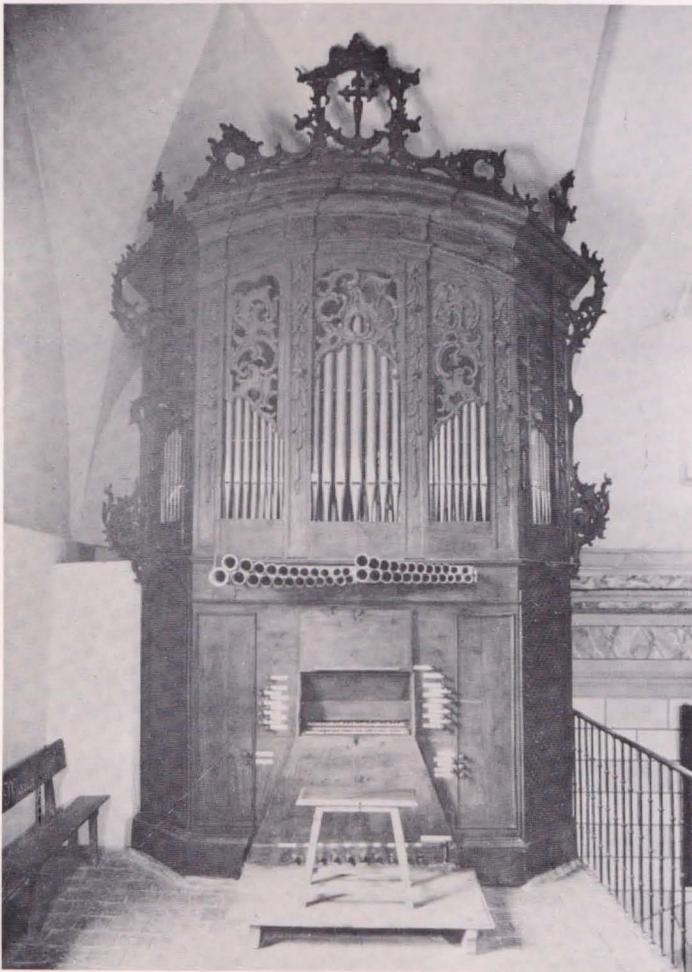


Cultural Albacete

junio 1986



5



● Luis Guillermo García-Sabido «Reflexiones en la provincia de Albacete. Castellón» (siglos XVI-XVIII) 21

● Novelas cortas en la exposición de José Luis Sánchez José Luis Sánchez «Viajes y viajes» 22

● «Hemingway, una vida en letras» Conferencia inaugural de José María Álvarez 23

● IV Ciclo de Conferencias en el Colegio Bilingüe de Liétor 24

El 7 de junio: actuación de Carmen Vico

● Últimos conciertos del ciclo de música española contemporánea 25

● Concierto extraordinario de la Orquesta Nacional de España 26

● Antonio García intervino en el ciclo «El teatro español actual» 27

Conferencia: «El teatro, realidad y fantasía» Antonio García intervino en el ciclo «El teatro español actual» 28

● Antonio García intervino en el ciclo «El teatro español actual» 29

● Antonio Rivas y Luis Carlos representaron «Uffo que desgracia la cosa» 30

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

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

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

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

Portada: Organó histórico de Liétor. Siglo XVIII.



Ensayo	● Luis Guillermo García-Saúco: «Platería en la provincia de Albacete. Custodias. (siglos XVI-XVIII)»	3
Arte	● Noventa obras en la exposición de José Luis Sánchez	21
	● José Luis Sánchez: «Viajes y trabajo»	22
	● «Hemingway, una vida en fotos»	23
Música	● Conferencia inaugural de José María Álvarez	
	● IV Ciclo de Conciertos en el Organo histórico de Liétor	25
	● El 7 de junio, actuación de Gutiérrez Viejo	
	● Últimos conciertos del ciclo de canción española contemporánea	27
Literatura	● Concierto extraordinario de la Orquesta Nacional de España	28
	● Alfonso Sastre intervino en el ciclo «Literatura Española Actual»	29
	● Conferencia: «El teatro, realidad y fantasía»	
Teatro	● Alfonso Sastre dialogó con Carlos García Osuna	31
	● Antonio Gala cierra el ciclo en mayo	33
	● Amparo Rivelles y Lola Cardona representaron «Hay que deshacer la casa»	34
Noticias de Cultural Albacete		36
Calendario de junio		

LA Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Odón Alonso y con Narciso Yepes como solista, ofrecerá un concierto extraordinario, en el Teatro Carlos III, el día 19 de junio. El programa estará compuesto por el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, y la *Sinfonía Pastoral*, de Beethoven.

Luis G. García-Saúco Beléndez, nacido en Albacete, es Licenciado en Historia del Arte y Profesor de Bachillerato. Miembro Fundador del Instituto de Estudios Albacetenses, cuya sección de Bellas Artes preside. Ha publicado diversos libros, algunos en colaboración con A. Santamaría y numerosos artículos en revistas especializadas sobre retablos barrocos, platería, escultura, etc. Así mismo, publicó otro ensayo en el Boletín Informativo «Cultural Albacete» n.º 17.



Platería en la provincia de Albacete. Custodias (siglos XVI - XVIII)

Por Luis G. García-Saúco Beléndez

EN los últimos años se ha producido en la historiografía artística un gran interés por las artes suntuarias, y de entre todas ellas destaca con personalidad propia el estudio de la platería. Cada día suelen ser más frecuentes las monografías dedicadas a plateros o al estudio de este fenómeno artístico, bien circunscribiéndose a una región, a un templo o incluso a un modelo. Precisamente de la provincia de Albacete estamos realizando un estudio, lo más amplio posible, sobre este tema y para lo que de momento hemos hallado, podemos afirmar que si bien no es abundante la cantidad de piezas conservadas sí hay algunas de notable interés artístico.

Albacete, con sus especiales peculiaridades históricas, tanto religiosas como económicas, no tiene esa gran riqueza monumental que encontramos en otros puntos de España, ya que no ha sido sede episcopal hasta tiempos recientes y las tierras que conforman la actual provincia eran zonas alejadas, y en general pobres, de varias diócesis: Toledo, Murcia y Cuenca. Estas circunstancias, junto con la misma naturaleza material de las obras que son objeto de nuestra atención, ha hecho que Albacete no guarde, por ejemplo, la gran custodia procesional que suele ser frecuente en otros puntos de nuestra geografía, o los grandes tesoros litúrgicos que podemos todavía ver en numerosas iglesias.

De entre todas las piezas religiosas de platería, la custodia es quizá, la que llama más la atención, tanto por su forma externa, como por el sentido simbólico que para los católicos ha encerrado siempre. Es la custodia un vaso de dimensiones variadas y generalmente de metal precioso, que sirve para mostrar la Hostia consagrada a la adoración de los fieles. Su origen es medieval, pero será con la institucionalización de la fiesta del *Corpus Christi*, cuando este objeto adquiera verdadera importancia artística; así pues, conviene, previo a nuestro estudio, hacer unas consideraciones sobre los orígenes y circunstancias de esta festividad, relacionándolo en algún caso con algunas noticias relativas a tierras albacetenses.

LA DEVOCIÓN A LA EUCARISTÍA Y SU FESTIVIDAD

Parece ser que el origen de la fiesta del Corpus Christi se remonta al pontificado de Urbano IV, quien la estableció en 1264. Sin embargo, su difusión e institución definitiva, no se llevaría a cabo hasta los años 1316 o 1319, bajo el mandato del Papa Juan XXII, que asumió la idea y ordenó la obligatoriedad de las procesiones, quizá por un supuesto milagro eucarístico ocurrido en la ciudad italiana de Bolsena. Fueron frecuentes durante la Edad Media, las piadosas leyendas alusivas a la Eucaristía en donde no podían faltar «perversos» profanadores de Hostias que en alguna ocasión inspiraron a diversos artistas, como a Paolo Ucello para la realización de sus obras (Gal. Nacional de Urbino). Junto a este carácter anti-semita, la Iglesia tenía que enaltecer también su doctrina de la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas, tras el problema herético albigense. Por otra parte, quizá habría que hablar también de una cristianización de una fiesta profana, de exaltación del verano y sus productos terrenales de la fertilidad; no hemos de olvidar que esta conmemoración, móvil, viene a coincidir con el solsticio de verano. Entonces se explicarían toda la serie de acontecimientos festivos que siempre han acompañado a las procesiones, recuérdese los danzantes que todavía marchan en Toledo ante la custodia ataviados con todo tipo de frutos y manjares, o los de la localidad albacetense de Lezuza, entre otros.

En los siglos XV al XVIII, fue cuando la festividad del Corpus alcanzó su máximo esplendor; cortándose bruscamente en esta última centuria ante la sobreabundante intrusión de elementos paganos en estos certámenes, lo que obligó a diversos prelados a dar disposiciones en contra de estas costumbres enteramente distantes del mismo espíritu religioso; pero aún así, todavía han subsistido hasta nuestros días en muchas localidades algunos de estos hermosos elementos alegóricos, como es el caso de la tarasca especie de dragón, símbolo del mal, que se arrastra por el suelo y conmueve con su grotesco aspecto a los fieles participantes; los gigantes, cabezudos, mojigangas, danzantes, invenciones, eran algo frecuente en cualquier ciudad, villa o lugar principalmente de España, donde, como en otras ocasiones, las festividades religiosas arraigaron y permanecen con más fuerza que en ningún otro sitio.

Podemos decir que los siglos XVI y XVII, con la Contrarreforma fueron momentos culminantes de estas manifestaciones: religiosas, profanas, pero ante todo populares. La procesión era una auténtica fiesta donde frecuentemente se levantaban arquitecturas efímeras, desfilaban personajes bíblicos, se alfombraban las calles con hierbas aromáticas o se adornaban las casas y edificios principales con ricos tapices; ante la custodia desfilaban —o desfilan— los aludidos gigantes, tarasca y multitud de imágenes religiosas, reliquias o figuras alegóricas. Todas las cofradías, hermandades y gremios naturalmente estaban representados con sus imágenes y pendones. Asimismo, los cortejos se acompañaban con cantores, músicos y en ocasiones también con órganos portátiles (tenemos documentada la noticia para Albacete en el siglo XVI), y naturalmente la representación en pleno de los estamentos ciudadanos. Un poco, nos podemos acercar a la idea de lo que eran estas manifestaciones tanto a través de la documentación conservada, principalmente municipal —que era quien corría con los gastos—, como por lo que ha subsistido en nuestros días en Toledo (con una extraordinaria colección de tapices para este fin), en Sevilla (con magníficos pasos procesionales precediendo a la custodia) o en Valencia (donde desfila toda una legión de personajes bíblicos más o menos relacionados con la prefiguración de la Eucaristía, Virtudes, pecados, etc.).

Junto a todo lo anteriormente expuesto tampoco hemos de olvidar las

representaciones teatrales, las más de las veces «invenciones» o Autos Sacramentales, que venían a ser el complemento ideal a toda esta riquísima manifestación religiosa y a la vez profana. Durante la víspera y la octava era frecuente este tipo de actos, normalmente a las puertas de los templos y en donde la «máquina», primero del Renacimiento y después del Barroco, llevó espléndidas puestas en escena, y la obra de los literatos competía en ingenio en este tipo de realizaciones. Asimismo, tenemos constatada la presencia de moriscos procedentes de Valencia que acudían durante el siglo XVI a Albacete, Chinchilla o Alcaraz a tocar sus sonos de chirimías con motivo de estas festividades; del mismo modo sabemos, por ejemplo, que en 1568 el Ayuntamiento de Albacete pagaba dos ducados a un tal Bernardo Ríos, vecino de esta villa, «*para ayuda de costas de una comedia que haze para el día del Santísimo Sacramento*» (1). Estos son datos frecuentes que aparecen en los libros municipales de toda España y para cuyo fin el concejo solía nombrar unos comisarios con amplios poderes para gastar dinero del común para la festividad. Continuando para el caso que conocemos más de Albacete solía ser frecuente el complemento de la fiesta de toros que aquí se corrían en la plaza pública del Altozano.

LA CUSTODIA

Ante tan ostentosas festividades y para la exposición pública de la Eucaristía los templos procuraron siempre la realización de ricos y elaborados ostensorios, bien para llevar a mano por los sacerdotes —**custodias portátiles**— y que en ocasiones adquirirían grandes dimensiones, bien en un paso dentro de grandes templetos —**custodias de asiento**, según Juan de Arfe—, auténticas arquitecturas móviles que sirven de trono a la Divinidad (2). Según M.^a J. Sanz en su estudio sobre Juan de Arfe y la custodia de Sevilla, «*en un principio se utilizaban cajas o ciborios, cuadradas, circulares o poligonales siempre de materiales nobles, pero poco a poco en estas cajas comenzaron a abrirse agujeros que mostraban a los fieles la existencia de la Hostia en el interior, pudiendo decir que con la aparición de estas cajas horadadas se crea la custodia portátil u ostensorio*» (3). La misma autora añade que la aparición de estas cajas de remonta a mediados del siglo XIV, siendo todas ellas custodias portátiles, mientras que las arquitectónicas de templete, son ya de la segunda mitad del siglo XV, culminando el modelo de estas últimas en el XVI.

Ahora bien, por la gran cantidad de estos objetos de platería conservados en España y por el especial cuidado de cabildos eclesiásticos y ejecutores de obras tuvieron siempre, tanto por la riqueza de sus materiales como por los programas iconográficos desplegados en su decoración, vemos que siempre hay una respetuosa veneración a este vaso sagrado, que se considera un trasunto de la antigua Arca de la Alianza bíblica. Juan de Arfe Villafañe dice en su «*Varia Commensuración*»:

*Custodia, es templo rico fabricado,
para triunfo de Christo verdadero,
donde se muestra en pan transustanciado
en que está Dios y Hombre todo entero.
Del gran Sancta Sanctorum figurado
que Beseleel artífice tan vero,
escogido por Dios para este efecto
dándole él el intelecto (4)*

(1) Archivo Histórico Provincial Albacete. MUN. Leg. 514. 11-6-1558.

(2) ARPHE Y VILLAFANE, Ioan de: *Varia Commensuración. Libro Quarto. Trata de Architectura y pieças de iglesia*. Sevilla, 1585. Edición facsímil Ministerio Cultura. Madrid, 1978.

(3) SANZ SERRANO, María Jesús: *Juan de Arfe Villafañe y la Custodia de Sevilla*. Diputación Sevilla, 1978; pág. 15.

(4) ARPHE: *op. cit.* Fol. 36 v.

Con estos versos del gran tratadista y artífice del Renacimiento vemos, perfectamente, lo que se entendía que debía ser una custodia, y su relación íntima con el *Sancta Sanctorum* del templo de Jerusalén, así como su carácter monumental de *templo rico fabricado*.

Desde el punto de vista formal las custodias, de metales preciosos, son fiel reflejo del estilo dominante en cada momento artístico y quizá la pieza, de todas las realizadas en platería, más cercana a la arquitectura y a la escultura del momento. Así, incluso podíamos estudiar estas obras sola y exclusivamente desde estos puntos de vista, pudiendo encontrar, por tanto, desde la Edad Media al siglo XIX obras góticas, renacentistas, manieristas, barrocas, rococó, neoclásicas y hasta románticas, pero estas últimas con la industrialización son de mucha menor calidad artística.

Con este planteamiento previo, pues, vamos a acercarnos al estudio de algunas piezas conservadas en iglesias de la provincia de Albacete; para ello hemos escogido algunas obras más o menos representativas de los siglos XVI al XVIII, buscando en esta selección unos modelos estilísticos de especial calidad artística; generalmente hasta la fecha muchas de estas custodias son inéditas. Para nuestro estudio hemos dividido la temática en siglos, y en cada uno de los cuales estudiamos algunas obras donde podemos ver la evolución de los modelos.

Dada la diversidad de procedencia de las custodias, preferimos hacer una catalogación de las piezas por épocas y siguiendo, en parte, la metodología que marca Cruz Valdovinos en su *Catálogo de la Platería del Museo Arqueológico Nacional* (5).

SIGLO XVI

El siglo XVI representa el momento culminante de la platería española, con notabilísimas piezas de todo tipo que hacen competir esta modalidad artística con la arquitectura, la escultura o la pintura. Con frecuencia el platero de la época no se conforma con ser el clásico artesano y es realmente un artista creador. En este período, ocupado fundamentalmente por el Renacimiento, es cuando viven los grandes en este arte, los Arfe (padre, hijo y nieto), Becerril y otros muchos cuyas obras pueden competir perfectamente con las más depuradas realizaciones del momento.

El siglo XVI ofrece en España, en cuanto a la platería se refiere, tres períodos estilísticos claramente definidos que casi son fechables en los tres tercios de la centuria. En primer lugar el Quinientos se inicia con un predominio claro del estilo gótico, que poco a poco y en el transcurrir de los años se va dejando llevar por la decoración a *lo romano*, a lo renacentista. De estos años primeros de siglo son, por ejemplo, las magníficas custodias de Enrique de Arfe de Toledo y Córdoba. En la provincia de Albacete hay algunas muestras de este primer tercio del siglo (6), como la cruz de la parroquial de la Herrera, obra del toledano Pedro de San Roma. Desafortunadamente no hemos encontrado una custodia con estos caracteres góticos y con la que podríamos haber abierto este estudio sobre custodias que ahora presentamos.

Los años centrales del siglo XVI es el momento en que triunfa el plateresco como una de las formas más peculiares del Renacimiento español: Antonio de

(5) CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Catálogo de la Platería*. M.A.N. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.

(6) Vid. nuestro trabajo «Sobre orfebrería en la provincia de Albacete. Tres cruces procesionales del siglo XVI». *Congreso de Historia de Albacete*. I.E.A. vol. III. Albacete, 1984; págs. 451-474.

Arfe realiza la custodia de Santiago de Compostela y en Cuenca trabaja Francisco Becerril, precisamente de este importante autor se guarda en Villarrobledo una notabilísima cruz procesional de la que ya nos ocupamos en otra ocasión (7). En cuanto a custodias, tenemos la conservada en la parroquial de Liétor, obra de Juan Ramírez y a la que nos referimos en este trabajo.

Por último, hacia los años setenta del siglo XVI se impone la crisis del Renacimiento y la transformación manierista: las formas se distorsionan y los elementos clásicos se rompen; por una parte hay un acusado romanismo y un retorcimiento en las actitudes y en las figuras; por otra parte, y hacia finales del siglo se impone en algunas piezas la desornamentación surgida como consecuencia de El Escorial y su gran programa constructivo de Juan de Herrera. Precisamente esta modalidad será la que se imponga casi durante toda la centuria siguiente. En estos años es cuando Juan de Arfe construye la magnífica custodia de la catedral de Sevilla (1580-1587), en una línea manierista aunque tocada de classicismos, y también cuando Francisco Merino, tanto en Sevilla como en Toledo realiza sus obras de acusado carácter escorialense. En Albacete, de este último tercio del siglo es de destacar un copón en Chinchilla con punzón de H. Morales (8), y sobre todo la custodia de San Juan Bautista de la capital y de la que nos ocuparemos en esta sección.

CUSTODIA. Parroquia de Santiago Apóstol. Liétor. Toledo. Juan Ramírez. Hacia 1540-1550.

Plata en su color. Buena conservación, aunque ha perdido una campanita en el cuerpo superior. Alto: 57'9 cm. Ancho pie: 20 cm. Prof. pie: 17'2 cm. Ancho templete: 19 cm. Prof. templete: 14'5 cm. En el suelo del primer cuerpo y debajo de la base tres marcas: Dos de la ciudad de Toledo: «TOLE» bajo una corona y «T» surmontada «o». Una tercera marca señala el autor, «RAMI/REZ». (9).

Se trata de un ostensorio de templete o custodia portátil, si seguimos la terminología de Juan de Arfe. Toda la planta, tanto de la base como del templete, se estructura en una forma oval con seis resaltes donde se ubican, en la base, seis garras de águila que sujetan una bola, y en la parte arquitectónica unos balaustres en el primer cuerpo; y unos estípites antropomorfos o hermes, en el segundo.

El pie, como decíamos, es de planta oval con dos zonas claramente diferenciadas, una parte troncocónica decorada a buril con temas geométricos de espejos ovales, y otra parte convexa relevada y cincelada con cabecitas de ángeles, guirnaldas, frutos y flores, motivos todos de gran plasticidad. El borde, muy moldurado recuerda un entablamento arquitectónico y ofrece los antes aludidos resaltes con las patas de águila y unas perillas. El ástil parte de una arandela convexa con decoración vegetal en relieve, y el nudo es del tipo de jarrón con cabecitas y guirnaldas; sobre él, nuevas molduras hasta la parte sostenida arquitectónica, con cabecitas de ángeles cinceladas con las alas extendidas y paños colgantes entre ellos. En la parte inferior del

plinto, sobre el que se apoya la arquitectura, hay una decoración de palmetas de sabor clásico.

(7) Ibidem.

(8) SANTAMARIA CONDE, A. y GARCIA-SAUCO BELENDEZ, L. G.: *La Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla (Estudio histórico-artístico)* I.E.A. Albacete, 1981; págs. 146-148.

(9) Esta custodia la publicamos en 1983. Vid. GARCIA-SAUCO BELENDEZ, L. G.: «Algunas obras de orfebrería toledana del siglo XVI en la provincia de Albacete» Rev. *Almud* de Estudios de Castilla-La Mancha n.º 7-8; págs. 178-192 Ciudad Real, 1983.



El templete, de planta oval como indicábamos, está constituido por dos cuerpos, el inferior y principal, sobre el aludido plinto burilado, con caprichosos motivos vegetales que ofrece seis balaustres torneados, de capitel toscano, sustentantes de un entablamento con parecidos motivos vegetales. El remate de este primer cuerpo adintelado se adorna con seis jarroncitos sobre los macizos de los balaustres y unos motivos del grutesco fundidos, a modo de crestería y con un pequeñísimo medallón con busto. Este primer cuerpo, principal, sirve para albergar el viril que se decora exteriormente con movidas figuras en tornapunta con cabezas de bichas y jarroncitos, fundidas. Ciertamente el viril, así enmarcado, adquiere una noble calidad dentro del ámbito arquitectónico.

En el segundo cuerpo, de menores dimensiones, los soportes son seis alargados estípites antropomorfos o hermes que sostienen un sistema adintelado que albergó una campanita de plata, hoy perdida. De nuevo hay un entablamento que sostiene una cupulilla con una decoración cincelada y relevada a base de calaveras, huesos y formas florales, rematado todo en una peana lisa en la parte superior, con una figurita de bulto de un niño, en pie, en movida actitud y que porta en su mano derecha una cartela lisa y asimétrica.

La interpretación iconográfica de las calaveras junto con la figura del niño está evidentemente relacionada con la Eucaristía. La calavera es símbolo de la caducidad y en su contraposición el niño heroico libra al mundo de los monstruos y de la muerte, en una clara referencia a Cristo y a su papel redentor, todo lo cual viene muy bien en un objeto litúrgico tan importante como una custodia.

Plásticamente esta obra es una pieza de hermosas y cuidadas proporciones donde se ofrece un especial cuidado por lo decorativo, tanto en los relieves como en lo burilado. Arquitectónicamente ofrece alguna incorrección, tal es el caso del incompleto entablamento que sostienen los balaustres; sin embargo, la perfección en la ejecución de la obra está totalmente conseguida, y escultóricamente está también muy cuidada la figura del niño del remate, que nos recuerda figuras semejantes en algunas obras arquitectónicas del plateresco español.

Tres punzones distintos ofrece la custodia objeto de nuestro estudio, dos de ellos del contraste de la ciudad de Toledo en dos modelos distintos: la palabra «TOLE» coronada, en letras góticas, y la «T» surmontada de la «O», además de una tercera con la leyenda RAMI/REZ.

La primera de las marcas de la población citadas ya no se usaba en 1551, según Cruz Valdovinos (10), lo que nos hace retrotraer unos años la realización de esta custodia. Al no conservarse documentación de la época en Liétor que nos dé más luz sobre esta obra, nos ayudaremos también de los detalles estilísticos, que son enteramente platerescos sin ningún resabio ya goticista. Por lo que fechamos la custodia en la década de los años 1540 a 1550. Por otra parte el punzón corresponde al artífice toledano Juan Ramírez, documentado a mediados en los años centrales de la centuria y conocido por su producción enteramente plateresca. De este platero, según Ramírez de Arellano, se guarda un cáliz en la Parroquia de Santiago del Arrabal, fechado en 1551; del mismo modo parece que se conservaba una cruz en la iglesia de Ajofrín (11).

Por último, añadamos que en el convento de la Concepción Francisca de Toledo se conserva otra custodia de Ramírez, prácticamente idéntica a la que es



(10) CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Catálogo de la platería del Museo Arqueológico Nacional*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982; pág. 69.

(11) RAMIREZ DE ARELLANO, R.: *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Imp. Provincial. Toledo, 1915; págs. 339-340.

objeto de nuestro estudio (12), tan solo presenta alguna variante, como el viril que parece posterior y el detalle de estar rematada por un crucificado en lugar de la figura del niño heroico. Además en esta obra se ha conservado la campanita del cuerpo arquitectónico superior. Asimismo, las medidas de ambas obras coinciden prácticamente.

CUSTODIA. Parroquia de San Juan Bautista (Catedral). Albacete. Murcia. Bernardo Muñoz. 1581-1583.

Plata dorada. Buena conservación. Falta la figurita de un soldado, en el templete superior junto al sepulcro. Alto: 74 cm. Ancho: 22 cm. Prof.: 15'5 cm. En el suelo del primer cuerpo aparece una «T» surmontada de una «O» que es la marca de Toledo, aunque la obra se documenta como murciana (13).

Este ostensorio arquitectónico está, como el anteriormente de Liétor, destinado a ser colocado en unas andas con templete, no conservadas y que conocemos por fotografías antiguas y hoy restituidas por otras modernas, sin interés alguno.

El pie como toda la parte arquitectónica, es de planta elíptica, con cuatro resaltes con orificios para fijar la custodia mediante tornillos al templete. Este espacio aparece dividido en cuatro zonas fundamentales, una en cada lado, siendo las de los frentes, por su condición elíptica, de mayor tamaño que las laterales. En las primeras aparecen representaciones en bajorrelieve de *Abraham y los tres Angeles* y *Moisés y la serpiente de bronce*; y en las segundas, *Melquidesek ofreciendo los panes y vino a Abraham* y la *Celebración de la Pascua Judía*; entre estas representaciones hay una decoración de volutas y de espejos ovales, con labor de burilado.

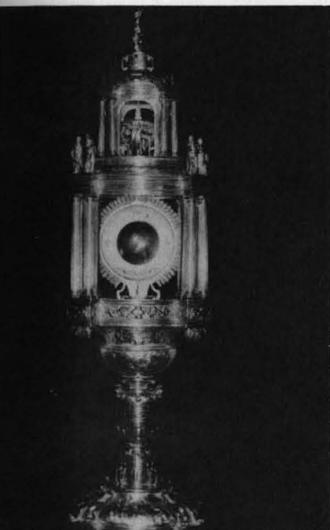
El astil está formado, de abajo a arriba, por un cuerpo cilíndrico con decoración de óvalos y asas; el nudo es del tipo ovoide con más decoración de espejo oval y cuatro cabezas de ángeles de bulto, minuciosamente trabajadas. Sobre esta parte ya descansa lo que podría llamarse, si de un cáliz se tratara, la copa; aquí la decoración vuelve a hacerse también figurativa, en el interior de cartelas ovales enmarcadas por ces y en los dos frentes principales aparecen las representaciones alegóricas de la Caridad, la llamada *Charitas Dei* con un cáliz y una cruz, y la *Charitas Proximi*, otra figura femenina que abraza a un niño y a un mancebo.

Sobre estas representaciones, se presenta a cada lado, en el ensanchamiento superior, otra gran cartela muy característica, con fondo burilado. Este ensanchamiento, que ya se une al basamento de la parte propiamente arquitectónica, muestra cuatro grandes elementos, a modo de volutas, en cuyo extremo hay representadas a buril otras tantas cabezas de abundante cabellera y barba, en actitud soplante. Son los cuatro vientos mitológicos, con un claro significado ahuyentador. Con esto, entramos ya en la parte propiamente arquitectónica y que define en altura, toda la custodia.

Sobre la planta elíptica, con cartelas sostenidas por niños de retorcidas actitudes, aparecen en los cuatro extremos sobresalientes del basamento, unas columnas jónicas pareadas de alargado canon. Tras ellas, sendas pilastras del mismo orden, enmarcando y definiendo un espacio adintelado elíptico. Tanto en el suelo del mismo, como en el interior de la cubierta, abunda la decoración de

(12) PEREZ M. CAVIRO, M.^a P.: *Orfebrería toledana*. Caja de Ahorro de Toledo. Toledo, 1983; pág. 52 y lám. 3.

(13) GARCIA-SAUCO BELENDEZ, L. G.: «La custodia del Corpus Christi de San Juan Bautista de Albacete». *Rev. Al-Basit* n.º 3; págs. 37-49. Albacete, septiembre 1976.



cartelas y ces. Este primer templete es el lugar destinado al viril (obra moderna de oro y pedrería, de nulo interés artístico). Sobre el primer entablamiento, jónico, y en los ensanchamientos superiores, aparecen, de bulto redondo y agrupados dos a dos, las figuras de San Pedro con la llave y un libro; San Pablo, de retorcida actitud y luenga barba, con la espada; Abraham, con un cuchillo y un libro; San Juan, lampiño, con un cáliz; Melquisedek, con mitra y báculo, acompañado de Aaron, con la vara y rollo y por último, Moisés, barbado y de movida composición, con las tablas de la Ley; junto a él, otra figura que no hemos podido identificar, pero suponemos que será otro profeta. Todas estas esculturrillas miden tan solo 5 cm.

El segundo cuerpo repite otro templete a menor escala que el primero, también con columnas jónicas, del mismo canon, rematadas aquí por pirámides de tipo herreriano. En este cuerpo, las pilastras se ven sustituidas por unos pilares que sustentan cuatro arcos, usándose aquí el procedimiento romano de aparear dinteles sobre columnas y arcos sobre pilares. En el interior de éste ámbito aparece un arca, también oval, rematada por otra pirámide como las anteriores; en este caso, terminada en bola. Custodiando el arca, al frente, hay dos soldados durmiendo de concepción miguelangelesca y de gran torsión. Quizá existió detrás un tercero (el orificio en el cual debió asentarse se conserva aún en el suelo de este cuerpo). La escena que aquí se representa es la del Santo Sepulcro. Este segundo templete termina en una cupulilla con más cartelas y una especie de linterna oval con asas, todo rematado con la figura de Jesús resucitado.

Toda la temática iconográfica descrita está totalmente relacionada con el tema eucarístico tanto los personajes y escenas del Antiguo Testamento como los del Nuevo (14).

Los bajorrelieves que ofrece la custodia, están tratados con exquisita delicadeza de formas aparentemente muy a lo clásico pero en unas actitudes totalmente manieristas, como por ejemplo podemos ver en el de la serpiente de bronce o en las representaciones de la Caridad, apreciaciones que también son aplicables a las figuritas de bulto.

Como ya indicábamos en nuestro artículo citado, la custodia de Albacete fue realizada por el platero murciano Bernardo Muñoz, documentado en aquella población a fines del siglo; y en las cuentas rendidas en 1583, la parroquia de San Juan pagaba doscientos setenta y nueve reales como parte del importe de la obra. Si la filiación murciana de la pieza es evidente, no terminamos de comprender la causa de que aparezca una clarísima marca de la ciudad de Toledo. No nos cabe tampoco la menor duda de que esta custodia es la que se hizo en Murcia, ya que así lo atestiguan diversos datos de inventarios parroquiales que vemos en los libros de Fábrica parroquiales del siglo XVIII. La única hipótesis que nos sugiere el hecho de presentar esa marca de Toledo, es el que una vez realizada la obra se enviara a Toledo para contrastarla, cosa que nos parece también extraña, pues los gremios eran muy estrictos en sus ordenanzas y en Murcia existía fiel contraste de platería. O quizá se deba esta marca a algún adrezo llevado a cabo con posterioridad.



(14) Como ya estudiamos en nuestro artículo citado: «La custodia del Corpus...».

Esta custodia de Albacete es una pieza muy notable de la platería española y un buen ejemplo del manierismo romanista del último tercio del siglo XVI y casi coetánea a la gran custodia de Juan de Arfe de la Catedral de Sevilla.

SIGLO XVII

Ya hemos visto como a finales del siglo XVI se produjo en el arte de la platería una reacción manierista, exenta de decoración naturalista y con un predominio fundamental de las líneas geométricas y abstractas. Siguiéndose de este modo los dictados de Herrera establecidos con el gran programa de El Escorial. Ya en el seiscientos, estos conceptos formales se van a mantener durante mucho tiempo —en períodos que corresponden enteramente al Barroco— hasta traspasada la mitad de la centuria, en que ese purismo y simplicidad de líneas va dejando paso a una mayor riqueza decorativa. A fines del siglo es más frecuente ya el gusto por lo ornamentado genuinamente barroco, aunque en ocasiones sin abandonar la severidad de algunos trazados e incluso modelos, que mantienen su pureza casi hasta el siglo XVIII (buen ejemplo de ello son los cálices). Sin embargo, ese predominio decorativo es más común con la inclusión de variados temas y repertorios y en donde hace su aparición la columna salomónica (15) como elemento enteramente barroco, recuérdese a este respecto la custodia de asiento de la Catedral de Murcia, obra de Pérez de Montalto de 1678.

Un hecho de especial trascendencia, es que durante el siglo XVIII se produce la grave crisis de la economía española en todos los aspectos. Esta circunstancia, naturalmente, va a afectar a algo tan peculiar como la platería, lo que va a hacer que, en ocasiones, no se marquen las piezas, disminuya la calidad del material y por último, se haga frecuente la presencia de objetos de bronce dorado que naturalmente abarata los precios.

En cuanto a los motivos ornamentales que hemos de señalar son frecuentes, ya desde fines del XVI, los botones de esmalte y opaco que, en ocasiones, cubren tanto cálices como cruces y custodias, y la labor de lustre y punteado geométrico y vegetal. También serán frecuentes las piedras de vidrios de colores y las piecitas fundidas de hojarasca sobrepuestas.

En cuanto a las custodias, continúan elaborándose las grandes piezas de asiento, aunque quizá con menos calidad y cantidad que en la centuria anterior; las más frecuentes serán las custodias de tipo de sol, modelo establecido también en el siglo XVI y en donde lo común son los rayos rectos y ondulados alternantes.

En la provincia de Albacete encontramos una cierta cantidad de obras de platería de esta época de los últimos Austrias, e incluso tenemos la suerte de haber encontrado obra y documentación de un platero albacetense: Juan Martínez Simarro, que entre otras piezas realizó una cruz para Chinchilla en 1642 y otra casi idéntica para Liétor (16), ambas conservadas.

Añadamos asimismo, que la platería del barroco se enriquece con nuevos modelos artísticos, que si bien algunos procedían de etapas anteriores, ahora se difunden y enriquecen con la Contrarreforma de la Iglesia.

(15) Conviene recordar que la columna salomónica se utiliza como tal, por primera vez en España en el importante tabernáculo de la Catedral de Sevilla, obra de Francisco de Alfaro realizado entre 1593-96.

(16) Sobre este platero publicaremos próximamente una monografía.

CUSTODIA DE ASIEN TO. Parroquia de San Blas. Villarrobledo. Toledo. Bartolomé de Yepes. c. 1600.

Plata en su color, con algunos motivos decorativos en plata dorada. Buena conservación en general, aunque los remates en forma de jarroncitos y bellotas son modernos. Alto: 86 cm. Ancho: 34 cm. Por todos los elementos de la custodia se repiten dos punzones, el de Toledo con una «T» surmontada de «o» y el del autor, «BE/YEPES».

Esta pieza de Villarrobledo es una interesante custodia de asiento, manierista y escurialense. Consta de tres cuerpos arquitectónicos, de planta octogonal que se apoyan sobre un plinto cruciforme; está concebida, pues, para ser transportada en andas.

El primer cuerpo, que es el principal está destinado a albergar el ostensorio, es de orden toscano. Aquí se juega con un cuidado ritmo arquitectónico ya que en los cuatro frentes, las columnas sostienen arcos de medio punto, mientras que en las esquinas, —que son más estrechas—, lo que aparecen son dinteles, sobre los que se abre un óculo oval. De este modo se delimita el espacio principal, en un lenguaje enteramente manierista, cuyos orígenes habría que buscarlos en el palacio del Té de Mantua o en los tratados de arquitectura del siglo XVI. Este espacio centrado se cubre con una cúpula rebajada y casetonada; aquí es donde se coloca el ostensorio que es de tipo de sol sin demasiado interés.

El segundo cuerpo también es octogonal; siguiendo la mejor tradición, se utiliza el orden jónico con columnas que sostienen un entablamento, que se moldura alrededor del prisma octogonal, sobresaliendo en los lugares donde se ubican los soportes. Del mismo modo que en el primer cuerpo, los vanos se hace alternativamente adintelados y de medio punto, aunque aquí son del mismo tamaño. Este espacio realmente no tiene ninguna funcionalidad práctica, aunque es posible que albergara una campanita o quizá alguna figura escultórica.

El tercer cuerpo es un prisma macizo, en cuyos frentes hay una decoración geométrica a buril, y se cubre con una cúpula ricamente adornada también burilada y con cuatro costillas que dividen la hemiesfera, y otros tantos botones ovales de esmalte azul. En el remate hay actualmente un florero, que originariamente no debió ser tal, ya que es moderno e idéntico a otros cuatro de las andas donde se transporta la custodia. Probablemente en origen o bien tuvo una estatuilla, quizá de la Fe o bien una pirámide terminada en bola propia del estilo herreriano.

En cuanto a los motivos decorativos que tiene esta pieza, son fundamentalmente, como ya hemos señalado, de temática geométrica (formas ovales, rectangulares o lineales), y vegetal simétrica realizados todos a punta de buril, e incluso también presenta algunos esmaltes en el intradós de la cúpula aunque prácticamente perdidos en su cromatismo, pero que en origen debieron ser azules.

Dos modelos de punzones tiene esta custodia de Villarrobledo uno el ya conocido de la Ciudad de Toledo y el otro del autor que corresponde al platero Bartolomé de Yepes.

Según Cruz Valdovinos, se conoce la actividad de Bartolomé de Yepes entre los años 1581 a 1602 y es el autor de una naveta en San Francisco de Talavera y de la parte superior de la custodia de Mora (Toledo). También le adscribe



con dudas la de la catedral de Lugo (17). Al carecer de documentación nuestra custodia de Villarrobledo la fechamos, desde el punto de vista estilístico en torno al año 1600.

CUSTODIA. Parroquia de Santiago Apóstol. Liétor.
Castilla. Anónima, h. 1650-1660.

Bronce dorado con aplicaciones de plata en su color. Viril de plata dorada. Cabujones de vidrio de color en el pie, nudo y alrededor del viril. Buena conservación. Alto: 61 cm. Pie: 25 cm. Ø sol: 30 cm. Sin punzones.

Este ostensorio de sol de Liétor es de las piezas modélicas del siglo XVII, de ahí que hayamos elegido esta obra entre las que conocemos de nuestra zona albacetense; coincidiendo también la circunstancia de ser una obra en bronce dorado.

El pie presenta una planta cruciforme en el que se inscribe un resalte o plato de donde surge el ástil, en esta zona se aplican cuatro grandes piedras de vidrio de colores. El ástil, propiamente dicho, presenta los elementos comunes en este tipo de piezas del Seiscientos; iniciándose, de abajo a arriba, con un cuerpo cilíndrico (gollete); un nudo de jarrón con amplio toro que en este caso se enriquece con dos asitas caladas y otras piedras vítreas sobrepuestas; el tercer elemento, tras varios estrangulamientos, está constituido por un alargado tronco de cono, que sirve ya de elemento de unión al sol. El esquema de esta parte fundamental de la custodia lo constituye un cerco de rayos ondulados y rectos, éstos terminados en estrella, alternantes. Remata todo este círculo en una cruzecita de sección romboidal. Es de destacar —como en otras piezas de la época— que todo el aro radiante, también con piedras sobrepuestas, alberga un viril del mismo tipo,

aunque de más cortos rayos, para exponer la eucaristía. La decoración general, aparte de lo ya señalado, ofrece algunos elementos en forma de crestería de plata en un color en el pie y en los elementos sustentantes de las piedras de vidrio.

El resultado de todo el conjunto es una armoniosa y proporcionada pieza, que suponemos salida de talleres madrileños o castellanos, en general. Quizá la procedencia inmediata de esta custodia que atesora la parroquia de Santiago de Liétor, sea el desamortizado convento de Carmelitas descalzos de aquella población; precisamente de aquella casa se guardan en esta iglesia varias obras de interés artístico.

CUSTODIA. Parroquia de la Santísima Trinidad. Alcaraz.
Palermo (Sicilia). Anónimo, 1663.

Bronce dorado y calado con corales rojos y esmaltes blancos. Muy mala conservación, faltan fragmentos de rayos y estrellas del sol, así como gran cantidad de piezas de coral. Alto: 70 cm. Ø sol: 38 cm. Ancho pie: 21'5 cm. El pie octogonal se cubre con una chapa alrededor de la cual hay una larga inscripción que señala: «ESTA CVSTODIA D(i)º D(e) LIMOSNA A N(uestr)a S(eñora) DE CORTES FR(ey) Do(n) PEDRO DAVALOS Y ROCAMORA V(ecin)o DE MVRCIA CA(bal)L(er)O DEL ABITO DE SAN IOAN, COMENDADOR VILLE (sic) S(ien)DO CAPITAN DE LA GWARDIA A EMAVA (sic) y DE LA CONP(añi)A DE CAVALLOS CORAÇAS y CATELLAN (sic) DE CASL LA MR (?) DE PALERMO EN EL RE(i)NO DE SICILIA, SIENDO VIRREY EL ESSE(lenti)X(i)M(o) S(eño)R CONDE DE AYALA POR EL EN TI(em)PO (sic) Q(ue) FVERE SV BVLVNTAD (sic). A(ño) 1663».

(17) CRUZ VALDOVINOS, J. M.: «Platería» en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, (coordinada por BONET CORREA). Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1982; pág. 103.



Son varias las piezas de servicio de altar y aún de joyas, conservadas en España y cuyo origen es del antiguo virreinato de Sicilia, y en particular realizadas con coral procedentes de Trapani, aunque al parecer ejecutadas íntegramente en Palermo.

La custodia consta de un pie octogonal, de oblicuo perfil y de cuyo centro arranca el ástil. Precisamente esta pieza y por comparación con otras conocidas, nos da la impresión de que está chafada y por tanto ha disminuido en altura (ya hemos indicado que esta obra está muy maltratada). El ástil, de forma abalaustrada ofrece un nudo periforme que está invertido en su posición actual, para prolongarse después con una pieza troncocónica hasta el sol, de rayos rectos y flameados. Toda la chapa metálica aparece calada con el fin de incrustar las piezas de coral. Del mismo modo, tanto alrededor del viril como del pie, hay unas cabecitas de ángeles talladas también en coral y con las alas esmaltadas en blanco. Es de lamentar que en la zona donde se une el ástil con el sol hayan desaparecido estas delicadas cabecitas.

La custodia, según hemos visto en la inscripción, fue donada al santuario de Cortes por un caballero sanjuanista, Don Pedro Dávalos y Rocamora que era vecino de la ciudad de Murcia aunque desempeñaba cargos militares en Palermo.

Si hemos introducido en nuestro recorrido de custodias esta obra es, precisamente, por su exotismo y por suponer una aportación más al estudio general de las piezas palermitanas conservadas en España. Son varias las custodias y obras de esta procedencia que se han publicado en los últimos años, así por ejemplo ésta que nos ocupa es muy semejante a la del Museo Diocesano de Valladolid aunque aquí la fechan en el siglo XVIII (18), pero debe ser rigurosamente contemporánea a la que ahora estudiamos. Muy semejante también es la de Medina de Ríoseco, aunque aquí de rayos más cortos. Una custodia también parecida se expone en el Museo Diocesano de Cuenca. En el Museo Arqueológico Nacional hay un juego de altar de esta misma procedencia y estilo (19).

Con la publicación de esta pieza contribuimos ciertamente al conocimiento de este tipo de obras en España, y en particular en nuestro caso tenemos un dato interesante y es el hecho de estar la obra fechada.

SIGLO XVIII

El siglo XVIII se inicia en España con el advenimiento de la dinastía borbónica que hace poner en contacto a nuestro país con novedades estéticas europeas, tanto francesas como italianas; aunque no se puede afirmar que formalmente se produzca una ruptura con lo ya establecido en las últimas épocas de los Austrias, sino que este cambio es progresivo, afectando fundamentalmente a la Corte. Desde el reinado de Felipe V es evidente que hay una creciente recuperación, fundamentalmente económica, que continúa durante la época de Fernando VI, para alcanzar su punto culminante con Carlos III.

Esta situación de mejora va a hacer que diversas platerías que durante el XVII habían languidecido o desaparecido, vuelvan a tener especial importancia, e incluso se creen en algunas villas y ciudades centros y obradores nuevos.

(18) BRASAS EGIDO, J. C.: *La platería vallisoletana y su difusión*. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1980; pág. 264.

(19) Vid. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Catálogo de la platería...* (op. cit.); pág. 149-154. Precisamente este autor habla de otras piezas en otros lugares de España.

Circunstancia que va a hacer que muchos gremios locales reciban nuevas ordenanzas para su gobierno y administración, también con un mayor intervencionismo por parte de la Corona.

Muchas son las poblaciones que destacan en este siglo XVIII por su fecundidad, Madrid, Salamanca, Sevilla o Córdoba son algunas localidades importantes. En la Corte de Madrid se da la circunstancia de que a lo largo del siglo se imitan modelos franceses y se establecen artífices italianos, que son auténticos innovadores. Por otra parte en 1778 —dentro de la línea de la Ilustración— se funda la Escuela de Platería de Antonio Martínez, cuya actividad será inicio de la industrialización y pervivió, ya con el nombre de Real Fábrica de Platería, hasta avanzado el siglo XIX. Córdoba también es un centro muy importante y son numerosos los artífices que conocemos de este período, caracterizados todos por su óptima calidad; nombres como Damián de Castro, Baltasar de Pineda, Repiso o Antonio de Santa Cruz, elevan a la platería a altas cotas de calidad. Se da la circunstancia que a nuestra zona debieron llegar muchas piezas de estos talleres cordobeses (principalmente cálices) a través de las ferias de Lorca y quizá de Albacete. De todos estos autores hemos encontrado ejemplos en nuestra provincia y aquí estudiaremos una custodia de esta procedencia; a la abundancia de obras hay que añadir el cuidado marcaje tanto del autor como del fiel contraste y fecha, datos todos importantes para el estudioso del tema.

Ahora bien, durante el siglo XVIII no podemos hablar de unas épocas cronológicas claramente definidas, ya que si bien estilísticamente esta centuria pasa desde el barroco pleno, al rococó y por último al neoclasicismo que ya traspasa la centuria, no hay unos períodos rígidos temporales; y así, es frecuente la superposición de elementos y estilos, aunque las piezas de inicios de siglo son enteramente barrocas, mientras que a fines de la centuria son modelos neoclásicos pero, en ocasiones, todavía con alguna tarja rococó.

Durante gran parte del siglo hay un predominio del repujado, como técnica de ejecución que subsiste hasta el neoclasicismo, centrándose principalmente en lo decorativo, ya que lo figurativo se limita a determinados medallones o zonas muy específicas, no presentando las piezas, —por lo general— demasiados programas iconográficos.

En cuanto a las custodias subsisten los dos modelos ya conocidos: los de sol portátil —en ocasiones dispuestos para ser colocados en grandes templetos— y la custodia de asiento. Aunque en este segundo modelo no se alcanzó la altura y calidad lograda en el siglo XVI. Ahora son de destacar la custodia de la Catedral de Baeza, de Gaspar Núñez de Castro; la de Orihuela del toledano Juan Antonio Domínguez y la de Teruel de Bernabé García de los Reyes, entre otras muchas distribuidas por toda España.

Por último, añadamos que la platería del siglo XVIII es la más abundante, quizá por la circunstancia de ser más cercana temporalmente a nosotros antes de la industrialización, y también la época en que comienza a ser más frecuente la platería de carácter civil.

CUSTODIA. Convento de Carmelitas. Villarrobledo. Virreinato de Perú (Potosí). Anónimo, 1720-1721.

Plata dorada y esmaltes azules y verdes. Buena conservación, aunque la cruz del remate está desprendida. Alto: 58 cm. Ancho base: 24'5 cm. Ø sol: 25 cm. (20).

- (20) Esta custodia la dimos a conocer en la exposición *Albacete, tierra de encrucijada*. Centro Cultural Villa de Madrid; pág. 193. Octubre de 1983. Preparamos un artículo para la revista *Al-Basit* sobre «Algunas piezas de orfebrería americana en Villarrobledo». Recientemente HEREDIA MORENO, M.^a C.: «Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología». Rev. *Príncipe de Viana*. Núm. 175. Pamplona mayo-agosto, 1985. Págs. 339-358. En este artículo la autora se refiere a esta pieza por nuestra indicación.



Comenzamos el estudio de la custodia del siglo XVIII con una realmente excepcional, tanto por su exotismo como por ser ajena a las piezas habituales procedentes de talleres españoles. Esta obra, según hemos podido documentar (21), fue enviada desde Potosí al convento de las carmelitas de Villarrobledo por Don Pedro Morcillo Rubio, obispo auxiliar de Lima, sobrino del Virrey-Arzobispo, Don Diego Morcillo y naturales ambos de este pueblo albacetense.

La custodia se inicia en una planta cuadrada con una profusa decoración vegetal de querubines en los frentes y en las esquinas. Verticalmente la pieza se alza partiendo de un elevado toro, ornamentado con un abigarrado juego de hojas de vid y pámpanos con cabecitas de ángeles. El ástil es totalmente torneado con formas planas, sobre los que se disponen piezas fundidas en formas curvas e incluso también con rostros angélicos.

El sol se une al ástil a través de un vástago desmontable, con lo que éste puede utilizarse en manos de un sacerdote tanto para procesiones como para bendiciones, evitando tener que mover toda la pesada pieza. Este sol está concebido como por una tupida red de formas geométricas y vegetales, con policromía de esmaltes, circundando el viril, donde también se repiten las cabezas de ángeles que soporan estrellas sobre sus cabezas y una cruz en el remate superior.

Todo este ostensorio está lleno de profusa y exótica decoración, ajena a lo europeo peninsular pero arraigado en el popular barroquismo indígena americano. Esta obra, según Heredia Moreno antes citada, representa un avance estilístico dentro del barroco pleno de la platería peruana, tanto en cuanto a la estructura como en cuanto a la ornamentación.

Nos ha parecido interesante incluir esta obra dentro de nuestro trabajo, ya que cada vez es más frecuente el interés de los historiadores del arte, por las relaciones estilísticas entre la América hispana y la metrópoli y a la inversa. Sabemos también, por ejemplo, que el conocido virrey también envió dinero y otras joyas a su pueblo de Villarrobledo e incluso a otras poblaciones españolas.

CUSTODIA. Parroquia de la Asunción. Lezuza. Murcia. José Grao, 1733.

Plata en su color con algunos adornos de plata dorada. Regular conservación ya que ha perdido tres estrellas de las diez que debería tener. Alto: 72'5 cm. Prof.: 26'5 cm. Ancho máx.: 37'7 cm. Dos punzones al pie del ástil y de la peana, uno de la ciudad de Murcia que son siete coronas y otro del contraste: «MARIS/COTI». Asimismo, tiene una larga burilada. En la pestaña vertical delantera aparece grabado: «EN MVRCIA JOSEPH GRAO FE (cit.). A(ñ)º 1733».

Todavía está por hacer un estudio amplio de la platería murciana, que sin duda daría luz sobre bastantes obras desperdigadas, tanto en la provincia de Murcia como en todo el Sur-Este español, zonas por donde se debió difundir más esta modalidad artística. Aquí estamos ante un ejemplo inédito de una custodia murciana en una iglesia albacetense, pero que perteneció a la diócesis de Toledo.

Esta obra es una gran pieza concebida, pese a ser una custodia portátil, para colocarla en el interior de un templete. El pie es oval, apoyado en un pequeño plinto mixtilíneo, donde precisamente apa-



(21) En el archivo del convento de carmelitas de Villarrobledo se guardan unos documentos que hacen referencia a la donación de esta custodia, en una carta enviada desde Cádiz el 5 de abril de 1721 y en otra de la provincia de Conchucos (Arzobispo de Lima) de 23 de noviembre de 1725.

rece la firma del autor. Sobre esta parte hay un grueso toro con cuatro querubines de bulto en los frentes, intercalados por una decoración vegetal y geométrica repujada, que anuncian ya unas tarjas casi rococó, aunque todavía no está definido el estilo. El pie termina, para unirse al ástil, en una superficie exenta de decoración. El ástil parte, —siempre de abajo arriba—, de un cuerpo cilíndrico con hojas de acanto, sobre el que se apoya un airoso nudo de tipo de jarrón, que en este caso llega a tener también dos asas; tras varias molduraciones se remata en la parte superior en un elemento troncocónico que sirve de asiento a la figura fundida de un cordero escultórico, sobre el que se apoya todo el sol. La parte ya propiamente del sol, la constituye un grueso aro que rodea el viril y en el que hay sobrepuesta una decoración en plata dorada que asemeja un empuerrado, lo que le da gran plasticidad al conjunto. A todo alrededor aparecen doce ráfagas, alternadas con motivos geométricos terminados en estrellas. En el remate hay una cruz fundida.

El conjunto de esta custodia es un buen ejemplo del barroco pleno contundente de formas y armónico en todos sus elementos.

Documentamos perfectamente esta obra, tanto por las cuentas de fábrica de la parroquia como por el hecho de aparecer firmada y punzonada.

Sabemos que esta custodia se hizo por mandato del Arzobispo de Toledo Don Francisco Valero y Lossa que visitó la parroquia en 1718; sin embargo, ésta no se realizaría hasta 1733. Así, en las referidas cuentas de fábrica se señala que la obra «se ajustó con Joseph Grao, maestro de arjentería y platería de la yglesia Cathedral de la Ciudad de Cartajena fecha en la ciudad de Murcia...» (22) pagándose un total de 4.366 reales y 5 maravedís, después de rebajar ciertas cantidades por plata vieja entregada y mejoras hechas por el maestro.

Junto a los anteriores datos, que son minuciosos en el documento, ya hemos indicado que la custodia aparece firmada por José Grao en Murcia en 1733; de este platero, señala Sánchez Jara, incluyéndolo en una lista a fines del siglo XVII, que era «maestro platero, casado con una hija de Enrique Picard (también platero). Se ignora su obra» (23). Así pues, aquí tenemos con esta custodia una obra conocida. Esta pieza, además, aparece punzonada con la marca de Murcia, que es el escudo de la ciudad y con el nombre del fiel contraste de la platería: Antonio Mariscote y Robres. De este artífice señala también Sánchez Jara que, «en un documento público del año 1722 aparece este nombre con la calificación de platero. Se ignora cual sea su obra, en Murcia donde vivió» (24). Ahora sabemos que este platero fue también fiel contraste en el año 1733.

CUSTODIA. Parroquia de Santa Catalina. El Bonillo. Córdoba. Antonio de Santa Cruz y Zaldúa. 1787.

Plata en su color con algunos detalles de plata dorada. Alrededor del viril hay una sarta de perlas irregulares de las que faltan algunas y está roto un cristal del dicho viril, por lo demás buena conservación. Alto: 75 cm. Pie prof.: 25'5 cm. Pie ancho: 32 cm. Ø sol: 33'5 cm. Tres punzones en el borde del pie: león rampante de Córdoba; fiel contraste, MARTINEZ/87 y la marca del autor S/CRUZ.

Este ostensorio es una soberbia obra de buen tamaño y de hermosas proporciones. El pie es de planta oval, con ondulaciones de líneas mixtas y ofrece en su superficie un gran volumen con cuatro cabecitas de ángeles cinceladas de bulto, que delimitan cuatro zonas o espacios en los frentes; se adornan cada uno de éstos con una rica tarja de rocalla que alberga en el anverso, el cordero

(22) Arch. P. Lezuza. Libro de fábrica n.º 3, fols. 215-216.

(23) SANCHEZ JARA, D.: *Orfebrería murciana*. Ed. Nacional. Madrid, 1950; pág. 25.

(24) *Op. cit.*; pág. 26.





místico sobre el libro de los Siete Sellos; en el reverso la imagen de San José con el Niño; y en los laterales, el Ave Fénix y el león. Tras las cabezas de los ángeles hay unos motivos de pámpanas de vid y espigas. El ástil se inicia con una pieza troncocónica moldurada en su parte superior, que también repite la misma forma, aunque ahora invertida; aquí de nuevo aparecen dos cabecitas de ángeles entre rocallas. A continuación, y tras otra pieza vertical, se da paso al sol de cuidadas rafagas y rematado en su parte superior con una cruz fundida de caprichoso perfil. Alrededor del viril circunda una cuidadosa corona con ángeles, espigas y vid, en una clara alusión eucarística. Del mismo modo, rodeando el viril hay una sarta de perlas irregulares, quizá colocadas con posterioridad.

Desafortunadamente no hemos podido saber si existe archivo en esta parroquia de El Bonillo, donde tantas obras de arte se guardan, para encontrar más datos sobre esta importante custodia.

Por los punzones (25), sabemos que la obra fue realizada en 1787 por el platero cordobés Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa y fue contrastada por el artífice del mismo arte, Mateo Martínez Moreno que desempeñó su trabajo entre los años 1781 a 1804.



Antonio José de Santa Cruz fue un importante platero cordobés, activo en aquella ciudad entre 1753 a 1793, y del que se conserva abundante obra de una notable calidad artística (26); precisamente también en la provincia de Albacete hemos constatado la existencia de varios cálices suyos, entre ellos uno en Chinchilla, y que ya estudiamos en su momento (27).

Esta custodia de la que tratamos es una típica obra rococó cordobesa, que aún siendo de fecha avanzada, 1787, mantiene el acusado estilo decorativo frente al neoclasicismo teóricamente imperante en la época.

CUSTODIA. Parroquia de San Juan Bautista. Casas Ibáñez. Madrid. Juan Antonio Martínez. 1799.

Plata en su color. Buena conservación. Alto: 55 cm. Ancho pie: 25 cm. Prof. pie: 18 cm. Tres punzones en el borde del pie: Castillo, escudo coronado con oso y madroño, ambos sobre la cifra 99 que corresponden a las marcas de corte y villa de Madrid y J/MRNZ.

Realmente esta obra es una pieza muy sencilla, quizá concebida como custodia de exposición, pero que nos viene muy bien para cerrar nuestro recorrido, al tratarse de un objeto enteramente neoclásico.

El pie es de planta oval, bastante elevado y está constituido por un tronco de cono de perfil cóncavo. En los frentes hay cuatro meda-



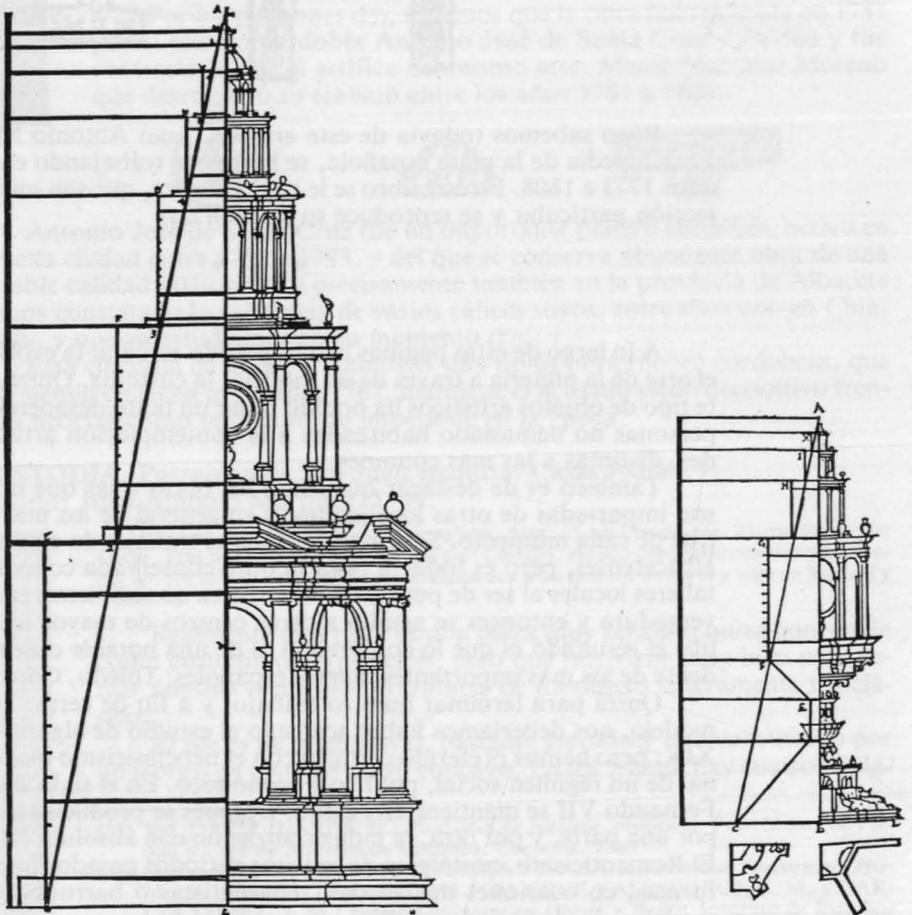
(25) Vid. ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa*. Pub. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1980.

(26) Sobre este artífice vid. CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico...* Madrid, 1894; págs. 353-354 y CRUZ VALDOVINOS, J. M. y GARCÍA LOPEZ, J. M.: *Platería religiosa en Ubeda y Baeza*. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 1979; págs. 149-150.

(27) El cáliz de Chinchilla, en la Parroquial, es del tipo rococó y se fecha en 1777, está contrastado por Juan de Luque y Leiva. En nuestro trabajo sobre este templo no lo terminamos de identificar correctamente.

En nuestra provincia de Albacete contamos con algunos ejemplos como la custodia de San Martín de La Gineta, fechada en 1825 y sobre todo de la segunda mitad del siglo es el gran ostensorio de Santa María de la Asunción de Almansa, con curiosos motivos decorativos e incluso escultóricos que casi apuntan a formas modernistas en muchos de sus detalles.

Es la primera vez que se ha roto el esquema habitual de los ensayos que se incluyen en estas páginas, pero nos ha parecido oportuno hacerlo para conocer mejor una parte del patrimonio histórico y artístico albacetense, sobre todo si tenemos en cuenta que casi todas las obras que hemos estudiado eran rigurosamente inéditas y las más de las veces desconocidas, hasta por los propios habitantes de las poblaciones donde se encuentran y donde se han guardado durante siglos.



Custodia de asiento y custodia portátil. Proporciones, según Juan de Arfe y Villafañe. Sevilla, 1585.

Puede visitarse hasta el 29 de junio

Noventa obras componen la exposición de José Luis Sánchez

El día 29 de junio será clausurada la exposición que el escultor José Luis Sánchez mantiene abierta al público, desde el 16 de mayo, en el Museo de Albacete. La muestra se compone de 22 esculturas, 23 relieves, 12 maquetas, 25 múltiples y 8 medallas conmemorativas, realizadas entre 1961 y el presente año.

Con esta exposición, séptima desde diciembre de 1985, concluirá el tercer curso de Cultural Albacete, programa de actividades culturales patrocinado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la capital y la Caja de Ahorros de Albacete.

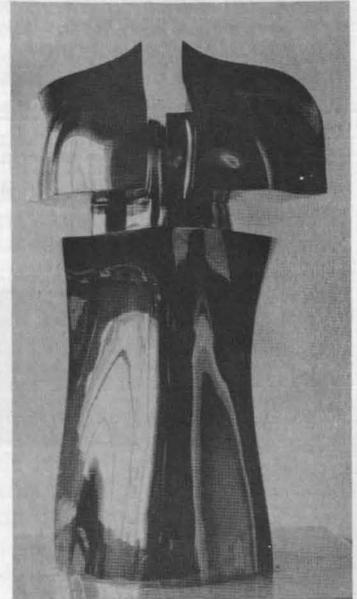
El escritor José Manuel Caballero Bonald, que pronunció la conferencia inaugural de la exposición, ha escrito, en un breve estudio, acerca de la obra de José Luis Sánchez:

«Hace cinco años, se produjo un hecho memorable en la historia contemporánea de nuestra escultura: la exposición antológica que presentó José Luis Sánchez en el Palacio de Cristal de Madrid. Allí aparecía sabiamente inventariada una conducta artística de asombrosas coherencia y fecundidad. Los diversos dominios creadores del escultor —los retratos profundos, las fusiones estéticas con la arquitectura y las artes aplicadas, la decantación informalista, la síntesis excepcional de los relieves, el trayecto escul-

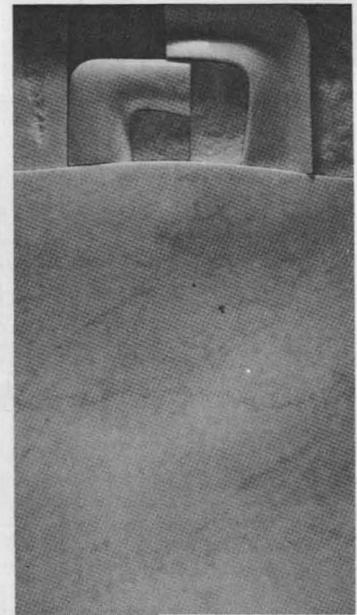
tórico propiamente dicho— configuraron entonces el balance admirable de treinta años de trabajo.

«No hay el menor exceso en su sistema de transfiguración artística de la realidad. Nada gesticula, nada vocifera. La belleza brota de una terminología diáfana, hecha de ambiciones elegantemente asumidas por el rigor. Todo parece obedecer a una remodelación de la naturaleza alentada con suministros poéticos. Los mármoles, los metales, las pizarras, las maderas, se ensamblan, se penetran y articulan por medio de un equilibrio impecable. Cada forma reproduce un fragmento de la experiencia, y esos fragmentos, una vez juntos, consolidan una plenitud humana. El arte, a veces, rectifica la vida.

«Los modales escultóricos de José Luis Sánchez tienden a depender de una pasión controlada por el conocimiento. Es como si el artista se obstinara en evitar cualquier arrebatado demasiado evidente, dejando siempre el margen necesario para la ambigüedad. Lo más manifiesto puede



Arriba, «Circe» (1983). Bajo estas líneas, «Mikonos» (1984)



ser así lo más oculto. Tal vez por eso surja como de improviso, ocupando toda la dimensión plástica o sólo algún reducto complementario, el dispositivo simbólico de la puerta. De una puerta que no tiene en común con las que José Luis Sánchez concibió a efectos estrictamente decorativos, más que ciertas inconfundibles pautas expresivas. Pero el contenido es ahora bien distinto. Ahora es la puerta que guarda las claves enigmáticas de la imaginación.

José Luis Sánchez:

«Viajes y trabajo»

En Almansa, durante la guerra, podía ir a la Escuela de Artes y Oficios, que dirigía un tío mío, único precedente artístico de la familia. Allí y con él creo que se despertó mi amor por el arte, por la belleza, copiando clásicas manos y mitológicas cabezas de yeso.

Ya en Madrid, concluyendo la carrera de Derecho y

preparando el ingreso en la Escuela Judicial, yo estudiaba en la biblioteca del Ateneo. Allí conocí a algunos amigos que querían entrar en la Escuela de Arquitectura y que se preparaban dibujando y modelando en la Escuela de Artes y Oficios que dirigía el escultor Angel Ferrant. Me animaron a acompañarles, aliviando así mi cabeza de leyes y códigos. Así me inicié en la escultura, y me encontré conmigo mismo.

De pronto me veo en Italia, junto a Miguel Berrocal, y decido que voy a ser escultor. Otra vez Madrid, otra nueva beca y el traslado a Milán. Madrid de nuevo, la concesión de una beca y un viaje a París, donde asisto a las clases de Pierre Canivet, con cuya hija no tardaría en casarme.

Trabajo y viaje muchísimo, y llega al fin la exposición en la galería Rayuela, que me da a conocer a una crítica joven y a unas nuevas generaciones para los que yo aparecía como «nuevo en la plaza».

Ocupo la cátedra de Dibujo Decorativo en San Fernando y siempre he tenido la duda de si mi paso por aquellas aulas sirvió realmente para algo. Luego llega la exposición del Palacio de Cristal, que viajaría más tarde por Valladolid, Albacete y París. En fin, trabajo y viajes. Nunca he renegado de mis orígenes, mi nombre gris va siempre acompañado del de la ciudad donde nació, por todo el mundo.



Arriba, José Luis Sánchez, con Amadeo Gabino y Joaquín Vaquero Turcios, en Finlandia (1983). A la derecha, «Peumo» (1981)



La exposición fue presentada por José María Álvarez

«Hemingway, una vida en fotos»

La muestra denominada «Hemingway, una vida en fotos» permaneció abierta al público, en el Centro Cultural La Asunción, entre los días 17 de abril y 18 de mayo. La exposición presentada por el escritor José María Álvarez, estuvo compuesta por un total de 440 fotografías.

Pudieron contemplarse además, en la sala de la muestra, la máquina de escribir del novelista, una piel de leopardo cazado por Hemingway en Kenia, un bloc con notas manuscritas, diversas galeradas de sus obras y las ediciones norteamericanas de sus libros. Una vez clausurada en Albacete, la exposición se trasladó a Madrid, Pamplona y otras ciudades españolas, para viajar posteriormente a

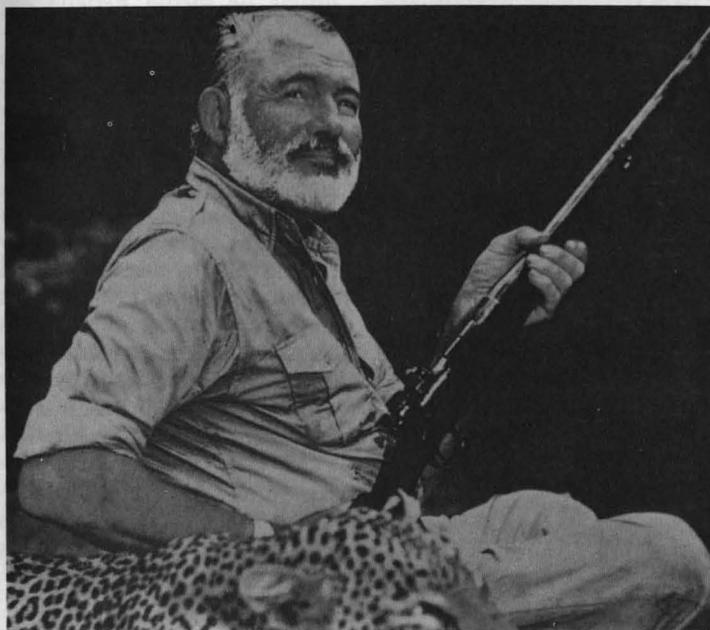
Estados Unidos.

Gianfranco Ivancich, amigo personal del novelista, es el artífice de esta muestra, que está concebida como homenaje a Ernest Hemingway. Dos años fueron necesarios para recopilar todo el material gráfico que integra la exposición.

En la conferencia inaugural de la exposición, el escritor José María Álvarez comentó el deslumbramiento que todos los escritores de su generación

sintieron cuando irrumpió, en el panorama literario español, la figura de Ernest Hemingway: «Para los escritores españoles que hoy tenemos entre los treinta y los cuarenta y cinco años, Hemingway fue la más importante explosión en nuestra juventud. La España de los cincuenta-sesenta ofrecía un ambiente sórdido —consideraciones políticas aparte— que propiciaría, entre otros factores, nuestra admiración por Hemingway. La literatura española estaba también absolutamente viciada en la época, y los libros extranjeros que podían resultar de interés no eran fáciles de encontrar. Y, en medio de todo esto, aparece Hemingway,

Hemingway en un safari. Kenia



José María Álvarez





que proponía un mundo no sólo diferente sino exótico, algo más próximo a los héroes del cine que a los de la literatura.

«Ese fue el primer golpe: se nos presentaba como lo que muchos de nosotros queríamos ser. No era el escritor hosco, solitario, encerrado en su casa; era un hombre que estaba recorriendo el mundo, que participaba en guerra, en safaris, rodeado siempre de hermosísimas mujeres y disponiendo de mucho dinero».

La identificación entre la vida y la obra fue expuesta por José María Álvarez como una de las razones fundamentales del gran impacto causado por el novelista norteamericano: «Hemingway no fue nunca un escritor tan grande, con tanto talento, como pudieron serlo Kafka o Joyce, y su huella, en cuanto a los cambios que se producirían en la literatura a partir de él, es muchísimo menor que la que puede haber dejado Ezra Pound o Eliott. Y sin embargo es una figura que causó un impacto mucho mayor que el que pudieron causar estos escritores. Yo creo que una de las causas de ello es el mundo que Hemingway nos cuenta en sus obras.

«Es un hombre que no escribe a partir de otros escritores. Entra en el periodismo por su vertiente más brutal-

mente en contacto con los hechos que pueden constituir materia de impacto. Sus comienzos como cronista de deportes y corresponsal de guerra, unidos a las visitas a sus ambientes preferidos (rings, gimnasios, prostíbulos, campos de batalla) configuran un mundo muy personal que se traduce en un lenguaje concreto. Y es aquí donde, literariamente, la huella de Hemingway, aun no siendo tan honda como la de los escritores antes citados, está presente casi en todos los narradores y poetas del mundo. A todo esto hay que sumar su honradez total en la descripción y el seguimiento de un código moral muy particular, elementos que configuran un personaje en el que vida y obra se identifican perfectamente. Esta es una de las razones fundamentales del gran impacto que causó Hemingway».

Tras referirse a la exaltación de la individualidad que se da en la obra de Hemingway, al rigor formal que impregna sus páginas y a la innovación en el tratamiento de los diálogos, «con un tono cortante, seco, cuya perfección ni siquiera llegó a alcanzar Scott Fitzgerald», el conferenciante aludió al cosmolitismo de las novelas del autor de *El viejo y el mar*, a la constante apuesta por la aventura, el azar y el riesgo

como elementos determinantes en la biografía de Hemingway y a los postulados que vitalmente mantuvo el novelista de independencia del arte con respecto a cualquier proceso social.

José María Álvarez concluyó su presentación comentando brevemente la relación que Ernest Hemingway mantuvo con España: «Es una relación muy vieja. Empezó en los años veinte, en el momento en que todo el grupo de la Generación Perdida vivía en París. Y resulta interesante comprobar que, cuando el novelista se instaló en nuestro país, su círculo de amistades y relaciones no estuviera compuesto por escritores. Con el único escritor español con quien trató en su vida, y muy poco, fue con Pío Baroja. Era otra clase de personas la que le interesaba: los toreros, por ejemplo. Los bares, los restaurantes y los patios de cuadrillas de media España recuerdan su paso por ellos.

«Cuando estalló la guerra civil quedaron claramente delimitados dos campos en España y, en uno de ellos, estaban sus amigos; éste fue el campo al que él se incorporó, y su actuación entonces no fue estrictamente la de un corresponsal de guerra. Tras el fin de la guerra, se alejó de España y tardó muchos años en volver. Cuando ese regreso se produjo, Hemingway volvió a ignorar todas las instancias oficiales y culturales. Regresó a ese mundo de los toros que él tanto amó, centrandó su atención en las figuras que habían sustituido a los viejos diestros».

El 7 de junio, con la actuación de Adolfo Gutiérrez Viejo

Concluye el IV Ciclo de Conciertos en el Organo histórico de Liétor

El IV Ciclo de Conciertos en el Organo histórico de Liétor concluirá el día 7 de junio, con el concierto que ofrecerá, en dicha localidad, Adolfo Gutiérrez Viejo. El ciclo, que comenzó el 17 de mayo, consta de

cuatro conciertos. Los dos primeros fueron interpretados, respectivamente, por Lucía Riaño y Adalberto Martínez; el tercero, por Miguel del Barco (órgano) y Miguel Angel Colmenero (trompa).

El programa del concierto que interpretará Adolfo Gutiérrez Viejo está compuesto por las siguientes obras: *Intento en Re menor*, de José Lidón; *Versos de segundo y quinto tono*, de Máximo López; *Preludio, largo e intento*, de Juan Sese; *Passacaglia*, de Georg Mufat; *Kirye du deuzieme ton*, de André Raison; y *Partite diverse sopra «Ach was soll ich...»* y *Fuga en Sol mayor*, de Juan Sebastián Bach.

Adolfo Gutiérrez Viejo nació en Lugán (León). Cursó estudios musicales en los conservatorios de Madrid, León y Santa Cecilia de Roma, en la Academia Chigiana de Siena y en la Escuela Superior de Música de Munich. Fundó la Capilla Clásica de León y fue organista de la catedral de esta ciudad. Durante diez años ocupó el puesto de Kantor y Organista en Munich, donde desarrolló una intensa actividad como director de oratorios, organista y compositor. Actualmente es catedrático del Conservatorio Superior de Música de Alicante y profesor del Curso Internacional Manuel de Falla de Granada.

El instrumento protagonista de estos conciertos está instalado en la Parroquia de Santiago Apóstol, en la localidad albaceteña de Liétor. Firmado por Joseph Llopis, su construcción data de 1787. El templo parroquial de Santiago, según descripción del profesor Luis Guillermo García-Saúco, se levanta sobre el solar de otro edificio anterior, quizá de origen medieval, y del que tan sólo subsiste la torre, localizada hacia la cabecera, en el lado de la epístola. Es esta torre una sólida construcción de sillería de forma prismática y de planta cuadrada, con algunos elementos góticos en el remate y gárgolas en las esquinas, cuya fecha de construcción se debe fijar, por estos detalles decorativos, a finales del siglo XV o principios del XVI. También, aunque posterior y de la vieja iglesia, subsiste la capilla del Espino, abierta al crucero en el lado del evangelio.

La fábrica general del edificio, el templo propiamente dicho, es obra de la segunda mitad del siglo XVIII y ofrece una planta de cruz latina, con tres naves, capillas adosadas y

cabecera plana. En el crucero se levanta una cúpula sobre pechinas. Las bóvedas, en la nave principal y crucero, son de lunetos y en los laterales y capillas, de arista. Como suele ser frecuente en este tipo de construcciones de ascendencia vigolesca y contrarreformista, a los pies se alza un coro sobre amplio arco con sotocoro. Prácticamente el edificio está desprovisto, en lo arquitectónico, de decoración, lo que convierte a la obra en una sobria edificación que se refleja en la fachada principal, escuetamente elaborada. En general, es un edificio funcional para la época, realizado con dignidad y acierto, que debemos atribuir, quizá, a la órbita de las parroquias que se construían en la antigua diócesis de Cartagena durante el siglo XVIII. Por el momento ignoramos el artífice que la trazó.

En la primera capilla de la nave de la epístola encontramos un retablo recompuesto en el XVIII, con tablas interesantes del siglo XVI, de un anónimo maestro, quizá en la escuela toledana. Las pinturas representan a San José,

Santa Isabel, Santa María Magdalena y Santa Catalina, más el Padre Eterno en el remate.

En la segunda capilla y en un retablo del siglo XVIII hay un San José, de taller murciano del tipo heredero de Roque López, con policromía y detalles neoclasicistas.

La siguiente, del Nazareno, tiene un buen retablo barroco de hacia 1730, procedente del Convento de Carmelitas y desgraciadamente recortado para adaptarlo al nuevo espacio arquitectónico. Ofrece un cuerpo único con dos bien trazados estípites, que enmarcan la hornacina y ático.

La cuarta capilla, con discreto retablito recompuesto

del siglo XVIII, alberga una imagen de la Dolorosa que, atribuida a Salzillo, debe ser de su discípulo Roque López (1747-1811), realizada todavía en vida del maestro. La escultura, de vestir, está inspirada en la que realizara Francisco Salzillo para la Cofradía de Jesús de Murcia y que causó un verdadero impacto en la sociedad de la época.

En la nave del evangelio, a los pies, hay un pequeño retablo, de fines del siglo XVII o inicios del XVIII, con carnosa hojarasca. En la primera capilla (del Resucitado), se alberga un retablito rococó de hacia 1770, repintado.

La segunda, del Rosario, ofrece un hermoso retablo

mutilado, con estípites de fines del primer tercio del XVIII. La imagen, en los últimos años del setecientos, es obra del también discípulo de Salzillo, Josef López. Es pieza de vestir excepto el Niño, que es de talla completa; en el conjunto se muestran las huellas del maestro murciano.

La cuarta capilla, de la Soledad, tiene un precioso retablo de Paolo Sistori, pintado sobre tabla, de hacia 1795, de tipo neoclásico, como el mayor; aquí se muestra un pórtico «in antis», con frontón triangular, y en los laterales hay unos cuerpos-ventanales con fondos de la Pasión. Es interesante cómo están resueltos, en trampantojo, los motivos arquitectónicos del camerín.

La capilla mayor alberga, sin duda, una de las piezas más notables del templo, el retablo mayor de perspectiva simulada (trampantojo), obra del citado Paolo Sistori.

Por último, en cuanto a capillas, cabe reseñar la del Espino, abierta al crucero, en el lado del evangelio. Fundada en 1669 por Don Juan de Vandelvira Belmonte y su mujer, Doña Mariana de Tovar, fue construida por el alarife, de Villanueva de los Infantes, Miguel Martín; por tanto es anterior a la fábrica general del edificio. Consta de un amplio espacio cuadrado cubierto con una cúpula, con adornos geométricos de estuco sobre pechinas, y éstas con escudos, hoy con santos y motivos vegetales. El fondo de la capilla lo ocupa el gran retablo, tras él y el camerín quedan los restos pintados del viejo altar del XVII.



Templo de Santiago Apóstol, en Liétor

Dedicados a la canción en Castilla y Andalucía

Ultimos conciertos del ciclo de canción española contemporánea

La soprano Paloma Pérez-Iñigo y el pianista Miguel Zanetti ofrecieron el último concierto del ciclo «La canción española en el siglo XX», que se desarrolló, en lunes sucesivos,

entre los días 7 de abril y 5 de mayo. El 28 de abril, la mezzosoprano María Aragón, acompañada al piano por Miguel Zanetti, interpretó el cuarto concierto de este ciclo.

El programa de este cuarto concierto, centrado fundamentalmente en la canción castellana, estuvo compuesto por las siguientes obras: *Villancico, La sed y Descanso*, de Julio Gómez; *Canção do berço, Gerinaldo, Ai che linda moça y Seguidilla calesera*, de Ernesto Halffter; *Dos sonetos* (Sor Juana Inés de la Cruz) y *Marinero en tierra*, de Rodolfo Halffter; *Rondela de cantos charros*, de Gerardo Gombau; *Cuatro canciones populares leonesas*, de Cristóbal Halffter; *Cuatro canciones gallegas*, de Antón García Abril; y *Epílogo del misterio*, de José Luis Turina.

Como puede verse, un mismo apellido se daba en tres de los compositores interpretados en este programa: Halffter. Ernesto llegó a ser, en plena juventud, discípulo predilecto de Manuel de Falla, a cuya estética siempre se mantuvo fiel. Las canciones de *Marinero en tierra* fueron compuestas por Rodolfo a partir de 1925, una época en la que, de la mano de los hermanos Halffter, España se incorporó musicalmente a las corrientes estéticas más avanzadas de Europa. De Cristó-



María Aragón y Miguel Zanetti



Paloma Pérez-Iñigo y Miguel Zanetti

bal se incluyeron las cuatro canciones leonesas, uno de los raros ejemplos en que su autor se valió del dato folklórico para la composición.

En el último concierto, dedicado a la canción en Andalucía, se ofreció el siguiente programa: *Preludios, Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos, Pan de Ronda y Trois melodies de Gautier*, de Manuel de Falla; *Rima Op. 6 y Homenaje a Lope de Vega Op. 90*, de Joaquín Turina; *Paisaje, El grito y El silencio*, de Juan Rodríguez Romero; *Elegía a Europa y Un hombre*, de Juan Alfonso García; y *Dos canciones para la Navidad y Cinco poemas de M. Machado*, de Manuel Castillo.

Las tres canciones de Falla que abrieron el concierto fueron compuestas por éste en sus últimos años de estudiante; una de ellas, la *Oración*, fue estrenada por la soprano Josefina Rovillo en la Socie-

dad Nacional de Música de Madrid, en 1915. Las *Tres melodías francesas*, compues-

tas en París, fueron cantadas por primera vez por la soprano Ada Adiny.

Los intérpretes

María Aragón realizó sus estudios en el Conservatorio de Madrid y en la Escuela Superior de Canto de Lola Rodríguez de Aragón. Es miembro del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid y ha colaborado con el grupo Pro Musica Antiqua, el Clemencic Consort de Viena y ha realizado numerosas grabaciones para Radio Nacional de España, Televisión Española y las televisiones suiza, danesa, polaca, mexicana y argentina.

Paloma Pérez-Iñigo cursó sus estudios musicales en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha obtenido el premio Fundación Gulbenkian y realizado numerosas grabaciones para las televisiones

belga, francesa, chilena, estadounidense y española. Colaboró con Plácido Domingo en los recitales realizados en Madrid, ante más de 250.000 personas, en Viena y en San Juan de Puerto Rico.

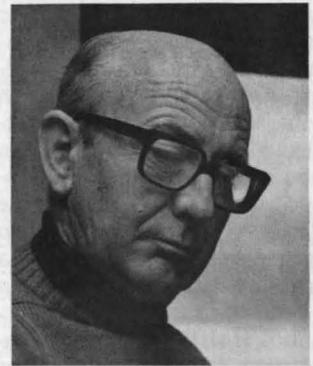
Miguel Zanetti nació en Madrid. Discípulo de José Cubiles, obtuvo, entre otros, los Premios Extraordinarios de Virtuosisimo del Piano y Armonía en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Dedicado de lleno a la labor de acompañamiento y música de cámara, se especializó en Viena, Salzburgo y París. Desde su fundación ha sido profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Actuación de la Orquesta Nacional de España con Narciso Yepes

La Orquesta Nacional de España, dirigida por Odón Alonso, ofrecerá un concierto extraordinario, en el Teatro Carlos III de Albacete, el día 19 de junio. Con él se cerrarán las actividades musicales, en el presente curso, de Cultural Albacete.

En la primera parte del programa se ofrecerá el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, actuando como solista, a la guitarra, Narciso Yepes. El concierto consta de los siguientes movimientos: allegro con spirito, adagio y allegro gentile. La actuación de la Orquesta Nacional de España concluirá con la interpretación de la *Sinfonía n.º 6 en Fa mayor, Op. 68, «Pastoral»*, de Ludwig van Beethoven, dividida en los movimientos siguientes: allegro ma non troppo, andante molto, allegro y allegretto.

La Orquesta Nacional de España no había actuado en Albacete desde que, en 1942, lo hiciera en el Teatro Circo con un programa compuesto por obras de Weber, Wagner, Beethoven, Falla y Turina.



Narciso Yepes

Séptima intervención en «Literatura Española Actual»

Alfonso Sastre:

«El teatro, realidad y fantasía»

El dramaturgo Alfonso Sastre fue el séptimo participante en el ciclo «Literatura Española Actual».

El día 22 de abril, Sastre mantuvo un coloquio con el crítico Carlos García Osuna y, al día siguiente, pronunció una conferencia titulada «El teatro, realidad y fantasía»

y participó en una reunión con estudiantes y profesores en un centro docente de Albacete. A continuación y en páginas siguientes se reproducen, de forma extractada, la conferencia y el coloquio desarrollados por Alfonso Sastre en Albacete.

DADO que yo siempre he pretendido hacer un teatro realista, puede sorprender que algunas de mis obras las califique como fantásticas. He tardado mucho tiempo en adquirir un concepto claro de realismo. A la concepción marxista de este asunto yo la llamaría contenedista, de contenido. En el otro extremo se sitúa la concepción formalista.

Según la primera, una obra sería o no realista según que la visión del mundo subyacente en la misma tuviera o no que ver con una concepción realista de la realidad, es decir, con una concepción no idealista. Lucaks fue el principal defensor de esta teoría, de la que yo fui partidario en un principio. Posteriormente me convencí de que, más que nada, el realismo es una forma de escribir, de hacer arte, y esa forma la utilizamos tanto si damos una imagen dialéctica del mundo como si ofrecemos una imagen del mundo no dialéctica, nihilista, estancada. En este sentido, tan realista es una obra de Kafka,

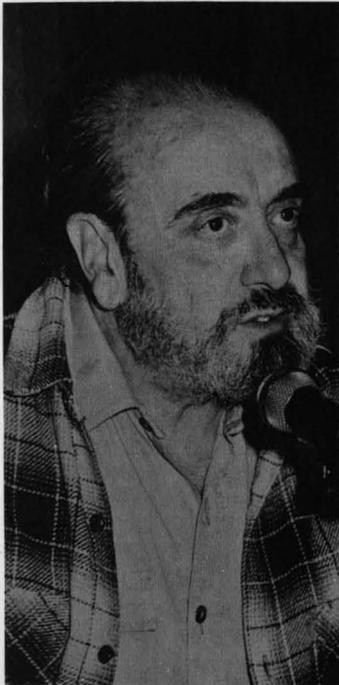
cuya literatura era calificada por Lucaks como de vanguardia, como una de Thomas Mann, considerado por Lucaks como estrictamente realista. Es una cuestión de forma, no de contenido.

En una de sus definiciones, Brecht caracterizaba la escri-

tura realista explicando que en ella se tiene mucho cuidado de los detalles, se concede gran importancia a los aspectos sensoriales y se incluyen materiales no elaborados, dando una imagen del mundo rica, haciendo fácilmente reconocible el mundo representado.

Yendo un poco más lejos tal vez, yo pensé que si para algo era necesario el realismo era para la literatura fantástica. Sólo con una base de realismo se produce el efecto puramente fantástico; lo otro, los presupuestos fantásticos desde el principio de una obra, conducen a la literatura de lo maravilloso, que conviene distinguir de la fantástica. Pienso sinceramente que uno se puede evadir de la realidad por medio de instancias fantásticas, pero que también se puede utilizar la fantasía como un modo de encontrarse con la realidad, de profundizar en ella.

En mi opinión, la imaginación se puede emplear en tres niveles que dan tipos diferenciados de literatura. El primer



nivel es el más bajo de la imaginación, donde lo que priva sobre el aspecto imaginario es el aspecto real, dando como consecuencia una literatura naturalista. En el nivel más alto está lo que podemos llamar imaginación pura o fantasía. Y, entre estos dos niveles, hay una franja intermedia muy ancha en la cual se produce la mayor parte de la literatura; es la franja de la imaginación dialéctica.

Expulsar la imaginación del terreno del arte supondría la desaparición de éste; podría decirse incluso que, sin imaginación, no hay actividad científica. Hace algunos años se intentó eliminar del teatro, particularmente en Alemania, todo rastro de imaginación. Era el teatro-documento, que postulaba que el único papel que podía jugar la imaginación en la elaboración de un drama era la organización de los materiales documentales.

Peter Weiss propugnaba, con gran asombro por mi parte, este tipo de teatro pero, aun así, viendo sus obras, puede observarse en ellas un fuerte componente imaginario que va más allá de la simple ordenación de los materiales estrictamente cedidos por la realidad.

El magisterio más importante en este terreno es el de Bertolt Brecht, quien, aun centrando su atención en la realidad, siempre se mostró partidario de contar fábulas sobre los escenarios.

En los últimos años, yo creo que la atención general vuelve a centrarse en el realismo, y es que parece claro que la descripción minuciosa de la realidad produce general-

“ *La descripción minuciosa de la realidad, cuando se hace con genio, produce generalmente el efecto de lo fantástico. Así ocurrió con el surrealismo* ”

mente, cuando se hace con genio, el efecto de lo fantástico. En pintura, por ejemplo, el hiperrealismo va en la línea que uno desearía que tuviera cierta fuerza en el teatro. Este tipo de emoción ante la realidad descrita hasta el último detalle ya se había producido en los años de entreguerras de la mano del surrealismo, que tomaba la realidad onírica como parcela a observar y la reproducía con tal minuciosidad que producía asombro y cierta incredulidad, es decir, un efecto fantástico.

Relacionado con todo esto hay un concepto que Freud maneja como psicológico pero que puede considerarse también como un concepto estético por estar elaborado a partir de la lectura de obras literarias: el concepto de lo siniestro. Después de analizar una palabra alemana cuya acepción es doble y contradictoria —significa lo familiar y, a la vez, lo extraño, lo escondido—, Freud concluía que determinadas situaciones familiares producían extrañeza y que a esto podía llamar-

sele efecto siniestro. Determinadas situaciones familiares resultan conflictivas en la infancia, traumáticas, por lo cual son rechazadas hacia el inconsciente y se olvidan. Pues bien, según Freud, en el momento en que un adulto, en contacto con una situación determinada, ve emerger esas imágenes del inconsciente, se produce una sensación de extrañeza, puesto que éstas ya no forman parte de lo familiar pero, a la vez, la sensación también es de un vago reconocimiento, por cuanto el origen de las mismas se sitúa en lo familiar.

Esto, trasladado al terreno de lo estético, dentro del realismo, puede decirse de otras maneras. Bertolt Brecht decía que en el teatro lo que hay que producir es efectos de distanciamiento, porque el espectador está como fascinado ante el escenario, llegando a llorar incluso con las tragedias que interpretan unos actores. Hay que romper, según Brecht, la identificación del espectador con la historia del escenario, introduciendo efectos de distanciamiento que permitan al público reflexionar sobre lo que está viendo. Esa fascinación da la falsa imagen de que la realidad es una cosa incambiable, mientras que lo cierto es que las cosas ocurren de una determinada manera pero podrían ocurrir de otra bien distinta.

Ningún actor, decía Brecht, debe dar la impresión de que el movimiento que hace es fatal, sino de que elige uno entre diversos movimientos posibles. Este tipo de interpretación daría lugar al corte del

vínculo de fascinación del espectador respecto al drama. La libertad operaría en el personaje como demostración de que la realidad es cambiante. Y, en caso de que no operara la libertad en el personaje, el espectador, a causa de la interpretación, debería poder sentir la sensación de que el personaje no tenía por qué realizar un determinado movimiento en vez de otro, coger un vaso

con licor envenenado, por poner un ejemplo, en vez de dar un paseo por el jardín, con ello se conseguiría que el espectador no se encadenase al drama como hacían los griegos, cuyo teatro, evidentemente se basaba en la fatalidad. Desde el momento en que comenzaba la representación se sabía que Medea, por ejemplo, iba a acabar matando a sus hijos, y los acontecimientos conducían

irrevocablemente a ello, lo cual no deja de ser un falseamiento absoluto de la realidad.

Brecht, en este punto —yo estoy totalmente de acuerdo— fue tajante: no se debe hacer un teatro aristotélico, sino un teatro que informe de que podemos hacer otras cosas y no necesariamente aquellas que conducen hacia nuestra destrucción, y ello a través de fábulas.

COLOQUIO



Alfonso Sastre dialogó con García Osuna

—¿Contra qué y contra quiénes nació *Arte Nuevo*, en 1945, con autores tan heterogéneos como Alfonso Paso y tú?

—Sí, era una nómina muy heterogénea y nosotros mismos no sabíamos lo heterogéneos que éramos, simplemente porque éramos muy jóvenes. ¿Contra qué nacimos? Pues contra el teatro mercantil. La nuestra era una rebelión estética contra ese tipo de teatro; nuestra posición, en aquella época, todavía no tenía ningún contenido político.

—Cinco años más tarde, José de Quinto y tú publicásteis en *La hora* el famoso manifiesto de los veinte puntos. ¿Qué se planteaba allí?

—Había pasado el tiempo y nuestra rebelión no era ya sólo contra el teatro mercantil, sino también contra la situación política que vivíamos. Era la época del TAS (Teatro de Agitación Social), que ya estaba un poco politizado. Además, las siglas coincidían con las de la famosa agencia soviética; era pura casua-

lidad, pero nos parecía muy bien, una provocación que nos gustaba, en ningún caso una ingenuidad nuestra. En cualquier caso, el grupo fue prohibido y nunca llegó a funcionar. Intimamente, sabíamos desde el principio que nunca lo haría, pero nos comportábamos como si creyéramos que el grupo llegaría a estrenar. El manifiesto al que aludes planteaba la necesidad de trabajar en libertad, y quedó como un testimonio de que, en España, eso era imposible.

—**Ya en la década de los sesenta, definiste el realismo, por el que tú apostabas, de una forma un tanto curiosa. ¿Podrías comentar esto?**

—Era un momento en que había que definir el realismo y yo no sabía exactamente qué era, pero sí estaba seguro de lo que no era, de forma que hice definición negativa, por eliminación: el realismo, el teatro realista, debía ser antiposibilista, antipopulista, antiobjetivista, antinaturalista y anticonstruccionista. Y es que el realismo se confunde muchas veces con el naturalismo, el posibilismo, etc. El posibilismo no es el realismo que yo concibo; eso de escribir de manera que te permita luego publicar o representar mermando tu capacidad de expresión no me convence, como no me convence el populismo, el folclorismo. El objetivismo, eso de situar al margen de la escritura todo lo que su-

sponga conciencia pensante, tampoco es santo de mi devoción; creo que en la percepción de la realidad y su descripción, además de los sentidos, debe intervenir el pensamiento. Por otra parte, bastantes sainetes naturalistas hemos tenido ya como para seguir abogando por ellos. Finalmente, nunca creímos que el realismo debiera ser un arte constructivo, con héroes siempre positivos, al estilo de lo que se hacía en los países socialistas. Eso es un derroche de optimismo que no se puede aceptar desde posturas estrictamente realistas.

—**Se ha observado una tendencia simbolista en el primer Sastre que contrasta con su trayectoria posterior. Supongo que estarás de acuerdo con ello...**

—Claro. *Uranio 235* es una obra simbolista

en la que se trata nada menos que de la bomba atómica. Es un tema bastante serio pero tratado con un procedimiento simbólico. En *Uranio 235* aparecía la humanidad en el escenario simbolizada por los internos de un sanatorio, con los distintos tipos que representan los diferentes pueblos. En ese cuadro, estallaba la bomba atómica. Había una gran reflexión sobre la muerte, sobre el hecho de que había empezado una nueva fase para la humanidad, la era atómica. Con este procedimiento simbólico hice todavía unas cuantas obritas más hasta que abandoné, regresando a la literatura realista.

—**La revolución es un tema que siempre te ha interesado y que has llevado a muchas de tus obras. ¿Existe abierto, en el umbral del siglo XXI, algún proceso revolucionario socialista con el que tú tengas concomitancias ideológicas casi plenas?**

—Yo tengo concomitancias con el proyecto de la revolución socialista en términos muy generales. Independientemente de todos los juicios críticos que se puedan hacer sobre lo que se llama el socialismo real, yo sigo considerando que no se puede hablar en términos científicos de dos imperialismos, homologando el imperialismo americano al sistema político soviético. Lo que ocurre es que el proceso socialista de los países del este

es muy joven todavía y está constantemente amenazado. Aún no se sabe a dónde puede llevar, aunque es posible que no lleve a ninguna parte, no se sabe, pero ese proceso no está perdido, sigue abierto, mientras que el del capitalismo se sabe claramente a dónde conduce. Dicho esto, he de añadir que no hay ningún modelo con el que me sienta identificado plenamente.

—**Alguien ha dicho que muchas obras de Alfonso Sastre se parecen tanto al ensayo como al drama. ¿Qué opinas tú?**

—No estoy de acuerdo. Nunca he empleado como un medio de exposición de un pensamiento, que es lo que constituye la esencia del ensayo. Eso, en último extremo, serían los diálogos de Platón. Pero es una crítica que me

“
 El espectador sólo
 quiere ser espectador;
 no se le puede o no se
 le debe tocar.
 Si se hace,
 se produce una especie
 de repeluzno
 por su parte, no
 participación
 ”

han hecho muchas veces, tal vez por el hecho de que el mío es un teatro donde hay ideas, aunque no siempre. Una de las críticas que me han hecho últimamente en Buenos Aires, con ocasión del estreno de *La taberna fantástica*, ha sido precisamente ésa, la de que no había ideas en la obra, lo cual es cierto; los personajes se pasan la tarde bebiendo vino y hablando.

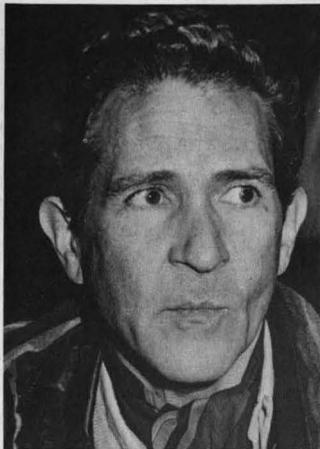
—Tus tragedias complejas plantean normalmente una oposición entre dos mundos ideológicos, implicando al espectador para que tome conciencia de la alienación que existe, inmiscuyéndose la acción en el patio de butacas, dando lugar en ocasiones a un teatro de participación, de provocación, que tiende a identificar teatro y realidad...

—Algo de eso intenté yo en algún momento, pero la sala siempre reivindica su condición de sala y el escenario reivindica la suya propia. Las tentativas que se hicieron en los años sesenta, en las que yo participé, no daban resultado. El espectador sólo quiere ser espectador; no se le puede o no se le debe tocar, si se hace se produce una especie de repeluzno por su parte, no participación. Otra cosa es que salga un actor por el patio de butacas, eso no quiere decir nada, el pasillo central es una prolongación del escenario; o que un actor diga algo desde el palco, eso, desde Pirandello, es normal...



—Hace unos años defendiste el teatro como una propuesta impertinente del arte hacia la política y como un testimonio del mundo en que vivimos. ¿Defiendes esto todavía?

—Sí, el arte es una propuesta impertinente. Nosotros tenemos que disgustar siempre a los políticos. Forma parte de nuestra función el no aceptar los condicionamientos que los políticos tienen que aceptar en función de su propia práctica. Estamos por lo imposible, por lo utópico, y las razones pragmáticas no nos convencen. Y además está la cuestión lúdica. El juego es lo que hace del arte, incluso del más comprometido, una actividad descomprometida.



Antonio Gala cierra el ciclo de literatura

El escritor Antonio Gala cierra, en el mes de mayo, el ciclo «Literatura Española Actual». Gala ofrece, el día 28, un recital poético en el Centro Cultural La Asunción con el que pone fin a una serie de intervenciones de escritores que comenzó, en octubre de 1985, con Félix Grande y que prosiguió, en meses sucesivos con la participación de Francisco Brines, Andrés Amorós, Augusto Roa Bastos, Juan Gil-Albert, Luis Goytisolo y Alfonso Sastre.

De la lectura de poemas llevada a cabo por Antonio Gala en Albacete se ofrecerá una información más detallada en el próximo número de esta publicación.

Los días 9, 10 y 11 de mayo, en el Carlos III

Se representó «Hay que deshacer la casa», con Amparo Rivelles y Lola Cardona

«Hay que deshacer la casa», obra original de Sebastián Junyent, se representó en el Teatro Carlos III de Albacete durante los días 9, 10 y 11 de mayo. La pieza estuvo dirigida por Joaquín Vida; Amparo Rivelles (Laura) y Lola Cardona (Ana) escenificaron los papeles de este diálogo teatral en un solo acto que obtuvo el «Premio Lope de Vega» 1983 del Excmo. Ayuntamiento de Madrid.

A las cuatro representaciones ofrecidas al público hay que sumar una gratuita, que como ya es habitual Cultural Albacete dedicó en la tarde del viernes a estudiantes y grupos de teatro de Albacete y su provincia.

«Hay que deshacer la casa» es una vibrante pieza teatral equilibrada en sus efectos de humor y dramatismo. Con una sensibilidad comparable a la de Ibsen, Sebastián Junyent —autor de la obra— desarrolla los actos, interrogantes, esperanzas, desencantos y vacíos de las «reinas de la casa», pues de eso se trata: la mujer en su entorno de todos los días, anhelante de emociones y nuevas vivencias. El autor, haciendo suya la frase del gran dramaturgo Eugene O'Neill —«A partir de los cuarenta años, muchas mujeres han dejado de vivir...»— pone en escena, a través de situaciones realistas conducidas por un preciso y emotivo diálogo, todo un simbólico mundo que unas veces se hace evo-

lutar y otras patético a esas mujeres a las que se refiere O'Neill. La manipulación doméstica de todos los días a que es sometida la mujer tradicional, adquiere en esta puesta en escena toda una exploración del alma femenina y del medio familiar. Una obra, pues, donde la palabra, la expresión corporal y el ritmo escénico se mezclan para

lograr un espectáculo verídico y emotivo.

A continuación se publica lo que autor y director han escrito sobre «Hay que deshacer la casa», para el folleto de las representaciones.

Sebastián Junyent: «Partir de Eugene O'Neill»

Eugene O'Neill tiene una frase que me sirvió de tema para esta obra: «A partir de los cuarenta años, muchas mujeres han dejado de vivir, la vida pasa a su lado y ellas se pudren en paz...». He conocido muchas mujeres que responden a esta descripción y siempre me he hecho muchas preguntas: ¿Por qué son así? ¿En



qué momento y por qué, se pierden las ganas de luchar? ¿Les pasa igual a los hombres? ¿Qué les espera en el futuro? Laura y Ana, mis personajes, se hacen esas mismas preguntas.

Su historia es cotidiana. No hay grandes causas que desencadenan el drama. Sólo hay pequeñas cosas. Esas malditas pequeñas cosas que todos vamos arrinconando en nuestra memoria hasta que nos ahogan.

Debo decir que además de haber obtenido con ella el Lope de Vega en la edición 1983, he tenido el honor de que dos de nuestras más extraordinarias actrices: Amparo Rivelles y Lola Cardona, hayan puesto toda su entrega y todo su talento en la obra, logrando hacer una creación tan difícil como inolvidable. También he tenido la suerte de contar con un director como Joaquín Vida, que ha logrado aunar perfectamente fuerza dramática y sensibilidad.

Joaquín Vida: «Enorme caudal de sentimientos»

Para mí, un hijo de los años sesenta, incorporado al mundo de los adultos en medio del fragor de la contestación juvenil, en plena revolución sexual y entre los clamores del Mayo Francés, militante desde siempre en las huestes de la progresía ilustrada, ahito y embotado de toda clase de teorías más o menos científicas, para mí, digo, ha seguido siendo un enigma la realidad humana que se esconde tras



Lola Cardona



Amparo Rivelles

eso que hemos dado en llamar «el problema de la mujer».

Siempre he deseado saber, más allá de toda abstracción teórica, cómo es el alma de esas mujeres para las que los vientos liberalizadores de la Década Prodigiosa llegaron demasiado tarde o, simplemente, no llegaron; qué huellas la marcan, qué cicatrices la surcan para siempre. Pero en ninguna tesis, tesina o ensayo encontré jamás contestación a mis preguntas.

Ha sido, como siempre, el Arte, capaz de llegar donde la Ciencia no puede hacerlo, quien me ha dado la respuesta. En el arte de Sebastián Junyent —con su habilidad para transmitir el enorme caudal de sentimientos que ocultan unas vidas en apariencia minúsculas—, en el arte de Amparo Rivelles —tan

lleno de sabiduría acerca de la escena y, lo que es más importante, de la vida— y en el de Lola Cardona —tan desbordante de sensibilidad, tan rico en matices— he podido vivir por mí mismo, durante un gratisimo período de ensayos, las angustias, las alegrías, los temores y las esperanzas de unas mujeres a las que conocí, de la mano de Martín Gaité, cuando eran jóvenes y aún luchaban por hacer realidad sus sueños, huyendo del hogar paterno o construyéndose uno propio a imagen y semejanza de aquél y a las que he encontrado ahora en «Hay que deshacer la casa», ya maduras, atrapadas en aquellas mismas redes, sutiles pero irrompibles, que las cercaban entonces; prisioneras de su propia infancia, encarceladas «entre visillos».

DIBUJOS DE CARO BAROJA



«Fantasías y devaneos», exposición de 46 dibujos de Julio Caro Baroja clausurada en Albacete el 31 de mayo, permanecerá abierta al público, en Hellín, entre los días 4 y 12 de junio y, en Almansa, del 13 al 22 del mismo mes. «Dibujos de campo», otra muestra con originales de Caro Baroja, podrá visitarse en La Roda hasta el 8 de junio y, en Villarrobledo, entre los días 11 y 22 de este mismo mes.

Calendario

junio

Domingo, 1

► *Exposiciones.*

Antológica de **José Luis Sánchez.**

Esculturas, relieves, múltiples, maquetas y medallas, hasta un total de noventa obras.

Lugar: Museo de Albacete.

Hasta el 29 de junio.

Sábado, 7 20'00 horas

► *Concierto.*

IV Ciclo de Conciertos en el Organo histórico de Liétor.

Intérprete: **Adolfo Gutiérrez Viejo.**

Obras de José Lidón, Máximo López, Juan Sese, Teixidor, Mufat, André Raison y J. S. Bach.

Lugar: Parroquia de Santiago Apóstol, en LIETOR.

Jueves, 19 22'30 horas

► *Concierto.*

Actuación de la Orquesta Nacional de España.

Director: **Odón Alonso.**

Solista: **Narciso Yepes.**

Obras: Concierto de Aranjuez, de Joaquín Rodrigo, y Sinfonía «Pastoral», de Ludwig van Beethoven.

Lugar: Teatro Carlos III.

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE ALBACETE

