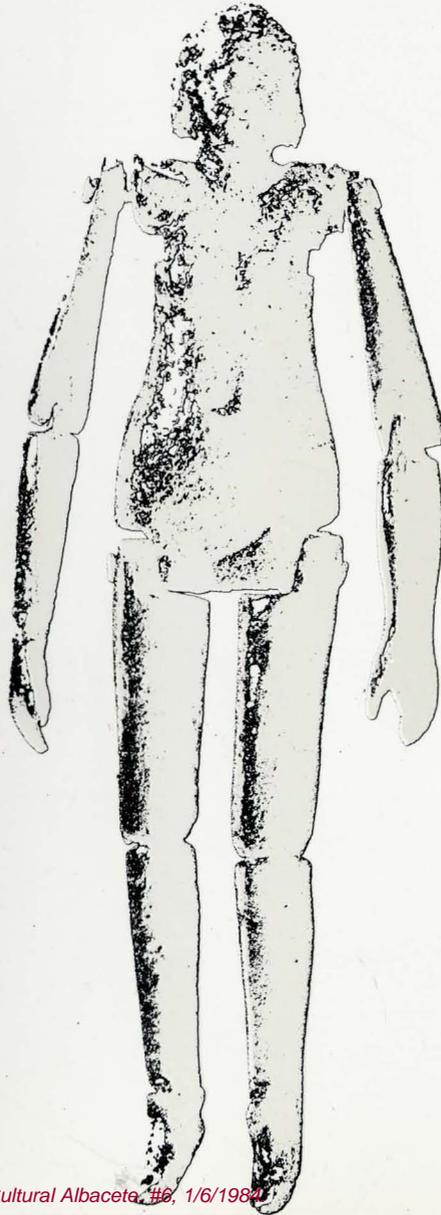


Cultural Albacete

Boletín Informativo

6

Junio 1984



Ensayo	● Miguel Panadero Moya: «La formación del núcleo histórico en la ciudad de Albacete»	3
Noticias del Programa		
Arte	● Fotografía actual en España — Muestra de 120 fotos, de 102 autores	15
	● Ofrecida en Albacete la Exposición del Museo de Eindhoven — Conferencia de su director, Rudi H. Fuchs	18 19
Música	● Evolución del Quinteto con piano, desde el día 4 Tres conciertos en esta nueva modalidad	21
Literatura	● Camilo José Cela intervino en el ciclo «Literatura Española Actual»	22
	«Examen de conciencia de un escritor», conferencia de Cela	22
	Juan Bravo: «La literatura se hace pueblo»	26
	Coloquio con el crítico Andrés Amorós	28
Teatro	● «Medora», de Lope de Rueda Fue representada por el Grupo de Teatro «Zascandil»	30 30
El estado de la cuestión	● Julián Gállego analiza la pintura del siglo XX	33
	— Conferencias y seminarios del profesor de Arte de la Complutense	34
Actividades culturales en junio		36

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

Portada: Muñeca articulada de ámbar de
Ontur (Albacete). Siglos III-IV. Museo
de Albacete.

La formación del «núcleo histórico» en la ciudad de Albacete

Por
Miguel Panadero Moya



MIGUEL PANADERO MOYA nació en Albacete, en 1938. Es geógrafo y Catedrático-Director del Departamento de Geografía de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado en Albacete. Colabora habitualmente en trabajos de investigación con el I.C.E. de la Universidad, así como en otros pluridisciplinares cuyo objeto pertenece al urbanismo y la Ordenación del Territorio. Entre sus publicaciones se encuentran trabajos sobre geografía urbana y de la población, además del libro *La ciudad de Albacete*.

ALBACETE, en 1984; una ciudad de dimensiones medias, emplazada en la submeseta meridional española, situada a mitad del camino entre Madrid y la franja más árida de la costa mediterránea. Su existencia, su forma urbana e incluso su organización interna es una consecuencia de las relaciones que los albacetenses han desarrollado históricamente con el medio económico subregional, dentro del proceso cultural propio de cada época.

Albacete es una ciudad que, como otras tantas de su mismo entorno geográfico, nació determinada espacialmente por unos factores bien conocidos: en primer lugar, la ubicación en una ruta de frecuente y obligado tránsito, abierta con ello al influjo de las innovaciones culturales vehiculadas mediante las actividades comerciales y políticas que circularon por su camino; en segundo lugar, su construcción y desarrollo ha sido, en cada momento, producto de las capacidades económicas de una extensa comarca natural especializada en la cerealicultura y en otras actividades agropecuarias, principalmente.

Hoy, una mirada a la morfología y estructura de la ciudad actual permite reconocer en la complejidad de su paisaje urbano, en su sorprendente heterogeneidad, la violencia de unos contrastes introducidos, con el paso del tiempo, en la traza de su viario y de sus edificaciones.

* 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 números anteriores 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; *Aportación a la historia del regionalismo manchego*, por Francisco Fuster Ruiz, archivero y Presidente de la Sección de Literatura del Instituto de Estudios Albacetenses; *Movimientos migratorios y sus consecuencias en la provincia de Albacete*, por José Sánchez Sánchez, profesor de Geografía en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia; y *Miguel Sabuco, filósofo de Alcaraz*, por Carlos Mellizo, profesor de la Universidad de Wyoming.

Y es interesante comprobar que tantas cicatrices, recreaciones y nuevas obras responden a su «argumento», tienen su explicación y nuestro alcance; con él, la ciudad conserva su memoria.

¿COMO Y DONDE NACIO ALBACETE?

El establecimiento inicial y el desarrollo posterior de Albacete resulta de un dilatado proceso que responde a determinada suerte de poligenismo. La opinión más generalizada propone que el primer establecimiento se había inaugurado con una función militar, subordinada a la situación en una comarca que tiene el carácter de encrucijada. Después de otras alternativas históricas, las ventajas derivadas de la posición en una vía de tránsito permitirán que la ciudad afiance su protagonismo en la comarca durante el acceso de la burguesía a la dirección de la Historia; que crezca y se especialice como lugar central a la medida de las posibilidades y requerimientos de su entorno regional, apoyándose hasta nuestros días en las funciones administrativa y comercial.

Pero no ha sido la militar la única función, ni siquiera la más dominante. Durante varios siglos la villa cobijaba a una población eminentemente rural, dedicada a actividades agropecuarias y artesanales. Estas actividades dejaron también su huella sobre el suelo urbano, en el trazado de calles estrechas, con edificaciones irregularmente alineadas y desordenadas. Posteriormente, la capitalidad administrativa forzó las reformas internas precisas para proporcionar al caserío aspecto de ciudad. Todas estas situaciones, en una adición de siglos, se resumen en el plano actual. En él, retoques y rectificaciones más modernos apenas las ocultan, por lo que siguen manifestándose claramente al analizar, en el estudio del plano de la ciudad y su estructura, la disposición de sus unidades constitutivas esenciales.

Sigamos las etapas de su formación.

LA CIUDAD «ANTIGUA»

La ciudad medieval

En Albacete, como sucede en la mayoría de las ciudades mediterráneas, el «núcleo histórico» conserva las huellas de muchas generaciones. Y también, como en otras tantas ciudades, éste parece tener su origen en la función militar y en la de mercado. El proceso de desarrollo de Albacete podría haber comenzado con las fases siguientes:

Una fortaleza militar, que daría amparo a algunas familias de agricultores, aparece denominada por distintos historiadores locales como Villavieja, Villacercada y Villacerrada (el mismo topónimo que utiliza la urbanización que hoy ocupa su solar). Es la zona urbana que ha llegado hasta nosotros con el sugerente nombre de Alto de la Villa. Aunque

ningún resto de aquella época podía identificarse entre los edificios míseros que hasta ahora habían subsistido, su primera ocupación puede remontarse al siglo IX. Quedaba, no obstante, sobre el plano, la huella del trazado primitivo, una elipse característica limitada por un circuito de calles que circunvalaba al pequeño promontorio (algunas de éstas, hoy lamentablemente desaparecidas —Marqués de Villena, La Estrella, La Luna, etc.—, pero otras, aún presentes en el viario —Las Carnicerías, La Caba—).

Si este conjunto es el primer establecimiento permanente de Albacete no debió sufrir modificaciones importantes a lo largo de toda la Alta Edad Media. A partir del siglo XIV, con la elevación de Albacete a la categoría de villa y el incremento del número de sus vecinos, el caserío consolidaría su expansión fuera del recinto inicial, por el Norte y por el Este.

Esta ha sido la explicación tradicional. Sin embargo, recientes estudios han permitido presentar la hipótesis de una ocupación anterior a la del Alto de la Villa, en otro punto del núcleo histórico, en las inmediaciones de la actual Plaza de las Carretas, en la esquina que se ha llegado a conocer como «Plaza del Cuartel». Aquí estaría ubicado un «castillo viejo» (¿pudo estarlo también en el «cerrillo» que ahora ocupa la iglesia catedral?), cuando a mediados del siglo XIII, según se explica en los textos de historia local, sucumbiera al avance de la reconquista cristiana una fortificación así citada.

Durante algún tiempo después, la «alquería» pudo ser tierra de nadie, insegura y mal cultivada, hasta que la actividad repobladora de los Manuel daría lugar al nacimiento de esa otra «villa nueva» a la que las investigaciones de Pretel indentifican con Villacerrada.

En cualquier caso, los vestigios de esta ciudad medieval que aún persisten son antes que arquitectónicos, estructurales, y se manifiestan sólo en el plano de la ciudad.

¿Respondería el caserío de la pequeña Al-basit al modelo propio de los primitivos poblados hispanomusulmanes de los siglos IX y X? Era aventurado identificar en la trama urbana más reciente lo que sería su núcleo central, una «medina» rodeada de muros, donde se ubicarían las edificaciones principales, el mercado y las calles comerciales; sin embargo, la forma y las funciones del antiguo recinto de Villacerrada presentaban una sorprendente analogía con aquellos mismos caracteres que son propios del modelo. La hipótesis resulta aún más atrayente cuando se anotan y describen en éste la existencia de ciertos barrios especializados, de los arrabales anejos, a extramuros, en los que la población se agrupa de acuerdo con sus oficios, y volvemos a hallar en el núcleo histórico de Albacete, precisamente en la posición que en el modelo se le asigna, la huella de tales supuestos vestigios, tanto en la toponimia (calles de Albarderos, de Zapateros, de Boticarios, de Sombreceros, etc.), como en la estructura del viario (calles de trazado sinuoso, en el entorno del ¿arrabal? situado alrededor de la Plaza de las Carretas, maraña de callejas angostas, que se quiebran a cada tramo —calle-

jón de los Gatos, de las Peñicas, etc.—, con tramos ciegos y casas de vecindad cuya estructura modifica la disposición del adarbe musulmán, al que todavía hoy parece reproducir). ¿No son todos estos testimonios indicio de la supervivencia de una organización urbana de origen hispanomusulmán?

Por encima de esta primitiva forma se inscribieron las sucesivas transformaciones sufridas por la ciudad, incluida la introducida por una repoblación que al modificar la estructura, adaptándola a nuevas funciones y pautas culturales, hacen desaparecer testimonios materiales y la propia memoria histórica para señalar su indudable origen hispanomusulmán.

La ciudad de la reconquista cristiana

Las exigencias de la función que justifica el nacimiento de una ciudad determinan la posición en que ha de producirse su asentamiento; la función militar del llano, como frontera, condicionó el primer establecimiento permanente de Albacete durante la España medieval, al parecer como lugar de vigía y alerta para la población del castillo de Chinchilla.

El emplazamiento se eligió en una breve prominencia de la llanura, alcor aislado que se asomaba a los terrenos encharcados de su base. Desde el montículo se podría responder eficientemente a las exigencias de la función militar, y allí se encontró el emplazamiento.

Las minúsculas colinas adquirieron así cierto valor en el llano de dilatado horizonte. El pequeño agrupamiento protegido por la fortificación sería el germen y embrión de la ciudad actual que, abdicando de la función militar que le vio nacer, basaría su desarrollo posterior en otras funciones, derivadas de la situación estratégica que disfrutaba.

De esta forma se produjo la repoblación del territorio. Y con la repoblación de éste, la estructura urbana de Albacete se manifiesta renovada, con los rasgos propios de una villa caminera; su plano, el del Alto de la Villa, es ahora análogo al de otras antiguas ciudades itinerarias—como Vitoria, por ejemplo— de disposición longitudinal, según la dirección de la villa.

Se pueden identificar así dos estructuras difrenciadas: *a)* la ciudad hispanomusulmana, en la «Cuesta» de las Carretas, de trazado irregular y, probablemente, especializada en actividades agropecuarias; y *b)* la ciudad de la repoblación cristiana, en el Alto de la Villa, de trazado regular, orientada según el eje del camino principal, y especializada en funciones artesanales y de mercado.

Concluido el siglo XVI, que parece haber representado un momento de recesión económica, demográfica y política en el contexto regional, las perspectivas comienzan a cambiar a partir del siglo XVII, consolidándose una indudable expansión a finales de este siglo y comienzos del siguiente.

El crecimiento se manifiesta en las «reformas urbanas» de que se tiene noticia. Las aportaciones de Pretel al conocimiento de esta etapa de la historia local son concluyentes en este sentido. Refiere la apertura de una «Plaza Nueva» (que identifica con la Plaza Mayor actual, correctamente) en la «Villa Nueva» y la demolición de los soporales de una «Plaza Vieja» (¿la antigua Plaza del Pozo de la Nieve, de Villacerrada?) en el interior de la Villa Nueva, antes citada. Aporta el testimonio de que todo el recinto fue fortificado entonces con una barbacana accesible por la puerta de la Plaza y por varios «espolones» abiertos hacia el exterior.

Así, pues, el caserío crecía. Las actividades económicas se muestran pujantes. En la estructura urbana, el centro de la villa se desplaza desde los recintos fortificados, desde las pequeñas elevaciones, descendiendo a las vegas, desparramándose el caserío hasta las huertas. La vida social se polarizará, a partir del siglo XVI, en el entorno de la nueva Plaza Mayor, donde están el Ayuntamiento, la cárcel, la lonja...

Esta Plaza Mayor de Albacete, marco para la vida social, estuvo delimitada por un espacio rectangular, en pendiente, con sus lados menores apoyados en el interior del Alto de la Villa y en la embocadura de las calles Mayor y Zapateros. Esta disposición contrasta con la que ha perdurado hasta nuestros días, después de algunas transformaciones.

En esta etapa de su historia, «cal y canto», «tapia con costra de cal y arena» y «muro de tierra de obra parda», eran el soporte y cerramiento de las edificaciones de Albacete, con carácter general. La pobreza de los materiales de construcción existentes en el llano justifica en gran medida la pérdida de restos arquitectónicos de la época. Solamente cuando algunos edificios religiosos o civiles se sirvan, totalmente o en parte, de sillería (iglesia de San Juan, antigua Posada del Rosario, etc.), reflejando en su morfología los estilos constructivos del momento, podrán resistir la erosión del tiempo y perdurar hasta hoy.

Pero desde ahora corresponde a las instituciones eclesiásticas el papel principal en la reordenación de la ciudad. Y ésta es una nueva época para la ciudad histórica.

La ciudad «conventual»

La historia general del urbanismo refiere que las ampliaciones del conjunto edificado e incluso la morfología urbana propia de este siglo XVI se producen en consonancia con el progresivo acrecentamiento del poder espiritual —y político— de las instituciones eclesiásticas. Se califica a esta centuria del 1500, con referencia a España, y de manera muy significativa, como el «siglo de los conventos». Su presencia en Albacete es fácilmente detectable y su posición también.

Todo el sector urbano situado al norte del Alto de la Villa (la Villa Nueva) y del arrabal de las Carretas (la Cuesta) se edifica ahora. La iglesia parroquial mejora su fábrica; algunos recintos conventuales pasan a ocupar grandes terrenos y se construyen para ellos buenos edificios:

conventos de San Francisco y de la Encarnación de monjas Franciscanas, Justinianas, comunidad de San Agustín, el hospital de San Julián, y, más tarde, la iglesia de la Compañía... Se crea así, también en Albacete, un nuevo tipo de ciudad, desconocida en épocas anteriores y característica del urbanismo español, la «ciudad conventual», la ciudad del Renacimiento y de su prolongación, en el Barroco posterior. Junto a ella, las casas-palacio de los miembros más destacados del primer estado irán rellenando durante todo el período, hasta finales del siglo XVIII, los espacios vacíos del interior.

Y aunque no pueda hablarse de un proceso de expansión urbana durante los cambios que coinciden cronológicamente con el impulso renacentista, la vida se desborda desde los recintos medievales cerrados y las ciudades se abren hacia las huertas y en el sentido de los arrabales. Capel ha señalado que en este proceso de apertura la proliferación de edificios religiosos influye considerablemente en la configuración del espacio urbano. Estos edificios actúan como foco de atracción, organizando a su alrededor calles y barrios enteros, sirviendo como elementos referenciales que se incorporan a la toponimia: plazas de San Juan, de la Parroquia y del Hospital, calles del Cura, del Padre Romano, de San Julián, de San Agustín, de las Monjas, de San Francisco, de la Concepción...

Se asiste así a la penetración e instauración de instituciones religiosas que se distribuyen por el sector norte del núcleo histórico: convento de San Francisco, en 1485; comunidad religiosa femenina franciscana, en la calle de las Monjas, en 1523; la iglesia convento de San Agustín, en la calle de su nombre, bendecida en 1579; las monjas Justinianas o de la Madre de Dios, junto al Altozano, en 1583. Estos establecimientos generan un proceso de urbanización que está integrado no sólo por los edificios conventuales, aunque éstos constituyen el elemento fundamental, sino también por el aprovechamiento de los terrenos colindantes, que les eran concedidos para proceder a la edificación de casas, para su alquiler posterior a particulares. La apropiación de casas, unas veces edificadas en terrenos contiguos a los conventos, en otras alejados, como se verificará por las convocatorias de subastas de bienes eclesiásticos desamortizados, más adelante, confirman su papel urbanístico.

Esta «ciudad conventual», por último, registra una enorme expansión del poder del clero secular, que se convierte en principal propietario de fincas urbanas y casas-vivienda: hasta 18 casas pertenecientes al clero secular fueron subastadas en Albacete, en el proceso desamortizador del siglo XIX, más del 50 por 100 de las fincas urbanas procedentes de bienes eclesiásticos. La mayor parte de estas casas se hallaban en esta zona norte de la ciudad, en las calles anejas a la parroquia (del Cura, del Padre Romano, del Carmen, Plazas del Hospital y de San Juan, etc.).

La ciudad del Barroco

Se considera al siglo XVII como una etapa de ampliación y de consolidación del proceso urbanizador iniciado en torno al siglo XVI.

Todavía durante este siglo se instala un nuevo convento en Albacete, el de los Llanos, de la Orden de San Francisco, en 1672. Pero la dinámica fundamental se aplica a la consolidación de los que ya existen y a la expansión del espacio urbano amortizado, al que se incorporan nuevos edificios, como la ermita de San José del gremio de carpinteros, de 1608. La ciudad aparece punteada de numerosas construcciones de este tipo: ermitas de Santa Quiteria, del Carmen, de la Concepción, de San Antonio Abad, que también se dispersan por las huertas extramuros (Santa Cruz, San Jorge, Santo Sepulcro, del Rosario, y aún más lejos —Santa Ana y San Pedro de Matilla—), que configuran la morfología urbana de la villa de esta época, a la vez que las donaciones, legados, memorias, etc., alcanzan su más alto nivel. Este siglo es el «siglo de los censos», como ha advertido Pérez Picazo.

Cuando comienza el siglo XVIII aparece una última fase del proceso de deterioro urbano; aunque ahora lo hace enmarcado dentro de una etapa de expansión económica, en el entorno regional, que revertirá en cambios urbanísticos. García y Bellido han advertido que esta expansión económica contribuirá a que afloren las contradicciones que se habían generado con «un urbanismo que aherrojaba a la ciudad» tanto por la abundancia de estos edificios eclesiales o conventuales y sus anexos como por las limitaciones que imponía su misma presencia.

Y concluye que si a esto se une la persistencia de los recintos murados, la generalización de la casa-vivienda baja y familiar, predominantemente, etc., se explica su desenlace: la crisis de un modelo de urbanismo que se había desarrollado durante tres siglos, y que ahora, cuando se inaugure una era de revoluciones (técnica, industrial, agrícola, demográfica, urbana...) en Europa manifestará su esclerosis e impotencia para acomodarse a los nuevos tiempos.

En Albacete, mientras tanto, dentro de este cuadro de época, el clero, beneficiándose de la riqueza general como gran propietario y rentista, podrá realizar restauraciones de iglesias y otros edificios, en estilo barroco, como la decoración y bóvedas de la parroquia de San Juan, diseñadas por Gregorio Díaz Palacios en 1690. Esta y otras obras, especialmente los retablos de varios templos, confirman el auge económico y religioso de la época y explican su aportación a la morfología urbana.

Lamentablemente, son escasos los testimonios materiales de edificios civiles de la ciudad del barroco que se han conservado. Algunas fachadas, como las de las casas «de los Picos» —de fines del XVI o principios del XVII—, o la de Perona —en la calle de la Feria—, así como un grupo de edificios blasonados que se localizaban en las calles Mayor y del Rosario (encrucijada que constituye el nuevo centro del prestigio social ya en el siglo XVIII, desplazado así hacia el Este y definiendo una tendencia que se consolidará definitivamente en el siglo XIX), ponen de

manifiesto el afán de monumentalidad que anima a las pautas constructivas. Las nuevas ideas se manifiestan también a través de los proyectos «ilustrados» de regeneración de desarrollo económico, como las propuestas de desecación de las aguas estancadas y la potenciación de la feria anual; y en la plantación de alamedas y paseos que ya aparecerán cartografiados en los dibujos del primer edificio ferial.

Es esta construcción el único conjunto disponible dentro de la morfología urbana que obedece al gusto del barroco, y que se ha mantenido hasta hoy.

La moda propugnaba la construcción de grandes conjuntos con arreglo a un orden «unitario y magnífico», adornados de alamedas y paseos para disfrute de los ciudadanos. Con arreglo a este modelo de difusión mundial se levantó el primer recinto ferial, haciendo uso de los pobres materiales de construcción autóctonos. El conjunto, diseñado en 1783 por el arquitecto José Jiménez, y construido según el espíritu de aquella época, vería renovarse su estructura en las siguientes, aunque de forma respetuosa con el modelo inicial generalmente, con adiciones y reformas.

Con todo, tampoco hasta ahora podrá hablarse de crecimiento sensible de Albacete. Solamente hemos asistido a importantes cambios en la estructura y la morfología de la ciudad medieval originaria, y a su adaptación al medio económico y a las pautas culturales de los siglos últimos, del XVI al XVIII, según los esquemas funcionales propios del «Antiguo Régimen». De esta manera, Albacete entraría en el siglo XIX, en el «nuevo régimen», constreñido en el mismo espacio físico; prácticamente con el diseño del núcleo urbano constituido a fines de la Edad Media. Pero ahora, esta que va a nacer será ya otra ciudad distinta: será la ciudad moderna.

LA CIUDAD MODERNA

Los fundamentos de la ciudad moderna

El modelo europeo de ciudad «moderna» había surgido durante la «revolución industrial»; con este proceso la nueva ciudad se manifestaba con caracteres distintos de los sistemas urbanos anteriores.

El antecedente más inmediato de esta ciudad distinta es aquella que se organiza a partir de la movilización de capitales producto de las actividades de intercambio y comercio. En Albacete, las ventajas se derivan de la situación geográfica y se consolidan con la aparición del ferrocarril. La ciudad moderna procurará utilizar para su formalización cuantas medidas le ayuden a usufructuar tales beneficios; así, el espacio urbano definido por esta ciudad moderna, revela toda la complejidad del nuevo sistema social, en su estructura y en sus formas más aprehensibles.

Segura Artero, al sistematizar el proceso desamortizador del entorno regional próximo, formula unas consideraciones generales muy válidas para comprender también el cambio urbano de Albacete.

La configuración de la ciudad de finales del XVIII obstaculizaba las transformaciones que en el nuevo siglo demandaba el crecimiento de la población. Estos obstáculos respondían a un sistema de organización del espacio, característico de la ciudad del antiguo régimen, tipificado, como se explicó, por: la persistencia de los recintos murados; la gran cantidad de suelo ocupado por los grandes y pequeños edificios religiosos y civiles, con sus huertos anejos; la amortización de una buena parte del espacio urbano, edificios y casas vinculadas a instituciones religiosas y civiles o a mayorazgos y censos; y el predominio de viviendas unifamiliares, de labradores o de artesanos, en las que se hallaba también el taller.

Desde la aparición de la crisis de este modelo, hasta el primer tercio del siglo XIX se había agravado un proceso de deterioro, incluso de ruina, del caserío, tanto por causa de la guerra o de calamidades naturales como por la incapacidad del sistema para regenerar el espacio urbano.

Sin embargo, asistimos a un proceso de cambio, largo y complejo, que se inicia en el segundo tercio del siglo XIX y que, al eliminar aquellos obstáculos, abrirá el camino a un nuevo modelo urbano.

De acuerdo con la filosofía política dominante, se pretende instituir el derecho de propiedad plena y libre, y la eliminación de la vinculación y de las demás limitaciones del complicado sistema posesorio feudal. Se establece la plena libertad de edificar y la de alquileres, reconocida por la Ley de 9 de abril de 1842, medidas que estimularán la construcción.

La escena material para aplicar tales principios la proporcionará la desamortización eclesiástica y civil, de la que se seguirá el libre funcionamiento de amplios espacios urbanos en el interior de la ciudad, requisito necesario para la puesta en marcha del nuevo modelo.

De acuerdo con este esquema, también en Albacete se distinguen tres fases en las reformas urbanísticas del siglo XIX:

a) La remodelación de la trama viaria y el «ensanche interior», que se produce en torno a los años centrales del siglo.

b) El comienzo de los «ensanches», que requieren una demanda y un proceso de acumulación mayor, y que, aunque se inician en el sector septentrional, contiguo a la «ciudad conventual» anterior, retrasará sus manifestaciones más expresivas hasta el siglo siguiente; y

c) La dotación de servicios complementarios —aguas, alumbrado, limpieza, etc.—, que serán casi primitivos durante la mayor parte de este siglo. Los cambios decisivos sólo vendrán cuando la ciudad se haya convertido en un centro importante de acumulación de capital, y esto llegará a Albacete después de 1900.

Las realizaciones del período isabelino, hasta 1868, consistirán en el diseño de manzanas rectangulares —calles del Muelle, de Salamanca, del Bosque, del Progreso—, alineaciones de calles del interior que se mantienen con dimensiones estrechas —Gaona, Mayor, etc.— y una arquitectura de fino dibujo que gusta de miradores... Cuando comiencen a realizarse las pequeñas rectificaciones del viario, aunque éste no tiene el carácter de ensanche, al coincidir con la renovación de los edificios del

viejo casco, le incorporan su impronta —en las calles de Zapateros, Rosario, Nueva, Gaona, Concepción, etc.—, prestándoles su fisonomía de la actualidad. Al propio tiempo hemos asistido a la apertura de nuevas vías de importancia —las de Salamanca y Progreso—, iniciándose un proceso que no fructificará a gran escala hasta el siglo XX.

Las nuevas viviendas son obra de arquitectos, García Saúco describe el modelo de finca urbana: de dos pisos, con balcones a la calle, rejas en el bajo y una cámara sobre el principal; el portal, en su interior, dispone de dos puertas juntas que dan acceso al piso bajo y al principal, respectivamente. Algunas puertas se adornan con un montante, protegido por una reja de hierro fundido en el que figuran las iniciales del dueño y el año de la construcción. Casas como éstas pueden verse todavía en varias calles del núcleo histórico de Albacete, especialmente en las que se han citado.

La morfología urbana sufre profundas transformaciones. Con todo ello se fue desarrollando la reforma esencial de la ciudad en el siglo XIX, el urbanizado de manzanas y la desaparición paulatina de las grandes zonas libres —huertos y jardines— de su interior, reduciéndose el tamaño de la manzana y de los patios interiores.

La ciudad de la desamortización

¿Dónde se halla la energía de este ímpetu reformista?

Las características del desarrollo urbano han sido explicadas en función del proceso desamortizador. La primera manifestación consiste en el desarrollo hacia dentro, la densificación y remodelación del casco antiguo. Tanto la desamortización como la libertad de edificación y de arrendamiento serán la base de este primer ensanche o «ensanche interior». La desamortización, al proporcionar el espacio necesario; la libertad de construcción al permitir la parcelación y edificación; la ley de libre arrendamiento al hacerlo rentable y estimular la construcción.

A partir de recintos conventuales —Justinianas, San Agustín y San Francisco—, se realizan reformas urbanísticas que dan lugar a grandes cambios en la trama urbana con la construcción sobre sus solares de nuevas plazas —la ampliación del Altozano— y calles —Salamanca y Paseo del Progreso—; también a edificios para los servicios públicos —Hacienda y Audiencia Territorial—, culturales o educativos —el Instituto de Segunda Enseñanza se crea en 1841—, que contribuyeron a cambiar el paisaje y la estructura urbana. Ahora, la ciudad conventual pasa a ser la ciudad de la Administración: el centro urbano se desplaza de nuevo hacia esta parte renovada de la ciudad «nueva» del siglo XIX, de la ciudad moderna, de la ciudad del ferrocarril y de la burguesía liberal.

También a partir de los edificios religiosos se dispuso de suelo destinado a la construcción de viviendas. Muchas ermitas, v.g.r., la del Carmen, desaparecen ahora. Estos espacios urbanos y la desamortización de

casas-vivienda (treinta fueron rematadas antes de 1875) y la redención de los censos que pesaban sobre otras muchas, combinado con la libertad instituida, permitió las modificaciones de la morfología urbana. Los cambios afectan a la elevación y pisos y la ocupación de espacios normalmente sin edificar, a la subdivisión de viviendas unifamiliares, proceso que hizo aumentar la densidad urbana. Asentada sobre el mismo suelo que la ciudad de 1600, aproximadamente, la población de Albacete era cuatro o cinco veces mayor en 1900.

Así pudo realizarse el ensanche interior.

Otro aspecto de los cambios urbanos y la creación de esta ciudad moderna es la remodelación de la trama viaria. La desamortización había posibilitado las nuevas plazas y calles citadas; pero su complemento, muy importante, procederá de las alineaciones, es decir, la rectificación de calles. Estas transformaciones están fechadas y tuvieron su glosa en libros y otras publicaciones periódicas de su tiempo. Al filo del final de siglo, las crónicas locales anotaban el penoso estado de las calles de la ciudad y los sucesivos intentos de mudar esta situación mediante mejoras en calzadas, aceras y fachadas, sucediéndose los proyectos de uno a otro lugar, en el tiempo, atendiendo, en primer lugar, el sector que ahora, a finales de siglo, constituye el centro de la ciudad —Mayor, Gaona, Salamanca y San Agustín y Concepción— y después, en sus proximidades y todo el núcleo histórico —Padre Romano, Val General, Progreso, Tinte, Carnecerías, Vigas y Plazas Mayor, del Cuartel, Carretas, etc.—.

El proceso continuo de ampliación de la ciudad mediante los «ensanches» tuvo en Albacete, en la segunda mitad de este siglo, su primera manifestación. En 1853 se abrió la calle del Progreso (Paseo de la Libertad) y dos años después terminaban las obras del ferrocarril desde Alcázar a Albacete; obras que proseguirían hasta su enlace definitivo con el ramal de Almansa, otros dos años más tarde. La presencia del ferrocarril en el conjunto urbano actuó como núcleo polarizador de este ensanche. Las calles de su perímetro eran San Antón, San Agustín y el Callejón de las Peñicas. La cuadrícula interior de este espacio, hasta la vía del ferrocarril, es el fruto de la actividad urbanizadora de este momento: calles del Bosque, de Carcelén (1866), de Isaac Peral (1889), del Muelle, etc. (Carlos Panadero). Aquí vendrán a instalarse, unos detrás de otros, las oficinas de la administración de la provincia y de la ciudad, continuando un proceso que se había inaugurado con la ubicación de la Audiencia Territorial en el solar del antiguo convento de San Agustín: el Gobierno Civil, frente a la estación; el Banco de España, en la calle Salamanca; Obras Públicas, en la de Gaona, y la Diputación Provincial —su construcción termina en 1888— y el Ayuntamiento, en los edificios que ocupan hoy.

Estas reformas afectan a la estructura de la ciudad profundamente, como es obvio. Sin embargo, la morfología urbana apenas ha cambiado. Un testimonio de la época, publicado en el año de la definitiva liquidación del legado colonial, refiere que, salvo contados, pocos, edificios de

interés relativo, el resto carece de carácter, «dado el aspecto general de la población, donde hay pocas casas de tres y cuatro pisos; la mayor parte son de dos y, muchas, señaladamente en los barrios extremos, tienen sólo desvanes sobre la planta baja, constituyendo pobres y antihigiénicos tugurios...» Fuera de unas cuantas casas construidas con sillería, la mayor parte estaban edificadas con «mampostería de piedra y cal en los cimientos, piedra y yeso con arena en machones y tabiques, y tapia en los muros principales», la misma tipología de la ciudad medieval.

Y por fuera de este paisaje urbano, la periferia; las cuevas, miserables habitáculos, siempre amenazadas de desalojo y hundimiento y nunca definitivamente eliminadas, que aprovechando las características del terreno, abrían su cicatriz al exterior del núcleo histórico en las afueras de Tejares, Puertas de Murcia y Valencia, en las Peñicas —a espaldas de la calle Cervantes—, y en el Cerrico de la Horca.

Estos eran los antecedentes de la ciudad actual, de la ciudad de nuestro tiempo. Segura Artero incorpora los conceptos del análisis económico al proceso de producción de la ciudad moderna, introduciendo el de valor de cambio y señalando que con la desvinculación, entendida como mecanismo de destrucción de las relaciones de producción feudales y, por consiguiente, de sus formas específicas de utilización de la vivienda y de articulación del espacio urbano, éste adquiere valor de cambio sobre el valor de uso tradicional. Esta es, indica, la nueva característica fundamental del concepto capitalista de la propiedad que ahora se aplica. Así queda abierta: a) la vía al proceso de especulación del suelo que se inicia, en mayor o menor medida, con la desamortización; y b) la de producción de vivienda entendida como mercancía, convirtiendo a los núcleos urbanos en fuente de acumulación de capital.

Advierte, sin embargo, que este fenómeno se producirá de forma todavía limitada, tanto espacial como sectorialmente. Espacialmente, en reducidas zonas; sectorialmente, porque esta tendencia convivirá en difícil dualidad con la de considerar la propiedad del espacio urbano como mera fuente de renta, planteamiento propio de una sociedad de base agraria, como la albacetense del siglo XIX, estancada económicamente, que tiende a extrapolar los criterios económicos del campo a la ciudad.

Todos estos cambios en la morfología y en la estructura de Albacete se producían en la medida en que la población urbana crecía a expensas de los habitantes del entorno comarcal circundante. Al terminar el siglo, la ciudad acumula ya actividades productivas, de gestión de almacenaje y distribución de transportes, así como actividades culturales y administrativas, que exceden del ámbito municipal. Las bases de la ciudad moderna están asentadas. Con todo ello empiezan a definirse ciertos espacios diferenciados, especializados según la función dominante —nueva residencia, industrial, administrativa—, que inician un estrecho cerco del núcleo histórico. El acoso hará eclosión con los nuevos ensanches planificados al comenzar el siglo XX. Pero ésta es ya otra fase de la historia de la ciudad moderna; la fase de la «ciudad de nuestro tiempo», cuya consideración no podemos referir aquí.

Exposición de «Fotografía actual en España»

Permanecerá abierta hasta el 17 de junio

■ Luis Revenga presentó la muestra

La exposición de «Fotografía actual en España», integrada por 120 obras pertenecientes a 102 artistas, que se exhibe en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, permanecerá abierta hasta el 17 de junio. La citada muestra está organizada por el Programa «Cultural Albacete», que está desarrollando en la 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. A continuación se ofrece un extracto del texto de Luis Revenga, quien inauguró la exposición con una conferencia, que se incluye en el catálogo editado con motivo de esta colectiva de fotografía.

La selección de fotógrafos y su inclusión en los diferentes apartados de que se compone la presente muestra, asumiendo los riesgos que ello conlleva,

hay que decir, primero, que es en la coherencia profesional y artística del maestro Francesc Catalá-Roca, y en la evolución de aquel tan *necesario e inclu-*

dible realismo de los años cincuenta, del que es fundamental exponente Gabriel Cualladó, en cuya obra se integran a la perfección fondo y forma, donde tenemos que comenzar si queremos atender y entender la fotografía española actual, pues es ahí donde encontramos las referencias más lejanas y también las más próximas. Luego será necesario tener en cuenta las corrientes de influencia que, como un torrente, nos llegaron del mundo anglosajón a mediados de los sesenta y nos invadieron en la década de los setenta. Londres, Nueva York, Los Angeles. Aquellas imágenes y textos informaron y renovaron nuestros conceptos de visualización y las estéticas de lo que había tenido lugar hasta entonces. En nuestra cultura de la imagen fue más ostensible, más fácilmente apreciable en lo que a fotografía de moda y publicidad se refería.

Tres por uno

En el primer apartado, 9x3 imágenes, fueron invitados más fotógrafos a participar. Por diversos motivos, algunos prefirieron estar representados en la exposición con menos obra y, por consiguiente, en diferente apartado. Si nos pareció interesante mostrar de algunos autores mayor número de obras fue únicamente para hacer entender mejor el trabajo de un



Marisa Flórez.

fotógrafo, su progresión, su evolución. En este apartado, como puede observarse en el caso de Jaime Blassi, no era necesario que la obra expuesta fuera únicamente de estos últimos cuatro años. Creemos que la experiencia es interesante, pues en su obra podemos apreciar la confluencia de dos modelos perfectamente enraizados en nuestra cultura: José Ortiz de Echagüe y el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, con todo lo que ambos significaron en determinado momento, fuentes asumidas y asimiladas en la perfeccionista y hermosa obra de Jaime Blassi.

Diversidad temática

Se atendió igualmente a la diversidad temática y diferencias de presupuestos estéticos en la elaboración de éste y los demás apartados. Schommer, José Badía, Humberto Rivas —la exactitud y belleza de sus retratos—, Tony Catany, Koldo Chamorro, una gran capacidad de sorpresa identifica siempre sus fotografías. En este sentido debemos apuntar que en la pasión por retratar la España genuina y profunda que caracteriza el reportaje antes mencionado hubieran sido ejemplo, igualmente, los de Cristina García Rodero y Ramón Zabalza.

Era interesante ver el trabajo en serie de un autor. En cuanto a Manuel Laguillo, creemos que su exposición *Orthós*, en mayo de 1983, significó el encuentro con un autor, el reconocimiento de la autoría de un fotógrafo que se había distinguido por sus experiencias

con placas de gran formato y emulsiones de otras épocas. Otro tanto había ocurrido en marzo de ese mismo año con otra muestra, *Sil-lepsis*, en la que Manuel Esclusa, independientemente del tamaño de las superficies que representaba, nos descubría a un autor contándose y contándonos, que nos sometía con su propuesta a ver y sentir de una determinada manera, la suya.

Hablando de exposiciones significativas de esta década, no debemos dejar de señalar la antológica de Gabriel Cualladó en el *Centro Internacional de Fotografía*, Barcelona, 1982, y la dedicada al pintor *Joan Miró* por Catalá-Roca, en la galería Maeght, Barcelona, julio de 1983. Y, fuera de España, la de Alberto Schommer en el *Visual Studies Workshop*, de Rochester, Nueva York, y la de Joan Fontcuberta en las

galerías Zabriskie, en noviembre pasado en París, y próximamente en Nueva York. Otra muestra que se celebró en enero de 1984, de Eduardo Olivella, en la galería *Ken Demy*, Brescia, Italia, que tendrá un interés evidente, pues en ella el fotógrafo continúa la interesante experiencia que le ocupa actualmente y de la que en la presente exposición podemos contemplar alguna muestra.

Publicaciones igualmente reveladoras del buen estado de la fotografía actual en España fueron el libro *Once fotógrafos*, Editorial Poniente, Madrid, 1983, recopilación hecha por Eduardo Momeñe, y la revista *Photovisión*, dirigida por Adolfo Martínez.

En cuanto a la selección y visionado de tantas carpetas, diremos que únicamente sentimos la ausencia de autorretra-



Luis Ochandorena.

tos y desnudos. Las excepciones fueron muy escasas.

Buen estado fotográfico

Recordando aquellas jornadas no quiero dejar de releer, en *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis: «Sí es verdad que sólo con una sabia distribución de los colores es posible manifestar la oculta belleza del mundo visible, pareciendo entonces abrirse un ojo nuevo y superior». Aunque no son exclusivamente estos géneros los únicos que se ejercen en España —la fotografía de arquitectura e interiores, diseño industrial, etcétera, también podrían estar representados por magníficos profesionales y artistas—, hemos creído conveniente no repetir nombres (Catalá-Roca, por ejemplo, fotografía magistralmente interiores y exteriores arquitectónicos y su trabajo en colaboración con el arquitecto Rafael Moneo sería en sí mismo motivo de una exposición monográfica) y, también por ser más representativos, ocuparnos únicamente de estos *cinco géneros fotográficos*:

Fotoperiodismo: El género rey y que realmente más poder detenta. Una imagen, una fotografía, es capaz de promover mayor estado de opinión que cualquier otro tipo de discurso escrito o audiovisual. En España cada vez se alcanza un más alto nivel de perfeccionamiento técnico, y de comunicación, y sentido crítico.

Retrato: Se sigue cultivando y hay grandes retratistas, como pueden verse en la muestra, aunque, desafortunadamente, no existan en nuestras ciudades

esos estudios donde se ejerza esta especialidad con el rigor intelectual y estético, autoría que es condición sin la cual el *auténtico* retrato no existe.

Gentes y paisaje: Afortunadamente, tendremos memoria y noticia de algunos lugares y sus moradores gracias al amor que les profesan tantos y tantos fotógrafos. En la presente muestra son notables los casos de Eduardo Subías e Imilchil, en Marruecos, y Cuervo Arango y sus árboles y ríos.

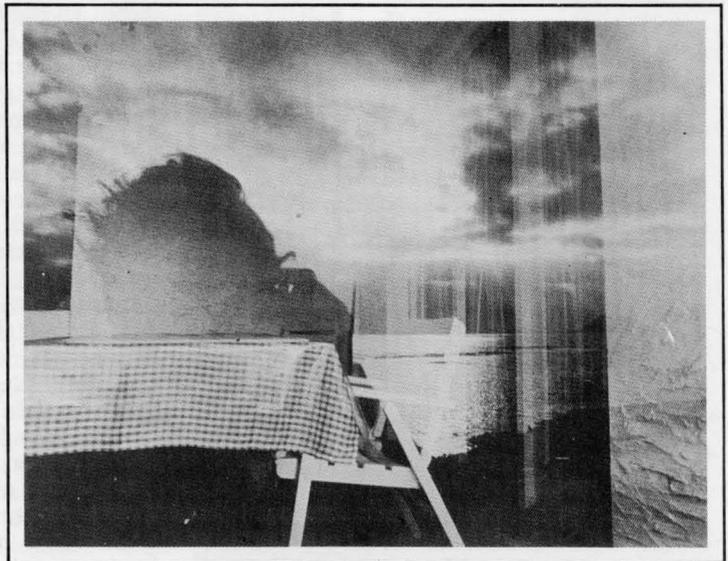
Moda y Publicidad: Los fotógrafos que ejercen su oficio y su arte en estos predios, sin duda los más rentables de la profesión de fotógrafo, tienen a veces por eso mismo la imaginación atada en corto, pero saben zafarse de continuo y crean e inventan formas, y saben casi siempre deleitarnos con inusuales imágenes con las que, a veces, llevan las artes plásticas muy lejos, avanzando. Tiene, además, la enorme res-

ponsabilidad, junto a los fotoperiodistas, de ser los fotógrafos de quienes más se difunden sus obras. Y ellos son los que más contribuyen a formar o deformar nuestro entorno visual.

En cuanto a los premios, son eso: premios. Historia a tener muy en cuenta.

Rigor y belleza

Esta exposición no pretende ser exhaustiva, muestra únicamente una parte de lo que significa actualmente la fotografía en nuestro país, que es mucho. La fotografía actual en España es muy rica en contenidos, y las imágenes que habitualmente contemplamos tienen algo en común: rigor y belleza, calidad que reivindica la dedicación exclusiva de nuestros fotógrafos al ejercicio de su quehacer fotográfico, su profesión. ■



Jordi Socias.

Ofrecida en Albacete la Exposición del Museo de Eindhoven

■ Rudi H. Fuchs, director del Van Abbe Museum, pronunció la conferencia inaugural

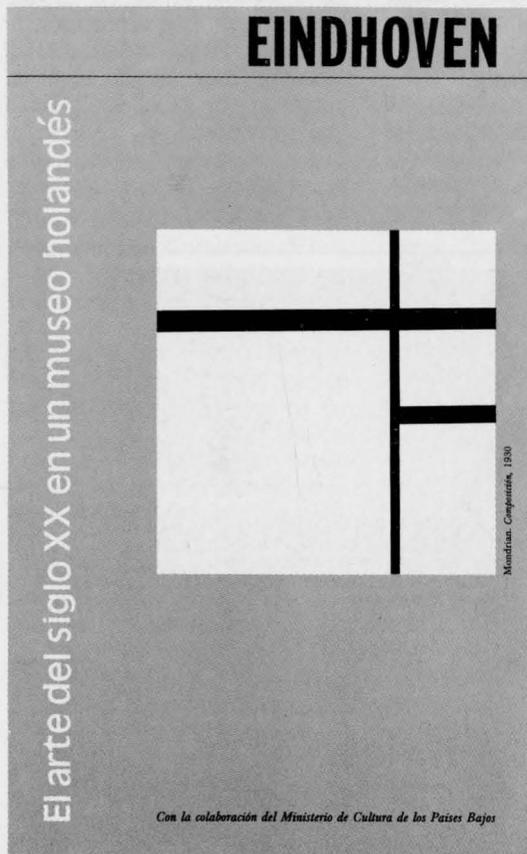
Una parte importante de los fondos del Museo de Eindhoven (Holanda) fue expuesta en el Museo de Albacete durante un mes. Era la primera vez que se hacían venir a esta ciudad obras de Picasso, Braque, Delaunay, Ernst, Kandinsky, Kokoschka, Léger o Mondrian. La colección, que había sido expuesta con anterioridad en la sede de la Fundación Juan March, se mostró, una vez clausurada en Albacete, en la Fundación Gulbenkian de Lisboa, antes de regresar a Holanda. En el Museo de Albacete se pudo contemplar desde el 6 de abril hasta el 5 de mayo.

En la muestra, que consta de setenta obras, además de los ya mencionados, están representados los siguientes artistas: Carl Andre, Karel Appel, Armando, Francis Bacon, Georg Baselitz, Jean Bazaine, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Constant, René Daniëls, Jan Dibbets, Jean Dubuffet, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Hamish Fulton, Gilbert y George, Van der Heijden, Hans van Hoek, Jörg Immendorff, On Kawara, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Herman Kruyder, Jacques Lipchitz, El Lissitzky, Richard Long, Lucebert, Markus Lüpertz, Robert Mangold, Piero Manzoni, Mario Merz, Joan Miró, Hermann Nitsch, Pierer Ouborg, Arthur R. Penck, Giuseppe Penone, Gerhard Richter, Ulrich Rückriem, Jan Schoonhoven, Katharina Sieverding, Jan Sluijters, Frank Stella, Antoni Tàpies, Niele Toroni, Henk Visch, Lawrence Weiner y Ossip Zadkine.

La exposición fue presentada en Albacete por **Rudi H. Fuchs**, director del Van Abbe Museum, quien pronunció una conferencia sobre el arte contemporáneo, que reproducimos, extractadamente, en páginas siguientes.

Rudi H. Fuchs mantuvo en Albacete una reunión de trabajo a la que asistieron diferentes directores y responsables de museos españoles. Entre otros, estuvieron presentes los directores de los Museos de Ciudad Real, Museo de Santa Cruz de Toledo, Museo Provincial de Cuenca, Museo Diocesano de Cuenca; y la directora en funciones del Museo de Albacete, **Rubí Sanz**; **Rafael García Serrano**, director general de Bellas Artes de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades citada; **José Luis Velasco Laiseca**, Secretario General Técnico de esa misma Consejería; **Antonio Callado**, Delegado de Cultura en Albacete; y **José Antonio Escribano**, Diputado Provincial de Cultura; además de **Francisco García Silva**, director general de Cultura de Murcia, y **Benito Arnáez**, en representación del director general de Bellas Artes de Castilla-León.

De esta reunión de trabajo se informa igualmente al final de esta sección de Arte del Boletín Informativo.



Rudi H. Fuchs:

«Integrar todas las tradiciones»



El problema de un museo de arte moderno es muy distinto del de una pinacoteca de arte clásico: hoy el arte existe de forma muy diferente al modo en que existía en la época clásica. Hace doscientos años, por ejemplo, la situación era mucho más estable, los reyes ordenaban al artista que les hiciera un retrato e incluso le indicaban cuál era el modo en que debían hacerlo, los tonos a utilizar, el fondo elegido... En nuestros días, por el contrario, los reyes, las personalidades, han de acudir al artista y confiar en que éste tenga a bien pintarles un retrato, lo cual constituye un enorme progreso.

Pero este cambio de situación supone cierta dificultad para los museos porque implica que el arte está dictado por la voluntad personal de los artistas. Al final del pasado siglo se vinieron abajo las directrices generales de la pintura y, hoy día, cuando un artista realiza un cuadro ello supone que el resto de los artistas han de hacer obras completamente diferentes, ya que no hay modelos. Y es que el arte moderno no posee aún una historia fija, son más bien varias historias las que se dan a un tiempo.

Sin embargo, sí existe la que podemos llamar historia clásica del arte moderno, creada en torno al núcleo constituido por París durante el final del siglo XIX y los inicios del XX. En aquella época, lo que ocurría fuera de París no se consideraba arte moderno. Nosotros

nos hemos encontrado con un problema similar durante las últimas décadas: por ejemplo, en los años sesenta sólo se consideraba arte «en serio» aquel que se hacía en Estados Unidos; fuera de lo que se realizaba allí, todo era considerado poco importante, provinciano.

Porque, en arte, como en todo, existen también ricos y pobres y tenemos el ejemplo de ello en Edvard Munch, quien, después de trasladarse a París, permaneció muy poco tiempo en esta ciudad para marchar luego a Berlín y, posteriormente, a Noruega. De la misma generación que Matisse y Picasso, aquél no ha alcanzado la notoriedad de ninguno de éstos, aunque, por otra parte, no sea descabellado preguntarse si Munch es mejor que Matisse, por ejemplo.

Ya en los primeros años setenta la gente se percató de que las líneas clásicas del arte moderno excluían tanto como incluían, y ésa fue, a partir de entonces, la tarea del Museo de Eindhoven: incluir a los excluidos, porque de pronto nos dimos cuenta de que, gracias a la cultura europea, Estados Unidos era solamente un país más y su arte no podía seguir constituyendo un baremo para medir el arte de nuestro tiempo. Y esto no es hablar en contra de los Estados Unidos, sino en favor de Europa.

Cuando, hace unos años, yo llegué a dirigir el Van Abbe Museum, éste sólo comprendía prácticamente la historia clásica

del arte moderno: Picasso, Braque, Mondrian, El Lissitzky... La escuela de París había dejado en buena medida de ser tomada en serio; el centro artístico se había trasladado a Nueva York con nuevos artistas. Esta falta de equilibrio entre las dos escuelas —la americana y la de París— expresa bien claramente la inestabilidad del arte moderno. Entonces, algunos de mi generación nos sentimos tentados de viajar a Berlín. Mi colega de Amsterdam, que era mayor que yo y con una mentalidad bien diferente a la mía, me comentó aquella frase de Clemenceau que decía: «¿No sabes que donde acaba Francia comienza Asia?».

Raíces propias

En la época, había en Alemania pintores a los que se llamaba «sucios expresionistas» frente a lo que entonces se consideraba la limpieza pictórica estadounidense de un Stella o un Mangold. Lo que en realidad ocurre es que a la gente le resulta difícil aceptar que existan diferentes formas de ver las cosas. En aquel periplo también pasamos por Viena y por Italia. El arte italiano, al igual que el futurismo o el cubismo, empezaba a ser considerado arte «de segunda». Otra vez fuimos a Escandinavia, y también hicimos descubrimientos y rescatamos cosas olvidadas y excluidas. Porque

allí también se hacía arte; lo que ocurre es que no en todas partes aplican la limpia estética del Atlántico Norte ya que, efectivamente, no se trata sólo de la estética estadounidense. En España, por ejemplo, puede pasar algo igual y, de hecho, está pasando. Los creadores ya no se va a París, y eso provocará, tal vez, que florezca el arte en el propio país.

Y no es que está hablando en favor del arte regional. Todo artista forma parte de una herencia que hemos de considerar como un todo; lo que ocurre es que cada uno de ellos tiene raíces propias que son las que constituyen su fuerza. Esto se ve claramente, por ejemplo, en Picasso, donde subyace una tradición de representación de la figura humana muy española; está claro que Picasso se llevó sus propios recuerdos a París. En un camarada suyo, Braque, es también evidente la tradición de procedencia: el paisaje.

Queda claro, pues, que cada artista analizado en profundi-

dad revela una tradición propia, pero que, vistos en conjunto, constituyen lo que se conoce como arte internacional. Pese a estas características muy peculiares de las distintas tradiciones, yo creo que, a la hora de contemplar el arte, uno debe fijarse un horizonte lejano y, si no es así, se caerá fácilmente en el provincianismo. Porque el terreno del arte moderno no posee una geografía.

En nuestra colección, parte de la cual hoy exponemos, esto está claro. Está configurada sin considerar grupos cronológicos; todo está mezclado, pero con un ritmo subyacente, unos contrastes que nosotros nos hemos ocupado de buscar. En este sentido, debo decir que se trata de obras que es necesario contemplar con una mente abierta y, llegado el caso, detenerse a pensar por qué un determinado cuadro está colgado junto a otro.

Y ésta es la misma postura que hay que adoptar a la hora de dirigir un museo contempo-

ráneo. No se pueden ya seguir líneas históricas, por ejemplo, en el momento de realizar adquisiciones, aunque cada museo mantenga una posición propia, que no es ni mejor ni peor que las demás. He de aclarar aquí que la colección del Museo de Eindhoven no intenta ser una representación de todo el arte moderno; ello no es posible porque supondría un gasto cuantiosísimo y hay que tener en cuenta, además, el gusto particular de cada director.

Un museo podría compararse a un barco que sale a alta mar pretendiendo alcanzar unas costas concretas y al que, con frecuencia, le ocurre lo que a las naves de Colón, que atracan en tierras desconocidas, que no eran las previstas, pero que son tan o más atractivas que éstas. Lo mismo le ocurre al arte. El artista ha de comportarse como Colón o Eneas: dejar atrás lo querido, lo conocido y lanzarse al viaje que hará que, en principio, sea una incógnita todo cuanto ha de hallarse.

Reunión con los directores de museos

Previamente a la inauguración de la muestra, **Rudi H. Fuchs** y **Piet de Longe**, director y conservador, respectivamente, del Museo Van Abbe, mantuvieron una reunión de trabajo en el Museo de Albacete, en la que participaron diversas personalidades de la vida museística y cultural de la región. **Rudi H. Fuchs** realizó una amplia exposición sobre la historia del museo que él dirige, aludiendo a la contribución de los distintos directores que han pasado por el Van Abbe Museum en sus diferentes

etapas. Se refirió, asimismo, a la dificultad que entraña definir un museo de arte moderno a causa de la heterogeneidad de obras, conceptos y manifestaciones artísticas que un término tan amplio puede recoger.

Rudi H. Fuchs explicó las características de funcionamiento general del Museo de Eindhoven, deteniéndose en los aspectos que hacen posible que esta pinacoteca sea considerada como una de las más importantes en su especialidad. Así, se examinaron los temas presu-

puentario, destacándose el hecho de que el Museo de Eindhoven —financiado por el Ayuntamiento de dicha ciudad— goce de un presupuesto anual de doscientos millones de pesetas; de relaciones con el municipio; de dotaciones materiales y de personal, etc.

Otros asuntos abordados en la reunión fueron la política de compras y la relación de los visitantes con el Museo, cuya trayectoria fue analizada en lo que tiene de incitación para los museos de la comunidad castellano-manchega. ■

A partir del día 4

Conciertos sobre la evolución del Quinteto con piano

Los días 4, 11 y 18 de junio, en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura, se celebrarán sendos conciertos en los que se trata de seguir *La evolución del quinteto con piano*, y que correrán a cargo del **Quinteto Español**, compuesto por **Hermes Kriales** (violín 1.º), **María del Carmen Montes** (violín 2.º), **Pablo Ceballos** (viola), **Enrique Correa** (violoncello) y **José Tordesillas** (piano).

Programa

El primer concierto, que comienza el día 4, a las 20 horas, estará dedicado al siglo XVIII, e incluirá el *Quinteto n.º 3* del Padre Soler y el *Quinteto Op. 57 n.º 22*, de L. Boccherini.

Obras del siglo XIX compondrán el concierto del lunes día 11, a celebrar a la misma hora que el anterior y en el mencionado salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura. Concretamente, el *Quinteto en Sol*, de J. Turina, y R. Schumann y el *Quinteto Op. 34*, de J. Brahms, serán los temas a interpretar.

El ciclo se cierra el lunes 18 con obras del siglo XX: *Quinteto en Sol*, de J. Turina y *Quinteto Op. 57*, de D. Shostakovich.

Intérpretes

El Quinteto Español, intérprete único de este ciclo, fue creado en 1965 por cuatro

solistas de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española. Desde entonces, como cuarteto, desarrolló una intensa labor en España, dando conciertos en todas las principales ciudades españolas. Con la incorporación al grupo del concierto en las principales ciudades españolas. Con pliar el ya rico repertorio del cuarteto de cuerda con obras para piano y cuerda.

Hermes Kriales es premio «Sarasate» y Premio Música de Cámara del Real Conservatorio de Madrid. Fundador y concertino-solista de la Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión Española, es fundador y concertino de varias Orquestas de Cámara en Madrid. Ha actuado como solista con las principales orquestas de España y es profesor de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

María del Carmen Montes Uraga nació en Bilbao. Inició sus estudios de música en el Conservatorio vizcaíno, y los de violín con Juan José Vitoria. En el Conservatorio Nacional Superior de París estudió

con René Benedetti, desde donde pasó, becada por el Gobierno francés, a los cursos internacionales de Niza. En la actualidad es profesora en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y ayuda de concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Pablo Ceballos nació en Salamanca, donde comenzó a estudiar, pasando después al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, recibiendo las máximas calificaciones y primeros premios. Es solista de viola de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, a la que pertenece desde su fundación.

Enrique Correa Balbín estudia en el Real Conservatorio de Madrid con el maestro Ruiz Casaux, obteniendo el Primer Premio de Violoncello al finalizar la carrera. Ha estudiado con Conrado del Campo, Gaspar Cassadó en la A. Chigiana de Siena, y en la Escuela Marguerite Long de París. Ha dado numerosos recitales como solista, y también de música de cámara. Actualmente es solista de la Orquesta de RTVE.

José Tordesillas ha sido uno de los primeros artistas españoles en ser invitado a una gira de conciertos en la URSS. Ha actuado en las principales ciudades europeas y en las series de recitales de Música de Cámara que Ruiz Casaux organiza en el Palacio Real de Madrid. Ha colaborado con G. Cassadó, E. Iniesta, etc. Actualmente es solista de la Orquesta de RTVE. ■

Dentro del «Ciclo de Literatura Española Actual»

Camilo José Cela intervino los días 3 y 4 de abril

El escritor y académico **Camilo José Cela** participó los días 3 y 4 de abril en el ciclo «Literatura española actual», que organiza el Programa Cultural Albacete. En dicho ciclo, que desde el pasado enero viene desarrollándose en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura, intervinieron con anterioridad **José Hierro, Juan Benet y Francisco Ayala**.

El ciclo incluye, además de conferencias, coloquios públicos entre el autor invitado y un destacado especialista en literatura española contemporánea, así como reuniones en centros docentes de la capital con grupos de profesores y alumnos, con la finalidad de que el público que asiste a estos actos pueda tener un conocimiento más sistemático y documentado sobre un autor determinado.

Sobre la conferencia de **Camilo José Cela**, que versó sobre «Examen de conciencia de un escritor», —se ofrece a continuación un extracto de la misma—. El escritor fue presentado por el profesor albacetense **Juan Bravo Castillo**, director de la revista literaria «Barcarola». Asimismo **Cela** mantuvo en la mañana del día 4 una reunión con los alumnos y profesores del Instituto Bachiller Sabuco. Esa misma tarde, **Camilo José Cela** mantuvo un coloquio público con el crítico **Andrés Amorós**, profesor de la Universidad Complutense, en el que hubo intervenciones del público asistente.

Cela: Examen de conciencia de un escritor

Cada sociedad acierta a construir unas pautas, unas condiciones dentro de las que se desarrollan —sin posible escape— las diversas literaturas y culturas. Bien es verdad que el auge de las comunicaciones y el desarrollo de la crudelísima «civilización de consumo» ha venido a limar diferencias y a tender vínculos expresivos, pero esa circunstancia no hace sino afirmar la dependencia última del escritor respecto a la forma de vida y la condición social en las que se mueve. Los esquimales, en su lengua, utilizan hasta veinte voces diferentes para designar distintas calidades y texturas de nieve: ¿qué poeta europeo sería capaz de competir con ellos en ese puntalísimo terreno?

Por eso, cuando el temperamento individual acusa unas características tan intensamente definidas que la personalidad del escritor desborda las posibilidades que su sociedad le ofrece, suele formarse un vacío en torno suyo y su obra cae en la indiferencia mientras su persona es condenada al absoluto ostracismo. Andando el tiempo y si las circunstancias y los condicionamientos varían, se reconoce su talento y se alzan voces de reproche hacia la falta de sentido crítico y estético de la época que le tocó vivir.

La sociedad se retrata a sí misma a través de ese instrumento que ha desarrollado, y contribuye con su esfuerzo a la profundización de las posibilidades del idioma común. Pero todos los intentos de forzar esa realidad ahondando en el seno de la sociedad consigo misma han resultado, hasta ahora, tan inútiles como esterilizadores. La personalidad íntima del escritor quiere desembocar por los cauces individuales y solitarios que le marca su propia vocación, atesorando las palabras al servicio de lo que su conciencia le dicta. Tal conciencia es el producto de un determinado estado social, y aquí termina cualquier vínculo que pueda establecerse a priori respecto a la temática desarrollable y al formalismo, al procedimiento



con el que se debe acometer la tarea. Los escritores de los países socialistas han sido tan buenos o tan malos como los producidos bajo el régimen feudal, y únicamente han caído —los unos y los otros— en la pauta estéril cuando han movido sus plumas al dictado del capricho, o de la necesidad o de la orden del amo. Este peligro, pese a todo, es mucho mayor en nuestra sociedad de hoy. Si no de una forma explícitamente rastreable, la facilidad del esquema, de la palabra que busca el premio cómodo y tentador del todopoderoso, encuentra a través de las modas provocadas —y tendentes a crear una conciencia común determinada— su sepulcro definitivo.

Han muerto así muchas conciencias incapaces de sostener el desafío de la propia dignidad, del único y más implacable censor que aguarda todas las noches el momento de la íntima soledad. Porque el arte y la literatura no escapa a las razones artísticas, aguenta mal las recetas interesadas. En el arte, nos dejó dicho Picasso hace ya más de medio siglo, todo el interés se encuentra en el comienzo; después del comienzo ya llega el fin.

¿Cómo debemos entender el pensamiento de Picasso? De un modo intuitivo y no a la fuerza consciente, todos los artistas —o todos los escritores—, con una conciencia no abotagada por la rémora del plagio, el servilismo de la pública fama o la contemporalización con la opulencia, han ido planteándose la necesidad de renovar sus bagajes teóricos, renunciando a la monótona tarea de repetir y repetir lo ya conseguido, y se han esforzado en bucear en la tiniebla de la más pura experimentación. Sólo a través del

continuo incendio de las naves se puede continuar en la línea de vanguardia de una sociedad que jamás detiene su camino. En ese sentido, la literatura no es más que una mantenida lucha contra la literatura, y el escritor no juega otro papel que el del enfermo que lucha denodadamente con su propia salud, contra su propia salud, en una guerra de la que sale con el alma en pedazos y reducida a ruinas.

Crisis de la literatura

O el hombre mata a la obra o la obra mata al hombre; el escritor, nadie lo olvide, tiene más de chivo expiatorio que de verdugo. Resulta enternecedor contemplar cómo en la historia de los escritores —que no en la historia de la literatura— los personajes han ido suplantando al demiurgo que les dio vida y han dictado la última razón de su propia existencia: Don Quijote y Hamlet parasitan la memoria de los cadáveres de Cervantes y Shakespeare. No pocos autores de reconocido talento han intentado romper las cadenas que les atan a un determinado personaje de su creación cuya vitalidad sobrepasa con mucho el soplo íntimo del padre. La necesidad de cortar amarras se hace, en estos casos, más patente, pero no tan imprescindible como en el resto de las tareas creadoras. Nada más triste y deprimente que la gloria de quien explota un pasado ante la inexistencia de un difícil y penoso presente o ante la evidencia de un incierto porvenir.

En tales circunstancias, con la necesidad siempre acuciante y nunca absolutamente realizada de superar día a día la

contradicción dialéctica que enfrenta al autor con su obra, se habla hoy —como anteriormente y más tarde y siempre se hablará, porque forma parte del temario monótono y periódicamente recordado— de la crisis de la literatura, fundamentalmente a través de la crisis de una de sus más tangibles manifestaciones: la novela. Ya son muchos años los que el hombre lleva insistiendo en la miseria de las clasificaciones para uso de preceptivistas poseídos por un afán metafísicamente taxonómico, y es inútil y ocioso repetir ahora el hilo de la argumentación. Es demasiado duro este oficio para que podamos permitirnos la licencia de los apriorismos y el ingenuo juego de azar de aquellas preceptivas; recuérdese que la literatura, para Unamuno, no es arte de precepto, sino de concepto. No voy a detenerme, claro es, en el ensayo de la definición de la novela considerada como género literario, por dos razones de principio: porque no creo en los géneros literarios ni en sus convencionales fronteras, y porque tampoco creo que la novela —y la literatura en general— pueda sujetarse a norma. La literatura no es más que muerte —vuelvo a Unamuno— y la novela, según dejé ya dicho, no es sino una muerte, ni mejor ni peor que cualquier otra: el cáncer, el veronal, el infarto de miocardio o el tiro en la sien. Dejemos que los cautelosos mandarines sigan entreteniéndose con sus clasificaciones y sus ejes de ordenadas y abcisas; a nadie hacen daño y, menos que a nadie, a nosotros los escritores.

Queda pendiente, pues, la problemática afirmación que quiere contemplar la crisis de la literatura en sí, la decadencia de una de las manifestaciones

culturales que la sociedad ha acertado, con mayor o menor fortuna, a crear y a cultivar. Paso por alto las vanas profecías de los nuevos tecnócratas de la información y la comunicación de masas, con Marshall McLuhan a la cabeza y la multitud de sus epígonos, ansiosos de la receta que les resuelva el particular problema de su enfrentamiento con el mundo y buscadores incansables de esa píldora filosófica que englobe a Hegel y a los grafitos neoyorquinos en un caldo efervescente. Al menos hoy doy de lado a su teoría sobre la caducidad de la letra impresa como vehículo de mensaje, puesto que ello nos conduciría simplemente a la sustitución de una técnica por otra más o menos similar, con sus reglas y compromisos, pero cumpliendo una función social paralela y adecuada para una futura e hipotética cultura de masas que se presenta, en todo caso, fuera de los alcances de nuestro propósito de hoy. Quiero, en cambio, abordar el hecho en sí de la muerte de cualquier expresión literaria como instrumento de comunicación adecuado a los intereses sociales.

Me parece excesivamente ingenuo pretender que la litera-

tura, en tal acepción, pueda tener una muerte en solitario y separada del mismo hecho culto que siempre la ha amparado e incluido como premisa vital de una forma de entender la vida. La muerte de la literatura significaría no más que la exteriorización evidente y primigenia de un problema de consecuencias muchísimo más graves: la muerte de la cultura. No de un tipo determinado de cultura —como la «cultura occidental», por ejemplo— que esconde un determinado proceso de civilización, sino de la cultura en cuanto conjunto de todas las técnicas, artes, procesos de adaptación al medio ambiente, fórmulas de convivencia y demás bienes patrimoniales e intelectuales que el hombre ha logrado acumular a lo largo de su historia. No existe más que una especie humana, no lo olvidemos, y su desarrollo ha sido necesariamente paralelo en todos los rincones del mundo a través de un proceso no sincrónico, sino adaptado a las posibilidades y circunstancias que, en cada lugar, fue encontrado.

La literatura: parcela universal de la cultura

La literatura, en su más amplio criterio, ha sido una de las parcelas universales de la cultura, y no por casualidad. ¿Se trata, entonces, de postular la quiebra paralela de la sociedad humana. Es posible que el límite último de convivencia social esté a punto de alcanzarse; hay que admitir la teórica probabilidad de una «masa crítica» social capaz de llevar en sí misma el germen de su destrucción. Lo que es mucho más difícil de imaginar es la fragmentación del binomio sociedad-cultura —en el sentido de «cultura» que hemos señalado, muy alejado del que la antropología le concede— con una supervivencia posterior de uno de los dos términos por separado. La cultura señala los límites que el hombre ha encontrado en el proceso epistemológico, y pretender que existe una trascendencia más allá de esas fronteras supondría admitir que la especie humana es capaz de llegar, por ejemplo, a la captación clara y distinta de conceptos como el infinito o la representación especial inequívoca de un número de dimensiones superior al de tres.

No; el escritor tiene la conciencia tranquila, porque la acusación que le echan encima



se vuelve de rebote hacia la sociedad en la que se mueve. Soy consciente de la crisis por la que atraviesa, como muchas otras veces ha atravesado, la literatura, pero entiendo que no es sino el inevitable reflejo de la crisis de la sociedad, que contempla la no validez de las instituciones actuales para resolver los problemas que se le plantean a diario. Y no es el escritor, recuérdese, quien ha de arbitrar las necesarias soluciones; su papel empieza y acaba con la tarea de denunciarlas. El intelectual metido a redentor de masas ha tenido, con cierta frecuencia, una actuación tan desdichada como funesta, y la Historia nos ofrece demasiados ejemplos como para que haya de insistir sobre este hecho.

El escritor neutral

Sin embargo, sería tendenciosamente culpable quien pretendiera que la literatura debe permanecer ajena a ese necesario proceso de cambio social que periódicamente se hace patente. El escritor «neutral» en el trance difícil no pasa de ser un instrumento al servicio del orden caduco, del *status* próximo a perecer. Precisamente es en esos momentos cuando su función crítica pasa a ser más atractivamente necesaria y, por ende, más preocupantemente delicada. Pero la inseguridad como horizonte ha sido siempre la circunstancia que ha rodeado cualquier creación artística alejada de la simple paráfrasis, y a ningún escritor le viene de nuevo el hecho de tener los pies sobre el vacío y la cabeza al alcance de la guillotina. La simple elección del oficio lleva consigo una renun-

cia a cualquier tipo de solución definitiva. A caballo de la duda, el escritor anda y desanda eternamente, sin pausa y sin sosiego, el camino de sus infinitas singladuras. En el corazón del escritor anida esa última esperanza que lo mantiene y le fuerza a no romper la pluma contra el suelo, cuando el suelo parece como querer escapársele de los pies. Alguien hará, algún día, la lista grande de las esperanzas y las desesperanzas del escritor, el censo de sus afanes y sus vicisitudes, la nómina de su anhelo y sus renunciaciones. Mientras tanto, el escritor, con los pies sobre la tierra y el corazón lastrado con el bronco eco del dolor de los demás, ve el mundo con unos ojos honestamente amargos, ingenuamente ilusionados, valerosa y puerilmente escépticos también. Tampoco tiene, ésa es la verdad, muchas alternativas.

Al servicio de la cultura, en singular, y contra las falsas y plurales culturas que se apoyan en el velador de tres patas —la mentira, la opresión, la tortura— del macabro espiritismo que trata de confundirse con la vida misma, al escritor no le queda sino apoyar cada vez más los pies en la tierra, estrechando los lazos que siempre le han servido de cordón umbilical con el pueblo al que ofrece su arte: la sinceridad y el difícil compromiso. Ni una ni otra son facultades cómodas de ejercer cuando soplan malos vientos y el credo mesiánico de la incultura se cobra el tributo de su próxima e inevitable caída en las carnes del intelectual, pero la sinceridad en la postura y el compromiso con la misión que la sociedad le ha confiado forman el único —y peligroso— refugio en el que el escritor puede esconder su angustia. Convendría aclarar un detalle

punto menos que obvio a estas alturas: no es escritor quien meramente redacta unas líneas sobre el papel o esboza unos pensamientos a través de un esquema determinado, ya que la conciencia, la auténtica y profunda conciencia del escritor, es algo muy distinto del simple ejercicio técnico. Afortunadamente la Historia, con su juicio implacable, ha sabido siempre distinguir al escritor del títere cambiante que pone su pluma al servicio del último y más generoso postor.

Íntima conciencia

Poco más queda por discutir sobre nuestra íntima conciencia. Culpable de muchos yerros —quizá no tantos como los que se le señalan—, capaz de algunos triunfos —siempre inferiores a los que se le aplauden servilmente— el escritor arrastra su condición por el mundo con un cierto orgullo de poder obrar de acuerdo con esta sencilla y complicada, opaca y transparente, perenne y siempre cambiante, conciencia. A veces hay que explicarlo. Sorteando su implícita incoherencia, nacen unas cuartillas que no destacan por su excesivo rigor ni por su acrisolada brillantez. Vaya por la posibilidad, un tanto lejana, de que el auditorio alcance el convencimiento íntimo de que la conciencia del escritor, en el fondo, no es sino el último latido de la condición de un hombre que pretende serlo por encima de todas las cosas y en el más amplio de los conceptos y de las acepciones. Porque el escritor, nadie lo olvide, no es más cosa, ni menos cosa, que un hombre.

Juan Bravo:

«Con Cela la literatura se hace pueblo»

Pertenece Camilo José Cela, sin ningún tipo de ambages, a esa estirpe de españoles de elite que, con su esfuerzo, con su genio —que nace del esfuerzo cotidiano— y un poco de azar —derivado igualmente de la misma fuente adanesca—, alcanzan cimas literarias y humanas increíbles, hasta el punto de convertirse, ya en vida, en símbolos o arquetipos familiares para gentes cultas y no necesariamente cultas. Hablar de Cela es tender un arco más en ese puente histórico cuyos arcos están formados por Cervantes, Quevedo o Valle Inclán. Y es Cela algo tan íntimo, algo tan de todos los españoles, porque quizás él ha sabido plasmar y encarnar una común aspiración en nosotros: ese su sentido de la ironía mordaz, sarcástica, burlona, tan peculiar; ese lenguaje tan personalísimo, tan amplio, tan libre, que no admite otras barreras que no sean las derivadas de la precisión y de la propiedad; ese su conocimiento intrínseco de España, de las gentes de España, de sus pasiones, de sus hábitos, de los paisajes de España; eso que de imprevisto entraña su carácter.

Nacido en Iria Flavia, cerca de Padrón (La Coruña) en 1916, Cela realiza estudios de Medicina y Derecho, ejerce como funcionario tras la guerra y ya para entonces, seguro de su vocación, se pone a escribir su primera novela. Sin embargo, una grave enfermedad le obliga al reposo y esa época la dedicará plenamente a la lectura. Una vez restablecido, se dedica por entero a la literatura, entregado a una labor

incansante y polifacética. En 1957 es elegido miembro de la Real Academia Española. En 1977 es designado senador. Tiene su residencia habitual en Palma de Mallorca —siguiendo la vieja tradición de los George Sand, Chopin, Bernanos o Robert Graves— y desde allí dirige desde hace ya muchos años una importante revista literaria: *Papeles de Son Armadans*.

Fue Cela, en 1942, quien rompió el largo paréntesis de silencio que siguió al final de la guerra civil, indicando a sus epígonos una accesible ruta a seguir. *La familia de Pascual Duarte* aparecía al mismo tiempo que otra obra magistral, francesa ésta, *El extranjero*, de Camus; y, como escribe Anthony Kerrigan en «Los Cuadernos del Norte», «tal vez no sea ilógico que ambos libros giren en torno al crimen sin sentido. Ambos libros, como dos enormes campanas, resuenan con el sonido del vacío espiritual. El toque a muerto llega a través de una extensa estepa desierta del espíritu. Es un sonido rico en metal, y absolutamente hueco. El vacío resuena en su música, mucho mejor que la plenitud. Un vacío como éste, algo que se disuelve, es la negra de la luz del sol, tan poderoso como un sol negro (...) Detrás, y debajo, de ambos libros, está el abismo de una guerra que acaba de llegar a su cima, la desolación sin límites de un futuro desastre ya previsible, la falta de fe en lo no inmediato, el mito desentrañado, el absurdo de la casualidad».

Profesionalidad

Desde entonces acá han transcurrido cuarenta y dos años de profesionalidad denodada, de ejercicio tenaz e implacable de la escritura; y el resultado es un rimero inmenso de casi cien títulos, en donde se incluyen cuentos, relatos, novelas cortas, ensayos, los famosos *apuntes carpetovetónicos*, y, sobre todo, otros nueve libros, a los que el propio Cela les concede categoría de novelas sensu stricto: *Pabellón de Reposo* (1942), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), *La Colmena* (1951), *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953), *La Catira* (1955), *Tobogán de hambrientos* (1962), *Víspera, festividad y octava del día de San Camilo, del año 1936 en Madrid* (1969), *Oficio de tinieblas, 5* (1973) y la recién aparecida *Mazurca para dos muertos*. Una obra considerable que, unida a sus innumerables artículos periodísticos y a los ensayos ya citados, constituye, según palabras de Rafael Conte, «una larga y prolongada narración, que se debate entre dos polos, la realidad y la palabra».

Tras el relato del antihéroe Pascual Duarte mientras que aguarda la hora del ajusticiamiento por sus crímenes, Cela escribe *Pabellón de reposo* (1943), una narración hábilmente estructurada de los estados de ánimo subjetivos de siete enfermos que mueren de tuberculosis en un sanatorio; e inmediatamente *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944) —un intento

de actualización de las novelas picarescas—; pero habría de ser *La Colmena*, en 1951, su novela de mayor éxito, la que abriera las puertas del realismo social. *La Colmena*, una obra que sufrió una de esas típicas clandestinidades esperpénticas tan propias de las dictaduras, resultó, según Zamora Vicente, «una nueva expedición a la España verdadera —la primera había sido la de *Viaje a la Alcarria* tres años antes—, aunque esta vez se trata de otra España, la España asustada por el peso de la paz que se le ha venido encima».

Innovador

Si hasta entonces la obra de Cela había sido diversa —hasta el punto de no parecerse en absoluto ninguna de las cuatro novelas citadas—, a partir de 1951 nuestro autor opta ya siempre por lo difícil, por la experimentación constante, por la innovación, actitud tanto más loable si consideramos que muchos escritores buscan su sistema, y una vez hallado, en caso de éxito, se limitan a explotarlo hasta sus últimas consecuencias. Cela, por el contrario, se propuso sorprender al lector y a la crítica con una serie de novelas en cada una de las cuales emprendía nuevos caminos y, como escribe Rafael Conte, «prescindiendo en cada uno de ellos del terreno conquistado en los anteriores, lo da por agotado o no le interesa proseguir por el camino emprendido, y sigue adelante investigando nuevos espacios, nuevos métodos, nuevas maneras de entender la novela».

De ese modo, en 1953, Cela publicaba *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, un libro impregnado de lirismo en el que, en

doscientos doce brevísimos capítulos casi poemáticos, nuestro autor recoge las cartas y reflexiones que una madre loca dirige a su hijo muerto. En 1955 publicó *La Catira*, obra de exaltación de la mujer venezolana, en la que, como apunta Zamora Vicente, «se ha concretado en un pueblo determinado lo fundamentalmente poético y simbólico de Valle Inclán». Pero sería *San Camilo, 1936*, aparecida en 1969, la novela que más diera que hablar de Cela después de *La Colmena*. *San Camilo, 1936* es un extensísimo monólogo interior, un monólogo alucinante al estilo de Joyce, situado en el Madrid de los inicios de la guerra, y en el que Cela no sólo aportaba una apasionante técnica novelística, sino también un idioma nuevo.

En 1973, Camilo José Cela publicaba otro sorprendente experimento literario, *Oficio de tinieblas, 5* —probablemente su libro peor comprendido—, el de mayor ruptura formal, y en el que Cela intenta ofrecernos un testimonio no realista, surrealista más bien, de los años de la posguerra. Sobre esta obra dice Martínez Cachero: «En 1973, cuando ha habido un lanzamiento mucho más comercial que otra cosa de algo que se quiso dar como la nueva novela española; Cela, entre el estupor de casi todos, ante la indignación de muchos, hace una experiencia radicalísima mucho más arriesgada y sería que la que otras personas, especialmente jóvenes, estaban o siguen haciendo».

Todo Cela

Habrían de transcurrir diez años —diez años, sin embargo, plenamente prolíficos— para

que Cela nos deleitara con un nuevo experimento novelístico, *Mazurca para dos muertos*, la obra de un genio indiscutible que se ha hecho acreedora de tantos elogios en tan pocos meses, que sería vano por mi parte redundar en ellos. Un libro en el que el continuo homenaje a su Galicia natal toma cuerpo en una intriga compleja, fuertemente estructurada —donde impera la fragmentación y la sucesión—, y por la que discurren múltiples personajes yuxtapuestos, episodios, retratos y descripciones.

«Una obra resumen», como escribe Conte, «que encierra a todo Cela, que viene de lejos englobando sus libros anteriores y despeñándose por los mismos horizontes, que da la imagen de haber sido pensada desde siempre para volver una vez más a lo de siempre, a esa luz feroz, nihilista y tremendamente cruel que Camilo José Cela arroja sobre el mundo. Aunque en este caso la crueldad valleinclanesca del escritor no llegue más teñida de ternura que en otras ocasiones».

Para terminar, nada mejor que hacerlo con unas palabras de Zamora Vicente: «Yo sé que la mayoría de los españoles tienen una idea preconcebida de Camilo, de sus palabras, de sus exabruptos, pero eso no es muy original, es algo así como la armadura del guerrero medieval, una defensa que le viene hecha y dada desde fuera. Yo sé que no le gusta que hable de cómo es su trabajo, de cuánta gratitud le debemos por haber puesto de nuevo en marcha sobre la tierra española eso que no se encuentra en las tiendas, que no se puede sopesar ni tocar con las manos, que es la literatura, sin la que no podemos pasar (yo por lo menos)».

Coloquio con Andrés Amorós

—La gente suele pensar que tu estilo es muy elaborado y que te supone un trabajo muy minucioso. ¿Esto te sale con naturalidad o tienes que corregir mucho?

—Me sale con dificultad, corrigiendo mucho. Tengo que tachar cosas y, además, tacharlas completamente porque si no, en una segunda lectura, me inducen a error. Por eso tal vez mi trabajo sea tan lento: suelo escribir menos de un folio al día; claro, que tengo una letra muy pequeña.

—Tras esa laboriosidad, cuando acabas una novela ¿no quedas un poco harto, con ganas de no volver a meterte en otra?

—No, no; estoy deseando volver a empezar. Cuando acabo una novela me quedo un poco desorientado, vacío. Lo que en realidad me ocurre es que no sé qué hacer al día siguiente por la mañana. Se contesta el correve...; en fin, vuelve uno a sus hábitos poco a poco.

—Tenías otras carpetas abiertas ¿no?

—Sigo teniéndolas. Tengo varias y creo que todas con título. Ponerle título a una novela y empezarla me resulta muy fácil. Una de ellas se titula *Agonía, muerte y entierro de un general*: otra tiene el título de *Cartas de amor de una comadrona virgo*, que es una novela muy romántica. Tengo otra, pero es muy complicada y muy experimental; de todas formas, debo estar por encima de los cien folios. *Madera de boj* es otra, que habla de Galicia, pero de la Galicia de la costa, de la costa de la muerte, de Finisterre y esa zona, donde hay esas galernas espantosas, sobrecogedoras.

—¿Lo pasas bien escribiendo?

—Muy bien, yo no concibo hacer otra cosa. Y eso que a veces es muy doloroso, tropiezas con algunas cosas que no salen adelante. Claro que, lo más sensato es pararse y esperar. Lo que no se puede hacer es buscar soluciones de compromiso, porque eso, después, se nota.

—La crítica ha hablado, refiriéndose a la *Mazurca para dos muertos*, de tu vuelta a Galicia, aunque nunca la hubieses abandonado realmente. ¿Por qué no nos hablas de la posible permanencia del fondo gallego en tu obra, que está escrita en castellano?

—Mi obra está escrita en castellano como el ochenta por ciento de la cultura gallega. Y es que, impunemente, no somos lo que somos cada uno de nosotros. Ser gallego, como ser de Albacete o ser chino, imprime carácter. Esto hay que llevarlo a pesar de uno, aunque yo, por mi parte, esté encantado, claro. Lo que ocurre es que mi herramienta es el castellano, como lo fue en Valle Inclán, en la Pardo Bazán, en Gonzalo Torrente, en parte de Cunqueiro y de Rosalía de Castro, etc.

Fondo y forma: lo mismo

—En la *Mazurca* hay una técnica poco habitual en ti, una estructura diferente de la del resto de tus novelas...

—En lo de adoptar una técnica probablemente no hay ni elección siquiera; eso se impone. Es el decantado problema del fondo y la forma; al final te das cuenta de que es una y

la misma cosa. Ni siquiera concibo al principio la historia, sino, un poco, el mundo en que ésta se va a desarrollar; después arranco y la técnica se va creando sola, y luego, lógicamente, eso no tiene que verse por parte del lector.

—He oído comentar que esta novela era un poco pesimista, que encierra un mundo cíclico en el que posiblemente no hay salida, ¿a tí qué te parece?

—No lo sé. Hombre, no es un derroche de optimismo, ciertamente, pero no sé, pesimista... Yo creo que hay salida porque la familia, al menos, se pudo vengar. Y esa anécdota es cierta, monstruosa, terrible, pero cierta. Aquello se gobierna por una extraña ley del monte que aquel que va de fuera no puede entender bien, aunque, si la respeta, no le ocurre nada. Lo malo allí es no respetarla, tener ideas propias.

—Hablemos de la profesionalidad del escritor.

—Yo no creo en los aficionados, ni en literatura ni en nada. Y lo grave es que en España hay mucho aficionado. Lo que sería un ideal en segunda instancia es ganarse la vida con la pluma; ojalá pudiese suceder. Pero lo cierto es que, en cualquier oficio, el peor profesional suele ser mejor que el mejor aficionado, porque el mejor aficionado, cuando se da cuenta, se pasa a profesional.

—Antes hemos tocado el tema de la escritura en gallego o en castellano...

—El problema mío no era de bilingüismo; sino de trilingüismo. Yo aprendí el español en Inglaterra cuando era un niño. Esto es enriquecedor, si

bien al principio puede desorientar un poco.

—Pero si quisieras escribir una novela ahora en gallego, ¿te saldría?

—No. Bueno, sí; pero haría trampa. Yo tengo la teoría de que no hay nadie bilingüe. Todos vivimos en una lengua determinada aunque conozcamos otra u otras. Mis padres estaban muy contentos porque pensaban que yo era bilingüe, pero eso no era cierto. Lo que en realidad ocurría era que yo hablaba en inglés, pero traducía al español. Luego llegué a España y hubo un momento en que me ocurría lo contrario: pensaba en español y traducía al inglés.

—Cual es tu opinión sobre la introducción de anglicismos en el español.

—Yo estoy muy lejos de militar en el purismo. Creo que debemos incorporar todas las voces que necesitamos, pero ni una sola más. Es lo que los filólogos llaman, aunque de forma incorrecta, los préstamos lingüísticos. No es un préstamo lingüístico, por ejemplo, la palabra «fútbol», que tomamos de los ingleses, ya que el préstamo implica devoluciones y estas voces no se devuelven jamás. Pero lo importante es que alguien en España había creado una voz española, «balompié», que es traducción directa, y de ella queda muy poco. Lo que me parece estúpido es la propensión de algunos tecnócratas y gente así a decir palabras en inglés, por ejemplo, para hacer gala de una cultura que, sin embargo, están muy lejos de conocer. La zancadilla sería seguir hablándoles en inglés, pero tal vez fuera demasiado cruel.

La palabras nacen y mueren

—¿Existe capacidad o incapacidad en el castellano para crear nuevas palabras?

—Incapacidad, ninguna. Diariamente están naciendo nuevas palabras; lo que pasa es que también diariamente mueren otras, o las mismas. No olvidemos que el inglés y el español son las dos lenguas fuertes del mundo: el francés se bate en retirada y el alemán fue siempre una lengua nacional que no salió prácticamente de sus ámbitos. Son las lenguas más fuertes, lo cual no quiere decir que sean las más ricas. Más rico es el árabe, pero el árabe no es hoy una lengua culta. El español tiene una capacidad absoluta de crear palabras nuevas, ya lo creo.

—¿Tienes previsto volver a los libros de viajes?

—Pues me haría una gran ilusión, sí, pero para ello, ahora me sobran cuarenta años y cuarenta kilos.

—¿Cómo fue tu experiencia como senador?

—Para mí fue una experiencia muy grata. El haber ayu-

dado, siquiera haya sido mínimamente, a elaborar una constitución es un motivo de gozo para uno. Cuando se disolvieron aquellas Cortes yo me fui muy triste a casa; lo pasaba muy bien; había descubierto los fines de semana, que no sabía lo que eran. Me costó un diner, porque con lo que me pagaban no me daba para el hotel y el desayuno, pero lo había aceptado y, claro, no iba a pedir... Además, hubiera sido igual. Me acuerdo de que allí había personas muy inteligentes e interesantes y, otros que eran tontos tremendos. Y también había los pintorescos. En resumen, fue una experiencia muy positiva y enriquecedora.

—¿Cuántas traducciones ha tenido el Pascual Duarte?

—Con la hebrea, que debió ser la última, porque ahora sale la turca, pero todavía no la he visto, deben ir ya unas treinta o treinta y una.

—No debe haber muchos libros españoles tan traducidos...

—El *Quijote*. Aunque yo tengo un récord: que estoy publicado en las cuatro lenguas hispánicas y *El Quijote* no está editado en gallego. ■



Por el Grupo de Teatro Zascandil

Se representó «Medora», de Lope de Rueda

■ En el Teatro Circo, de Albacete

Una comedia de Lope de Rueda —*Medora*— se representó en Albacete, en el Teatro Circo, los pasados 25 y 26 de abril, dentro de las actividades teatrales que el Programa «Cultural Albacete» está llevando a cabo en la capital. El Grupo de Teatro «Zascandil», de Madrid, dirigido por José Estruch, además de las dos funciones mencionadas, ofreció una gratuita de tarde para grupos de estudiantes de centros docentes, como ya es habitual en las representaciones escénicas que el mencionado Programa de acción cultural viene realizando en la ciudad, con el objeto de favorecer la intensificación teatral entre la población estudiantil.

Con la ayuda de máscaras esta versión de *Medora* se convierte en una divertidísima burla.

EL GRUPO DE TEATRO «ZASCANDIL» se forma en 1980 con actores licenciados por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, bajo la dirección de José Estruch, catedrático de Interpretación de la misma. En 1981 estrena en la sala Gayo Vallecana, y luego presenta por diferentes lugares de nuestra geografía *Angélica (en el umbral del cielo)*, de Eduardo Blanco-Amor. Con *Medora*, de Lope de Rueda, interviene en diversas campañas culturales y participa en Festivales y Muestras (entre ellas la Muestra de Teatro de Compañías Estables y Grupos Independientes, organizada por el Centro Dramático Nacional y el Ministerio de Cultura). En 1984, con *Medora*, y con su último espectáculo, *Sí, quiero* («Petición de mano», de A. Chejov, y «La boda de los pequeños burgueses», de B. Brecht), realiza una gira por Galicia.



«Medora»

Medora, publicada en 1567 en una edición póstuma —corregida y expurgada— por su amigo Juan de Timoneda, también dramaturgo y editor, está inspirada en la obra italiana *La cingana*, de Giancarli, y es una de las cuatro comedias de Lope de Rueda que se conocen por entero.

Es ésta una comedia de burla, de enredo, donde se nota una gran influencia de la «Comedia dell'Arte» con una exageración voluntaria de farsa, en la gesticulación, en los pasos y cabriolas. Existe un italianismo burlón y exacerbado en el conjunto, que si a veces se remansa en algunos pasajes para que luzca en la declamación algo del hermoso idioma de Lope de Rueda, las más de las veces

Lope de Rueda

Lope de Rueda (Sevilla, ¿1509?-Córdoba, 1565) concentró en su personalidad teatral las dos vertientes del arte escénico —literatura y espectáculo—, pues no sólo fue un importante dramaturgo, sino también uno de los mejores actores y directores profesionales de España. Lope de Rueda y su compañía recorrieron el país a partir, aproximadamente, de 1540 hasta su muerte y sus representaciones se sucedían tanto en los comedores de los palacios de la nobleza como en escenarios improvisados en patios de las posadas para el pueblo.

Eufemia, junto a *Armelia*, *Los engañados* y *Medora* —inspiradas también en fuentes italianas— constituyen sus comedias en prosa, consideradas «cultas» por su técnica e inspiración y muy superiores a los

se embute en la acción y en sus servidumbres expresivas.

Medora nos ofrece un campo abierto a la imaginación, la creatividad y el divertimento. Los personajes «arquetipos» son fácilmente identificables por el público: el viejo enamorado, el simple, los amantes, etc. Las historias de estos personajes se mezclan unas con otras, dando lugar a equívocos y situaciones inverosímiles, donde el juego escénico es el protagonista.

Es preciso advertir que esta versión de *Medora*, libre y revisada, logra con sus añadiduras una comunicación contagiosa con el público, en su alborotado enredo y regocijo festivo.

El primitivismo teatral de esta pieza sigue ahí, pero los elementos escenográficos y esté-

pasos o entremeses, de los que puede considerarse su creador.

Los «pasos» —piezas cortas de carácter jocoso que se intercalaban en la presentación de otras obras más extensas— han llegado a nuestros días como ejemplo de un teatro de raíz popular y que supone un documento excepcional de las costumbres y el habla de la época. *El Deleitoso* —colección de pasos— comprende algunos muy logrados, como el del *Convidado* y el de *Las aceitunas*, amén de otros muchos.

Lope de Rueda también publicó dos coloquios pastoriles en prosa —*Camilia* y *Tinbria*— y uno en verso —*Gila*—. Aunque a Lope de Rueda se le considera dentro del teatro preloquista junto a su paisano Juan de la Cueva, su teatro popular mira más al mundo del «entremés», pero

con la ayuda de máscaras y un vestuario colorista, convierten la obra en un espectáculo sugerente, puesto al día, que transforma en figuras de guiñol a los personajes que con agilidad y gracia deambulan por el escenario, sin dejar por ello de imitar a los antiguos cómicos, que con cuatro palos y un telón se las ingeniaban para crear la verdad de una fantasía.

Esta versión de *Medora* convierte el espíritu bufo de la obra en una divertidísima burla, afable e ingeniosa. En ella persiste la fidelidad de origen, hábil de composición y de recursos emotivos, aunque se nos muestra algo distorsionada en su caligrafía escénica y en el tono de su desenvolvimiento, más al gusto del espectador de nuestros días.

también escribió para un público culto y aristocrático sus comedias de origen italiano, en las que lució sus dotes de actor y fue alabado y reconocido su talento creativo.

Cervantes escribía en 1615 estas palabras: «Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes. Tratose también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo, y vistió de gala y apariencia: yo, como el más viejo que allí estaua, dixé que me acordaua de auer visto representar el gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento».

(Del prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*.)

La crítica ante la obra

«Espectáculo punzante»

«El grupo madrileño «Zascandil», tiene buena mano para transformar teatralmente textos originales. Es preciso decir que la versión de «Zascandil» es diestra, animada, segura en su tono y en su desenvolvimiento. (...) Producen sobre su infraestructura un espectáculo punzante, que fue entusiastamente aplaudido.»

Antonio Valencia
«Marca», 21-10-82

«Un ambiente espléndido»

«Los ocho personajes de *Medora* vivieron intensamente sus papeles, impresionando al público con sus expresiones corporales, canto, baile, etcétera, dentro de un ambiente realmente espléndido, despertando en todos los asistentes la admiración por la obra y por el arte escénico en general.»

«Jaén», 26-4-84

«Una versión libre»

«José Estruch ha incorporado elementos escenográficos y estéticos como la percusión que bate y ritma la actuación y el colorido muy moderno que convierte en figuras de guiñol a los ágiles personajes, para dar una versión de *Medora* libérrima, que escapa a la prisión de los antecedentes, a la penalidad de lo ya visto. Conduce la acción con picardía y soltura y representan la nómina de tipos de una manera decidida, casi gimnástica, llena de alegría.»

Lorenzo López Sancho
«ABC», 22-10-82

«El público se lo pasó en grande»

«A esta comedia de burlas y enredo, y hasta de travestismo, se le nota una dosis de traza italiana en la versión de 'Zascandil'. Obra dirigida por José Estruch y realizada por siete extraordinarios intérpretes que, en generosísima labor, lograron una comunicación estupenda con el público, que se lo pasó en grande.»

Juan García
«Hoy», Badajoz, 4-83

«Montaje visual»

«La muy afable y regocijada comedia llamada *Medora* (una de las cuatro de Lope de Rueda), con este sugerente montaje de 'Zascandil', se convierte en un espectáculo fundamentalmente visual, en el que el argumento pierde importancia para adquirirla el propio montaje.»

Carmen Cobos
«La Gaceta Regional», Salamanca, 18-10-83

«*Medora*, el sabor de la Commedia dell'Arte»

«El Teatro Circo fue ayer escenario del estreno en Albacete de la obra de Lope de Rueda *Medora*, representada magníficamente por el grupo de Teatro Zascandil. (...) Enrique Silva, ayudante del director, José Estruch, calificó *Medora* como un espectáculo 'todo terreno', ya que se puede hacer —dijo— en un colegio, en el interior o en el exterior.

Angel Cuevas
«La Verdad», 25-4-84

Intervino en marzo

Julián Gállego analiza la pintura del siglo XX

■ «El cuadro en sí mismo debe tener un amplio margen de autonomía»

La pintura del siglo XX fue el tema de las conferencias pronunciadas, los días 29 y 30 de marzo, en el salón de actos de la Dirección de Cultura, por el profesor y crítico de arte Julián Gállego. Ambas conferencias, así como el seminario mantenido, en la mañana del día 30, con diversos especialistas en la materia se insertan en el ciclo «El estado de la cuestión» que, promovido por el Programa Cultural Albacete, fue iniciado el pasado mes de febrero con la intervención del doctor Manuel Perucho sobre oncogenes y cáncer. Han participado también en este ciclo Elías Fereres, que disertó sobre la escasez del agua, y Elías Díaz, quien trató el tema de los derechos humanos.

Julián Gállego fue presentado por el profesor Luis Guillermo García-Saúco, quien, tras señalar que el tema de la conferencia ha sido tratado en ocasiones sin considerar la insuficiente distancia temporal, manifestó que, en ocasiones, «se han vertido las críticas más duras, al ser el arte contemporáneo —desde sus orígenes en el impresionismo del XIX— absolutamente incomprensible para una sociedad forjada y formada dentro de unos cánones creados a partir del Renacimiento».

En otro momento, Luis G. García-Saúco comentó que, después de exposiciones celebradas en Albacete, tales como la de grabado abstracto español o la del Museo de Eindhoven, «es bueno hacer un alto en el camino y plantearse seriamente

cómo es el arte de nuestro tiempo, cuáles son realmente sus valores, máxime cuando en Albacete hay al menos dos artistas de cierta categoría: Benjamín Palencia y José Luis Sánchez». El presentador finalizó su intervención leyendo la siguiente cita de Julián Gállego: «El valor del cuadro —objeto de cultura— reside en su propia belleza y no sólo en el mensaje que lleva consigo».

Julián Gállego

El profesor y crítico Julián Gállego es autor de importantes publicaciones, tanto sobre Historia del Arte como puramente literarias. Doctorado en Derecho y en Historia, fue profesor de la Sorbona, en París —donde vivió dieciséis años—; posteriormente en la Universidad Autónoma de Madrid, y es actualmente Catedrático de Arte de la Universidad Complutense. Además de sus colecciones de relatos e impresiones (*Apócrifos Españoles, Postales*, etc.), ha escrito numerosos libros sobre su especialidad (como *El Cuadro dentro del Cuadro*) y centenares de estudios y críticas, fundamentalmente del Arte del siglo XX.

Julián Gállego es miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, de The Hispanic Society of America, de New York, y crítico de arte de la revista «Insula».



Julián Gállego:

«Aceptar la 'otredad' de los demás»



Para referirme, en principio, a la pintura figurativa comenzaré leyendo un párrafo de la introducción a mi libro *Pintura contemporánea*: «*La primavera ha venido, / nadie sabe cómo ha sido*», escribe Antonio Machado. Con la pintura contemporánea sucede algo semejante. Podemos dar, a posteriori, todas las explicaciones, podemos agrupar como escuelas, como movimientos conscientes y hasta científicos las actividades heterogéneas de grupos de individuos. En la realidad no ocurre nada de eso; cada artista va trabajando a tientas, sobre todo si se trata de un auténtico creador, y es incapaz de formular claramente sus teorías (salvo raras excepciones, como Signac, Delaunay o Klee); incluso cuando las formulas, su obra queda aparte. Igualmente ilusorio es pretender dar una fecha del comienzo del arte moderno. No hubo «inauguración de la pintura contemporánea, con discursos y bandas de música. Por tanto, cada cual puede situarla donde mejor le parezca; hay quien habla de Delacroix o Turner como los primeros pintores modernos; hay quien prefiere comenzar por Goya; hay quien, yendo más atrás aún, piensa en Vermeer, en Rembrandt o en Velázquez. No faltaría quien prefiriese, como pioneros, a Masaccio, Paolo Uccello o Pietro della Francesca. Llegaríamos así a decir, y hay quien lo ha dicho, que la pintura mo-

derna comienza en Altamira. No cabe duda de que todos los grandes artistas fueron modernos en su tiempo y lo siguen siendo en el nuestro; nunca llegaremos a agotar las posibilidades de disfrute y de análisis que nos brindan un cuadro de Giorgione, de Rubens o de Tiépolo, con incansante floración de aspectos inéditos. Cada época y cada espectador en cada instante ven en el Van Eyck más conocido un cuadro nuevo, obra de un pintor moderno. Es ésta la virtud de los creadores, de los llamados tradicionalmente «genios»; las obras de los imitadores, por cuidadosas y sensibles que sean, nacen muertas y su destino es el panteón, el museo, donde tan a disgusto están las obras maestras».

Al haber abandonado la unicidad de una sola estética, las libertades del pintor de nuestro siglo son mayores que aquellas de las que se gozó en pasadas épocas. Ocurre, además, que el hecho de estar inmersos en el proceso creativo contemporáneo hace que el panorama pictórico nos parezca brumoso y demasiado prolijo; lo tenemos demasiado cerca. Sucede que el arte de principios de siglo ya nos va pareciendo un poco más inmutable, y es que el arte, cuanto más próximo a nosotros está en el tiempo, más difícil de comprender e incluso de admitir nos resulta. Es sólo una cuestión de tiempo. Estoy se-

guro de que nuestro arte contemporáneo se verá con absoluta claridad en el siglo XXV, por ejemplo.

En la crisis de separación que se produce entre los siglos XIX y XX nos encontramos ya con un concepto del cuadro que pone el acento sobre el cuadro mismo, en contraposición al contenido literario de la pintura anterior. Yo creo que el cuadro no se debe desentender completamente de lo que representa, pero también me parece que, por sí mismo, debe tener un amplio margen de autonomía. Diría incluso que lo esencial del cuadro es el cuadro mismo.

En cuanto a la continua evolución del arte y la introducción en éste de nuevos elementos y herramientas que a veces intentan sustituir al hombre, me parece de razón mantener un espíritu optimista: por mucho que la casualidad y la técnica intervengan, el hombre seguirá caracterizado por un lenguaje artístico con que verter sus sentimientos e ideas, y esto es en cierta manera el arte.

Por una cuestión de tiempo podemos empezar hablando del fauvismo, que rompe con el concepto del color que tenían los impresionistas y los militantes del neoimpresionismo; los *fauves* siguen basándose en la realidad, pero pintándola con unos colores extraordinarios que nada tienen que ver con ella, porque la realidad se subordina

al cuadro y es un trampolín para llegar a la obra de arte. Así lo entendió Matisse, tal vez el más genuino representante del fauvismo, quien, al final, llega a una verdadera transposición lírica.

El expresionismo lo que intenta es capturar al espectador, conquistarlo. Pasando por Koschka y llegando a Appel y al grupo Cobra, el expresionismo da ya la mano al abstracto. Ya en nuestros días, Bacon intenta recuperar la tradición expresionista reproduciendo la angustia del hombre moderno en términos de gran interioridad.

Un caso aparte es Picasso. Durante su época azul nos encontramos frente a cierta intención simbolista. Picasso, que en realidad nunca dejó de ser figurativo, arrancó de Cézanne —que es un poco la semilla del cubismo— para dejarlo muy lejos de sí, creando el cubismo que posteriormente se dará en las modalidades de analítico y sintético. El cubista no está intentando apurar las posibilidades de la expresión, sino, sobre todo, crear un cuadro. Es un juego muy hábil en el que, con pocos elementos, se van creando cuadros distintos. Con Braque y con Gris nos encontramos ya plenamente ante el cuadro que se representa a sí mismo y que no puede ser contado de otra manera.

Llegaría Léger, que produce una expresión simple y directa de la vida partiendo del cubismo, y Delaunay, para expresar el movimiento sin las posibilidades técnicas actuales y pasar, luego, al alejamiento de las alusiones a temas exteriores que le conduciría, al final, a la más pura abstracción.

De la mano del futurismo, con Carrá y Chirico, por ejemplo, nos situamos frente al paso de la representación de la velocidad a la del inmovilismo. Es

Chagall, finalmente, quien nos introduce en el surrealismo, y Ernst, pregonando que sólo lo extraño e inhabitual es maravilloso y hermoso. Dalí, con su método crítico paranoico, nos ofrece cuadros de doble lectura. Es también una visión de lo cotidiano y lo real mezclado con lo subconsciente, lo que nos atormenta, nos deleita, etc. Miró llega al surrealismo de otra manera: parte de un realismo mágico en el que los personajes y objetos se representan de una forma dura e ingenua, un tanto postcubista.

En cuanto al arte abstracto, el hecho de que sea considerado como una novedad en nuestro siglo depende exclusivamente de nuestro concepto de la pintura *en serio* y de la pintura *decorativa* o *aplicada*. La única novedad consiste en la toma de postura del artista, que pasa a ser consciente de lo que hace. Lo que ocurre es que la aparición de la fotografía ha liberado a la pintura de su pasado carácter notarial. Así, Kandinsky mantenía que un mensaje espiritual puede transmitirse únicamente a través de formas y colores.

El arte abstracto no deriva del impresionismo, como se ha dicho, sino del simbolismo y, obviamente, fue más fácil de introducir en los países protestantes, que no mantienen imágenes en sus iglesias. En Klee, por ejemplo, la figuración y lo abstracto se entremezclan en ocasiones de modo inexplicable. Mondrian, tras comenzar como figurativo, estiliza paulatinamente sus evocaciones hasta llegar a la más completa abstracción que hemos conocido, influyendo considerablemente en la arquitectura contemporánea.

Posteriormente, partiendo de la Bauhaus, Albers emigrará a América e iniciará el camino

del op-art, que sólo expresa la belleza del cromatismo. Otros casos particulares que se dan en el arte contemporáneo son el de Vasarely, que se dedica al arte puramente geométrico; el Equipo 57, español, que trataba la armonía del color con formas irregulares, como le ocurre a Palazuelo. Con el abstracto geométrico ocurre que podemos ponernos pronto de acuerdo varios espectadores distintos, aunque sólo sea sobre un mínimo, cosa que no puede ocurrir con Velázquez o Rembrandt. Porque cada persona ve en un cuadro, figurativo o abstracto, algo relacionado con su salud, con su temperamento, edad, condición, etc. Ante la posible dificultad de comprensión de diferentes modos de creación tenemos la obligación de ser humildes y aceptar la «otredad» del arte de los demás.

En la actualidad no contamos con reglas que nos indiquen si nos encontramos más cerca o más lejos de la perfección. Las últimas tendencias, por ridículas que nos parezcan a veces, van abriendo cada día más nuestra sensibilidad. Con el tiempo tal vez sea posible que volvamos a lo figurativo, y Andy Warhol es un ejemplo que puede llevarnos a otro callejón tan sin salida como el del abstracto: el realismo hasta sus últimas consecuencias.

Las últimas tendencias cumplen un papel que puede ser muy importante, el de exorcizar los atributos sacrosantos que exageradamente concedemos a ciertas obras o corrientes. Con el arte moderno ocurre eso a lo que se refiere el famoso refrán francés: «Es como una posada española donde cada cual come de aquello que él lleva». Todo depende de la carga previa del espectador. ■

exposiciones

«Fotografía actual en España», abierta hasta el 17 de junio

La exposición de «Fotografía actual en España», integrada por 120 obras pertenecientes a 102 artistas, que se exhibe desde el 14 de mayo en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, será clausurada el 17 de junio.

música

Conciertos sobre la «Evolución del Quinteto con Piano»

Los días 4, 11 y 18 de junio se celebrarán sendos conciertos en los que se trata de seguir la evolución conjunta del *Quinteto con Piano*, y que correrá a cargo del **Quinteto Español con José Tordesillas** (piano).

Los conciertos, de entrada libre, se celebran a las 20 horas en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura, con el siguiente programa:

- Lunes 4: EL SIGLO XVIII.**
Quinteto n.º 3, del Padre Soler y Quinteto Op. 57, n.º 2, de L. Boccherini.
- Lunes 11: EL SIGLO XIX.**
Quinteto Op. 44 en Mi bemol, de R. Schumann y Quinteto Op. 34, de J. Brahms.
- Lunes 18: EL SIGLO XX.**
Quinteto en Sol, de J. Turina y Quinteto Op. 57, de D. Shostakovich.

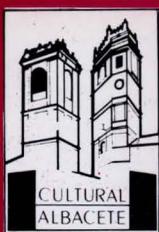
conferencias

Carmen Martín Gaité en el ciclo de «Literatura española actual»

Los días 5 y 6 de junio la escritora y ensayista **Carmen Martín Gaité** intervendrá dentro del ciclo «Literatura española actual». «Reflexiones del escritor sobre su obra literaria» es el título de la conferencia que pronunciará el día 5, a las 20 horas, en la Dirección Provincial de Cultura; el 6, 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 desarrollará un coloquio público con el crítico **Andrés Amorós**, en la citada Dirección Provincial de Cultura.

Peces Barba hablará sobre la Constitución española

Los días 25 y 26 de junio, **Gregorio Peces Barba**, Presidente del Congreso de los Diputados y profesor de Filosofía del Derecho de la Universidad Complutense, impartirá dos conferencias sobre «La Constitución española», en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura, dentro del ciclo «El estado de la cuestión».



MINISTERIO DE CULTURA

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

FUNDACION JUAN MARCH
