

Nº 237
 Febrero
 1994

 Sumario

Ensayo - La lengua española, hoy (XVIII)	3
<i>El largo camino hacia la oficialidad del español en España (1), por Fernando González Ollé</i>	3
Arte	15
«Goya, grabador»	15
— Muestra con toda la obra gráfica del pintor	15
— Alfonso Emilio Pérez Sánchez presentó la exposición	16
— Editada una carpeta con diez grabados	19
Música	20
Finaliza el ciclo «Músicas para Goya»	20
— José Sierra: «Música de los ojos, pintura de los oídos»	20
«Palestrina y sus contemporáneos»	23
— Tres conciertos, en febrero, a cargo de la Capilla Real de Madrid	23
«Conciertos de Mediodía» de febrero	24
«Dúos en pareja» en los «Conciertos del Sábado» de febrero	25
Cursos universitarios	26
«Cincuenta años de libretos españoles», por Carlos Fernández-Shaw, Ramón Barce y Vicente Molina Foix	26
«Cuatro lecciones sobre Zorrilla», por Jorge Urrutia y Ermanno Caldera	31
Publicaciones	36
«SABER/Leer» nº 72: artículos de Artola, Marichal, Tomás y Valiente, Francisco Ynduráin, González de Cardedal, Enjuanes y Nieto Alcaide	36
Biología	37
XIII Ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología: «Dinámica de las proteínas de membrana»	37
— Veintinueve Premios Nobel han colaborado en actividades relacionadas con Biología	38
Encuentros del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología	39
— «Interacciones entre DNA y fármacos»	39
— Dos nuevos <i>workshops</i> en febrero	40
Ciencias Sociales	41
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	41
— Celia Valiente: «La mujer trabajadora en regímenes autoritarios»	41
Finaliza el plazo de solicitud de las Becas para el Curso 1994-95	41
<i>Estudios/Working Papers</i> : últimos números publicados	43
Calendario de actividades culturales en febrero	44

LA LENGUA ESPAÑOLA, HOY (XVIII)

El largo camino hacia la oficialidad del español en España (1)**

Establecimiento de la oficialidad

Hasta 1931, la lengua española no adquirió la formalidad jurídica de lengua oficial de España. Así ocurrió al quedar establecida como tal en la Constitución promulgada dicho año.

Tácitamente derogada ésta por la implantación de un sistema de gobierno asentado de manera prolongada desde 1939 e incompatible con el citado cuerpo legal, la lengua española perdió de modo automático la condición oficial adquirida pocos años antes. No volvió a recuperarla hasta la Constitución siguiente, la de 1978, actualmente en vigor.

Salvo algún secundario, tardío y fugaz episodio legislativo —si, como profano en Derecho, se me permite esta posible impropiedad conceptual—,



Fernando González Ollé

Catedrático en las Universidades de Murcia y de Granada, ahora de Historia de la lengua española en la de Navarra, su docencia se ha extendido a otras de Europa, América y Japón. Galardonado con los premios Menéndez Pelayo y Rivadeneira, su labor comprende catorce libros y más de un centenar de artículos. Miembro correspondiente de la Real Academia Española y de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, de Toledo.

* 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, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro Español Contemporáneo y La música en España, hoy. El tema desarrollado actualmente es «La lengua española, hoy».

** En el próximo número de este Boletín se publicará la segunda y última parte de este Ensayo sobre «El largo camino hacia la oficialidad del español en España». →

durante todo el régimen del General Franco no se le atribuyó la mencionada condición, pese a cualquier apariencia en contrario. La oficialidad idiomática actúa como realidad existente *de facto* en la sociedad española, pero ausente del ordenamiento jurídico. La situación legal durante el período comprendido entre las dos citadas Constituciones admite una clara equiparación con la que ofrecía en el tiempo anterior (computable no por años, sino por siglos) a 1931.

El uso de la lengua acarrea consecuencias sociales, administrativas, etc., que en cada momento, antiguo o presente, de modo explícito o implícito, pero casi necesario, se desprenden; ni éstas ni los auténticos problemas políticos que suscita, etc., de ordinario podrán recibir mi atención —con independencia de las limitaciones de espacio— en igual grado que los acontecimientos propiamente lingüísticos, por la ya apuntada razón de mi competencia. Para cualquier cuestión como las mencionadas, procuraré atenerme a los juicios ajenos más autorizados. De acuerdo con este último criterio, he creído imprescindible declarar aquí —antes que nada, para mi propia guía— el concepto de *lengua oficial*, tal como ahora se entiende en la jurisprudencia española.

→ En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La unidad del español: historia y actualidad de un problema*, por Angel López García, catedrático de Lingüística General de la Universidad de Valencia; *La enseñanza del español en España*, por Francisco Marsá, catedrático de Filología Española y director del Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Barcelona; *Lengua coloquial y lengua literaria*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Salamanca; *El español americano*, por José G. Moreno de Alba, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México; *La historia del español*, por Rafael Cano Aguilar, catedrático de Filología Española de la Universidad de Sevilla; *Anglicismos*, por Emilio Lorenzo, profesor emérito de la Universidad Complutense y académico; *La Real Academia Española*, por Pedro Alvarez Miranda, profesor del Departamento de Filología Española en la Universidad Autónoma de Madrid; *La lengua española en Filipinas y en Guinea Ecuatorial*, por Antonio Quilis, catedrático de Lengua Española; *El Instituto Caro y Cuervo y la lengua española*, por José Joaquín Montes Giraldo, investigador en el Instituto Caro y Cuervo; *El estudio del español en el extranjero*, por Juan R. Lodaes, profesor del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid; *El libro y la lectura en España*, por Hipólito Escolar Sobrino, ex-director de la Biblioteca Nacional y autor de diversos libros sobre bibliotecas y la historia del libro; *El Colegio de México y la lengua española*, por Juan M. Lope Blanch, profesor emérito de la Universidad Nacional de México y director del Centro de Lingüística Hispánica de la misma; *El lenguaje científico y técnico*, por Julio Calonge, catedrático jubilado de Griego del Instituto Isabel la Católica, de Madrid, y vicepresidente de la Sociedad Española de Lingüística; *Los diccionarios del español*, por Manuel Alvar Ezquerro, catedrático de Filología Española de la Universidad de Málaga; *La corrección idiomática en el «Esbozo de una nueva gramática de la lengua española»*, por Ambrosio Rabanales, profesor de Lingüística Teórica y de Gramática Científica Española en la Universidad de Chile y miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua; *El lenguaje de los medios de comunicación*, por Manuel Casado Velarde, catedrático de Filología Española de la Universidad de La Coruña; y *Varietades del español en España*, por Antonio Llorente Maldonado de Guevara, profesor emérito de la Universidad de Salamanca.

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

LA OFICIALIDAD DEL ESPAÑOL EN ESPAÑA

Según sentencia del Tribunal Constitucional: *Es oficial una lengua, independientemente de su realidad y peso como lengua social, cuando es reconocida por los poderes públicos como medio normal de comunicación en y entre ellos y en su relación con los sujetos privados con plena validez y efectos jurídicos.*

La supuesta oficialidad

A lo largo de la indagación se encontrarán repetidas informaciones (aunque selecciono muy pocas) de que la lengua española había sido declarada o era oficial. Este tipo de atribución se produce en no raras ocasiones cuando aún median siglos de anterioridad para que poseyese esa propiedad.

La anomalía se aclara al percibir cómo manejan otros conceptos de oficialidad —o no manejan ninguno— quienes efectúan la atribución errónea. En el mejor de los casos (cuando dejan constancia) se valen de características limitadas a la práctica. Esos rasgos presuntamente definitorios se muestran muy variables, según cada autor. Hay para quienes basta con uno; otros combinan varios. En una enumeración que no pretende ser completa, lengua oficial sería aquella en que se ejerce el gobierno; se redactan las leyes; se aplica la justicia; se imparte la enseñanza escolar y la instrucción religiosa; se compone la literatura; se verifican las transacciones comerciales... Sin olvidar la generalización de uso en una comunidad.

No cabe continuar estas elementales consideraciones. Me limitaré a añadir el punto que Hjelmslev consagra a la noción de *norma lingüística*: muchas dificultades se oponen a su delimitación clara. Pues bien, en su exposición surge alguna vez el término *lengua oficial*, sin reclamar la mínima explicación. Obsérvese la actitud de Hjelmslev en el pasaje siguiente, al sentar que la norma común se produce «cuando la imitación de un centro determinado no solamente se debe a la necesidad de un entendimiento común, sino, además, a que la lengua en este centro goza de una reputación especial como portadora de una cultura superior [...] Dentro de una lengua pueden encontrarse diferentes normas de este tipo [...] Pero sobre ellas puede encontrarse a su vez una norma más superior [*sic*], una lengua oficial».

Fernando III el Santo

Con independencia del criterio manejado, puede producirse el error histórico sobre su aplicación. Una primera prueba de la advertencia recién formulada proporciona el siguiente aserto de Unamuno: «Como lengua oficial usábase ya el romance castellano en la regia cancillería desde Alfonso VII, a cuyo reinado, en 1155, se atribuye el fuero de Avilés, con carácter oficial, promulgado al ordenar Fernando III se tradujera el Fuero Juzgo al romance para darlo a Córdoba». Por la autoridad del opinante, conviene apostillar, mejor rectificar, su última noticia (nadie sustentará hoy las demás).

Del Fuero de Córdoba se conservan dos versiones próximas en su data (3.III y 8.IV): la primera en romance, preparada con urgencia tras la conquista de la ciudad, sin tener a mano el *Forum Iudicum*. Pero en cuanto el rey regresó a Toledo, su cancillería redactó la definitiva, completamente en latín, no limitándose a una mera traducción: justifica algunos privilegios y añade un protocolo y un escatocolo más desarrollados. En consecuencia: hay que negar el estado expuesto por Unamuno. El notable incremento, respecto de reinados anteriores, en el uso del castellano, lleva a la falsa conclusión de que se ha *convertido* en oficial.

Aun admitiendo tal concepción lata de la oficialidad, no encuentro justificables afirmaciones de este orden: «Fernando III el Santo oficializó el castellano para la cancillería, en vez del latín» o «Fernando III el Santo y su hijo Alfonso el Sabio hacen del castellano idioma oficial de la cancillería, abandonando el latín», debidas a A. Alonso, hace justo medio siglo. Desde entonces gana asentamiento que Fernando III *declaró* el castellano lengua oficial. Los pasos siguientes, en un progreso de erróneas precisiones, marcan que «en 1240 Fernando III había declarado el romance castellano idioma oficial en sus reinos» (Galán, 1954), hasta llegar a que «impuso el castellano como idioma oficial de todos sus dominios» (Alatorre, 1979).

Alfonso X el Sabio

Si así se ha forjado la imputación a Fernando III de la oficialidad, esta creencia se magnifica a favor de Alfonso X. La suposición alcanza a círculos amplios, ya no de la historia lingüística,

LA OFICIALIDAD DEL ESPAÑOL EN ESPAÑA

sino de la cultural. La causa de la atribución es la misma observada respecto de su predecesor. La dilatadísima aceptación que conoce guarda proporción con el mayor, más atento y más variado cultivo del castellano por parte del Rey Sabio.

Bastaría, como muestra, recordar que hace pocos años, con motivo del séptimo centenario de su muerte, los periódicos diarios —por citar un medio popular— dedicaron bastantes artículos a su persona y obra. Pues bien, en ellos, y no por profesionales de la información general, sino por historiadores, se estamparon asertos como este que tomo por muestra: Alfonso X «hace llegar [a los países vecinos europeos] el recio castellano, lengua oficial de su Reino» (Torres, 1984).

Cierto que la decisiva actitud, en tan múltiples aspectos, de Alfonso X respecto al fomento y dignificación del castellano le proporciona un enorme prestigio, ya reconocido en vida: *Omnes fere scripturas triviales et quadriviales, canonicas et civiles, scripturas quoque theologicas seu divinas transferri fecit in linguam maternam, ita et omnes possent evidentissime intueri et intelligere*. Con estas palabras inicia Gil de Zamora, en 1278, una inmediata tradición que no ha cesado. De modo más sucinto señala don Juan Manuel, sobrino del rey: *Otrosí romançó todos los derechos ecclesiásticos e seglares*. Testimonios como los recién citados se suceden durante los siglos siguientes, sin aportar, por lo general, ninguna circunstancia de auténtica importancia.

Con la autoridad de sus excelentes estudios sobre la cancillería alfonsí, Procter (1934) asegura que la principal innovación de ésta «fue la adopción del castellano como lengua oficial», opinión compartida por Henríquez Ureña (1940) y Peña (1973), quien habla de la «conversión en lengua oficial».

Más sorprendente es la actitud de algunos historiadores que aventuran el año y aun la modalidad legal en que se produjo la supuesta determinación regia. Ortiz de Zúñiga (1677) la encuadra en las Cortes de Sevilla celebradas el año 1260. Pero aun lingüistas actuales no dudan en proceder del mismo modo y en adjudicarla a unas Cortes toledanas de 1253 (Koukenheim, 1932) o a una ordenanza de la misma ciudad y año (Nandris, 1967).

Junto a la corriente historiográfica delineada, se impone tener en cuenta una larga tradición sistematizada por mí hace poco (González Ollé, 1988). Según Alcocer (1554), Alfonso X reunió Cortes en Toledo y *ordenó el Rey que si dende en adelante en alguna parte de su reyno oviesse diferencia en el entendimiento de*

algún vocablo castellano antiguo, que recurriessen con él a esta cibdad como a metro de la lengua castellana, y que passassen por el entendimiento y declaración que al tal vocablo aquí se le diesse, por tener en ella nuestra lengua más perfectión que en otra parte. La probable fusión de ambas corrientes —oficialidad y normatividad— ha proporcionado un argumento más para sustentar la primera.

La exaltación de la labor desarrollada por Alfonso X llega al ditirambo incomprensible: «Supo dar un único código a una única lengua a las naciones hispánicas» (Jiménez Fraud, 1971).

No por preludiada quiero omitir la conclusión que se impone: Alfonso X *no* declaró oficial el castellano. Hoy por hoy falta justificación documental para volver afirmativa la negación. Añádase, en la misma línea, que el Rey puso especial empeño en recurrir al latín para determinadas actuaciones de su cancillería. Pero su voluntad idiomática sí permite aceptar juicios más afortunados que los hasta ahora aducidos. Por ejemplo, estimar decisiva su intervención *para elegir el castellano como lengua de cultura y casi oficial* (Cano, 1988) o que de ella *nació la norma oficial* (Gutiérrez Cuadrado, 1974).

Podría objetarse que en la época medieval la actuación real, tan reducida en cuanto a regular actividades públicas, hace poco imaginable una declaración expresa de oficialidad. Sin embargo, ésta tampoco se proclamará hasta después de siglos de intervencionismo estatal. De ahí afirmaciones erróneas y causantes de confusión, como la de Pi i Margall (1877): «Las provincias todas tienen por lengua oficial la castellana». Pero aún no se ha alcanzado la cota máxima de confusionismo: tanto en las Cortes Constituyentes de 1931 como en las de 1978 algunos diputados alegan, como hecho establecido, dicha situación legal, sin que sus oponentes, al rebatirles otros puntos, toquen éste, que pasa por consabido. Sin duda tan convencidos estaban unos y otros —y, al parecer, toda la Cámara— de la existencia de una regulación, a la verdad inexistente.

La castellanización peninsular

Causas bien precisadas, de muy variada naturaleza, cuyo conocimiento está al alcance de todos, determinan la propagación del castellano. Desde su inicial núcleo de partida se extendió progresi-

LA OFICIALIDAD DEL ESPAÑOL EN ESPAÑA

vamente a toda la Península Ibérica. Al avance territorial sigue o precede, según las ocasiones, el vertical o social en otras regiones con diferente lengua. No es ésta la ocasión de entrar en pormenores, pero sí la de glosar algunas características de ese desarrollo que afectan a la cuestión: con la referida expansión guarda estrecha vinculación el proceso hacia la oficialidad.

De las causas del fenómeno expansivo interesa ahora fijarse en una concreta que, en grado variable para cada región y época, se ha aducido: la *imposición*. Aunque no faltan impugnadores de esta causa, tanto por no percibir su existencia como por detectar factores de distinta naturaleza, suficientes para proporcionar más cumplida razón del proceso difusivo.

Aplazo, por un momento, la atención al desarrollo histórico, para presentar una sucinta aclaración teórica que facilitará su comprensión. Copio de Coseriu (1987): «En rigor, una lengua no puede nunca ser impuesta. Una lengua es un saber y el verbo *saber* no se conjuga en imperativo. Por ello, una lengua debe necesariamente ser adoptada. Pero el hablante que adopta una lengua puede 'verse obligado por las circunstancias' —es decir, por razones prácticas— a hacerlo».

Con Coseriu concuerda la intervención de Sánchez Albornoz ante las Cortes Constituyentes de 1931: «Cuando el castellano triunfó en las regiones hermanas de Castilla, no hubo disposición alguna que lo impusiera: fue el genio de Castilla, movido entonces por los cerebros más fuertes de la raza, el que determinó la adopción libérrima de nuestra cultura y de nuestras letras por las regiones gallega y catalana». Desde una mentalidad muy distinta y a bastantes años de distancia, el federalista Madariaga (1967) sostiene la misma interpretación: «El lenguaje castellano invade toda la Península —sin excluir Cataluña ni Portugal— cuando el rey de Castilla carecía del menor asomo de autoridad sobre estos dos reinos». Y con más competente autoridad: «Castilla no impuso a León ni a Aragón su propio idioma; fueron estos reinos los que adoptaron el castellano» (Alarcos, 1982).

Al enfrentarse con estos problemas de relaciones de lenguas, resulta imprescindible deshacerse de ideas y sentimientos actuales sobre la materia. Probablemente nunca se estudia hoy la labor literaria de Alfonso X sin advertir, como paradójico, el uso del gallego en sus poesías marianas. Pues bien, Pabst (1952) ha demostrado que la falta de prejuicios nacionalistas, tanto en España como en Italia, hacía espontáneo el empleo de una lengua vecina.

Se recurría a ésta en función de la oportunidad, conveniencia, etc., coyunturales.

Conocidos estos criterios selectivos, se aclara que, paralelamente a las conquistas militares de nuevos territorios, con la consiguiente implantación en ellos del castellano, éste se expanda también en zonas ajenas a su dominio, por causa de su preponderancia política. Factor al cual se une, de modo natural, su relevancia como lengua jurídica y administrativa. Pero no sólo hay que contar con motivos de esta índole. Desde época relativamente temprana —ya he ido desvelando esta idea y seguiré haciéndolo— y cada vez con mayor efectividad, otras razones contribuyen al desarrollo. Tales su pujanza literaria y su dimensión cultural, que así destacan la lengua castellana. Por esta nueva vía se produce también su difusión y aceptación en otras regiones.

Son tan numerosos como reveladores los efectos particulares que garantizan las observaciones anteriores. Espigo unos pocos, que muestran la irradiación. Lapesa (1976) descubre cómo entre los notarios del occidente asturiano las formas castellanas van suplantando, desde mediados del siglo XIV, a las comunes con las zonas central y oriental de la región, para desechar a fines del siglo siguiente las soluciones locales específicas.

Más temprano aún, «ya en el siglo XIII el castellano es la lengua de prestigio» en Extremadura, según el análisis realizado por Ariza (1985).

Para Aragón, no se hace preciso esperar al advenimiento de los Reyes Católicos: «Con bastante anterioridad muchos documentos muestran grados de castellanización casi definitivos, y no es necesario acudir a los poetas de los Cancioneros [...] Basta con ver qué ocurre en multitud de escritos notariales, urbanos y rurales [...] para verificar que en las cinco o seis primeras décadas del cuatrocientos la actual provincia de Teruel [...] y todo el Aragón Medio se convierten definitivamente en dominio lingüísticamente castellano», acredita Frago (1991).

El cultivo de la poesía castellana en Cataluña desde mediados del siglo XV, por lo menos, no se explica, según Cátedra (1983), por «la presión ideológica, que, ejercida en un ambiente político como el de los Trastámaras catalanes, forzara a poetas áulicos o burgueses a escribir en castellano». Es el comienzo de un desvío literario que culmina con «la sustitución, ya a principios del siglo XVI definitivamente verificable, de la lengua catalana por la castellana en lo que a poesía se refiere», al margen de la política.

LA OFICIALIDAD DEL ESPAÑOL EN ESPAÑA

No dejan de poseer notable valor las revelaciones lingüísticas que se consiguen al observar determinados acontecimientos diplomáticos. Su dimensión es mínima, comparados con los antes enumerados, pero autorizan a suponer con qué alta incidencia hubieron de producirse otros similares. Tal ocurre en las Treguas de Majano (1430) entre los reyes de Aragón, Navarra y Castilla. Pues no sólo se conservan los correspondientes instrumentos en castellano, sino que en esta lengua están también redactados los poderes otorgados por los dos primeros reyes citados a sus procuradores, algunos de ellos obispos catalanes. Como asimismo que la correspondencia epistolar de Jaime II de Aragón con los monarcas granadinos se ajuste, por lo general, al castellano. Y que éstos adopten en sus respuestas la misma lengua.

No se vea en los sucesos que he mencionado una selección de anécdotas, sino una limitadísima aportación de datos históricos, desiguales en cuanto a su naturaleza y a su alcance. He pretendido ratificar, con el relieve propio de los testimonios particulares, cómo se asienta el castellano por variados territorios peninsulares, sin coacciones, que en muchos casos, repito, no eran posibles ni siquiera imaginables. De la muestra ofrecida, como tampoco de un elenco *completo* de indicios análogos, no se desprende la verdadera imagen de la España medieval, es decir, su plurilingüismo. Pero mi objetivo presente no es la dialectología histórica.

Hacia la unidad política y lingüística

El establecimiento de un Estado centralista —con todas las presumibles matizaciones que juristas e historiadores introducirían en este proceso y su resultado—, fruto de la unión de los reinos medievales, no va a modificar, de modo inmediato, la posición social del castellano. Sencillamente, no existe una preocupación lingüística. El castellano, mejor llamado ya *lengua española*, continúa como hasta entonces —eso sí, de forma acelerada— su crecimiento horizontal y vertical, sin imposición ni constreñimientos legales, salvo algún mínimo caso aislado (prescindo de las prohibiciones a moriscos y gitanos: son medidas de defensa social).

La situación de continuidad entre la época medieval y los tiempos modernos la sintetiza bien Elliot (1972): «Uno de los secretos de la dominación castellana en la monarquía española del

siglo XVI residió en el triunfo de su lengua y su cultura sobre la de las otras regiones de la península y del imperio. El éxito cultural y lingüístico de los castellanos se vio sin lugar a dudas facilitado por la decadencia de la cultura catalana en el siglo XVI, así como también por la ventajosa posición del castellano como lengua de la Corte y de la burocracia. Pero, en última instancia, la preeminencia cultural de Castilla derivó de la vitalidad misma de su literatura y su lengua a finales del siglo XV». Esta interpretación sociocultural se corresponde con la más política y legal de López García (1985): «El Estado español de los siglos XVI y XVII era ciertamente un Estado conformado a usanza de Castilla; pero no intentó cimentar nunca la igualdad en términos idiomáticos [...] Durante la monarquía de los Austrias el Estado se castellanizó, pero no a base de imponer la uniformidad lingüística».

Aldrete (1606) suministra un valioso testimonio sobre la relación entre causas y efectos, tanto reales o cumplidos como previsibles. Refiriéndose a Cataluña y Valencia, observa agudamente: *La gente ordinaria usa de la suya [lengua] natural catalana, diversa de la nuestra. En las cuales partes, si se mira con atención, se verá el uso de dos lenguas juntas, y cómo se va introduciendo una y olvidándose la otra. Y si en aquellos reinos no se admitiera en los tribunales y juzgados otra lengua que la castellana, más en breve se acabara de introducir; pero, sin eso, va cada día en crecimiento.* Oportuna a este propósito es la reflexión de un jurista contemporáneo de los cambios experimentados. Se pregunta López Madera (1625): *¿Qué se le da oy al vulgo de Cataluña o Portugal, respecto de Castilla, que es la cabeça, y adonde acuden todos los que tienen pretensiones? Y assí procuran saber el castellano, escriuir en él y hablarle con la mayor propiedad que pueden.*

La lengua general de España

En varios párrafos precedentes he dejado oír, respecto a determinadas situaciones, los juicios de sus coetáneos. En lo que sigue voy a otorgarles aún mayor audiencia, respecto a su visión de la realidad lingüística española.

Para Nebrija (1492), la lengua castellana, nacida en Castilla y León, *se extendió después hasta Aragón y Navarra, y de allí a Ita-*

LA OFICIALIDAD DEL ESPAÑOL EN ESPAÑA

lia [...] Y así creció hasta la monarchía y paz de que gozamos. Tras la inequívoca noticia de la primera expansión, queda incierto el sentido de sus últimas palabras en cuanto a si ha de darse por extendido el castellano a todos los dominios unidos entonces bajo las coronas enlazadas de Castilla y Aragón.

Más detallado es Valdés (h. 1535): *La lengua castellana se habla no solamente por toda Castilla, pero en el reino de Aragón, en el de Murcia con toda la Andalucía, y en Galizia, Asturias y Navarra, y esto aun entre la gente vulgar, porque entre la gente noble tanto bien se habla en todo el resto de España.* Delimita primero con detalle un amplio asentamiento geográfico (León ha de darse incluido en Castilla), pero deja cierta duda sobre el espacio abarcado por Aragón. Aunque haya zonas excluidas, éstas, empero, quedan diastáticamente comprendidas en la concepción unitaria, al establecer, tras el horizontal, un criterio de jerarquización social.

Las exclusiones desaparecen en Correas (1625), y aun añade una nueva comunidad, la portuguesa: *Nuestros Lusitanos, Vizcaínos i Catalanos usan la [lengua] Kastellana, i rretienen la suia entre sí.* De ahí su formulación lapidaria: *Es común nuestra Kaste'llana Española a toda España.*

En el decenio siguiente, el tortosino Alexandre Ros coincide en la práctica con Correas, al sostener que en los medios urbanos de Cataluña se predique en castellano, *por ser el idioma común de la Monarquía de España.*

No llegará a tanto la Real Academia Española cuando en los preliminares del *Diccionario de Autoridades* asegura con el laconismo de lo consabido: *La lengua castellana que, por usarse en la mayor y mejor parte de España, suelen comúnmente llamar española los extranjeros.*

Pocos años después (1737) brinda Mayans una matizada imagen, para deducir con clarividencia el concepto de *lengua general* frente a las regionales: *Por Lengua Española entiendo aquella lengua que solemos hablar todos los españoles cuando queremos ser entendidos perfectamente unos de otros [...] Entendiendo, pues, nosotros, por Lengua Española la Castellana o la General que hoi se habla en España, i comúnmente entienden con gran facilidad todos los Españoles, menos los Vizcaínos, si no es que la aprenden mui de propósito.*

Las circunstancias favorables de toda índole que concurren en la lengua castellana llevan a una consecuencia práctica, fruto razonado del buen sentido, como es recomendar su uso. Nada de parti-

cular tendría esta invitación, si no estuviera contenida en una *Gramàtica y apologia de la llengua catalana* (1815) —a la que no faltan, con igual propósito, precedentes lexicográficos—, obra de José Pau Ballot. Dada su finalidad, sorprende una pronta pregunta: *Peraquè voler cultivar la llengua catalana, si la de tota la nació es la castellana, la qual debem parlar tots los que nos preciam de verdaders espanyols?*, tanto como su elogio a punto de concluir el libro: *Gran estimació mereix la llengua catalana; mes, perçò no devem los catalans olvidar la castellana; no sols perque es tan agraciada y tan magestuosa, que no té igual en las demás llinguas: sino perque es la llengua universal del regne, y se exten á todas las parts del mon ahont lo sol ilumina.*

Llegados a este tiempo, sería impertinente seguir seleccionando juicios sobre la categoría de la *llengua general*. No obstante, estimo oportuno añadir un nuevo testimonio, pues ilustra con claridad cómo se conservaba la nota de *generalidad* en un momento muy avanzado (1945), cuando podría haberse desvanecido, como consecuencia de los derechos idiomáticos regionales acordados tras la Constitución de 1931. Grupos de nacionalistas gallegos, vascos y catalanes, exiliados tras la última guerra civil (1939), fundaron en Buenos Aires una revista que sirviera a sus intereses políticos del momento. No importa tanto el nombre de la publicación, formado por anagrama: *Galeuzca. Galiza-Euzkadi-Catalunya*, cuanto el hecho de estar redactadas en español las 582 páginas que sumó. Si no me ha pasado inadvertida, falta toda advertencia sobre la elección del vehículo comunicativo empleado. Un remoto eco de aquella empresa (agosto de 1945 a julio de 1946) resuena en la reunión de parlamentarios socialistas de Galicia, Euzkadi y Cataluña, que, según noticias de la prensa diaria, se celebró en Guernica el año 1977. Todas las intervenciones fueron en español y terminaron con un *¡Viva Galeuska!*

He pretendido en los apartados precedentes mostrar la anti-güedad multiseccular del castellano como *llengua general de España*. Para que no se interprete de modo absoluto este aspecto, repetiré una indicación anterior: *general* no significa *única*. Hasta tiempos recientes, el castellano podía ser ignorado, sobre todo en su uso activo, por los estamentos inferiores de algunas regiones. Valga ahora señalarlo así, sin espacio para detenerse en detalles, y remitir de nuevo a los estudios de sociolingüística histórica. □

(Continuará y finalizará en el próximo Boletín Informativo)

En la Exposición «Goya, grabador»

Todos los grabados de Goya

288 láminas procedentes de diversas instituciones españolas y extranjeras

Durante el mes de febrero sigue abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Goya, grabador», en la que se reúne por primera vez toda la obra grabada del pintor: 288 láminas, procedentes de diversas instituciones españolas y extranjeras, así como de la colección de la propia Fundación Juan March. Del total de grabados que ofrece la exposición, 11 son pruebas únicas y 8, pruebas de estado únicas. Hasta el próximo 20 de marzo se pueden contemplar las cuatro series completas de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*; estampas religiosas y otras varias que no forman serie (entre estas últimas *El coloso*, considerada como una de las obras maestras del Goya grabador); copias de cuadros de Velázquez; litografías, entre ellas *Vieja hilandera* —primera realizada por Goya y considerada la primera litografía artística española— y *Los Toros de Burdeos*; y otras láminas.

Como complemento de la muestra, la Fundación Juan March ha organizado un ciclo de conciertos y conferencias en torno a «Goya, grabador», estas últimas a cargo de Alfonso Emilio Pérez Sánchez (la inaugural), Valeriano Bozal, José Milicua, José Manuel Pita Andrade, Francisco Calvo Serraller, Antonio Bonet Correa y Julián Gállego.

Al acto de presentación de la muestra, el pasado 14 de enero, asistieron el director del Museo Albertina, de Viena, Konrad Oberhuber; el conservador jefe del Departamento Gráfico del Museo de Bellas Artes de Boston, Clifford Ackley; María C. Miessner, de la Biblioteca Nacional de París; Manuela Mena, subdirectora del Museo del Prado; Elena de Santiago, jefe del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid; y Juan Carrete, subdelegado de la Calcografía Nacional de Madrid.

Abrió el acto el presidente de la Fundación, Juan March Delgado, quien recordó cómo en 1978, con motivo de conmemorarse el 150 aniversario del fallecimiento de Goya, la Fundación Juan March preparó la exposición itinerante de las cuatro series, con el asesoramiento de Fernando Zóbel y Gustavo Torner. «Esta exposición ha sido visitada desde entonces por 1.600.000 personas, en 105 localidades españolas y en otras 40 extranjeras de Alemania, Andorra, Austria, Bélgica, Francia,

→



→

Hungría, Japón, Luxemburgo, Portugal y Suiza. Ahora, quince años después y para celebrar tan largo recorrido, la Fundación ha querido reunir por primera vez todo el conjunto de la obra grabada de Goya, en la creencia de que la particularidad del genio de Goya y la excelente calidad de sus grabados siguen ejerciendo un fascinante atractivo.» «No ha sido tarea fácil —señaló— llegar a reunir este conjunto de grabados. Un seguimiento tenaz nos ha permitido localizarlos todos, establecer un perfil más definido de sus títulos, técnicas, dimensiones, ediciones, datos, y una descripción más pormenorizada de sus significados. Esto no hubiera sido posible sin el concurso de algunos de los mejores especialistas académicos de la vida y obra de Goya, y de otros muchos profesionales que en todo momento nos han brindado su cooperación y consejo; especialmente los autores de los textos de este catálogo, Alfonso Pérez Sánchez y Julián Gállego, que aportan en muchos casos una visión renovada y actual de los grabados goyescos». A continuación pronunció una conferencia, de la que reproducimos un extracto, el catedrático de Historia del Arte y director honorario del Museo del Prado, Alfonso Emilio Pérez Sánchez.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez

«Goya en blanco y negro»

Goya es, sin duda alguna, uno de los más hondos y densos grabadores de toda la historia de la humanidad, sin más paralelo que Durero y Rembrandt, entre los antiguos, y Picasso, entre los modernos. Y su obra grabada es quizá la que más puede acercarnos a lo más hondo y expresivo de su arte, la que más directamente nos brinda sus profundidades de moralista y de intérprete de una realidad a la que se asoma con un agudo sentimiento de lo humano y una inquietud atormentada.

Si en las pinturas de invención y capricho Goya puede darse el gusto de hacer observaciones no usuales y de descubrir, con su refinamiento y su prodigiosa maestría técnica, aspectos desconocidos de lo que podría llamarse «la historia natural del hombre», con sus aspectos terribles de violencia, ridícula vanidad, impotencia y miedo, locura y magia, en los grabados puede profundizar aún más en todo ello y es bien significativo



que la primera serie que vio la luz de modo riguroso, como unidad editada, fuera precisamente los *Caprichos*.

El grabado es, quizá, una de las manifestaciones artísticas que parece reclamar una atención más inmediata por parte de su creador. El blanco del papel y el negro de la tinta se hacen vehículo de la intimidad del artista, y pocos han logrado como Goya tan honda expresión del juego de la luz y de la sombra. Goya ha encontrado en la estampa, en esa forzada reducción a los efectos del clarooscuro y de la riquísima gama de tonos grises intermedios, un modo de expresión adecuado a su genio. Según su propia afirmación, sus modelos habrían sido «Velázquez, Rembrandt y la naturaleza».

Goya se interesó también por la técnica de Gian Battista Tiepolo, para el que las sombras apenas cuentan y a quien preocupa obtener unas tonalidades argentadas, plenas de transparente luminosidad. En esta técnica, en la

que predominan significativamente los blancos sobre los negros, están realizadas las primeras estampas religiosas de Goya. Así, *La huida a Egipto*, el *San Francisco de Paula* o, más aún, el *San Isidro*.

Aún más expresivo de este modo sutil y luminoso de tratar la estampa es *El agarrotado*, asunto terrible de atmósfera sombría, que se resuelve en el luminoso efecto del cirio que ilumina la escena y en el amplio espacio blanco del primer término. Pienso si quizá no habrá buscado una intención simbólica, al insistir tanto en la luz frente a la muerte, que suele acompañarse de efectos sombríos, para expresar así la liberación que la propia muerte supone frente al sufrimiento o al odio.

La serie de copias de Velázquez que hizo Goya, aunque pueden resultar algo ásperas e incorrectas, tienen, sin embargo, un enorme interés, por su modo de enfrentarse, con las armas del grabado, al mundo de luz, sombra y penumbra coloreada del genio sevillano. A Goya no le preocupa demasiado la fidelidad al carácter de las cabezas, cuyas expresiones cambia, a veces, con evidente torpeza, y que en ocasiones llega casi a lo grotesco; pero sí se advierte su preocupación, casi obsesión, por los efectos de la luz argentada. En esta etapa, el sutil tratamiento de la luz es de una soberbia delicadeza.

El vehículo que Goya utilizará en lo sucesivo será su personal interpretación del aguafuerte y del aguatinta. Las sombras irán invadiendo progresivamente sus estampas y los efectos de intenso tenebrismo se multiplican en buena parte de sus series más conocidas, desde los *Caprichos*. Sobre todo, en los *Disparates*, donde la atmósfera sombría y terrible, de verdadera pesadilla, se rompe con desgarramientos luminosos que subrayan todavía más lo misterioso e inexplicable de estas visiones, en las cuales quizá se exprese mejor que en otras obras la atmósfera de cerrado pesimismo que vive el viejo Goya en los



«La huida a Egipto».



«Los borrachos» (Copias de Velázquez).

años de la restauración absolutista y que dieron lugar también a las «pinturas negras», hermanas de esos *Disparates* y, como ellos, absolutamente enigmáticos en su sombría desolación.

De fecha ignorada, pero seguramente próxima a los tiempos de la Guerra de la Independencia, es el *Gigante*, realizado en una técnica muy próxima al llamado «mezzotinto». La esencial ambigüedad de la figura se hermana con la versión pintada, a la que, como es sabido, se han dado significados tan contradictorios como

ver en ella a Napoleón, amenazando a España, o al Genio de España, alzándose en los Pirineos para contener la invasión.

Terrible y eficacísima en la utilización de la luz es la serie de *Prisioneros*, que enlaza en violencia con algunos de los grabados de los *Desastres de la guerra*, y en espíritu con alguno de los *Caprichos* en los que aparece la terrible Inquisición.

La curiosidad de Goya, nunca quieta, y el deseo de experimentar continuamente, tras algunos ligeros tanteos en Madrid, le lleva, ya en Burdeos, a interesarse por un nuevo procedimiento técnico, recién inventado: la litografía. Esta nueva técnica le permitía una mayor rapidez en la ejecución. Surgida para la ilustración rápida y barata de prensa y de información, alcanzará pronto en sus manos valor y calidad de gran arte.

Es en Burdeos donde logrará Goya la más absoluta maestría en la nueva técnica, que le permitirá, una vez más, jugar con la gama de negros intensos y grises aterciopelados que la litografía permite y expresar con ella cuanto quiere: es en *La vieja hilandera*, *Duelo a la antigua usanza*, *El ultraje*, o en obras maestras como *El Vito* o *El sueño*, en las que puede reconocerse algo de la viveza de los primeros *Caprichos*, con su cálida sensualidad, y, sobre todo, en *Los toros de Burdeos*, donde el ya casi octogenario maestro vuelve, una vez más, a uno de los motivos constantes de su producción, haciendo vibrar su fuerza y vitalidad extraordinarias, su pasión por la fiesta española, en la que se desatan tal cantidad de instintos elementales y ante la cual hubo, una y otra vez, de plantearse el dilema —vivo aún en nuestros días— entre la belleza innegable del enfrentamiento entre la fiera y el hombre, la fuerza instintiva y la inteligente astucia, y la terrible sordidez de la sangre, la muerte y la ronca furia de la multitud bestializada.

Es evidente que a Goya le interesaba sobremanera el poder de difusión de la

estampa, capaz de llegar a muchos más «lectores» que la pintura. La labor de regeneración moral que el grupo de sus amigos ilustrados planteaba podría, con las estampas, llegar y ser oída en círculos mucho más amplios.

Los *Desastres* y los *Disparates* se pensaron seguramente con el mismo deseo de proyección amplia, de llamada de atención hacia la sociedad española, que vivía momentos críticos y necesitaba de una violenta llamada de atención, de un revulsivo poderoso que le abriese los ojos y estimulase su conciencia. Las estampas de Goya, en la atención de su autor y en la voluntad de sus amigos, habían, sin duda, de cumplir ese proyecto, pero el miedo y la prudencia, en el terrible ambiente de la represión fernandina, ahogan la voz y sepultan las planchas, que apenas fueron conocidas en su tiempo. Es significativo que sólo la *Tauromaquia* encontrase fácil y normal difusión en su tiempo.

En nuestros días, la obra grabada de Goya recobra toda su eficacia comunicativa, toda su fuerza expresiva, todo su poder inquietante. A través del blanco y del negro las metáforas esenciales de su pensamiento de hombre de su siglo, la luz como símbolo de la verdad, encuentran su expresión magnífica en algunas de sus más significativas estampas.

El genio de Goya, su fabulosa capacidad de invención, es mucho más



«Dibersión de España» (Los toros de Burdeos).

rico y fecundo que los recursos de sus exégetas; y aunque hemos dado pasos de gigante en la comprensión de cuanto subyace debajo de sus invenciones, no creamos que poseemos la clave mágica que franquee por entero sus secretos, que son tantas veces nuestros propios secretos y nuestros mismos interrogantes. Pues la maestría del artista, al desvelar impulsos y pasiones del hombre y de la sociedad, nos enfrenta, a nuestro pesar, con mucho de nosotros mismos, de nuestras violencias, nuestros miedos, nuestras dudas y nuestras contradicciones. En esta obra sombría y exaltadora, angustiosa y tierna, gritadora y susurrante, habrá siempre un reducto de misterio y ambigüedad en el que habremos de entrar necesariamente a ciegas y temblando, sobrecogidos por la hondura abisal de su poderoso espíritu. □



«De qué mal morirá?» (Serie *Caprichos*).

EDICION FACSIMIL DE DIEZ GRABADOS DE GOYA

La Fundación Juan March ha editado una carpeta con diez facsímiles de grabados de Goya, pertenecientes a las cuatro grandes series. Incluye: «Dios la perdone: y era su madre», «Ya tienen asiento», «El sueño de la razón produce monstruos» y «Volaverunt» (Serie *Caprichos*); «Tristes presentimientos de lo que va a acontecer» y «Murió la verdad» (*Desastres de la guerra*); «Ligereza y atrevimiento de Juanito Apañani en la plaza de Madrid» y «Mariano Ceballos, alias el Indio, mata el toro desde su caballo» (*Tauromaquia*); y «Disparate femenino» y «Caballo raptor» (*Disparates*).

El precio de la carpeta es de 9.000 pesetas, y el de cada lámina, que se vende suelta, de 1.000 pesetas.

VIDEO, GUIAS DIDACTICAS Y VISITAS GRATUITAS

Coincidiendo con la Exposición «Goya, grabador», la Fundación Juan March ha realizado una guía didáctica para alumnos de BUP, FP y COU, con texto elaborado por **Fernando Fulla** y diseño de **Jordi Teixidor**. Asimismo, ha editado otra guía para el público en general.

Por otra parte, los miércoles, entre las 10 y las 13,30 horas, y los viernes, por la tarde, entre las 17,30 y las 20,30 horas, la Fundación viene organizando visitas guiadas gratuitas a la exposición. Estas visitas se acompañan de la explicación por un profesor de arte. Además, hay visitas guiadas los lunes por la tarde, sólo para grupos organizados.

Dentro del horario de los tres días citados, se proyecta un vídeo, de 16 minutos, sobre la vida y la obra de Goya.

Músicas para Goya

Finaliza el ciclo organizado con motivo de la exposición

El día 2 de febrero finaliza el ciclo de tres conciertos —los anteriores fueron los días 19 y 26 de enero— que, con el título de «Músicas para Goya», ha organizado la Fundación Juan March con motivo de la exposición «Goya, grabador». Estos conciertos fueron ofrecidos por el grupo El Arbol de Diana (María José Sánchez y Ana María Leoz, sopranos; Emilio Sánchez, tenor; y Miguel Angel Tallante, clave); el grupo El Siglo de Oro (Roberto Mendoza y José Carlos Martín, violines; Fernando García Tabares, viola; Jurgen Van Win, violonchelo; y María José Montiel, soprano); y José Francisco Alonso, piano. El ciclo se ha programado en tres vertientes: en el primer concierto se ha acogido una selección de tonadillas escénicas de la época de Goya, en la que cantan personajes muy parecidos a los que el aragonés pintó en sus cartones para tapices. El segundo ha girado en torno a Luigi Boccherini, el compositor del infante don Luis, en cuyo palacio de Arenas de San Pedro coincidió con un Goya joven que hacía méritos para entrar en la corte. El tercero, que cierra el ciclo, incluye las *Goyescas* de Granados.

José Sierra, catedrático de Rítmica y Paleografía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, es el autor de las notas al programa y de la introducción general, de la cual reproducimos a continuación un extracto.

José Sierra

«Música de los ojos, pintura de los oídos»

«**V**iene de antiguo el decir que todo buen músico debe oír con la vista y ver con los oídos, queriendo dar a entender con ello que lo visto en la partitura debe oírse interiormente y lo oído en la interpretación debe verse escrito. La música de la época de Goya, junto con la contemplación de sus cuadros, nos propone un ejercicio de vista y oído en alguna medida semejante: mirar oyendo o, viceversa, oír mirando.

Goya nos es próximo. Su obra se identifica en gran parte con la imagen que tenemos de España, una imagen que quizá, sin pretenderlo, fue creada por él, en que lo popular —y también lo humano— es ingrediente fundamental, y lo castizo y lo majo, concreciones de ese popularismo en pintura que, en

el caso de España, está ya presente en Velázquez. Muchos de los cuadros de costumbres, sobre todo en su primera etapa, le fueron sugeridos y en todo caso se hacían bajo la dirección y supervisión del pintor de cámara. Cuando Goya pinta algo suyo en esta etapa hace constar que es de su invención. Los temas populares le vienen sugeridos desde el gusto de la corte.

El fenómeno de lo popular en España durante el siglo XVIII es de una trascendencia sumamente importante a la hora de entender la cultura y sus formas, ya sea en música o en pintura. Incluso para entender la vida cotidiana. El «plebeyismo», sin que en ello haya en modo alguno ninguna connotación peyorativa, es un fenómeno que se produce en la España del

siglo XVIII con una fuerza que no aparece en ninguna otra época ni nación. No es ya el pueblo quien procura imitar la vida y formas de la aristocracia, sino que es la aristocracia, nobleza y realeza quienes imitarán al pueblo. Decía Ortega que «fue el plebeyismo el método de felicidad que creyeron encontrar nuestros antepasados del siglo XVIII».

Sean las que fueren las razones por las que el pueblo no cree en la ejemplaridad de las clases superiores, lo cierto es que en la segunda mitad del siglo, con la política de bienestar de Carlos III, y por lo que respecta a la música, los fandangos, seguidillas, boleros, tiranas, etc. de la música y danzas populares, junto a sus personajes, comenzaron a sustituir a las danzas extranjeras como el minué y contradanza franceses. Y esto tanto en el teatro, quizá en primer lugar, como posteriormente en los saraos y tertulias domésticas de la aristocracia, donde hasta entonces, y por influencia de los primeros Borbones, había predominado el mundo de un cierto convencionalismo estéril, para vivir a la moda francesa. Este cambio de costumbres estará abanderado por el majismo, de manos de unos hombres de clase media que se oponen a todo lo extranjero. El majismo, con sus modos, decires, vestidos y donaires, es puesto de moda por la aristocracia y, en especial, por la duquesa María Cayetana de Alba. La majeza, aliada con lo castizo, se impuso en la escena y luego en la calle de manos de un teatro extraordinariamente gozado por los españoles de la segunda mitad del siglo —quizá como nunca—, en que las actrices cantaban, recitaban y daban con una gracia tal que ha puesto en evidencia una cierta femineidad española todavía detectable. Se impone un gusto castizo, más elemental, popular y apasionado que el estéril y alambicado mundo del 'cortejo'. Ello comporta una reacción evidente contra el teatro francés, de forma que en las tablas se impondrá cada vez



«La sombrilla», de Francisco de Goya.

con más fuerza un teatro en que lo importante, en la mayor parte de los casos, no es la creación poética, sino la puesta en escena de unos personajes que muchas veces le vienen dictados al autor por la persona —el actor concreto— y sus posibilidades, que se convierten en modelos incluso para las personas más ilustres.

Esta reacción contra las costumbres extranjeras, fundamentalmente francesas, tiene su paralelismo en la música, donde los ataques se centrarán más bien contra la ópera italiana. Y esta reacción se materializa, sobre todo, en la tonadilla escénica, un género teatral que carga el acento en aspectos y argumentos populares con una exaltación del majismo, en que la importantísima participación de la música es de carácter popular. La exaltación de lo popular trajo como consecuencia el temprano planteamiento del nacionalismo musical español.

Goya disfrutó de la música mientras pudo oírla y probablemente era capaz de rasguear los aires de su tierra en la guitarra. Los ilustrados ven en el majismo la incultura de la que tratan de sacar al pueblo. Goya lo comprende así, pero no anda muy contento persiguiendo esa dignidad que le aparta de las seguidillas y tiranas. Y éste es el claroscuro de la sociedad que se manifiesta en las tablas con personajes mitológicos cantando, por ejemplo, unas seguidillas delante de los muros de Troya o en el paso de un minué a un fandango en que, a veces, no se nota la más leve rasgadura.

En la misma iconografía de Goya se mezclan las divinidades clásicas con la mitología popular.



Boccherini

Hay una cierta representación de danzas en la obra de Goya que parece mostrar una evolución desde *Baile de majos a la orilla del Manzanares*, cartón para tapiz, de 1777, en que se muestra una sosegada alegría de brazos abiertos, hasta la estampa de *Disparates*, titulada *El disparate alegre*, con movimientos exagerados y llenos de la apasionada fantasía del Goya de esta época tardía, con una brusquedad desenfrenada. Adopta el personaje central de esta obra la figura del danzante de *Seguidillas boleras*, con brazos abiertos, el peso del cuerpo sobre una pierna y la otra en alto. Otras figuras con esta disposición bolera, que quizá fuera para Goya el símbolo de la danza, pueden verse en los personajes centrales de *El entierro de la sardina*, en el dibujo *Cuidado con ese paso*, *Disparate bobo*, con fantasmas de fondo, y en el dibujo tardío *Fantasmas bailando con castañuelas*.

El fenómeno musical de la España del siglo XVIII es algo mucho más complejo que el sólo aquí apuntado atendiendo a contextualizar un aspecto importantísimo de la cultura española de la época que nos viene plásticamente confirmado de una manera muy especial por Goya: lo popular. Pero existe una abundante práctica de la música culta durante todo el siglo XVIII, tanto en la Casa Real como en las casas de la nobleza. Por centramos en la música de cámara, sólo en la segunda mitad del siglo, época que aquí interesa, cabe destacar la más que afición del infante don Gabriel, hijo de Carlos III, que tuvo como consecuencia, por ejemplo, la producción de la música de tecla, quintetos y conciertos para dos instrumentos de tecla de

Antonio Soler, uno de los músicos más importantes del siglo. Gran parte del repertorio que se interpretaba, perteneciente a unos cien compositores de lo más representativo de la época, se guarda en el Palacio Real y en la Biblioteca Nacional de Madrid. La música de cámara fue cultivada también intensamente por don Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, con la figura central de Boccherini como compositor de cámara.

La música de cámara, la música seria y culta, pasa de la Casa Real a la nobleza y luego a la burguesía. Y como la costumbre del pueblo se ha hecho moda, no faltarán momentos en que también la música popular encuentre resquicios para irse colando entre la culta, un ejemplo de lo cual encontramos en el propio Boccherini.

Pero la cita de lo popular por lo culto encontrará sus más altos exponentes en el siglo XX de manos del nacionalismo musical que tiene en Granados un especial significado y referencia a la época de Goya. Granados se quedó fundamentalmente en Goya por la gran admiración que sentía por esta época y por su obra. Él será el gran pintor con paleta de sonidos de la época goyesca, tan aliada, como se ha intentado exponer, del carácter español.

Un ejercicio a través de tres momentos en que se nos propone un encuentro con la música popular (tonadillas), culta y religiosa (Boccherini), para terminar con una música posterior que supone una de las primeras manifestaciones del nacionalismo musical español con profundas referencias a la música ya escuchada de la época de Goya (Granados).

El ejercicio de vista y oído será más fácil si pensamos las tonadillas con los majos y majas de Goya, si escuchamos la tantas veces amable música de Boccherini viendo lo placentero de algunos tapices de la primera época de Goya y si escuchamos a Granados evocando esas situaciones y personajes pretéritos». □

En el cuarto centenario de su muerte

Palestrina y sus contemporáneos

Tres conciertos de la Capilla Real de Madrid, en febrero

En tres conciertos, los días 9, 16 y 23 de febrero, la Capilla Real de Madrid ofrecerá en la Fundación Juan March un ciclo titulado *Palestrina y sus contemporáneos*. Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se celebró en Logroño, dentro de «Cultural Rioja», los días 17, 24 y 31 de enero, y se celebrará en Albacete, dentro de «Cultural Albacete», los días 7, 14 y 21 de febrero.

Este año se conmemora el cuarto centenario de la muerte del músico italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), y con este motivo se ha organizado un ciclo compuesto por músicas de Palestrina y de otros músicos de su época. El programa en Madrid es el siguiente:

— *Miércoles 9 de febrero*: La **Capilla Real de Madrid**, compuesta por 16 voces (cinco sopranos, cuatro altos, tres tenores y cuatro bajos) y bajo la dirección de **Oscar Gershensohn**, ofrecerá: «Stabat Mater» (doble coro a ocho voces) y «Dos motetes: Sicut Cervus y Haec dies» (a cuatro), ambas de Palestrina; «Surgens Jesu» (a cinco), de Peter Phillips; «Dúo Seraphim» (a ocho), de Jakobus Gallus; «Ave Verum Corpus» (a cuatro), «Exsurge, Domine» (a cinco) y «Sing joyfully unto God» (a seis), de William Byrd.

— *Miércoles 16 de febrero*: La **Capilla Real de Madrid**, compuesta por 16 voces, y acompañada al órgano por **Miguel Angel Tallante** y a la viola de gamba por **Itziar Atutxa**, ofrecerá: «Cantar de los Cantares; seis motetes» (a cinco voces), de Palestrina; «O Domine Jesu Christe» (a ocho), de Andrea Gabrieli; «Hodie

Christus natus est» (a ocho), de Giovanni Gabrieli; y «Prophetiae Sibyllorum» (ensayo cromático) (a cuatro), «Carmina chromatica», «Sibylla Persica», «Sibylla Delphica», «Sibylla Samia», «Sibylla Phrygia» y «Sibylla Europaea», de Orlando di Lasso.

— *Miércoles 23 de febrero*: La **Capilla Real de Madrid**, compuesta por 16 voces, ofrecerá: «Missa 'Papae Marcelli'» (a seis voces), de Palestrina; «Magnificat Primi Toni» (a cuatro), de Cristóbal de Morales; «Trahe me post te, Virgo Maria» (a cinco), de Francisco Guerrero; y «Missa 'O Quam Gloriosum Est Regnum' ('Kyrie' y 'Gloria')», de Tomás Luis de Victoria.

Creada en enero de 1992, la **Capilla Real de Madrid** es un conjunto vocal e instrumental que se dedica al estudio e interpretación de la música europea de los siglos XVI al XVIII. Todos sus integrantes, jóvenes profesionales, se han especializado, tanto en lo vocal como en lo instrumental, en las técnicas de interpretación de dicho repertorio, para lo que cuentan, además, con instrumentos originales de dicho período o bien réplica de los mismos. □

«Conciertos de Mediodía»

Violín y piano, violonchelo y piano, piano y clarinete y piano son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía», que ha programado la Fundación Juan March para el mes de febrero, los lunes, a las doce horas. La entrada es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

LUNES, 7

RECITAL DE VIOLIN Y PIANO, por **Berent Korfker** (violín) y **Graham Jackson** (piano), con obras de Händel, Beethoven y Brahms.

Korfker nace en Rotterdam (Holanda) en 1970; a los 11 años debuta como solista y a los 13 da su primer concierto con orquesta; estudia en Amsterdam y actualmente es alumno de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y es becario de la Fundación Isaac Albéniz. Jackson nace en Bournemouth (Inglaterra) en 1962, estudia en Londres y en Budapest y es pianista acompañante en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

LUNES, 14

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO, por **Asier Polo Bilbao** (violonchelo) y **Miguel Angel O. Chavaldas** (piano), con obras de Schumann, Schubert y Schnittke.

Asier Polo nació en Bilbao en 1971, ciudad en la que inicia sus estudios musicales, que completa en Colonia (Alemania); ha sido

miembro de varias jóvenes orquestas y, becario de la Fundación Isaac Albéniz, es alumno de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Chavaldas es de Las Palmas de Gran Canaria, donde inicia sus estudios, que amplía en Amsterdam y Budapest; es profesor de piano del Conservatorio de Guadalajara y pianista acompañante de la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

LUNES, 21

RECITAL DE PIANO, por **Alexandru Preda**, con obras de Mozart, Schumann y Liszt.

Preda nació en Bucarest, en 1953, en donde comienza sus estudios, que perfecciona en Salzburgo, desde donde inicia su actividad como solista; desde 1982 vive en Austria, desde 1984 es profesor del «Mozarteum» de Salzburgo y desde 1988 posee la nacionalidad austríaca.

LUNES, 28

RECITAL DE CLARINETE Y PIANO, por el **Dúo Mozart** (compuesto por **Agapito Verdeguer Agustí**, clarinete, y **María Rosa Greco**, piano), con obras de Von Weber, Brahms, Schumann y Poulenc.

Verdeguer inició sus estudios a los siete años en Liria (Valencia) y los terminó en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; ha creado varios conjuntos de cámara, como el «Dúo Mozart», y compagina su actividad interpretativa con la pedagógica. María Rosa Greco es argentina y en Buenos Aires inició sus estudios musicales; radicada en Europa desde 1975, se dedica exclusivamente a la música de cámara.

«Conciertos del Sábado» de febrero

Ciclo «Dúos en pareja»

«Dúos en pareja» es el título del ciclo que ha programado la Fundación Juan March para sus «Conciertos del Sábado» de febrero. En cuatro conciertos, los días 5, 12, 19 y 26, a las doce de la mañana, se ofrecerá una selección de obras para otras tantas parejas de instrumentos a dúo: de clavecines, por **Madrona Elías** y **Jordi Reguant**; de violines, por **Polina Kotliarskaya** y **Francisco Javier Comesaña**; de violonchelos, por **Dimitri Furnadjev** y **Miguel Jiménez**; y de guitarras, por **Carmen María Ros** y **Miguel García Ferrer**.

PROGRAMA

— *Sábado 5 de febrero:*

Dúo de clavecines, por **Madrona Elías** y **Jordi Reguant**.

«Suite de Danzas» (original para dos laúdes), de Thomas Robinson, John Daniel, John Dowland, John Johnson y Anónimos; Fugas I y II del «Arte de la Fuga», de J. S. Bach; Suite para dos clavecines, de G. F. Händel; y Concierto en Sol Mayor para dos clavecines, de Antonio Soler.

— *Sábado 12 de febrero:*

Dúo de violines, por **Polina Kotliarskaya** y **Francisco Javier Comesaña**.

Dúo en Re Mayor, Op. 29, nº 1, de G. B. Viotti; Dúo en Mi bemol Mayor, Op. 99, nº 2, de F. J. Haydn; Dúo concertante en La Mayor Op. 14, nº 2, de Federico Fiorillo; y Diez Dúos, de Béla Bartók.

— *Sábado 19 de febrero:*

Dúo de violonchelos, por **Dimitri Furnadjev** y **Miguel Jiménez**.

Sonata X en Sol Mayor para dos violonchelos, de Jean Barrière; Dúo en Do Mayor Op. 22, nº 1, y Dúo en Fa Mayor, Op. 22, nº 3, de F. August

Kummer; y Suite Op. 16, de David Popper.

— *Sábado 26 de febrero:*

Dúo de guitarras, por **Carmen María Ros** y **Miguel García Ferrer**.

Dos piezas, de Fernando Sor; Variaciones concertantes Op. 130, de Mauro Giuliani; Evening Dance, de A. York; Sonatina (Estreno), de B. Lauret; Suite Italiana, de M. Gangi; y Tango Suite, de A. Piazzolla.

LOS INTERPRETES

Madrona Elías es miembro fundador del Collegium Musicum de Cataluña y del grupo «Barcelona Consort», y se especializa en el barroco. **Jordi Reguant** es profesor de clavecín en los Conservatorios de Badalona y Terrassa. **Polina Kotliarskaya** es profesora de violín en el Conservatorio Profesional Padre Antonio Soler de San Lorenzo del Escorial. **Francisco Javier Comesaña**, también profesor en este centro, forma dúo con Polina Kotliarskaya. Ambos han actuado frecuentemente con el Cuarteto Hispánico Numen. **Dimitri Furnadjev**, búlgaro, es desde 1987 miembro de la Orquesta Nacional de España y profesor de violonchelo en el Conservatorio Superior Padre Antonio Soler. **Miguel Jiménez** es primer violonchelo y miembro fundador de la Orquesta de Cámara Academia de Madrid y miembro por oposición de la ONE. **Carmen María Ros**, murciana, es profesora de guitarra del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **Miguel García Ferrer** compagina su carrera concertística con la docencia y la dirección de grupos corales.

En el centenario de Guillermo Fernández-Shaw

Cincuenta años de libretos españoles

«Cincuenta años de libretos españoles» fue el título de un ciclo de tres conferencias que organizó la Fundación Juan March los días 2, 4 y 11 del pasado mes de noviembre, coincidiendo con la edición, por esta institución, del *Catálogo de Libretos Españoles. Siglos XIX y XX* y con el centenario del nacimiento del dramaturgo y conocido libretista de zarzuelas Guillermo Fernández-Shaw. El archivo completo Fernández-Shaw se conserva, por donación de la familia, en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March.

Del catálogo citado se daba cuenta en el anterior *Boletín Informativo*, correspondiente a enero de 1994. El ciclo de conferencias fue impartido por el embajador Carlos M. Fernández-Shaw, hijo de Guillermo y nieto de Carlos (este último, libretista de Chapí y de Falla); por el crítico y compositor Ramón Barce y por el escritor, autor de óperas y obras teatrales Vicente Molina Foix.

A continuación ofrecemos un breve resumen de las tres conferencias.

Carlos M. Fernández-Shaw

Recuerdos familiares

Uno de los aspectos más admirables de Guillermo Fernández-Shaw fue su excepcional capacidad laboral y su invariable entusiasmo, que conservó siempre. Además de mi padre, existen otros libretistas en la familia —mi abuelo Carlos y mi tío Rafael—, ya que



los tres han cultivado como tales el género lírico en su más amplia variedad. Los tres han dedicado, además, muchos años de su vida a otros géneros literarios (ensayos, conferencias y traducciones). Los tres han escrito en colaboración y por cuenta propia.

Pero centrémonos en mi padre, Guillermo Fernández-Shaw, quien se merece los homenajes que ha recibido en 1993, centenario de su nacimiento. Fue una de esas personas que dio —y sigue dando con su recuerdo— un tes-

timonio tremendamente positivo de la naturaleza humana, así como pábulo al optimismo...; era lo que se dice un gran hombre, siempre dispuesto a dialogar con el prójimo y a ayudarlo en lo que hubiese menester; era mi padre, además, muy inteligente y estaba dotado de

grandes dosis de paciencia. Cabe destacar en él, por otra parte, su condición de escritor de cuerpo entero. Su jornada estaba dedicada casi por completo a dicha vocación. En esta su labor literaria se destacó como libretista de zarzuela y escribió, sobre todo, en colaboración.

La colaboración fue una forma de trabajo practicada por mi abuelo, mi padre y mi tío. No ha sido ninguno de ellos su inventor, naturalmente, y, si es la forma habitual en las obras teatrales

con música, entre el libretista y el compositor puede darse o no para la confección del libreto o de la música. En el tema concreto de mi padre, éste colaboró con Federico Romero desde 1911 hasta 1947 y con su hermano Rafael desde esta fecha hasta su muerte, en 1965, así como con otros escritores.

Es indudable que Romero y Fernández-Shaw —muchos críticos se lo reconocieron— anduvieron siempre con el afán de buscar nuevos rumbos a la Zarzuela, de conocer muy de cerca los deseos del público de su tiempo y de ambientarse, por tanto, adecuadamente; también ejecutaron el deseo de atraer hacia el género lírico a compositores alejados de él, por unas u otras razones, o pusieron en la órbita de la fama a músicos, algunos ya importantes. Ellos tomaron en serio su misión y a ella dedicaron su mejor esfuerzo. A lo largo de su carrera, ambos recibieron muchos piropos literarios, merecidos, por supuesto. Sus zarzuelas más conocidas fueron *La Canción del Olvido*, *Doña Francisquita*, *El Caserío*, *La Rosa del Azafrán*, *Luisa Fernanda*, *La Chulapona*, *La Tabernera del Puerto*, etc., a las que pusieron música los compositores más prestigiosos. Estrenaron unas cuarenta obras líricas.

La zarzuela *Un día de primavera*, con música del maestro Jesús Romo, es la que inicia, en 1947, una nueva etapa de la obra teatral de mi padre, en colaboración con su hermano Rafael. Dos años después vendría la siguiente colaboración fraterna, con *La Duquesa del Candil*, con el gran músico Jesús García Leoz. Con la revista *A todo color*, con música de Manuel Parada, consiguieron un éxito excepcional. Y Guillermo y Rafael también ofrecieron sus libretos a dos músicos, que habían alcanzado la fama en el mundo lírico: Jacinto Guerrero y Federico Moreno Torroba: *El Canastillo de fresas*, para el primero, y *María Manuela*, para el segundo.

Habría que aludir a otras tres actividades de mi padre: su intensa labor de traductor del poeta catalán Miquel Saperas y del francés Henri Chandebois,

sus trabajos en prosa —periodísticos y relacionados con la persona y obra de su padre—, su obra en verso, desperdigada durante su vida y recogida parcialmente después de su muerte, y una serie de guiones de películas. También habría que destacar sus incursiones en el campo de la ópera, las desarrolladas en San Lorenzo del Escorial durante una serie de veranos, y sus viajes a América, primero al Río de la Plata y años más tarde a México, países andinos y Canadá.

Murió mi padre en 1965, cuando gozaba de buena salud y se encontraba pleno de entusiasmo. Ejercía entonces el cargo de director general de la Sociedad General de Autores de España. Mi tío Rafael falleció dos años después. En los tres lustros largos de colaboración dejaron estrenadas diez zarzuelas e inéditos unos quince títulos, con las partituras terminadas. Habían conseguido grandes éxitos de la mano de importantes compositores, y varios premios nacionales por las obras *La Duquesa del candil* en 1949, la adaptación de *La Lola se va a los puertos* en 1951 y la comedia lírica *Contigo Siempre* (no estrenada, música del maestro Parada) en 1954, además del Premio del Cine Español de 1950 al guión en la película *La Revoltosa*, y del Premio Nacional de Música de 1961 otorgado al maestro Rafael Rodríguez Albert por su poema musical *El mejor Alcalde, el Rey*, con guión coreográfico de Guillermo. El callejero de Madrid cuenta con los nombres de mi abuelo y de mi padre, y de éste existe un monumento y una calle en San Lorenzo del Escorial y dos placas en las casas madrileñas en que nació y murió. Al incursionar en la obra literaria de mi padre, queda una lección que refleja su vida total. En un momento dado de su quehacer, mi padre escribió la siguiente frase, que es para mí y para los míos un lema perenne: «Cuando una verdadera ilusión se enciende, ¡qué fácil es el camino a recorrer y qué atrayente el trabajo!».

Ramón Barce

Lenguaje y sociedad en los libretos

Los libretos del teatro lírico en general no han sido suficientemente estudiados, no sólo desde el punto de vista lingüístico o sociológico, sino ni siquiera en sus aspectos dramáticos. Algunos trabajos modernos en Alemania e Italia han comenzado a enfrentarse con estos problemas. En España, pese a la popularidad e importancia de la zarzuela, apenas podemos contar con aportaciones en este terreno. Las historias de la literatura, generalmente, ignoran los libretos; y, desde otro ángulo, las historias de la música hacen lo mismo. Y los sociólogos y los lingüistas apenas han recurrido a ellos. El mismo *Diccionario de la Real Academia Española*, tan acucioso de términos literarios, no ha vaciado íntegramente el rico vocabulario del género.

La zarzuela moderna (es decir, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX) es un campo muy variado y amplio, que abarca subgéneros muy dispares. Habría que señalar, al menos, cinco corrientes básicas, que no constituyen una mera sucesión cronológica, sino que tienen períodos de saturación y otros de latencia, que se interpenetran e influyen mutuamente, creando, a su vez, subespecies mixtas: 1) la «zarzuela grande» de contenido histórico y novelesco; 2) el sainete «de costumbres» (sobre todo madrileñas), realista y popularista; 3) la revista, espectáculo vistoso de humor y crítica; 4) la opereta, derivación especialmente de los modelos vieneses; y 5) la zarzuela regionalista, realista y al mismo tiempo elusiva por su «color local».

El lenguaje de los libretos corres-



pondientes tiene, por supuesto, orientación muy diversa. En líneas generales, podría hablarse de dos tipos de lenguaje relativamente bien delimitados; la zarzuela y la opereta utilizan el lenguaje culto muy literaturizado, a menudo hiperliteraturizado. No olvidemos

tampoco que una parte de su repertorio —masivamente en el siglo XIX y muy escasamente en el siglo XX— está también escrito en verso, además de todos los pasajes cantados (o «números») sin excepción, lo que fuerza a concesiones literarias constantes. Ese lenguaje en la zarzuela aparece, a veces, con algún rasgo arcaizante, más modernizado en la opereta.

En cambio, el sainete y la revista se acercan a un habla coloquial, a veces intelectualizado y más conceptual en la revista, e insistentemente vulgar e incorrecto en el sainete. Frente al lenguaje de la zarzuela en general, que puede considerarse hasta cierto punto neutro y casi mero portador de significados, el del sainete hace hincapié en su propia peculiaridad voluntariamente incorrecta y pintoresca hasta el punto de relegar a un segundo término su mensaje semántico. Como en los sainetes de don Ramón de la Cruz (de los que el sainete moderno es explícitamente continuador y tributario), el habla de los personajes llega a convertirse, podríamos decir, en el personaje principal. Por otra parte, al residir en el diálogo parte esencial del atractivo del libreto, es preciso un tipo especial de dicción: se creó así una «manera de hacer» propia del sainete, y toda una escuela de actores especializados en el género.

Apenas se ha aprovechado el mate-

rial de la zarzuela en general para extraer información sociológica. Sin embargo, ese material es de una riqueza extraordinaria. También aquí el sainete ofrece unas posibilidades excepcionales, porque se esfuerza en comunicarse de inmediato con el espectador, aludiendo desde el primer momento a sucesos, personas, circunstancias, músicas y dichos que estaban en la mente de todo el público. El sainete y la revista (ésta, sobre todo, en sus orígenes, y en mucha menor medida posteriormente) son a manera de noticieros, que señalan y comentan todo lo que se señalaba y comentaba en el día. Esa misma preocupación por mantener un carácter «noticioso» obliga a los autores a estar alerta ante los acontecimientos y a mencionarlos sin tasa: cada sainete se convierte así en un verdadero almacén de datos, no siempre de fácil inteligencia.

La zarzuela no específicamente costumbrista tiende a cierto «alejamiento» de la realidad cotidiana y local. Por el contrario, procura trasladarse a épocas pretéritas (que pueden ser cincuenta años atrás o retrotraerse hasta la Edad Media), siguiendo en esto la tradición española de la comedia del Siglo de Oro. En otros casos el

alejamiento —conviene recordar que no tiene nada que ver con el *distanciamiento* de Brecht, sino que es más bien lo contrario— se hace geográficamente, trasladando la acción a otros países (a veces, imaginarios). En las zarzuelas regionalistas este alejamiento es menor, pero suficiente para crear la ilusión de algo que no tiene nada que ver con nuestra vida real y que está hecho tan sólo para nuestro placer estético y sentimental. Nos muestra, en cambio, y a través de esa ilusión, los ideales burgueses convencionales del momento en torno a una temática única: el amor. Y, bajo diversos prismas, se traslucen algunos de los anhelos (o *esperanzas*, diría Ernst Bloch) de esa sociedad; anhelos que generalmente quedan disueltos en una dialéctica que limita con una ética muy estabilizada e institucionalizada.

Esos anhelos, en la opereta, se sublimarán en una especie de limbo amoral, sin apenas conexión local ni temporal con los espectadores. En la revista, tales anhelos apuntan hacia un dionisíaco deseo de vivir y gozar, hacia un hedonismo, en ocasiones salpicado de críticas; aunque algunas veces se desplace (por contaminación) hacia otros de los géneros descritos.

Vicente Molina Foix

La música, con letra entra

Al hablar de mi experiencia como libretista de ópera, quería empezar citando una carta del novelista Romain Rolland a su amigo Richard Strauss, precisamente comentándole uno de los libretos que el poeta austríaco Hoffmansthal había escrito para el compositor:

«Tengo la impresión de que Hoffmansthal empieza cada uno de los *pastiches* del pasado con una intención irónica, pero su virtuosismo maravilloso los logra con tanto acierto



que termina siempre por tomárselos en serio».

El día en que Luis de Pablo me preguntó si estaría dispuesto a escribir un libreto para una ópera suya, mi primer impulso de novicio en ese territorio también fue irónico: ¿tendría yo que hacer un texto en clave *póstuma* (o *post*, al menos) para un género, la ópera contemporánea, que en España muchos han dado por periclitado? A lo largo de los diez años en que se ha desarrollado mi co-

laboración con Luis de Pablo (que ya ha dado el fruto de dos óperas estrenadas y una tercera en fase de preparación), he podido convenirme de que toda posible tentación revivalista está fuera de lugar, y mi tarea, totalmente *en serio*, en esos libretos ha sido tratar de crear un soporte dramático actual, próximo, escrito en un lenguaje ni historicista ni neoclásico.

En tanto que admirador de la obra operística de Richard Strauss, confieso aquí que la ópera suya que más complicidades me suscita es *Capriccio* (curiosamente no escrita por su colaborador Hoffmannsthal, a mi juicio el mejor autor de libretos que haya existido nunca), y precisamente porque en ella de manera picante, ambigua, el maestro y su libretista Clemens Kraus se plantean, con guiños a Salieri, el viejo dilema: '*Prima la musica? Prima le parole?*', teniendo el acierto dramático de encarnar la batalla no en los estrictos campos de poesía y pentagrama, sino en el duelo sentimental entre la Condesa irresoluta y sus dos afirmativos y simbólicos pretendientes, el Músico y el Poeta. Naturalmente, yo, al contrario que la Condesa de *Capriccio*, sé bien que en toda ópera *prima è la musica e poi le parole*, aunque el orden de escritura se dé a la inversa, y por eso creo haber tenido siempre muy claro mi papel de 'servidor creativo' del compositor. Una labor apasionante que me ha permitido revivir la aventura que antes que yo vivieron, aparte de Hoffmannsthal, Cocteau y Gertrude Stein, Brecht y Zweig, Forster y Auden, Fernández-Shaw y Cela, Boris Vian y Calvino, Enzensberger y Cacciarim, por citar sólo algunos de los más ilustres libretistas contemporáneos.

En los libretos que he escrito hasta hoy me ha interesado un tipo de literatura dramático-musical que, sin pagar tributo a los mitopoemas wagnerianos ni a las *grandes machines* históricas del post-romanticismo,

plantea una dimensión *total*, espectacular, pero al mismo tiempo especular, desnaturalizada (o deshumanizada), burlesca (pero no por ello necesariamente paródica), rasgos todos propios de una conciencia artística moderna educada en el cansancio del *logos* y buscadora de los 'lenguajes vacacionales', del espacio y los gestos abiertos.

La peripecia actual, aunque des- temporalizada, que envuelve a nuestro viajero (protagonista de las dos óperas que he escrito para Luis de Pablo, *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer*), pide una 'ópera en prosa', según la distinción de Stravinsky, si bien he de decir que a la hora de ponerme a escribir, más que en el maestro ruso pensé en el atrevido tratamiento rítmico del diálogo en prosa de los libretos de Janacek, el compositor de ópera del siglo XX que admiro por encima de todo. Tanto a Luis de Pablo en la música como a mí en la palabra dramática, la palabra *pastiche* nos suena mal, quizá por lo (mal) usada. Luis, que es un compositor culto, introduce en su tejido musical una gran cantidad de glosas y citas, que él prefiere llamar 'alusiones'. En los dos libretos ya escritos y en el tercero en gestación, que terminará nuestra trilogía del viajero (y tiene el título provisional de *La luna del desenlace*), también a mí me ha inspirado mucho el recurso de la alusión, a veces en forma de reescritura en verso, otras usando paráfrasis y citas y aun perversiones de obras y autores amados u odiados. Lo importante, en todo caso, ha sido la armonía de propósitos. Querer crear lo mismo, en su distinta forma cada uno. Sabiendo yo, bien puesto en mi papel, y de nuevo recordando a Auden, que las palabras teatrales que el libretista crea han de ser como las de una carta privada que él le escribe al compositor: su momento de gloria es aquel en que le sugieren al segundo una cierta melodía, y después se han de borrar y no preocuparse más de su destino verbal. □

Jorge Urrutia y Ermanno Caldera

Cuatro lecciones sobre Zorrilla

En 1993 se cumplió el centenario de la muerte del autor de *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla, y la Fundación Juan March organizó con este motivo, entre el 16 y el 25 de noviembre, un ciclo titulado *Cuatro lecciones sobre Zorrilla*, de las cuales las dos primeras las dio el profesor Jorge Urrutia (día 16 de noviembre: «Del Romanticismo a Zorrilla», y día 18: «La poesía de Zorrilla»), y las otras dos el hispanista italiano Ermanno Caldera (día 23: «Las fuentes de *Don Juan Tenorio*», y día 25: «*Don Juan Tenorio*: La mano de doña Inés»).

Jorge Urrutia es catedrático de Literatura Española de la Universidad de Sevilla y, desde octubre de 1993, catedrático en comisión de servicio en el Instituto de Humanidades y Comunicación de la Universidad Carlos III, de Madrid. Ermanno Caldera es catedrático de Lengua y Literatura Española de la Universidad de Génova y director del Centro di Studi sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano.

Se ofrece a continuación un resumen de las intervenciones de ambos conferenciantes.

Jorge Urrutia

Contradicciones e insuficiencias del romanticismo

Sólo una ordenación de los caracteres del período romántico español, revisando sus contradicciones y sus insuficiencias, permite entender lo que sucede en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, en general, y en la de Zorrilla, en particular.

La propia introducción del Romanticismo en España es, como resulta de sobra sabido, tema de discusión no resuelta y, cuando la crítica se refiere al movimiento romántico en España, piensa en un Romanticismo cuyo origen puede encontrarse en «las tragedias y odas patrióticas a lo Quintana y las fábulas de intención políticas», u otras manifestaciones culturales de indudable matiz romántico que



se producen en los años que transcurren entre 1800 y 1830.

El escritor romántico pretendía encontrar su verdadero yo, en una búsqueda iniciada ya en el siglo XVIII, si es que no era desarrollo de ideas renacentistas. Pero, es natural, no todos los artistas son del mismo modo

conscientes del período de crisis en el que viven.

Y cuando lo son, no siempre comprometen su escritura con igual ímpetu ni en idéntica dirección. El grado de compromiso, no necesariamente político, sino ideológico y, dependiendo de éste, literario, explica la mayor o menor apariencia rupturista de las obras.

Si el máximo esplendor del Romanticismo en España se da a mediados de la década de los treinta, es en la siguiente cuando los escritores lo abandonan. Ya desde 1840 se distinguía entre un romanticismo pleno, proclive a toda clase de excesos, y otro romanticismo moderado.

Sólo el primero se calificaba propiamente de Romanticismo, y sus grandes representantes eran, como sabemos, Larra (muerto en 1837) y Espronceda. El Romanticismo moderado, defendido especialmente por Lista, acabó llevando la literatura a una situación de crisis que se manifiesta en ese decenio 1840/50, dada su evidente inutilidad.

Y entonces es cuando empezamos a considerar la poesía de José Zorrilla. No es un rezagado ni un tardío, como a veces se apunta. Sus primeros volúmenes se publican entre 1837 y 1840, en pleno período romántico. Y se da a conocer, como es sabido, aunque ya hubiese publicado algunos poemas en revistas, el 14 de febrero de 1837, en el entierro de Larra.

¿Por qué Zorrilla aparece ligado históricamente —casi podríamos decir que míticamente— a la figura de Larra? ¿Permitía eso, tal vez, definirlo como poeta romántico? ¿Y como poeta rebelde? ¿O la rebeldía de Larra se reducía así también a la de Zorrilla? Para nosotros Larra es el perfecto ejemplo de intelectual romántico liberal; para sus contemporáneos también, pero no estaba previamente bien considerado.

No puede uno dejar de sospechar que el interés de enlazar la muerte de Larra con el nacimiento poético de Zorrilla, el convertir la anécdota del entierro en categoría de relevo, oculta una intención, más o menos consciente, de aplacar los considerados excesos larrianos con la contención zorrillesca.

Que sea esto así, o no, no tiene necesariamente que ver con que la obra poética de Zorrilla responda plenamente a tales intenciones. Pero tam-

poco puede ser inocente que se anteponga el teatro a la poesía y que, dentro de la poesía de Zorrilla, suela hablarse más de las leyendas, de la poesía narrativa que de la lírica.

Parece claro que Zorrilla escribe el poema que lee ante la tumba de Larra influido más por la visión de un cadáver expuesto que por la significación del fallecido. Es un autor al que no admira especialmente. Lo que tampoco puede extrañar demasiado porque la consideración de Larra como gran escritor, como ejemplo a seguir, su mitificación incluso como gran personaje romántico que entendió la contradicción de la cultura española, no se hace hasta el modernismo. Son los autores llamados del Noventaiocho los que reivindicar a Larra, no sus coetáneos ni los realistas de la Restauración.

Hay algo que llama la atención tras una lectura detenida, y es que el poema podría dedicarse a cualquier otro escritor muerto. Nada hay en sus versos que sólo pueda aplicársele a Larra: ni una alusión a su juventud, ni al suicidio, ni al carácter de su obra, ni a la repercusión que tuvo; nada.

Facilidad versificadora

En general, Zorrilla es artífice del fondo romántico, pero no deja su obra de surgir del eclecticismo con simpatías neoclásicas. Poeta de enorme facilidad versificadora, es capaz casi de reescribir la poesía española.

Ciertos poemas que nos parecen históricos no lo son por su contenido, pero sí por la reutilización de los distintos tipos de versos y estrofas; la Edad Media o el Renacimiento aparecen una y otra vez en sus páginas, como si desease probar todos los modos y formas poéticos. Acaba uno por pensar que Zorrilla escribe tanto porque no tiene nada que decir, es una parla continua, sin ton ni son. Y también ensaya la última corriente que se destaca en los años cuarenta. Busca nuevas vías de expresión

en el realismo, mejor aún, en el prosaísmo poético.

Su facilidad compositiva y versificadora le impedirá controlar la extensión del poema y, por lo tanto, llegar a la síntesis, a la concentración de la poesía moderna. Busca entroncarse con alguno de los nuevos poetas, como Antonio de Trueba, como en su libro de 1868 *Ecos de las montañas*, pero su inspiración está muy lejos. Los realistas ya no cuentan historias en verso; lo hacen en prosa. Zorrilla mantiene su popularidad con un género poético alejado de la modernidad, el de la poesía oratoria destinada a las lecturas públicas, como su discurso de ingreso en la Real Academia Española, en 1885.

La escritura realista culmina en Zorrilla casi con su vida. En 1882 escribe un larguísimo poema titulado *La ignorancia*, que pocos lectores de Zorrilla reconocerían como suyo. Critica no ya el siglo XIX, como había sido habitual en algunas de sus obras, sino a la sociedad de su tiempo y a la organización del Estado.

Sería injusto, sin embargo, dejar a Zorrilla aquí, casi como un fósil, pese a lo social de ese poema de sus últimos, no ya años, sino días. ¿Dónde está, para un lector o un estudioso actual, el interés de su obra, fuera del mayor o menor gusto que la lectura de las leyendas en verso pudieran proporcionarnos?

Creo que está, precisamente, en sus cualidades de versificador. Su sentido del verso y de la musicalidad que debe acompañarlo ya se manifestó pronto en los sonetos. En su tercer libro, de 1838, encontramos uno dedicado al toro de lidia que no puede relacionarse más que con las pretensiones de los parnasianistas y precede a algunos de los tan sonoros que escribiera Salvador Rueda.

Esa capacidad versificadora, unida al descubrimiento de la fuerza del alexandrino, que parece coetáneo a su viaje americano, le permitirán iniciar una serie de libros y poemas descrip-



tivos que me parecen importantes. También me parece digno de subrayarse que la musicalidad poemática tan evidente se inicie con temas y libros americanos. Estoy hablando de la poesía menos leída de Zorrilla, la que no figura en sus antologías. Sin embargo, en ella veo el nacimiento del Modernismo. Y —¿por qué no?— el origen de la poesía más parnasiana de Rubén Darío.

Cabría preguntarse por qué es ésta una poesía en cierto modo silenciada. Y digo «en cierto modo» porque bien se encargaba el poeta de declamarla por los escenarios. Desde luego, ya no correspondía al romántico conservador de cuarenta años atrás. Seguía siendo una poesía decorativa, pero la figura de Larra y su significación quedaban muy lejos. Otros poetas ocupaban el interés de la burguesía restauradora. El crítico y novelista Leopoldo Alas, Clarín, se quejaba de que los pretendidos ensayos poéticos de los modernistas del fin de siglo le parecían cosas ya vistas, propias de los años ochenta. Les acusaba de falsos innovadores. Ellos no lo reconocerían nunca, y nos ofrecieron una imagen prosaica y monolítica de la poesía española de la Restauración.

Ermanno Caldera

Acerca del *Don Juan Tenorio*

Hablar de las posibles fuentes del *Don Juan*, de Zorrilla, significa referirse a un ingente caudal de obras literarias, teatrales y no, y a un gran número de leyendas preliterarias que en un momento dado confluyeron en el *Burlador* de Tirso y de allí se difundieron a lo largo de una producción multiseccular.

El problema se complica porque, aunque queramos reducir la investigación a las solas composiciones que Zorrilla hubiese leído —y se trataría de una operación bastante dificultosa—, no podríamos no tener en cuenta las aportaciones de otras obras que, influyendo de cualquier manera en el desarrollo del mito, pudieron, aunque sea indirectamente, influir sobre el dramaturgo español. Ni Zorrilla puede, por otro lado, ayudarnos mucho, ya que las referencias que él hace a sus lecturas sobre el asunto resultan confusas, seguramente inexactas y, además, defectuosas por algunas evidentes, quizás intencionadas, omisiones.

Descartadas por inseguras las declaraciones del mismo autor, el único camino que le resta al investigador que quiera averiguar las fuentes de la obra de Zorrilla es el de detenerse en los aspectos que se van paulatinamente incrustando en el mito y que, al reaparecer en el *Tenorio*, nos permiten hablar de ciertas influencias, directas o indirectas.

Naturalmente, el núcleo más importante e imperecedero de la leyenda, con sus motivos a ella estrictamente conexiones, se encuentra en *El Burlador de Sevilla*, que Tirso de Molina, según la tradición crítica corriente, o Andrés de Claramonte, según una más reciente interpretación, compuso alrededor de 1620.



Muchos son los motivos literarios e ideológicos que recorren el drama; me limitaré a señalar los que tengan alguna correspondencia en el *Tenorio* de Zorrilla. Antes de nada, hay que subrayar la fuerte religiosidad que se advierte en toda la pieza y que, olvidada en gran parte

por los imitadores del XVII y XVIII, reaparecerá, aunque con tonalidades distintas, en los dramaturgos románticos, Dumas y Zorrilla, pero, como veremos, sobre todo en este último.

El problema de fondo de la pieza es, según la tradición crítica, el del exceso de confianza en la misericordia divina y de un exagerado apego a los placeres terrenales. «¿Tan largo me lo fiáis?» es la pregunta, o la exclamación, con que don Juan contesta a quien le amonesta que un día, después de la muerte, tendrá que pagar por el mal que ha cometido.

La efímera brevedad del tiempo humano, al cual se confía totalmente don Juan, encuentra su forma emblemática en la carrera afanosa que le empuja de una aventura erótica en otra, cada una de las cuales dura pocas horas, el tiempo justo, se diría, para dejar espacio a una nueva «burla». Y es éste otro motivo que pasará a Zorrilla, el cual convertirá a su héroe en una suerte de amador a destajo, obsesionado por el tiempo que tiene que dedicar a cada conquista.

Las deudas de Zorrilla con sus antecesores, sobre todo con los más inmediatos, como Dumas y sus traductores, son evidentes, pero también evidente es su capacidad de aprovechar las sugerencias que le venían de los modelos, como las que podía recibir, directa o indirectamente, de la tradición donjuanesca.

Era muy joven Zorrilla cuando se puso a componer su *Don Juan Tenorio*: tenía 27 años y una experiencia teatral bastante corta y no siempre exitosa, a pesar de haber conseguido ya algunos triunfos rotundos, como el de *El zapatero y el Rey*. El propio autor, hablando —como siempre le ocurría— con algún despego y cierta irritación de su obra, insistía sobre los defectos y las ingenuidades, que atribuía justamente a la inexperiencia.

Y, sin embargo, le salió la obra maestra, que en sí reunía y organizaba en una síntesis genial los *Don Juanes* anteriores y se proponía, además, como la digna conclusión de esa intensa década dramaturgica romántica que empezara con *La Conjuración de Venecia*. Parece ser que Zorrilla escribió su pieza de prisa y sin un plan determinado. Sin embargo, tuvo la feliz intuición de acumular en las escenas iniciales anticipaciones de los motivos que irían dominando a lo largo de toda la obra. Aquí, en primer lugar y de manera muy evidente y muy efectista, aparece el motivo del tiempo: motivo que tenía una larga tradición de relaciones con la leyenda.

Zorrilla, que con el *Tenorio* concluye triunfalmente la corta pero intensa temporada teatral del romanticismo, y que en esta obra parece como si recogiera para sistematizarlos orgánicamente todos los recursos escogidos por sus predecesores, inserta el plazo como elemento propulsor de toda la historia. En efecto, si el drama se abre sobre un plazo que está expirando, muy pronto otros se irán colocando como bisagras entre un suceso y otros, hasta que todo se concluirá al expirar el plazo postrero, *a lo divino*, el que impone la muerte con sus consecuentes salvación o condena eterna.

La primera parte se desarrolla en una noche y en pocas horas; demasiado pocas, según el Zorrilla de los *Recuerdos*, que se acusa de haber usado horas de doscientos minutos, ya que, añade irónicamente, en el drama hay una circunstancia milagrosa, es

decir, «que la acción pasa en mucho menos tiempo del que absoluta y materialmente necesita». Y, sin embargo, a pesar de la sonrisa del autor, hay que decir que hay un tiempo poético que descuida el reloj y que nos proporciona ese sentido de pesadilla temporal que es una de las más sugerentes connotaciones del personaje.

Pasa, pues, en algunas horas de la noche, como corresponde a un héroe romántico, ya que el romanticismo había descubierto el halago de la noche, que había heredado de la poesía nocturna dieciochesca, a la cual había quitado todo aspecto horrorífico. La noche romántica es la que envuelve los grandes misterios, las meditaciones existenciales y que a menudo abraza las efusiones amorosas.

Y casi para subrayar la continuidad entre las dos partes, otra noche, cinco años después, dura también la segunda, la cual se abre con el fondo del panteón que Don Juan ha hecho construir para dedicar un monumento fúnebre a las víctimas de su locura: don Gonzalo, doña Inés, su padre y don Luis.

Muy pronto asistimos a una escena de amor. Don Juan se dirige a cada una de sus víctimas y, por último, envía palabras de amor imperecedero a la estatua de doña Inés; esas y otras expresiones parecidas no pueden no llamar a la memoria las que había pronunciado en la quinta sobre el Guadalquivir y que confieren al episodio el carácter de una «escena del sofá» *a lo divino*.

Me parecen inútiles las consideraciones de algunos críticos, los cuales afirman que lo escrito por Zorrilla no tiene ninguna consistencia teológica. Es que ni por asomo quiso el autor escribir un tratado teológico y claro está que no pudo no darse cuenta de una igual inconsistencia racional de todos los sucesos.

En definitiva, si los románticos habían hecho del amor eterno su máxima aspiración, tal vez nadie lo hubiese interpretado con tanto acierto como el autor del *Tenorio*. □

Revista de libros de la Fundación

Número 72 de «SABER/Leer»

Artículos de Artola, Marichal, Tomás y Valiente, Francisco Ynduráin, González de Cardedal, Enjuanes y Nieto Alcaide

En el número 72, correspondiente a febrero, de «SABER/Leer», revista de libros de la Fundación Juan March, escriben **Miguel Artola**, **Juan Marichal**, **Francisco Tomás y Valiente**, **Francisco Ynduráin**, **Olegario González de Cardedal**, **Luis Enjuanes** y **Víctor Nieto Alcaide**.

Artola se ocupa del eco que despertó la Revolución Francesa, acontecimiento que, si bien para los franceses constituyó un hecho sin retorno, en Alemania apenas encontró acogida. Benjamin Constant fue en Francia un destacado hombre político, un hombre de letras, aspectos que se tratan en el libro que comenta **Juan Marichal**.

Tomás y Valiente, al hilo de una obra colectiva que pretende mostrar cuál es el legado de España para el siglo XXI, reflexiona en torno a cómo la España de hoy, nación de naciones, es muy distinta a la de Menéndez Pidal, cuya obra llena muchas páginas del libro comentado. Para **Francisco Ynduráin**, Azorín es hoy un escritor, si no olvidado, sí al menos bastante desatendido; una recopilación de lo mucho que escribió Azorín sobre libros y literatura le da ocasión para reavivar su memoria. El hombre, recuerda **Cardedal**, por ser persona es imagen de Dios, y a la vez el hombre como persona es *realidad* en sí, *conciencia* de sí, *relación* al otro, *responsabilidad* para con el otro.

Las enfermedades infecciosas siguen siendo un problema perenne para la humanidad, y eso que, a juicio de **Luis Enjuanes**, estamos en medio de una revolución biotecnológica que propicia grandes avances en el desarrollo de vacunas.



Hasta el cubismo y la abstracción, la pintura vivió de los avances conseguidos por el arte italiano hacia 1300; la cuestión es, explica **Víctor Nieto**, saber cómo surgió aquel nuevo lenguaje y si fue obra exclusiva de un solo pintor: Giotto.

Fuencisla del Amo, **Alfonso Ruano**, **Alvaro Sánchez**, **G. Merino**, **Victoria Martos** y **Jorge Werffeli** ilustran el número. □

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.

Desde el 28 de febrero, XIII Ciclo de
Conferencias Juan March

Cuatro científicos se ocuparán de las proteínas de membrana

Dynamics of membrane proteins («Dinámica de las proteínas de membrana») es el tema elegido para el *XIII Ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología*, que convoca anualmente el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, y que se desarrollará, en sesiones públicas y en inglés (con traducción simultánea), a partir del 28 de febrero, en lunes sucesivos hasta el 21 de marzo.

Cuatro científicos (J. L. Goldstein, del Southwestern Medical Center at Dallas, de la Universidad de Texas; M. S. Brown, del mismo centro y universidad que Goldstein, y ambos Premios Nobel de Medicina 1985; H. Pelham, del Medical Research Council, Laboratory of Molecular Biology, de la Universidad de Cambridge, Gran Bretaña; y T. A. Springer, de The Center for Blood Research, Harvard Medical School, Boston) mostrarán sus últimos trabajos en torno al tema general objeto del ciclo, presentados, a su vez, por otros tantos científicos españoles.

Programa

— El 28 de febrero:

J. L. Goldstein (Southwestern Medical Center at Dallas, The University of Texas). Premio Nobel de Medicina 1985.

Prenylated Proteins: Regulators of Signal Transduction and Membrane Traffic.
 Presentación: **Dionisio Martín Zanca** (Instituto de Microbiología Bioquímica, Facultad de Ciencias Biológicas, Universidad de Salamanca).

— El 7 de marzo:

M. S. Brown (Southwestern Medical Center at Dallas, The University of Texas). Premio Nobel de Medicina 1985).

How Cells Control Cholesterol.

Presentación: **Jorge Moscat** (Centro de Biología Molecular, C.S.I.C.-Universidad Autónoma de Madrid).

— El 14 de marzo:

H. Pelham (Medical Research Council. Laboratory of Molecular Biology, Cambridge, Gran Bretaña).

Protein Sorting and Secretion.

Presentación: **Balbino Alarcón** (Centro de Biología Molecular, C.S.I.C.-Universidad Autónoma de Madrid).

— El 21 de marzo:

T. A. Springer (The Center for Blood Research, Harvard Medical School, Boston).

Sequential Adhesive Steps in Leukocyte Interactions with Endothelium.

Presentación: **Miguel López-Botet** (Servicio de Inmunología, Hospital de la Princesa, Madrid).

29 Premios Nobel relacionados con Biología, en la Fundación Juan March

Desde el Premio Nobel de Medicina 1959, **Severo Ochoa**, hasta el reciente Premio Nobel de Química 1993, **Kary B. Mullis**, han sido 29, hasta el momento, los galardonados con el Nobel, en los campos de la Medicina y de la Química, que han colaborado, una o varias veces en todos estos años, con

la Fundación Juan March, a través de conferencias, seminarios o intervenciones en actividades relacionadas con la biología, en ocasiones dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología y, a partir del 1 de enero de 1992, del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología.

* 1975	Severo Ochoa	Medicina 1959
1982	Rodney Porter	Medicina 1972
* 1982	César Milstein	Medicina 1984
1983	David H. Hubel	Medicina 1981
1983	Roger Guillemin	Medicina 1977
1984	Frederick Sanger	Química 1958 y 1980
* 1984	Aaron Klug	Química 1982
1985	Walter Gilbert	Química 1980
1986	Max. F. Perutz	Química 1962
1986	Christian de Duve	Medicina 1974
* 1987	Gerald M. Edelman	Medicina 1972
1987	François Jacob	Medicina 1965
* 1988	Susumu Tonegawa	Medicina 1987
1988	Baruj Benacerraf	Medicina 1980
1989	George Palade	Medicina 1974
1989	H. Gobind Khorana	Medicina 1968
1990	Manfred Eigen	Química 1967
1991	Torsten N. Wiesel	Medicina 1981
1991	Robert Huber	Química 1988
1991	Kary B. Mullis	Química 1993
1992	Paul Berg	Química 1980
1992	Howard M. Temin	Medicina 1975
1993	John Vane	Medicina 1982
1993	Bengt Samuelsson	Medicina 1982
1993	Donnall Thomas	Medicina 1990
1993	Carleton Gajdusek	Medicina 1976
1993	Bert Sakmann	Medicina 1991
1994	Joseph L. Goldstein	Medicina 1985
1994	Michael S. Brown	Medicina 1985

* Han participado más de una vez.

Reuniones Internacionales sobre Biología

Interacciones entre DNA y fármacos

Entre el 15 y el 17 de noviembre pasado se desarrolló el *workshop* titulado *DNA-DRUG Interactions*, organizado por los doctores Keith R. Fox (Gran Bretaña) y José Portugal (España), y con los auspicios del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, en cuya sede de Madrid tuvo lugar. Al mismo asistieron 17 ponentes invitados y 26 participantes, provenientes de distintos países.

El ácido desoxirribonucleico (DNA), como molécula portadora de la información genética, juega un papel central en todos los sistemas biológicos. La forma en la que se encuentra normalmente el DNA en las células se denomina B-DNA: dos largas cadenas de polinucleótidos se encuentran enrolladas formando una doble hélice dextrorsa; la geometría de esta hélice determina la existencia de un surco mayor y otro menor entre las dos cadenas. La estructura del B-DNA se estabiliza mediante puentes de hidrógeno entre bases complementarias de las dos cadenas (G-C o A-T) e interacciones hidrofóbicas entre los anillos aromáticos de las bases nitrogenadas.

El DNA lleva a cabo dos actividades fundamentales para las células: la replicación del material genético, que debe preceder a la división celular, y la transcripción, necesaria para la síntesis de proteínas. Existen numerosos fármacos capaces de interaccionar de distintos modos con DNA. En muchos casos esta interacción implica que la replicación y/o la transcripción sean inhibidas o alteradas. Por lo tanto, algunas de las sustancias capaces de interaccionar con DNA pueden ser utilizadas como antibióticos, ya que inhiben específicamente a bacterias o virus. Otros fármacos pertenecientes a este grupo tienen interés como agentes antitumorales.

Un primer grupo de fármacos con capacidad de unirse a DNA son los llamados «agentes intercalantes», sustancias que pueden formar enlaces de tipo no covalente con las dos hebras de DNA al mismo tiempo. La nogalamicina es uno de los antibióticos de este grupo que está siendo utilizado como modelo para el diseño de otros agentes intercalantes. Este compuesto tiene una afinidad por DNA entre 10^{-5} – 10^{-6} y M^{-1} . Su tiempo de residencia en el DNA es de miles de segundos y es un potente inhibidor de la RNA polimerasa. Actualmente se están desarrollando sustancias miméticas de nogalamicina, con diferente afinidad y selectividad por DNA.

Otro grupo de agentes intercalantes son los denominados «bifuncionales»; dentro de este grupo se encuentran las acridinas y algunos antibióticos naturales como la echinomicina. La echinomicina es una quinoxalina producida por *streptomyces*, sumamente activa contra bacterias Gram positivas, virus y tumores. Es selectiva hacia pares GpC, aunque se han sintetizado análogos con selectividad diferente. Su constante de disolución varía dependiendo de la secuencia donde se intercale.

Otro grupo de fármacos no intercalantes pueden formar enlaces de tipo covalente, uniéndose al surco menor del B-DNA. La antramycin es un potente antibiótico y antitumoral, que se

une covalentemente a la guanosina en la doble hélice de DNA, formándose un aducto estable que cubre cuatro kilobases. Los parámetros de estructura y composición del DNA necesarios para la unión con este fármaco pueden estudiarse mediante la técnica de Resonancia Magnética Nuclear (NMR). La neocarzinostatina es otra sustancia antibiótica y antitumoral producida por *streptomyces*. Se trata de una proteína ácida de 109 aminoácidos, que inhibe específicamente la síntesis de DNA en células bacterianas y animales. La parte biológicamente activa, sin embargo, es el cromóforo no pro-

teico; éste es capaz de romper la molécula de DNA dúplex, en presencia de agentes activadores de tiol.

Por último, hay que destacar el reciente desarrollo de las «lexitropsinas», oligopéptidos sintéticos relacionados con netropsina y distamicina, los cuales están diseñados para reconocer secuencias específicas de DNA. Este grupo de moléculas artificiales puede tener aplicaciones clínicas sumamente interesantes, dado que podría actuar selectivamente contra virus o células tumorales, evitándose los considerables efectos secundarios que tienen los fármacos no específicos.

DOS NUEVOS «WORKSHOPS» EN FEBRERO

Con dos *workshops*, que tendrán lugar entre el 14 y el 16 de febrero, el primero, y entre el 28 de febrero y el 2 de marzo, el segundo, se inicia el calendario de reuniones internacionales de 1994, que programa el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

El primero, titulado *Molecular biology and ecology of gene transfer and propagation promoted by plasmids* («Biología molecular y ecología de la transferencia génica y propagación promovida por plásmidos»), se desarrollará entre el 14 y el 16 de febrero y está organizado por los doctores **Christopher M. Thomas** y **Elizabeth Wellington** (Gran Bretaña) y **Manuel Espinosa** y **Ramón Díaz** (España). El objeto de este *workshop* es unir los distintos abordajes de biólogos moleculares y ecólogos, con el fin de comprender y evaluar la transferencia génica, la propagación y el intercambio promovido por plásmidos dentro de las poblaciones microbianas, así como sus implicaciones ambientales, clínicas y biotecnológicas. Los temas a tratar incluyen: mecanismos de transferencia génica promovidos por plásmidos; estable-

cimiento, propagación y mantenimiento de plásmidos en condiciones naturales; y estrategias para mejorar las funciones de organismos modificados genéticamente.

El otro *workshop*, que se desarrollará entre el 28 de febrero y el 2 de marzo, lleva por título *Deterioration, stability and regeneration of the brain during normal aging* («Deterioro, estabilidad y regeneración del cerebro durante el envejecimiento natural») y está organizado por los doctores **Paul D. Coleman** (Estados Unidos) y **Manuel Nieto-Sampedro** y **Francisco Mora** (España). Las últimas investigaciones en este campo indican que el envejecimiento normal no implica necesariamente el completo deterioro del cerebro y de la mente. El objetivo de este *workshop* es, precisamente, evaluar el deterioro, estabilidad y regeneración del cerebro durante el proceso natural de envejecimiento. Se pondrá especial atención en los siguientes temas: cambios neuronales, estabilidad y plasticidad, sistemas transmisores, glía y sistema vascular, y modelos experimentales y patrones de conducta durante el envejecimiento.

En el Centro de Estudios Avanzados

La mujer trabajadora en regímenes autoritarios

Seminario de la profesora Celia Valiente

«Políticas públicas para la mujer trabajadora en regímenes autoritarios: las dictaduras de Mussolini, Primo de Rivera y Franco» fue el título del seminario que impartió Celia Valiente, profesora asociada de Sociología en la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad Autónoma de Madrid. Sobre este tema versa su tesis doctoral, elaborada en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde obtuvo el Master en 1990.

La descripción de las principales políticas públicas en el área y contextos citados ocupó la primera parte del seminario. «Dichas políticas pueden clasificarse en cuatro tipos: a) en los tres regímenes estudiados se desarrolló la *legislación protectora*, esto es, aquella diseñada con el propósito de evitar a la trabajadora los

daños físicos (y morales) que, según se creía en cada época, iban asociados a la actividad laboral cuando era realizada por mujeres (una medida de este tipo es la prohibición del trabajo nocturno para la mujer); b) *medidas desincentivadoras y limitativas* del trabajo femenino: son aquellas cuyo objetivo es bien convertir la ac-

→

El 28 de febrero

Finaliza el plazo de solicitud de las becas para el curso 1994-95

El 28 de febrero finaliza el plazo de solicitud para optar a las siete becas que ha convocado el Instituto Juan March con destino a su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales para el curso 1994/95, que dará comienzo en el mes de septiembre de 1994. Estas becas se destinan a españoles con título superior obtenido con posterioridad al 1 de enero de 1991 en cualquier Facultad universitaria afín a los estudios que se realizan en el Centro o que estén en condiciones de obtenerlo en junio de 1994. Los candidatos a estas becas habrán de tener

un buen conocimiento del idioma inglés, oral y escrito.

La dotación de cada beca es de 120.000 pesetas mensuales brutas, aplicables a todos los meses del año. Estas becas se conceden inicialmente por un período de seis meses, prorrogable en sucesivas etapas hasta completar, a tenor de los resultados alcanzados, dos cursos académicos en el Centro. Tras completar estos dos años de estudios podrán acceder a prórrogas ulteriores de hasta dos años adicionales de duración, conducentes a la obtención del título de Doctor.

→

tividad laboral en una opción menos atractiva para la mujer que para el hombre (por ejemplo, la discriminación salarial), bien impedir a la mujer, en determinadas circunstancias, el acceso al mercado de trabajo, en su totalidad o en algún sector del mismo (tal es el caso de la prohibición de que ésta trabajara después de haber contraído matrimonio).

Durante el régimen de Primo de Rivera apenas se establecieron nuevas medidas de este tipo, mientras que sí se formularon en el período mussoliniano y en España desde el inicio de la guerra civil hasta, aproximadamente, principios de los sesenta; c) las *disposiciones ruralizadas*, con las que se pretendía proveer a la mujer del campo de incentivos para que ella y su familia no emigraran a las ciudades. En concreto, durante las dictaduras de Mussolini y de Franco (no de Primo de Rivera) se pusieron en práctica programas educativos que preparaban a las campesinas para realizar trabajos, generalmente en el ámbito de su hogar (el cultivo de la huerta, el cuidado del corral, la realización de artesanía, la elaboración de miel, etc.). Estos productos, debidamente comercializados, incrementarían la renta de la unidad familiar y restarían incentivos para la migración a las urbes; y d) por último, durante el régimen de Franco se instituyó, para algunas españolas, el *Servicio Social de la Mujer*, que desde 1940 consistía en tres meses de formación política y doméstica y tres meses de trabajo obligatorio y gratuito en dependencias estatales, de carácter generalmente asistencial.»

La segunda parte del seminario versó sobre la explicación del origen de las políticas públicas descritas. La profesora Valiente respondió a tres interrogantes: 1) ¿Por qué se impusieron nuevas limitaciones y desincentivos al trabajo de la mujer en los regímenes de Mussolini y Franco, pero no en el de Primo de Rivera? 2) ¿Por qué los gobiernos de este último, a dife-



Celia Valiente es Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctora en Sociología por la misma Universidad. Formó parte de la segunda promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, donde obtuvo el título de Master en 1990. En el propio Centro elaboró su tesis doctoral, bajo la dirección del profesor Juan José Linz. Desde octubre de 1993 es profesora asociada de Sociología en la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad Autónoma de Madrid.

rencia de los de Mussolini y Franco, no implantaron medidas ruralizadas?; y 3) ¿Por qué se implantó la obligación de determinadas mujeres de trabajar gratuitamente para el Estado durante el Servicio Social en la España de Franco?

«Por lo que respecta a la primera cuestión —señaló—, ha de recordarse que las tres dictaduras fueron instauradas como soluciones autoritarias en contraposición al orden liberal (o democrático) precedente, el cual, según las respectivas élites políticas, había conllevado el caos social, político y económico. En la España de

Franco y en la Italia de Mussolini, los gobernantes creyeron que entre las características perniciosas del período precedente se encontraba una ya acaecida emancipación de la mujer, contra la que intentaron luchar por todos los medios (entre ellos, con la imposición de limitaciones y restricciones al trabajo extradoméstico femenino). Por el contrario, en el régimen de Primo de Rivera no se pensó que ya se había producido una emancipación femenina en la época precedente, por lo que las élites políticas no se propusieron instaurar una nueva sociedad en la que la mujer ocupase un puesto diferente del que ya mantenía; así, no erigieron contra ésta nuevas barreras laborales, aunque tampoco derogaron las medidas restrictivas heredadas de la Monarquía liberal precedente.

La implantación durante los regímenes de Mussolini y Franco de medidas ruralizadoras se debió, en parte, a las concepciones de las élites citadas acerca de las bondades de las comunidades tradicionales agrarias y a la creencia de que el Estado debía intervenir para preservar el estilo de vida rural. A diferencia de ellos, Primo de Rivera, y quienes le ayudaron en su tarea de gobierno, intentaron modernizar económicamente el

país, aceptando los cambios sociales que la industrialización del mismo, si hubiera tenido lugar en aquellos momentos, hubiera podido traer consigo.

Finalmente, el establecimiento de la obligación de que las mujeres trabajaran de modo gratuito en dependencias estatales mientras realizaban el Servicio Social refleja, una vez más, determinadas concepciones, en concreto aquella que postulaba que la mujer, además de desempeñar su función tradicional del cuidado de la familia, había de ser activa en la sociedad, colaborando con las instituciones estatales. Esta visión es diferente de otras más tradicionales, imperantes, por ejemplo, durante el gobierno de Primo de Rivera, según las cuales el ámbito natural de la mujer era el hogar, en el que había de recluirse, salvo para colaborar con las instituciones religiosas (no con las instituciones estatales), bajo la estricta supervisión de la jerarquía eclesíástica (masculina). Debe, además, recordarse que en la España de Franco existía una potente organización de mujeres, la Sección Femenina (primero de Falange y más adelante del Movimiento), capaz de poner en práctica y administrar durante décadas el Servicio Social de la Mujer.» □

«Estudios/Working Papers»: últimos números publicados

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales ha editado últimamente los siguientes trabajos dentro de la serie *Estudios/Working Papers*:

● **Duncan Gallie**

Are the unemployed an underclass? Some evidence from the social change and economic life initiative. 1993/46.

● **Roberto Garvía Soto**

El problema de los objetivos en organizaciones formales. 1993/47.

● **Bradley M. Richardson**

The Party type principle. 1993/48.

● **David D. Laitin**

National revivals and violence. 1993/49.

El propósito de la serie *Estudios/Working Papers* es poner al alcance de una amplia audiencia académica el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro: profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo.

Febrero

1, MARTES

11,30 RECITALES PARA JOVENES

Recital de órgano.

Intérprete: **Roberto Fresco.**

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro.**

Obras de J. S. Bach, J. G.

Walther, C. Ph. E. Bach,

F. Mendelssohn,

L. Boëlmann y J. Alain.

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

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Goya, grabador» (VI).

Antonio Bonet Correa:

«Goya y la arquitectura».

de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Goya, grabador» (y VII).
Julián Gállego: «Goya, litógrafo».

4, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano.

Intérprete: **Leonel Morales.**

Comentarios: **Antonio**

Fernández-Cid.

Obras de A. Soler,

W. A. Mozart, F. Chopin,

I. Albéniz y A. García Abril.

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

2, MIERCOLES

19,30 CICLO «MUSICAS PARA GOYA» (y III).

Intérprete: **José Francisco**

Alonso, piano.

Programa: Goyescas (partes

I y II) y El Pelele, de

E. Granados.

5, SABADO

12,00 CONCIERTOS DEL SABADO/CICLO «DUOS EN PAREJA» (I)

Dúo de clavecines.

Intérpretes: **Madrona Elías**

y **Jordi Reguant.**

Obras de T. Robinson,

F. Pilkington, J. Daniel,

J. Dowland, J. Johnson,

J. S. Bach, G. F. Haendel y

A. Soler.

3, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JOVENES

Recital de oboe y piano.

Intérpretes: **Carmen**

Guillem e Isabel

Hernández.

Comentarios: **Javier**

Maderuelo.

Obras de W. A. Mozart,

C. Saint-Saëns, M. Ravel,

F. Poulenc y B. Britten.

(Sólo pueden asistir grupos

7, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de los alumnos de la Escuela de Música

«Reina Sofía».

Violín y piano: **Berrent Korfker y Graham Jackson.**
Obras de G. F. Haendel,
L. v. Beethoven y J. Brahms.

Comentarios: **Javier Maderuelo.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

8, MARTES

11,30 RECITALES PARA JOVENES
Recital de órgano.
Intérprete: **Roberto Fresco.**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 1.)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Música y compromiso» (I).
Cristóbal Halffter:
«Compromiso político, compromiso religioso».

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Música y compromiso» (II).
Cristóbal Halffter:
«Compromiso humanístico y tradición histórica».

11, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano.
Intérprete: **Leonel Morales.**
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

9, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «PALESTRINA Y SUS CONTEMPORANEOS» (I).
Intérpretes: **Capilla Real de Madrid.**
Director: **Oscar Gershensohn.**
Programa: Stabat Mater y dos Motetes, de G. P. da Palestrina; Surgens Jesu, de P. Phillips; Duo Seraphim, de J. Gallus; Ave Verum Corpus, Exsurge, Domine y Sing joyfully unto God, de W. Byrd.

12, SABADO

12,00 CONCIERTOS DEL SABADO/CICLO «DUOS EN PAREJA» (II)
Dúo de violines.
Intérpretes: **Polina**

10, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JOVENES
Recital de oboe y piano.
Intérpretes: **Carmen Guillem e Isabel Hernández.**

«GOYA, GRABADOR», EN LA FUNDACION

Durante el mes de febrero seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Goya, grabador», que reúne por primera vez el conjunto de la obra gráfica del artista aragonés. Hasta el 20 de marzo ofrece un total de 288 obras, entre ellas 11 pruebas únicas y 8 pruebas de estado únicas.

El horario de visita es de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas; domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

Kotliarskaya y Francisco Javier Comesaña.
Obras de G. B. Viotti,
F. J. Haydn, F. Fiorillo y
B. Bartok.

14, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de los alumnos de la Escuela de Música «Reina Sofía».
Violonchelo y piano: **Asier Polo Bilbao y Miguel Angel O. Chavaldas.**
Obras de R. Schumann, F. Schubert y A. Schnittke.

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Música y compromiso» (II).
Cristóbal Halffter:
«Compromiso con la ciencia y el mundo actual».

15, MARTES

11,30 RECITALES PARA JOVENES
Recital de órgano.
Intérprete: **Roberto Fresco.**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro.**

CICLO «PALESTRINA Y SUS CONTEMPORANEOS», EN ALBACETE

El ciclo «Palestrina y sus contemporáneos», programado en Madrid, en la Fundación Juan March, durante el mes de febrero, se celebrará, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación, en **Albacete** («Cultural Albacete»), los días 7, 14 y 21 de febrero.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 1.)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Música y compromiso» (y IV).
Cristóbal Halffter:
«Compromiso con la literatura y el arte».

16, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «PALESTRINA Y SUS CONTEMPORANEOS» (II).
Intérpretes: **Capilla Real de Madrid.**
Director: **Oscar Gershensohn.**
Programa: Cantar de los Cantares, de G. P. da Palestrina; O Domine Jesu Christe, de A. Gabrieli; Hodie Christus natus est, de G. Gabrieli; Prophetiae Sibyllorum, de O. di Lasso.

17, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JOVENES
Recital de oboe y piano.
Intérpretes: **Carmen Guillem e Isabel Hernández.**
Comentarios: **Javier Maderuelo.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

18, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano.
Intérprete: **Leonel Morales.**
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

19, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO/CICLO «DUOS EN PAREJA» (III)**
Dúo de violonchelos.
 Intérpretes: **Dimitri Furnadjev y Miguel Jiménez.**
 Obras de J. Barrière, F. A. Kummer y D. Popper.

Intérpretes: **Capilla Real de Madrid.**

Director: **Oscar Gershensohn.**

Programa: Missa «Papae Marcelli», de G. P. da Palestrina; Magnificat Primi Toni, de C. de Morales; Trahe me post te, Virgo Maria, de F. Guerrero; Missa «O Quam Gloriosum Est Regnum», de T. L. de Victoria.

21, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Recital de piano.
 Intérprete: **Alexander Preda.**
 Obras de W. A. Mozart, R. Schumann y F. Liszt.

24, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Recital de oboe y piano.
 Intérpretes: **Carmen Guillem e Isabel Hernández.**
 Comentarios: **Javier Maderuelo.**
 (Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

22, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Recital de órgano.
 Intérprete: **Roberto Fresco.**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro.**
 (Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 1.)

- 19,30 ENCUENTROS CON CARLOS BOUSOÑO (II)**
 Con motivo de la concesión del Premio Nacional de las Letras Españolas 1993.
Arcadio López Casanova:
 «La teoría literaria de Carlos Bousoño: contexto, obra en sistema y signos de modernidad». (En

- 19,30 ENCUENTROS CON CARLOS BOUSOÑO (I)**
 Con motivo de la concesión del Premio Nacional de las Letras Españolas 1993.
Guillermo Carnero: «La poesía de Carlos Bousoño». (En colaboración con el Centro de las Letras Españolas del Ministerio de Cultura.)

LA INTEGRAL DE LA OBRA PARA VIOLIN Y PIANO DE BEETHOVEN, EN LOGROÑO

Los días 7, 14, 21 y 28 de febrero se celebrará en **Logroño** («Cultural Rioja») el Ciclo «Beethoven: integral de la obra para violín y piano», que se celebró en octubre de 1993 en la Fundación Juan March, con los mismos intérpretes (**Dúo León Ara-Tordesillas**) y programa.

23, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «PALESTRINA Y SUS CONTEMPORANEOS» (y III).**

colaboración con el Centro de las Letras Españolas del Ministerio de Cultura.)

25, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Recital de piano.
 Intérprete: **Leonel Morales.**
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
 (Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

26, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO/CICLO «DUOS EN PAREJA» (y IV)**
Dúo de guitarras.
 Intérpretes: **Carmen M.^a Ros y Miguel García.**
 Obras de F. Sor, M. Giuliani, A. York, B. Lauret, M. Gangi y A. Piazzolla.

28, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DEL MEDIODIA**
Recital de clarinete y piano.
 Intérpretes: **Agapito Verdeguer Agustí y María Rosa Greco.**
 Obras de C. M. von Weber, J. Brahms, R. Schumann y F. Poulenc.
- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH/CENTRO DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGIA**

XIII CICLO DE CONFERENCIAS JUAN MARCH SOBRE BIOLOGIA.

«Dynamics of Membrane Proteins» (I).

J. L. Goldstein:

«Prenylated Proteins: Regulators of Signal Transduction and Membrane Traffic».
(Traducción simultánea).

Presentador: **Dionisio Martín Zanca.**

COLECCIONES DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO, EN PALMA Y CUENCA

Con 36 obras de otros tantos artistas españoles del siglo XX, permanece abierta en Palma la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*, con fondos de la Fundación Juan March. Horario: de lunes a viernes, de 10 a 13,30 y de 16,30 a 19,30; sábados, de 10 a 13,30. Domingos y festivos, cerrado. La entrada es de 300 pesetas y gratuita para los nacidos o residentes en las islas Baleares.

Pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos, se ofrecen en el *Museo de Arte Abstracto Español*, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y gestora la Fundación Juan March. Horario: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado. El precio de entrada es de 300 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos, y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.

Información: Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20