Chueca, Jiménez, Vives y tantos otros que, en nuestro siglo y en el pasado, pusieron fe y entusiasmo en el género, aun con algunas desconfianzas, y a veces con ciertas renuncias que pueden resultar patéticas.

A propósito de esto no viene mal recordar la amargura de Amadeo Vives, hombre del 98, culto, fino escritor, que, como ya he dicho otras veces, si hubiera compuesto una música proporcionada a su talento, podría haber sido una figura de talla internacional. En los tiempos en que alcanzó su merecido éxito con «Doña Francisquita», el músico escribía unas reflexiones en las que, admitiendo al género chico como sainete lírico, dudaba de la propia existencia del género grande, en el que triunfó, y al que dio un nuevo impulso con ricas consecuencias.

No sabemos si, bajo el punto de vista de un creador musical, el nombre de zarzuela se puede rehabilitar. Habría que recobrar la autoridad de Francisco Asenjo Barbieri, que, además de académico de San Fernando —en la primera hornada de su sección de

música, creada por la República de 1873—, lo fue de la Real de la Lengua, para pensar en una cosa así. Como no se puede especular sobre deseos o sueños, sino sobre realidades, habremos de reconocer el descrédito del término. Nadie hoy quiere ser autor de una zarzuela. El teatro musical tiene prestigio, pero se llama de otra manera. No han querido ni quieren llamar zarzuelas a sus obras líricas compositores como Antón García Abril o Manuel Moreno Buendía, autores bien distintos por sus conceptos y convicciones, pero emparentados por pertenecer a la generación del 51, por sus orígenes y por gran parte de su formación. También por su intención de continuar, de una forma u otra, con un lenguaje personal y actual, la tradición musical escénica. En el campo de la ópera, tan pobre en España aunque nos cueste confesarlo, y aunque haya obras olvidadas o inéditas que merecerían la revisión, los tiempos recientes nos presentan aspectos diversos, desde los afortunados y originales intentos juveniles de Angel Arteaga hasta la renuncia a la palabra cantada por parte de Tomás Marco, o el planteamiento de Luis de Pablo, que responde a una concepción precisa de los propios fundamentos del teatro con música, sin olvidar el trabajo personal de José Ramón Encinar. En todos los casos citados es importante señalar el papel decisivo del libreto, que ya no puede ser, en el mundo en que vivimos, un pretexto para hacer una música más o menos bonita. El libretista, o tiene que ser un auténtico dramaturgo —en el sentido recto de la palabra, no en el que ahora, a veces, se le da— o tiene que salirse por la tangente del espectáculo musical, sin base en su argumento o en una historia que contar y con un enfoque bien pensado y elaborado.

Hay quien cree todavía que una mala ópera es una cosa superior a una buena zarzuela. La afirmación es estrambótica, pero como nunca se plantea con tan diáfana claridad, permanece en el fondo de muchos pensamientos. No hay que asustarse. También la ópera se consideró durante muchos años, y en amplios sectores, como un género inferior a la música pura, sinfónica o de cámara. Ya Pedrell reprochaba a Antón Rubinstein sus ideas al respecto, de las que se deducía que la ópera representaba un mundo secundario dentro de la música. No hay que recurrir a los genios dramáticos, llámense Monteverdi, Gluck, Rossini, Wagner, Verdi, Puccini o Berg, para comprobar la inmensa grandeza del más alto teatro musical. Mozart, en sus óperas, es tan excelso como en sus sinfonías, y lo mismo puede decirse de otros entre los grandes en la historia del arte sonoro.

En el siglo XIX, Miguel Marqués es el único que hace compatible la lírica con el sinfonismo. Sus sinfonías, aplaudidísimas en su tiempo, yacen en el olvido, junto a sus ambiciosas obras escénicas, que hoy no resistirían una representación seria. Los intentos orquestales de Bretón o de Chapí resultan ingenuos a nuestros oídos, pero de alguna forma ponen un fundamento. Ya en el siglo XX, los nombres de Vives, Usandizaga o Guridi muestran un panorama de valores estéticos que se prolonga hasta Moreno Torroba o Sorozábal; el primero, más auténticamente castizo y más refinado; el segundo, más directo heredero de estilos ya periclitados. Por otra parte, la mejor fortuna señala el trabajo de los que se dedicaron, francamente y sin complejos, a la lírica con mayor poder de difusión popular: Serrano, Luna, Alonso, Guerrero y algunos más.

En los tiempos del Madrid del primer tercio de nuestro siglo, tiempos magníficos en muchos aspectos para la música, con la Sociedad Filarmónica funcionando, con la Sociedad Nacional de Música recorriendo nuevos caminos bajo el criterio de hombres como Miguel Salvador y Adolfo Salazar, con la Sinfónica de Arbós y la Filarmónica de Pérez Casas ejerciendo una acción cultural extraordinaria, que reunía la atención a la producción española con la estupenda información de lo que pasaba en el mundo, se produce un fenómeno curioso. A partir de algunos compositores, y sobre todo de la generación de maestros, en la que se incluyen Conrado del Campo, Turina, Esplá, Guridi o Julio Gómez, encontramos un divorcio casi total, con algunas excepciones, entre los artistas que dedicaban su esfuerzo a la música de mayor intención estética y los zarzuelistas que dejaban libre su natural impulso para llegar directamente al pueblo. Estos últimos eran hombres de teatro cien por cien, como lo fueron algunos de sus predecesores decimonónicos, y no querían saber nada —o querían saber poco— de otros empeños que, aunque podían dar prestigio en el mundo intelectual, no daban la posibilidad de comer caliente todos los días. Los sinfonistas situados, a su vez, menospreciaban olímpicamente a estos colegas de supuesta segunda fila, aunque en el fondo de su corazón les tuviesen cierta envidia. Es entonces cuando el adjetivo «zarzuelero», tan temido, adquiere su matiz más virulento.

El resultado de todo esto es un tremendo error. Cuando los músicos de mayores ambiciones querían hacer zarzuelas, trataban de rebajar su alta inspiración y de buscar el camino de la

comunicación por medio de la vulgaridad intencionada. Si hubieran puesto todo su arte y su ciencia al servicio de un teatro lírico normal, posiblemente hubiesen podido acertar, pero al forzar la sencillez de una manera artificial, no podían acercarse a quienes, sinceramente y con honra, dejaban correr con libertad su pluma, buscando la fluidez de la melodía, la gracia del ritmo y la mejor adecuación al texto. La equivocación de los músicos importantes al querer domesticar su musa con destino a la zarzuela es motivo de una división entre ésta y la gran música. Tan erróneo planteamiento se prolonga hasta Joaquín Rodrigo, cuyos productos líricos conocidos no responden a su talento artístico.

La apreciación de los verdaderos valores es algo indispensable. Mientras los musicólogos españoles se ensañaban con el simpatiquísimo Chueca, Federico Nietzsche, después de ver *La Gran Vía* en Turín, observaba con visión certera el significado de aquella obra, como muestra de todo un espíritu. Hacía una aguda comparación con Rossini y, quizá influido por la historia de la picaresca española, encontraba cierta solemnidad en la canallería de «los ratas». Es difícil prescindir de prejuicios y convencerse de que, en éste como en cualquier género artístico, lo malo es la generalización indiscriminada. Hay que separar lo bueno de lo menos bueno, y desde luego rechazar lo malo, que, si yace en el olvido, es con plena justicia. A este respecto conviene avisar de los peligros de meterlo todo en el mismo saco. Recuerdo un recital de Pilar Lorengar en el Teatro Real, con una segunda parte dedicada a la zarzuela, en el que la ilustre soprano interpretó páginas de Chapí y de José Serrano. Pues bien, Chapí y Serrano son zarzuela, pero zarzuela muy distinta en la calidad. No es lo mismo el acierto, con rasgos geniales, que se advierte en lo mejor del gran maestro de Villena, que el fácil y agradable sentimentalismo de aquel intuitivo, con ingenio y habilidad, que fue el músico de Sueca. Desde Barbieri, que es a nuestro teatro musical lo que los grandes nacionalistas fueron a la ópera europea, hasta los que, ya casi en nuestro tiempo, se dejaban llevar por el fácil sonsonete a la moda, hay mucha distancia, y no sólo en las fechas.

La comedia o el drama musical español, incluso lo que hoy puede corresponder al viejo sainete, puede tener un futuro, y la prueba está en esas «óperas rock», cuya música, en general, vale bien poco, y que se han constituido en una especie de industria con alta rentabilidad. Algunas melodías pasan, como antaño, a la calle. Pero comúnmente el espectáculo, aquejado de una manía

de grandeza, se aleja de la auténtica significación popular. Habría que plantearse las cosas con cierta humildad para lograr una especie de renacimiento de un género sin el cual la cultura de nuestro pueblo ha de sentirse incompleta.

Algunas gentes han caído en la tentación de rechazar la zarzuela, fundándose en que no representa el espíritu español genuino. Con ello se cree combatir la España de pandereta. Sin embargo, como recordó José López Rubio en un estupendo artículo, la Carmen de Mérimée no es un personaje convencional o inventado, sino bien real, y tan representativo de una época como de una sociedad. Los tópicos suelen sustentarse en los hechos. Hay que tener mucho cuidado con purismos y pretendidas autenticidades. Son conceptos peligrosos, que nos pueden conducir a rizar el rizo de la mixtificación. Si la marcha de *Cádiz* se convirtió en jirón de ignominia, fue porque se la utilizó con imprudencia y vana necedad, uniéndola así al desastre. El mal no estaba en Chueca, sino en muchas otras cosas. Atacar a Chueca por ese motivo es como matar al mensajero de la mala nueva.

Se ha dicho que vivimos en un tiempo de crisis creativa. El concepto de crisis es relativo y se puede comprobar que se ha utilizado demasiadas veces, incluso en épocas que, con perspectiva, nos parecen florecientes. Está claro que hoy no se componen aquí zarzuelas ni comedias musicales, pero también son contadas las óperas recientes que alcanzan éxito en el mundo, y lo mismo puede decirse de otros ámbitos. La zarzuela sigue viva en los escenarios, y el público responde con entusiasmo cuando se le ofrece bien cantada y representada, y aun cuando se le da en forma mediocre es algo comparable a lo que ocurre con la ópera de repertorio en todos los países cultos. El teatro musical nuevo, por otra parte, triunfa en toda la línea, aunque a veces alguna obra pueda fallar ante los espectadores a quienes no interesa por sus temas o sus desarrollos. El secreto del éxito no está en la música, a la que me he referido, sino en la actualidad de los argumentos y del lenguaje. Es decir, en la adecuación de los libretos.

Es posible, en España, un género musical superior al que representa la revista al uso, generalmente pobre en invención y hecha para públicos complacientes. No hay por qué atacar a un espectáculo que se produce sin ambiciones estéticas. Pero debemos desear otra cosa que venga a llenar un vacío evidente pese a los esfuerzos que se han hecho, algunos muy meritorios.

Otra cuestión importante es la que se refiere a la interpretación en sus varios aspectos. Por ejemplo, en las excelentes producciones del Teatro de la Zarzuela de Madrid —pocas, puesto que hay otros timbres que tocar en ese escenario— lo menos bueno suele encontrarse en las primeras figuras, no precisamente por la calidad de las voces, que suele ser mejor o peor, pero casi siempre aceptable, sino por las consecuencias de un hecho grave que se ha producido y que afecta profundamente al género. Me refiero a la pérdida del verdadero estilo de cantar zarzuela, e incluso de la escuela de cantar en español. Uno de los grandes méritos que encontraba Barbieri en la zarzuela era la costumbre de escuchar la música aplicada a la lengua castellana. La inteligibilidad del texto es siempre importante, pero sobre todo en un teatro musical popular. Nuestros cantantes se han acostumbrado a cuidar la respiración, la emisión, el color, pero no las palabras, e incluso cuando hablan, éstas se pierden muchas veces. Y lo peor de todo es que el público se ha acostumbrado a no entender y responder al alarde vocal con sus aplausos, aunque se haya quedado *in albis*.

En el antiguo Conservatorio de Madrid se enseñaban los estilos internacionales, pero no se descuidaba lo español, y para ello se utilizaba, naturalmente, la zarzuela. Hoy, nuestras grandes sopranos cantan zarzuela como una gracia —muchas veces sin gracia ninguna— de propina en recitales o como una concesión ligera. En general, el texto castellano se maltrata. Se escuchan por ahí tonadillas de Granados en las que no se sabe si el majo es tímido, discreto o tonto de remate. Algo parecido pasa con los hombres que, además, exhiben a veces un gusto dudoso en la elección de los números. Sólo en representaciones zarzuelísticas muy preparadas, de muchas campanillas y con visos de ópera, se puede admirar a primeras figuras. Las que no lo son, aunque sus voces sean excelentes, desconocen el estilo tradicional, que podía tener sus inconvenientes, pero muchísimas ventajas. El mayor de los primeros era una expresión exagerada, que caía muchas veces en extremos ridículos. Siempre recuerdo la respuesta de Federico Galindo, el popular periodista y dibujante, cuando en una entrevista le preguntaron qué hubiera querido ser de no haber sido lo que era: «Barítono de zarzuela, de esos que salen vestidos de húsar y ligan una nota con una carcajada». Pero esa expresividad, cuando se dosifica bien, cuando se mide con la necesaria naturalidad, puede dar resultados extraordinarios.

Ese es el secreto de Plácido Domingo, que desde niño se

acostumbró a oír zarzuela bien cantada. No recuerdo a su padre, pero sí a su madre, Pepita Embil, que hacía el género como muy pocas cantantes, cuidando la belleza de la voz, pero también sus cualidades de actriz y, sobre todo, la palabra. Cuando Plácido Domingo canta ópera, lo hace con un impulso caluroso, con una naturalidad que viene de la intuición modificada, con una atención al texto que da sentido a la propia línea vocal. Esto puede venir de la zarzuela y distancia al cantante de otros tenores cuyo despliegue técnico enfría la expresión. La amplitud de su extensión, que le permite cantar ciertos papeles de barítono, es también un detalle zarzuelístico. Por eso puede ofrecer también motivos populares sin ese engolamiento poco soportable que los mixtifica en otras gargantas. Plácido tiene el don de lo natural, comunica directamente y responde a una línea antigua, que puede recuperarse.

No hay por qué hablar de esas compañías, casi de la legua, que mantienen el repertorio zarzuelístico a trancas y barrancas. Se justificaría la subvención si esta ayuda sirviese para una necesaria dignidad en los resultados. Con algunas excepciones de vez en cuando, la dignidad no aparece, y el público aplaude, simplemente, porque no le dan otra cosa mejor hecha y porque las obras le gustan. Pero al fin y al cabo, es un mal servicio a la causa de la zarzuela.

Afortunadamente, nos podemos encontrar en el buen camino con la reconversión del Teatro Real, que cumplirá los fines para los que fue construido, y la consiguiente liberación del Teatro de la Zarzuela, también edificado por gentes ilustres con una clara intención que responde a su nombre. El teatro de la madrileña calle de Jovellanos deberá acoger al género lírico español con los estupendos medios y el buen criterio que lo viene haciendo, pero en temporadas completas y con amplia visión, tanto histórica como actual. No debe convertirse en un centro cultural aislado, sino en un verdadero núcleo de irradiación, por medio del cual se pueda admirar la buena lírica en toda España. Es perfectamente posible la existencia de varias compañías que, con base en Madrid, actúen en los teatros del país, muchos de los cuales se están rehabilitando. La infraestructura estará pronto dispuesta, y no debemos olvidar que el Teatro de la Zarzuela es un organismo de carácter nacional. El acierto en la política artística puede hacer volver los viejos tiempos de difusión y éxito. Sólo así, con el hábito y con el esfuerzo, volveremos a aplaudir la buena zarzuela como debe ser. Y entonces, seguramente, se animarán nuestros músicos y nuestros posibles libretistas.

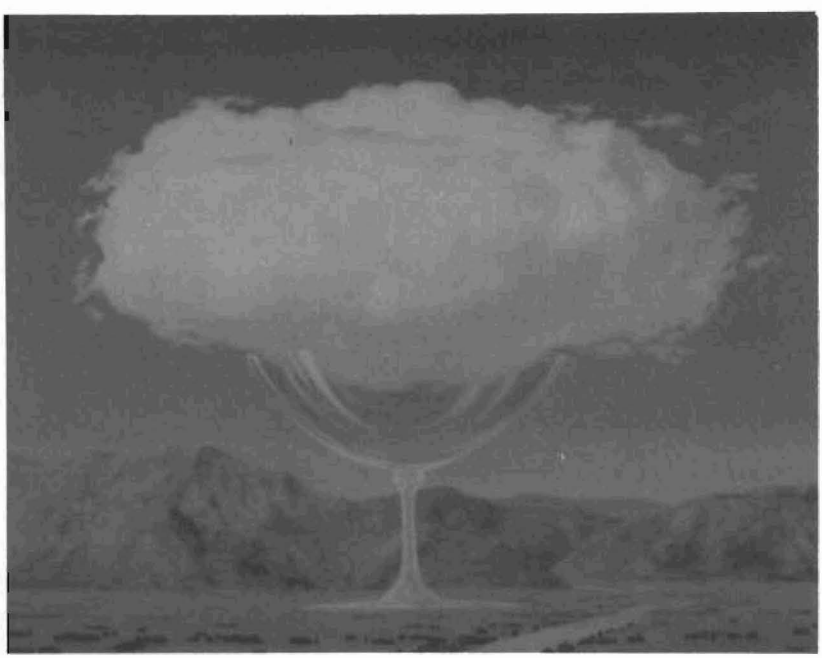
MAGRITTE, ABIERTA HASTA EL 23 DE ABRIL

Es la muestra más visitada de todas las organizadas por la Fundación

Hasta el 23 de abril seguirá abierta en la sede de la Fundación Juan March la exposición de 65 obras de René Magritte, primera que de este artista belga se ofrece en España. La muestra, la más visitada de todas las organizadas por esta institución desde 1975 —largas colas se forman especialmente los fines de semana para entrar a la sala—, se inauguró el pasado 20 de enero. Durante el primer mes la visitaron 110.000 personas. Los fondos proceden de diversos museos y colecciones privadas de Europa y Estados Unidos.

Para su realización se ha contado con la colaboración del Comisariado General para las Relaciones Internacionales de la Comunidad Francesa de Bélgica y con la ayuda especial de Catherine de Croës y de François Daulte, presidente de la Fundación l'Hermitage de Lausana, así como de algunos de los coleccionistas que han prestado sus obras, como la señora Krebs y los señores Gérain y Nellens.

El catálogo de la exposición (1.500 pesetas) incluye una amplia biografía de Magritte, un



«La cuerda sensible», 1960.

resumen de la conferencia pronunciada en 1956 por Camille Goemans, del grupo surrealista belga, así como una selección de escritos del propio Magritte. Las obras de la exposición llevan comentarios realizados por Catherine de Croës, François Daulte y Paul Lebeer.

Seguidamente ofrecemos un extracto de algunas de las numerosas críticas y reseñas que sobre la exposición han ido apareciendo en diarios y revistas españoles y belgas.

Rica muestra y montaje inteligente

«Al mérito de haber logrado una muestra tan rica de contenido y equilibrada sobre uno de los pintores capitales del surrealismo (...) le acompaña, en cuanto a la selección y el montaje, un virtuosismo elegante, que sabe sacar un máximo provecho a lo que mejor dio de sí el pintor belga sin por eso hurtar nada (...). Considero el montaje inteligente en la distribución de las obras y delicado en el planteamiento de los matices ante el espectador.»

Francisco Calvo Serraller
(«El País», 19-I-89)

Momento propicio

«La exposición cuenta con un momento especialmente álgido, que es el de la definición del proyecto, de la diferencia de Magritte: la segunda mitad de los 20 y los años 30 (...).

El recorrido ha de calificarse de espléndido, en una muestra que llega en uno de los momentos más propicios para ver a Magritte, en plena recuperación de buena parte de sus presupuestos.»

Miguel Fernández-Cid
(«Diario 16», 20-I-89)

Un regalo para el espíritu

«Magritte no se queda en el automatismo y la exploración de los sueños, sino que quiere ir más allá, y para superar lo evidente no necesita huir de lo cotidiano. Utiliza los objetos más familiares, los sitúa en los sitios más impensados y los dota de materias increíbles para evocar el misterio de las imágenes, la poesía del pensamiento.

Acercarse a Magritte y a su mundo es un verdadero regalo para el espíritu.»

Emma Rodríguez
(«Ya», 22-I-89)

Terror casi sacro

«Las mujeres desnudas de Magritte suscitan la idea de la soledad. La idea de la muerte (...). Un terror casi sacro emana como un raro perfume de sus mujeres tristes, de sus hombres silenciosos, absortos, bajo el casco negro del *chapeau melon*. Magritte convirtió en signo del misterio ese sombrero. Esa metáfora.»

Lorenzo López Sancho
(«ABC», 20-I-89)

Nuevas reflexiones en la plástica

«El sentido revolucionario de la pintura de Magritte reside de forma importante en la sistemática negación de las cualidades y valores plásticos tradicionales y en especial, en la eliminación de lo pintoresco, a no ser que se enclave en un nuevo orden.



«Tentativa de lo imposible», 1928.

Esto y el juego de transposición de términos y materias (...), así como la utilización de metáforas lingüísticas aplicadas a la pintura directamente (...), imponen nuevas reflexiones a la plástica, hasta entonces no realizadas conscientemente y por tanto no asumidas.»

Carmen Pena
(«El Independiente», 9-II-89)

Magritte, patriarca del 'Pop Art'

«Con ese hipócrita objetivismo, Magritte nos presenta, a lo largo de esta estupenda exposición, asociaciones de imágenes y asesinatos de la lógica con el aire respetable de quien en su vida ha roto un plato.»

Julián Gállego
(«ABC», 19-I-89)

«Las asociaciones de imágenes, caras a Breton, encuentran en Magritte una flexibilidad y una fantasía acrecentadas por su contraste con esa técnica meticulosa, esa falta de 'grand style', ese aspecto de muestra de bazar antiguo que hace del gran artista el patriarca del 'pop art'.»

Julián Gállego
(«Blanco y Negro», 15-I-89)

Pinturas de primera magnitud

«La ilusión óptica es una constante en Magritte, que pinta como si ejercitase lúdicamente, sin ningún tipo de cortapisas, haciendo uso de la máxima libertad estilística, que nos lleva a mirar sus cuadros como antivisiones de la coherencia. Las pinturas incluidas en esta exposición son de primera magnitud.»

Carlos García Osuna
(«Ya», 28-I-89)

Cartesiano de lo imaginario

«La magia del arte y su capacidad de convocar los poderes de la imaginación fueron los que dictaron siempre su labor. Rehuyó declaradamente la simbología, el psicoanálisis aplicado, el automatismo habitual en los surrealistas y las revelaciones del inconsciente. Podría definírsele como un cartesiano de lo imaginario.»

Mariano Navarro
(«El País», 29-I-89)

Europeidad en casa

«(...) es la típica exposición que hace unos años hubiera movido a más de un españolito hambriento de cultura moderna a tomar el Puerta del Sol o su equivalente barcelonés y a desembarcar en París. La afluencia de visitantes que, una vez más, registran las salas de la calle Castelló, aparte de demostrar que Magritte ha entrado por derecho propio en el dominio

público, produce, sí, una nada desagradable sensación de europeidad *'en casa'*.»

Juan Manuel Bonet
(«Diario 16», 27-I-89)

Combinaciones insólitas

«La expectación levantada por este surrealista incipiente, con secreta vocación hiperrealista, ha conseguido atraer a cientos de personas que (...) acuden a ver las obras y monomanías de Magritte, las mismas que le costaron en vida cierta aureola de pintor *maldito* y que, tras su muerte, se tornó en desmesurada adulación. Cualquier objeto recolectado de la mera realidad sirve para que René Magritte consiga combinaciones insólitas.»

Ignacio Parra
(«El Periódico», Barcelona, 23-I-89)

Ver los objetos por primera vez

«Magritte separa el objeto de la imagen y ésta de la palabra con que es nombrado y hace que los objetos desempeñen una función nueva, con lo que parece que nos obliga a verlos por primera vez. (...) Cada cuadro significa para el artista una nueva investigación acerca de la experiencia y el ser de las cosas.»

S. Erausquin
(«Expansión», 29-I-89)

Estructura argumental

«Magritte se inspiraba en problemas que no trataba de resolver, sino de poner en evidencia, especulando sobre ellos. (...) No fue, por tanto, un artista de la imaginación, sino más bien un hombre que estructuraba sus telas de modo argumental. Su pintura nada tiene del automatismo que inventara Dadá y que adoptara el surrealismo luego, sino que es tributaria de una ejecución realizada en plena conciencia y que denota un evidente y notable sentido plástico.»

María Lluisa Borrás
(«La Vanguardia», Barcelona, 31-I-89)

Originalidad más literaria que pictórica

«Su arte (...) fue un arte fronterizo entre la pintura y la poesía, que ha tenido la rara capacidad de interesar simultáneamente a los filósofos y a los artistas de la publicidad. Originalidad más literaria que pictórica, en cualquier caso más de pensamiento que del mundo de los sueños (...).»

Carlos Jiménez
(«Tiempo», 16-I-89)

El envés de la apariencia

«La precisión del trazo de Magritte centuplica el misterio sugerido. Con el meticuloso y científico empecinamiento característico de los surrealistas, este maestro belga persiguió toda la vida el envés de las apariencias y supo desembocar en la humildad.»

Miguel Bayón
(«Cambio 16», 16-I-89)

Intensa proyección estética

«Gran pintor por su capacidad inventiva, su peculiar sentido del humor, la creación de espacios de ensueño en los que seres y cosas aparecen —y desaparecen— reunidos en insólitas asociaciones de intensa proyección poética.»

Manuel Conde
(«Villa de Madrid», 16-31 enero 89)

Evento único e irrepetible

«Si al hecho de ser la primera vez que una muestra amplia de Magritte llega a España se añade que muchos cuadros proceden de colecciones privadas y de museos de Europa y América, se comprenderá la relevancia de la exposición por su carácter no sólo de alta calidad artística, sino también por lo novedoso de un evento único e irrepetible al proceder de tan diferentes fuentes.»

Carmen González
(«Reseña», febrero 89)

La pintura como medio

«Un lenguaje en el que la pintura no es un fin en sí mismo, sino un medio de comunicación apropiado para transgredir el significado de los objetos sin renunciar a su apariencia. Un hallazgo que (...) ha beneficiado más a medios de comunicación de masas que a la propia pintura.»

Gloria Collado
(«Guía del Ocio», 23-I-89)

Le Tout-Madrid pour Magritte

«Pour l'heure, et juste au trépas de Dalí, Madrid et Magritte riment. Pas n'importe où. A la Fondation Juan March, sorte de 'Guggenheim' (...). Voici Magritte, premier accueil officiel du Tout-Madrid pour un Belge depuis Permeke, il y a quinze ans... Malgré la concurrence d'autres grandes expositions (...) c'est en rangs serrés que serpente la foule devant les rébus magrittiens.»

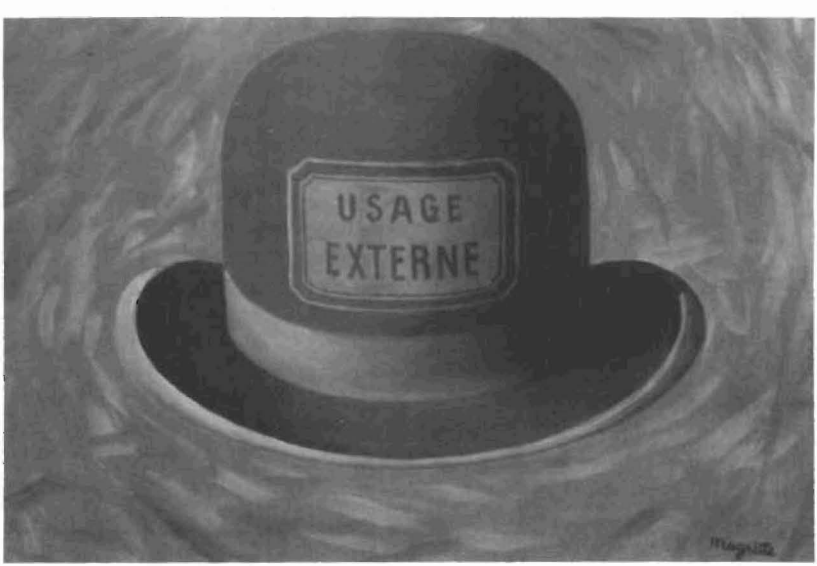
Jean Pigeon
(«Le Vif/L'Express», 3-II-89)

Exposition de prestige

«Exposition de prestige, pour un Magritte prestigieux. (...) Seules, soixante-cinq huiles (...) se côtoient sur les murs de la Fondation Juan March de Madrid. Mais elles sont parmi les plus représentatives du faiseur de rêves (...).»

Monique Verdussen
(«La Libre Belgique», 24-I-89)

«El tapa-horrores», 1966.



Continúan su periplo centroeuropeo

LOS GRABADOS DE GOYA, EN HUNGRIA

■ Son 218 obras pertenecientes a la Fundación

La exposición itinerante de los Grabados de Goya de la Fundación Juan March prosigue su recorrido por diferentes ciudades centroeuropeas; tras ser exhibidos en Alemania y Austria, los 218 grabados originales de Goya se podrán ver hasta el 23 de abril en Budapest (Hungría), en el Museo Nacional Húngaro. En esta capital permanece abierta la muestra desde el pasado 16 de marzo, y está organizada con la colaboración del Festival de Primavera de Budapest, el citado Museo Nacional Húngaro y la Editorial Széchenyi.

Los grabados son originales sacados de las planchas realizadas por Goya y componen las cuatro grandes series de los *Caprichos, Desastres de la guerra, Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios.* Las series presentadas son las siguientes: *Caprichos* (80 grabados, 3.ª edición, de 1868), *Desastres* (80 grabados, 6.ª edición, de 1930), *Tauromaquia* (40 grabados, 6.ª edición, de 1928) y *Disparates o Proverbios* (18 grabados, 3.ª edición, de 1891).



A lo largo de 1988 los grabados se exhibieron en Alemania y en Austria. En este país se ofrecieron en Salzburgo, a partir del 5 de agosto; hasta el 10 de septiembre estuvieron expuestos en el Palacio Hellbrun, en una muestra que inauguró el director del Museo de Salzburgo, doctor **Rohrmoser,** y que se montó con ayuda del Ayuntamiento de la ciudad austríaca. Del 20 de septiembre al 13 de noviembre, las obras de Goya estuvieron en el Palacio Eggenberg de Graz; la muestra, que se incluyó en las Actividades del Festival de Otoño de esa ciudad, la inauguró con una conferencia **Barbara Ruck,** directora del Museo de Eggenberg, y contó con la colaboración del Gobierno de la Región de Graz.

Entre el 12 de diciembre de 1988 y el 15 de enero de 1989, el Museo Municipal Linz-Nórdico acogió los grabados de Goya y se montó con ayuda del Ayuntamiento de Linz, cuyo alcalde, el doctor **Dobusch,** presentó la muestra.

Cerrado así el periplo austríaco, la exposición itinerante de la Fundación Juan March retornó a Alemania, a la ciudad de Heidelberg, en donde estuvo entre el 22 de enero y el 26 de febrero, en el Heidelberg Kunstverein.

Anteriormente la colección ha estado en Munich, Wuppertal, Düsseldorf, Berlín y Mainz. ■

Del 5 al 19 de abril, en la Fundación

CANCIONES Y ROMANZAS DE SALON

Nuevo ciclo musical con seis cantantes y pianistas españoles

Las canciones y romanzas de salón serán el contenido del ciclo de conciertos que ha programado la Fundación Juan March para el mes de abril, en su sede, en Madrid, y un día antes, en Logroño, dentro del «Cultural Rioja». Los días 5, 12 y 19 actuarán en la Fundación el barítono Manuel Pérez Bermúdez y los tenores Manuel Cid y Luis Alvarez, respectivamente, acompañados al piano por Javier Parés, Fernando Turina y Sebastián Mariné.

Este ciclo está concebido con criterio monográfico, dedicándose cada uno de los tres programas a la sensibilidad estética del género en tres países —Francia, Italia y España— durante el siglo XIX.

Junto al *lied* romántico en lengua alemana, floreció en los otros países europeos un género similar de canciones a una voz con acompañamiento de piano, cuyo conocimiento es imprescindible para valorar la realidad del consumo musical de los salones del siglo XIX y comienzos del XX.

«Artistas muy señeros en el teatro musical —se señala en el folleto-programa editado por la Fundación— dejaron caer, a lo largo de su vida, pequeñas canciones que, en muchos casos, rebasan ampliamente el mero grado de curiosidad erudita: son bellas canciones. Junto a ellos, hubo verdaderos 'especialistas' que hicieron grandes carreras como músicos a través de romanzas hoy muy olvidadas.»

Programa(*)

- Miércoles 5 de abril: *La canción francesa.*
  Manuel Pérez Bermúdez (barítono) y **Javier Parés** (piano).
  Obras de Berlioz, Gounod, Franck, Massenet, Bizet, Chausson, Hahn, Saint-Saëns, Duparc y Fauré.
- Miércoles 12 de abril: *La canción italiana.*
  Manuel Cid (tenor) y **Fernando Turina** (piano).
  Obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi y Tosti.
- Miércoles 19 de abril: *La canción española.*
  Luis Alvarez (tenor) y **Sebastián Mariné** (piano).
  Obras de Marcial del Adalid, Fermín María Alvarez e Isaac Albéniz.

(*) Todos los conciertos darán comienzo a las 19,30 horas. Entrada libre. Asientos limitados.

Finalizó el ciclo dedicado a Mozart

EL DIALOGO DE LA CUERDA Y EL VIENTO

Durante tres miércoles seguidos, entre el 1 y el 15 del mes de marzo, se desarrolló en la Fundación Juan March un ciclo titulado «Mozart, música de cámara», en el que actuaron el **Cuarteto Bellas Artes,** el **Quinteto Clásico de Barcelona** y un grupo formado por **Clàudi Arimany, Jindrich Bardoň, Miguel Serrahima** y **Mark Friedhoff.**

Este ciclo podría haberse titulado también «Mozart o el diálogo de la cuerda y el viento», un Mozart desconocido para el gran público. No se trata de una integral —se explica en un texto introductorio al programa de mano—, imposible por otra parte dada la rareza de tañedores de la armónica de copas, que es el eje del *Adagio y Rondó* K. 617. Entre las obras que faltan, se puede recordar el *Quinteto con trompa* K. 407, que ya se incluyó en el Ciclo «Integral de Quintetos para cuerda de Mozart», ofrecido en 1985, y el *Trío para clarinete, piano y viola* K. 498 que pudo ser escuchado en el Ciclo de «Tríos y Cuartetos con Piano», programado en 1986.

Músicas las de este ciclo, que se han escuchado en el mes de marzo, compuestas en las ciudades donde se desarrolló la prodigiosa madurez del músico (Mannheim, Munich, Viena sobre todo), y para instrumentistas de prestigio que luchaban por dotar de dignidad social a los instrumentos de viento, Mozart los incluye en el tejido clásico del cuarteto de cuerdas, bien sustituyendo alguno de sus componentes o añadiendo el instrumento de viento al cuarteto. De ahí que el ciclo empezase con un cuarteto de cuerdas puro, el primero de los «prusianos», para una mejor comparación con los restantes.

El crítico musical **Carlos-José Costas** ha escrito la introducción general y las notas al programa de este ciclo y a este texto corresponden los siguientes párrafos.

La etapa de madurez de Mozart

La extraordinaria variedad y número de las obras de Mozart es un impedimento habitual a la hora de programar un ciclo que pretenda ser exhaustivo. No obstante, este que ha organizado la Fundación Juan March con su música de cámara para cuerda e instrumentos de viento cubre prácticamente toda su obra en el grupo de las maderas, a excepción del *Quinteto en do menor,* K. 617, para armónica, flauta, oboe, viola y violonchelo, por lo infrecuente hoy del primero mencionado. Y ampliando los límites a todo el viento, incluidos por tanto los metales, sólo faltan en la lista total de sus obras otro *Quinteto,* el escrito para trompa y cuarteto de cuerda, K. 407, y el *Trío para clarinete, piano y viola,* K. 498.

En cualquier caso, permite una visión en el tiempo que abarca desde 1777 a 1789, lo que significa la etapa de madurez de Mozart, desde que tenía 21 años hasta dos antes de su muerte. Un tiempo que, de forma paralela, supone la con-

solidación de varios instrumentos de viento. Porque el desarrollo de su protagonismo, que arranca del *concerto grosso,* no había alcanzado los logros de los de cuerda. La dificultad de su diseño, sus inseguridades interpretativas y sus limitaciones técnicas habían impedido ese desarrollo, que no llegaría de forma más o menos definitiva hasta muy avanzado el siglo XIX.

Es cierto que esos problemas técnicos no afectaron del mismo modo a todos los instrumentos de viento, pero se sumaban a ellos consideraciones de tipo social. Porque hasta la aparición de algunos intérpretes excepcionales, la valoración de estos músicos, bien entrado el siglo XVIII, estuvo muy por debajo de la disfrutada en términos generales por los de cuerda. Y fue precisamente la alta estima lograda por concertistas y virtuosos de ese otro grupo la que colaboró en la búsqueda de soluciones técnicas que se prolongaron en el siglo siguiente.

Mozart participa activamente en ese cambio, aportando obras que exigen una preparación excepcional a los intérpretes de su tiempo. Tal es el caso de las dificultades que introduce en el *Quinteto* K. 581 para clarinete y cuerdas, incluido en el primer programa del ciclo. Otro tanto hará con la flauta, si no en la música de cámara, sí en sus *Conciertos* K. 313 y 314, aunque haya que recordar en el caso su comentada aversión al instrumento.

El oboe constituye un caso aparte, por su mayor tradición desde el barroco, pero no así la trompa, que encuentra en las obras de Mozart un eco práctico de los esfuerzos para mejorar su técnica de Hampel y Werner, mediando el siglo XVIII.

Por ello, la comentada com-



plicación de programar un ciclo concreto con parte de la obra de Mozart se ve compensada por la satisfacción de seguir su evolución en conjunto, que casi siempre es también espejo del desarrollo de la música misma.

Aunque el ciclo no lo expresa en su título general, es la combinación de instrumentos de viento y cuerda la que establece su *leit-motiv,* con dos excepciones. Este *Cuarteto de cuerda nº 21 en Re mayor,* K. 575, que sirve de pórtico como muestra típicamente camerística, y la última, del Beethoven casi inmediato a la muerte del compositor de Salzburgo. Este *Cuarteto...* hace las veces de tarjeta de presentación y es el primero de los llamados «prusianos», compuestos en Viena entre julio de 1789 y el mismo mes del año siguiente, de un proyecto inicial de seis que no llegó a concluir.

El *Cuarteto en Fa mayor para oboe, violín, viola y violonchelo,* K. 370 está escrito para

su amigo, el oboísta Friedrich Ramm. Las excepcionales condiciones del solista influyeron para que se rompiera en parte el equilibrio de la conversación en favor del oboe. Con todo, Mozart sigue un plan concertante, que no impide un mayor lucimiento del oboe en razón, sobre todo, de la expresividad de su timbre.

La relación de Mozart con el clarinetista Anton Stadler redundó en varias obras, entre ellas este *Quinteto en La mayor para clarinete y cuarteto de cuerda,* K. 581, fechado en 1789. Es, además —aunque se planteen algunas reservas—, la primera obra escrita para esta combinación de clarinete y cuarteto de cuerdas, en la que piensa Mozart como un compromiso con Stadler, su hermano en masonería. Y la obra nace cuando ya ha comenzado su ópera *Cosí fan tutte,* de modo que ambas comparten algunas inquietudes comunes, pese a las radicales diferencias de géneros. Son las claves de un juego de dobles intenciones especialmente próximo al hacer de Mozart, cuyo rastro, pese a su inconcreción objetiva, no es difícil de seguir.

Son cuatro los cuartetos para flauta y cuerda compuestos por Mozart, con frecuencia numerados correlativamente del uno al cuatro, situados en Mannheim y fechados entre diciembre de 1777 y febrero de 1778, como si formaran una colección; pero según los investigadores de su obra esa unificación no es exacta. De acuerdo con este criterio, el carácter de grupo es aplicable únicamente a los tres primeros, compuestos en las fechas indicadas, de los que el primero, en *Re mayor,* aparece ya en el catálogo de Köchel con el número 285. Los otros dos, en *Sol mayor* y *Do mayor,* fueron incorporados al orden de Köchel por Einstein, con los números 285a y 285b. Con estos antecedentes no hay duda de que el número 4 queda fuera del grupo anterior. Se trata del *Cuarteto en La mayor,* K. 298, que ha sido situado en Viena, posiblemente en 1787. Lo confirma, además, la clara diferencia entre los tres primeros, escritos de forma sucesiva, y el cuarto.

Para Mozart, el *Quinteto en Mi bemol mayor para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot,* K. 452 era «lo mejor que he hecho en mi vida». Es un comentario inmediato a la terminación de la obra, y por tanto, demasiado próximo para no ser sospechosamente subjetivo. Sin embargo, expresa, sobre todo, una seguridad del compositor en cuanto al rigor aludido. Y desde este punto de vista, sí es objetivo, porque se plantea la intervención de los cinco instrumentos, los intercambios dialogantes del piano con los vientos y los de estos últimos entre ellos como partes de un todo coherente.

Forma, instrumentos y tonalidades coinciden en esta obra de Beethoven, Quinteto en *Mi bemol mayor, Op. 16,* con la anterior de Mozart. Entre una y otra, las diferencias de un salto de doce años en el tiempo —la de Beethoven es de 1796—, dos posiciones creadoras distintas y la transición entre dos mundos alrededor de un eje, la Revolución francesa. La aspiración romántica de las últimas obras de Mozart estaba a medio camino entre la intuición y la premonición.



Para obras españolas poco difundidas

UNA NUEVA SESION DEL «AULA DE REESTRENOS»

Por séptima vez, desde que en diciembre de 1986 la Fundación Juan March, a través de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, pusiera en marcha estas sesiones, se celebró una nueva «Aula de Reestrenos», serie de conciertos en los que se puede oír obras de compositores españoles de este siglo que, por las razones que sean, no son fácilmente escuchables. En esta última «Aula de Reestrenos», que tuvo lugar el miércoles 22 de febrero, el **Grupo «Cosmos»** dio un concierto basado en obras de Julián Bautista, Rodolfo Halffter, Ramón Barce, Carlos Galán, Juan Hidalgo, Carlos Cruz de Castro, Daniel Zimbaldo y Albert Llanas.

El Grupo «Cosmos» se presentó en Madrid en febrero de 1988 y es un grupo de cámara creado por **Carlos Galán** para dedicarse a la música contemporánea y en especial a la más joven. Está formado por **Carlos Cuesta** (violín), **Roberto Cuesta** (viola), **Juan Enrique Sáinz** (violonchelo), **María Antonia Rodríguez** (flauta), **María Carmen Ruiz** (oboe), **Carlos Lacruz** (clarinete), **Miguel Simó** (fagot), **José Luis Alcain** (percusión) y **Sebastián Mariné** (piano).

Carlos Galán, director y creador del grupo, es pianista, compositor y profesor de acompañamiento del Conservatorio de Madrid. Fue seleccionado en las IV y VI Tribunas de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March.

Galán, además de dirigir al Grupo el día del concierto, es el autor de las «Notas al programa», de las que recogemos estos párrafos: «Se ha señalado en numerosas ocasiones que quizá uno de los valores del arte contemporáneo es su polisemanticidad, la multiplicidad de lecturas y significados que puede ofrecer al público. Esta riqueza se ve incrementada por la amplia diversidad de estilos y estéticas que abarca el nuevo arte: para verlo no hay más que asistir a cualquier exposición colectiva.»

«Un concierto de música contemporánea, como exposición artística y sonora que es, sería una buena muestra. Por ello, un peligro que corremos al asistir a conciertos de este tipo de música es que nos encontremos —como sucede frecuentemente— con una sucesión de obras sin ningún punto de conexión entre ellas, ofreciéndosenos así dicho concierto como un muestrario informe. Este programa no sigue esas pautas. Las dos partes del mismo avanzan desde posiciones estéticas ya pasadas y consolidadas hacia posiciones mucho más actuales de un modo progresivo y coherente.»



«CONCIERTOS DE MEDIODIA», EN ABRIL

Violonchelo y piano, guitarra, quinteto de metales, y trompa y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» correspondientes al mes de abril 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 3

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO, por **Mariano Melguizo** (violonchelo) y **Miguel Baró** (piano), con obras de E. Grieg, M. Medina y M. de Falla.

Mariano Melguizo es catedrático de violonchelo del Conservatorio Superior de Música de Murcia y ha actuado como violista de gamba y violonchelista en varias agrupaciones de cámara. Miguel Baró es profesor especial de música de cámara del Conservatorio de Murcia, de donde ha sido profesor de piano.

Lunes 10

RECITAL DE GUITARRA, por **Félix Muñoz**, con obras de A. Tansman, A. Lauro, E. Sáinz de la Maza, R. Sáinz de la Maza, F. Sor, F. Tárrega, F. Muñoz, J. Rodrigo y F. Moreno-Torroba.

Félix Muñoz fue discípulo de Regino Sáinz de la Maza y se perfeccionó en obras renacentistas, barrocas e impresionistas. Es compositor y ha sido profesor de guitarra en la Universidad Complutense y en la Escuela de Fuenlabrada (Madrid).

Lunes 17

RECITAL DE METALES, por el **Quinteto de Metales «Brass Madrid»**, compuesto por **Juan Carlos Alandete** (trompeta), **Vicente Martínez** (trompeta), **Salvador Navarro** (trompa), **Rogelio Igualada** (trombón) y **Miguel Moreno** (tuba), con obras de Bach, Pachelbel, Purcell, Dvorak, Elgar, Debussy, Strauss, Drevet y Humphreys.

El Quinteto de Metales «Brass Madrid» es de muy reciente creación y está formado por jóvenes músicos interesados por la música camerística.

Lunes 24

RECITAL DE TROMPA Y PIANO, por **Salvador Navarro** (trompa) y **Jesús Amigo** (piano), con obras de W. A. Mozart, J. M. Haydn, G. Vinter, W. Presser y C. Saint-Saëns.

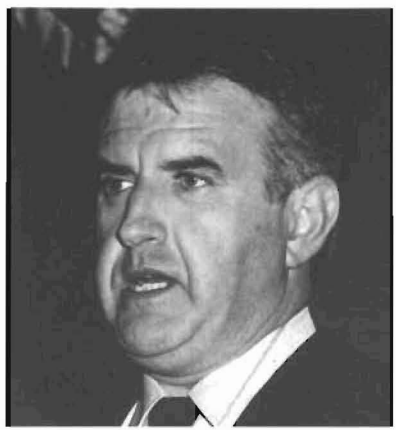
Navarro fue trompa solista de la Orquesta Sinfónica de Asturias y en la actualidad lo es de la Orquesta Nacional de España. Amigo es profesor pianista acompañante en el Conservatorio de Madrid y estudia dirección de orquesta.

TEORIA DE LA LITERATURA

■ Cuatro conferencias del profesor Antonio García Berrio

Apoyándose cada día en un escritor español —Quevedo, Góngora, Guillén y Cervantes—, el profesor **Antonio García Berrio**, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid, impartió en la Fundación Juan March, entre los días 10 y 19 de enero, un curso titulado «Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)». El día 10 se ocupó de «La expresividad literaria (Quevedo)»; el día 12, de «La convencionalidad artística (Góngora)»; el día 17, de «La ficción fantástica (Guillén); y el día 19, de «La universalidad poética (Cervantes)».

Se ofrece a continuación un amplio resumen de las conferencias, en las que, además, se leyeron textos de los autores citados, que el profesor García Berrio fue comentando.



ANTONIO GARCIA BERRIO nació en Albacete en 1940. Ha sido catedrático en las Universidades de Murcia y Málaga y actualmente lo es de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor, entre otros libros, de *Introducción a la Poética clasicista, Formación de la Teoría literaria moderna, La construcción imaginaria en «Cántico» de Guillén, La Poética: tradición y modernidad, «Ut poesis pictura». Poética del arte visual* (los dos últimos en colaboración con T. Hernández) y *Teoría Literaria.*

A propósito de la poesía se recuerda siempre la confesión de Mallarmé de que aquélla no se hace con ideas sino con palabras. Una afirmación que encuentra su equivalencia en el convencimiento de la mayoría de los pintores modernos, quienes cifran la atribución del efecto artístico de sus obras más conseguidas en puros logros de plasticidad, de impacto material de formas y colores. Unos y otros, poetas y pintores, tienen razón desde luego en referirse al fenómeno de lo que se puede llamar la *expresividad*, verbal o plástica, como acceso o primer paso textual del valor estético.

La expresividad es un 'sine qua non' de los efectos artísticos sucesivos, un rastro o traza material, patente en la estructura del texto artístico, en el *esquema material* del poema, la novela, el cuadro, la escultura o el edificio intencionado. Pero la mención o la definición de la

expresividad, como término en sí misma, no agota la explicación del resultado estético de la obra de arte como *efecto poético de valor.*

Con el término de *expresividad* espero yo marcar la raíz común y las diferencias específicas que definen el lenguaje artístico en su intencionalidad estética en relación a la *expresión* simple, práctica y comunicativa del discurso lógico común.

Ante todo hay que señalar que, en mi propio concepto, la expresividad, como categoría operativa y teórica, se restringe y acota a la dimensión verbal y textual del discurso literario. Es decir, que la expresividad debe ser entendida como el principio lingüístico que funda la *literariedad,* identificada en la Teoría literaria moderna, a partir de los formalistas rusos, como la propiedad que define y caracteriza el uso del discurso gobernado por una peculiar norma estética.

El resultado psicológico de la expresividad artística, ya sea localizada o general, en el desarrollo de conjunto del texto es siempre el mismo: provoca la adhesión de los destinatarios de los textos mediante la producción y control del interés. Los resaltes estilísticos puntuales del discurso, como las formas de alta expresividad sentenciosa diseminadas a lo largo de la «dianoia» de la tragedia clásica o de los dramas de Shakespeare, lo mismo que las formas verbales de la expresividad instantánea vinculadas a la sugerencia de «conceptos» o pensamientos brillantes en la poesía lírica o en la prosa barroca, alejan el designio concreto del autor o del «rhetor» en el caso de la oratoria, para empedrar de formas artísticas de expresividad llamativa el continuo de su discurso.

Pensemos en la perfección expresiva que comúnmente se le atribuye a un texto tan celebrado como el del soneto «Amor constante más allá de la muerte», de Quevedo. Es cierto que podemos ir localizando en diferentes lugares de su estructura rasgos acotados de expresividad. Pero si nos fijamos atentamente, advertiremos que el éxito de cada uno de sus aciertos expresivos, por sí solo, está reforzado por el concertado refuerzo textual de su alojamiento exacto.

Todos ellos entre sí —como tantos otros que podríamos añadir a tenor de la distribución del colorido vocálico, o la varia acentuación y combinación de las distintas modalidades de endecasílabos— contribuyen a destacar el sorprendente efecto estilístico de conjunto que persigue el total de la composición: la desestabilización permanente de cualquier expectativa superficial y aparente brindada desde el juego paralelístico de este portentoso texto, impostado en su grandeza sobre la solemnidad bíblica y apocalíptica de las recurrencias paralelísticas.

La convencionalidad artística

Negar los presupuestos tradicionales del arte en la formación de las reglas culturales e históricas del gusto, o incluso en la estructura poética de cada acto individual en que cristaliza la experiencia estética del arte, parece ir contra la evidencia. Sin embargo, admitir el componente de la convención tradicional como uno de los constituyentes del sentimiento del valor poético no es lo mismo que

acatar el difundido prejuicio actual sobre la condición inmotivada del juicio y los valores sobre el arte.

Al igual que se dice de la naturaleza del signo lingüístico, no debe ser confundido el hecho de la convencionalidad histórica del arte con el de «la raíz arbitraria» de esos mismos convencionalismos culturales. Antes al contrario, la observación del valor expresivo y comunicativo de las grandes obras de arte constitutivas de la tradición clásica atestigua la condición naturalmente motivada del prestigio de esas mismas obras, cuyo éxito comunicativo poético las consolida *a posteriori* como modelos preceptivos.

Descartada la identificación, hoy corriente, entre la convencionalidad del arte y la arbitrariedad natural de los juicios y valoraciones estéticas, paso a considerar la condición positiva de la convencionalidad tradicional como formante de valor de la experiencia artística. La persuasión previa de la calidad sublime en los textos clásicos que alcanzan tal reputación contribuye, sin duda, a una más rápida y segura atribución de valor dentro de cada acto de lectura o de contemplación.

Sin embargo, no es éste el único aspecto de la comunicación artística que puede ser ilustrado bajo la perspectiva de la convencionalidad tradicional, la cual cubre igualmente el supuesto de las relecturas o actos de reencuentro con la belleza del texto o de la obra que parte del mismo lector o contemplador en distintos momentos y etapas de desarrollo de su sensibilidad.

En la lírica, como en el conjunto del arte clásico, todo estaba fijado convencionalmente, y, sin embargo, el principio de la novedad y las axiologías de valor funcionan perfectamente dentro de las estructuras culturales de la estética antigua.

La convencionalidad artística, principio que aporta la necesaria redundancia comunicativa al sistema clásico del arte, mantiene en suspensión, junto a la positividad de sus inicios preceptivos modélicos, los suficientes espacios de libertad estilística que garantizarán lo gustoso del reencuentro en la demora sentimental del *reconocimiento*, junto a los alicientes de novedad del *descubrimiento* sorprendente. La convencionalidad, por tanto, es principio artístico no angosto ni sofocante, que ni fuerza la repetición estéril ni se confunde con el ejercicio arbitrario del gusto y el juicio estéticos.

Paralela y con fundamentos epistemológicos coyunturalmente próximos a los de la Estética postestructuralista de carácter marcadamente pragmático que consagró en los años pasados el principio de la *convencionalidad* cultural e histórica de los pretendidos rasgos estructurales de especificidad y de valor estético en los objetos artísticos, la corriente intelectual que ha sustentado esa afirmación de la convencionalidad es de signo lingüístico y literario; pero se relaciona con una sustitución generalizada en la práctica del arte moderno, de las leyes sociales del mercado artístico y, en definitiva, con un estado general de desvalimiento de la metafísica y la ética tradicionales o «fuertes».

La ficción fantástica

Las entidades literarias, las ficciones y personajes del texto

son recubrimientos miméticos o conceptuales de formas simbólicas puras y de mitos narrativos. Dentro del trayecto de radicalización antropológica esencial en el que encuentran su explicación a mi juicio los procesos y constituyentes más importantes del efecto poético, los grandes símbolos antropológicos forman el espacio terminal al que conducen todos los mitos literarios. El mito es, como se sabe, el desarrollo temporal y narrativo de una intuición simbólica pura y atemporal. Es una historia que desarrolla la comprensión del símbolo.

Los símbolos son, por tanto, como los personajes y los paisajes de la narración, los integrantes de una *semántica de la imaginación*. Ellos consolidan los valores significativos de la construcción fantástica del texto. Los símbolos se alojan en el *espesor* imaginario del texto, en el espacio impalpable inducido por las formas del esquema material. Sin embargo, debe rehuirse la tendencia a concebir este espesor imaginario como un espacio ficticio puramente hipotético.

Mediante los símbolos, que dominan las encarnaciones semánticas en los personajes y circunstancias sintomáticas y ficcionales de la literatura, el arte ofrece una estructura esencial de representación del mundo. Es por esas hondas raíces de su compromiso antropológico por lo que las actividades lúdico-formales de constitución material de los textos artísticos, poéticos o literarios adquieren relieve trascendental.

El contenido concreto de la semántica imaginaria ha sido objeto de atención frecuente por la teoría de los mitos y la iconografía. Dos ramas muy desarrolladas en la crítica literaria psicológica y en la historia estructural del arte, las cuales no agotan en sí mismas el alcance y posibilidades de articulación de la semántica imaginaria.

Comenzando por los *símbolos*, la mitocrítica ha elaborado ya sus tipologías y fórmulas funcionales de articulación en el relato mítico. La antropología del imaginario ha culminado en Gilbert Durand una tripartición de los símbolos según *regímenes* de la fantasía: mitos y símbolos del universo diurno, mitos de la exploración imaginaria nocturna y, por último, símbolos de la actividad de mediación del eros.

Comencemos esta revisión por unas breves observaciones sobre los símbolos, sin duda lo mejor conocido tanto en la Poética de lo imaginario, de Bachelard a Durand y su escuela, como indirectamente en la crítica sobre Guillén, a título de exploración de sus temas, fundamentalmente diurnos.

Sistema imaginario

Recordaré aquí tan sólo los tan difundidos conceptos de *régimen imaginario*: diurno-postural, nocturno-digestivo y amoroso-copulativo. En mi propio entendimiento del sistema imaginario, el conjunto de todos estos símbolos, enlazados en secuencias míticas, establece y funda la dimensión de semántica imaginaria, dentro de una teoría integrada de los distintos niveles del texto poético, como la que yo vengo bosquejando. En tal sentido, creo que la Mitocrítica ha fundado ya sólidamente una semántica de la imaginación literaria con el establecimiento de sus *inventarios*

simbólicos y sus *gramáticas del mito.*

La crítica tradicional sobre Guillén ha establecido con excesiva regularidad y cierta propensión al exclusivismo el principio del posturalismo optimista y diurno, como razón fundamental del ser poético de *Cántico.* Es así como se han acuñado felices y expresivos lemas críticos en expresiones como «existencialismo jubiloso», «realidad luminosa», etc. *Cántico* es, desde luego, ese recorrido de atenta exploración en la realidad más visible y tangible, capaz no obstante de vibrantes revelaciones para una contemplación sensitiva e inmanente.

Pero *Cántico,* más allá quizá de las intenciones de los críticos, juzgando sobre su optimismo diurno más evidente, es una obra donde la gravitación del tematismo nocturno resulta indescontable para su interpretación. La noche aparece como la orla distintiva de la claridad diurna y de la empresa de reconocimiento postural del hombre. Las cinco partes de la obra aparecen invariablemente abiertas y cerradas por un período previo de espacio nocturno, con mucha frecuencia asaltado por los fantasmas del insomnio atormentado. Incluso la mención directa de la muerte y del vacío total en el cálculo de la eternidad tampoco faltan.

Las coordenadas vitales de espacio y tiempo se entrecruzan en los poemas de *Cántico.* Peculiaridad ejemplar de las estructuras de *Cántico* es que la perspicuidad del diseño espacial fantástico sea absoluta, sorprendente. En buena parte, tal vez la necesidad vital del poema para el hombre pasa porque, junto a otras muchas satisfacciones, la variedad de sus ritmos temporales sucesivos, los acústicos-temporales y los sintáctico-semánticos lo sitúan inconscientemente entre emociones y experiencias que reconocemos constitutivas de nuestra más íntima y decisiva, aunque esquemática y elemental, constitución antropológica imaginaria. Ritmos poemáticos traducidos a diseños espaciales de la fantasía, que en la pureza poética de *Cántico* registran, incluso, una variada gama de estructuras elementales de orientación espacial.

La universalidad poética

Ya he aludido varias veces, tangencialmente, a la responsabilidad poética que ocupa el espacio, al menos en mi propia representación fantástica de la obra, en la constitución del efecto poético del *Quijote.* Espacio abierto del campo raso, dominio de la desventura y de la amenaza, frente a espacio cerrado en ámbito de venta, de corte o en oasis de floresta irreal e idílica. Pero ese primer acercamiento global a la capacidad expresiva del espacio imaginario en la poeticidad de Cervantes se confirma en el resto de su obra como constante antropológico-poética personal. Es así desde la espacialidad genérica y constitutiva de su teatro a la espacialidad idílica de la *Galatea,* o de la de *Los trabajos de Persiles y Segismunda,* novela de fantasía viajera, bizantina, en la que la ensoñación cervantina de un espacio puramente fantástico se basta a preservar, contra el parecer de algunos críticos, la capacidad de sugerencia poética de la obra. Para detallar un poco más el alcance de mi argumentación sobre la

poética cervantina del espacio novelesco, me referiré al caso de las *Novelas Ejemplares.*

Mi maestro, el profesor Baquero Goyanes, ponderó muy acertadamente una intuición inmediata en la lectura de *El celoso extremeño,* que representa el artificio espacial de esta novela como la más genuina exposición del protagonismo temático. Otras variedades del *recinto* acaparan la fijación del espacio en distintas novelas: la venta de *La ilustre fregona,* la alcoba del delito y de la anagnórisis en *La fuerza de la sangre,* el patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo,* etc.

El recinto se presenta como una anécdota alternativa de contraste estático frente a la dinamicidad y la sucesividad espacio-temporal que gobierna la estructura fantástica en las novelas de viaje o de *itinerario.*

La suma de procedimientos literarios a través de los que Cervantes conduce textualmente la ilusión espacial de sus novelas es muy amplia. Pero se advierte en principio el rasgo general de la desproporción o *declinación* entre los recursos verbales y los resultados imaginarios. La economía narrativa cuenta con la implementación textual de la fantasía de los lectores, bajo cuya cooperación se justifica, entre otros muchos desajustes, la desproporción del «tempo» narrativo entre la minuciosidad descriptiva de ciertos momentos y circunstancias del relato y la celeridad sumaria de otros: idea y regreso, respectivamente, en el viaje peninsular de *Las dos doncellas* o iniciación y desenlace en las navegaciones mediterráneas de *El amante liberal.*

El dominio general en toda clase de géneros y de textos literarios de los principales de la actividad imaginaria es sólo un aspecto del rasgo de *universalidad* que gobierna la condición poética del arte. El rasgo culminante de *universalidad,* que caracteriza y define la propiedad general, literaria y artística, de la *poeticidad,* como valor de determinados textos especiales con alta capacidad de sugerencia imaginaria, ha de referirse sobre todo al alcance general y transindividual de los fundamentos antropológico-imaginarios que producen el sentimiento artístico de poeticidad.

Considero la *poeticidad* como la propiedad artística que es consecuencia de la activación literaria de *universales estéticos.* Estos no son ninguna entelequia idealista inconcretable, como propenden precipitadamente a considerarlos varios brotes y manifestaciones actualmente muy pujantes del llamado «pensamiento débil», que afectan a la Poética y a la Teoría Literaria.

Las propiedades poéticas que he ido examinando en estas conferencias: expresividad, ficcionalidad y poeticidad imaginaria (en su doble vertiente sintáctica y semántica), no son fenómenos convencionales, como me he esforzado en demostrar. La necesidad no convencional de las propiedades poéticas de la literatura consiste precisamente en la *universalidad* antropológica que representan. Ellas apelan a los conceptos, símbolos y categorías «a priori» más profundos y generalizados entre los sujetos de la comunicación literaria y poética, es decir, los hombres que a través del mensaje poético alcanzan a cifrar parcelas de significado inasequibles a cualquier otro de sus mecanismos de representación del mundo. ■

Miguel Angel Ochoa

LA DIPLOMACIA ESPAÑOLA EN SU HISTORIA

Sobre «La diplomacia española en su historia» dio un ciclo de conferencias del 24 de enero al 2 de febrero el Embajador y director de la Escuela Diplomática, **Miguel Angel Ochoa**. A lo largo de cuatro sesiones hizo un repaso a lo que fue la diplomacia española en los reinos medievales, en el Renacimiento y Barroco, en la época de la Ilustración y en la época contemporánea.

A continuación ofrecemos un resumen del ciclo.



MIGUEL ANGEL OCHOA nació en Madrid en 1931. Licenciado en Derecho y Doctor en Filosofía y Letras, Sección de Historia, por la Universidad de Madrid, ingresó en la Carrera Diplomática en 1959. Entre otros cargos profesionales, ha sido Director de Asuntos Generales del Servicio Exterior y de Relaciones con la Santa Sede entre 1970 y 1976, y Ministro Plenipotenciario Encargado de los Asuntos Culturales de la Embajada de España en Italia (1976-1981). Actualmente es Embajador Director de la Escuela Diplomática, de la que ha sido Profesor de Historia de las Relaciones Internacionales y de Historia de la Diplomacia.

La diplomacia española medieval posee un singular atractivo por ser precisamente en la Edad Media donde tiene sus raíces y cuando crece y se enriquece. En ese amplio período que va desde el siglo V al XV, cuando concluye la Pax Romana y la gran estructura del Imperio y se inicia la competencia entre un mosaico de Estados que nacen, crecen y desaparecen, nacerá una diplomacia caracterizada, además de por su amplitud y variedad, por la itinerancia. Frente al sentido estático, de algo que reside y permanece, de un edificio o un cuerpo profesional establecido, la diplomacia en la Edad Media era ocasional: una comitiva que iba con una determinada misión de un lugar a otro.

La diplomacia española nace en la Edad Media con el nacimiento del Estado visigodo. Ante las devastaciones, discordias y carnicerías que produjeron en Europa las invasiones de los bárbaros, la diplomacia fue un elemento tranquilizador.

Encontró después en el Andalus un período de esplendor en la Córdoba del Califato, foco irradiador de política y de cultura, y se manifestó luego en la multiplicidad de la diplomacia de los reinos en la España cristiana. Por otra parte, está la diplomacia castellana: la construcción del centro. Además del reino de Castilla, otro igualmente importante, el de Ara-

gón, inicia la expansión por el Mediterráneo, con la conquista de Baleares, Sicilia, Cerdeña. En todas estas empresas están bien presentes elementos diplomáticos. El propio rey Jaime II el Justo de Aragón creó una eficacísima red de embajadas. Reyes diplomáticos serían también Pedro IV el Ceremonioso y Alfonso V el Magnánimo, al final de la Edad Media. Y al norte estaba el pequeño reino de Navarra, muy influido por las turbulencias europeas y por su vinculación dinástica y territorial con Francia.

Al final de la Edad Media renace de nuevo la diplomacia islámica, acorralada ya en el pequeño reino de Granada. En ese mundo tan sutil y complejo de la Granada nazarí, la diplomacia ejerció un papel notable, defendiéndolo hábilmente del imparable empuje de los cristianos. En el Palacio Rojo de la Alhambra (el rojo era el color heráldico, como rojas eran las cartas bermejas o documentos diplomáticos) sigue hoy existiendo el «Salón de los Embajadores». En la diplomacia granadina del siglo XIV aparecen nombres ilustres, como el historiador, poeta y diplomático Ibn-al Jatib o su discípulo Ibn Zam-Rak, entre muchos otros.

¿Cómo se escogían esos hombres? Entre los personajes más próximos al rey: obispos, magnates, nobles y gentes de prestigio intelectual, grandes adalides militares... El Canciller López de Ayala era cortesano, político, escritor, poeta y también el primer Embajador de la dinastía de los Trastámara en Castilla. Hombre notabilísimo fue también Alonso de Cartagena, Obispo de Burgos, que representó a Castilla en el Concilio de Basilea. Y estaban también los diplomáticos «puros», quienes en la última etapa del medievo realizaban tareas de lo que más tarde sería la diplomacia: Vidal de Vilanova, en el reinado de Jaime II de Aragón; Francisco Perellós, en el de Pedro IV el Ceremonioso, considerado la más alta figura de la diplomacia española de la época; Luis de Espuig, que sirvió a Alfonso el Magnánimo con gran lealtad y eficacia.

En cuanto a los modos, al no existir la diplomacia como profesión, en la Edad Media se caracterizan por su gran variedad. Los embajadores eran enviados con sus «letras de creencia» y salvoconductos, acudían al territorio del otro soberano a darle sus parabienes, intercambiaban regalos —elemento fundamental en la diplomacia antigua— que a veces consistían en inestimables obras de arte que hoy se encuentran diseminadas por muchos países. De este modo se atraían voluntades y se transmitían costumbres, y no hay duda de que aquellos diplomáticos medievales contribuyeron no poco a un mayor grado de entendimiento entre los pueblos.

La diplomacia española medieval contribuyó, pues, a la sólida construcción política de España, a la consolidación de las rutas de expansión y al papel que en el siglo XVI le iba a corresponder a nuestro país en el ámbito político y cultural europeo. Los siglos XVI y XVII son una etapa trascendente, del Renacimiento al Barroco, en la que corresponde a España ejercer la hegemonía europea. Coincide, además, este período con un momento de eclosión y trascendental significado para la diplomacia.

El siglo XV marca así una

mutación con respecto a un antes y a un después. Aparecerán las embajadas residentes y permanentes, a diferencia de la itinerancia característica de la diplomacia medieval. En esta época, en la que coinciden en España la creación de la unidad nacional, con los Reyes Católicos, la creación del Estado moderno y el descubrimiento del Nuevo Mundo, cabría hacer una periodización en tres fases: 1) de preparación; 2) de culminación; y 3) de declive.

La fase de preparación fue obra de los Reyes Católicos y cobra singular importancia por la creación de una diplomacia moderna que exigía una unidad nacional. Ante la necesidad de llevar a cabo una política internacional de un Estado nuevo, Fernando el Católico es el fundador de la diplomacia moderna española, con la que cosechó grandes éxitos que posteriormente serían elogiados por los grandes tratadistas de ciencia política: Gracián o Saavedra Fajardo y, ya en nuestro siglo, por historiadores como Jiménez Soler, Doussinague, Ricardo del Arco y tantos otros. En Fernando se da la vinculación entre el hombre de acción y el político reflexivo. Creó una Secretaría, embrión de la futura Secretaría de Estado, y un sistema de alianzas para tejer su política internacional.

La segunda fase, de culminación, la representa Carlos V y su idea imperial. En él se repetirá el lema de Fernando «paz entre cristianos y guerra contra infieles». En el reinado de Carlos V y de Felipe II culmina la expansión y el ideario español, aunque en el del segundo surgirá la lucha entre la utopía y la realidad y apuntará la decadencia del Imperio.

Con los Austrias menores viene la tercera fase, el declive. El predominio internacional se está perdiendo. En el XVII el gran entusiasmo imperial es suplantado por la nostalgia barroca.

Una característica esencial de la diplomacia española en el Renacimiento y el Barroco fue el ímpetu, la enorme capacidad de iniciativa y empuje, en una época en la que abundan las batallas; el empaque, a veces excesivo, rayano en el acusado engolamiento y gravedad; y la ostentación de unos embajadores que gastan mucho. Había también un tipo de ostentación que era decoro cultural. Es un hecho constante la vinculación de diplomacia y cultura. En el Renacimiento es muy frecuente la presencia de embajadores humanistas; y en el Barroco tenemos el caso de Rubens, que fue embajador de España en Inglaterra; o de Saavedra Fajardo y Quevedo, este último a punto de ser nombrado embajador en Génova. Por otra parte, hay que señalar la plurinacionalidad de origen de los embajadores. Hay toda una pléyade de nombres procedentes de otros países, que eran súbditos de la Monarquía católica española. Y también estaban los llamados «hombres de quimeras», aquellos que figuraban más por su capacidad de representación que por la política y real de su acción.

Diplomacia e Ilustración

El siglo XVIII nace para la historia de España con dos sucesos significativos que se dan, ambos, en noviembre de 1700: uno en Madrid, tétrico, la muerte de Carlos II el Hechizado, el último Austria, como si resumiese la esencia del barroco que se despide; el otro, en Versai-

lles, de carácter gozoso, la proclamación de Felipe V como Rey de España. En medio del fasto de la corte se rinde tributo al nuevo soberano con estas palabras: «¡Qué alegría! Ya no hay Pirineos!». Esta frase, en opinión del conferenciante, la pronunció un embajador español, don Manuel de Senmenat y Oms, Marqués de Castelldosríus. Así pues, con la desaparición de los Pirineos comenzó el siglo XVIII español, con la transmisión de poder de la dinastía de los Austrias a la de los Borbones y con la Guerra de Sucesión. Esta guerra civil implicó para la familia diplomática un desgarro. Al final de la guerra, el equipo perdedor se quedaría en el destierro, en torno al Archiduque de Austria.

Puede decirse que los siglos XV y XVIII son los grandes siglos diplomáticos en la historia de Europa. Si en el XV aparecen el Estado moderno y las embajadas permanentes, en el XVIII nace la diplomacia *clásica*: se inicia una nueva época en sus modos de actuar que ha continuado hasta hoy. Desde el siglo XVIII, la palabra diplomacia se empieza a usar para denominar la relación entre los Estados mediante unos documentos o *diplomas*, y a mediados del siglo nace el Cuerpo diplomático.

Los nombres de los principales ilustrados coinciden con los grandes nombres de la diplomacia: Floridablanca, Esquilache, Aranda, Campomanes, Luzán, Jorge Juan; incluso el propio Jovellanos fue propuesto como ministro en San Petersburgo. El número de embajadas aumentó: a fines del siglo, España tenía 30 representaciones en el extranjero.

Una novedad de la centuria es la aparición de las Embajadas de Familia, que tenían su precedente en el siglo XV, con los Trastámara, y que responden a la entrada de España en la órbita borbónica francesa. Los Tratados de Familia suponen para España la creación de un frente diplomático con Francia frente al enemigo común, Inglaterra.

En el siglo XVIII se dan los primeros atisbos de profesionalización de la diplomacia. Se empieza a concebir la idea de un Servicio Exterior y de lo que más tarde será la estructura de un cuerpo administrativo organizado y un modo de ingreso en el mismo. Este modo de acceso se daba por tres vías: nombramiento de Embajador por el Rey; nombramiento del Secretario de Embajada; o como Escribiente de la Secretaría de Estado. La primera Secretaría de Estado, embrión de nuestro Ministerio de Asuntos Exteriores, se crea con Felipe V.

El siglo XVIII muestra así el paso de unos hábiles burócratas a unos profesionales que alcanzan un cierto perfeccionamiento técnico en la carrera diplomática. Todo ello se da en un siglo turbulento que finaliza con dos revoluciones que tanta influencia tendrían para la posteridad: la independencia de los Estados Unidos de América y la Revolución Francesa.

A lo largo del siglo XIX y lo que va del XX, el elemento bélico, y concretamente, las guerras civiles, serán características de nuestra historia. Estas guerra civiles habían de marcar necesariamente a la diplomacia y fueron responsables de la disfunción de España. Desde 1815 hasta 1936 se da un progresivo desinterés por las relaciones exteriores. La diplomacia españo-

la no tendrá en esa época la grandiosidad de tiempos pasados.

Pero frente a esa falta de participación activa, se da en nuestra diplomacia de esa época una cada vez más sólida profesionalización. En 1844 ya está constituido un cuerpo de funcionarios de la carrera. También se funda en el siglo XIX el Ministerio de Estado, tras la muerte de Fernando VII. A las tres vías de ingreso que se daban en el XVIII, comentadas anteriormente, se superponen los exámenes. Hacia 1865 había 40 representaciones españolas en el exterior y éstas continuaron aumentando con la apertura de nuevas embajadas en Hispanoamérica, Reino de Italia y Extremo Oriente.

Cabría una periodización de esta época en cuatro fases: 1) bandos en lucha; 2) diplomacia romántica; 3) diplomacia de la Restauración; y 4) conmociones del siglo XX; fases que podrían resumirse en tres: inestabilidad, consolidación y crisis. La fase de los bandos en lucha tiene a la guerra civil como elemento característico. Primero, la Guerra de la Independencia, que traerá la división de los españoles en dos bandos, los afrancesados y los patriotas. Al desaparecer el poder central y crearse las Juntas, cada una de éstas ejerce su propia diplomacia y tiene sus propios representantes. Bandos en lucha en la familia diplomática hubo también con la descolonización o emancipación de las Indias, y en las guerras carlistas.

En cuanto a la diplomacia romántica, en un momento de descalificación internacional de España, aporta una gran brillantez en sus figuras, inseparables del mundo cultural: el Duque de Rivas, Espronceda, Martínez de la Rosa, Nicomedes Pastor Díaz, Valera y tantos otros, que cantaron el amor patrio, las nostalgias del destierro y los horrores de la guerra. La diplomacia de la Restauración supone una consolidación de la diplomacia y de la política española en un momento en el que España ya no era una gran potencia. España permanece ausente de acontecimientos internacionales, como el nacimiento del Segundo Reich en Alemania y la guerra franco-prusiana, y sufre el trágico descalabro del Noventa y Ocho.

La cuarta fase, el siglo XX, es difícil de evaluar por la inmediata proximidad que impide una visión global e imparcial. ¿Cuáles han sido las respuestas de la diplomacia española a las grandes crisis del siglo XX? Ha habido respuestas de guerra, de paz y de desarrollo. Nuestra guerra civil reprodujo la disensión con sus dramáticas secuelas. Respuestas también de neutralidad en las dos guerras mundiales, durante las cuales la diplomacia española se mantuvo en aguas de paz. Y respuestas de desarrollo tratando de adecuarse al acelerado proceso del siglo XX.

La diplomacia existió siempre a lo largo de la historia de España y cooperó de una forma especial en las grandes empresas. Si no consiguió frenar en el siglo XIX el desplome del papel español en el contexto internacional, sí supo sumarse a la corriente de progresiva profesionalización de sus diplomáticos y ha de seguir siendo un valioso instrumento del Estado, que sepa, desde su tradición y su experiencia, servir a la causa única de España, en la parcela exterior que le es propia, y atender a la búsqueda y preservación de los caminos de la paz y la concordia. ■

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología

WORKSHOP SOBRE «TOLERANCE: MECHANISMS AND IMPLICATIONS»

Incluirá conferencias públicas, el 26 de abril

Del 24 al 26 de abril tendrá lugar en la sede de la Fundación Juan March una reunión de trabajo sobre el tema «Tolerance: mechanisms and implications», con participación de una quincena de biólogos norteamericanos, españoles y de otros países europeos. Este *workshop*, con sesiones de mañana y tarde, tendrá carácter cerrado en sus dos primeras jornadas; y el día 26 habrá seis conferencias públicas a cargo de seis ponentes que tratarán aspectos más generales sobre el tema.

Este Seminario forma parte del nuevo *Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología* que ha puesto en marcha la Fundación Juan March para el trienio 1989-1991, y que tiene como propósito promover activamente las relaciones de la Biología española con la del resto del mundo. Este Plan, que abarca cursos teóricos y experimentales, seminarios y reuniones de trabajo, conferencias y simposios, así como la promoción de estancias de científicos extranjeros en laboratorios y centros españoles, facilitará los contactos entre científicos nacionales y extranjeros con una gran flexibilidad de enfoque, dentro de un concepto amplio de la Biología, poniendo especial énfasis en las investigaciones de frontera y en aquellos aspectos de la Biología avanzada que la relacionan con otras disciplinas.

Los temas que serán objeto de discusión en este *workshop* serán los siguientes: «T Cell Development and Repertoire» y «T Cell Tolerance and Nonresponsiveness» (el 24 de abril); y «B Cell Tolerance» y «Discussion of Tolerance» (el 25). En cuanto a las seis conferencias públicas del día 26, tratarán de «Lymphocyte Development and Repertoire», impartidas en la sesión de mañana por los doctores Antonio Coutinho, Philippa Marrack y Harold von Boehmer; y «Tolerance and Non Responsiveness», en la sesión de tarde, a cargo de Jonathan Sprent, Ronald Schwartz y Herman Waldman. El *workshop* se desarrollará íntegramente en inglés, sin traducción simultánea.

Uno de los paradigmas de la inmunología es la capacidad del sistema inmune para reaccionar y conocer el mundo de antígenos externos (no propios), ignorando el mundo antigénico interno (antígenos propios). Esta propiedad de discriminación entre «lo propio y lo extraño» no sólo ha fascinado a los inmunólogos, sino que constituye un problema general en Biología. Recientemente, con la utilización de nuevas técnicas —anticuerpos monoclonales dirigidos contra el TCR, animales transgénicos, técnicas de diferenciación eficientes *in vitro,* etc.—, se ha producido un salto cualitativo en la comprensión de este fenómeno. En este *workshop* se pretende analizar y discutir los diferentes modelos utilizados, así como las conclusiones obtenidas.

CUATRO DESTACADOS BIOLOGOS PRESENTARON SUS ULTIMAS INVESTIGACIONES

Cuatro destacados científicos internacionales, entre ellos dos Premios Nobel de Medicina, participaron en el ciclo sobre «Membranas y compartimentos celulares», que se celebró en la Fundación Juan March del 13 de febrero al 13 de marzo pasados. El doctor inglés **Nigel Unwin,** del Medical Research Council de Cambridge (Inglaterra); el Premio Nobel de Medicina 1974, **George E. Palade,** de la Yale University (Estados Unidos); el también Premio Nobel de Medicina (1968), **H. Gobind Khorana,** del Massachusetts Institute of Technology (Estados Unidos); y **Gottfried Schatz,** del Biozentrum-Universität Basel (Suiza) expusieron sus últimas investigaciones en torno al tema del ciclo. Estaba también prevista la intervención del doctor Daniel Koshland, quien no pudo participar por enfermedad.

Intervención de científicos españoles

Los cuatro científicos, como es habitual en esta serie de conferencias que organiza regularmente la Fundación, fueron presentados por otros tantos especialistas españoles: **José López Carrascosa,** del Centro de Biología Molecular, del C.S.I.C.-Universidad Autónoma de Madrid (Unwin); **Fernando Díaz de Espada,** del Servicio de Inmunología de la Clínica Puerta de Hierro, de Madrid (Palade); **Severo Ochoa** (Premio Nobel de Medicina 1959), del Centro de Biología Molecular del C.S.I.C. (Khorana); y **Margarita Salas Falgueras,** también del Centro de Biología Molecular, de Madrid (Schatz).

Además de estas conferencias públicas, los cuatro científicos impartieron durante su estancia en Madrid sendos seminarios en diversos laboratorios de esta capital. El 14 de febrero, Nigel Unwin abrió esta serie de seminarios en el Laboratorio que dirige López Carrascosa, con una sesión de trabajo sobre «Three Dimensional Structure of the Acetylcholine Receptor Ion Channel»; el 20 de febrero, George E. Palade, en el Laboratorio del doctor Ortiz Maslloréns, en el Departamento de Inmunología de la Fundación Jiménez Díaz, impartió un seminario sobre «Biosynthesis and Processing of the Polymeric IgA Receptor in Hepatocytes»; el 7 de marzo, H. Gobind Khorana, en el del doctor Ochoa, habló sobre «Studies on Proton Translocation by Bacteriorhodopsin»; y el 13 de marzo, Gottfried Schatz, en el de la doctora Salas, habló sobre «Characterization of the Mitochondrial Protein Import Machinery».

A continuación ofrecemos un resumen de la conferencia del doctor **Nigel Unwin** en la Fundación Juan March, que abrió el ciclo de «Membranas y compartimentos celulares», así como un extracto de la intervención de López Carrascosa. En un próximo número de este Boletín se dará información sobre el contenido de las restantes sesiones del ciclo.

Nigel Unwin:

«PROTEINAS DE MEMBRANAS BIOLOGICAS»



Las membranas biológicas están constituidas por una bicapa de líquidos de aproximadamente 50 Å de espesor. En esta bicapa, sumamente fluida, se encuentran embebidas diversas proteínas de membrana. Las membranas biológicas constituyen barreras de permeabilidad selectiva; esto permite crear compartimentos en los cuales tienen lugar diferentes procesos metabólicos. Las proteínas de las membranas biológicas tienen dos funciones principales. Algunas de éstas son canales o bombas que, en determinadas circunstancias, permiten a ciertos iones o moléculas el paso a través de la membrana, ya sea de forma pasiva, a favor de gradiente o impulsándolas a costa de un gasto enérgético. Otras proteínas de membrana, como los receptores de hormonas o neurotransmisores, están implicadas en el flujo de información a través de la membrana.

En la última década se han registrado avances importantes en la caracterización de estas proteínas. Las técnicas de DNA recombinante han aportado un buen número de datos sobre sus secuencias de aminoácidos; sin embargo, para un conocimiento más profundo es necesario determinar su estructura tridimensional. Para ello se han empleado tanto métodos cristalográficos como microscopia electrónica. Esta última técnica tiene la ventaja de que no requiere obtener muestras cristalizadas y esto permite estudiar las proteínas en unas condiciones similares a las que se encuentran «in vivo».

La bacteriorodopsina es una proteína de membrana de 26 kilodalton, presente en la bacteria *Halobacterium halobium.* Esta proteína es capaz de emplear energía luminosa para bombear protones al exterior de la membrana plasmática creando un gradiente que permite a la bacteria obtener energía química. La estructura tridimensional de esta proteína se ha determinado a una resolución de 7 Å mediante microscopia electrónica. Está compuesta por siete segmentos transmembranales cuya estructura secundaria es una hélice α. Dominios semejantes se han encontrado en otras proteínas de membrana como la rodopsina, el receptor β-adenérgico y el receptor muscarínico de acetil-colina.

Otra de las proteínas estudiadas es la que forma los canales que se encuentran en células de hígado de rata. Estos canales tienen una estructura en anillo formada por seis subunidades idénticas de 32 kilodalton y constituyen puentes entre células adyacentes que permiten el intercambio de señales químicas. En presencia de Ca^{++}, las subunidades tienen una disposición paralela, mientras que en ausencia de este ión las subunidades sufren un giro de 7,5°. Es muy posible que este cambio conformacional sea responsable del funcionamiento del canal, siendo la ausencia de Ca^{++} lo que lo

mantiene cerrado. Este tipo de cambio conformacional recuerda al que se produce en la molécula de hemoglobina determinado por la presencia/ausencia de oxígeno.

Otra de las proteínas estudiadas ha sido el receptor de acetil-colina. Esta proteína ha sido purificada a partir de membranas post-sinápticas de células sensoras de la raya eléctrica *Torpedo marmorata,* donde forma unas estructuras tubulares. Se trata de un pentámero compuesto por cinco subunidades: dos α, una β, una τ y una δ. Estas subunidades tienen homología de secuencia. Este receptor juega un papel crucial en el mantenimiento del impulso nervioso de una célula a otra.

La comparación de las estructuras de este receptor en presencia o ausencia de un análogo del neurotransmisor revela que se produce un cambio conformacional que origina una disposición asimétrica de las subunidades. Este tipo de estudios han permitido conocer en detalle la estructura helicoidal de las vesículas tubulares. El tamaño del poro es muy pequeño (15 $\mathring{A}$) comparado con el diámetro total. En las zonas anterior y posterior al poro parece que hay aminoácidos cargados negativamente, como se ha puesto de manifiesto mediante mutagénesis «in vitro». Estas características están encaminadas a conseguir una alta eficiencia y selectividad en el funcionamiento del receptor.

López Carrascosa:



«NUEVAS POSIBILIDADES DE ANALISIS ESTRUCTURAL»

El estudio de las membranas biológicas es un tema de enorme interés dado el papel fundamental que éstas juegan en procesos muy relevantes para las células y orgánulos celulares. El doctor Nigel Unwin ha hecho una importante aportación al estudio de las proteínas de membrana en los últimos años, en especial por la aplicación de una nueva tecnología de análisis estructural, basada en la microscopia electrónica de objetos biológicos no contrastados y el análisis digital de las imágenes obtenidas por el microscopio electrónico. Su sólida experiencia en tratamiento digital de imágenes le ha permitido explotar al máximo las posibilidades del microscopio electrónico, en condiciones de visualización poco convencionales; y gracias a ello ha logrado demostrar nuevas posibilidades de análisis estructural de material biológico.

Sus trabajos han permitido conocer la estructura de estas proteínas de membrana con gran detalle y han hecho posible diferenciar estadios conformacionales de estos agregados macromoleculares que llevan a cabo funciones relacionadas, abriendo así el camino para el entendimiento de los mecanismos moleculares de estos procesos de comunicación celular.

El éxito de sus trabajos ha posibilitado la aplicación de las nuevas técnicas relacionadas con la microscopía electrónica moderna en diversas áreas como la enzimología, virología, biología molecular, etc. ■

Revista crítica de libros

APARECE EL NUMERO 24 DE «SABER/*Leer*»

■ Con artículos de Manuel Seco, Martín Gaite, Martínez Cachero, García-Sabell, Martínez Montávez, Alvarado y Guzmán

Manuel Seco, académico y filólogo; **Carmen Martín Gaite,** novelista y ensayista; **José María Martínez Cachero,** catedrático de Literatura de universidad; **Domingo García-Sabell,** médico y ensayista; **Pedro Martínez Montávez,** catedrático universitario y arabista; **Rafael Alvarado,** académico y catedrático de Biología, y **Miguel de Guzmán,** catedrático y matemático, son los autores de los trabajos incluidos en el número 24 de «SABER/*Leer*», correspondiente al mes de abril.

Es ésta una revista crítica de libros, que abarca todos los campos del saber y que publica la Fundación Juan March. Los artículos van ilustrados, en esta ocasión, por **Fuencisla del Amo, Stella Wittenberg, Miguel Angel Pacheco, Alfonso Ruano, Arturo Requejo** y **Francisco Solé.**

El profesor Seco comenta, a raíz de una edición facsímil, la huella dejada por el lingüista Elio Antonio de Nebrija en Cataluña. Carmen Martín Gaite comenta la primera novela de un joven escritor, Rafael Chirbes. El profesor Martínez Cachero trae a estas páginas, a partir de una selección de artículos, al Azorín periodista de los años veinte y treinta.

Domingo García-Sabell reflexiona sobre las diversas formas de entender el mundo y la mediación entre Oriente y Occidente, al hilo de unas reuniones


SABER Leer

FILOLOGIA

Nebrija en Cataluña

periódicas que se realizan todos los años en Suiza. De Oriente y Occidente trata en su trabajo el arabista Martínez Montávez. El biólogo Rafael Alvarado comenta y resume la autobiografía del Premio Nobel francés François Jacob; y, por último, el matemático Miguel de Guzmán escribe en torno al caos matemático.

Suscripción

SABER/Leer se envía 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 puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

LUNES, 3

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de violonchelo y piano, por el **Dúo Melguizo-Baró.** Obras de E. Grieg, M. Medina y M. de Falla.

MARTES, 4

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de música de cámara barroca, por el **Grupo «La Folía» (Pedro Bonet,** flauta dulce, **Juan Carlos de Mulder,** tiorba, e **Itziar Atutxa,** violonchelo barroco).

Comentarios: **Jorge Fernández Guerra.**

Obras de Castello, Frescobaldi, Corelli, Weiss, Parcham, Telemann y Haendel.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS **«Europa en la hora de su definición»** (I).

Fernando Morán: «El nuevo escenario internacional y Europa».

MIERCOLES, 5

19,30 horas

CICLO «CANCIONES Y ROMANZAS DE SALON» (I).

La canción francesa.

Intérpretes: **Manuel Pérez Bermúdez** (barítono) y **Javier Parés** (piano).

Programa: Obras de Berlioz, Gounod, Franck, Massenet, Bizet, Chausson, Hahn, Saint-Saëns, Duparc y Fauré.

JUEVES, 6

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Piano, por **M.ª Rosa Torres Pardo.**

Comentarios: **Javier Maderuelo.**

Obras de Soler, Mozart, Schubert, Chopin y Prokofiev.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS **«Europa en la hora de su definición»** (II).

Fernando Morán: «Los factores internos y externos de la cohesión europea».

LOS GRABADOS DE GOYA, EN HUNGRIA

Hasta el 23 de abril seguirá abierta en Budapest (Hungría), en el Museo Nacional, la Exposición de Grabados de Goya (de la colección de la Fundación Juan March), organizada con la colaboración del Festival de Primavera de Budapest, el Museo Nacional de Hungría y la Editorial Széchenyi.

● **En Cáceres**

Asimismo, 222 grabados de la citada colección se exhiben en Cáceres, en la Iglesia de San Francisco, hasta el 9 de abril; y desde el 14 de abril, se ofrecerán en Plasencia (Cáceres), en la Iglesia de San Martín. En ambas ciudades la muestra se organiza con la Institución Cultural «El Brocense», de Cáceres.

VIERNES, 7

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES **Música para dos pianos**, por **Consolación de Castro** y **Margarita Degeneffe**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de J.C. Bach, F. Chopin, G. Gershwin y D. Milhaud.

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

LUNES, 10

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA **Recital de guitarra,** por **Félix Muñoz Fernández.**

CICLOS MUSICALES EN «CULTURAL RIOJA»

En colaboración con «Cultural Rioja» la Fundación ha organizado durante el mes de abril, en la Sala Gonzalo de Berceo, de Logroño, los siguientes conciertos:

- **Ciclo «Canciones y romanzas de salón»,** los días 4, 11 y 18, a las 20,30 horas. Actuarán el barítono **Manuel Pérez Bermúdez** y **Javier Parés,** (piano), el 4; **Manuel Cid** (tenor) y **Fernando Turina** (piano), el 11; y **Luis Alvarez** (tenor) y **Sebastián Mariné** (piano), el 18. (Mismo programa que en Madrid).
- **Recitales para jóvenes,** los miércoles 5, 12, 19 y 26 de abril, a las 12,00 horas. Intérpretes: **Juanjo Mena Ostériz** (clarinete) y **Angela Vilagrán** (piano).

Obras de A. Tansman, A. Lauro, E. Sáinz de la Maza, R. Sáinz de la Maza, F. Sor, F. Tárrega, F. Muñoz, J. Rodrigo y F. Moreno Torroba.

MARTES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES **Música de cámara barroca,** por el **Grupo «La Folía»** (**Pedro Bonet**, flauta dulce, **Juan Carlos de Mulder,** tiorba, e **Itziar Atutxa**, violonchelo barroco).

Comentarios: **Jorge Fernández Guerra.**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 4.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS **«Europa en la hora de su definición»** (III).

Fernando Morán: «El mercado único, ¿base de la integración política?»

MIERCOLES, 12

19,30 horas

CICLO «CANCIONES Y ROMANZAS DE SALON» (II) *La canción italiana.*

Intérpretes: **Manuel Cid** (tenor) y **Fernando Turina** (piano).

Programa: Obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi y Tosti.

JUEVES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES **Piano,** por **M.ª Rosa Torres Pardo.**

Comentarios: **Javier Maderuelo.**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 6.)

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS **«Europa en la hora de su definición»** (y IV).
Fernando Morán: «Europa entre la consolidación y el protagonismo internacional».

VIERNES, 14

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES **Música para dos pianos,** por **Consolación de Castro** y **Margarita Degeneffe.**
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7).

LUNES, 17

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA **Quinteto de metales «Brass Madrid».**
Obras de Bach, Pachelbel, Purcell, Dvorak, Elgar, Debussy, Strauss, Drevet y Humphreys.

MARTES, 18

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES **Música de cámara barroca,** por el **Grupo «La Folía». (Pedro Bonet,** flauta dulce; **Juan Carlos de Mulder,** tiorba, e **I. Atutxa,** violonchelo barroco).
Comentarios: **J. Fernández Guerra.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4).

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS **«Representation of Women/Gender in Representation»** (I).
Margaret R. Higonnet: «What is Woman?» *(traducción simultánea).*

MIERCOLES, 19

19,30 horas
CICLO «CANCIONES Y ROMANZAS DE SALON» (y III).
La canción española.
Intérpretes: **Luis Alvarez** (tenor) y **Sebastián Mariné** piano).
Programa: Obras de Marcial del Adalid, Fermín M.ª Alvarez e Isaac Albéniz.

JUEVES, 20

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES **Piano,** por **M.ª Rosa Torres**
Comentarios: **Javier Maderuelo.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6).

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS **«Representation of Women/Gender in Representation»** (II).
Margaret R. Higonnet: «Feminity and Fatality» *(traducción simultánea).*

VIERNES, 21

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES **Música para dos pianos,** por **Consolación de Castro** y **Margarita Degeneffe.**

EXPOSICION MAGRITTE, EN LA FUNDACION

Hasta el 23 de abril seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición de René Magritte, con 65 obras del pintor belga. Horarios: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas. Catálogo: 1.500 pesetas. Carteles: 100 pesetas.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7).

LUNES, 24

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de trompa y piano, por **Salvador Navarro** y **Jesús Amigo.**
Obras de Mozart, M. Haydn, Vinter, Presser y Saint-Saëns.

MARTES, 25

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES
Música de cámara barroca, por el **Grupo «La Folía». (Pedro Bonet,** flauta dulce; **Juan Carlos de Mulder,** tiorba, e **Itziar Atutxa,** violonchelo
Comentarios: **J. Fernández Guerra.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4).

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS
«Representation of Women/Gender in Representation» (III).
Margaret R. Higonnet: «Regendering Modes of Representation» *(traducción simultánea).*

MIERCOLES, 26

PLAN DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGIA.
Workshop sobre *«Tolerance: Mechanisms and implications».*
(Conferencias públicas).

9,30-12,30 horas
Limphocyte Development and Repertoire (Chairperson: **C. Martínez**).
Intervenciones de **Antonio Coutinho, Philippa Marrack** y **Harold von Boehmer.**

16,00-19,00 horas
Tolerance and Non Responsiveness (Chairperson: **H. von Boehmer**).
Intervenciones de **Herman Waldman, Jonathan Sprent** y **Ronald Schwartz.**
(Traducción simultánea).

JUEVES, 27

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES
Piano, por **M.ª Rosa Torres Pardo.**
Comentarios: **Javier Maderuelo.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6).

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS
«Representation of Women/Gender in Representation» (y IV).
Margaret R. Higonnet: «Representation of Women and War» *(traducción simultánea).*

VIERNES, 28

11,30 horas
RECITALES PARA JOVENES
Música para dos pianos, por **Consolación de Castro** y **Margarita Degeneffe.**
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7).

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