

EL TEXTO DRAMÁTICO  
Y LAS ARTES VISUALES.  
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO  
Y SUS HEREDEROS  
EN LOS SIGLOS XX Y XXI

EDS.  
URSZULA ASZYK,  
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN  
Y MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017



URSZULA ASZYK,  
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN  
Y MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ (EDS.)

EL TEXTO DRAMÁTICO Y LAS ARTES VISUALES:  
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO  
Y SUS HEREDEROS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT  
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y  
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA  
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-29-9

Depósito Legal: M-26848-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017



EL CONCEPTO DEL GRAN TEATRO DEL MUNDO EN LA  
OBRA DE LOURDES ORTIZ  
*LAS MURALLAS DE JERICÓ*

*Małgorzata Szczepanik*  
*Universidad de Varsovia*

Parece interesante destacar que *Theatrum Mundi*, la idea tópica con firmes raíces en la tradición grecolatina que ha sido desarrollada plenamente en la literatura europea del Siglo de Oro, resurge como un concepto esencial y relevante en el teatro posmoderno español. La imagen ilusoria de la vida que deriva de esta metáfora tan popular en la antigüedad, según muestran Curtius<sup>1</sup> y Vilanova<sup>2</sup> en sus densos y bien documentados estudios, se inscribe en las necesidades estéticas de los jóvenes autores que indudablemente proponen su nueva interpretación.

En el presente trabajo vamos a someter al análisis la primera obra teatral de Lourdes Ortiz, *Las murallas de Jericó* que recurre a la metáfora mundo-teatro, destacando las posibles huellas de la obra emblemática de Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* que constituye la mayor representación del tópico. Con el propósito de exponer lo específico de la pieza femenina que fue escrita para ser representada en el escenario, enfocaremos nuestra mirada en su teatralidad como también en los recursos metateatrales y autorreferenciales.

*Las murallas de Jericó*, la obra galardonada con el premio Aguilar de Teatro en 1979, pertenece a un ciclo de las piezas inspiradas en la tradición antigua. Ya con el mismo título la autora nos introduce en una

<sup>1</sup> Curtius, 1981, p. 204.

<sup>2</sup> Villanova, 1950, p. 153.

realidad bíblica, evocando un episodio del Antiguo Testamento sobre el gran poder de Dios. El paisaje bíblico también se convierte en el escenario de la obra cuya acción se desarrolla en dos niveles paralelos. Entre el mundo real y el imaginario se mueven los personajes principales Andrés y María, dos suicidas que esperan su juicio ante el Gran Juez y el Viejo.

Como podemos observar, el mito clásico y bíblico es uno de los motivos de mayor relevancia en el teatro de Lourdes Ortiz. En uno de los coloquios publicados en *Primer acto* en 1987 la autora comenta sus preferencias temáticas de modo siguiente:

Mi teatro no se ciñe a lo momentáneo. Hasta ahora he escrito unos textos, no simbólicos, pero donde los dramas se manifiestan en una lucha que a veces tiene que ver con los mitos y a veces con lo anecdótico, donde lo contemporáneo se funde con el mito<sup>3</sup>.

El relato bíblico que la autora somete a la dramatización, como en sus otras obras, sirve para tratar de los temas actuales. En la realidad aparentemente antigua recreada en la pieza vemos reflejada una imagen alegórica de la sociedad contemporánea hundida en una profunda crisis de valores.

La misma autora define su obra como una farsa que aborda los problemas fundamentales del ser humano y su existencia. La historia de los dos jóvenes que vuelven a los momentos anteriores a la muerte, le sirve a la dramaturga de pretexto para emprender un debate filosófico-político sobre los problemas de la sociedad europea que ella misma observa. A través de los personajes históricos reales que aparecen en la escena junto con los demás protagonistas, la autora contrapone diferentes ideas revolucionarias que surgieron a lo largo de últimos siglos. Como leemos en la historiografía bajo dirección de José Hormigón:

La autora se enfrenta a las perplejidades y esperanzas de la intelectualidad de izquierdas de los años 70 ante las posibilidades de cambiar la sociedad y cambiar la vida [...]. En ellos hay un reflejo de las inquietudes de la propia escritora, que era entonces, y lo sigue siendo en estos momentos [más radicales] una destacada personalidad de la izquierda heterodoxa, no encuadrada en partidos ni ideologías cerradas<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ortiz, 1987, p. 21.

<sup>4</sup> Hormigón, 2000, p. 638.

De forma paralela en la obra también se plantea el tema del teatro. Al emplear los elementos metateatrales la dramaturga trata de presentar el funcionamiento de la escena en el mundo comercial, descubriendo ante el público las glorias y penas de los artistas del teatro actual. El hecho de llevar el tema del teatro al escenario, sin lugar a dudas, sirve para transmitir la metáfora *theatrum mundi*. Como espectadores podemos ver claras referencias entre la vida de los protagonistas que se nos presenta y el teatro que surge como el tema principal en los diálogos.

El paralelismo entre *Las murallas de Jericó* y *El gran teatro del mundo* que se pretende mostrar en el presente estudio, indudablemente se establece dada la complejidad temática que las dos obras revelan. Al igual que el auto calderoniano también aquí en la pieza de Lourdes Ortiz descubrimos una variedad de alusiones y referencias a la realidad, lo que nos permite interpretar la obra en distintos contextos.

La relación entre la pieza femenina y la gran obra barroca, como indicábamos al inicio, se hace aún más evidente, sobre todo, a través de la idea de *theatrum mundi*.

Teniendo en cuenta que la idea del gran teatro del mundo, además de la temática determina los elementos estructurales de cada obra, trataremos de mostrar las similitudes entre los textos, iniciando nuestro análisis por la presentación de su composición dramática.

Como podemos observar, la obra femenina se compone de cuatro partes: el prólogo y tres actos. La primera parte constituye un diálogo entre Nadie y Razonable sobre lo que va a pasar en la representación, la segunda: el juicio de Andrés y María ante el tribunal celestial, la tercera: su visita en la tierra y la cuarta: la espera de los dos jóvenes a la sentencia ante la puerta del jardín idílico. Tal composición indudablemente corresponde a la división de la obra calderoniana que propone en su famoso estudio el hispanista, Domingo Ynduráin<sup>5</sup>.

La estructura de la obra que «revela algo de novelesco», se caracteriza por una complejidad que se debe al intento de traspasar los límites de la corriente realista<sup>6</sup>. Sirviéndose de las variantes de la autorreflexividad la autora trata de crear una dualidad de los niveles de la ficción.

<sup>5</sup> En el acto segundo observamos una escena claramente separada con las luces que se apagan y encienden —el encuentro amoroso— que se puede tratar como la quinta parte. Tal división se podría asociar también con la clasificación que realiza el crítico Ángel Valbuena Prat en su estudio dedicado al auto sacramental (Rull, 2005, p. 32).

<sup>6</sup> Hormigón 2000, p. 638.



El prólogo desarrollado en un espacio dramático indeterminado se puede considerar como una parte introductoria frente a los tres actos donde la acción se desenvuelve en unos lugares concretos. Lo que llama la atención es la unión que se establece entre el prólogo y el tercer acto ya que los mismos personajes abren y cierran la obra. La parte central, que se compone del primer y segundo acto, presenta la historia de los protagonistas principales. La composición del tercer acto que une textualmente todas las escenas, parece más compleja puesto que aquí se rompe el linde entre diferentes niveles de la ficción. Lo que resalta también es una escena amorosa entre la niña y el gato que simbolizan a María y Andrés, intercalada en este mismo acto.

Con el prólogo donde al telón cerrado Razonable y Nadie se dirigen al público para invitarles al espectáculo, Lourdes Ortiz desde el principio nos introduce en una visión del mundo ilusorio. El procedimiento metateatral empleado en la obra que consiste en colocar la ficción dentro de la ficción recuerda el concepto calderoniano del gran teatro del mundo.

RAZONABLE— Señoras y señores, cerremos los ojos para abrirlos al mundo maravilloso del espectáculo. Van a hacer con nosotros un extraño viaje. Es el juicio final o el juicio primero, y este amigo y yo permaneceremos en la sombra, vigilando para que nada de desmadre y todo siga su orden... Cierren los ojos y pronuncien la fórmula sagrada que nos permitirá atravesar desiertos y montañas, tejados y paredes, cabezas y sueños. El espectáculo comienza. Pongan mucha atención, porque no siempre tendremos la oportunidad de repetirlo<sup>7</sup>.

En el mundo recreado en la pieza femenina el personaje Razonable parece asumir el papel del Autor-Dios calderoniano. A lo largo de su diálogo con Nadie presenta una serie de formas teatrales posibles, desde las historias decimonónicas hasta los performances, para decidir finalmente cómo desarrollar y finalizar la obra:

RAZONABLE— Todo drama necesita su eco; toda acción, su negación; todo cuento con moralina, la carcajada que lo niegue. Si hablo yo solo, ya sabes lo que pasa: se aburren como ostras y acaban largándose. Quieren mensaje, perno con contradicción. Ya no aguantan las fábulas con su moraleja<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ortiz, 1980, p. 16.

<sup>8</sup> Ortiz, 1980, p. 9.

Cabe señalar aquí también que en el discurso de dos protagonistas, Razonable y Nadie, la autora trata de transmitir sus propias observaciones sobre el teatro y la profesión teatral, deslumbrando la mística del escenario.

La visión del mundo ilusorio con la que juega constantemente la autora también se presenta en el primer acto donde la acción se traslada al nivel de la ficción. A los personajes principales, Andrés y María, que han abandonado sus cuerpos mortales, se someten al juicio final ante el Gran Juez y el Viejo, figuras que aluden y por tanto simbolizan a Dios y la Historia, respectivamente.

La metáfora del teatro aludida ya en el prólogo, como hemos indicado anteriormente, también aparece en el acto tercero donde lo real se mezcla con lo ficticio una vez más. Aunque Lourdes Ortiz se aleja de la visión desarrollada en la gran obra calderoniana, podemos observar como los protagonistas, Andrés y María, se hacen conscientes de su presencia en la escena. Sus vidas, por tanto, es nada más que un papel que se les ha asignado:

NADIE— ¿Contra quién quieres rebelarte?

ANDRÉS— Contra vosotros dos..., contra el espectáculo..., contra este papelito de príncipe feliz que me habéis asignado.

NADIE— ¿Y cómo ibas a hacerlo?

ANDRÉS— Haciendo de una vez lo que me dé la gana. Por ejemplo, interrumpiendo la representación. Esto se ha terminado. No contéis con el menda.

NADIE— Si se anula la representación, tú te anulas<sup>9</sup>.

Una analogía con el famoso auto sacramental quizás podemos encontrarla también en la parte central de la obra que constituye un debate filosófico. Como podemos observar el acto segundo presenta a Andrés y María, dos jóvenes a los que el Gran Juez manda al mundo terrestre para reflexionar sobre la posibilidad de cambiar su vida. Los dos se enfrentan con los personajes históricos del mundo real como: Trotski, Stalin, Wilhelm Reich, Larra, Malraux, Paul Eluard, Mercuse y Rimbaud que se presentan como almas para exponer y, a la vez, defender sus ideas bien distintas. Tal imagen que se convierte en un verdadero

<sup>9</sup> Ortiz, 1980, p. 84.

laboratorio de posturas sociales en cierto modo alude a la visión del mundo calderoniano donde los personajes representan a todos los estamentos de la sociedad.

Conviene destacar además que también aquí la presencia de las figuras históricas que finalmente se convierten en los muñecos de cartón, se limita a interpretar un papel, lo que confirma en su monólogo Andrés:

ANDRÉS— Quisiera convocar para ustedes a los viejos fantasmas, a todos aquellos que no debemos olvidar porque sin su ayuda mi historia felicísima no hubiera existido. [...] (*Rimbaud, Larra y Stalin situados en el centro. Andrés les va haciendo pasar a primer plano mientras les presenta.*) Mírenles... Son los viejos cocos; (...) viejos muñecos de cartón que esperan a que les demos cuerda... Aunque ahora ya no los necesitamos... Yo soy todo los papeles. (*Coge al muñeco que representa a Rimbaud y se coloca detrás; luego declama.*) Aquí me tienen, soy el eterno adolescente, el rebelde desencantado [...] (*Deja a Rimbaud en el suelo y coge el muñeco de Stalin.*) Pero también seré el omnipotente, el que da la norma, seré el poder descarnado... [...] (*Abandona a Stalin en el suelo. Coge ahora a Larra e inicia un canto lacrimoso.*) Y seré también el impotente, el que se niega<sup>10</sup>.

En líneas generales la pieza *Murallas de Jericó* se basa en unos continuos juegos con la ilusión y ambigüedad de los hechos, adquiriendo así una dimensión metafórica. Lo que determina el carácter de la obra son las formas metateatrales que, según observamos, se presentan en diferentes niveles del texto. Destacan aquí a su vez los recursos escénicos y los accesorios con los que juega la autora para potencializar la espectacularidad de la pieza.

Como podemos ver en la obra, donde la realidad se solapa con la ficción y se borran los lindes entre diferentes tiempos y espacios, también los protagonistas cobran un significado ambiguo. Los personajes Nadie y Razonable que juegan el doble papel, desempeñan a la vez un rol importante en la construcción de la trama. Según el estudio de F. Doménech, los dos protagonistas «que se permiten todo tipo de comentarios, critican la acción y las convenciones teatrales en que se basa la obra y ellos mismos» asumen el papel del coro en las tragedias clásicas<sup>11</sup>. Su función, como indica el crítico, es «irónica, destructora de la ilusión

<sup>10</sup> Ortiz, 1980, p. 89.

<sup>11</sup> Doménech, 1992, p. 37.

teatral, *distanciadora*, que obliga a la reflexión sobre todo lo que se está viendo»<sup>12</sup>.

Un papel no menos importante desempeñan aquí también los personajes históricos que reconocemos como los nuevos mitos de la modernidad. Como ha de observarse, a través de su presencia, tan ambigua y simbólica a la vez, en la escena se une el mundo ficticio con la realidad extraliteraria.

Lo que nos interesa en particular en el contexto de la influencia de la obra barroca en la pieza femenina son las abundantes alusiones al teatro de Calderón a lo largo de la pieza que resultan fáciles de reconocer. Aparte de las claras referencias a *El gran teatro del mundo*, lo que ya hemos advertido antes, destacan también las citas intercaladas en el texto de otra gran obra de una temática similar, *La vida es sueño*. Podemos decir que Lourdes Ortiz entabla aquí un diálogo con la tradición literaria universal ya que en el famoso monólogo de Segismundo que la autora inscribe en su pieza, descubrimos las huellas de otras obras importantes como: *Hamlet* de Shakespeare, el poema *A Margarita Debayle* de Rubén Darío, el poema *Quién supiera escribir* de Ramón Campoamor y *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique:

ANDRÉS— Señoras y señores, ser o no ser, he ahí el problema... ¿Qué es la vida? Una ilusión. ¿Qué es la vida? Un frenesí. Y, sin embargo, está linda la mar y el viento lleva esencia sutil de azahar y a ustedes les van a contar el cuento... Este era un rey que tenía un caballo de cartón y la mar seguía en calma y se oía este cantar: que en llegando son iguales los que viven por sus manos y los ricos... ¡Aaay! ¡Quién supiera escribir! (Empieza a reírse como un loco. Los otros le miran asustados)... Y el rey tenía un quiosco de malaquita y un rebaño de elefantes, y un gran manto de tisú, y todo ello, señoras y señores ¡era producto de la plusvalía! [...] Ustedes se estarán preguntando por qué disponemos de esta forma tan brutal de su precioso tiempo. No se preocupen... Soñar, soñar, tal vez dormir... ¿Representar o no representar...? La gran sociedad de espectáculo, el maravilloso mundo del teatro...<sup>13</sup>

La intertextualidad que se revela aquí como uno de los rasgos fundamentales en la obra, sin duda, enriquece su valor estético. A la vez también permite a la autora transmitir nuevos significados.

<sup>12</sup> Doménech, 1992, p. 37.

<sup>13</sup> Ortiz, 1980, pp. 86-87.

A la luz de las observaciones que hemos ido apuntando en este breve estudio, queda claro que *Murallas de Jericó* presenta las analogías con el auto calderoniano, la obra que ha influido tan profundamente en la literatura. Lourdes Ortiz indudablemente logra llevar al escenario la idea esencial del teatro áureo: la visión del mundo como teatro. No obstante, la metáfora universal y trascendente evocada en la obra adquiere nuevos valores e interpretaciones. Basándose en la herencia clásica e histórica la autora trata de presentar desde su propia perspectiva la visión del mundo contemporáneo.

En la obra analizada, que presenta una estética muy peculiar, se ha de observar las tentativas de experimentar con la forma e intentos de alejarse de los esquemas tradicionales. La dramaturga combina el ambiente surrealista con los elementos grotescos como también con el tono irónico de los diálogos. Lo que resalta también en la obra es el lenguaje poético que demuestra una gran precisión. En la entrevista «El diálogo en el teatro y la novela» la autora presenta las reflexiones sobre su propio lenguaje y recursos estilísticos:

Quando estoy haciendo una obra [...] donde estoy continuamente jugando con las referencias clásicas, con el mundo del mito, el lenguaje tiene que jugar con dos niveles y a mí eso me encanta hacerlo, no sé si lo consigo, pero mezclar el más alto nivel poético que de alguna manera conecta con el lenguaje de la tragedia o con el lenguaje del mito, con lo más cotidiano e inmediato, que está continuamente llevando al espectador a los dos niveles, mezclando los tiempos y mezclando incluso la música de las palabras. Lo que hace Lorca, Valle, Brecht etc.<sup>14</sup>

Para finalizar, conviene señalar que la obra femenina no goza de la misma popularidad que la famosa pieza barroca. Según los datos publicado en la historiografía, *Murallas de Jericó* hasta ahora aún no ha sido estrenada.

#### BIBLIOGRAFÍA

Andrés Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (coord.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997.

<sup>14</sup> Santos, 1997, p. 134.

- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, edición y estudio preliminar John J. Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México/Madrid/Buenos Aires, FCE, 1981.
- Doménech, Fernando, «La obra teatral de Lourdes Ortiz. Electra-Babel, una elegía mediterránea», *ADE Teatro*, 25, 1992, pp. 36-38.
- Hormigón, José, *Autoras de la historia del teatro español (1975-2000)*, vol. III, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- Hornby, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- Ortiz, Lourdes, *Murallas de Jericó*, Madrid, Peralta, 1980.
- Ortiz, Lourdes, «Horizontes del teatro español: nuevas autoras», *Primer Acto*, 220, 1987, pp. 10-21.
- Ortiz, Lourdes, «Calderón: ¿Nuestro contemporáneo?», *Primer acto*, 218, 1987, pp. 16-17.
- Rull, Enrique, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Barcelona, Debolsillo, 2005, pp. 9-49.
- Santos, José Luis Alonso de, *Conversaciones con el autor teatral de hoy*, Madrid, Fundación Pro-Resad, 1997.
- Villanova, Antonio, «El tema del *Gran teatro del mundo*», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 23, 1950, pp. 153-188.





El presente volumen recoge contribuciones de varios especialistas en la dramaturgia del Siglo de Oro y la de sus herederos de la Edad de Plata, la vanguardia, la posguerra española y la Posmodernidad, que reflexionan sobre el teatro como un espacio de encuentro de las artes poéticas y visuales. El enfoque multidisciplinar de los textos determina una gran variedad de perspectivas desde las que se puede estudiar el teatro aurisecular, tales como los efectos escénicos y valores visuales del texto dramático, la representación escénica y la adaptación cinematográfica de las comedias, así como la influencia de la estética y los temas barrocos en el teatro contemporáneo español.

Urszula Aszyk es Catedrática de literatura española de la Universidad de Varsovia. Como profesora visitante ha impartido cursos en varias universidades extranjeras. Es autora de más de 200 artículos y de una serie de libros sobre el teatro español. Recientemente ha publicado *Drama-Teatro-Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX* (2014).

Juan Manuel Escudero Baztán es investigador del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y subdirector del *Anuario Calderoniano* y de la colección «Biblioteca Áurea Hispánica». Sus principales líneas de investigación se centran actualmente en la literatura española del Siglo de Oro, en especial su teatro y la poesía colonial.

Marta Piłat Zuzankiewicz es investigadora de la Universidad de Varsovia. Su especialidad son el pensamiento político de la Contrarreforma, la literatura emblemática, la comedia barroca y las relaciones polaco-españolas. Es miembro de la Asociación Internacional Siglo de Oro y la Sociedad internacional para el estudio de las relaciones de sucesos.



Agradecemos al Banco Santander su patrocinio de las investigaciones del GRISO



Universidad de Navarra | GRISO

