

I n f o r m a c i ó N

Cultural Albacete

enero 1991



49

19	● Exposición de motivos de la Ley de	19
20	● Exposición de motivos de la Ley de	20
21	● Exposición de motivos de la Ley de	21
22	● Exposición de motivos de la Ley de	22
23	● Exposición de motivos de la Ley de	23
24	● Exposición de motivos de la Ley de	24
25	● Exposición de motivos de la Ley de	25
26	● Exposición de motivos de la Ley de	26
27	● Exposición de motivos de la Ley de	27
28	● Exposición de motivos de la Ley de	28
29	● Exposición de motivos de la Ley de	29
30	● Exposición de motivos de la Ley de	30
31	● Exposición de motivos de la Ley de	31
32	● Exposición de motivos de la Ley de	32
33	● Exposición de motivos de la Ley de	33
34	● Exposición de motivos de la Ley de	34
35	● Exposición de motivos de la Ley de	35
36	● Exposición de motivos de la Ley de	36
37	● Exposición de motivos de la Ley de	37
38	● Exposición de motivos de la Ley de	38
39	● Exposición de motivos de la Ley de	39
40	● Exposición de motivos de la Ley de	40

Cultural Albacete advierte que el contenido de los artículos firmados refleja únicamente la opinión de sus autores.

Los textos contenidos en este Boletín pueden reproducirse libremente citando su procedencia.

EDITA: Cultural Albacete
Avda. de la Estación, 2 - 02001 Albacete
Tel.: 21 43 83

IMPRIME: Excm. Diputación Provincial de Albacete.
Fotocomposición y Fotomecánica: Gráficas PANADERO - Ctra. de Madrid, 74 - 02006 Albacete

D.L. AB-810/1983
ISSN 0210-4148

Portada: Mozart con su espineta. Grabado de Sasso según Bosio, 1786.

Ensayo	● Manuel Requena Gallego: «La proclamación de la II República en una provincia monárquica: Albacete 1931»	3
Arte	● Exposición antológica de Francisco Bores	19
	Juan Manuel Bonet: Bores, el silencioso	19
Música	● Ciclo en enero: «Mozart: Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos»	24
	Música de teclado para dos intérpretes, por Pablo Cano	24
	Cronología básica	28
	● Tres conciertos del ciclo Mendelssohn, ofrecidos en diciembre	29
	● «Cuarteto Moravo», actuación en Villarrobledo	31
Literatura	● Jesús Ferrero: «El viaje de la novela»	32
	● Agustín García Calvo, invitado en diciembre	35
El estado de la cuestión	● Jornadas sobre «La economía española en el contexto internacional»	36
	José Luis Malo, primera conferencia en enero	36
Teatro	● Estreno absoluto de «...trescientos veintiuno-trescientos veintidós...», de Ana Diosdado	37
	● «Reflejos con cenizas», de María Manuela Reina	38
Calendario de enero		39

«**M**OZART: Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos» es el ciclo que se ofrecerá los lunes 14, 21 y 28 de enero, con motivo del 200 aniversario de la muerte del músico salzburgués (1756-1791).

En el primer concierto, dedicado al piano a cuatro manos, actuarán Eulalia Solé y Judit Cuixart. En la modalidad de dúo de pianos se ha centrado el segundo recital de la serie, con la participación de Miguel Zanetti y Fernando Turina y como colofón al ciclo, Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius ejecutarán un programa compuesto para piano a cuatro manos.

Los conciertos han sido organizados con la ayuda técnica de la Fundación Juan March.

La proclamación de la II República en una provincia monárquica: Albacete 1931

Por Manuel Requena Gallego*

INTRODUCCIÓN

DESDE hace más de dos décadas los historiadores vienen debatiendo sobre la trascendencia de las elecciones municipales de Abril de 1931 y su responsabilidad en la proclamación de la II República. Han proliferado visiones enfrentadas en la utilización de datos y su valoración, propiciadas por la actitud partidista y por la ausencia de cifras fidedignas sobre el total nacional¹. Se ha escrito mucho sobre el tema, pero en realidad son escasas las investigaciones a escala provincial que aporten luz a la carencia de cifras globales fiables. Ello ha favorecido la reiterada repetición de tópicos que convendría revisar.

Algunos historiadores han destacado la descomposición del sistema caciquil, el desquebrajamiento de los monárquicos y el triunfo republicano en las ciudades y capitales de provincia en Abril de 1931, con la finalidad de explicar, o tal vez justificar, la

¹ Los errores del *Anuario Estadístico 1931* son tan graves que es aconsejable desecharlos.

* MANUEL REQUENA GALLEGO, nació en Santa Ana (Albacete). Es Doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor en la Facultad de Económicas y Empresariales de la Universidad de Castilla-La Mancha, miembro del Instituto de Estudios Albacetenses y coordinador del Centro de Documentación de las Brigadas Internacionales.

Ha publicado diversos trabajos sobre Historia de Albacete y de Castilla-La Mancha en el siglo XX. Actualmente, coordina y colabora en la realización de la Historia de la Diputación de Albacete.

proclamación de la República y darle un carácter democrático y plebiscitario. Sin embargo, estos rasgos no se dieron en muchas provincias, entre ellas la de Albacete.

De los datos parciales conocidos, podemos generalizar, aun a riesgo de equivocarnos, que la izquierda no contó con mayor apoyo electoral que los monárquicos. Ello nos permite afirmar que a la República no la trajeron las urnas, sino el pueblo en la calle. Al menos así ocurrió en Albacete y en otras muchas provincias. Sin embargo, el desenlace de los comicios jugó un papel clave en la crisis: fue el detonante que puso en funcionamiento otros elementos latentes como el descontento de un sector del Ejército, las Juntas conspiratorias republicanas, etc., los cuales propiciaron la caída de Alfonso XIII.

El caso de Albacete puede ser ilustrativo de lo acontecido en una provincia agraria, donde a pesar del amplio triunfo monárquico en las municipales de 1931, ésta colaboró con su movilización a la llegada de la República. El tema no está cerrado y se necesitarán muchos más estudios provinciales para poder llegar a una síntesis esclarecedora. Nosotros aquí simplemente nos hemos limitado a reflexionar a partir de los datos localizados sobre la provincia de Albacete.

1. LAS ELECCIONES MUNICIPALES: DETONANTE DE LA LLEGADA DE LA II REPÚBLICA

El Gobierno de concentración nacional del Almirante Aznar convocó elecciones municipales para el 12 de Abril, con la seguridad de que era el mejor medio de lograr, de forma paulatina, la vuelta a la monarquía constitucional. Dicha consulta supuso la celebración de comicios en 86 pueblos de la provincia y la renovación de 943 concejales. Para facilitar la victoria monárquica, el gabinete Aznar nombró gobernadores adictos. Para Albacete se designó al liberal demócrata Julio Fernández Codórniga, quien, a pesar de sus declaraciones de neutralidad, intervino como mediador ante las fuerzas dinásticas con la finalidad de conseguir candidaturas unitarias.

Los partidos proclives al monarca fueron coaligados en los municipios donde el republicanismo podía suponer un peligro,

como sucedió en Caudete, Hellín, Almansa, Albacete, etc. Presentaron contendientes a todos los puestos, allí donde las fuerzas antidinásticas eran débiles, como en El Bonillo, Mahora, Molinicos, Pozo-Lorente y Yeste. Únicamente aparecieron candidaturas monárquicas enfrentadas donde la oposición se ausentó. Resulta evidente que los argumentos esgrimidos por la derecha sobre su desunión para justificar su derrota, no concuerdan con la realidad albacetense. Dicha unidad fue un logro que resultó mucho más costoso a los dinásticos que a las fuerzas de izquierdas, ya que republicanos y socialistas mostraron desde el primer momento una decidida actitud pactista. Éstos completaban sus coaliciones hacia el 22 de Marzo, mientras aquéllos lo conseguían con bastantes dificultades a finales de mes, a causa del desacuerdo en el reparto de puestos y de actitudes personalistas.

A pesar del interés y del esfuerzo mostrado en la lucha electoral por las organizaciones albacetenses de izquierdas, éstas solamente presentaron contendientes en el 30 por ciento de los pueblos, porcentaje superior al alcanzado durante la Restauración, pero que, a su vez, muestra la relativa debilidad de las fuerzas republicanas en los inicios de 1931.

Se vivió una intensa campaña electoral, en un ambiente de entusiasmo desconocido en Albacete con anterioridad. Propaganda en la prensa, carteles, mítines y panfletos fueron los medios utilizados, no sólo en la capital y ciudades importantes, sino también en varios pueblos. Monárquicos y republicanos realizaron un esfuerzo significativo para atraerse al electorado, aunque los segundos emplearon mayor profusión de medios. Conscientes de la ingente labor de contrarrestar la influencia caciquil, recorrieron, al menos, 17 localidades donde celebraron, como mínimo, 22 actos electorales. El discurso propagandístico tendió a la simplificación del mensaje y a la descalificación del adversario, situándose en primer plano el carácter plebiscitario de la contienda. Los dinásticos identificaron orden y progreso con la Monarquía, mientras la oposición auguró que solamente con la República llegaría la democracia y la libertad.

Los resultados de las elecciones de Abril muestran que el triunfo monárquico fue claro y contundente en la provincia de Albacete, más rotundo en el caso del artículo 29 que en la contienda del 12 de Abril. La izquierda, aunque mejoró su apoyo, quedó

bastante distanciada de sus oponentes, sin poner en peligro la hegemonía de éstos.

El artículo 29 de la Ley electoral de 1907 establecía que en aquellos municipios donde coincidiese el número de candidatos proclamados con el de puestos, no se celebrarían elecciones, sino que, automáticamente, éstos quedarían designados concejales. El 5 de Abril finalizó el plazo de presentación y en 36 pueblos figuraba una única lista, por lo cual se aplicó dicho artículo. Ello supuso el nombramiento de 354 concejales (37,5% del total) e impidió ejercer el voto a 20.406 electores (27,3%), porcentaje superior a la media nacional (20%) e inferior al de Castilla-La Mancha (32%). Tanto en Albacete como en el resto de las provincias castellano-manchegas, la soberanía popular quedó escamoteada, práctica ya habitual, aunque más acentuada, por éstos lares durante la Restauración. A pesar del interés político despertado ante esa contienda, el índice de privatización del sufragio se mantuvo alto. Preferentemente, se aplicó el artículo 29 en los pueblos de menos de mil habitantes (en el 75% del total), localidades esencialmente agrarias, de tradición caciquil y con escasa o nula presencia de organizaciones de izquierdas.

La victoria dinástica fue aplastante con 287 ediles (81% del total) frente a 23 republicanos (6,5%) y 4 socialistas (1,1%)². Ello representa una proporción de 10 a 1 favorable a los primeros, quienes consiguieron un resultado más abultado que el del 12 de Abril. El reparto por distritos confirma el mantenimiento de las redes caciquiles: los conservadores se impusieron en los de Alcaraz y Almansa, dominados por el datista José Acacio Sandoval y el ciervista Marqués de Montortal, respectivamente; los liberales ganaron en sus feudos de Casas Ibáñez y Hellín.

El 12 de Abril se celebraron contiendas en aquellas poblaciones donde se enfrentaban dos o más candidaturas. Participó el 76,6 por ciento del electorado, superando en diez puntos la media nacional y en dos, la de Castilla-La Mancha. El interés despertado y la manipulación de las actas posibilitó la obtención de un porcentaje tan alto. La mayor afluencia a las urnas se registró en las zonas rurales (90% del electorado), donde era relativamente fácil la

² A.H.N., Serie Gobernación, Legajo 30. El *Anuario* ofrece unos datos totalmente diferentes y erróneos: 125 monárquicos, 156 republicanos y 12 socialistas.

Nuevamente los dinásticos obtuvieron otra abultada victoria al lograr 327 ediles frente a los 79 republicanos y 19 socialistas. Aquéllos habían conquistado el 66 por ciento de los cargos frente al 20 por ciento de los antidinásticos y controlaron 36 municipios de los 41 estudiados: en 25 ocuparon todos los puestos y en 11, la mayoría. El apoyo a la izquierda se había incrementado y, por primera vez, ésta regía los consistorios de la capital, Almansa, Tobarrá, Madrigueras y Corral-Rubio. Además estuvo presente como minoría en diez localidades.

También fue amplia la ventaja monárquica en cuanto a votos. Ésta alcanzó 18.905 sufragios (62%) frente a los 11.767 (38%) de la oposición. Ganaron no sólo en los núcleos rurales, más propensos a la manipulación electoral, sino también en la mayoría de las ciudades de más de diez mil habitantes, donde existía una relativa madurez política.

Únicamente logró triunfar la izquierda con holgura en las dos urbes más industrializadas, la capital y Almansa. Queda suficientemente documentado que el electorado albacetense secundó mayoritariamente a los monárquicos, con más intensidad en los municipios pequeños y medianos que en los grandes. Aunque se tuviese menos en cuenta los resultados de las zonas rurales por su carácter gubernamental y falta de opinión política propia, y se primasen los votos de las ciudades, la victoria en la provincia de Albacete seguiría siendo dinástica.

Con la agrupación de los resultados de las dos contiendas celebradas en Abril, se arriba a una visión completa del comportamiento electoral en las municipales de 1931 y que queda reflejada en el cuadro 1.

El respaldo a la candidatura monárquica fue masivo. En los setenta y siete pueblos de donde se ha obtenido información, lograron 614 ediles (72,4%), a los cuales se podría añadir muchos de los 109 clasificados como independientes o indefinidos. Los partidos turnantes habían vuelto a recuperar su poderío en sus respectivos feudos, repitiéndose una situación bastante similar a la de 1923.

La izquierda, aunque derrotada, consiguió su mejor representación: ciento dos republicanos (12%) y veintitrés socialistas (2,7%). Los primeros aventajaron a los segundos en una proporción de cuatro a uno. Su incremento se circunscribió a las ciudades grandes e industrializadas (la capital y Almansa) y a algunos muni-

CUADRO 1

RESULTADO DE LAS ELECCIONES MUNICIPALES EN ALBACETE. ABRIL 1931

	MONÁRQUICOS		REPUBLICANOS		SOCIALISTAS		INDEP./INDEF.	
	N.º	%	N.º	%	N.º	%	N.º	%
Artículo 29 (36 municipios)	287	81	23	6,5	4	1,1	40	11,4
Elección (datos de 41 municipios de los 50 donde se vota)	327	66,3	79	15,8	19	3,9	69	14
Total (77 pueblos sobre un total de 86)	614	72,4	102	12	23	2,7	109	12,9
Datos del «Anuario»	361	38,3	359	38,1	69	7,3	154	16,3

Elaboración propia.

cipios con cierta tradición republicana, como Hellín, Tobarra, Madrigueras, Tarazona de la Mancha, Caudete, Corral-Rubio e Higuera. El esfuerzo propagandístico y organizativo durante 1930 resultó insuficiente para romper las restauradas redes caciquiles. En síntesis, los dinásticos controlaron 61 ayuntamientos, los republicanos siete y nueve los independientes o indefinidos.

De todo lo expuesto anteriormente se deduce que no son aplicables a la provincia de Albacete las conclusiones elaboradas por Tusell para Andalucía. Éste defiende, ante los resultados de las elecciones andaluzas, que la crisis del sistema político de la Restauración había llegado a su fin, con el caciquismo y la oligarquía como los grandes derrotados. Albacete no siguió esta tónica. Aquí el mecanismo de la Restauración funcionó, y los monárquicos lograron una resonante victoria en el campo y en la ciudad, donde los caciques jugaron un papel destacado al recuperar el poder en sus distritos. Mientras tanto, el crecimiento de las fuerzas de oposición no ponían en peligro el sistema. Algo parecido sucedió en otras provincias agrarias como Álava, Zamora, Navarra... Entonces, cabría preguntarse, ¿En razón de qué se proclamó la República? Es indudable que las elecciones del 12 de Abril fue el elemento detonante de la caída de la monarquía, pero no porque los resultados globales fuesen favorables a los republicanos, sino porque, tras el triunfo en la mayoría de capitales de provincia, se desencadenó un proceso complejo de movilizaciones y negociaciones que ocasionaron el final del reinado de Alfonso XIII.

2. LA PROCLAMACIÓN DE LA II REPÚBLICA: ENTRE LA NEGOCIACIÓN Y LA PRESIÓN POPULAR

Los republicanos y los socialistas no esperaban lograr un cambio inmediato de régimen como consecuencia de las elecciones municipales, aunque las consideraban un primer paso en el proceso revolucionario iniciado. Azaña y Largo Caballero mostraron su pesimismo al considerarlas de escasa credibilidad e impacto. Lerroux reconocía en sus *Memorias* que nadie esperaba un cambio de régimen a consecuencia de la contienda del 12 de Abril. Tal vez, fue Miguel Maura quien más veces manifestó su confianza en el triunfo y en su trascendencia política como detonante de un proceso revolucionario. En este sentido se expresó, víspera de las elecciones, en el *Defensor de Albacete*:

«Creemos en el triunfo en todas las poblaciones y pueblos de importancia. Al ser así nuestro triunfo, el aspecto de España cambiará radicalmente al conocerse el resultado de la votación. En todo caso cualquiera que fuese el resultado no es más que un episodio de la revolución en marcha. Pero dado el estado actual de los espíritus y la saturación de rebeldía que existe en la conciencia liberal de España, el más leve episodio, puede hacer desbordar el vaso»³.

Se podría calificar de profética esta visión, pues a partir de hacerse público, el día 12 por la noche, el sorprendente triunfo republicano en la mayoría de las capitales de provincia, se sucedieron todo tipo de acciones pacíficas, tanto de negociación como de presión, encaminadas a derrocar al régimen.

Dentro del Comité Revolucionario surgieron discrepancias sobre la estrategia a seguir: Maura deseaba forzar la situación y conseguir la caída de Alfonso XIII; Largo Caballero y Fernando de los Ríos proponían esperar el veredicto de las próximas elecciones a Cortes. Toda España vivió en constante expectación durante el día 13 ante los derroteros políticos que tomaría la nación. En Madrid, mientras el Gobierno buscaba una salida no perjudicial para la Monarquía, el Comité Revolucionario dudaba sobre la conveniencia de realizar el asalto al Poder, pues la utilización de las

³ Declaraciones de Miguel Maura al *Defensor de Albacete*, 7-4-1931.

masas populares podría desembocar en una acción de violencia incontrolada y en una represión imprevista. Ambos se dedicaron a ampliar sus contactos antes de tomar decisiones. Entre tanto, en algunas capitales se realizaron las primeras manifestaciones a favor de la República. Sin embargo, en Albacete, el Comité Republicano decidió no promover protesta alguna durante el día 13, ante la ausencia de órdenes concretas de Madrid. El paso de las horas favoreció a la izquierda, al constatarse que ni el Ejército ni la Guardia civil estaban dispuestos a actuar contra los manifestantes en defensa del Rey.

El 14 por la mañana se respiraba una expectación inusitada en la capital albacetense. Por doquier, grupos discutían sobre la actitud del Gobierno y el Rey ante la situación. Los rumores y las noticias circulaban de boca en boca. Pero de la expectación no se pasó a la acción, pues los republicanos y socialistas esperaban las órdenes de sus dirigentes. Mientras, en Madrid, el Comité Revolucionario decidió exigir el traspaso de poderes y la salida inmediata de España de Alfonso XIII. El Gobierno se resistía, aunque en algunas ciudades como Eibar y Barcelona ya se había proclamado la República. Por su parte, los dirigentes de la izquierda albacetense permanecían expectantes en el Círculo Republicano y en comunicación directa con Giral⁴, a través de los buenos oficios de colaboradores desde sus puestos de telégrafos y teléfonos. Se había conservado el entramado conspiratorio, montado para la sublevación fracasada de Diciembre de 1930, con el fin de estar preparados para realizar una movilización en caso necesario. Pero la indecisión del Comité Revolucionario impidió su puesta en marcha hasta el 14 a primeras horas de la tarde, cuando casi todo estaba decidido. Fue a las 16,30 horas, después de una conversación telefónica entre Arturo Cortés y Giral, cuando se accionó el plan de actuación para ocupar los centros de poder y proclamar la República. Inmediatamente, los republicanos Cortés y Nicolás Belmonte se personaron en el Gobierno civil, solicitando al Gobernador demócrata, Julio Fernández Codórniga, la entrega del mando. Después de conseguirlo, Arturo Cortés se marchó a Madrid al ser requerido por el Comité Nacional.

⁴ El contacto directo con Giral se debió a la amistad de éste con los republicanos albacetenses, fraguada por la mediación del ya desaparecido Martí Jara. Este mismo enlace se utilizó en la fracasada conspiración de Diciembre de 1930.

Con la certeza de no encontrar resistencia en las fuerzas del orden, se inició inmediatamente una manifestación. Tanto en Albacete, como en el resto de las capitales castellano-manchegas, funcionó una previa negociación para asegurarse la cesión de los cargos y evitar una represión contra los manifestantes cuando éstos saliesen a la calle a proclamar la República. En la mayoría de los casos se logró romper la resistencia de las autoridades monárquicas. Pero cuando la oposición del Gobernador civil y/o del jefe de la Guardia civil era inmutable, se aplazaba la movilización popular y la toma de poder, como sucedió en Ciudad Real.

Hacia las cinco de la tarde comenzaron a congregarse un numeroso contingente de personas ante el Círculo Republicano. La noticia se expandió rápidamente y comenzaron a afluir una amplia masa de gente. Ondeaban algunas improvisadas banderas republicanas y se lanzaban constantes vivas a la República. Cuando se inició la marcha, presidida por concejales republicanos y socialistas y miembros de la Casa del Pueblo y de la directiva republicana, las calles estaban repletas de público. El recorrido discurrió por San Agustín, el Tinte, la Caba, la Feria,... Durante el itinerario la alegría embargaba, no sólo a los congregados, sino también, a muchos de los que desde el balcón la contemplaban, lanzando vítores los cuales eran coreados por una multitud jubilosa. Uno de los momentos más emotivos se produjo cuando los manifestantes se detuvieron ante la casa del octogenario republicano Manuel Alcázar quien desde el balcón dirigió una emocionadas palabras que fueron contestadas con un caluroso aplauso. Al llegar la comitiva al Altozano, el desplazamiento de los congregados resultó prácticamente inviable, mientras el público enfervorizado saludaba con una prolongada ovación y continuos vivas a la República. La presidencia de la manifestación entró en el Ayuntamiento y se hizo cargo de él sin encontrar resistencia. A continuación, se izó la bandera tricolor desde el balcón entre frenéticos aplausos, y el republicano Alberto Ferrús proclamó la instauración oficial de la República en Albacete. La multitud continuó su recorrido hasta la Casa del Pueblo donde el socialista Huerta Valcárcel después de dirigirles unas palabras les exhortó se disolviesen tranquilamente y mantuviesen el orden. Tema de máximo interés para los nuevos responsables por las múltiples referencias en los discursos de este día tanto en la capital como en los pueblos. Su esfuerzo se centró en efectuar una «revolución pacífica».

La toma del poder en las provincias sirvió de barómetro para comprobar la capacidad de resistencia de los monárquicos a ceder el mando. Ante el éxito, horas después, el Gobierno revolucionario desbancó al Gobierno Aznar y anunció la República en toda España. ¿Fue la movilización en las provincias una estrategia preparada con el fin de conocer las posibilidades de conquistar el poder? ¿Hubo una trama donde las provincias debían adelantarse a manifestar su oposición al régimen? Faltan datos que lo demuestren, pero en el caso de Albacete, hay claros indicios de que existió y funcionó una junta conspiratoria.

Durante unas horas, entre las cinco y las ocho de la tarde, se vivió una dualidad de poderes: mientras el Gobierno era monárquico, el control de la provincia de Albacete estaba en manos de los republicanos. Esto se resolvió rápidamente con la dimisión del gobierno Aznar y la salida de España de Alfonso XIII. Ante la acefalia, las fuerzas revolucionarias albacetenses decidieron nombrar un Comité que asumiese provisionalmente el control provincial. Para ello, se reunieron representantes de Alianza Republicana y del Círculo Republicano y los presidentes del P.S.O.E., U.G.T. y Agrupación al Servicio de la República y asignaron la presidencia a Nicolás Belmonte de Alianza Republicana; vicepresidencia a Rodolfo Martínez Acebal de la Agrupación al Servicio de la República; las vocalías, al republicano Daniel Castellanos y a los socialistas Marcial Frigolet, Guillermo Fernández y Eleazar Huerta Valcárcel. Elaboraron un manifiesto dirigido al pueblo donde pedían colaboración para asegurar el tránsito a la República:

«Ciudadanos de Albacete

La República ha constituido, con carácter provisional, un Comité Ejecutivo al único objeto de mantenimiento del orden para asegurar el tránsito a la normalidad republicana.

Nuestra principal fuerza es nuestra confianza y la general fe en la causa. Con eso y con la cultura del pueblo de Albacete, ya demostrada, aspiramos a seguir dando un orgulloso ejemplo a la Humanidad.

Os pedimos que entretanto no estén constituidas las autoridades locales y provinciales, seáis vosotros los guardadores del orden sin que nosotros hayamos de actuar...

¡Viva la República! ¡Viva España!
¡Viva Albacete!

Albacete 15 de Abril de 1931. El Comité Ejecutivo de la República»⁵.

Con ello se reconocía públicamente el protagonismo del pueblo y su papel en el mantenimiento del orden, preocupación constante en otras proclamas como las de Córdoba y Santander, que reflejan el interés prioritario prestado a este tema por el Comité Revolucionario de cada provincia.

El ambiente festivo se mantuvo en las calles céntricas de la capital hasta bien entrada la noche, sin ocasionar destrozos en estatuas o edificios. La alegría del triunfo hizo olvidar el deseo de venganza. Esa misma tarde también se anunció la República en algunos pueblos con mayoría de izquierdas, como en Almansa y Tobarra. Pero también se realizó en los ayuntamientos monárquicos de Caudete, Chinchilla y Hellín. Al día siguiente las calles de la capital y algunos pueblos estuvieron concurridísimas. El cierre de los comercios e industrias, por declararlo día festivo, favoreció la animación y el público confluó en las calles céntricas, donde menudearon expresiones de alegría a lo largo del día, a través de manifestaciones de diversa índole. El caso más singular acaeció en Caudete donde desfilaron juntos las autoridades cesantes y los directivos republicanos. Era uno de los muchos ejemplos de la temprana aceptación del nuevo régimen.

La prensa albacetense adoptó una actitud positiva o no beligerante ante la naciente República, valorando muy favorablemente la normalidad con que se había realizado el cambio. El tema había despertado la imaginación popular, como lo reflejan los artículos, las viñetas y poemas de estos días. He aquí uno de ellos:

«Catorce de Abril. Gran día
para la España naciente
Resplandece la alegría
en el rostro de la gente
El pueblo español callado;
sin tiros ni algarabía,
a todos ha demostrado

⁵ *Defensor de Albacete*, 16-4-1931.

su enorme soberanía.
 ¡Qué ejemplo de sensatez
 ha dado la raza hispana,
 imponiendo de una vez
 su voluntad soberana!»⁶.

La transición a la República fue totalmente tranquila en Albacete, pues no se manifestó resistencia al cambio. Entre las fuerzas dinásticas, desorientadas por la marcha de Alfonso XIII, un sector permaneció inactivo mientras el otro se pasaba al nuevo régimen.

3. TRASPASO DE PODERES

Después de proclamada la República, se procedió lo más rápidamente posible a la transmisión de poderes. El mismo 14 por la noche, por orden del Ministro de Gobernación, se hizo cargo del Gobierno civil, de manera provisional, el presidente de la Audiencia, Enrique Rubio. Sin embargo, el Gobierno necesitaba en estos puestos a hombres de confianza desde el primer momento, por lo cual, decretó con presteza sus nombramientos. En todas las provincias se designaron gobernadores republicanos, con preferencia de centro-derecha, imprimiendo un carácter inicialmente moderado a la República. Para Albacete se nomimó al presidente del Círculo Republicano, Arturo Cortés Ortiz, por su gran amistad con Azaña y Giral, quienes requirieron su presencia en Madrid la misma tarde del 14 de Abril y es muy probable que en esa entrevista se decidiera el nombramiento para este cargo en su propia tierra. Tres de los cinco designados en las provincias castellano-manchegas, pertenecían a la Derecha Liberal Republicana. Algo relativamente normal teniendo en cuenta la adscripción a este partido del Ministro de Gobernación.

La urgencia del momento impidió esperar el tiempo reglamentario en el traspaso de poderes en los pueblos. En los días siguientes tomaron posesión los nuevos concejales, dentro de un ambiente poco crispado, según se refleja en las Actas municipales, donde

⁶ *Defensor de Albacete*, 16-4-1931.

la actitud diplomática ocultó parte de la presión existente. En algunos casos, los ediles monárquicos decidieron ausentarse de la toma de posesión del nuevo consistorio para evitar tensiones o desórdenes. Así lo hicieron los dimisionarios de Hellín y Tobarra y los elegidos en la capital. En ésta, durante la sesión, se dio un ejemplo de esfuerzo por parte de los dos contendientes para establecer una concordia de cara a un eficaz gobierno local. En primer lugar, el alcalde monárquico, José María Blanc manifestó al Gobierno provisional y al Ayuntamiento republicano su deseo del mayor acierto en su gestión. En correspondencia, el alcalde accidental, el republicano Ferrús, sugirió el alejamiento de todo sectarismo y confrontación política y señaló, que quienes cesaban lo hacían dignamente y sin humillaciones.

En algunos concejos con mayoría monárquica, para congraciarse con el nuevo régimen, se eligió alcalde republicano. Los diecisiete ediles dinásticos hellineros votaron en blanco para permitir al azañista, José María Silvestre acceder a la alcaldía. Algo similar acaeció en Chinchilla y Caudete. En otros, la mayoría del consistorio (ya fuesen liberales, independientes o conservadores) se pasó al republicanismo, como sucedió en Alcaadozo, Alcalá del Júcar, Casas Ibáñez, Nerpio, Villatoya....

Se dieron casos de destitución de Ayuntamientos monárquicos después de haber sido constituidos en El Bonillo, Chinchilla..., al aceptar reclamaciones electorales realizadas posteriormente. En otras ocasiones, el Gobernador civil se adelantó a la toma de posesión de los nuevos concejales al requerir telegráficamente del Comité Republicano-Socialista su presencia en el consistorio y el nombramiento de una Comisión Gestora para regirlo provisionalmente, compuesta por una persona designada por ellos por cada distrito electoral. Con este telegrama se presentaron en el consistorio (en Villarrobledo les acompañaba el capitán de la Guardia civil) y obtuvieron sin dificultad el traspaso de poderes. Se crearon gestoras, por este procedimiento en Villarrobledo, La Roda... En alguna ocasión, por iniciativa de la Conjunción, como sucedió en Mahora y en otras, como en Munera, fue el mismo Alcalde quien citó, el día 15, al Comité Republicano con el fin de que se hiciera cargo del poder. Con estas destituciones y con el paso al republicanismo de algunos concejales se debilitó la gran victoria monárquica.

La primera labor de cada consistorio republicano fue suprimir los nombres de las calles que hicieran referencia al anterior régimen y cambiarlos por otros de connotaciones revolucionarias como República, Pablo Iglesias, Fermín Galán, etc. De esta manera se exteriorizaba que algo estaba cambiando. Las formas iniciaban su mutación pero los hábitos caciquiles y mentalidades tradicionales perduraron por mucho tiempo.

El 25 de Abril la Diputación monárquica fue sustituida por una Comisión Gestora, nombrada con carácter interino por Arturo Cortés, con arreglo al decreto del 21-4-1931. Éste atribuía al Gobernador civil la facultad de designar un diputado entre los concejales de cada uno de los distritos. Con este decreto se prescindía del sistema electoral que había funcionado durante la Restauración y se reforzaba el papel centralizador del Gobierno al decidir, a través del Gobernador, los componentes de la Diputación. La derecha criticó esta medida que marginaba de esta institución a sus representantes.

Estuvo inicialmente integrada por cinco diputados, uno por distrito electoral: los republicanos Enrique Navarro Esparcia (por Albacete-Chinchilla), Francisco Gaspar Huelves (por Hellín), Teófilo Prados Sevilla (por La Roda) y Emérito Cádiz Cózar (por Alcaraz); y el socialista José Hernández de la Asunción (por Almansa-Casas Ibáñez). Hubo negociación entre los partidos gubernamentales sobre la distribución de puestos, quedando excluida la derecha no republicana. La nominación de cuatro republicanos y un socialista respondía a la proporción alcanzada en las elecciones municipales por ambos. En cambio, en el reparto entre los republicanos los azañistas resultaron muy beneficiados con tres escaños y perjudicados los radicales y los radical-socialistas, sin ninguno. La otra vacante fue para la Derecha Liberal Republicana, cuya Secretaría Nacional propuso a Teófilo Prados para ocuparlo. Tres semanas más tarde, a solicitud de la gestora, se amplió la representación del distrito de Albacete con dos miembros más, el republicano Ildelfonso Vidal Serrano y el socialista Abraham González Blanes. De esta manera, la composición definitiva de la Diputación fue de cinco republicanos y dos socialistas.

Enrique Navarro Esparcia, fue elegido presidente y Francisco Gaspar Huelves vicepresidente, ambos azañistas, con lo cual se completó la hegemonía de Acción Republicana al controlar los principales resortes del poder provincial. Las Gestoras provinciales de la región castellano-manchega estuvieron formadas por miembros de los partidos gubernamentales con mayoría republicana, así como su presidente, excepto en Cuenca, cuyo cargo estuvo ocupado por el socialista Gregorio Manuel Fernández Redondo.

El Gobierno republicano provisional consiguió, a través de los diversos mecanismos descritos anteriormente, situar a sus seguidores en los órganos de poder local y provincial, a pesar de que los monárquicos habían alcanzado un gran triunfo electoral en Albacete. Se procuraba beneficiar a la República y debilitar a los dinásticos en sus reductos, aunque para ello empleasen métodos de dudosa legalidad, como la destitución de ayuntamientos. De esta manera se sentaron las bases para fortalecer al nuevo régimen. Las victorias posteriores de la izquierda en los comicios municipales parciales del 31 de Mayo y en los a Cortes constituyentes de ese año posibilitaron su consolidación.

Se exhibirá en febrero, en el Museo de Albacete

Exposición antológica de Francisco Bores

Durante el mes de febrero se exhibirá en el Museo de Albacete, una exposición dedicada al pintor Francisco Bores. En la muestra se podrán contemplar veintiún lienzos y setenta y siete dibujos, pertenecientes a las colecciones del Estado Español.

Francisco Bores, que nació en Madrid en 1898 y falleció en París en 1972, fue uno de los más activos artistas de las vanguardias madrileñas en el primer cuarto de siglo, hasta que en 1925 se marchase a la ciudad del Sena.

La obra pictórica que se presenta en Albacete abarca precisamente, desde el año 1925 al 1971, pudiéndose observar en su conjunto la trayectoria seguida por Francisco Bores, que va del movimiento *fauve* al cubista y de la abstracción al surrealismo, para posarse definitivamente en el cubismo y post-impressionismo.

«Retrato de Ángel Apraiz» (1925), «Rincón de habitación» (1925), «Composición» (1927), «Naturaleza muerta sobre la pared» (1927), «La danza de las corbatas» (1927), «Café» (1928), «Retrato de Carmen» (1935), «Muchacho en su habitación» (1936), «Composición con espejo» (1937), «Jugadores de Cartas» (1942), «Paisaje» (1943), «Bodegón con cerezas y limones» (1948-50), «Interior» (1951), «Después de la cena» (1955), «Mujer con platos» (1958), «Mujer sentada» (1965), «La corrida» (1965), «El paseo» (1965), «La piña» (1966) y «Personaje» (1971), son los títulos de los lienzos

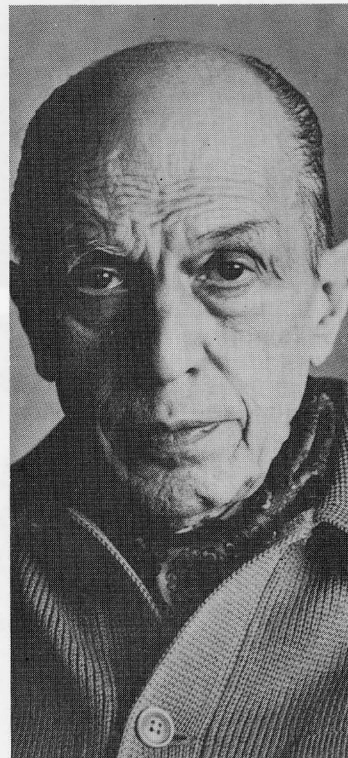
que con los setenta y siete dibujos, seleccionados de casi doscientos, forman esta antológica que generosamente fue donada al Estado por la familia del pintor madrileño.

Bores, que en 1976 fue ob-

jeto de una retrospectiva en las salas madrileñas de la Dirección General de Bellas Artes, empieza a ser descubierto por el público español, que durante demasiados años estuvo privado de su arte.

Juan Manuel Bonet: FRANCISCO BORES, EL SILENCIOSO

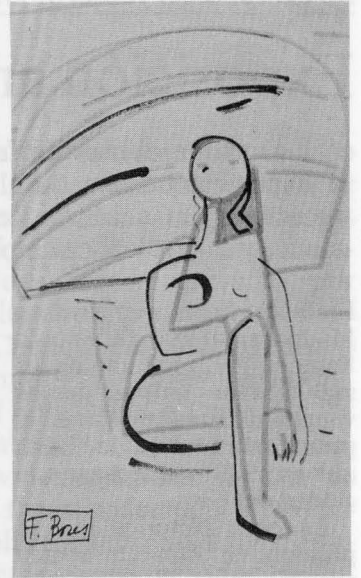
En 1925, precisamente el año de los Ibéricos, Bores se marchó a París. Entonces comenzaba a agruparse allá un núcleo de artistas, atraídos por un fanal llamado Pablo Picasso, y que terminarían configurando lo que se ha dado en llamar la Escuela española de París. Además de Bores, en aquel núcleo primitivo figuraron Pancho Cossío, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Alfonso de Olivares, Benjamín Palencia —que sería de los primeros en volver a España—, Luis Fernández, Josep de Togores, José María Ucelay, Cándido Fernández Mazas y algunos otros, incluidos Miró y Dalí, que se incorporaron al surrealismo, y Sáenz de Tejada, muy amigo de Bores en Madrid, y que pronto abandonaría el lienzo para convertirse en ilustrador de éxito. Varios de ellos, y Bores en primerísimo lugar,



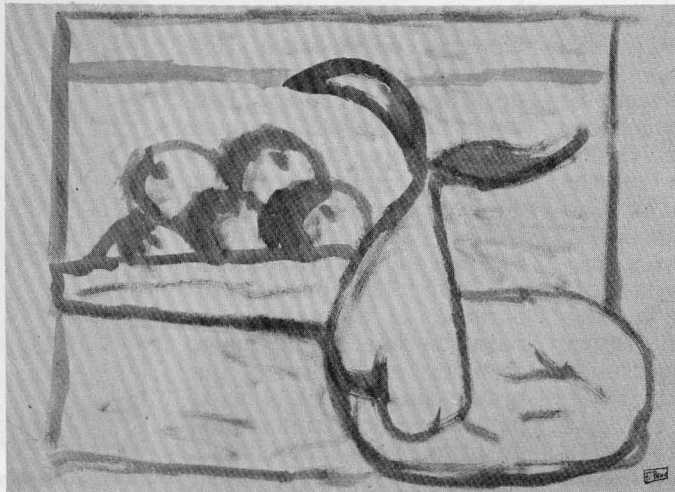
Bores en Madrid, 1971.



Interior, 1951.



La playa, c. 1957.



Bodegón, c. 1951.

encontrarían un eco real en la capital francesa, entre otras cosas gracias al apoyo de *Cahiers d'Art* y de sus dos principales redactores, los griegos Tériade y Christian Zervos.

Los pintores españoles de París pueden ser considerados en líneas generales como el equivalente pictórico del 27 literario. Coincidencias temáticas, anécdotas biográficas, colaboraciones entre pintores y poetas en el marco de *Litoral* y de otras revistas, la presencia común en *La Gaceta Literaria*, avalan tal hipótesis, reforzada por el hecho de que al menos tres de los poetas —Lorca, Alberti, Moreno Villa— y el más polifacético de los prosistas —Giménez Caballero— realizaron también una importante obra plástica. Bores estuvo presente en las páginas de *Alfar*, de *Litoral*, de *La Gaceta Literaria*, e ilustró, con cuatro dibujos casi abstractos, *La rosa de los vientos* (1927), tercer libro del poeta surrealizante malagueño José María Hinojosa, que entonces residía en París, y otros de cuyos libros llevan dibujos de Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado, Benjamín Palencia, José Moreno Villa y Ángel Planells. (Claro que también fueron «27» otros pintores, menos vanguardistas, por ejemplo: Ramón Gaya —que visitaría a Bores en su primer viaje a París—, Juan Bonafé, Gregorio Prieto, o los hermanos Esteban y Eduardo Vicente. Más el caso Maruja Mallo).

Entre 1925 y 1928, Bores se buscó en varias direcciones. Su «neocubismo» —la expresión es suya—, aprendido en Picasso, en Braque, en Juan

Gris, no está reñido con incursiones en la abstracción e incluso en el surrealismo. En la sorprendente *Naturaleza muerta con conejo* (1926) y en la más austera y casi rupestre *Naturaleza muerta sobre la pared* (1927), esta última incluida en la presente muestra, concilia una composición esquemáticamente cubista, y rudos efectos de materia.

Tentativas abstractas y surrealistas

Ciertas tentativas abstractas —ver, también en esta muestra, la oscura *Composición* (1927), y algunos de los papeles, a los que ocasionalmente incorpora *collages* e hilos—, no tuvieron continuidad; al igual que las del Pancho Cossío de esos mismos años, pueden ser contempladas como anticipaciones de la pintura de Fautrier y otros expresionistas abstractos de los años cuarenta y cincuenta. Ciertos automatismos surrealistas casi massonianos (ver la *Composición* de 1927 de la colección Botella Clarella, o el *Desnudo* y el *Desnudo gris* del mismo año, o aquí mismo, y siempre de 1927, la sorprendente *Danza de las corbatas*) tampoco pasaron de ser algo episódico. Aunque en varios de sus textos el propio pintor reconocía el contagio de las teorías de Breton, que le afectaron al igual que a pintores de los que se consideraba «hermano», como Lurçat, Viñes, Cossío, Peinado, y naturalmente Miró, hay que darle la razón a Santos Torroella cuando subraya el hecho de que Bores se mantuvo

siempre «a prudente distancia» del surrealismo. Su presencia, unos años más tarde, en las páginas e incluso en cubierta de *Minotaure*, no debe llamarnos a engaño: es de la mano de Tériade y de Maurice Raynal que llega a la lujosa publicación de Albert Skira, y no de la de Breton.

Sensibilidad «fauve»

A partir de 1928 la pintura de Bores comienza a encauzarse, a atemperarse. Es el momento de sus inconfundibles y maravillosas escenas de café o de restaurante. El Bores de esos años posee una especial gracia para captar el movimiento, el aire de la calle, la vida en torno, que ya habían sido las principales fuentes de inspiración de sus xilografías ultraístas, pero que en cambio estaban ausentes de sus estáticos bodegones cubistas. Unos rostros masculinos coronados cada uno por un sombrero, un velador sobre el que están colocadas unas consumiciones, los letreros de unos comercios, unos espejos, el gesto de un camarero sorteando los obstáculos con su bandeja, unos jugadores de cartas bajo la lámpara, el humo de un cigarrillo, una corbata, una ventana y en ella una mujer: todas estas y muchas otras cosas se organizan sobre el lienzo de un modo disperso, como signos en medio de una gran extensión de blanco, de marrón o de gris noche. El humor nunca deja de estar presente, especialmente en los dibujos, de nerviosa escritura. La trama de esta pintura es una trama cubista, pero a

la postre estamos en plena sensibilidad *fauve*. Matisse siempre sería, a partir de aquel momento, una de las grandes referencias de Bores, que ya entonces demuestra haber asimilado alguna de sus mejores enseñanzas, y que fue a la vez amigo del autor de *Luxe, calme, volupté*, y de Picasso. Provenza, tan importante para impresionistas y *fauves*, también ejerció una gran influencia sobre nuestro pintor. Parece que fue la luz de Grasse la que, en 1929, le hizo decidirse en favor de una pintura más atenta de lo que lo había sido hasta entonces a las sugerencias atmosféricas. «Fui subyugado —nos dice— por la luz, las frutas, las mujeres de aquel país». En la parte dibujística de esta exposición encontramos referencias a las playas y a los puertos de la Costa Azul, un paisaje feliz que también pintaron, por aquella época, Ismael González de la Serna y Manuel Ángeles Ortiz. Así empezaba a producirse el cruce, subrayado por Juan Ramón en su «caricatura lírica», entre cubismo e impresionismo.

Fruición colorista

Después de los blancos y los grises, de los ocres, de los pardos tan característicos de sus bodegones y de sus cafés, que influirían a otros pintores (ver algunas cosas del Esteban Vicente del periodo barcelonés), si algo caracteriza al Bores de los años treinta es una mayor fruición colorista, fruición no reñida con la geometría, y que él sintetiza admirablemente

en la definición que da de su pintura de aquel período: «pintura-fruta». «La pintura —escribe— se saborea como una fruta; placer de los sentidos ante todo. La paladeamos con los dedos. Su piel se identifica con la nuestra». Hacen su aparición los amarillos, los azules, los naranjas, los verdes, los rosas. En el dibujo se advierte una evolución paralela hacia mayores sinuosidades, como lo prueban aquí mismo ciertos desnudos, ciertas manos, ciertas bailarinas. Es entonces cuando Bores pinta algunos de sus cuadros más importantes, como *La mujer-flor* (1933), *Mujer ajustándose el corsé* (1933), *Muchacho en su habitación* (1936) —aquí incluido—, *La*

lectura (1937), *La prueba* (1934), *La lección de música* (1938) o el monumental *Bar de marineros* (1938), en cuyo centro se autorretrata. Sosiego, transparencia, equilibrio son las cualidades más evidentes de esta zona de su obra, en la que los motivos son casi siempre domésticos, cotidianos, familiares incluso —varios retratos de Carmen, como el aquí incluido, fechable hacia 1935— en la tradición muy francesa de Bonnard y Vuillard, o del propio Matisse, autor él mismo, en los años diez, de algunas memorables *Leçons de musique*, como las que se conservan, respectivamente, en el Museum of Modern Art de Nueva York y en la Barnes Foundation. Desde



Personaje,
1971.

el punto de vista de su reconocimiento público, la mencionada presencia de Bores en *Minotaure*, su contrato con el siempre exigente Kahnweiler, su exposición en la Zwemmer Gallery de Londres, la adquisición de un lienzo —el mencionado *La prueba*— precisamente por el Museum of Modern Art de Nueva York son datos que hablan por sí solos de una lenta pero constante ascensión.

El propio Bores, escribiendo sobre aquellos años y sobre los propósitos que eran los suyos, casi retoma los términos juanramonianos, haciéndolos extensivos, con su modestia característica, al conjunto de los «españoles de París»: «Hemos intentado una suerte de síntesis, independientemente los unos de los otros, pero paralelamente, entre la herencia plástica de Braque y de Cézanne, y las exigencias del lirismo». A Mercedes Guillén, que le entrevistó para su libro sobre los españoles de París, le dirá más o menos lo mismo: «Me ahogaba en las composiciones cubistas. Sentía deseos de abrir las ventanas y darle al cuadro su respiración. Intentaba una nueva síntesis, independientemente, pero paralela a la herencia del cubismo y a las exigencias del lirismo espacial».

Bores se afianzó, entre 1945 y su muerte, como uno de los valores más firmes de la Escuela de París. Habían cambiado los gustos y como es natural, en tiempos de expresionismo abstracto y de vehemencia existencial, la música callada de Bores tendió a ser percibida como algo

más del pasado que del presente. Pero ello no le impidió, antes al contrario, ahondar en su obra, y encontrar espectadores sensibles a ésta. A la atención crítica siempre sostenida del fiel Tériade —que le veía, precisamente, como «un superviviente» de un tiempo pasado—, de Maurice Raynal o de Pierre Courthion, se le unió entonces la de gentes nuevas, destacando por su agudeza el escritor Jean Grenier, que en 1961 le dedicó un libro, y que tanto en los textos que escribió sobre él, como en los que tuvieron por objeto a Joseph Sima o a nuestro Fernando Lerín, se reveló como alguien casi tan preocupado como Bores por conciliar orden e intuición, espontaneidad y equilibrio.

Madurez definitiva

Si los dos lienzos de los años bélicos aquí incluidos, *Jugadores de cartas* (hacia 1942) y *Paisaje* (hacia 1943) nos hablan, como otros coetáneos —la deslumbrante *Naturaleza muerta* (1940) con naranjas y limones, *La merienda* (1942)— de una inflexión naturalista relativamente similar a la que afecta por aquellos mismos años a Julio González o al propio Picasso, las obras posteriores atestiguan la madurez definitiva. Entre las aquí incluidas hay algunos lienzos admirables, como *Bodegaón con cerezas y limones* (1948-1950), como *Después de la cena* (1955), como *Mujer sentada* (1965), o como esa *Piña* (1966) prieta y luminosa, que vuelve a colocarnos, esta

vez por medio de la imagen, ante la metáfora frutal, tan del gusto de Bores. Ya sin preocupaciones cubistas, aunque manteniéndose siempre fiel a una arquitectura del cuadro que tiene más que ver con Braque que con Picasso, Bores desgrana sus temas habituales, bodegones, interiores, personajes, playas, ventanas, y lo hace siempre con esa capacidad tan suya para que la pintura respire, para que fluya con naturalidad. Unas veces es más figurativo, y otras más abstracto, unas veces es más efusivamente colorista, y otras se refugia en lo que define como su «manera blanca», pero siempre posee un refinamiento, una sobriedad, un rigor no-agobiante, una serenidad que hacen que a distancia distingamos, entre decenas de cuadros, la armonía, la sensibilidad, la luz y el espacio propios de Bores. Una de las mejores definiciones literarias de su arte de la madurez la dio, en 1956 y en una de sus crónicas desde París para Goya, Julián Gállego: «Este gran artista ha eliminado de su pintura tantos efectos que podría resultar sosa si los pocos que conserva no estuvieran tan exacta, tan seguramente dosificados. Sus pinturas son un acertijo de cristal, transparente e impenetrable como la *Sonata Fácil* de Mozart». Veinte años después, cerrando su texto del catálogo de la retrospectiva madrileña, de nuevo surgiría bajo la pluma de Julián Gállego una afortunada comparación musical, esta vez con el piano de Frederic Mompou.

En el año Mozart (1791-1991), ciclo en enero

Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos

De tres conciertos consta el ciclo «Mozart: Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos» que se ofrecerá los lunes 14, 21 y 28 de enero, en el Auditorio Municipal de Albacete, organizado con motivo del 200 aniversario de la muerte del músico salzburgués.

Dicho ciclo se realiza con la ayuda técnica de la Fundación Juan March.

El primer concierto estará dedicado a la modalidad de cuatro manos. **Eulalia Solé** y **Judit Cuixart** interpretarán *Sonata en Re mayor KV. 381 (123a)*, *Sonata en Si bemol mayor KV. 358 (186c)*, *Fantasia en Fa menor para el mecanismo de un reloj KV. 608*, *Andante con variaciones KV. 501* y *Sonata en Do mayor KV. 521*.

En el segundo concierto **Begoña Uriarte** y **Karl-Hermann Mrongovius** interpretarán un concierto para dúo de pianos, ejecutando *Fantasia en Fa menor para el mecanismo de un reloj KV. 608 (Busoni)*, *Duetto concertante KV. 459/ III en Fa mayor (Busoni)*, *Adagio y Fuga en Do menor KV. 546/426 (Lewicki)*, *Larghetto, Allegro en Mi bemol mayor (Stadler)* y *Sonata en Re mayor KV. 448*.

Y como colofón al ciclo **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina** ofrecerán un concierto a cuatro manos en el que interpretarán *Sonata en Do mayor KV. 19d*, *Sonata en Sol mayor KV. 497a*, (obra inconclusa, terminada por J. André), *Fantasia en Fa menor KV. 594* (versión de Christa Landon), *Fuga en Sol menor KV. 375e*, *Andante en Fa mayor (Für eine Orgelwalze) KV. 616* (versión M. Zanetti-F. Turina) y *Sonata en Fa mayor KV. 497*.

MÚSICA DE TECLADO PARA DOS INTÉRPRETES

Actualmente dentro de la música para teclado solista existe una faceta no demasiado conocida ni apreciada: la música para dos intérpretes, ya sea en dos instrumentos, o en uno (en cuyo caso es denominada: música a cuatro manos). Resulta, además, que en ese tipo de composiciones el desconocimiento está en razón inversa a su antigüedad: hoy en día

son hasta cierto punto conocidas las obras para cuatro manos de autores como Debussy, Ravel, Fauré, etc. Pero, ¿puede decirse lo mismo si nos referimos a compositores como Weber, Clementi, Schumann, etc.? Opino que no. Y el fenómeno se hace más evidente cuanto más retrocedemos en la historia de la música.



Evolución

Por ello es normalmente un error la interpretación en dos teclados de las obras compuestas para cuatro manos, aunque de esta manera la ejecución resulte más fácil físicamente.

Hasta ahora he evitado referirme al piano, si bien será éste el instrumento protagonista de estas tres sesiones.

Pero los duetos, o las obras para dos pianos no comienzan a aparecer hasta bien avanzado el siglo XVIII, coincidiendo, como es lógico, con el asentamiento más o menos definitivo del Fortepiano.

No es el momento de trazar una exhaustiva relación de la evolución histórica de la música para dos teclados o para cuatro manos; pero no estará de más el referirnos, siquiera sucintamente, al tema.

Las reducidas dimensiones de teclados e instrumentos en el siglo XVI no constituían precisamente un estímulo para la composición de obras a cuatro manos: fácil es imaginar la incomodidad que debían sentir dos intérpretes sentados de lado frente a un virginal, especialmente si consideramos el volumen de los ropajes al uso en esa época.

Y paradójicamente, los duetos más antiguos que se conocen datan de finales del siglo XVI y se deben a compositores ingleses. Son: «A Fancy for two to play» de Thomas Tomkins (1572-1656) y «A verse for two to play on one virginal or organ» de Nicholas Carleton (¿-1630).

De todos modos, en honor

a la verdad, habría que citar la obra anónima «Divisions ona ground» perteneciente al Dublin Virginal Manuscript (mediados del siglo XVI) como la primera obra de teclado conocida para más de un intérprete, si bien en este caso no podemos hablar propiamente de música para cuatro manos, sino para tres.

Otros autores de obras para tres manos fueron William Byrd (1543-1623) y John Bull (1563-1628), probablemente, los dos nombres más impor-



Mozart, en un salón de Praga. Pintura sobre cristal, por Kupelziky.

tantes de la escuela de los virginalistas ingleses.

No se ha conservado mucha música para dos claves o para cuatro manos, perteneciente al período barroco.

François Couperin (1668-1733) en sus Pièces de clavecín nos ha dejado algunos ejemplos: Allemande para dos claves (Orden 9.º), La Julliet (Orden 14.º), La Letiville (Orden 16.º), Muséte de Choisi y Muséte de Taverni (Orden 15.º).

Lo mismo sucede con La Letiville, y la segunda sección de La Cróuilli ou La Couperinète (Orden 20.º).

Johann Sebastian Bach (1685-1750) nos ha dejado los más perfectos ejemplos de música para dos claves. Me refiero a las fugas «en espejo» pertenecientes al «Arte de la Fuga», obra que, tras el soberbio análisis y estudio de Gustav Leonhardt, podemos considerar sin ninguna duda, compuesta para clave.

Hay que mencionar, igualmente, el Concerto a due Cembali (BWV 1061 a), generalmente conocido como Concerto en Do mayor para dos claves, cuerda, y continuo (BWV 1061). Recientemente se ha descubierto que las partes orquestales fueron añadidas tras la muerte de Bach.

En estas obras y en la Allemande citada de Couperin vemos ya un tipo de composición en la que ambos instrumentos se hallan en un plano de absoluta igualdad.

Es muy probable que el Concerto en Do mayor (BWV 1061 a) sirviese como punto de partida para otras composiciones semejantes para dos claves surgidas dentro del círculo próximo al «Cantor», como las obras de Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) o de Johann Ludwig Krebs (1713-1780), uno de los discípulos predilectos de J. S. Bach.

El auge del dueto a finales del XVIII

Tres factores contribuyeron poderosamente al auge del dueto a finales del siglo

XVIII: el aumento en la extensión del teclado, un incremento de las publicaciones de música, y el surgimiento de una nueva clase social profesional y mercantil que podía permitirse el lujo de que sus hijas recibiesen lecciones en el instrumento cada vez más de moda: el forte-piano.

En España hay que citar los seis conciertos para dos órganos (susceptibles de ser interpretados en cualquier otro instrumento de tecla) del P. Antonio Soler (1729-1783), así como los, menos interesantes, conciertos para dos órganos de Pedro Blanco (segunda mitad del siglo XVIII), la bellísima sonata para piano a cuatro manos, de Joaquín Murguía (1759-1836), de clara inspiración vienesa, y las obras para dos órganos, de escaso interés, compuestas en el siglo XIX por organistas de la catedral de Cuenca, como Francisco Olivares, Julian Paxaron, y Nicolás Sabas Gallardo.

Al igual que los conciertos de Soler, todas estas obras admiten su interpretación en instrumentos de teclado distintos al órgano.

El musicólogo y compositor Dr. Charles Burney (1726-1814) anunciaba en 1777 sus dos colecciones tituladas «Four sonatas or duets for two performers on one piano-forte or harpsichord» como las primeras composiciones editadas para dicha combinación.

Joseph Haydn (1732-1809) por esa época compuso sus dos únicos duetos, cuya calidad, por cierto, es muy inferior a la del resto de su producción para forte-piano.

Johann Christian Bach (1735-1782) compuso varias sonatas y duetos para forte-piano, que pueden contarse entre lo mejor del repertorio, y que, en cierta medida servirían de modelo para las primeras composiciones para dúo de pianistas, del jovencísimo W. A. Mozart.

Otro autor continental igualmente establecido en Inglaterra fue Muzio Clementi (1752-1832), quien, aparte de su numerosa producción para forte-piano solo, compuso siete duetos y tres Rondeaux Agréables.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) no compuso mucha música para cuatro manos, gran parte de la cual corresponde a su juventud. Pero se trata de una producción en modo alguno, desdeñable.

Veinte duetos repartidos en tres series debemos a Carl Maria von Weber (1786-1826), todos ellos impregnados del espíritu elegantemente romántico tan característico de su autor.

Probablemente el único autor comparable a Mozart en cuanto a su obra para cuatro manos sea Franz Schubert (1797-1828), cuya producción duetística supera ampliamente a la de cualquier otro autor. Obras de grandes dimensiones coexisten con maravillosas miniaturas. Está claro que Schubert concebía la música para cuatro manos como la ideal para ser interpretada con sus amigos en las reuniones sociales (conocidas como «Schubertiades») a las que tan aficionado era. En algunas de las grandes composiciones de este género debidas a su inspiración tenemos la

impresión de que se tratan casi de obras orquestales reducidas para piano a cuatro manos.

Felix Mendelssohn (1809-1847) y Robert Schumann (1810-1856) no nos han dejado mucha música para cuatro manos; pero la que conocemos resulta de gran interés, sobre todo en el caso de Schumann, autor, asimismo, de un hermoso andante con variaciones para dos pianos, dos violoncellos, y trompa.

Johannes Brahms (1833-1897) compuso duetos tan populares como los Valses op. 39, o sus Danzas Húngaras (las cuales, a fuerza de oírlas en transcripciones orquestales, se olvida su verdadero origen). Igualmente nos ha dejado hermosísimas páginas para dos pianos, como sus variaciones sobre un tema de Haydn. Son así mismo destacables sus «Liedeslieder» para cuarteto vocal y piano a cuatro manos.

Antonin Dvorák (1841-1904) es otro de los autores



que más importancia dieron a la música para piano a cuatro manos, gran parte de cuya producción orquestaría posteriormente.

Los compositores franceses inmediatamente posteriores al romanticismo produjeron bastantes duetos y obras para dos pianos.

Podemos citar a Georges Bizet (1838-1875) con su suite titulada «Jeux d'Enfants», o «Dolly Suite», de Gabriel Fauré (1845-1924), ambas obras de inspiración en el mundo infantil.

Claude Debussy (1862-1918) prestó más atención a la combinación de dos pianos que a la de cuatro manos. Sus únicos duetos son Petite Suite, y Six épigraphes antiques.

Lo mismo puede decirse de Maurice Ravel (1875-1937), cuya única obra a cuatro manos, la suite «Ma Mere l'Oye», es mucho más conocida que su producción para dos pianos.

En el siglo XX la música para cuatro manos o para dos pianos ha sido muy cultivada. Señalemos como ejemplo los nombres de Erik Satie (1866-1925), Sergéi Rachmaninov (1873-1943), Igor Strawinsky (1882-1971), Francis Poulenc (1899-1963), Paul Hindemith (1895-1963), etc.

A esta sucinta descripción histórica de la música para dos intérpretes de teclado podemos añadir aún algunos nombres como Jan Ladislav Dusek (1760-1812), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Richard Wagner (1813-1883), Anton Bruckner (1824-1896), Emmanuel Chabrier (1841-1894), Edward Grieg (1843-1907), Max Reger

(1873-1916), Ottorino Respighi (1879-1936), William Walton (1902), etc., y podremos llegar a la conclusión de que el dúo a cuatro manos o a dos teclados constituye un género mucho más importante de lo que pudiera parecer a primera vista en la historia de la música para tecla.

Mozart, el más importante del género

Y es evidente que Wolfgang Amadeus Mozart es, junto a Franz Schubert, el más importante de los compositores para tal género.

Pasemos, pues, a ocuparnos de la producción mozartiana para dos teclistas, objeto del presente ciclo. Pero conviene, antes que nada, hacer una puntualización: El instrumento utilizado en estos recitales no tiene nada que ver con el forte-piano que Mozart conoció y tocó. Es la eterna cuestión: ¿instrumentos originales, o instrumentos modernos? Debo precisar que el término «originales» no debe ser tomado en sentido estricto, sino comprendiendo así mismo todos los fabricados siguiendo lo más fielmente posible los modelos antiguos.

El forte-piano de tiempos de Mozart, ya fuera obra de Stein o de Walter, tenía un sonido mucho más aterciopelado que el de los pianos de hoy en día, y su potencia sonora era muy inferior a la de los actuales Steinway, Bossendorfer, etc.

Es inevitable que, al tratar esta cuestión, surja la afirmación de que si Mozart hubiera

conocido los pianos actuales se habría entusiasmado. Ello es muy posible, pero, dado que, por desgracia, no podemos preguntárselo, la citada afirmación debe ser admitida con todas las reservas.

Personalmente opino que la utilización de un forte-piano en la música de Mozart, aparte de constituir un regalo para los oídos, resulta del máximo interés por descubrírnos otra interpretación mozartiana, sin duda más cercana a la original. Un pianista nunca interpretará la misma obra del mismo modo en un forte-piano y en un piano actual. El tipo de instrumento utilizado determinará el sonido, el «touché», la dinámica, e incluso el tempo.

Sentada mi opinión, sin embargo, no tengo el menor reparo en reconocer como igualmente válida y del mayor interés artístico y musical la propuesta de utilizar un instrumento moderno para la interpretación de estas obras.

Para terminar con el tema; creo que hoy en día la teoría según la cual el uso de instrumentos originales solamente se justifica en términos de arqueología musical, cuando no como recurso de muchos instrumentistas mediocres, está de más y debe ser totalmente ignorada, si no despreciada.

Pero ciñámonos ya al objeto directo de este ciclo.

Hay que comenzar diciendo que los mejores ejemplos de estilo concertante se hallan en las obras de Mozart para piano a cuatro manos o para dos pianos.

(Este texto, que sirve de introducción al ciclo, es obra del musicólogo **Pablo Cano**).

CRONOLOGÍA



- 1756** Nace en Salzburgo (27 de enero). Aparición en Augsburgo del método de violín de Leopoldo Mozart.
- 1761** Recibe lecciones de su padre Leopoldo. Primeras composiciones de piano.
- 1762** Viajes a Munich (príncipe elector Maximiliano José II) y a Viena (emperatriz María Teresa y emperador Francisco I).
- 1763-66** Gran viaje por Europa (del 9 de junio de 1763 al 19 de noviembre de 1766) en coche propio. Principales etapas: Munich, París (primer concierto el 10 de marzo de 1764), Londres (hasta el verano de 1765). «Primera Sinfonía» KV. 16. Encuentro con Johann Christian Bach. La Haya («Sinfonía» KV. 22).
- 1767-68** Segundo viaje a Viena («Bastien y Bastienne»).
- 1769** Mozart se convierte en director de la orquesta de la capilla de la corte de Salzburgo.
- 1770-73** Tres viajes a Italia, el primero hasta Roma y Nápoles, el segundo (otoño de 1771, «Ascanio in Alba») y el tercero (invierno de 1772-1773, «Lucio Silla») a Milán.
- 1772** Entronización del arzobispo de Salzburgo Hieronymus Colloredo («Il sogno di Scipione»).
- 1775** Viaje a Munich (Carnaval. «La finta giardiniera»).
- 1777-78** Viaje a París con etapas en Munich y en Mannheim (se enamora de Aloysia Weber, «Sinfonía en Re mayor» KV. 297/300a, música de ballet para «Les Petits reins». Muere su madre).
- 1778** Sonatas «Palatinas» KV. 301, 302, 303, 304, 305 y 306. París y Mannheim.
- 1778-81** Sonatas KV. 296, 376, 377, 378, 379 y 380. Mannheim, Salzburgo y Viena.
- 1781** Carnaval de Munich («Idomeneo», 29 de enero). Mozart solicita la dimisión de sus funciones en Salzburgo (9 de mayo), que es aceptada (8 de junio). Se esfuerza en vano por obtener en Viena un cargo fijo, imparte lecciones y da conciertos.
- 1782** Estreno de «El rapto del serrallo» (16 de julio, en Viena), el mayor éxito escénico que jamás obtuviera Mozart, fuera incluso de Viena. «Sinfonía Haffner» KV. 385. Matrimonio con Konstanze Weber (4 de agosto). Sonatas KV. 402, 403 y 404, inacabadas.
- 1783** Viaje a Salzburgo («Misa en Do mayor» KV. 427. «Sinfonía Linz» KV. 425).
- 1784-86** Mozart compone y ejecuta doce nuevos conciertos para piano KV. 449-503.
- 1784** Comienza a llevar su catálogo temático (9 de febrero). Entra en la masonería (14 de diciembre). Nace Karl Thomas, segundo hijo de Mozart que moriría en Milán en 1858. Sonata «Strinasacchi» KV. 454.
- 1785** Seis cuartetos de cuerda dedicados a Joseph Haydn. Sonata KV. 481.
- 1786** Estreno de «Le nozze di Figaro» (1 de mayo, en Viena).
- 1787** Viaje a Praga. Ejecución de la «Sinfonía Praga» KV. 504. Leopoldo Mozart fallece en Salzburgo (28 de mayo). Estreno de «Don Giovanni» (29 de octubre, en Praga). Sonata KV. 526.
- 1788** Últimas sinfonías KV. 543, 550, 551. Sonata KV. 547.
- 1788-89** Adaptación de obras de Händel para el barón Van Swieten.
- 1789** Viaja a Berlín (rey Federico Guillermo II) por Dresde y Leipzig.
- 1790** «Cosi fan tutte» (26 de enero, en Viena). Viaje a Francfort (otoño) para la coronación del emperador Leopoldo II.
- 1791** Último concierto para piano (KV. 595). Nace el sexto hijo de Mozart, Franz Xavier Wolfgang (26 de julio) que fallecería en 1844 en Karlsbad. Viaje a Praga (agosto-septiembre). Estreno de «La clemenza di Tito» (6 de septiembre, en Praga). Estreno de «La flauta mágica» (30 de septiembre, en Viena). Trabaja en el «Réquiem». Fallece en Viena el 5 de diciembre.

Se ofreció en diciembre

Ciclo dedicado a la música de cámara de Mendelssohn

«Mendelssohn: música de cámara» es el título del ciclo musical que Cultural Albacete ofreció en diciembre. La serie, organizada con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, constó de tres conciertos y se celebró en el Auditorio Municipal de la ciudad.

En el primer concierto (3-XII) el **Cuarteto Ibérico** interpretó *Cuarteto Op. 12 n.º 1 en Mi bemol mayor* y *Cuarteto Op. 44 n.º 3 en Re mayor*. El *Cuarteto en Mi bemol mayor Op. 12*, aunque con número de publicación inferior, vio la luz después que el *Op. 13*, pues figura en el manuscrito como fecha de terminación el 14 de septiembre de 1829, editándose en noviembre de 1830. Como en el caso que abrió el camino, éste deriva asimismo de Beethoven, pero no con una sumisión tan incondicional. En cierto sentido, Mendelssohn pretende afimar su personalidad frente al gigante, lo cual no siempre le asegura resultados musicales válidos. Pone el acento en el cuarteto como un todo o se coloca justo en el extremo opuesto, potenciando al primer violín. En conjunto, se trata de una obra más serena que el atribulado e imperfecto *Cuarteto Op. 13*, y con una veta lírica que parece extraída del mundo del lied. Cuenta en su haber con la originalidad de uno de los primeros ensayos cíclicos. Señala Abraham el efecto poético, plenamente conseguido, de la reaparición del primer tema del Allegro non tardante en el Finale.

En el segundo concierto (10-XII), **Solistas de la Camerata de Bariloche** ejecutaron un programa compuesto por las siguientes obras: *Quinteto en Si bemol mayor Op. 87* y *Octeto en Mi bemol mayor Op. 20*. Sobre el Octeto del músico alemán, que se interpretó en la segunda parte del concierto, ha escrito lo que sigue **Enrique Martínez Miura**, autor de las notas del folleto de mano editado con motivo del ciclo: «Con su Octeto crea Mendelssohn, cuando todavía es un muchacho de dieciséis años, un género instrumental nuevo y la que probablemente es su obra maestra dentro de la producción camerística. Efectivamente, los cuartetos dobles de Spohr tienen otro sentido, por el juego antifonal y la subordinación del segundo cuarteto.

Aunque la pieza tiene una apariencia innegable de sinfonía de cámara, con sus múltiples trémolos orquestales, no es menos cierto que Mendelssohn aprovecha al máximo su instrumental y abundan los momentos de escritura para ocho voces reales. En el Octeto se sedimentan cinco años de preparación en el terreno de la música de cámara y el estudio de las posibilidades de

los instrumentos de cuerda, tal como fueron recogidas en las Sinfonías para cuerda (1821-1823)».

Y como colofón al ciclo (17-XII), **Paul Friedhoff** (violín), **Victor Ardelean** (violonchelo) y **Agustín Serrano** (piano) interpretaron en el último concierto de la serie *Trío en Re menor Op. 49* y *Trío en Do menor Op. 66*. El *Trío en Re menor Op. 49* fue empezado en febrero de 1839 y acabado el 23 de septiembre de ese mismo año. Schumann dedicó a la Op. 49 este encendido elogio: «Es el trío maestro de nuestra época, como el *Trío en Si bemol mayor (Archiduque)* de Beethoven y el *Trío en Mi bemol mayor (Op. 100)* de Schubert fueron las obras maestras en su momento. Es una composición sumamente hermosa, que alegrará a nuestros nietos y biznietos por muchos años en el futuro».

Con esta obra Mendelssohn se inclinaba a escoger tonalidades en menor para la combinación piano, violín y violonchelo, se respira un aire de lirismo, sombreado por una ligera entonación elegíaca; busca con toda evidencia contrapesar el ideal clásico con el ardor romántico. En el *Trío*

en *Re menor* surge una intensidad de expresión que no se encuentra en la mayoría de la música de Mendelssohn previa a esta obra.

El *Trio en Do menor Op. 66* data del mismo año que otra de las obras de este ciclo, el *Quinteto en Si bemol mayor*, a la que se adelantó en cuanto al orden de composición. En efecto, el *Trio* fue comenzado en febrero de 1845 y, sin que tengamos la certeza de ello, tuvo que ser acabado con la entrada del verano, apareciendo impreso en febrero de 1846. En relación con el *Trio en Re menor*, el acogido a la *Op. 66* transita por algunos caminos diferentes. En el caso que nos ocupa, la influencia de Beethoven se proyecta sobre toda la obra, siendo así que en la precedente del género afectaba, como indicábamos, al tiempo lento. Esta composición de Mendelssohn es *beethoveniana* por su fuerza dramática, por su intensidad conmovedora y su coloración sombría. El dinamismo, la acusada impronta rítmica son factores que aumentan la dimensión dramática de la obra. Mas si el segundo *Trio* es probablemente más expresivo que el primero, es menos coherente en el aspecto formal. La página tiene un contrapuntismo que no estaba tan presente en el *Trio en Re menor*. Los tres instrumentos son tratados por Mendelssohn como un conjunto de contorno refinado, no perdiendo por ello la escritura el norte de la individualidad de cada uno. El piano, sin que se le adjudique un cometido secundario, tampoco esta vez se alza con un protagonismo exagerado.



Cuarteto Ibérico.



Solistas de la Camerata de Bariloche.



Paul Friedhoff (violín), Víctor Ardelean (violonchelo) y Agustín Serrano (piano).

El martes 22, en Villarrobledo

Actuación del Cuarteto Moravo

El «Cuarteto Moravo», integrado por Ludvik Borysek, violín; Jan Reznicek, violín; Jiri Benes, viola y Bedrich Havlik, violonchelo, ofrecerá un concierto extraordinario en la Casa de Cultura de Villarrobledo, el martes 22 de enero, dentro de las actividades musicales que Cultural Albacete viene desarrollando en la provincia.

El «Cuarteto Moravo» se fundó en Brno en 1923 y su larga actividad dio prioridad, desde su inicio, a los compositores contemporáneos. El conjunto colaboró con Leos Janáček en la preparación de sus dos cuartetos. La trayectoria del actual Cuarteto remonta su origen al año 50, como conjunto académico del Conservatorio de Brno. En 1963 se inicia su sistemática actividad concertística. Inmediatamente le es dado al conjunto su nombre actual por Frantisek Kudláček, fundador y primer violín del primer «Cuarteto Moravo».

Dos años más tarde el grupo ganó el concurso internacional «Premio Quartetto Italiano» (1965) en Venecia. Al final del certamen les fue concedida una significativa orientación interpretativa, desarrollada más tarde en Brno, gracias a la sistemática atención del Cuarteto Janáček.

Debido a su intensa labor artística, el grupo alcanzó pleno profesionalismo: en 1965 quedó exento de sus obligaciones con la «Brno State Philharmony Orchestra» y desde entonces se ha podido consagrar exclusivamente a la actividad de cuarteto, como conjunto de cámara de la Brno Philharmony.

Aunque el repertorio del «Cuarteto Moravo» contiene todos los estilos de la creación para música de cámara (no solamente la de cuarteto), su centro de atención se fija en la música del siglo XX. Entre sus mejores éxitos está la interpretación de los cuartetos compuestos por Janáček, Ravel, Bártok, Stravinsky, Webern, Martinu, Shostakovich y Lutoslawski. El estreno de setenta composiciones checoslovacas (un gran número de ellas dedicadas al grupo) es un convincente argumento a favor de su preocupación por la creación contemporánea: el grupo ha presentado por primera vez en Checoslovaquia obras de quince autores contemporáneos extranjeros.

El «Cuarteto Moravo» está integrado por: **Ludvik Borysek** (primer violín). En 1964 finalizó sus estudios en el Conservatorio de Koméřiz, y los completó en la Academia Janáček. Desde 1967 hasta 1969 fue violinista en la Filarmonía de Brno. Entre 1969-79 dedicó gran parte de su tiempo a la docencia en el Conservatorio de Brno. Pertenece al Cuarteto Moravo desde 1966. **Jan Reznicek** (segundo violín). Estudió en el Conservatorio de Brno licenciándose en 1981. Amplió sus

estudios en «Janáček Academy of Performing Arts» con Bohumil Smejkal. Primer violinista del Cuarteto Janáček. En 1985 obtuvo el puesto de primer violinista en la Orquesta Filarmonica de Brno, y poco tiempo antes ya actuaba como segundo violín del «Cuarteto Moravo». **Jiri Benes** (viola). En 1953 finalizó sus estudios en el Conservatorio de Brno y en 1958 en la Academia Janáček. En 1952 obtuvo el doctorado en musicología por la Universidad de Masaryk. Actuó como viola en la State Philharmony hasta 1969. Entre 1958 y 1965 formaba parte del Trío de Cuerda Moravo. Ha sido profesor del Conservatorio de Brno y de la Academia Janáček. Desde 1965 forma parte del «Cuarteto Moravo». **Bedrich Havlik** (violonchelo). En 1957 finalizó sus estudios en el Conservatorio de Brno y en 1961 en la Academia de Música de Praga. En 1961 obtuvo el Premio de Honor en el Concurso de Primavera de Praga. Entre 1961 y 1969 actuó como violonchelista de la Orquesta Filarmonica de Brno. Profesor del Conservatorio de Brno y de la Academia Janáček. Forma parte del «Cuarteto Moravo» desde sus inicios.

En «Literatura Actual»

«El viaje de la novela», conferencia de Jesús Ferrero

Jesús Ferrero fue el invitado al ciclo «Literatura Actual» en el mes de noviembre. El autor de «Bélver Yin» pronunció una conferencia, el martes 22, en el Salón de Actos de la Diputación de Albacete y al día siguiente mantuvo una reunión con estudiantes y profesores en un centro docente de la capital.

EL VIAJE DE LA NOVELA

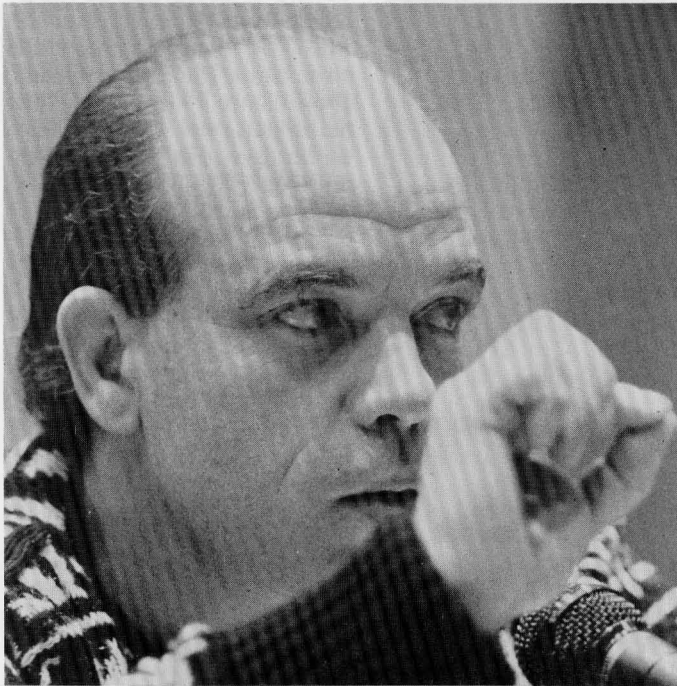
«El viaje de la novela» fue el título de la conferencia que **Jesús Ferrero** pronunció en Albacete. A continuación se ofrece dicha disertación, incluida la original introducción que, a modo de «cuento chino», sirvió para ilustrar la conferencia.

Un cuento chino

Voy a contar una fábula que tiene que ver mucho con Albacete y así comenzaré mi disertación sobre *El viaje de la novela*: «Hace unos 10 años me encontraba en París. En esas librerías de viejo que hay alrededor del Sena había un librero chino, con quien tenía cierta confianza, y que me so-

lía guardar los libros de literatura china que habían salido en francés hacía ya tiempo; por ejemplo, él me pasó un pequeño tratado sobre las sociedades secretas en China, en cuya lectura está el origen, precisamente, de «Bélver Yin».

Una tarde este librero me dejó solo viendo libros. Entre ellos había un atlas, un atlas muy bonito, chino, universal,



Jesús Ferrero, una de las más destacadas figuras de la narrativa moderna en lengua castellana, nació en Zamora, el año 1952. Tras cursar estudios de bachillerato en el País Vasco, marcha a París. En la Escuela de Altos Estudios de la capital de Francia se graduó en Historia Antigua. En 1981 Jesús Ferrero se dio a conocer con su novela «Bélver Yin». Esta obra le valdría el Premio de Novela en Lengua Castellana Ciudad de Barcelona 1982. En 1986 publica su segunda novela: «Opium». Más tarde, en 1988 aparecerían sucesivamente «Lady Pepa» y «Débora Blenn». Jesús Ferrero alterna el cultivo de la narrativa con el de la poesía, de lo que da fe su poemario «Río Amarillo», aparecido en 1986. Se ha mostrado como un auténtico escritor de raza, y a la vez muy peculiarmente original en el ámbito de la novelística española contemporánea, como nuevamente ha demostrado con el «Efecto Doppler», ganador del VI Premio Plaza & Janés de novela 1990. Asimismo, es también autor del guión de «Matador», película dirigida por Pedro Almodóvar.

donde figuraban todos los países del mundo, pero con el nombre de las ciudades en chino, en idiogramas chinos y después en transcripción en alfabeto latino. Indudablemente, me fui enseguida a ver el mapa de España y me encontré una Península llena de ciudades exóticas, ponía Mading, Lisboning; transcripciones que, para ellos, debían significar lo que representan para nosotros nombres como: Lisboa o Madrid. Me sorprendió ver un sitio en el que ponía Albaceng y debajo del punto que señalaba la ciudad de Albaceng, estaba escrito a mano "Memoire", es decir, Memoria. Cuando volvió el librero y me vio consultando el atlas, yo le noté además de querer arrebatármelo. Le sugerí que el atlas me interesaba muchísimo y que si me lo podía vender y me dijo que ese libro no se lo vendía a nadie, que era un libro muy personal para él. Entonces le pregunté el significado de la inscripción en aquella página, qué significaba la palabra "Memoire" al lado de aquella ciudad. Me explicó que su padre había sido *bóxer* y lo habían fusilado en Pekín, en la época en que justamente el último emperador abandonaba la Ciudad Prohibida. Su madre había muerto de un mal biliar al no poder ser operada, y él se había enrolado en un barco de cocinero, en un barco mercante español que lo había traído hasta Valencia y en Valencia, —quiero hacer un paréntesis por si alguien de la sala vio Albacete en los años 20 y si vieron en aquella época pasar a algún chino: porque me contó que llegó a Valencia

y tuvo problemas, porque el capitán lo llevó a su casa (el capitán pasó 15 días de permiso en su casa, con su familia) para que siguiera haciendo de cocinero en ella. Entonces, por lo que se ve, la mujer se enamoró de él, poniéndose el capitán muy furioso y por lo que él contaba estuvo a punto de matarlo. Total que tuvo que huir desesperadamente, sin conocer el país, apareciendo una noche en Albacete, y que para él Albacete era el lugar de la "memoria" porque justamente en Albacete y en uno de los arrabales que él contaba oscuros, densos, de casas de una sola planta, se había emborrachado muchísimo con vinos de los que él no estaba acostumbrado y que esa noche había tenido una especie de "iluminación", habiendo visto en esa borrachera todas sus vidas anteriores y todas las que él iba a vivir después de ésta, y que para él ese lugar, que nunca lo había visto antes, era el lugar de la "Memoria". A mí me sorprendió mucho esta historia, que había olvidado, la he recordado a veces en chispazos que me venían de año en año, y hoy, cuando estaba en el hotel, y he visto delante de éste el letrero "Minerva", para mí una palabra emblemática y simbólica que siempre me ha producido efectos mágicos, me he acordado de este hecho y ahora, pensando en esta historia me parece que sería un bonito cuento si fuese capaz de explicarlo bien y me gustaría publicarlo precisamente en Albacete.

Como podréis imaginar todo ésto es una mentira; pero es un ejemplo de cómo elabo-

rar una historia y ésta se me ha ocurrido cuando estaba en el balcón del hotel mirando el letrero de "Minerva". Pues éste es un poco *el viaje de la novela*, pero acto seguido quisiera matizar más, pero con los elementos que ya he empleado en esta pequeña narración. Hay un elemento clásico "Minerva", una de mis diosas favoritas, en casa tengo un altar y está en un lugar preferente, era la diosa de la filosofía, la diosa pensativa. Los atenienses que la llamaban Athenea la solían colocar o representar en actitud reflexiva y es una imagen muy rara porque normalmente las otras culturas no reflejan a la mujer en actitud reflexiva.

Grecia

Llevo 10 años dedicándome plenamente a la escritura, que sería lo mismo que decir 10 años percatándome de que a un personaje de novela independientemente de las características de esa novela hay que darle buena parte de nuestro tiempo, para así conseguir dejar impresa en él nuestra energía vital, ya transformada en escritura, pues si no es así, el personaje no vive, no respira y menos aún a través de los pulmones del lector. Diez años no son muchos, desde luego, pero sí que conforman un intervalo suficientemente largo como para percibir en él una cierta profundidad a poco que uno vuelva la vista atrás y a poco que uno intente mirar más allá del puro y simple recuerdo, por eso voy a intentar hablar de lo que he ido aprendiendo

diendo en esta última década, por ver si hallo en ella datos que puedan servirnos y servirme de algo. Hace 10 años me encontraba en Grecia, tras haber finalizado mis estudios universitarios, referidos al mundo griego. En aquel tiempo se tenía la necesidad de dejar atrás los claustros universitarios, si bien me apenaba saber que nunca más volvería a ser universitario; en aquel viaje a Grecia, decidí dedicarme plenamente a la literatura.

Tenía tiempo de sobra. Se trataba, simplemente, de empezar a escribir una novela de una maldita vez. Una novela, sí; pero cómo. Vuelvo a aquel verano griego, en el que ciertas ideas respecto al oficio de novelista, que permanecían oscuras, se fueron aclarando en mí, creándome una euforia que hasta entonces desconocía; veía los templos y la estatuaría griega de la época clásica y creía darme cuenta de sus características esenciales. Estas comenzaban a ser ya el punto de mira desde el que empezara a descubrir lo que yo quería hacer en novela. En Atenas, paseando por las ruinas del Agora y del Teatro, recordaba lecturas de Sófocles y Platón, y creía que sus obras se caracterizaban por la fusión de dos elementos enemigos sólo en apariencia: la claridad y la ambigüedad. Pero esas dos nociones aparecían fundidas, sobre todo en las estatuas griegas vistas al natural, en su propio medio y bajo el mismo sol que cayó a plomo sobre la cabeza de Fidias. Las estatuas griegas se distinguían por su rotunda claridad formal y por su ambigüedad de fondo; hombres

de perfiles ligeramente suavizados, feminizados, mujeres de siluetas ligeramente endurecidas, virilizadas; eran imágenes ambiguas, pero no eran imágenes confusas, como tampoco eran imágenes evidentes, y ya se sabe que la evidencia es hermana gemela de la vanalidad y a su vez prima hermana de la vulgaridad y sus innumerables hijas. Tengo la impresión de que en Grecia pretendían poner de verdad dos parejas de categorías, que de pronto me parecían rigurosamente irreconocibles; a un lado estaban la claridad y la ambigüedad y al otro, la confusión y la evidencia. Ahora me parecía que la claridad unida a la ambigüedad habían sido a menudo la característica del buen arte o por lo menos del arte que a mí me conmovía y me ayudaba a vivir, como por otra parte la confusión unida a la evidencia habría sido siempre el requisito de un arte que yo despreciaba, del bodrio artístico para no andarnos por las ramas. Ahora, quiero poner un ejemplo para que esto no resulte demasiado confuso. Coger cualquier novela que os haya impresionado profundamente, por ejemplo *La muerte en Venecia* o *El gran Gatsby*, son dos novelas de una absoluta claridad formal; dos novelas ambiguas, porque están diciendo lo que no dicen y porque siempre queda al fondo algo inexplicable, un misterio; es decir, son claras y a la vez ambiguas; por otra parte tomar cualquier película pornográfica de las que echan en los cines baratos y con las que ahora nos premian las televisiones de este país y ve-

réis que son, en un sentido, absolutamente confusas, es decir, no hay argumento o es un argumento absolutamente disparatado y diluido, y por otro lado, son evidentes, vanales.

Oscar Wilde, Nietzsche

Oscar Wilde decía: “Todo lo que es moderno en nuestras vidas nos viene de Grecia y todo lo que es anacrónico de la Edad Media”. Nietzsche: “Desconfiad de los que enturbian las aguas para que parezcan más profundas”. Pero veamos... ¿Qué es lo que podemos llamar propiamente modernidad en nuestras vidas? Ahora mismo, sólo podríamos considerar moderno todo aquello que se diferencia claramente de lo que ha evidenciado la norma de este siglo, que ha sido en río revuelto, con su inevitable ganancia de pescadores. Si esa ha sido la tradición de todo un siglo, ahora seguir esa norma sería lo tradicional y en modo alguno lo nuevo. Lo nuevo, lo diferente, tendría que ser algo ajeno al río revuelto y a las aguas turbias. Obras por lo tanto claras y al mismo tiempo obras capaces de soportar varias lecturas y varios sentidos, capaces por tanto de movilizar la conciencia del lector: “Se trataría simplemente de volver a intentar la aventura clásica: claridad, profundidad y polivalencia”.

Clasicismo y modernidad

En distintas épocas históricas, autores como Petrarca, par-

tieron de presupuestos clásicos y sus obras curiosamente simbolizaron la modernidad absoluta en los momentos en que fueron escritas. Eran clásicos y precisamente por eso eran genuinamente modernos. En cambio, otros escritores que nombrar no quiero, aunque ya los he nombrado y que llenan las historias de las literaturas de los diferentes países europeos, partieron de presupuestos académicos y consiguieron hacer una literatura de un anacronismo digno del más profundo de los alivios: "el olvido".

Pero intentar la aventura del clasicismo no sólo implica alejarse del academicismo,

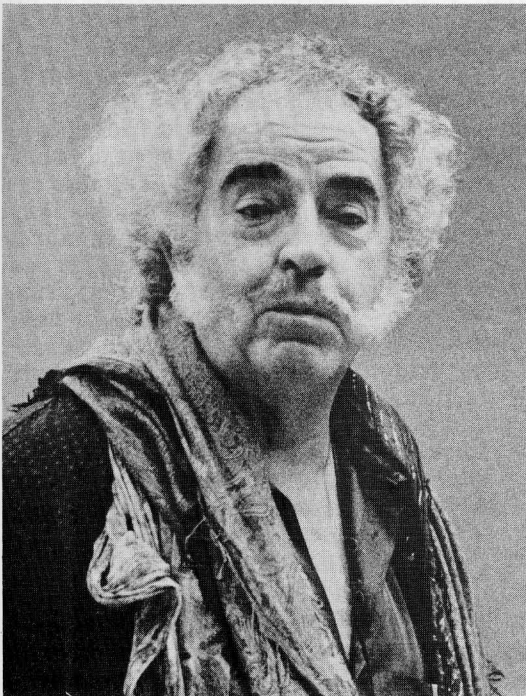
también implica renunciar a la norma de este siglo, a la norma de enturbiar las aguas para que parezcan más profundas y que ha sido el procedimiento más usual de las vanguardias para aparentar una profundidad de la que carecían.

Nuestro siglo empezó siendo turbio y turbio continúa, y el espíritu de este siglo está tan habituado al agua turbia, tan habituado a creer que esa turbiedad es sinónimo de profundidad, que cuando nos sumergimos en aguas claras nos sentimos más perdidos que cuando chapoteamos en aguas oscuras, pero no importa. Hay formas de mirar que se recobran: "Todo lo

que es moderno en nuestras vidas nos viene de Grecia", decía Wilde; y Nietzsche, que si pecó de anacronismo fue sólo por haberse adelantado a su tiempo, dijo lo mismo pero de otra forma: "Lo turbio no suele ser lo profundo y la confusión es hermana de la evidencia y la vanalidad".

Miremos los orígenes, bebamos de esa fuente que da agua fresca y sigamos adelante, pues es verdad que el arte se sitúa en el intervalo delgado como la piel que separa la verdad de la mentira. También debe ser verdad que se halla en el espacio más breve de lo que parece que separa el pasado del futuro y el principio del fin».

Agustín García Calvo, invitado en diciembre



«De la utilidad de la poesía» fue el título de la conferencia que pronunció el martes 18 de diciembre, en el Salón de Actos de la Diputación de Albacete, el escritor **Agustín García Calvo**, dentro del ciclo «Literatura Actual».

El citado autor fue presentado por **José Luis Reina Palazón**, profesor de Lengua y Cultura Española en la Escuela Superior (Frachhochschule) de Francfort.

Agustín García Calvo nació en Zamora el 15 de octubre de 1926. Ha sido catedrático de instituto y de universidad, siéndolo actualmente de la Universidad Complutense de Madrid, tras su reposición en noviembre de 1976. Entre otros libros suyos pueden citarse: «Qué es el Estado», «De la felicidad», «Sermón de ser y no ser», «Canciones y soliloquios», «Del tren», «Tres farsas trágicas y una danza titánica», «Cartas de negocios de José Requejo», además de traducciones y ediciones de autores clásicos latinos y griegos como «Razón común» (Heráclito), «Poesía antigua». Este año obtuvo el Premio Nacional de Ensayo.

En el próximo boletín informativo se ofrecerá un resumen de la conferencia de Agustín García Calvo en Albacete.

Comienzan el 31 de enero

Jornadas sobre «La economía española en el contexto internacional»

«La economía española en el contexto internacional» es el tema genérico que dentro del ciclo «El estado de la cuestión» desarrollará Cultural Albacete en colaboración con la Facultad de CC. Económicas y Empresariales de la Universidad de Castilla-La Mancha, durante el primer trimestre del año 1991, en el Salón de Actos de la Diputación de Albacete.

La primera conferencia será pronunciada por **José Luis Malo Molina**, el jueves 31 de enero, y llevará por título «Principales retos de la economía española»; el citado profesor será presentado por **Juan Ignacio Palacio Morena**, Vicedecano de la Facultad de Económicas en Castilla-La Mancha y coordinador del ciclo.

Nuestra vida cotidiana depende cada vez más de una extensa red de instituciones y mecanismos de regulación económica. La creciente apertura de las distintas economías nacionales amplía progresivamente ese horizonte de influencias al conjunto de la economía mundial.

El ciclo de conferencias sobre la economía española pretende, a través de un grupo cualificado de especialistas, ayudar a desvelar algunas de las claves de ese complejo entramado de fuerzas que inciden sobre la realidad española. Los problemas tradicionales de la economía española cobran una nueva dimensión ante el reto de la plena integración europea con el mercado único a finales de 1992. Al mismo tiempo las transfor-

maciones en los países del Este y la acumulación de tensiones internacionales desde Oriente Medio a las principales áreas de subdesarrollo, alteran profundamente las coordenadas en que se mueve la economía española.

Dada la amplitud de temas e interrogantes que esta situación genera, hemos creído conveniente hacer un planteamiento general en la primera sesión y centrarnos posteriormente en algunos aspectos que consideramos más relevantes. Los problemas de déficit exterior y competitividad de la economía española, déficit público y reforma fiscal, desarrollo industrial, posibilidades y límites de respuesta de la política económica en un contexto en que se reduce el margen de maniobra de las políticas nacionales constituyen el elenco de temas que se pretende abordar en las sesiones sucesivas. El ciclo se cierra con una mesa redonda con participación de expertos técnicos y representantes de las organizaciones sindicales y de la patronal para discutir el punto más polémico, en el que confluyen los demás problemas planteados, los aspectos

económico laborales que tienen una incidencia más inmediata sobre todos. La imposibilidad de separar, especialmente en ese terreno, lo social de lo económico, aconseja juntar en torno a una misma mesa de debate a los estudiosos de los temas laborales y a los agentes sociales protagonistas directos de las relaciones laborales.

JOSÉ LUIS MALO DE MOLINA, (Sta. Cruz de Tenerife, 1950). Doctor en Ciencias Económicas por la Universidad Complutense, habiendo obtenido los Premios Extraordinarios de Licenciatura y de Doctorado. Entre sus publicaciones se cuentan los libros: «Salarios y mercado de trabajo en España», Madrid, 1979; «La indicación de los salarios», Madrid, 1981; «Las series desagregadas de salarios», Madrid, 1984; «¿Rigidez o flexibilidad del mercado de trabajo? La experiencia española durante la crisis», Madrid, 1984; «Estructura salarial y mercado de trabajo», Madrid, 1985; así como colaboraciones en revistas de economía. Profesor Titular excedente de Economía Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid.

Con carácter de estreno absoluto

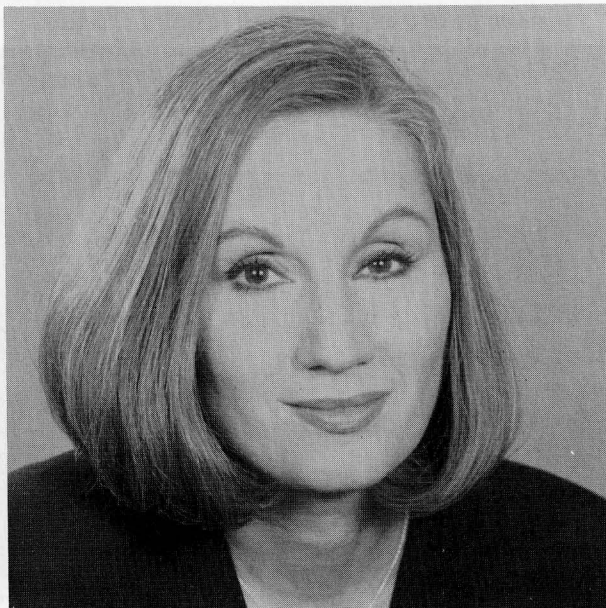
«...trescientos veintiuno-trescientos veintidós...», de Ana Diosdado

«...trescientos veintiuno-trescientos veintidós...», de Ana Diosdado, se representará los días 25, 26 y 27 de enero en el Auditorio Municipal de Albacete, con carácter de estreno absoluto.

La obra cuenta con un reparto formado por **María Luisa Merlo, Manuel Tejada, Luis Merlo, Eva Ysanta y Pepe Pascual**. La música es original de **Teddy Bautista** y la dirección corre a cargo de la propia **Ana Diosdado**, quien ha escrito a propósito de este estreno absoluto que se llevará a cabo dentro de las actividades escénicas de Cultural Albacete: «...“trescientos veintiuno-trescientos veintidós...” es la historia de un milagro. Quizá de dos. La historia de unos seres humanos ante esas encrucijadas que la vida nos pone al paso quizá sólo una vez a lo largo de toda nuestra existencia y que cambian para siempre, por una sola y tal vez pequeña decisión, nuestra calidad como personas y aquella sin lo cual es muy difícil vivir, nuestra propia estimación. Sin duda esto es, o podría ser, un drama, pero se ha escenificado en clave de humor para hacer pensar a los espectadores sin entristecerlos durante dos horas, y para dar un más difícil quehacer a los actores. La comedia es piedra de toque para el actor, porque en ella caben todas las emociones humanas, y las situaciones saltan vertiginosamente de la más sentimental a la más có-

mica sin apenas solución de continuidad. Mi agradecimiento a los cinco que interpretan en esta ocasión la mía. Primero a los más jóvenes, a Luis Merlo, con su brillante trayectoria y su prometedor futuro; a Eva Ysanta que, casi recién nacida para el teatro, carga con la responsabilidad de un papel protagónico; a Pepe Pascual por su entusiasmo en dar realce a un pequeño papel; y muy especialmente a María Luisa Merlo y a Manuel Tejada que ponen al servicio de esta obra su veteranía, su

dedicación diaria, y la siempre enloquecida aventura de producir un espectáculo. Ni que decir tiene que también a todos los que están detrás del escenario, con una mención especial para Alfonso Barajas, creador del espacio escénico. A Carlos Larrañaga, que ha aceptado el reto de poner todo esto en pie sobre la escena y de darle cohesión, brillantez y profundidad, mi agradecimiento más entrañable, por razones obvias, y porque me consta que a veces es muy duro nadar contra corriente».



Ana Diosdado, autora y directora de la obra.

En Almansa

«Reflejos con cenizas», de María Manuela Reina

Irene Gutiérrez Caba, Lola Cardona, María José Alfonso, Carlos Estrada y Roberto Acosta componen el reparto de «Reflejos con cenizas», obra original de María Manuela Reina que se representará en el Teatro Regio de Almansa, el jueves 17 de enero. La dirección corre a cargo de Ángel García Moreno.

La propia autora de la pieza, **M.^a Manuela Reina**, ha escrito sobre el montaje: «Llega el difícil momento de hablar acerca de algo que ya se ha escapado a mi control. Porque una de las cosas que he aprendido en mi breve experiencia teatral —éste será mi quinto estreno— es que el resultado definitivo de una comedia dramática tiene que ver sólo muy relativamente con el proyecto primitivo plasmado en un mazo de cuartillas, y del cual sí es responsable único el autor.

Ahora intervienen ya otros factores ajenos al ámbito estrictamente individual del escritor: dirección, interpretación, escenografía, luces...

Será el conjunto de tales aditamentos lo que proporciona el color, la temperatura y el ritmo inapelables de un producto terminado. Una obra teatral sólo comienza a vivir cuando se levanta el telón. Todos somos responsables y cómplices de ella.

Me he esforzado ante todo en lograr un texto que, partien-

do de una atmósfera aparentemente apacible y dichosa, vaya provocando en el espectador una progresiva incertidumbre. ¿Son los personajes lo que aparentan superficialmente o actúan movidos por resortes más profundos e inconfesables que aún desconocemos? He deseado que el espectador participe de este enigma sin misterio, que se vaya integrando gradualmente en el mundo secreto de esas tres mujeres tan diferentes que constituyen el nudo de la trama.»



Lola Cardona.



Irene Gutiérrez Caba.

Lunes, 14 ALBACETE	20'15 horas	▶ <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Mozart: Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos». Obras: Sonata en Re mayor KV. 381 (123a), Sonata en Si bemol mayor KV. 358 (186c), Fantasía en Fa menor para el mecanismo de un reloj KV. 608, Andante con variaciones y Sonata en Do mayor KV. 521. Intérpretes: Eulalia Solé y Judit Cuixart . Lugar: Auditorio Municipal.
Jueves, 17 ALMANSA	22'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Reflejos con cenizas». Intérpretes: Irene Gutiérrez Caba , Lola Cardona , María José Alfonso , Carlos Estrada y Roberto Acosta . Dirección: Ángel García Moreno . Lugar: Teatro Regio.
Viernes, 18 HELLÍN	20'30 horas	▶ <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Mozart: Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos». Obras: Fantasía en Fa menor para el mecanismo de un reloj KV. 608 (Busoni), Duettino concertante KV. 459/III en Fa mayor (Busoni), Adagio y Fuga en Do menor KV. 546/426 (Lewicki), Larghetto y Allegro en Mi bemol mayor (Stadler) y Sonata en Re mayor KV. 448. Intérpretes: Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius (dúo de pianos). Lugar: Centro Sociocultural «Santa Clara».
Lunes, 21 ALBACETE	20'15 horas	▶ <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Mozart: Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos». Obras: Fantasía en Fa menor para el mecanismo de un reloj KV. 608 (Busoni), Duettino concertante KV. 459/III en Fa mayor (Busoni), Adagio y Fuga en Do menor KV. 546/426 (Lewicki), Larghetto y Allegro en Mi bemol mayor (Stadler) y Sonata en Re mayor KV. 448. Intérpretes: Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius (dúo de pianos). Lugar: Auditorio Municipal.
Martes, 22 VILLARROBLEDO	20'45 horas	▶ <i>Concierto extraordinario.</i> Intérprete: Cuarteto Moravo . Lugar: Casa de Cultura.
Viernes, 25 Sábado, 26	22'30 horas 19'00 horas 22'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «...trescientos veintiuno-trescientos veintidós...». Intérpretes: María Luisa Merlo , Manuel Tejada y Luis Merlo . Dirección: Ana Diosdado . Lugar: Auditorio Municipal.
Domingo, 27 ALBACETE	19'00 horas	

Lunes, 28 ALBACETE	20'15 horas	<p>► <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Mozart: Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos». Obras: Sonata en Do mayor KV. 19d, Sonata en Sol mayor KV. 497a, Fantasía en Fa menor KV. 594, Fuga en Sol menor KV. 375e, Andante en Fa mayor (Für eine Orgelwalze) KV. 616 y Sonata en Fa mayor KV. 497. Intérpretes: Miguel Zanetti y Fernando Turina. Lugar: Auditorio Municipal.</p>
Jueves, 31 ALBACETE	20'00 horas	<p>► <i>Conferencias.</i> Ciclo «El estado de la cuestión». «La economía española en el contexto internacional». Conferenciante: José Luis Malo Molina. Título de la conferencia: «Principales retos de la economía española». Lugar: Salón de Actos de la Excm. Diputación de Albacete.</p>

NOTA

Si no recibe esta publicación en el destino adecuado o se produce cambio de domicilio, le rogamos nos comuniqué la dirección correcta para llevar a cabo la rectificación oportuna.

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

AYUNTAMIENTOS DE ALMANSA, HELLÍN Y VILLARROBLEDO

CAJA DE ALBACETE

