



Ensayo	• Francisco Fuster: «Aportación a la historia del regionalismo manchego»	3
Noticias del Programa		
Arte	• Exposición de Bodegones y Floreros en el Museo del Prado, hasta el día 25	17
	Ofrece 40 pinturas de 19 autores	17
	Los artistas: semblanza biográfica	18
	• «Grabado Abstracto Español», en La Roda, Hellín y Almansa	22
	Fernando Zóbel: «Crear múltiples, repetir originales»	23
	• Los Grabados de Goya, en La Roda y Villarrobledo	23
Música	• Ciclo de Piano Romántico	24
	Federico Sopeña: «El piano de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann y Liszt»	25
	El programa y los intérpretes, en marzo	27
Literatura	• José Hierro inició el Ciclo de Literatura Española Actual	28
	Coloquio con el crítico Andrés Amorós	29
	Juan Bravo: «Hierro, poeta testimonial»	31
Teatro	• Molière y «Las picardías de Scapin», en Albacete	32
	El Teatro de Cámara de Madrid y Angel Gutiérrez	33
	La crítica ante la obra	34
Actividades culturales en marzo		35

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

EDITA: Programa Cultural Albacete
Avda. de la Estación, 2 - Albacete
Tels.: 21 43 83 y 21 43 84

IMPRIME: Excma. Diputación Provincial de Albacete.
Fotocomposición: Neografis, S. L. - S. Estévez, 8 - Madrid-19

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

Aportación a la historia del regionalismo manchego

Por
Francisco Fuster Ruiz

Por mucho que nos empeñemos intentando construir un sistema regionalista artificial, impuesto desde arriba, desde la misma cima del centralismo estatal y del centralismo que representan casi todos los partidos políticos, no puede existir una región sin que parta totalmente de la base, de la conciencia individual y colectiva de las gentes que forman parte de ese territorio que se intenta crear como región.

La historia tiene algo que enseñar en esto, como en todo. Sólo en aquellos territorios españoles donde se fomentó esa conciencia regional a través del conocimiento de sus raíces, donde se logró desentrañar la esencia del alma colectiva de las gentes que habitan ese territorio, donde se dieron cuenta de que todos ellos partían de un mismo principio y aspiraban a lograr unas metas comunes, donde se sentían plenamente apoyados por otras almas que aspiraban a los mismos ideales, se fue creando poco a poco y al final existe, radiante y en algunos casos estremecedora, la verdadera conciencia regional y, en definitiva, la verdadera región.

Aquel precepto filosófico del «conócete a tí mismo», imprescindible para lograr la perfección individual y humana, es aquí totalmente imperioso para conseguir la perfección y la identidad regional. Sin conocimiento no puede existir región. Sin que las gentes se conozcan a sí mismas no puede existir una identidad de sentimientos, imprescindible para lograr la conciencia regional.



FRANCISCO FUSTER RUIZ nació en Socovos en 1941. Licenciado en Derecho y funcionario de Archivos. Fundador del Instituto de Estudios Albacetenses, del que fue Secretario General y actualmente Presidente de la Sección de Literatura. Fundador y director de la revista «Al-Basit». Es también poeta y autor de numerosos libros y monografías sobre literatura e historia de Albacete.

* Bajo la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo Cultural Albacete publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto relacionado con Albacete.

En el número anterior se ha publicado *Tomás Navarro, albaceteño ilustre*, por Alonso Zamora Vicente, Catedrático de Filología Románica de la Universidad Complutense y Secretario Perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua.

Sin el conocimiento de las realizaciones regionales no puede existir ese necesario orgullo patriótico que impulse hacia el amor del territorio. Sin el conocimiento de los problemas no puede existir hermanamiento y afán de resurrección, indispensable para que la región sirva para algo positivo.

El verdadero regionalismo español empezó a fines del siglo XIX con el estudio del alma colectiva de algunos territorios históricos. En la creación de la conciencia regionalista de catalanes, vascos, navarros y gallegos, el principal motor fue la cultura y, dentro de ella (aparte de la literatura y el arte que siempre son los verdaderos propulsores del espíritu y en este caso también del espíritu regionalista), la investigación. Estos regionalismos no hubieran sido posibles sin el conocimiento de la esencia regional que propiciaron respectivamente el Instituto de Estudios catalanes, la Sociedad de Estudios Vascos, la Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra y el Instituto de Estudios Gallegos.

Desgraciadamente en lo que hoy se llama Castilla-La Mancha no tenemos nada parecido a nivel regional. No sabemos quiénes somos. No tenemos idea de lo que es Castilla-La Mancha, ni siquiera eso tan sacrosanto, que estamos olvidando, que se llamaba tan sólo la Mancha. Por eso es necesario crear unas instituciones regionales semejantes a las citadas, inventar algo que nos defina, que nos enseñe lo que hemos hecho y lo que nos falta por realizar. La investigación histórica que desde hace más de cuatro años realiza el autor de este ensayo, interrumpida actualmente por falta de medios, estaba en esta línea, aunque a un pobre nivel particular. Pero es necesario que el esfuerzo lo realicen los órganos de Gobierno de la Región, porque el conocimiento de nuestras cosas es fundamental para empezar a andar para conseguir la identificación colectiva de nuestras gentes y, en definitiva, el amor a nuestra región.

Del siglo XVIII a 1822: reconocimiento regional de La Mancha

La reorganización provincial del siglo XVIII suponía una grave desmembración de la región de La Mancha, tan idealizada por la literatura en el siglo XVII, al separar de la misma casi todos los territorios que desde la Edad Media habían constituido lo que se llamaba La Mancha de Montearagón que, política y administrativamente, se identificaba casi totalmente con la provincia castellana del Marquesado de Villena. Así unos municipios pasaban a ser de la provincia de Cuenca y otros de la de Murcia, y a fines del siglo XVIII la provincia que recibía el nombre de La Mancha no contaba entre sus límites pobla-

ciones tan esencialmente manchegas como Ocaña, Tarancón, San Clemente, Belmonte, Motilla del Palancar, Villanueva de la Jara, Alarcón, Villarrobledo, Munera, La Roda, Casas Ibáñez, Albacete, Chinchilla... y tantas otras que la lista sería casi interminable. Se comprende, pues, que las divisiones políticas y administrativas iban por un lado y las verdaderas divisiones regionales por otro.

Esta situación se remediaría, aunque en un período demasiado efímero, con la división provincial de 1822, que hacía un evidente reconocimiento implícito de La Mancha como una más de las regiones españolas.

La Constitución de 1812 ordenaba hacer «una división más conveniente del territorio español por una ley constitucional, luego que las circunstancias políticas de la nación lo permitieran». En 1813 las Cortes pidieron al Gobierno que presentara un plan para su examen y aprobación, pero la reacción absolutista impidió que el proyecto realizado siguiera adelante. Con la revolución de 1820 se encargó un nuevo proyecto, que fue dictaminado por una Comisión y discutido ampliamente en las Cortes.

En sus deliberaciones la Comisión legislativa destacó la idea de que las nuevas provincias no debían formarse sin tener en cuenta varias consideraciones, sobre todo geográficas (población, extensión, topografía), pero también sociales, históricas, culturales, económicas y etnográficas, para la formación de cada una de ellas, en especial todo aquello que pudiera producir «mayor analogía y uniformidad», respetando «el apego natural que se cobra desde la infancia al territorio donde se nace, y en que muchas veces se interesan las ideas de celebridad y gloria antigua del país».

Este sentimiento regionalista era llamado por la Comisión «especie de provincialismo», al que se temía, porque, «llevado más allá de lo justo, acaso llegará a ser peligroso para la unidad de las naciones». No obstante, añadían, «puede ser útil si se contiene en límites racionales. De él ha sacado gran partido la Nación en la guerra de la Independencia, y bajo este aspecto es ventajoso conservar el espíritu de las provincias, al modo que en el ejército conviene conservar el espíritu de sus diferentes cuerpos».

Otro pensamiento de la indicada Comisión legislativa era también muy interesante: «que ciertos nombres ilustres, consagrados por el uso y veneración de los siglos, que llevan consigo la memoria de épocas y acontecimientos gloriosos, interesan el pundonor y el justo orgullo de los naturales de las provincias a que corresponden». Por ello, debían conservarse los nombres usuales de las provincias antiguas, «que incluyen recuerdos

lisonjeros y honrosos». Y entre ellos el de La Mancha, a la que se reconocía como región histórica y natural de España, equiparable a las ya consagradas y que también se mantienen en el dictamen de la Comisión: Aragón, Asturias, Baleares, Canarias, Castilla, Cataluña, Extremadura, Galicia, Guipúzcoa, Navarra, Rioja, El Vierzo y Vizcaya.

La creación de dos nuevas provincias con la denominación de manchegas (Mancha Alta, capital Chinchilla, y Mancha Baja, capital Ciudad Real), suponía evidentemente buscar a la región sus verdaderas dimensiones, recortadas injustamente en el siglo XVIII. Y con este implícito «Mancha dos: Chinchilla y Ciudad Real», las tierras de la actual provincia de Albacete y otras porciones considerables de las de Murcia y Jaén se encuadraban totalmente dentro de Castilla, donde les correspondía por la historia, y se separaban administrativamente del reino de Murcia, al que no les interesaba pertenecer.

Sin embargo, en estas dos provincias manchegas aún no estaba incluida toda La Mancha: faltaban porciones considerables de la antigua provincia del Marquesado de Villena, La Mancha de Montearagón, que seguían englobadas administrativamente dentro de Cuenca. Y, una vez más, el sentimiento regionalista se manifiesta palpable: en las Cortes y en la Diputación Provincial de Chinchilla se recibieron desesperadas súplicas y gestiones de algunos de estos pueblos: Iniesta, Villalgordo del Júcar, Ledaña, El Herrumblar, Villanueva de la Jara, Minaya, Fuensanta, Casas de Guijarro, La Losa, Casas de Benítez, Pozo Amargo, Villagarcía, La Roda, Quintanar del Rey y Tarazona de La Mancha, para que se les separara de Cuenca y se les uniera a Chinchilla, «por el más fácil acceso y comunicación» con esta última capital, decían, pero también, muy presumiblemente, por los lazos seculares sostenidos a través de los siglos, y, lo que es más importante, porque sin saberlo quizás estaban proclamando a todos los vientos su vocación regional mancheguista, y veían desesperados que se les privaba de este derecho.

La nueva disgregación de La Mancha con el decreto de Javier de Burgos (1833)

Con el Real Decreto de 30 de noviembre de 1833, obra del ministro de Fomento Javier de Burgos, se consumaba de nuevo la disgregación de la región de La Mancha. El Decreto no sólo creaba una división provincial (por la que junto a las antiguas de Cuenca, Murcia y Ciudad Real aparecía la nueva de Albacete), sino que establecía también una arbitraria división regio-

nal para encuadrar a las provincias españolas. Y caprichosamente suprimía de un plumazo la región de La Mancha, hablando ahora tan sólo de Murcia y de Castilla la Nueva. Pero lo que es más grave: no incluía a Albacete en esta última región, donde le correspondía por la historia y la geografía, sino que ampliaba aún mucho más que Floridablanca los límites del artificial y teórico reino de Murcia, estableciendo aquello tan disparatado de «Murcia dos: Murcia y Albacete», que durante siglo y medio todos los españoles hemos aprendido como papagayos en las escuelas.

Sería absurdo repetir aquí los datos históricos que justifican la calificación de disparate para la obra de Javier de Burgos. Véase si se quiere mi ensayo *Albacete y el tema regional (Aportación a la historia de un problema)*, defendido el 11 de diciembre de 1983 en el I Congreso de Historia de Albacete y que será publicado en sus Actas; y el libro más amplio que preparo sobre el tema, con la aportación de abundante documentación ilustrativa. Tan sólo repetiré ahora un dato que debe ser concluyente: un 69 por 100 de las poblaciones de la actual provincia de Albacete siempre han sido históricamente castellanas, frente a un 30 por 100 que sólo en determinados momentos han podido ser consideradas como murcianas. Por todo ello, no cabe la menor duda que Javier de Burgos obró caprichosamente englobando a la provincia de Albacete con Murcia, cuando lo que le pertenecía en justicia era estar dentro de Castilla la Nueva, junto a sus hermanas de La Mancha.

Otros proyectos de clasificación regional a lo largo del siglo XIX

Como desde el primer momento se vio que la división por regiones de Javier de Burgos era demasiado disparatada, a todo lo largo del siglo XIX surgieron otros intentos que pretendían mejorarlo, al mismo tiempo que dotar de verdadero contenido político y administrativo a las regiones. Sin embargo, todos estos sistemas se hacían completamente sin la consulta del pueblo, sin plantearse para nada los sentimientos regionalistas e históricos, y por ello todos fueron aún más disparatados que el de 1833 y afortunadamente no llegaron a fructificar. El pueblo y las instituciones de las cuatro provincias manchegas se sintieron siempre ajenos e insensibles a estos proyectos, sobre todo cuando encuadraban a cada provincia en regiones extrañas a su historia y a sus sentimientos. Y tan sólo se sintieron identificados cuando los proyectos o movimientos regionalistas les llevaban hacia La Mancha o hacia Castilla, o hacia lo que final-

mente ha sido llamado Castilla-La Mancha, las únicas regiones que sentían como propias.

Como simple curiosidad histórica, citaremos estos proyectos políticos oficialistas:

a) **Intento regionalista de Patricio de la Escosura (1847):** En la parte que nos interesa establecía una *Región de Castilla la Nueva*, capital Madrid, con Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara y Segovia; y una *Región de Valencia y Murcia*, capital Valencia, con Alicante, Castellón, Albacete y Murcia. La Mancha quedaba de nuevo disgregada, sin Albacete, y con otras provincias extrañas a su vocación regionalista.

b) **Proyecto de Segismundo Moret (1884):** Quería crear 15 grandes regiones con la agrupación de las provincias y, como el anterior, era tan sólo un medio al servicio de la centralización. Disgregaba aún más a las provincias manchegas, que se encuadraban en la *Región de Extremadura* (Badajoz, Cáceres y Ciudad Real), la *Región de Madrid* (Madrid, Guadalajara y Toledo), la *Región de Murcia* (Murcia, Alicante y Albacete) y la *Región de Valencia* (Valencia, Castellón, Teruel y Cuenca).

y c) **Proyecto de Silvela y Sánchez de Toca (1891):** Muy importante para el regionalismo, ya que ahora la región se establecía como entidad local, igual que la provincia y el municipio y no como un organismo centralizador, estableciendo una amplia gama de competencias regionales. Sin embargo, seguía desconociendo a La Mancha como región y disgregando a nuestras provincias. De las 13 regiones que establecía, una era la de *Castilla la Nueva*, capital Madrid, con Toledo, Cuenca, Guadalajara, Avila y Segovia; otra, *Extremadura*, capital Badajoz, con Cáceres, Salamanca y Ciudad Real; y otra, *Valencia*, capital Valencia, con Alicante, Castellón, Murcia y Albacete.

El Cantón Manchego como parte del Estado Federal Castellano (1868-1874)

Como casi todo el resto de España, a mediados del siglo XIX La Mancha también se dejó arrastrar por el impulso federalista. Es un tema aún poco estudiado, pero hay constancia documental de que existieron desde 1868 movimientos republicanos de carácter federal en varios pueblos de las cuatro provincias manchegas. En 1870 se publicó en Albacete el periódico *El Cantón Manchego* que indicaba claramente la identificación regional del federalismo albacetense. Según el mismo periódico, desgraciadamente hoy desaparecido, se le puso aquel título «como un recuerdo cariñoso a dos mártires de la República Federal». Durante 1871 y 1872 continuaron los movimientos

revolucionarios de este carácter en nuestras provincias. Por primera vez, desde 1822, La Mancha volvía a estar unida, aunque dentro del Estado Castellano, pero formando una unidad básica: el Cantón Manchego. En el Pacto Federal de Valladolid de 1873 se incluía a la provincia de Albacete en esta formación, por considerarla «íntimamente unida a La Mancha de Ciudad Real y Cuenca».

En este mismo año el cantonalismo estalló triunfante en Murcia y Cartagena, así como en otras partes de España, pero también en multitud de poblaciones de Toledo, Cuenca, Ciudad Real y Albacete. Las afinidades de esta última provincia con el Cantón Murciano fueron menores que las que tuvo con el Cantón Manchego, y tan sólo impuestas por los acontecimientos bélicos de última hora. El cantonalismo murciano quiso anexionarse Almansa, Hellín y Albacete. Aunque no tenemos muchos datos sobre la posición de nuestra provincia, sin duda existieron tendencias cantonalistas dirigidas a ambas direcciones: manchega y murciana. Finalmente los federales de Almansa y Hellín tuvieron que huir hacia Cartagena, pero esto no indica sino que sólo en territorio murciano podían escapar del acoso del Gobierno. Bibliográficamente se suele citar a la pequeña población de Camuñas, entre Toledo y Ciudad Real, que se declaró independiente y soberana. Y a principios de 1874, cuando ya había sido aniquilado el Cantón de Cartagena, surgió un levantamiento verdaderamente romántico: el Cantón Manchego, en Ciudad Real y su provincia.

Pero no hay que engañarse. Esta actitud cantonalista extremada sólo indicaba que, más que una tendencia regional, lo que existía entonces era una tendencia local, atomizadora, disgregadora. Y ello originó un desprestigio total del federalismo y un retraso fatal del verdadero regionalismo español. Por ello, lo del Cantón Manchego hay que dejarlo en sus verdaderas dimensiones, sin exagerar. No obstante, sirve perfectamente de indicador de una incipiente conciencia colectiva regionalista, que se manifestó sobre todo en Albacete y Ciudad Real.

Los proyectos de mancomunidades provinciales de 1913

A principios de nuestro siglo, frente al catalanismo militante, que pretendía la constitución de regiones autónomas de tipo federal, los más abiertos políticos centralistas ofrecieron la salida «descafeinada» de las Asociaciones o Mancomunidades Provinciales, para contentar a los regionalismos sin caer en el peligro separatista. Todo ello cristalizó en el Decreto de Mancomunidades de 1913 por el cual se creaba la Mancomunidad Catalana, que estuvo vigente desde 1914 a 1925.

Algunos autores hacen levísimas referencias, casi siempre a pie de página, a otros proyectos nonatos de Mancomunidades: la Aragonesa y la Castellana. Personalmente he encontrado muchos datos inéditos sobre la Mancomunidad Castellana y sobre otros proyectos desconocidos que afectan directamente a nuestra región: la Mancomunidad Levantina y la Mancomunidad Manchega.

A principios de 1914 una parte de La Mancha, la provincia de Albacete, se vio tentada por un intento de asociación provincial, la Mancomunidad Levantina, a iniciativa de la Diputación Provincial de Valencia, que intentaba unir a esta provincia con las de Alicante, Castellón, Teruel, Murcia y Albacete. La idea, como es natural, no causó grandes simpatías en Murcia, interesada por una región propia en la que como siempre quería encuadrar a Albacete, ni en esta última provincia, interesada por la Mancomunidad Manchega.

La idea de la Mancomunidad Castellana surgió a iniciativa de la Diputación Provincial de Madrid, en sesión del 3 de enero de 1914, acordándose iniciar las gestiones oportunas para procurar la asociación de ambas Castillas, invitando a las Diputaciones Provinciales de Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Santander, Burgos, Logroño, Soria, Segovia y Avila. La prensa madrileña, sobre todo *El Debate* difundió rápidamente la iniciativa, que fue divulgada enseguida por los periódicos locales de las provincias interesadas en el proyecto. Como es natural, la idea fue apreciada muy diversamente por los distintos periódicos, aunque en general la apoyaban y se mostraban partidarios de la descentralización administrativa y del regionalismo, cuya tendencia, decían, no debía ser privativa de Cataluña sino también de Castilla, a la que muy certeramente llamaban «la primera víctima propiciatoria del centralismo del Estado español».

Sin embargo, este interés periodístico hacia la Mancomunidad Castellana no agilizó los trámites burocráticos y políticos de decisión de las provincias, que tardaron mucho tiempo en tomar acuerdos positivos. La Diputación que más extensamente trató el asunto fue la de Ciudad Real, pero prácticamente en ninguna de las corporaciones provinciales manchegas llegó a acordarse nada totalmente positivo, porque quizá en todas ellas no interesaba verdaderamente Castilla sino La Mancha.

Intentos de crear la Mancomunidad Manchega (1914-1923)

La idea de la Mancomunidad Manchega surgió de forma paralela a la Castellana, en febrero de 1914, en un mitin celebrado en Valdepeñas, a cuya terminación se firmó un documento aprobando por unanimidad, entre otras cosas, que se

emprendiera una activa campaña que impidiera la emigración clandestina de La Mancha (problema que ya entonces debía ser capital para la región) y trabajar para conseguir una Mancomunidad de provincias.

La parquedad de las fuentes informativas hasta ahora encontradas nos impiden conocer más detalles sobre este interesante intento, totalmente ignorado por la historiografía regionalista, de constituir una Mancomunidad de las provincias de La Mancha. Quizás lo que se llevaría a la Asamblea de Valdepeñas sería el tema entonces candente de la Mancomunidad Castellana, pero una vez empezado el mitin, el sentimiento regionalista manchego se desbordó. Se analizaron los pros y los contras de la Mancomunidad Castellana, encontrándose que La Mancha no tenía nada que ver con el resto de Castilla, que lo que intentaba Madrid era un regionalismo demasiado amplio y diverso para que tuviera eficacia, y que, por otro lado, estaba el recelo, siempre latente hasta la actualidad, hacia un intento regionalista capitalizado por Madrid, a la que se consideraba la cuna del centralismo español.

Por eso, lo que al final se aprobó por unanimidad y con los aplausos fervientes del público fue la creación de una Mancomunidad Manchega, que propiciaba un regionalismo más lógico y entrañable por el que se batallaba incesantemente en la prensa regional y a través del Centro Regional Manchego. Y la Asociación de provincias la constituirían tan sólo aquellas que tradicionalmente siempre se han considerado como hermanas: Ciudad Real, Cuenca, Toledo y, como es natural, Albacete, que no estaba incluida en el proyecto de Mancomunidad Castellana propiciado por Madrid.

Durante varios años se mantendría una estéril polémica entre los partidarios de una y otra Mancomunidad, que daría como resultado que ninguna de ellas se llevara a efecto. Está claro que las provincias manchegas no querían formar parte de la Mancomunidad Castellana, porque se sentían completamente diferentes de Castilla, e incluso algunos escritores regionalistas hablaban de La Mancha como región diferenciada incluso de Castilla la Nueva.

En 1919, en una Asamblea de la Juventud Central Manchega celebrada en Madrid, los diferentes oradores propusieron que se pidiera a las Diputaciones Provinciales de Ciudad Real, Cuenca y Toledo que desecharan cualquier inteligencia con Castilla y que, por el contrario, «se pusieran de acuerdo con su hermana la de Albacete» para llevar a efecto una Mancomunidad Manchega, «formando una región político-administrativa con carácter propio». Todos los oradores estuvieron de acuerdo con la inclusión de Albacete en esta región, y los que hablaron en

representación de Ciudad Real, Cuenca y Toledo hicieron manifestaciones de cariño hacia Albacete, de quien sus provincias se sentían «hermanas incondicionales». Los representantes albaceteños dieron las gracias por la adhesión de su provincia y ensalzaron el ideal regionalista manchego de Albacete por su posición geográfica, por sus caracteres y por sus costumbres. La región manchega, dijo uno de ellos, «ha existido y existirá siempre, a pesar de las artificiales divisiones llevadas a cabo en el transcurso de la historia».

Nacimiento y desarrollo de las ideas regionalistas manchegas

Todo esto no era sino el resultado del surgimiento de unos ideales regionalistas de La Mancha que brotaron a principios de siglo, como en casi todas las demás regiones españolas, y muy vinculados a las actuaciones de una sociedad madrileña: el Centro Regional Manchego, que desde 1906 se constituyó en el verdadero adalid de nuestro regionalismo.

El Centro Regional Manchego, en su *Reglamento*, se autocalificaba como «la más genuina representación regional» y entre sus aspiraciones estaba la de fomentar la conciencia regionalista de La Mancha, estrechando «los lazos de solidaridad entre las cuatro provincias de Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo». Para intentar esa aspiración se inició una campaña propagandística por todo el territorio, a fin de conseguir la formación de Juntas Locales en las poblaciones más importantes. El Centro se encargaría de atender y gestionar las aspiraciones de las Juntas Locales, en defensa de los intereses morales y materiales de La Mancha.

En el mismo año, 1906, se exhibió por vez primera la bandera regional, en un mitin celebrado en Daimiel, y poco después se creaba otro símbolo importante regionalista: el himno de La Mancha. No voy a insistir aquí demasiado sobre estos temas, desarrollados más detenidamente en una monografía histórica publicada en la revista *Al-Basit* (9, 1981). Tan sólo decir que la difusión de la enseña regional (cuatricolor, con el negro de Toledo, el rojo de Cuenca, el azul de Ciudad Real y el blanco de Albacete), pasó por altibajos lamentables, igual que el idealismo regionalista manchego, y que tuvo su momento más álgido hacia 1919, año en que se bordó una bandera solemne en Albacete, que fue paseada con orgullo por Madrid y por las cuatro provincias de La Mancha.

Aquellos altibajos regionalistas estaban íntimamente ligados a las crisis internas del verdadero creador de la idea, del Centro Regional Manchego. La dinámica democrática del mismo había sido su perdición. Sus creadores habían intentado que fuera «un

Comité de acción incesante» regionalista, «la más genuina representación regional». Y las primeras Juntas Directivas, en las que esta idea imperaba sobre todas las demás, tuvieron, democráticamente, que dejar paso a otras menos entusiastas con la idea del regionalismo y, al final, como decía amargamente uno de sus creadores, «los fines del Centro Regional Manchego fueron secuestrados y desnaturalizados por el Centralismo y sus secuaces». Ante ello, los primitivos socios fundadores abandonaron casi en masa la sociedad y en los primeros días de su existencia el Centro estuvo constantemente «sorteando obstáculos y dificultades, en tal número que las Juntas Directivas, en varios años, pensaron más de una vez si había llegado el caso de renunciar a que en Madrid existiera un hogar que era la prolongación, a la vez, del siempre bien amado suelo manchego».

Los años de mayor efervescencia del Centro y, por tanto, de mayor entusiasmo regionalista manchego, fueron entre 1918-1924, sobre todo con la constitución de un movimiento regionalista filial: la Juventud Central Manchega, y la organización de una serie de actos regionalistas, entre ellos una magna Exposición Regional de La Mancha y una Fiesta de la Bandera Manchega, para exhibir la que había sido bordada artísticamente por las alumnas de la Escuela Normal de Maestras de Albacete.

La pujanza del regionalismo manchego y su impulso a través de la representación madrileña, sobre todo de la Juventud Central Manchega que aglutinaba a todos los jóvenes de la región que estaban estudiando en la capital de España, se hizo palpable también, por estas fechas (1919) con la aparición de *Ecos de las Provincias*, revista quincenal ilustrada, defensora de los intereses de la región manchega y órgano oficial del Centro Regional. El título fue cambiado enseguida por el de *Ecos de La Mancha*, de mayor impacto y con mayor identificación regionalista. Unos años más tarde, hacia junio de 1922, el Centro editaría otra revista, *La Mancha Agrícola e Industrial*. Todo este impulso propagandístico regional se veía secundado en las cuatro provincias por una prensa que aspiraba a los mismos ideales regionalistas, sobre todo *Vida Manchega*, de Ciudad Real, y *La Región*, de Valdepeñas, que en 1923 hacía una edición en Albacete. En estos periódicos y en otros muchos más entre los que habría que contar *El Debate*, defensor del regionalismo castellano, que también se ocupaba de La Mancha, un buen plantel de escritores y periodistas manchegos fueron auténticos paladines de un ideal que se estrelló lamentablemente frente a los molinos de viento de la indiferencia y la apatía del común de las gentes de las cuatro provincias.

El regionalismo manchego, en realidad, fue tan sólo una bella pero efímera violeta surgida en el fango del camino,

siendo aplastada fatalmente por el primer caminante, que fue un brioso corcel bélico. Durante la Dictadura de Primo de Rivera el Centro Regional Manchego fue clausurado, igual que otras muchas sociedades regionalistas de toda España y, años más tarde, no se supo crear nada semejante que sirviera para aglutinar los sentimientos de hermandad de las cuatro provincias de La Mancha. Incluso la bandera y el himno desaparecieron de la memoria de las gentes, hasta que en nuestros días han sido desempolvados por nuestras investigaciones históricas.

Efervescencia regionalista en los primeros meses de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1924)

La mayor efervescencia regionalista surgió al principio de la Dictadura de Primo de Rivera, al creer todo el mundo, por unas declaraciones precipitadas, que el general intentaba una división regional de España, suprimiendo las provincias. Entonces sobrevino una verdadera explosión, que tenía muy poco que ver con un auténtico sentimiento regionalista, ya que las fuerzas vivas de cada capital a lo que aspiraban era a no perder su condición preponderante de cabeza de la provincia, intentando por otro lado conseguir algo más importante: ser capital de la nueva región que se creara. Este es un tema casi desconocido para la mayoría de los historiadores españoles, a nivel nacional, y que nadie ha estudiado a nivel regional en La Mancha.

Ante el rumor surgieron diferentes posiciones:

Albacete pidió la creación de una Región Manchega, en forma de Mancomunidad de provincias, con capital en Albacete y formada por Toledo, Cuenca y Ciudad Real, «sus hermanas de La Mancha», a las que se consideraba unida «por vínculos de sangre y convivencia, y por razones de índole geográfica y productora».

La misma petición que Albacete hicieron Cuenca y Ciudad Real, aunque, como es natural, pidiendo cada una de estas ciudades, respectivamente, ser la capital indiscutible de la Región Manchega, o de la Mancomunidad de Provincias Manchegas que se formase.

Por su parte Toledo, recordando una vez más su antiguo reino y su título de «cabeza de España», pidió la creación de una Región de Castilla la Nueva, que algún erudito toledano pretendió se llamara Región Carpetana, y que se formaría con las provincias de Cuenca, Ciudad Real y Avila (sin Madrid, Guadalajara ni Albacete) y, por supuesto, con capital en Toledo. En la entrevista celebrada con las fuerzas vivas de la Imperial Ciudad, Primo de Rivera les dijo que no se preocuparan, que

desde luego Toledo «era de hecho la capitalidad artística». Los prohombres del Tajo se quedaron tan satisfechos, sin reparar en el fino humor que con ellos gastaba el general.

Y Murcia, como es natural, pidió por su parte la creación de una Región Murciana, con capital en Murcia y englobando a toda la provincia de Albacete y parte de las de Alicante, Almería y Jaén. Cartagena iniciaría entonces su tradicional oposición a la ciudad del Segura, pretendiendo ser capital de una región que ya no se llamaría murciana sino Cartaginense, como en los tiempos de Roma.

Era verdaderamente el caos y, sin duda, un extraño experimento del Dictador para demostrar la inviabilidad de las ideas regionalistas en un país tan ardosamente cantonalista y localista como España. Y todas las ilusiones regionalistas, así como los recelos y el miedo a perder las capitalidades provinciales, se disolvieron como un castillo de naipes cuando, en la primavera de 1924, Primo de Rivera declaró que no pensaba suprimir las provincias y que no le interesaba la creación de regiones. Este pensamiento se manifestó más crudamente con la disolución de la Mancomunidad Catalana y con la publicación en 1925 del Estatuto Provincial de Calvo Sotelo. Aunque realmente éste suponía una auténtica descentralización administrativa, consagrando a la provincia por primera vez como una entidad local independiente del Estado. Y por lo tanto, realizando un verdadero regionalismo, pero con la base exclusivamente provincial.

Estallido regionalista con la Segunda República (1931-1939)

Con la II República sobrevino, antes de la Constitución de 1931, un resurgimiento del federalismo y Cataluña fue la primera en proclamar la República Catalana, como un Estado integrante de la Federación Ibérica. Las ideas federales se extendieron de nuevo por todas partes y el Partido Republicano-Federal intentó la creación de un Estado Regional Castellano-Manchego, con capital en Madrid y englobando a Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Albacete, Avila y Segovia. En Albacete se discutieron ampliamente en los periódicos las ideas federales, que se apagaron un tanto, después de la Constitución.

No obstante, brotaron de nuevo los proyectos regionalistas, y Albacete se opuso radicalmente a una Región Levantina, pretendida por Valencia, con Alicante, Castellón, Murcia y Albacete. También se opuso a una Región Levantina más restringida, pretendida por Alicante, con Murcia y Albacete. Y a un artificial Reino de Jaén, pretendido por Jaén, con Ciudad Real

y Albacete, así como a una inevitable Región Murciana, pretendida por Murcia, con Albacete y parte de Alicante, Almería y Jaén.

Las simpatías de Albacete, una vez más, fueron hacia una Región Manchega, con Albacete, Cuenca, Ciudad Real y Toledo. En esta última ciudad surgió en julio de 1931 la Agrupación Regionalista de Toledo y en agosto del mismo año se intentó la promulgación de un Estatuto Manchego, semejante al de Cataluña. Pero ni siquiera la creación, en octubre de 1932, de un Partido Autónomo Manchego, en Ciudad Real, fue capaz de llevar adelante la idea regionalista, y el Estatuto nunca pasaría de su etapa de proyecto.

Consideraciones finales

Como hemos visto, la tendencia predominante en nuestras provincias siempre ha estado dirigida a un regionalismo manchego. La Mancha es el nombre que siempre han venerado nuestras gentes, el que tradicionalmente ha hecho que la gran mayoría de los corazones de Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo se sientan hermanos. Y el regionalismo manchego no es un invento de nuestros días, sino que tiene una tradición semejante a la de otros regionalismos que consideramos más lógicos y con mayor fundamento histórico.

Sin embargo, los políticos actuales prefirieron una región más amplia, y también más difusa, que tuvieron que bautizar con el nombre compuesto de Castilla-La Mancha. Allá ellos con sus responsabilidades, por no haber querido o no haber sabido escuchar las lecciones de la historia, y por no haber tenido presentes los sentimientos populares.

Y como la situación parece irreversible, lo mejor es huir de lamentaciones superfluas e intentar remediarla con decoro. Hay que aprovechar el sentimiento mancheguista que subyace escondido entre el sentimiento más dilatado que hemos decidido llamar castellano-manchego. Hay que crear una nueva conciencia regionalista en Castilla-La Mancha.

Y para ello el mejor camino es el que indicábamos al principio de este ensayo: el conocimiento de nuestras raíces, de nuestra esencia regional, que no puede desentrañarse si no es con el estudio. Sólo de esta manera averiguaremos algún día lo que es Castilla-La Mancha, y los habitantes de las cinco provincias, las de La Mancha y la Alcarria, empezaremos a sentirnos verdaderamente hermanos y solidarios en un destino común. Y empezará a existir realmente el invento de nuestros días: Castilla-La Mancha. ■

Hasta el 29 de marzo, en el Museo de Albacete

«Exposición de bodegones y floreros en el Museo del Prado»

■ Ofrece 40 pinturas de 19 artistas de los siglos XVII y XVIII

Un total de 40 obras de la pintura española de bodegones y floreros, pertenecientes a 19 artistas, integran la muestra de fondos del Museo del Prado que permanecerá abierta hasta el 25 de marzo en el Museo Provincial de Albacete. Inaugurada el pasado 21 de febrero, esta antología presenta parte de las obras que han integrado una exposición semejante exhibida hasta enero pasado por el Ministerio de Cultura en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. La muestra de Bodegones y Floreros en el Museo del Prado forma parte del Programa Cultural Albacete que llevan a cabo en esta provincia el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial de Albacete, el Ayuntamiento de la capital y la Fundación Juan March.

La exposición abarca obra de 19 bodegonistas de los siglos XVII y XVIII, españoles o que realizaron su obra en España, cerrándose con un cuadro de Francisco de Goya. «Seguir, desde sus orígenes, el desarrollo del género del bodegón — señalaba el crítico de arte A. M. Campoy en «ABC» (19-XII-83)— puede ilustrarnos no sólo sobre uno de los capítulos iconológicos más significativos de la historia de la pintura, sino también, y de muy sabrosa manera, sobre la economía y el costumbrismo doméstico de una sociedad en diversos períodos históricos».

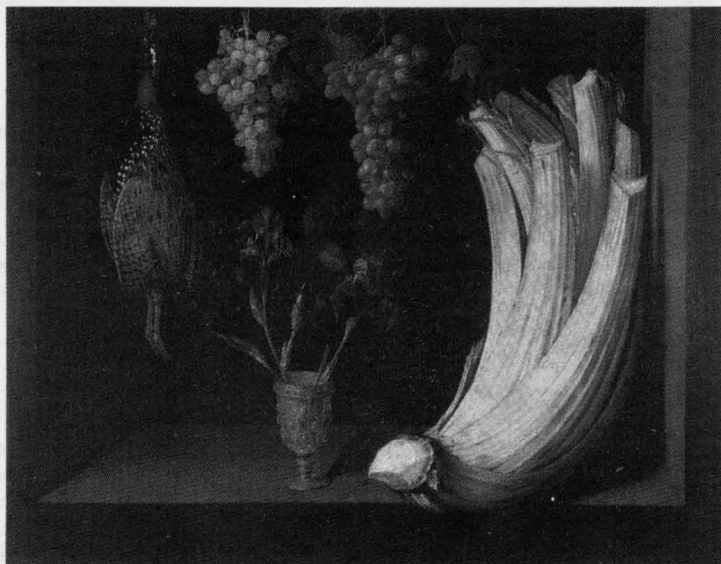
Por su parte, el Director General de Bellas Artes y Archivos, Manuel Fernández-Miranda, apunta en el catálogo que «la posibilidad de ver en estas piezas no sólo un reflejo vívido y verdadero de aspectos de la 'vida quieta' cotidiana, sino también la lectura simbólica que descubre, en muchos de ellos, mensajes de rico contenido moral o intelectual, los

ha traído al primer plano del gusto contemporáneo».

Desde la exposición organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1935, se ha enriquecido notablemente el panorama de la investigación y estudio de piezas dentro del género de bodegones y floreros.

En la presentación del catálogo de la exposición, además de un extenso estudio histórico y descriptivo del género en España desde sus orígenes en Castilla hasta Goya y la irrupción del Romanticismo, se aporta la ficha completa de cada obra, con su procedencia, exposiciones donde ha sido mostrada, bibliografía y fecha. Completa este catálogo, que recoge la gran exposición del Prado, una amplia bibliografía sobre el género, y fichas biográficas de cada uno de los artistas.

A continuación reproducimos una semblanza biográfica de los 19 autores que están representados en la exposición abierta en Albacete.



Los artistas

Juan de Arellano,

ARELLANO, Juan de
(1614-1676)

Es la figura más conocida entre los pintores de flores del Siglo de Oro español. Discípulo de Juan de Solís, y habiendo cosechado poco éxito con los cuadros de composición, se especializó en la pintura de flores, en la que alcanzó pronto gran prestigio. En este género sus primeras obras derivan de modelos flamencos, pero más tarde se inspira en modelos italianos.

AB.

BELVEDERE, Andrés
(H. 1652-1732)

Nacido en Nápoles, es el último y más refinado representante de la tradición bodegonista napolitana. Famoso sobre todo por sus cuadros de flores, es llamado a la Corte de Madrid, donde reside entre 1694 y 1700. Vuelto a Nápoles, abandona casi la pintura y se dedica al teatro. El exquisito refinamiento colorista de sus floreros preludia el rococó.

marg^{ta} Caffi

CAFFI, Margarita
(1680-1700)

Sus obras fueron muy estimadas en las cortes europeas de fines del siglo XVII. Aunque debió conocer modelos flamencos, creó un estilo propio, ligero de toque, con colores claros y vibrantes sobre un fondo sombrío, que ha oscurecido en exceso, prefiriendo los formatos ligeramente apaisados con delicadeza y gracia que anuncian aspectos de la pintura del s.XVIII y que ejercieron influencia evidente en los pintores españoles.

CASTILLO, José del
(1737-1793)

Nacido en Madrid, fue pensionado en 1751 por el Primer Ministro de Fernando VI para estudiar en Roma con Giaquinto. A su regreso y bajo la dirección de Mengs, se incorpora a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, proporcionando cartones sobre asuntos de cacerías y tipos madrileños de singular encanto popular, que lo aproximan a veces al Goya más joven.

MATEO
CERZO

CEREZO, Mateo
(H. 1626-1666)

Nacido en Burgos, aparece en Madrid hacia 1641, entrando en el taller de Carreño, de quien pasará a ser uno de los más prometedores discípulos y, probablemente, colaborador en algunos de sus encargos de mayor envergadura hacia 1645. Consta que cultivó el Bodegón con éxito notable.

Benito Espinos, f.^t

ESPINOS, Benito
(1748-1818)

Es, sin duda, el más significativo de los artistas valencianos de flores, y el que ejerció una mayor influencia desde su puesto de Director de la Escuela de Flores y Ornatos. Sus floreros son de técnica exquisita, a veces de tono rococó, con fondos claros y motivos de arquitecturas o esculturas, y otros con fondos más oscuros.

Espinosa, f.

ESPINOSA, Juan Bautista
(Primera mitad del s. XVII)

Figura todavía enigmática y de biografía por definir, que debió ocupar lugar de importancia en los comienzos de la historia de la naturaleza muerta. Importante hacia 1620-30, es conocedor del tenebrismo y en cierto modo paralelo a Juan Fernández «Labrador» y a Van der Hamen.

*el. labrador
Ju. fernández
1636*

FERNANDEZ «EL LABRADOR», Juan
(1629-1636)

Enigmático pintor de flores y frutas, que gozó de un enorme prestigio en su tiempo y que ha dado lugar a una verdadera leyenda en torno a su figura. Su personalidad es una de las más significativas en la historia de la naturaleza muerta española en la primera mitad del siglo, dentro del tenebrismo, con un sutil refinamiento de técnica y color.

Goya

GOYA, Francisco de
(1746-1828)

Goya es sin duda la figura capital de la pintura española —y quizás europea— entre los siglos XVIII y XIX, hasta el punto que puede ser considerado como el padre del arte contemporáneo. Como retratista, su implacable capacidad de análisis ha logrado algunas de las más impresionantes efigies de toda la historia de la pintura. Como observador de la realidad circundante ha dejado inolvidables visiones de la vida española, desde el amable juego decorativo de sus cartones para tapices hasta las dramáticas imágenes de sus pequeños lienzos de madurez, ya enteramente románticos. Como grabador, su labor, en series inolvidables supuso un revulsivo total para ese arte, en buena parte limitada en su tiempo a la mecánica reproductiva. Como bodegonista ha dejado en su madurez algunos ejemplos de una poderosa y violenta fuerza, que son, quizá, las «naturalezas muertas» más verdadera y dramáticamente muertas de toda nuestra pintura.

THOMAS HIEPES.

HIEPES, Tomás
(H. 1610-1674)

Pintor valenciano, cuya personalidad, aún poco estudiada, ocupa un puesto relevante en el panorama artístico de su región. Sus bodegones de cocina o sus cestos de flores y frutas fueron estimadísimos en Valencia. De un admirable naturalismo, servido con una técnica precisa y densa que hace valorar muy bien las distintas calidades de las cosas, y con una gama de colores cálidos de tono muy valenciano.

L.M.¹ D:13^o P. ANO

MELÉNDEZ, Luis
(1716-1780)

Napolitano, fue hijo del miniaturista asturiano Francisco Meléndez. En 1753 se empleó como miniaturista pintando los libros de Coro de la Capilla de Palacio durante cinco años y medio, y especializándose luego en el género de naturaleza muerta o bodegón, en el que alcanza una extraordinaria calidad.

*Mariano
Nani y 1762*

NANI, Mariano
(H. 1725-1804)

Napolitano, hijo de Giacomo, vino a España hacia 1759, trabajando en la manufactura del Buen Retiro y llegando a dar clases de dibujo al Infante D. Luis. Desde 1775, reclamado por Mengs para la Real Fábrica de Tapices, suministra cartones, junto con Goya, Calleja, los Bayeu, etc., cartones, en general, con motivos de caza, de fuerte influencia flamenca.

NUZZI, Mario
(1603-1673)

Nacido en Penna Fermana en 1603, se debió formar en Roma con su tío Mao Salini. Su estilo, exuberante y rico, de pleno barroco, guarda siempre la huella de su formación naturalista en el pormenor y en la iluminación, y un evidente recuerdo de lo flamenco (Seghers, sobre todo) que conoció y estudió con atención.

L Paret f

PARET Y ALCAZAR, Luis
(1746-1799)

Madrileño. De compleja formación y buen conocedor del arte europeo contemporáneo, es quizá el más «rococó» de todos los españoles, pero también muestra un cierto neoclasicismo elegante. Sus paisajes, poblados de deliciosos personajes menudos, las escenas de costumbres, cargadas de intencionalidad crítica y de vida, o los exquisitos ramilletes de flores hacen de él uno de los más significativos —y desconocidos— maestros del XVIII europeo.

Bartolome Perez faciebt
Año de 1665

PEREZ, Bartolomé
(1634-1693)

Discípulo de Juan de Arellano. Aunque cultivó la pintura religiosa, se especializó en el género de flores y participó como escenógrafo en el teatro cortesano del Buen Retiro, obteniendo por ello el nombramiento de Pintor del Rey en 1689. Sus obras más conocidas son floreros y canastillas, al modo de los de Arellano, y guirnaldas encuadrando alguna escena religiosa.

Philippe Ramirez
f. 1628.

RAMIREZ, Felipe
(1628-1631)

No poseemos otros testimonios de la personalidad de este artista que las firmas de dos lienzos, uno de ellos el *Bodegón* (1628) que aquí se expone, y la antigua atribución de dos dibujos. En todo ello se muestra un artista educado en el ambiente toledano de tradición escorialense, con muy estrecha relación con Sánchez Cotán.

Recus. f. 1664.

RECCO, Giuseppe
(1634-1695)

Pintor napolitano, se conocen abundantísimas obras suyas, con frecuencia firmadas e incluso fechadas, que debieron llegar relativamente pronto a España. Se especializó en la pintura de peces, y sus obras ejercieron evidente influencia entre nosotros, siendo con frecuencia imitadas y copiadas. Invitado a venir a España, murió en Alicante en 1695.

Ju. Vander Samen
de Leon J^a, 1622

VAN DER HAMEN, Juan
(1596-1631)

Nacido en Madrid, de padres flamencos, y muerto en la misma ciudad, es figura de primer orden en el inicial naturalismo madrileño, tanto en los cuadros de naturaleza muerta, género en el que es, sin duda, uno de los maestros fundamentales, como en la pintura de composición, en la cual ha dejado algunos interesantes ejemplares de precoz tenebrismo.

VICTORIA, Vicente
(1650-1713)

Nacido en Denia (Alicante), pasó en 1679 a Roma obteniendo cierta fama y prestigio entre pintores y eruditos. Regresó a Valencia en 1688, donde pintó importantes obras al fresco y en lienzo, en su mayor parte perdidas. Hacia 1700 volvió a Roma donde falleció. Allí publicó alguna obra erudita, y reunió una importante colección de dibujos y escribió una importante obra sobre la historia de la pintura que permaneció inédita. ■

La Roda, Hellín y Almansa: Grabado Abstracto Español

- La exposición ofrece 85 obras de 12 artistas
- El pintor Fernando Zóbel inauguró la muestra en el Museo de Albacete

Tres localidades de la provincia de Albacete —La Roda, Hellín y Almansa— acogerán durante el mes de marzo la Exposición de Grabado Abstracto Español integrada por un total de 85 obras de 12 artistas. Hasta el 4 de marzo permanecerá abierta en la Caja Rural de La Roda, donde fue inaugurada el 17 de febrero pasado con una conferencia del pintor y decorador albacetense Godofredo Giménez Esparcia. Desde el 9 hasta el 25 de marzo la muestra se ofrecerá en Hellín, en el Hogar Pensionista, para llevarse posteriormente a Almansa, a la Casa de Cultura, donde podrá verse la exposición desde el 30 de marzo hasta el 15 de abril. En las tres localidades citadas, la muestra se ha organizado con

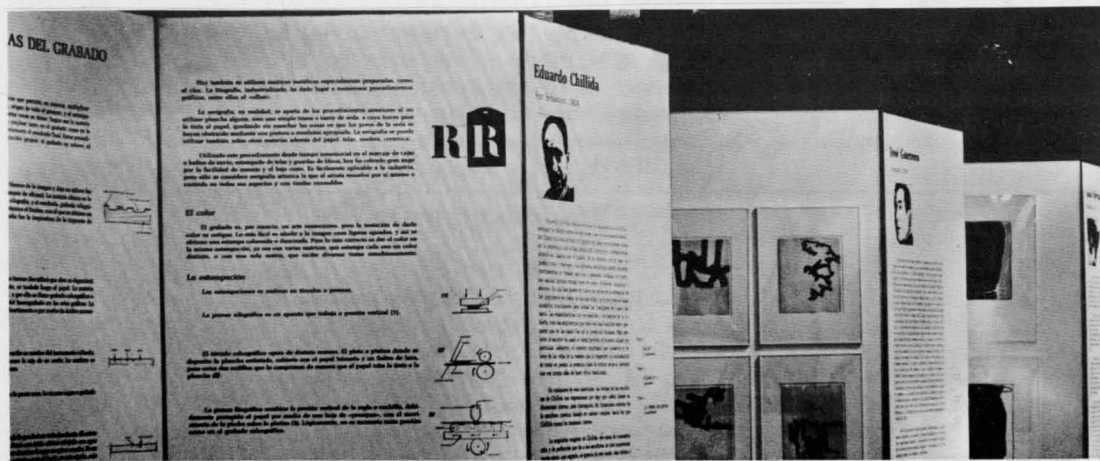
la colaboración de los respectivos Ayuntamientos.

Esta colectiva de obra gráfica posee un marcado carácter didáctico, para una mayor apreciación de esta modalidad del grabado en el arte español contemporáneo, quizá menos conocida que la pintura y la escultura. De este modo, cada artista representado en la muestra va acompañado de un panel explicativo, con textos elaborados por el crítico de arte y catedrático de la Universidad Complutense Julián Gállego, que incluyen una semblanza biográfica y un comentario de la obra.

Al acto de presentación de la Exposición en el Museo de Albacete, celebrado en el salón de actos de esta institución el 12 de enero, asistieron el Gobernador Civil, José Luis

Colado, el Director General de Bellas Artes de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Rafael García Serrano, el Secretario General Técnico de esa misma Consejería e institución, José Luis Velasco Laiseca, la directora del Museo, Rubí Sanz, el director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste, y otros representantes de entidades públicas y privadas de la provincia. El pintor Fernando Zóbel, representado en la muestra y fundador del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, pronunció una conferencia sobre «La abstracción en el arte, documentada con diapositivas. El pintor Fernando Zóbel es, como Gustavo Torner, asesor de la organización y montaje de esta Exposición, propiedad de la Fundación Juan March.

La directora del Museo y el director gerente de la Fundación Juan March pronunciaron unas breves palabras de presentación, recordando este último la figura del fallecido director del Museo Samuel de los Santos. Seguidamente se ofrece un extracto de la conferencia inaugural de esta exposición.



Fernando Zóbel:

«Crear múltiples, repetir originales»

Tras referirse al peculiar carácter del grabado como técnica artística que permite «crear múltiples, repetir originales», Fernando Zóbel aludió a la peculiar situación del artista plástico y a su particular método de expresión-comunicación: «el músico o el escritor trabajan con una enorme ventaja, ya que lo que hacen se escucha o se lee, y ello por numerosas personas que asumen al mismo tiempo el mensaje del artista; mientras que el pintor o el escultor lanzan un objeto que es visto y experimentado por pocas personas, en general. La mayor dificultad ha radicado siempre en que el público, un público mayoritario pueda acceder a los originales. Es un problema, pues, de ir creando

múltiples, muchos objetos que, a la vez, sean el mismo objeto.»

Tras recordar algunos aspectos sobre los orígenes y evolución de la técnica del grabado —los chinos comenzaron a hacer grabado en madera hace aproximadamente 600 años a.d.J.C.—, subrayó Zóbel cómo con el descubrimiento de la imprenta, dicha técnica va a adquirir un valor primordial, con el arte de la ilustración.

Seguidamente, examinó las técnicas de grabado y el estilo de algunos de los artistas representados en la exposición, y encuadró a los doce pintores en alguna de las tendencias expresionista, constructivista o lírica. Dentro de la primera incluyó a Antonio Saura y a Manuel Millares. Palazuelo y Chillida



se enmarcan, en opinión de Zóbel, dentro del constructivismo. «El espacio es a la pintura lo que el tiempo es a la música», señaló refiriéndose a una obra de Palazuelo.

«Esta exposición -afirmó el conferenciante— es sólo una breve muestra del gran número de artistas grabadores españoles de la época contemporánea, a quienes une una misma voluntad de 'no representación' directa y mimética del mundo.» ■

Los grabados de Goya, en La Roda y Villarrobledo

La Exposición de 222 grabados originales de Goya se ofrecerá del 7 al 19 de marzo en La Roda, en la Caja Rural de esa ciudad, organizada por el Programa «Cultural Albacete» con la colaboración del Ayuntamiento de La Roda. Desde el 23 de marzo la exposición podrá verse en Villarrobledo, en el Círculo Mercantil, también organizada con la colaboración del Ayuntamiento de esta localidad.

Con esta muestra de grabados de Goya se inició el pasado octubre el «Programa Cultural Albacete» en la capital. Tras su presentación en el Museo, donde permaneció abierta hasta el pasado 15 de enero, fue llevada a otras dos localidades de la provincia: Almansa

y Hellín, donde fue visitada por un total de 8.970 personas, organizada con los Ayuntamientos respectivos.

Esta colección de 222 grabados de Goya, en ediciones de 1868 a 1937, está integrada por 80 grabados de los **Caprichos**; 80 de los **Desastres de la guerra**; 40 grabados de la **Tauromaquia**; y 22 de los **Proverbios o Disparates**.

Para la formación de esta colección de la Fundación Juan March —tarea realizada a lo largo de dos años de trabajo— se contó con el asesoramiento de Alfonso Emilio Pérez Sánchez, director del Museo del Prado y catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Han intervenido también como ase-

sos artísticos y técnicos en la realización de la muestra los pintores Zóbel y Torner.

«Repasando las cuatro grandes series de grabados de Goya, nos damos cuenta de dos cosas: de lo que se ha depurado el arte del grabado, de Goya a nuestros días, en lo que a lo formal se refiere; y de lo importante que resulta parecerse, sin embargo, a Francisco de Goya, cuando al realizar grabados perfectos de técnica y procedimiento se quiere decir a los hombres algo más que lo que no dicen o disimulan las realizaciones artísticas creadas, consciente o inconscientemente, para disimular el estancamiento del género humano, ha señalado el crítico de arte **Enrique Azcoaga**.» ■

Prosigue en marzo

Ciclo de Piano Romántico

■ Conciertos de Mendelssohn, Chopin, Schumann y Liszt

Con la actuación de los pianistas Rogelio R. Gavilanes, Joaquín Soriano, Agustín Serrano y Fernando Puchol, todos ellos profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, prosigue los días 5, 12, 20 y 26 de marzo el Ciclo de Piano Romántico que viene celebrándose desde el pasado 20 de febrero en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura. Con este ciclo de carácter monográfico, que finaliza el 9 de abril, se pretende dar un breve panorama del piano a través de la obra de siete autores excepcionales: Beethoven, Schubert (en los dos conciertos celebrados en febrero), Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms y compositores españoles románticos.

Según se indica en la presentación del folleto-programa editado con motivo del ciclo, el *piano forte*, incorporado a la historia de la música a lo largo del siglo XVIII, se convierte en el instrumento musical por antonomasia en el siglo XIX con los compositores románticos. Como el laúd y la vihuela en el siglo XVI, como el violín en el XVII o el clave en el XVIII, el piano romántico no es solamente el instrumento en el que se confesaron tantos artistas excepcionales.

Es todavía más: es la expresión de una época, es un eficaz hecho de cultura que nos guía con mano delicada y firme en nuestra reconstrucción del pasado.

Instrumento preferido en el siglo XIX, según señala el crítico musical Federico Sopena, autor de las notas al programa de este ciclo, «el piano reina en los dos polos de la audición: en la sala del gran espectáculo, en la sala de la ópera, en la mismísima Scala de Milán, Liszt se atreve a presentarse en un concierto para él solo; y ocurre lo mismo en la otra sala, en la casa burguesa, incluso en la modesta, donde se reserva sitio de presidencia al piano (...)».

Falta en este ciclo el mundo del piano de salón, el de las transcripciones de sinfonías, óperas y música de cámara, tan importantes sociológicamente, y campos, todos ellos, en los que muchos de los grandes compositores seleccionados en este ciclo crearon páginas bellas y célebres en cualquier antología de géneros musicales de la época.

En el anterior Boletín se informó sobre el programa e intérpretes de los dos primeros conciertos de este ciclo, dedicados a Beethoven y a Schubert y ofrecidos por Isidro Barrio y Eulalia Solé, respectivamente.

A continuación se reproduce un extracto de los comentarios de Federico Sopena a dichos conciertos y a los cuatro que se van a celebrar en marzo.



Piano Romántico

Todos los conciertos tendrán lugar en el Salón de Actos de la Dirección Provincial de Cultura, Avenida de la Estación, 2, Albacete.

2000 horas. Entrada libre.

Febrero	Lunes, 20	Beethoven Isidro Barrio	Lunes, 27	Schubert Eulalia Solé
Marzo	Lunes, 5	Mendelssohn Rogelio R. Gavilanes	Lunes, 19	Schumann Agustín Serrano
	Lunes, 12	Chopin Joaquín Soriano	Lunes, 26	Liszt Fernando Puchol
Abril	Lunes, 2	Brahms Guillermo González	Lunes, 9	Románticos Españoles Joán Moit

Cultural Albacete

Beethoven



Las primeras sonatas de Beethoven llevan la indicación de «para clavecín o piano-forte», pero esas mismas ni siquiera los fanáticos del clavecín las apadrinan pues, de verdad, con Beethoven el piano ya es instrumento romántico. En las 32 sonatas, corpus gigantesco, verificamos la existencia de una dialéctica que se convertirá en herencia para todo el siglo prolongándose hasta el mismísimo Bartok: dialéctica, contraste y hasta lucha entre gran forma e intimismo.

Las claves de la inspiración «denominativa» (siguiendo el lenguaje de Aranguren) son capítulos de la vida del hombre, elementales y esenciales a la vez: Dios, amor heroísmo, naturaleza. El posromanticismo cayó en el error, error agudizado por wagnerianos como Antonio Ribera, de colocar «argumentos» bajo los pentagramas de las sonatas.

Si Mozart nos trae la delicada melancolía del paraíso perdido de la niñez y si Bach nos fija en la madurez, Beethoven nos retrocede a esa edad donde la tristeza es gustosa y el heroísmo necesidad soñada.

Schubert

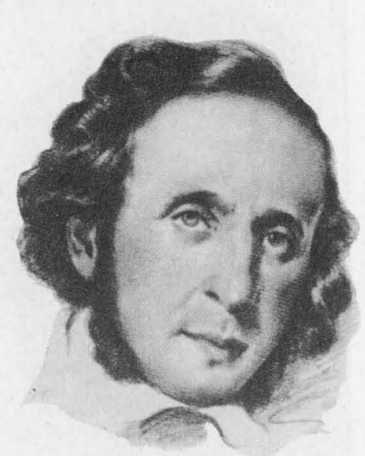


Ocorre en Schubert algo parecido a lo que siempre señalamos en Mozart: si ignorantes de su vida, la construyéramos a través de la obra, surgiría una vida riquísima, aventurera, trágica, conscientemente compañera de los grandes temas culturales. Y no es así en Mozart y no es así en Schubert. La inspiración brota como fondo de la inspiración personal para certificar, con asombro, el que, paralelamente a Beethoven, toda la esencia del romanticismo pase a su obra, a toda su obra menos al teatro, pero ese es otro tema.

En los *Impromptus* y *momentos musicales* la melodía es tan bella, tan cantable en el sentido amplio de la palabra, que la repetición no obedece al formalismo de alargar el tiempo sino al deseo de oír otra vez la misma hermosura. La estructura, sencillísima, tripartita, hace que la función de lo colocado como «trío» prepare el deseo de la repetición.

Como en el caso de los lieder esta música, jugosamente melancólica, se asoma a la calle vienesa del vals y de la canción.

Mendelssohn



A veces dan como ganas de odiar la memoria de Mendelssohn. Me explico: cuando los grandes compositores románticos sufren, rabian, pelean, se enamoran con amores equívocos, bordean la pobreza y son autodidactas en la cultura, allí está Mendelssohn, niño prodigio como Mozart pero con padre banquero, con orquesta en casa para la batuta del nene, cuidado por celosa hermana mayor sabiendo griego. Ni siquiera se le puede acusar de superficial porque tiene en cuenta, ya lo creo, la pasión romántica. Erard construye para él un piano excepcional y en él improvisa con la maestría del más florido contrapuntista. ¡Un caso, la verdad! Pero su obra, especialmente su piano, se mete por todos los entresijos de la vieja escuela del virtuosismo neoclásico, no le pueden poner reparos los viejos profesores, y los Conservatorios, partiendo del de Leipzig, darán la entrada al romanticismo de la mano de un clásico. Rico, lleno de éxitos, gran músico inglés «por adopción», se salvó de la envidia y supo admirar con modestia a Chopin, a Schumann. Y murió joven.

Chopin



Compararlo con Mozart es muy importante: salvo alguna obra formularia, no mediocre, la tónica es la de perfección absoluta, sin fisuras. El gran maestro de composición que fue Paul Dukas aconsejaba lo siguiente: coger cualquier obra de Chopin y tocarla despacio, muy despacio, para palpar cómo cada trozo, cada compás, cada armonía, están trabadas al máximo. Leemos los diarios y cartas de Chopin: nada o casi nada que se levante por encima de la discreción y tanto que se pone a orillas del desdén ante un mundo con tanta retórica. Es el humanismo perfecto: no hay casi referencia poemática —salvo en las baladas y es más bien figuración— y todo es ceñido, transparente. Habrá quien piense —¡las biografías noveladas, esa peste!— que Chopin se desayunaba con zumo de pétalos y olor de nardos y el desayuno era una hora con los preludios y fugas de Bach. Toda la vida de Chopin, plenamente romántica en apariencia —tuberculosis, amor imposible y amores revueltos— no fue sino una cierta huida, un preservarse de la «amazona» maternal —George Sand—.

Schumann

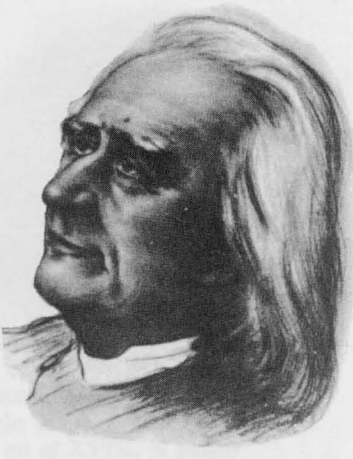


Si Mendelssohn nos aparece como aparte por su vida como entre algodones, la excepción, la gloriosa excepción por amasada con largas vísperas de sufrimiento, la tenemos en el hogar de los Schumann, hogar de dorada modestia, rico de espíritu, de libros y de hijos.

Schumann ha hecho de su piano, «diario»: inmensa novedad e inmensa hazaña porque lo que allí se expresa valdrá siempre como altísimo ideal humano. Hay el «diario» común, escrito pero para pasar de él al inefable del piano porque todo lo que la burguesía liberal tuvo como tesoro está allí: los niños en la cuna y luego jugando, los mayorcitos en sueños de fantasía, el paseo a los misterios y escenas del bosque, pero no menos el pequeño paisaje desde la ventana —el nogal, la luna— la gran pasión también, las mariposas que no se clavan, el recuerdo de la catedral de Colonia, el Heine sin casi sarcasmo.

El piano, así, conquista una extraordinaria riqueza, espiritualiza una enorme «materia» que va desde la cuchicheada confidencia hasta la gran voz, pero sin retórica.

Liszt



Liszt inaugura algo que hoy nos parece normal: el pianista solo, solo con el piano ante un inmenso auditorio. Imaginémoslo la escena teniendo como marco la Scala de Milán. El público de entonces, el público de toda Europa, era solo multitud para la ópera italiana, la de Rossini, Bellini y Donizetti primero; la de Verdi, después. Liszt hace de la necesidad virtud y a través de transcripciones y paráfrasis —la de «Rigoletto» a la cabeza y años más tarde la de «Tristán»— consigue que los locos de la ópera italiana trasladen la locura a ese piano.

¿Nos damos cuenta de que Liszt ha sido capaz de transcribir para el piano nada menos que la «Sinfonía fantástica» de Berlioz? Es el piano orquestal, es el piano total. Liszt joven escribe a Pichet: «Quizá pueda hacerme ilusiones con este misterioso sentimiento que me liga al piano, pero es necesario tener en cuenta la importancia de este instrumento. En la jerarquía de los instrumentos ocupa para mí el primer puesto, es el más popular y cultivado de todos.

Programa

El programa de los conciertos que se celebrarán durante el mes de marzo, a las ocho de la tarde y con entrada libre, es el siguiente:

5 de marzo

Mendelssohn

Intérprete: **Rogelio R. Gavilanes.**

Obras: Rondó Capriccioso, Op. 14; Romanzas sin palabras, Op. 67; Fantasía, Op. 28 y Variaciones serias, Op. 54.

12 de marzo

Chopin

Intérprete: **Joaquín Soriano.**

Obras: Nocturno póstumo en do sostenido menor; Scherzo n.º 3 en do sostenido menor, Op. 39; Andante spianato y Gran Polonesa en mi bemol mayor, Op. 22 y Sonata en si menor, Op. 58.

19 de marzo

Schumann

Intérprete: **Agustín Serrano.**

Obras: Escenas de niños, Op. 15; Estudios sinfónicos, Op. 13; Noveleta, Op. 21 n.º 1 en re menor y Carnaval, Op. 9.

26 de marzo

Liszt

Intérprete: **Fernando Puchol.**

Obras: Armonías poéticas y religiosas; Años de peregrinación: Suiza (Primer Cuaderno); Estudio trascendental n.º 10 en fa menor y Rapsodia húngara n.º 6.

Intérpretes

Rogelio Gavilanes

Cursó sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid, bajo la dirección de Antonio Lucas Moreno y José Cubiles, y obtuvo los Premios de Música de Cámara y de Virtuismo al piano. Ha estudiado también en el Conservatorio Superior de París. Actualmente es profesor en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Agustín Serrano

Nace en Zaragoza y se traslada a Madrid en 1952. Obtuvo los primeros premios en Música de Cámara y Fin de Carrera de Piano. En 1958 consiguió el Premio Nacional de Piano Alonso de Valencia y en 1959 el Premio Jaén.

En 1979 ingresó como profesor de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Joaquín Soriano

Realizó sus estudios en los Conservatorios de Valencia y París. Se trasladó a Viena, becado por la Fundación March, donde estudió bajo la dirección de Alfred Brendel.

Es catedrático del Conservatorio de Madrid desde 1972, año en que fijó su residencia en España.

Fernando Puchol

Estudió piano en Valencia, París y Viena. Premio Internacional de los Concursos «Viotti» y «Busoni» de Italia y Primer Gran Premio del Concurso Internacional «María Canals», de Barcelona. Ha sido becario de la Fundación Juan March.

Es catedrático de piano del Conservatorio Superior de Madrid. ■

José Hierro inició el ciclo de Literatura Española Actual

■ Francisco Ayala intervendrá en marzo

Con la intervención, los días 6 y 7 de marzo, del escritor y novelista **Francisco Ayala**, proseguirá el Ciclo de Literatura Española Actual que se viene celebrando desde el pasado enero en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura. Esta nueva modalidad del Programa «Cultural Albacete», que se inició con la estancia en la capital del poeta **José Hierro**, los días 26 y 27 de enero, traerá a Albacete, a lo largo de dos cursos, a primeras figuras de la novela, la poesía, el teatro y el pensamiento.

Este ciclo incluye, además de conferencias, de entrada libre, coloquios públicos entre el autor y un destacado especialista en literatura contemporánea —**Andrés Amorós**—, así como reuniones en centros docentes de la capital con grupos de profesores y alumnos.

La conferencia de José Hierro versó en torno

a una lectura comentada de su obra poética, a la vez que escogida de entre sus libros más importantes —*Tierra sin nosotros*, *Alegría*, *Estatuas yacentes*, *Cuanto sé de mí*, etc.—. Asimismo, el citado poeta mantuvo en la mañana del día 27 una reunión con los alumnos y profesores del Centro de Enseñanzas Integradas, respondiendo a cuantas preguntas le hicieron sobre su obra y trayectoria personal. Esa misma tarde, José Hierro mantuvo un diálogo público con el profesor y crítico de literatura **Andrés Amorós**, del que en páginas siguientes ofrecemos un resumen, así como de la presentación que del poeta hizo **Juan Bravo**.

José Hierro

Nació en Madrid en 1922. Es uno de los poetas más destacados de nuestra lírica contemporánea. Entre otros premios obtenidos cabe citar el Adonais de 1947 por su libro *Alegría*, el Premio Nacional de Poesía en 1953 y el Premio de la Crítica en 1958 y 1965. Obtuvo, asimismo, el Premio March en 1959 y en 1981 fue galardonado con el Premio Príncipe de Asturias.

Andrés Amorós

Nacido en 1941, es profesor de Literatura en la Universidad Complutense y crítico literario y teatral. Autor de libros introductorios a la literatura, la novela contemporánea, la novela hispanoamericana actual y las sublitteraturas, entre otros. Especialista en Ramón Pérez de Ayala, ha publicado ediciones críticas de varias de sus obras. Fue director de Actividades Culturales de la Fundación Juan March de 1974 a 1980.

Juan Bravo Castillo

Nacido en Hellín (1948), es Doctor en Filología Moderna y enseña actualmente en la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. de Albacete. Es director de la revista de literatura *Barcarola*.

Cultural Albacete

Literatura Española Actual

José Hierro

Salón de Actos de la Dirección Provincial de Cultura, Avda. de la Educación, Albacete, Entrada libre.

Jueves, 26 de enero, 8 tarde.

Conferencia: "Poesía y Poética".

27 de enero, 8 tarde. Coloquio público de José Hierro con el crítico Andrés Amorós.

Coloquio con Andrés Amorós

—Da la impresión de que no te gusta mucho escribir de literatura. De hecho, no has sido crítico de literatura y sí lo has sido de arte. «Cuando hablo de mí, hablo de tí», has dicho. Es decir, al escribir para tí, te diriges a mucha gente. Explicanos un poco esto.

—Sí. El problema clave es para quién escribe uno. Creo que un escritor, un poeta escribe para entenderse a sí mismo. La poesía es una forma de conocimiento. Cuando me pongo a escribir, no sé muy bien para qué lo hago. Hay una emoción y unos ritmos que me van moviendo a escribir y así se va conformando una estructura. Por otro lado, uno no inventa absolutamente nada. Cuando estoy escribiendo, hay en mí toda una serie de corrientes ideológicas y de sentimientos que me influyen. De ahí que siempre se encuentren numerosas fuentes en un escritor y que, al leerme, muchas personas se sientan —creo— interpretadas en cierto modo. Y es que cualquier persona debe sentirse identificada con un poeta...

—Según has dicho muchas veces, lo que le hace a uno ser poeta es la expresión, no el sentimiento. La poesía, para tí, es decir lo que pasa en la calle y decirlo con *precisión*. Es ésta —me parece— una posición nada romántica...

—Sí, evidentemente. Para mí lo importante es la precisión, porque siempre he pensado que todo lo que se dice en un poema ya ha sido escrito. Digamos que existe como un tema que discurre horizontalmente y que unos poetas inciden sobre esa línea horizontal desde más alto o desde más bajo. La precisión radica no en

decir algo que sabemos racionalmente, sino en decirlo de tal modo que las personas que lo leen adivinen también lo que el poeta estaba sintiendo cuando lo escribió. La precisión radica en el punto de partida. Y el poeta tiene que ser preciso. Lo que ocurre es que no se sabe definir con exactitud un sentimiento. No existe una fórmula para lograr que la poesía sea más directa. El misterio está por ello en decir lo más posible con menos palabras.

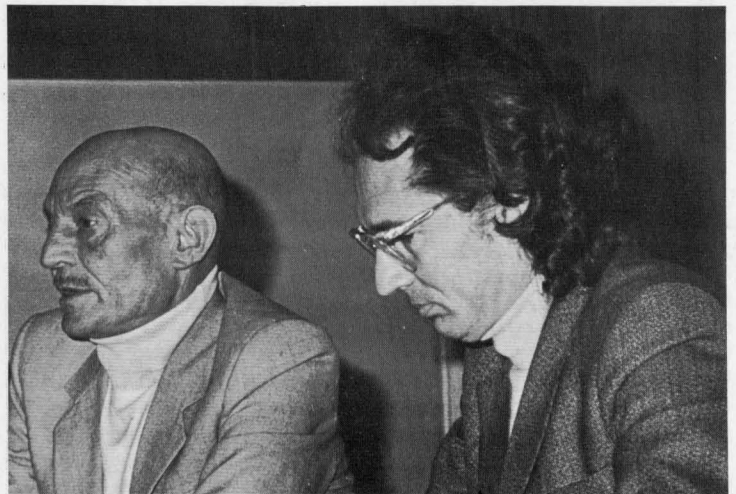
«Lo importante es persuadir»

—Entonces la tarea del poeta no estaría en buscar y dar testimonio de la belleza...

—Bueno, yo hablo siempre de precisión aunque siempre funciona en mí un sentimiento de belleza y la voluntad de transmitir ese sentimiento. Lo importante en poesía no es informar, sino persuadir.

—En los Manuales de Literatura tu nombre aparece unido al apellido de «Poesía social». Tú mismo sostienes que haces poesía *testimonial*. ¿No son testimoniales todos los poetas, aún contra su voluntad? Y, por otro lado, cuando se da testimonio de algo anclado en su espacio y su tiempo, ¿no hay el peligro de que esa poesía quede dañada y como algo anclada en el pasado?

—No creo que eso limite a la poesía, siempre y cuando el poeta crea sinceramente que aquello de lo que da testimonio era lo que tenía que expresar. Es cierto que ha habido malos poetas que querían «transformar el mundo». Se ha hecho mala poesía social porque muchos de los que la hicieron no sentían esa necesidad poética... Simplemente el desgarrado panorama de la guerra era el tema palpitante y lo que se pretendía era ante todo denunciarlo... En cuanto a que toda poesía es testimonial, claro que lo es. Todo poeta, voluntaria o involuntariamente, da testimonio de su tiempo. En prin-



cipio, el poeta es una especie de vanidoso, en el sentido en que cree que todo cuanto siente ha de comunicarlo. Es como si se colocara ante un espejo. Pero tras ese espejo hay un fondo, un fondo histórico y social que se refleja a su vez en el poeta.

«La poesía es siempre ritmo»

—Hablemos de música. A ti te gusta la música, has escrito poemas sobre compositores; has hablado del ritmo y de la música en la poesía. Hay en tu obra poemas esencialmente musicales. ¿Crees que esto tiene algo que ver entre la diferencia entre la prosa y la poesía? ¿Podría decirse que lo que caracteriza a la poesía es una música interior?

—Hay algo que actúa en esa dimensión *persuasiva* de la poesía, ya sea ésta en prosa o en verso. La poesía es siempre ritmo, esa cadencia de la palabra que la identifica como tal. La poesía no siempre ha de entenderse racionalmente; en principio, nos tiene que cautivar y nos cautiva precisamente por el ritmo. De ahí que una poesía traducida carezca del ritmo de su lengua con el que fue hecha...

Yo no entiendo muy bien la diferencia que existe entre prosa y poesía. Hay un tipo de prosa artística —la de Miró, Azorín, por ejemplo—, y otra que asciende hasta alcanzar el nivel de poema en prosa. Y en un nivel más alto aparece la poesía, en prosa o en verso. Digamos que toda prosa nos importa por lo que vemos de ella en un nivel superficial. Pero en la poesía es cuando veo lo que hay en el fondo,

por debajo, y ese momento es cuando lo que importa más es *lo que se dice que el cómo se dice*. Ahí es donde empieza la poesía.

—¿Consideras que la rima es un artificio ya viejo e inadecuado? ¿qué aconsejarías en esto a los jóvenes poetas que empiezan?

—Pienso que cada poema nace ya con su propia ley, vagamente perfilada, ya sea un soneto o un poema largo en verso libre. El poema, digamos, impone su ley. No, la rima no es una traba sino una ayuda. Ni la rima ni el verso libre están trasnochados. Cada uno debe escribir según lo que le exija ese futuro poema. La forma viene condicionada por ese vago mensaje poético que es el que la condiciona.

—En 1944, dijiste una vez que habías encontrado «el tono». ¿Hay un tono personal de cada poeta?

—Sí. Antes de ese momento al que aludes yo había escrito poemas muy desgarrados, pero que se parecían a todos y a todo menos a mí mismo. Entonces de pronto me dí cuenta, al escribir, que esas palabras que salían revelaban mi personalidad. Trabajaba por entonces con el eneasílabo y lo hacía andando... Comprendí que aquél era mi ritmo vital. Entonces me sentí resonar a mí mismo, después de haber hecho tantos ejercicios poéticos.

—La riqueza de los ritmos en poesía siempre te ha subyugado. ¿Crees que la poesía ha de leerse en voz alta, oírse? ¿Debería volverse otra vez al recitado en voz alta de la poesía, para mejor apreciar esos ritmos?

—Juan Ramón Jiménez decía que en la poesía importa primero el tono y después la significación. Es el tono lo que conmueve, porque si no existe ese componente de conmoción, se cae en una mera valoración intelectual de la poesía. Por eso no puedo comprender que encanten los poetas traducidos.

«Un poema no hay que explicarlo nunca»

—Hay también un aspecto personal y autobiográfico en eso del tono. ¿Crees que cuando se lee bien un poema, no hace falta explicarlo?

—Un poema no hay que explicarlo nunca. Puede tener en él una serie de alusiones y referencias que el lector no tiene por qué conocer; pero ello no obsta a la comprensión poética emotiva. No, un poema no necesita nunca de una explicación racional para cumplir su verdadera función de conmover.

—Háblanos de los grandes temas de tu poesía.

—El tiempo, la palpitación y el sentido del paso del tiempo ha sido siempre lo que ha actuado más eficazmente en mí, y ello con unas referencias espaciales: el paisaje de Santander, donde me formé en mi adolescencia. Y están también como temas recurrentes en mi poesía el dolor, la muerte y la gente, esta última no tanto por lo que haya podido sufrir o gozar, sino por lo que ese dolor me ha producido a mí. El tiempo, Santander, el mar como tiempo vivo pero detenido, como algo perpetuamente joven, y los hombres de mi tiempo que están en ese Tiempo con mayúscula y en ese paisaje.

Juan Bravo:

«José Hierro, poeta testimonial»



José Hierro, poeta por excelencia de la posguerra, ejemplo típico e indiscutible de la poesía testimonial, como a él le gusta denominarse, de la poesía social, encasillado por obra y gracia de una crítica que no ceja hasta etiquetar al artista y enmarcarlo rígidamente.

Nacido en Madrid en 1922, su familia se trasladó a Santander cuando él sólo tenía dos años. Persona inquieta desde muy tierna edad, muy pronto empieza a demostrar interés por las artes, especialmente por el teatro, aunque también por la música y la pintura. Sin embargo, bien pronto surge su atracción por la poesía: esporádicamente comienza a escribir desde niño, pero sólo lo hace de forma continua y entusiasta hacia 1936. ¿Influencias? Muchas; en un principio, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, los maestros del 27 —especialmente Gerardo Diego, al que siempre considerará como a un maestro—. También ejercerá un cierto influjo en su poesía otro poeta un poco mayor que él, fallecido en 1947, José Luis Hidalgo.

Si consideramos que la infancia y adolescencia son esenciales a la hora de analizar la personalidad del adulto, elementos tales como la vida provinciana del Santander de la preguerra, el mar, los factores culturales aludidos y, sobre todo, la guerra y los cuatro años de cárcel que tuvo que soportar José Hierro al finalizar

ésta, indudablemente deben subyacer en la base de su quehacer poético, conformándolo e inspirándolo a cada instante.

Si bien José Hierro ya había escrito numerosos poemas antes de la guerra, llenos de entusiasmo y juventud —de los cuales figura un romance en el *Romancero general de España*—, su auténtica historia como poeta comienza con sus dos primeros libros, *Tierra sin nosotros* y *Alegría*, publicados en 1947 con muy pocos meses de intervalo. Ya algunos poemas del primero de estos libros habían aparecido en unas cuantas revistas literarias en 1945, en concreto en «Garcilaso», en «Corcel» y en «Proel».

Lo esencial de *Tierra sin nosotros*, obra por otra parte perfectamente equilibrada y hecha —en el sentido de que parece la obra de un poeta ya maduro—, es el tono nostálgico que revela la pérdida de algo.

Alegría —libro más unitario aún— contiene poemas excepcionales que merecieron el premio Adonais, por unanimidad, en 1947. Hierro, partiendo de poemas en los que pretende realizar un canto a la vida y expresar su fe ciega en ella, llega finalmente a la conclusión de que la alegría verdadera sólo se adquiere cuando tomamos conciencia plena del dolor.

Su tercer libro, *Con las piedras, con el viento* (título tomado de un verso de Lope de Vega), publicado en 1950, es un largo poema de amor divi-

dido en varios apartados y constituye —según palabras de María de Gracia Ifach— su más espontánea poesía, la más amorosa y, posiblemente por ello, la mejor inspirada. Por otra parte, Hierro introduce en este libro procedimientos de escritura interesantes, que sólo más tarde vendrían a ponerse de moda, tales como el «préstamo literario directo».

Pero sería en 1953, año en que obtuvo el Premio Nacional de Poesía, con *Quinta del 42*, cuando Hierro alcanzará su pleno desarrollo humano y artístico. En este compendio figuran algunos de sus más populares poemas. *Quinta del 42* aparece en el momento de mayor auge de la llamada poesía social, y poemas sociales son la mayoría de los que componen el libro. Hay que destacar la profundización en el mundo del ritmo, con ese estilo reiterativo tan certero y musical donde sigue imperando el eneasílabo, el alejandrino o los versos largos y cadenciosos.

Los dos últimos libros de José Hierro, *Cuanto sé de mí* y el *Libro de las alucinaciones*, vieron la luz en 1957 y 1964 respectivamente. Mientras tanto, su labor habría de ser premiada con el Premio Nacional de Poesía en 1953, Premio de la Crítica en 1958 y 1965, y Premio March en 1959. Ni qué decir tiene que estos dos últimos libros constituyen la cima del quehacer poético de Hierro. ■

Con «Las picardías de Scapin»

Molière, en el Teatro Circo

■ Continúan las representaciones teatrales de «Cultural Albacete»

Una pieza del célebre comediógrafo francés Molière —*Las Picardías de Scapin*— fue la segunda representación teatral celebrada en el Teatro Circo de la capital, dentro del Programa «Cultural Albacete». Fue ofrecida por el Teatro de Cámara de Madrid, bajo la dirección de **Angel Gutiérrez**, los días 10 y 11 del pasado enero.

Como se hizo con la anterior obra, *Casa de Muñecas*, de Ibsen, se organizó, además de las dos funciones citadas, una gratuita de tarde para grupos de escolares de centros docentes de Albacete, que acudieron acompañados de sus profesores. Para favorecer el nacimiento de la intensificación teatral, el Programa «Cultural Albacete» busca promover de un modo especial el acceso de los estudiantes.

Molière está considerado como «el creador de la comedia francesa» y pilar básico del teatro francés del siglo XVII, junto a Corneille y Racine. El montaje de *Las Picardías de Scapin* que se ofreció en Albacete se estrenó en Madrid el 4-XI-82, también por el Teatro de Cámara de esa capital, en la sala El Gayo Vallecano, con dirección, escenografía y vestuario de Angel Gutiérrez. El reparto de actores fue el siguiente: Rafael de la Cruz (Octavio), Miguel A. Alcántara (Silvestre), Nicolás Pérez (Scapin), Carmen Fernández (Jacinta), Juan Luis Veza (Arganto), José Luis Santos (Geronte), Fernando de Juan (Leandro), Dionisio Chicharro (Carlo), Alicia Garnelo (Cerbina) y Encina Alvarez (Nerina).

«Poner en escena a Molière —ha señalado Angel Gutiérrez— es una gran enseñanza por la riqueza de sus ideas, por el arte de sus diálogos, y tratar de recrearlo en las tablas

supone, a la vez que una gran responsabilidad, una gran satisfacción, un encuentro feliz. Y supone también seguir el ritmo, vertiginoso a veces, de Molière-Scapin por los vericuetos de la vida y aprender con él a vivir».

Y Jacques Monfrier señalaba, en el programa de mano del estreno de la obra en Madrid, cómo en ella «una vez más Molière ha defendido de pasada la libertad de una moral natural que valora las legítimas aspiraciones de la juventud. Como siempre en él los excesos de los jóvenes se deben al rigor exagerado de su educación. La mediocridad es atacada en todas sus formas y, en el fondo, lo esencial de la obra reside en la impresión de vida que desprende».

Reproducimos a continuación algunos datos sobre la significación de Molière dentro del teatro de su época y de *Las Picardías de Scapin* en concreto, así como un extracto de algunas críticas aparecidas en la prensa sobre su estreno.



Las picardías de Scapin

Cuando Molière escribió «Las picardías de Scapin», en 1671, casi al final de su vida, tenía tras de sí una larga experiencia de vejaciones, de incomprendimientos que tuvo que soportar como hombre de teatro lúcido e inteligente. No hay que hacer grandes esfuerzos para aproximar su obra a nuestra realidad. Ayer y hoy, detrás de las personas mejor consideradas socialmente suelen esconderse avaros, hipócritas, intolerantes y pusilánimes de todas las especies que sólo atienden a su propio interés y menosprecian los méritos ajenos. Scapin, maestro de ceremonias, testigo alegre de la gran farsa que él mismo conduce con ingenio, pícaro indomable, se burla de la mediocridad y le hace frente. Denuncia el ridículo como esencia de lo irracional, de la falta de sentido común.

La obra se estrenó en el Palais Royal el domingo 24 de mayo de 1671 y, contra lo que esperaba Molière, tuvo un éxito modesto, en parte eclipsado por

la calurosa acogida que meses antes se había dispensado a su «Psiquis». En vida del autor solamente se representó 18 veces; pero la fuerza de la obra, la sensación de vida que desprende, el carácter permanente de tantas de sus denuncias hace que «Las picardías de Scapin» —representada por la Comédie Française en 1.252 ocasiones— sea hoy tan actual como hace más de tres siglos.

Molière

Hijo de una familia burguesa, Juan Bautista Poquelin (París, 1622), para satisfacer su pasión por el teatro, tuvo que afrontarlo todo, hasta la prisión por deudas. Su padre, ayuda de cámara del rey a la vez que su decorador, no prestó a su hijo la menor ayuda y el joven vagabundó con algunos comediantes por espacio de doce años, a través de las provincias del sur de Francia. Fundó una troupe y adoptó el nombre de Molière, para acabar estableciéndose, definitivamente, en París, donde triunfa en 1659 con su famosa comedia *Las preciosas ridículas*.

Sus éxitos le valen la protec-

ción del Rey Luis XIV pero le suscitan la hostilidad de los dramaturgos de la época y de los personajes a los que ridiculiza: gentilhombres, burgueses, gentes del pueblo, médicos, abogados... Sus enemigos coaligados entablan contra él una lucha sin piedad, que alcanza su paroxismo con la representación de *Tartufo*.

Consolida su triunfo tras cinco años de duros esfuerzos —y siempre gracias a la protección del rey—, pero sus fuerzas físicas le traicionan y muere prematuramente en 1673 a los 51 años. Molière fue autor, actor y director de compañía.

Obras claves dentro de la dramaturgia de Molière son: *Las preciosas ridículas* (1659), *La escuela de las mujeres* (1662), *Tartufo* (1664), *Don Juan* (1665), *El misántropo* (1666), *El avaro* (1668), *El burgués gentilhomme* (1670), *Las picardías de Scapin* (1671), *Las mujeres sabias* (1672) y finalmente *El enfermo imaginario* (1673), en cuya quinta representación falleció en escena.

Hombre de teatro por excelencia, Molière renovó de arriba a abajo el género de la comedia, que hasta él no tenía identidad, pues sólo se conside-

raba farsa. Rompe con las convenciones del género y da la sensación intensa de la vida, pintando los defectos y los vicios en lo que tienen de esencial.

El Teatro de Cámara

El Teatro de Cámara de Madrid realiza su primer montaje en 1978, con *El viaje de Pedro el afortunado*, de Strindberg. Con *Los escándalos de un pueblo*, de Goldoni obtiene en 1980 el premio Lazarillo, que vuelve a conseguir en 1982 precisamente con *Las picardías de Scapin*. Director y alma del Teatro de Cámara es **Angel Gutiérrez**.

En la U.R.S.S., donde había emigrado de niño, Angel Gutiérrez cursa sus estudios de Director de Arte Dramático, y al finalizar, realiza prácticas en el Teatro de Arte de Moscú. Durante tres años fue Director artístico de la Escuela-Estudio del Teatro Gitano de la capital soviética y desde 1958 a 1974 fue catedrático de Dirección e Interpretación escénica en el Instituto de Teatro de Moscú y ejerció de director artístico de varios teatros en los que montó más de cuarenta espectáculos.

Angel Gutiérrez volvió a España en 1975 y se incorporó como profesor de interpretación a la Escuela de Arte Dramático de Madrid. En 1978 dirige a sus alumnos en la obra de Strindberg «Los viajes de Pedro, el afortunado» y aquella misma promoción se organiza en grupo, al terminar sus estudios, bajo el nombre Teatro Estudio 80. Posteriormente formaría el de Teatro de Cámara de Madrid y con él se pone en escena *Las picardías de Scapin*, Premio Lazarillo 1982.



La crítica ante la obra

«Garra popular»

«Angel Gutiérrez ha tenido el acierto de despolvar una de las piezas más olvidadas, a la vez que con más garra popular, de Molière. Aquí, el Molière que pretende, como siempre, hacer una sátira de las costumbres de su tiempo, dar los acordes de cómo debe ser la moral «laica» y «natural» frente a la intransigente de siempre, valiéndose de los caminos de la comedia del arte, montó una farsa con tal lenguaje, caricaturas y alegría, que divirtió al público europeo de un siglo (...). Sí, es enormemente sorprendente que una pieza del siglo XVII francés, con temas de aquel tiempo, pueda divertir así a nuestros espectadores de hoy.»

F. García Pavón
«Ya», 25-XI-82

«Una burla sencilla»

«El Teatro de Cámara —antes Teatro Estudio 80—, bajo la dirección de Angel Gutiérrez, sirve con la solidez y la ingenuidad que conviene a la farsa. Es el juego del comediante lo que importa en este caso; un juego que nada tiene que ver con el naturalismo y en el que la expresión y ritmos corporales son factores básicos. El teatro es así una burla sencilla, sin entresijos, que, paradójicamente, sólo es posible cuando existe una madurez detrás, en el autor y en el director, en este caso Molière y Angel Gutiérrez. El actor, entendido como un gran farsante, siempre dispuesto a jugar y a entrar en complicidad con el público, está en el centro del espectáculo; y la idea de conjunto, de ballet, preside la compleja sencillez.»

J. Monleón
«Diario 16», 6-XI-82

«Acertada versión»

«Las *Picardías de Scapin* es un teatro desenfadado que ridiculiza mediante la caricatura los

moldes y usos de la sociedad burguesa del siglo XVII, la inmovilidad de las leyes, la estulticia de los cánones familiares, situando al pícaro Scapin como contrapartida crítica y humorística de ese conjunto de caracteres. El Teatro de Cámara ofrece una acertada versión fiel. Por un lado, en la voluntad de su autor de generar con esta pieza una farsa popular y directa. Y, por otro, en lo que es ya una constante en la concepción de la puesta en escena del grupo: la agilidad y el ritmo.»

Juan C. Avilés
«La Guía del Ocio», 22-XI-82

«La esencia de lo ridículo»

«Padres ridículos, hijos tampoco demasiado inteligentes, que necesitan el auxilio del personaje popular, del pícaro, del ingenioso Scapin: mentiroso, bribón, tramposo, pero, eso sí, curioso representante de una forma de justicia y de reparación de las torpezas ajenas. Angel Gutiérrez ha montado la obra con la tradición molieresca de la farsa de los personajes abultados —porque la esencia no es su matiz, sino su arquetipo—, con los movimientos sueltos, las voces ahuecadas, los guiños al público. Ha perfilado la esencia de lo ridículo y, con ella, la de lo injusto, la de lo irracional. Una escenografía simple multiplicada por los juegos de luz, unos figurines alegres y adecuados y una buena dirección de actores. Si Molière escribió que la regla de oro es la de gustar, esta compañía lo consiguió.»

Eduardo Haro Tecglen
«El País», 6-XI-82

«Aplauso al montaje»

«Excelentes la obra y el montaje realizados por el Teatro de Cámara de Madrid y representados en el Teatro Circo. Durante más de un minuto aplaudieron los estudiantes en la sesión destinada a ellos. Reiteramos nuestro aplauso al montaje de Angel Gutiérrez, director del Teatro de Cámara. Y a Molière.»

«La Voz de Albacete», 12-I-84

exposiciones

«Grabado Abstracto Español», en la Roda, Hellín y Almansa

El 4 de marzo se clausura en la Caja Rural de La Roda la Exposición de Grabado Abstracto Español, integrada por 85 obras de 12 artistas. La muestra se ofrecerá del 9 al 25 de marzo en Hellín, en el Hogar del Pensionista, para presentarse el 30 del mismo mes en Almansa, en la Casa Municipal de Cultura. En las tres localidades esta colectiva de obra gráfica se ha organizado con la colaboración de los respectivos Ayuntamientos y será presentada con una conferencia del artista **Godofredo Giménez Esparcia**.

Los grabados de Goya, en La Roda y Villarrobledo

La Colección de 222 Grabados de Goya se exhibirán del 7 al 19 de marzo en La Roda, en la Caja Rural. Esta muestra se verá, desde el 23 del mismo mes, en el Círculo Mercantil de Villarrobledo. Colaboran en la organización de la exposición en ambas localidades los respectivos Ayuntamientos.

Integran la exposición 222 grabados de las cuatro series —*Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* o *Proverbios*—, en ediciones de 1868 a 1937. Presentará la exposición el profesor **Luis-Guillermo García-Saúco Beléndez**.

«Bodegones y floreros en el Museo del Prado», en Albacete

Hasta el 25 de marzo permanecerá abierta en el Museo Provincial de Albacete la Exposición de «Bodegones y Floreros en el Museo del Prado», integrada por un total de 40 obras de 19 artistas. Esta muestra ofrece una selección de pinturas realizadas en España en los siglos XVII y XVIII y una obra de Francisco de Goya.

música

Clarinete y piano, nuevos «Recitales para Jóvenes»

En marzo se iniciará una nueva modalidad de «Recitales para Jóvenes»: un dúo de clarinete y piano que ofrecerán, cada jueves a las 11,30 horas, el clarinetista **Adolfo Garcés** y, de forma alternada, los pianistas **Josep Colom** (los días 1, 15 y 22) y **Julia Díaz Yanes** (el 8 y el 29). Realiza los comentarios el profesor y escritor **Juan Bravo Castillo**.

El programa está integrado por obras de Schumann, Wagner, Brahms y Rossini. Asisten a estos conciertos grupos de alumnos con sus profesores, procedentes de centros docentes de Albacete, previa solicitud a «Cultural Albacete». Todos los conciertos se celebran en la Dirección Provincial de Cultura.

Continúa el Ciclo de Piano Romántico

En marzo continuará el Ciclo de Piano Romántico con cuatro conciertos dedicados a Mendelssohn, Chopin, Schumann y Liszt. Los conciertos, de entrada libre, se celebran a las 20 horas en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura, con los siguientes intérpretes y programa:

- Lunes 5:** MENDELSSOHN
Intérprete: **Rogelio R. Gavilanes.**
Programa: Rondó Capriccioso, Op. 14, Romanza sin palabras, Op. 67, Fantasía, Op. 28 y Variaciones Serias, Op. 54.
- Lunes 12:** CHOPIN
Intérprete: **Joaquín Soriano.**
Programa: Nocturno póstumo en Do sostenido menor, Scherzo n.º 3 en Do sostenido menor, Op. 39; Andante spianato y Gran Polonesa en Mi bemol mayor, Op. 22; y Sonata en Si menor, Op. 58.
- Martes 20:** SCHUMANN
Intérprete: **Agustín Serrano.**
Programa: Escenas de niños, Op. 15; Estudios sinfónicos en forma de variaciones, Op. 13; Noveleta, Op. 21 n.º 1 en Re menor; y Carnaval, Op. 9.
- Lunes 26:** LISZT
Intérprete: **Fernando Puchol.**
Programa: Armonías poéticas y religiosas, Años de peregrinación: Suiza (Primer Cuaderno), Estudio trascendental n.º 10 en Fa menor y Rapsodia húngara n.º 6.

conferencias

Ciclo «Literatura Española Actual»

Los días 6 y 7 el escritor **Francisco Ayala** intervendrá dentro del Ciclo «Literatura Española Actual». El día 6, a las 20 horas, pronunciará en la Dirección Provincial de Cultura una conferencia; el 7, por la mañana, celebrará una reunión con profesores y alumnos de Albacete en un centro docente de la capital; y por la tarde, a las 20 horas, se celebrará un coloquio público con el crítico **Andrés Amorós**, en la citada Dirección Provincial de Cultura.

«El estado de la cuestión»

El ciclo «El estado de la cuestión», iniciado en febrero con la intervención de Manuel Perucho, contará los días 29 y 30 de marzo con la presencia del crítico de arte y catedrático de la Universidad Complutense **Julián Gállego**, quien hablará sobre «La pintura del siglo XX».

teatro

Proseguirán las representaciones teatrales que vienen celebrándose cada mes en el Teatro Circo de Albacete. En meses anteriores se ofrecieron «Casa de Muñecas», de Ibsen, «Las picardías de Scapin», de Molière, y «El precio», de Arthur Miller.



MINISTERIO DE CULTURA

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

FUNDACION JUAN MARCH
