



La recepción de las suites para violonchelo solo: utilización en el siglo XX

TEXTO: JULIA M.^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA

Las seis *Suites para violonchelo* de Johann Sebastian Bach son aclamadas como uno de los más grandes trabajos escritos para violonchelo solo. Contienen gran cantidad de dispositivos técnicos, una amplia gama de contenido emocional, y las interacciones y diálogos entre voces propias del contrapunto de Bach. Sin embargo, es su intimidad lo que ha llevado a las *Suites* a situarse entre los trabajos más populares de Bach en la actualidad, y su consecuencia más inmediata son las diversas interpretaciones grabadas (defendidas ardorosamente por sus respectivos partidarios), así como los diversos usos que han surgido en los siglos XX y XXI, fruto de los cambios y las nuevas demandas sociales.

Son numerosos los estudios realizados sobre Bach y su obra que incluyen las *Suites para violonchelo*. Sin embargo, estos estudios se centran en aspectos formales, ya sean técnicas

compositivas, interpretativas, historia, etcétera. Este estudio que presentamos, no busca tan sólo analizar el aspecto técnico e interpretativo de las *Suites*, sino que intenta ir más allá. Indagaremos en un campo que hasta ahora puede haber pasado desapercibido para muchos: la utilización de la obra de Bach, y en concreto de las *Suites*, más allá de las puertas de la sala de concierto, de la música, llamémosla “seria”. Un tema poco explorado y sobre el que se ha escrito escasamente. A lo sumo podemos encontrar contadas referencias filmográficas gracias a las grabaciones realizadas por Yo-Yo Ma.

Las *Suites* se han transcrito para diversos instrumentos, se han empleado como método pedagógico y como repertorio característico fundamental. Pero la obra ha superado el ámbito del músico profesional, dando un salto hacia la masa social a través del cine y de los *mass media*. En este aspecto y

en la influencia en los profesionales de la música se centra la presente investigación.

En el estudio pretendemos realizar un análisis del uso e importancia de las *Suites para violonchelo solo*. Atendiendo al empleo de éstas en diferentes aspectos de la vida musical en los siglos XX y XXI, intentaremos ofrecer respuesta a una serie de preguntas: ¿Por qué tantas y tan diversas interpretaciones de una misma obra nacida hace ya unos tres siglos? ¿Por qué su utilización en tan diferentes contextos y eventos? ¿Por qué su gran importancia para la familia violonchelística? ¿Cómo, cuándo y dónde surge esta necesidad vital de todo violonchelista de interpretar las *Suites*?

En el transcurso de la investigación se cotejarán conocimientos empíricos acerca de la obra con conocimientos científicos integrados en un sistema de conceptos, teorías, leyes y datos históricos anteriormente conocidos. La investigación en este campo del conocimiento científico se efectuará desde una posición hermenéutica, ya que la recepción de una obra es fruto de teorizaciones y de un manejo crítico de los datos históricos que han podido ser demostrados. Del mismo modo se tratará la recepción de la obra, desde su concepción como “objeto ideal”, con un sentido determinado, hasta la recepción actual, cuyo objetivo depende del crítico o intérprete, y no siempre es la única interpretación adecuada¹.

Todo conocimiento es objetivo y subjetivo a la vez. Objetivo porque corresponde a la realidad; subjetivo porque está impregnado de elementos pensantes implícitos en el acto cognoscitivo. En función de esta premisa se desarrollará un estudio que combinará la interpretación de la obra y posibles hipótesis acerca de su contenido con los datos conocidos relativos a la misma.

Hemos de recordar la motivación que ha originado este trabajo y que persigue indagar en la revaloración de las *Suites para violonchelo solo* de Bach y su uso y trascendencia más allá de los criterios puramente profesionales de nuestra era. En este punto debemos explicar qué entendemos por recepción. Carl Dalhaus define el concepto de recepción de una obra musical como el fruto del análisis de teorizaciones sobre la misma, de un manejo de los datos propiamente históricos que han podido ser demostrados, unido al concepto de recepción actual de la obra concebida como “objeto ideal” y que depende del crítico, del agente o del intérprete. Es decir, podríamos definir coloquialmente el concepto de recepción como la forma de interpretar, tratar, utilizar o sentir una obra preexistente en la sociedad actual.

Tras el análisis técnico e historiográfico que nos centra en la época y criterios compositivos dentro de los anales donde se creó la obra, nos adentramos en la situación de la suite en el siglo XX. Si Bach compuso las *Suites* hacia 1720, será Pau Casals quien las eleve al puesto que ocupan en la actualidad, teniendo en cuenta siempre que fue Mendelssohn el primero en recuperar la obra del maestro alemán.

Es habitual la creencia de que Bach compuso estas obras para dos violonchelistas de la orquesta de la corte de Cöthen: Bernard Linigke y Karl Ferdinand Abel. Linigke fue sin duda el primer intérprete.

No se puede establecer una cronología totalmente exacta de las *Suites para violonchelo*, ni el orden en el que fueron compuestas, ni si su composición fue anterior o posterior a las *Sonatas de violín*. Sin embargo, la mayoría de los eruditos cree —y para ello se fundan en un análisis comparativo de los estilos con los que Bach trabaja en las *Suites*— que fue-

ron anteriores a las *Sonatas*. Apoyándose en la fecha de 1720, año de la dedicatoria de las *Sonatas* que figura en su primera página, concluyen que las *Sonatas* fueron compuestas antes de dicho año. Por tanto, las *Suites* habrían sido compuestas, muy probablemente, durante el período 1717-1723, cuando Bach fue *kapellmeister* en Cöthen.

Las *Suites* no se conocieron extensamente antes de 1900, y durante mucho tiempo se pensó que en su origen fueron compuestas como estudios. Hubo incluso tentativas de componer acompañamientos de piano para estas piezas, siendo el más notable el de Robert Schumann.

Pau Casals aumentó el renombre de estas piezas (fig. 1) después de descubrir la edición de Grützmacher en una tienda de segunda mano. A partir de aquel momento, Casals comenzó a analizarlas y a trabajar en ellas. Durante diez años estudió estas partituras y llegó a la conclusión de que cualquiera que las tocara bien podría tocar cualquier obra del repertorio. “Ya lo decía Casals: ‘Para empezar, Bach’. Y luego ya se puede uno poner a estudiar o a tocar cualquier otra cosa. Pero lo primero es lo primero”². Todo ello 35 años antes de realizar la que sería su primera grabación de las mismas. Después de esto, su fama y renombre aumentaron, estando todavía hoy disponibles tanto esta grabación como diversas remasterizaciones.

En las *Suites*, Bach exploró y desarrolló el potencial que encontró en el violonchelo, que no había sido contemplado previamente como instrumento solista, y realizó incursiones en terrenos nuevos para sí mismo y para la música. Se dice que persiguió objetivos pedagógicos, aparte del puramente musical, pues es clara la dificultad creciente que cada suite plantea al ejecutante (fig. 2).

INTERPRETACIÓN

Muchas son las preguntas y discusiones que se plantean a la hora de decidir cuál es la interpretación correcta de Bach.



Fig. 1.

Dada la enorme variedad de interpretaciones, no sorprende la ausencia de consenso en las respuestas y que, probablemente, con los medios que hoy se conocen, no haya respuesta “verdadera”. Sin embargo, tras este estudio llegamos a la conclusión de que no existe un Bach verdadero ya que, del mismo modo



Fig. 2. Anna Magdalena Bach, copia manuscrita, c. 1730

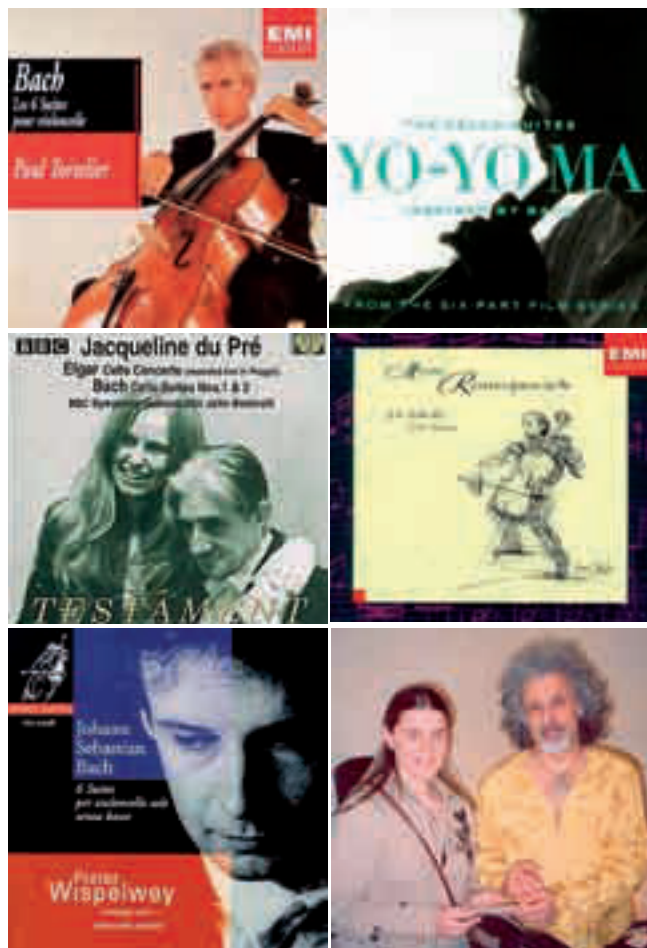


Fig. 3, 4, 5, 6, 7 y 8



Fig. 9. La autora con Pieter Wispelwey en el Auditorio "Príncipe Felipe" de Oviedo, 12 de enero de 2007

que no tenemos un manuscrito del propio compositor, tampoco conocemos cómo quería él que se interpretase su obra. Así, se podría afirmar que existen tantos Bach como intérpretes, y tantas versiones correctas como ejecutantes convincentes y oyentes convencidos.

No es una sorpresa, por tanto, la falta de consenso en este sentido. Quizá lo más acertado sea afirmar que lo más apropiado y realista es un híbrido de las dos posturas del estilo a la interpretación realizada por Maurice Gendrom, en la que aúna la fidelidad a la obra y el estilo barroco con los avances técnicos e interpretativos de los dos siglos de evolución musical y violonchelística. Esto es, añadiendo un uso mesurado del *vibrato* sin disociar las emociones humanas del intérprete de la profundidad teórica de las *Suites*. Si se decide tocar de una manera "auténtica", entonces se debe hacer con gran convicción. Pueden molestarse algunos ejecutantes, pero quizá se llegue a interpelar a su responsabilidad por no tocar "más auténtico". Y si se elige tocar a Bach de una manera "romántica", entonces pueden encolerizarse algunos eruditos, pero teniendo acceso a una interpretación convincente, tal vez titubee su desaprobación de aquellos intérpretes más expresivos. Lo que se elija, deberá ser lo correcto para uno mismo. El infinito de Bach aguantará.

Al hablar de interpretaciones debemos reseñar que, actualmente, el número de grabaciones de las obras ha ido creciendo desde que el ya citado Pau Casals realizase la primera en 1936. Esto se debe a que hoy se considera a Bach como la fuente de referencia en la evaluación y calificación de un intérprete. Ya sea en exámenes, pruebas o concursos, en los cuales la interpretación de una suite se ha convertido en parte obligada, o en el mundo profesional, donde todo intérprete que quiera ingresar entre los concertistas de renombre realiza su propia grabación de la integral de las suites e incluso su propia edición. Esto le permite ingresar en la élite o, al menos, así lo consideran muchos profesionales que buscan una consagración definitiva. Las *Suites para violonchelo* de Bach son una auténtica pieza maestra de la música y una de las obras emblemáticas para este instrumento, a la cual se han acercado todos los grandes intérpretes, quedando subyugados por esta música maravillosa. Buena prueba de ello es el interés que casi todos han tenido a la hora de dejar constancia fonográfica de su interpretación. Desde Casals y Rostropóvich hasta Yo-Yo Ma o Truls Mørk's, hay en el mercado discográfico una excelente colección de grandes interpretaciones (figs. 3, 4, 5, 6 y 7).

Hacíamos aquí referencia a que las *Suites* constituyen parte obligada en todas las pruebas de acceso a conservatorios, postgrados, oposiciones a orquesta o enseñanza. Un claro ejemplo de ello lo vemos en la entrevista que se plasma en el trabajo de Greenhouse, donde nos habla de que, a la hora de ingresar entre los alumnos de Casals, lo primero que exigía era tocar a Bach. Igual ocurre con Starker.

Se pueden establecer tres tipos generales de interpretaciones atendiendo a criterios puramente estilísticos. Hablamos de las versiones clásicas de Casals y Gendrom o las interpretaciones históricas de Byslma y Wispelwey (instrumentos barrocos, *scordatura*, arco barroco, cuerdas tripa o violonchelo piccolo de 5 cuerdas para la *Sexta suite*). Por otro lado, nos encontramos con la versión romántica del recientemente fallecido Rostropóvich o la ultrarromántica de Maisky (que definió a Bach como el primer romántico, admitiendo que hay diferentes tipos de romanticismo) (fig. 8).

Pero, ¿hay una versión correcta? Rotundamente no. Lo que cada intérprete elija será lo correcto para uno mismo.

Julia M.^a: ¿Cómo considera que debe interpretarse a Bach?

Pieter Wispelwey: Respetando absolutamente todos y cada uno de los aspectos tal y como se realizaban en 1720, cuando Bach compuso esta obra.

J. M.: ¿Por qué razón rechaza tocar con la técnica conseguida actualmente y lo que hoy en día se sabe acerca del instrumento? Me refiero al uso del *vibrato*, de las digitaciones y las ligaduras, por ejemplo.

P. W.: Simplemente porque eso no sería Bach. Yo utilizo generalmente un instrumento barroco para tocar a Bach, aunque no siempre... [Ejecuta la 5.ª *Suite* con *scordatura* y a menudo toca la *Sexta* con un instrumento de cinco cuerdas].

J. M.: Cierro, hace unos años dio un concierto en León de la integral de las *Suites* de Bach.

P. W.: Efectivamente, lo recuerdo, allí toqué con un chelo moderno, si no recuerdo mal. Quiero decir que, aun tocando con un chelo moderno, considero que si se emplea una técnica, llamémosla moderna, con gran uso del *vibrato* y otros recursos, se pierde la esencia bachiana, su atmósfera, su sonido, el timbre de Bach. Todo es diferente.

J. M.: Muchas gracias.

La trascendencia de Bach va más allá de la interpretación. La élite de los intérpretes del instrumento se ha decidido a realizar su propia edición de las *Suites*. De este modo encontramos cerca de un centenar de ediciones (más que de las *Partitas para violín*). Grandes chelistas como Fournier, Casals, Maisky, Starker, Jacqueline o Byslma han publicado las *Suites* con sus arcos y digitaciones.

EDICIONES PARA VIOLONCHELO

Respecto a las ediciones de las *Suites para violonchelo* estudiadas, podemos concluir que conseguimos responder a la pregunta inicialmente planteada: ¿qué edición o ediciones se deberían comprar?

Las *Suites* de Bach han sido siempre objeto de estudio en el mundo del violonchelo. Al contrario que para el violín, no se tiene una copia del manuscrito de las *Suites para violonchelo* del propio puño y letra de Bach. Perdida la fuente original y hasta que pueda aparecer un día, como ocurrió con las obras de violín, en 1909, lo más cercano que tenemos son tres manuscritos, copia del original: el de Anna Magdalena Bach (segunda esposa de Bach, c. 1730), el de J. P. Kellner (1726), y los manuscritos de J. J. H. Westphal. Los dos últimos son ávidos copistas de la música del tiempo de Bach. Desafortunadamente, cada manuscrito contiene errores que proporcionan abundante material de discusión intelectual. También existe una versión anónima del siglo XVIII en Viena.

La copia de Anna Magdalena Bach contiene algunos errores. La de Kellner, realizada en 1726, es más exacta, aunque falta una pieza. De todas formas, Anna Magdalena da indicaciones de fraseo muy valiosas. A pesar de que los estudiosos afirmen que contiene 117 errores, es la más frecuentemente utilizada para realizar nuevas ediciones.

La primera edición impresa de estas *Suites* es de 1825, en la casa Probst de Viena, bajo el título de *Seis sonatas o estudios*

para violonchelo solo. El término “estudios”, aplicado a las sonatas y partitas para violín solo en sus primeras ediciones, es utilizado con fines tanto comerciales como pedagógicos.

Y además:

La transcripción para laúd, realizada por el propio Bach, de la *Quinta suite* (c. 1730).

La primera edición de Louis Norblin, en Janet et Cotelle, París (1824).

Llegados a este punto, es indispensable aclarar cuáles eran los conocimientos musicales de Anna Magdalena Bach. Era la segunda esposa de Bach y se habían casado cuando ella tenía sólo 20 años, en 1721. A pesar de ser la hija de un trompetista y de tener una voz agradable, musicalmente era inexperta y no sabía tocar ningún instrumento. Bach había compuesto para ella el conocido *Büchlein*, que mucha gente joven ha tocado al comenzar sus estudios de música. En un artículo del *Diario de la Sociedad Americana de Musicología* (vol. 52, n.º 2), Matthew Head hace una comparación muy juiciosa entre este *Büchlein* y el que está escrito para el hijo de Bach, de diez años, Wilhelm Friedemann, casi al mismo tiempo.

Matthew Head dice que una está destinada a un no profesional/mujer, y la otra a un profesional/varón, demostrando este hecho que no tomaban a su mujer tan seriamente como al muchacho joven. Y que no la consideraba músico experimentado ni su propio marido. Por tanto, su copia no puede aceptarse como referencia, al contrario que la de Kellner, por ejemplo, que, a pesar de sus defectos, era el trabajo de un músico experto y fue creada cerca de la fecha de composición de las *Suites*.

A la hora de elegir una edición para nuestra biblioteca particular, se debería tener muy en cuenta la edición de Wenzinger para Bärenreiter, puesto que es la más honesta de las que se han mostrado. La edición de Casals-Foley es útil para las ideas musicales. Esta edición soluciona muchas dificultades técnicas de las *Suites*. La de Markevitch es útil desde el punto de vista de un estudiante y, cómo no, las de Alexanian y Mainardi son musicalmente interesantísimas por la claridad de voces que presentan, especialmente la última, ya que muestran la separación de voces que subyace en la escritura contrapuntística bachiana (fig. 10).

Pero debemos reconocer que no sobrevive edición alguna, si está estudiada, sin ninguna marca o anotación realizada por el intérprete. Comienza así el proceso de crear nuestra propia edición. Para permanecer tan cerca de Bach como sea posible, es de sentido común comenzar por una edición que esté tan cerca de la original como sea posible (fig. 11). Si no lo hacemos, interpretaremos una interpretación, que pudo ya





Fig. 11. Edición de Mainardi de la "Suite I. Preludio", de Bach

haber sido interpretada sobre otra interpretación, o la edición anterior, y así sucesivamente. Aunque hay "solamente" alrededor de 95 ediciones publicadas, en realidad hay una edición por violonchelista.

Resulta interesante examinar todas estas nuevas ediciones pero, aunque cada una tiene su propia calidad, pocas son producto de violonchelistas profesionales con un buen fondo histórico y musicológico.

TRANSCRIPCIONES PARA OTROS INSTRUMENTOS

Otro aspecto a destacar en este punto es el de la gran cantidad de transcripciones. Puede que sea esta obra la que cuente con un mayor número de ellas, y para un número amplio de instrumentos. Debemos recordar que existen versiones para todos los instrumentos de la familia de la cuerda (frotada y punteada), para todo el viento-metal, viento-madera (excepto el oboe, del que no conocemos versión alguna), clave y piano, marimba, instrumentos de reciente creación (stick), e incluso instrumentos fuera de la plantilla orquestal como la gaita, o versiones orquestadas de la obra (bien para orquesta de cámara, bien para orquesta sinfónica), o para conjuntos camerísticos (fig. 12).

Se observa que no de todas estas versiones existe grabación, pues algunos de los instrumentos (clarinete) las utilizan a modo de estudio de determinadas técnicas. Quienes más frecuentemente las han grabado son los violistas, pues para ellos tienen una importancia similar a la violonchelística como obra de repertorio.

BACH COMO BSO

La música para el cine se ve supeditada a las imágenes que acompaña, pone de relieve los distintos aspectos de la imagen para guiar al espectador. Toda música sirve para algo, se compone sabiendo para qué efecto va a provocar según las intenciones del director. Desde los tiempos del cine silente, la música se ha incorporado a la cinematografía como un personaje más. Esta función está especialmente bien desarrollada por el meditativo soliloquio de las *Suites* de Bach. Se alzan en una música no dietética que refuerza el intenso discurrir emocional de la escena, acentuando las emociones que se pretenden transmitir.

En cuanto al análisis de las diferentes películas halladas, es destacable el sorprendente número de filmes que utilizan las *Suites* como parte de la banda sonora, y subrayable el gusto de grandes directores (en especial el director sueco Ingmar Bergman) por esta música. Existen hasta hoy (2007) más de cuarenta películas (sin contar la conocida versión cinematográfica de la obra *Inspired by Bach*, de Yo-Yo Ma) que, en mayor o menor medida, incluyen las *Suites* en su banda sonora: *Master and Commander*, *Saraband* de Ingmar Bergman, *El pianista* de R. Polanski, *Granujas de medio pelo* y *Another Woman* de Woody Allen, *Cruelles intenciones*, *Música del corazón*, *Hilary y Jackie*, *La caída de los dioses* de L. Visconti, etcétera.

Los datos sobre el análisis de las distintas bandas sonoras son ciertamente significativos, pues se asocian con una funcionalidad estética determinada, o se yerguen como leitmotiv de un personaje o situación, o se constituyen como vínculo temporal entre presente, pasado y futuro. De este análisis podríamos determinar que:

- La versión más comúnmente usada es la original para violonchelo solo. Sin embargo, cuando se pretende reforzar la sensación de majestuosidad, se realiza una orquestación de la partitura.
- Las suites más utilizadas son la *Primera*, en casi la mitad de los filmes analizados, y la *Quinta* (fig. 13).
- Las danzas más empleadas son el *Preludio* (35% de los casos) y la *Zarabanda* (33%) (fig. 14).
- La suite suena casi siempre ajena a la imagen y en su versión para violonchelo solo.



Fig. 12. Manuscrito de la primera transcripción de la Suite V, BWV 1011, Laud, realizada por J. S. Bach

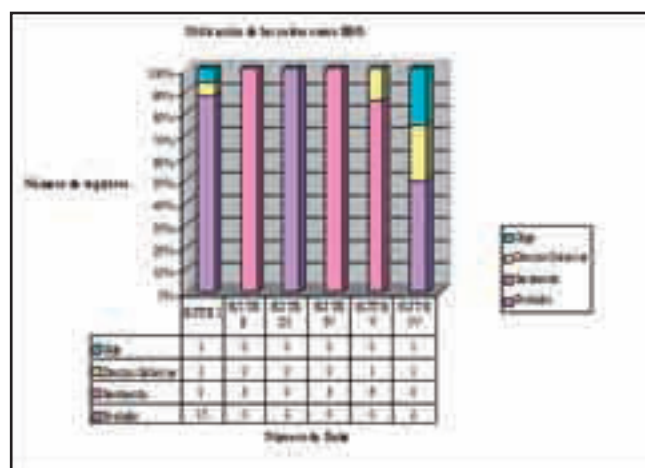


Fig. 13.

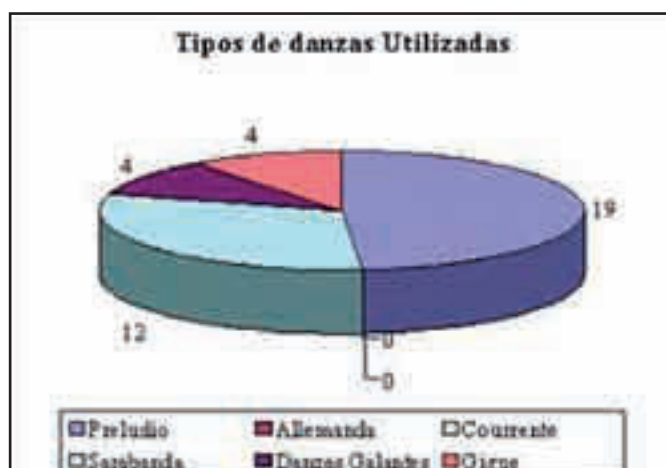


Fig. 14.

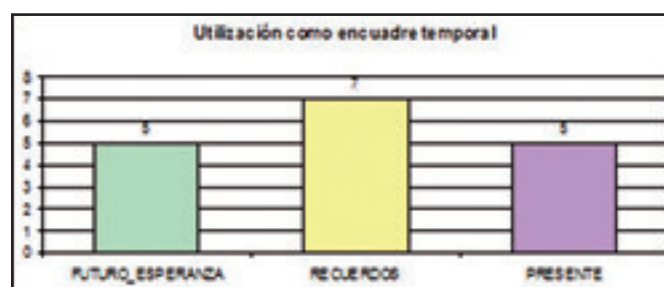


Fig. 15.

- Destaca la afición de Ingmar Bergman por la inclusión de las *Suites*.
- Se incluye la suite sin justificación visual en la pantalla (47% de los casos).
- Frecuentemente esta música se asocia a la familia y a la tranquilidad del hogar (hasta en un 29% de los casos).
- La inclusión de las *Suites* como encuadre temporal hace referencia mayoritariamente a la evocación de recuerdos y al tiempo pretérito (fig. 15).

Por otra parte, son numerosas las series de televisión (*House* o *Expediente X*) y los espacios publicitarios en radio y televisión que acuden a la inmortal obra, así como también lo hacen en *performances* (Charlotte Moorman, en Aanchem, Alemania, utiliza en *So Langweil Wei Möglich*, la *Tercera Suite para violonchelo solo* de Bach, fragmentada entre conversaciones), e incluso como música de fondo en videojuegos (*Gran Turismo IV*).

BACH COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

Ha sido especialmente sorprendente encontrarnos a Bach, y en concreto sus *Suites para violonchelo solo*, como fuente de inspiración para otras disciplinas artísticas, ya sean obras pictóricas o escultóricas, o para la danza. Diversos trabajos y exposiciones de Eduardo Chillida están inspirados o dedicados al que consideraba su maestro, J. S. Bach. En 1999, Nacho Duato realiza una coreografía para un espectáculo dedicado a Bach. En él, una bailarina simula un violonchelo mientras un bailarín interpreta el papel de violonchelista. En delicada y sinuosa coreografía “la hace sonar” e interpreta la *Suite para violonchelo solo* de Bach.

BACH EN LA MUSICOTERAPIA

Para finalizar, nos referiremos a otro aspecto especialmente singular e interesante. El de la influencia de las *Suites* en la persona y su empleo en las terapias musicales. Si bien no se puede hablar de datos científicamente demostrados, queremos plantear una hipótesis de la que realmente estamos convencidos.

Y es que, a pesar de que los musicoterapeutas profesionales afirman que las terapias son individualizadas en función de la historia sonora del paciente, creemos firmemente en la posibilidad de extrapolar las *Suites para chelo* a terapias generales. Esto es, si bien la intervención de las *Suites* de Bach en

tratamientos paliativos de enfermedades está condicionada por la historia sonora del paciente, su aplicación en terapias de relajación, concentración, estabilidad emocional y desarrollo intelectual podría generalizarse. Afirmación que no consideramos exagerada tras realizar audiciones de las *Suites* a grupos heterogéneos de personas con el fin de descubrir qué generan en cada individuo. Se comprueba la hipótesis existente y se descubre que el resultado sobre la persona no sólo depende de su propia individualidad, sino también, y en gran medida, del tipo de interpretación. Se muestran más propicias para la relajación o concentración las versiones románticas de las *Suites*, así como más adecuadas para el fortalecimiento del ánimo las versiones historicistas. En cuanto a los tratamientos partiendo de la historia sonora del paciente, nos encontramos con el caso de Eduardo Chillida. Sus últimos años transcurrieron en el tenebroso túnel de la demencia presenil, que se define como síndrome de Alzheimer. Desde una fase temprana de su carrera artística aparece Bach —y, cómo no, las *Suites para violonchelo solo*— como fuente de inspiración para su obra. Esto propicia que, durante su enfermedad, el tratamiento de musicoterapia para el alzheimer incorporase como parte fundamental la música de Bach y, en concreto, las *Suites para violonchelo solo*. Se cree, por tanto, que éste es un aspecto que requeriría una investigación más amplia sobre la trascendencia de las *Suites* en el mundo interior de la persona, fundamentada en criterios clínicos con los que no se ha podido contar en esta ocasión.

El carácter sublime de las *Suites para violonchelo solo* de Bach trasciende la dimensión puramente estética de la música, llegando al interior del oyente y tocando su fibra más sensible. Son obras que permiten una amplia gama de percepciones, lo que motiva la gran cantidad de grabaciones existente y permite que cada uno reciba y emita su propio mensaje de las *Suites*, atendiendo a la subjetividad individual.

NOTAS

- 1 DAHLHAU, Carl: *Fundamentos de historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- 2 Entrevista a Yo-Yo Ma, en: www.elmundo.es



Lacera Lⁱ

Grupo Lacera Teléfono 902 190 090 Fax 985 203 720 www.lacera.es e-mail: lacera@lacera.es