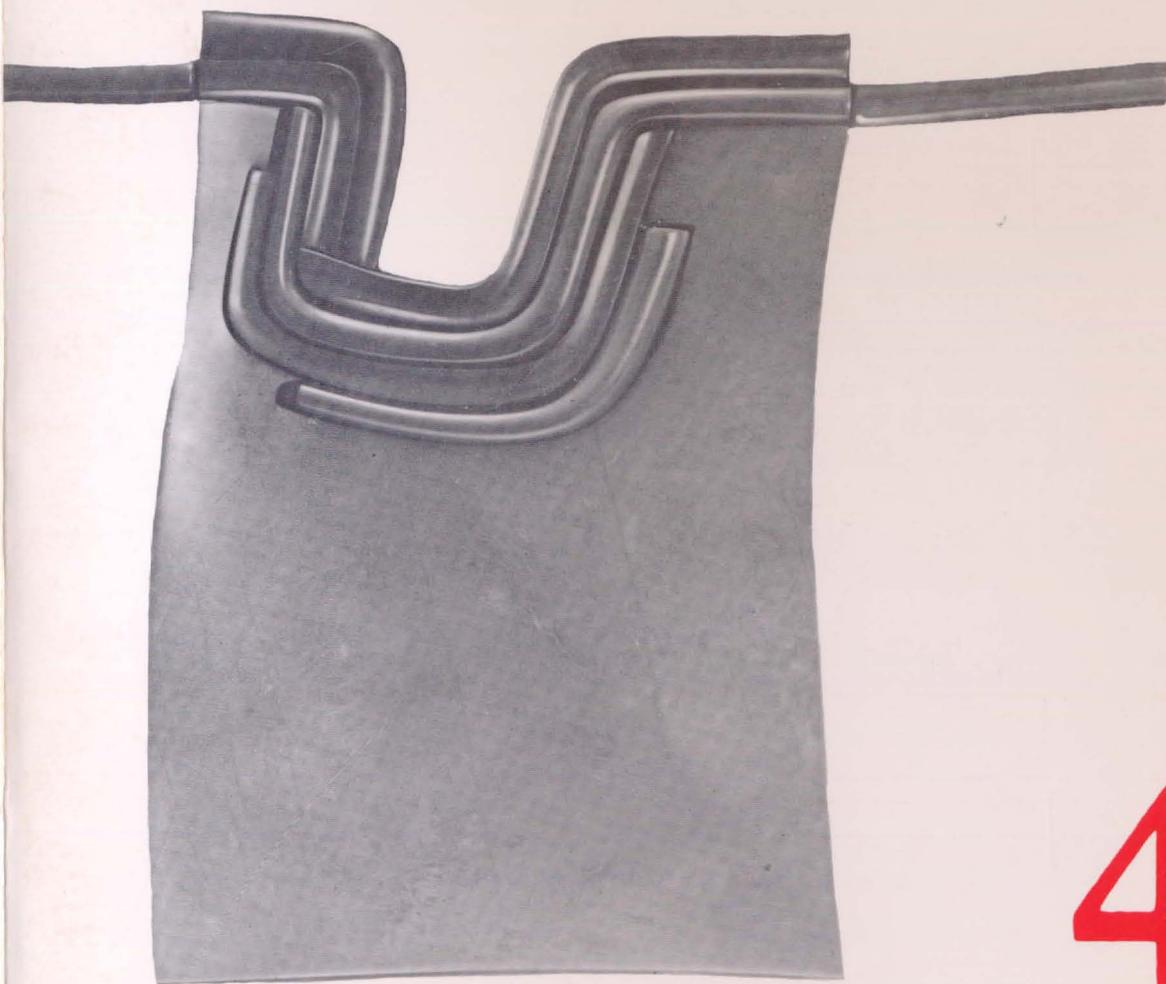


I n f o r m a c i ó N

Cultural Albacete

mayo 1986



4



● José Sánchez Pérez: Apuntes para una historia de la manufactura textil de la provincia de Albacete (siglos XIII al XVII) 1

● Esculturas, relieves y múltiples de José Luis Sánchez en el Museo de Albacete 11

● Exposición fotográfica sobre Ernest Hemingway 16

● Se dedican la muestra «Mitos de Madrid» 17

● «Las Artes de América Latina», en Italia y Casa Ibérica 22

● IV Ciclo de conciertos en el Organico histórico de la Catedral 24

● Ciclo dedicado a la canción española del siglo XX. Andrés Roca Tortosa: «Canción catalana y catalana popular» 26

● Oros y puros, nueva modalidad de «Reclutas para el combate» 28

● Conciertos de la Orquesta Sinfónica y Coro de Cámara de la Catedral 30

● «Lecturas Españolas» 32

● «Quiérvete al a función» 34

● Coloquio entre Luis Quiñones y Quiñones Carrero 35

● Las representaciones de «Virreyes de Indias» 36

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

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

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

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

Portada: «Cleopatra» (1986), relieve del escultor José Luis Sánchez.



Ensayo	● José Sánchez Ferrer: Apuntes para una historia de la manufactura textil de la provincia de Albacete (siglos XIII al XVI)	3
Arte	● Esculturas, relieves y múltiples de José Luis Sánchez, en el Museo de Albacete	17
	● Exposición fotográfica sobre Ernest Hemingway	18
	● Se desdobra la muestra «Memoria de Madrid»	19
	● «Las Artes de América Latina», en Hellín y Casas Ibáñez	22
Música	● IV Ciclo de conciertos en el Organo histórico de Liétor	23
	● Ciclo dedicado a la canción española del siglo XX	24
	Andrés Ruiz Tarazona: «Canción culta y raíz popular»	25
	● Oboe y piano, nueva modalidad de «Recitales para jóvenes»	28
	Seis conciertos de Carmen Guillem y Bartomeu Jaume	
Literatura	● Intervención de Luis Goytisolo en «Literatura Española Actual»	29
	Conferencia: «La función metafórica en <i>Antagonía</i> »	
	Coloquio entre Luis Goytisolo y Guillermo Carnero	31
Teatro	● Tres representaciones de «Virtuosos de Fontainebleau»	33
	Els Joglars, en Albacete los días 25, 26 y 27 de abril	
Calendario de mayo		35

EL día 16 de mayo será inaugurada, en el Museo de Albacete, una exposición antológica de José Luis Sánchez. El escritor José Manuel Caballero Bonald pronunciará la conferencia inaugural. La muestra, que podrá ser visitada hasta el día 29 de junio, está compuesta por un total de noventa obras, entre esculturas, relieves, múltiples, maquetas y medallas.

José Sánchez Ferrer, nació en Valencia en 1942. Es Doctor en Historia por la Universidad de Valencia y profesor del I.B. «Andrés de Vandelvira» y del Centro Asociado de la U.N.E.D. de Albacete. Investigador sobre historia industrial y artesana, fundamentalmente textil, de la provincia, ha publicado tres libros y algunos artículos. Es miembro de número del Instituto de Estudios Albacetenses y preside su sección de Etnología.



Apuntes para una historia de la manufactura textil de la provincia de Albacete (siglos XIII al XVI)

Por José Sánchez Ferrer

LA historia de la industria textil de la provincia no sólo está por hacer sino que los estudios sectoriales son tan escasos y la documentación que conocemos tan reducida que difícilmente nos permite asomarnos, ni a grandes rasgos, al panorama que ofrecería en el medievo y primeros tiempos de la época moderna. No obstante, intentaré en este ensayo dar una visión de conjunto de la actividad, la única que puede considerarse como propiamente industrial en la época de estudio.

Las primeras noticias de centros textiles pertenecen al período de la dominación musulmana y se reducen a escasas menciones de Al-Udri (siglo XI), Al-Edrisi (siglo XII) y Al-Himyari (siglo XV), de productos elaborados en Chinchilla y que se refieren a la confección de unos apreciados tapices y alfombras de lana y a la bondad de los tintes que en ella se realizaban.

Tras la conquista, y a lo largo de los siglos XIII y XIV, estuvo establecido en el poco poblado territorio, de forma casi exclusiva, un sistema doméstico-rural de subsistencia, tal como ocurría en toda la zona hoy denominada castellano-manchega. Su actividad se dirigía hacia el autoconsumo personal y familiar elaborando tejidos bastos sin tinter o con tintados rudimentarios. Con ellos se confeccionaban las ropas y vestidos ordinarios que eran los que usaba la totalidad de la población a excepción de la minoritaria nobleza.

Las unidades de producción eran pequeños talleres familiares que favorecían la extensión de las actividades artesanales en las zonas rurales, prácticamente todo el territorio, constituyendo un complemento de empleo de las ocupaciones agrarias. El campesino, más frecuentemente la mujer, unía el artesanal a su carácter agrícola y ganadero.

Junto a esta situación general indicada, encontramos que en las villas más importantes, a partir de la aplicación de los fueros, privilegios y franquezas que los reyes o las órdenes militares les otorgaban para conseguir la repoblación de las tierras que iban conquistando, comenzó una inicial concentración urbana de la producción. Ello hizo que algunos centros fueran adquiriendo, aunque minoritario en el conjunto de su economía, un carácter industrial definido y comenzaran a salir del marco familiar y a realizar ya una exigua producción orientada hacia un mercado, primero local, luego regional y muy posteriormente, para los mejores tejidos, de amplias zonas peninsulares fundamentalmente castellanas. Tal interés tiene este fenómeno que Iradiel considera la posibilidad de que constituya la nota industrial más destacada del siglo XIII y primera mitad del XIV.

En los fueros encontramos los primeros indicios documentales, tras la conquista cristiana, de una manufactura textil en la provincia. Nuestras villas recibieron el Fuero de Cuenca, el más apropiado para la repoblación de los núcleos fronterizos que eran por entonces los albaceteños, aunque con ciertas variantes. A Alcaraz le fue concedido por Alfonso VIII en 1213, a Almansa, con versión y franquezas del de Requena, en 1262 por Alfonso X quien también lo otorgó en 1269, con la redacción del Fuero de Alarcón, a Chinchilla. Asimismo tuvieron este fuero Ves y las Encomiendas de Yeste y Taibilla y Socovos, los de estas últimas otorgados por la Orden de Santiago.

En Julio de 1256, Alfonso X sustituyó el Fuero de Alcaraz por el Fuero Real (lo mismo ocurrió con Alarcón, Requena, Baeza y Béjar todos centros textiles aunque de diferente importancia) pero no conocemos si con él las disposiciones sobre esta manufactura cambiaron. No debió influir mucho en este aspecto ya que en 1272 se le volvió a confirmar el de Cuenca.

No es de extrañar que los orígenes en muchos centros tengan una relación directa con la concesión de fueros (Madrid, Molina,

Zorita, Cuenca, Baeza, etc.) ya que, según Iradiel, suponían o bien la sistematización jurídica de las actividades industriales preexistentes o bien de las futuras —señalando un modelo organizativo— y también porque buena parte de las condiciones contenidas en ellos iban dirigidas a atraer pobladores entre los que el número de artesanos era importante. Ahora bien, aunque estas normativas propiciaban el contexto en que se podrían desarrollar las actividades textiles no eran por sí determinantes ni indican siempre que se estableciera en la población una industria de este tipo. Los fueros eran modelos que a veces incluían algunas disposiciones que no podían arraigar en determinadas poblaciones. Que una villa recibiera fuero con disposiciones textiles no es suficiente para que de ello deduzcamos que tenía organizada una inicial industria. Cuenca era una población mayor que las de la provincia, bastante anterior en su conquista, y su fuero podía reflejar una estructuración real, lo que no ocurrió en otras poblaciones que recibieron su reglamentación. También podía suceder que en las diferentes concesiones se modificase la reglamentación, omitiendo aquellos ordenamientos que no interesaban por no ser aplicables. Para Peset Reig esto pudo producirse en Almansa cuando, tras el primer fuero, recibió en 1265, también de Alfonso X, el nuevo de Cuenca y las franquezas de Alicante.

Por tanto, además de la puesta en práctica de las disposiciones forales y de los privilegios adicionales, simultáneos o sucesivos, otra serie de factores hicieron posible la creación, primero, y el auge, después, de dos centros provinciales; uno, de cierto relieve, Alcaraz y otro, de menor importancia, Chinchilla. Para el establecimiento y su desarrollo textil confluyeron en ambas:

- amplios alfores que les proporcionaron la población y los recursos necesarios. Chinchilla debió estar poco poblada en el XIII pero Alcaraz constituía ya por entonces un potente municipio con numerosas aldeas.
- gran potencial ganadero que además estaba en estrecha relación con las rutas del ganado especialmente de mediana y larga trashumancia. Alcaraz y Chinchilla eran enclaves y núcleos laneros muy significativos en las cañadas del sureste.
- una clase mercantil activa que orientaba la política económica de los concejos: cierto comercio chinchillano dirigi-

do hacia el sur de Valencia y la Feria de Zorita, las dos ferias de Alcaraz, algunas exenciones tributarias para el comercio. Esta actividad se encontraba decisivamente favorecida por el emplazamiento de las villas en encrucijadas de caminos que las convirtieron en lugares estratégicos de las vías comerciales que comunicaban la Meseta con Levante, Murcia y Andalucía.

- una tradición procedente de la época musulmana que pudo, no sabemos en qué grado, constituir la base y un factor positivo de su desarrollo.

Lo que sí se desprende claramente de los fueros es la orientación que se le quería dar a la industria textil de los nuevos centros. El estudio de sus disposiciones, todos los de la familia conquense tienen estos aspectos semejantes y sólo varían en la redacción y en la denominación de algunos términos, nos ofrece una aproximación a ciertas características técnicas, estructurales y a la calidad de la producción de estos núcleos. Dichas normas debieron mantenerse hasta el siglo XV sin gran diferencia e, incluso, pudieron ser el cimiento de las ordenanzas que se elaboraron a lo largo de la mencionada centuria, si bien, por entonces, la mayor parte de la reglamentación foral había quedado en desuso sustituida por los privilegios, franquezas y nuevos ordenamientos que iban recibiendo las poblaciones.

Basándonos en las disposiciones de los fueros podemos pensar en una producción de paños de calidad media, comparable a la producida en los demás centros castellanos al sur del Tajo, de características uniformes y dimensiones estandarizadas, unos 33'5 m. de longitud por unos 3'5 de anchura. Esta medida, que la industria textil de la meseta norte (Palencia, Segovia, Soria, etc.) no superó hasta finales del siglo XV, era posible porque en la región ya se empleaban telares de cuatro pedales, los que proporcionaba la tecnología más avanzada de la época, con dos tejedores en labor simultánea.

Aparece una ordenación de los oficios de la que se deduce una, aunque ambigua, división del trabajo. Se realizaba el proceso textil completo, la tela debía ser *texida, tinta, tondida e aparada* (no sabemos si se realizaría la batanadura mecánica, operación que sí indican los fueros de Molina y Baeza y que se hacía en Murcia que ya se estaba convirtiendo en un activo centro) lo que convertía a

los paños en *mercaderos* con una adaptación incipiente a las corrientes de circulación y a las exigencias de la demanda del mercado y con una vigilancia minuciosa de la calidad de la producción. Todo ello situaba a nuestros obradores entre los castellanos que iniciaban la línea denominada de la «pañería nueva» que por su calidad y tamaño se oponía a la más arraigada y tradicional localizada en los septentrionales.

Se establecía una pirámide de responsabilidades en cuya cúspide estaba el picotero-tejedor, ante quien los otros artesanos debían responder por su trabajo, que controlaba el proceso productivo y recogía y entregaba el producto acabado a quien hizo el encargo. Da la impresión de que este menestral personalizaba el trabajo por encargo, la forma de producción que caracteriza este período, en la que cada uno de los trabajadores cobraba por pieza realizada. Con ello aparece una intención de salvaguardar los derechos de los propietarios de los paños a través de la responsabilidad exigida a los menestrales y de la fijación de los precios.

Los fueros no recogen datos sobre la cantidad ni la variedad de la producción, tampoco del colorido (en estos aspectos son menos explícitos que los de Madrid, Alcalá, Molina o Baeza), pero sí nos informan de los tejidos y materias primas necesarias que circulaban en la época. No mencionan la materia con la que se tejían los productos pero sabemos que era exclusivamente la lana basta habitual entonces, a veces mezclada con pelo de cabra, ya que aún no se conocería la lana fina de las merinas que, probablemente, se introdujeron hacia mediados del siglo XIV. Las labores previas a la del tejido (lavado, clasificado, cardado e hilado) debieron realizarse en el ámbito doméstico por las mujeres y los niños, también por los ancianos.

La producción tuvo que ser muy limitada, y en conjunto los centros al sur del Tajo la tuvieron menor que los del norte, y escaso el incremento de implantación de la manufactura debido a la competencia que durante todo el siglo XIII ofrecieron las importaciones de paños flamencos e ingleses, a la oposición de las oligarquías urbanas hacia las cofradías de menestrales y a las condiciones inflacionistas generales en Castilla en los dos primeros tercios de la centuria y que, piensa Iradiel, Alfonso X trató de frenar con el Ordenamiento de Posturas en las Cortes de Jaén de 1268, mediante el control de los precios y la limitación del lujo.

En la primera mitad del siglo XIV se produjo en Castilla un retroceso o, al menos, un estancamiento de la actividad, como consecuencia de la crisis demográfica y económica que la afectó. No obstante, y a pesar de la situación general, es posible que hacia el segundo cuarto de siglo en Chinchilla, y seguramente, aun con sus problemas, en Alcaraz, fuera consolidándose lentamente la incipiente industria anterior. Este hecho puede desprenderse de una serie de noticias documentales que, sin ser decisivas, señalan esa dirección.

En Chinchilla, D. Juan Manuel llevó a cabo una labor reguladora de su dominio señorial con una serie de reformas municipales puestas de manifiesto por Pretel Marín. Entre ellas destacan unas ordenanzas de 1345, que apenas conocemos, y unas disposiciones y acuerdos que pudieron ser significativos para el auge textil de la villa, y que responden a su política de defensa del comercio.

Hay dos, difíciles de valorar, que pueden interpretarse como importantes para la cuestión. Una, de 1330, por la que le otorga al Concejo licencia para hacer molinos de viento dentro de la villa y, aunque no se especifica su finalidad, es posible que alguno, ante la falta de corrientes de agua próximas a la población, se utilizara como batán, máquina que se estaba generalizando en Castilla desde finales de la centuria anterior. Por la otra, de 1338, D. Juan Manuel aprobó un convenio para el aprovechamiento del agua de Alpera y construcción de acequias entre los Concejos de Almansa y Chinchilla que pronto se debieron convertir en una zona batanera de la industria chinchillana.

Posterior en algunos años, 1354, es un documento que nos da a conocer que D.^a Blanca, hija de D. Fernando Manuel, señor de Villena, le dio a Chinchilla la bolla, que era *...de la una parte ala e espada e leon e de la otra parte un castiello...*, para sellar los paños que allí se produjeran lo que prueba la elaboración de una calidad comercial en la que obligatoriamente se debía indicar el lugar de fabricación.

A 1380 pertenecen unas ordenanzas, publicadas por Pretel, de D. Alfonso de Aragón, también señor de Villena, quizá recogiendo otras dispersas de sus antecesores, por las que podemos conocer los productos textiles que se usaban en la zona y que en líneas generales eran los mismos que en el resto de Castilla y en Aragón.

A partir de mediados del siglo XIV la coyuntura va cambiando y comienza un relanzamiento general de la economía urbana y dentro de ella de la industria textil y, quizá, bajo estas expectativas haya que interpretar la política económica de apoyo a las ciudades por parte de Pedro I. El estudio de su reinado podría aclarar algunos aspectos de este empuje que queda patente en su carta a Chinchilla de 1354 en la que ordenaba que los paños bollados en la villa no pagaran diezmo si se comercializaban dentro de los territorios reales. Por el documento podemos apreciar que su industria era dispersa ...*disen que en el dicho logar de Chinchilla e en su termino que se fassen pannos de lana...*

También relacionado con este aumento de la producción debe estar la creación, a pesar de la crisis interna que estudia Pretel Marín, de una potente industria tintorera en Alcaraz que provocó la afluencia de artesanos textiles en 1371, entre los que figuraron maestros tintoreros aragoneses, y la creencia de que los detritus y los olores de las balsas de los tintes eran los causantes de la muerte de vecinos y ganados, lo que llevó a D.^a Juana Manuel, señora de Alcaraz, a ordenar en 1379 que fueran derribados los molinos, balsas y almacenes, y nuevamente construidos en sitios donde no pusieran en peligro la salud de los ciudadanos.

La situación económica que se había iniciado sigue evolucionando en el transcurso del siglo XV y en ella va apareciendo una doble emergencia en el ámbito industrial. Por un lado surgen nuevas clientelas con inclinación por lo suntuoso, en las que incide la moda por lo musulmán, y medios suficientes y, por otro, la expansión del mercado consumidor de calidades medias, e incluso bastas, de paños castellanos (con lo que la producción doméstica de subsistencia comenzó un retroceso que la llevó lentamente de generalizada a residual) que suplieron en parte a los que se importaban. Todo ello, favorecido por el aumento demográfico, las mejoras agrícolas, la producción con costes inferiores que los nuevos sistemas organizativos conseguían, la incorporación castellana a los circuitos comerciales internacionales, la mejora de las comunicaciones y transportes, y la influencia de la decadencia de las relaciones de producción feudales, hizo que se modificara la estructura del mercado y hubiera un aumento sostenido de la demanda, que estuvo ayudado, tal vez, por la crisis que en esa época sufrió la pañería tradicional flamenca.

Ante esta nueva oferta, y como respuesta, se desarrollaron los centros ya constituidos y aparecieron otros nuevos, con una producción exportable, localizados en ciudades y pequeños burgos rurales que funcionaron con sistemas de producción de articulación rural urbana. Con esta situación, la aventajada industria de la meteta sur se destacó más de la norteña al trabajar con la lana de las merinas que proporcionaban largas hebras que podían peinarse y que producían tejidos de mejor calidad.

En el último cuarto del siglo XV y primeros años del XVI, los Reyes Católicos, con el fin de regular y unificar la nueva situación industrial, procedieron con una política de compilación y redacción de ordenanzas locales (que se observa perfectamente en la documentación chinchillana) entre las que fueron muy importantes las textiles. Promulgaron una serie de disposiciones que desembarcaron en las Ordenanzas Generales de 1500 y 1511 con las que se quiso conciliar los diversos intereses y situaciones de la manufactura con una finalidad de tipo mercantilista dirigida a proteger la producción propia y limitar las importaciones. Prueba de este deseo uniformador es un documento de D.^a Juana, fechado en Sevilla el 25 de Junio de 1511, en el que se ordena al Concejo de Alcazar pagar 2.000 maravedís a Alonso de Olmedo, vecino de Granada, por unas muestras de diversos paños que había enviado a la ciudad para que sirvieran de patrón y modelo para todos los que en adelante se fabricasen en el Reino.

Se pusieron así las bases que se mantuvieron hasta mediados del siglo XVI y que culminaban los intentos anteriores, como el que se refleja en las Cortes de 1438, en las que los procuradores piden a Juan II que restrinja la exportación de lana y la importación de paños extranjeros, y como el del Decreto de Enrique IV de 1462, en el que se mantiene para la elaboración interior al menos la tercera parte de la lana producida.

Todas estas acciones, aunque estuvieron contrarrestadas por los enfrentamientos con los grupos que exportaban lana (a mediados del XVI subió esta fibra y la tendencia de la venta al exterior aumentó su presión), por los que protagonizaron mercaderes y artesanos y por los escasos mercados exteriores que aún se poseían, hicieron que el incremento de la industria textil fuera notable, lo que, a partir de la segunda mitad del XV, se aprecia en nuestras tierras.

Las poblaciones en la actualidad albaceteñas respondieron de diferente manera. Nuestra industria textil aumentó y junto a los centros anteriores aparecieron otros nuevos con diferente grado de desarrollo y con una diversificación en la producción. Esta evolución tuvo lugar en el seno de una situación caracterizada por varios aspectos simultáneos e interrelacionados que ocurrieron a lo largo del XV y gran parte del XVI.

En primer lugar, la superación de los enfrentamientos entre las asociaciones de menestrales y los concejos en los centros urbanos permitió que los artesanos pudieran agruparse libremente, si bien, como manifiesta Iradiel, «la justicia ordinaria podía intervenir en los precios de común acuerdo con los representantes de los cabildos, someterlos a su jurisdicción mediante el juramento de los veedores ante los regidores de la ciudad, e intervenir directamente en la elaboración o aprobación de las ordenanzas de los oficios»; condiciones todas que se observan plenamente en la documentación chinchillana y alcaraceña.

Chinchilla (el centro que conocemos mejor por conservarse sus ordenanzas textiles, algunas tan tempranas como de 1419 y 1423) y Alcaraz (no han aparecido sus ordenamientos pero podemos deducirlo por los acuerdos municipales y protocolos notariales que hemos consultado) se nos presentan, ya a mediados del XV, como dos focos muy completos con reglamentaciones laborales de todos los oficios muy amplias y estructuradas. De las ordenanzas, que no son generales como los fueros sino que se ajustaban a la situación concreta de cada población, se pueden obtener noticias sobre los procesos de fabricación, la organización del artesanado textil urbano, la reglamentación detallada de los oficios, la regulación, vigilancia y penalización de las operaciones, los precios de las labores y de los productos acabados y también las relaciones de estas instituciones con los municipios. Estos corpus se fueron copiando sucesivamente y los encontramos a lo largo del XVI, aunque con las revisiones de precios que las diferentes situaciones económicas y técnicas dictaban.

Alcaraz fabricó una gama alta de productos: paños, tanto belloríos como bureles, y cordellates de buena calidad, alfombras (las más finas alcanzaron un gran renombre y fueron apreciadas y buscadas en Castilla), cabeceras, tapetes, cojines, colchas, bolsas y carpetas. De la consulta de los protocolos notariales podemos

deducir una gran cantidad de transacciones comerciales de todos ellos.

Conocemos poco su industria textil, en la que se sucedieron altibajos que debió superar, al menos en esta actividad, convirtiéndose en el centro más importante del siglo XVI. Probablemente tuvo una industria concentrada en la ciudad debido a que la proximidad de los ríos Alcaraz y Guadalmena permitiría que las instalaciones de los batanes, tendedores y tintorerías pudieran estar en los arrabales. Asimismo hemos podido estudiar los exámenes que se realizaban para pasar a las diferentes categorías artesanas que las corporaciones establecían y que eran semejantes a los de la zona castellana.

Chinchilla elaboró paños y cordellates, sargas y alfombras de diferentes calidades distinguiéndose también en la confección de calzas y labores de punto que se intensificaron en el siglo XVI. Se configuró con una estructura diferente a la anteriormente expuesta de Alcaraz. La lejanía de las corrientes de agua hizo que las instalaciones se tuvieran que dispersar. Los batanes se concentraron en el *rrio de Xorquera* (Júcar) y en el canal de Alpera. Fue frecuente que los paños se llevaran a *adobar* a Tobarra y Hellín e, incluso, a tierras de Aragón, de tal forma que estas poblaciones se debieron convertir, primero en apéndices de la industria urbana chinchillana, en cuya ciudad se realizaban el resto de las maniobras, y luego, aprovechando la favorable coyuntura que se les presentaba, completarían su proceso productivo convirtiéndose en centros autónomos. Creemos, precisamente, que la rápida decadencia textil de Chinchilla está relacionada muy directamente, y por supuesto con el auge de Albacete, con la pérdida de las zonas de molinos (la Relación de 1575 pone de manifiesto que los de la ribera del Júcar habían pasado a término de Albacete por donación de Felipe II) que la hicieron dependiente de otros municipios.

El desarrollo que en el siglo XV indicaban las ordenanzas está corroborado por la inmigración que recibió en esa centuria. Concretamente —datos de M.^a Pilar Gil— entre 1428 y 1474 acudieron a la ciudad 26 artesanos textiles de los 111 que lo hicieron en el sector secundario. Esta importancia se mantuvo en la mayor parte del XVI.

Entre la ciudad y las instalaciones fluviales debió existir una artesanía textil en los lugares, aldeas y caseríos del término en los

que se realizarían labores preparatorias, fundamentalmente femeninas, junto a las que se ejecutaban como totalmente rurales, tal era el caso de alfombras y alguna pañería de baja calidad.

Durante los siglos XV y XVI se fue generalizando esta industria en el resto del territorio hoy albaceteño. Se realizaba una elaboración de paños y telas de calidades mediana y basta destinados a un comercio local y comarcal y, sólo en pocos casos, regional. No así las alfombras que tuvieron un amplio mercado.

Tenemos referencias documentales de Hellín, Tobarra, Jorquera, Villamalea, villas de la Encomienda de Socovos, Peñas de San Pedro, Yeste, Almansa y Albacete, pero estuvo más extendida. Otros centros debieron ser Villarrobledo, La Roda y alguno más, pero no conocemos noticias. Todos, exceptuando Liétor y poblaciones de su entorno en alfombras y alforaydas, tuvieron mucha menos importancia que Alcaraz y Chinchilla, y también entre ellos existieron sensibles diferencias.

De la artesanía textil de Hellín hay antecedentes mudéjares de finales del XV por los que sabemos que se tejían alfombras, alforaydas y algunos paños. Tobarra, según la documentación chinchillana, tenía cierta industria en el XV, que debió ampliarse en el siguiente, porque en sus ordenanzas, ahora en proceso de estudio, hay referencias a oficios textiles por las que se puede pensar en un proceso técnico completo de los tejidos.

Sobre Peñas de San Pedro y Yeste encontramos alusiones en un documento murciano de 1471, pero su industria tuvo que ser muy precaria, si tenemos en cuenta el trabajo de Rodríguez Llopis para Yeste y la no mención en las Ordenanzas de Peñas de menestrales relacionados con la actividad.

También Jorquera tiene una artesanía textil documentada en el XVI, creemos que originada en el anterior, y aunque no está estudiada, se apunta un fenómeno interesante con la aparición de una industria en Villamalea, podría ocurrir igual en otros lugares de su entorno, de *panos*, *cordellates* y *rropa* dependiente de Jorquera de la que recibe ordenanzas y el sello de la bolla. Con ello adquiere más fuerza la hipótesis de la existencia de unos centros que tienen a su alrededor otros más rurales con los que complementaban sus manufacturas.

Pretel Marín aporta noticias del siglo XV en Almansa, y éstas ponen de manifiesto su diferencia con Alcaraz y Chinchilla en

aquella época. Su industria estaba muy poco desarrollada con cierta fabricación de textiles en obradores de tipo familiar destinada únicamente al mercado local, a pesar del interés y de las facilidades que el Concejo concedió a los menestrales del ramo pactando con cada uno de ellos las condiciones concretas de su trabajo, lo que era práctica habitual en los municipios cuando escaseaban los oficiales de manufacturas necesarias.

La villa de Albacete aparece en el XVI como poseedora, creemos, de una apreciable industria textil. No está estudiada y es escasa la documentación. No obstante, la impresión se obtiene por la frecuente mención de artesanos textiles en documentos concejiles, acuerdos municipales y escrituras notariales, y por el contenido del reducido número de ordenanzas conocidas.

El segundo aspecto que hay que destacar es el progreso del artesanado rural a costa o en complementariedad con los oficios urbanos que condujo incluso al tejido de alfombras por productores, mujeres mayoritariamente, no integrados en reglamentaciones laborales corporativas.

Atendiendo a la documentación, pensamos, al menos para la artesanía alfombrera y la pañería menos fina, que la difusión de la industria rural constituyó la respuesta más eficiente a las nuevas orientaciones de la demanda y la forma de organización capaz de ofrecer alfombras de diversas calidades y paños ordinarios a buen precio.

Algunos núcleos de la Encomienda de Socovos como Letur, Villares (Gútar) y Férez se nos presentan agrupados en torno a Liétor, formando toda una zona rural especializada, de origen mudéjar y relacionada con Alcaraz, que se convierte en un centro castellano fundamental de fabricación de alfombras y alforaydas que se va desarrollando en el transcurso de los siglos XV y XVI llegando a alcanzar su cota más alta en el primer tercio del XVII. Liétor produjo algunos otros tejidos y Peinado Santaella documenta que poseyó un batán, cuya renta fue en aumento desde 1480 hasta 1515. Sin embargo, en 1526 había dejado de funcionar por falta de batanero.

Este conjunto de poblaciones se constituyó en un área de cierta concentración geográfica con suficiente intensidad y difusión como para superar los límites del mercado local y regional.

El tercer factor, fundamental para relacionar todo lo anterior

Comunicado por noticias obras, 15 de mayo de 1986

Exposición del escultor José Luis Sánchez

y para entender las directrices de la industria textil de la época, es la penetración de los mercaderes-empresarios de la ciudad con su capital comercial en la organización del trabajo rural y en el dominio del urbano. Se observa ya claramente desde la segunda mitad del siglo XV, y continuará desarrollándose en el XVI, un proceso de subordinación, en diferente grado, del artesanado al capital mercantil. En primer lugar económica, no sólo porque el empresario mantenía el control de la producción con la comercialización del producto acabado, sino, también, porque monopolizó el aprovisionamiento de materias primas. En segundo lugar, política, ya que estos mercaderes ocuparon puestos importantes en los concejos y, por ello, encabezaron los centros de poder urbano de la zona, con la actuación administrativa consiguiente. Dentro de esta situación el artesanado de la ciudad, más corporativo y fuerte, resistirá mejor la presión del capital comercial que el rural, que llegará a una gran dependencia, aunque no podrá evitar su control ya que los mercaderes le facilitaban a menudo la materia prima, invertían capital en instalaciones y se hacían cargo del producto para su salida comercial. De este modo adquirían un derecho continuo, bien reconocido en las ordenanzas, para intervenir en el control de técnicas y calidades y en la fijación de precios. Su mayor dominio decisorio les permitió recortar mucho la autonomía que de otro modo hubieran tenido los maestros artesanos agrupados.

En el ámbito rural —y es un ejemplo claro el grupo de Socovos— las corporaciones artesanales, o no existían, o eran tan débiles por el número de menestrales que poca fuerza representaban frente a los mercaderes. Un dato revelador lo aporta Cruz Valenciano: Liétor, la mayor población con diferencia de la Encomienda, tenía según un censo de 1596, año de considerable producción de alfombras y alforaydas, como únicas gentes de oficios textiles, 5 cardadores y 3 sastres. Esto indica que la producción estaba totalmente realizada por mano de obra no cualificada corporativamente.

El principio fundamental para la puesta en práctica de la capacidad expansiva del capital comercial residió en la reducción de los costes en productos de mediana y baja calidad mediante una explotación de las áreas rurales, donde la especialización técnica era baja y la remuneración del trabajo menor. De esta manera el sec-

tor rural se volvió más dinámico y en él apareció y se desarrolló cada vez de una forma más amplia una industria descentralizada.

Podemos sintetizar todos estos aspectos considerando que la organización del sector textil de la zona de estudio supuso, en los siglos XV y XVI, la simultaneidad de diversas formas de producción diferenciadas por los niveles técnicos y por las relaciones socio-laborales alcanzados. La aparición y afianzamiento de nuevas formas de organización, como la manufactura rural, coexiste y se articula con formas de industria urbana la que realiza, sin duda, los paños de mejor calidad.

Poco expondremos sobre los aspectos cuantitativos de la producción y comercialización ni de la dirección que seguía ésta última. No hay estudios ni se ha trabajado sobre las alcabalas, renta de la bolla y renta de la correduría, tres índices fundamentales para conocer la cuestión productiva.

De la documentación manejada se deduce con certeza que la ya destacada producción de alfombras del siglo XV fue aumentando en el XVI hasta llegar en la segunda mitad de esta centuria a hacerse muy importante. No ha sido posible cuantificarla con detalle aunque sí sabemos su clientela: los reyes, sus familias y la alta y baja nobleza de Castilla.

Del resto de los tejidos tenemos pocos datos. Parece apreciable en Alcaraz, con oscilaciones, y en Chinchilla, en la que descendió desde la segunda mitad del XVI. De los otros centros no se puede decir nada fundamentado.

La dirección del comercio alfombrero apunta con intensidad y claridad hacia el total del conjunto peninsular excepto a Cataluña y Valencia de las que no tenemos datos.

Los mejores paños debieron venderse en las ferias más importantes de Castilla (Medina, Villalón y Rioseco) siendo el mercado del resto de la producción, además del local, el de las ferias comarcales y regionales (Madrid, Alcalá, Zorita). Torres Fontes ha dado a conocer algunas noticias del siglo XV relacionadas con la venta de paños en Murcia y en la documentación de Chinchilla se hacen escuetas indicaciones de Aragón, Valencia y algunos mercados castellanos y andaluces.

se ve que las ideas se le convierten en criterio, y trabajando en este sentido es como con más confianza se pueden esperar en arte los mejores frutos. El tiempo me lo ha confirmado plenamente, hasta hoy, en José Luis Sánchez porque, ahora ya, su producción no es sino la confirmación cada vez más robusta de un sentido que a él mismo le sorprende por los horizontes que le descubre».

El crítico Miguel Logroño ha reseñado las esculturas de José Luis Sánchez en los siguientes términos: «Influidos por un compromiso de trabajo consustancial al artista, estos objetos obedecen al mismo decantado espíritu de su realización. Son el efecto de una múltiple posibilidad modular previa, una confirmación del ecumenismo volumi-

nico que transportan. Nuevamente se pone en evidencia el postulado escultórico del restar o el añadir, sólo lo preciso, para que el resultado sea coherente respecto a la moral del artista. En suma, para que pueda probarse ante sí la legitimidad de un oficio, de un original —no mixtificable— modo de expresión».

Cirilo Popovici, comentando el oficio de José Luis Sánchez ha escrito: «Produciendo obras que podemos considerar como acabadas, algunas maestras, el escultor ha estado *aprendiendo* un oficio y ha adquirido lo que, indefectiblemente, caracteriza al auténtico creador y que se *añade* a un artista, quiero decir la profesionalidad. Sólo con ésta, un Brancusi, pongo por caso, ha sido capaz de coger un palo y hacer con él la

'columna infinita'. Algo similar le sucede a José Luis Sánchez. (Si la palabra profesión puede chocar, se sustituye por la de maestría)».

Por su parte, José Manuel Caballero Bonald, refiriéndose a los múltiples dedicados por el escultor a Pablo Neruda —algunos de los cuales podrán contemplarse en la exposición de Albacete— identificó poesía y escultura: «José Luis Sánchez ha elegido ciertos ingredientes de la profusa selva nerudiana (un matiz, una imagen, un fulgor) para concebir a partir de ellos un nuevo rango temático, es decir, una readaptación del ritmo poético bajo el estímulo de otra complementaria sensibilidad. La apalabra es ya aquí el mármol o el bronce; el código de la poesía, la ley del volumen».

Exposición fotográfica sobre Hemingway

Un total de 440 fotografías, tomadas entre 1889 y 1961, integran la exposición titulada «Hemingway, una vida en fotos», que, inaugurada el 17 de abril, permanecerá abierta al público en el Centro Cultural La Asunción hasta el día 18 de mayo. La exposición se complementa con diversos objetos pertenecientes al novelista americano, entre ellos, su máquina de escribir Royal, una piel de leopardo cazado por Hemingway en Kenia, un bloc de notas manuscritas, diversas galeradas de sus obras y las ediciones norteamericanas de sus libros.

Las fotografías expuestas constituyen un resumen de los 62 años de vida de Hemingway. Instantáneas familiares, de viajes y de celebraciones literarias, entre otras muchos aspectos de la trayectoria vital del novelis-



ta, configuran esta muestra, en la que no faltan las fotografías que testimonian su presencia en las dos contiendas mundiales y la guerra civil española. Con motivo de la inauguración de la muestra, el escritor José María Álvarez pronunciará una conferencia de la que se ofrecerá amplia información en el próximo número de este Boletín.

Podrá ser visitada en Hellín hasta el 4 de mayo

Se desdobra la exposición «Memoria de Madrid»

La exposición titulada «Memoria de Madrid», compuesta por sesenta fotografías realizadas por Alfonso Sánchez García y Alfonso y Luis Sánchez Portela entre 1908 y 1930,

podrá ser visitada en Hellín hasta el día 4 de mayo, localidad en la que fue inaugurada el pasado 24 de abril. Con anterioridad, la muestra fue expuesta en Caudete.

«Madrid, años 30» es el título de la exposición que, extraída de la anteriormente citada, se mostró en la Casa de la Cultura de Almansa entre los días 11 y 20 de abril.

Estas dos colecciones fotográficas configuraron la muestra inicial que, bajo el título de «Memoria de Madrid», se ofreció en el Centro Cultural La Asunción, de Albacete, entre los días 6 de marzo y 6 de abril y que reunía noventa instantáneas fechadas entre 1908 y 1939. La exposición fue filmada por un equipo de la televisión alemana para emitir en su país un reportaje sobre la misma.

La selección de fotografías

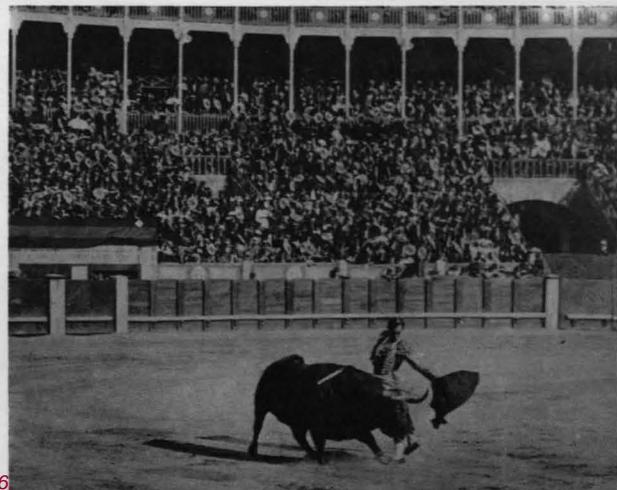
de los Alfonso constituye una panorámica gráfica de la historia de Madrid —y de España— que transcurre en las cuatro primeras décadas del siglo. Escenas del reinado de Alfonso XIII, la dictadura de Primo de Rivera, la II República y la guerra civil dan continuidad histórica a estas exposiciones, en las que pueden contemplarse, así mismo, retratos de los personajes famosos de la época —políticos, toreros, intelectuales, futbolistas...— junto a instantáneas de la vida diaria, fruto del trabajo de los Alfonso como reporteros gráficos.

Las líneas que siguen a continuación son un extracto de

las notas biográficas que, sobre los Alfonso, ha escrito Publio López Mondéjar.

Campaña de Africa

Alfonso Sánchez García, fundador de la dinastía, nació en Ciudad Real en 1880, en el curso de una gira de la Compañía teatral de su padre. A los quince años, y por necesidades económicas, se hizo aprendiz de fotografía tras haber realizado los más diversos trabajos. Con el tiempo, la cámara pasaría a ser la pasión de su vida. En 1907, Alfonso fue contratado por *El Heraldo de Madrid*, donde



consiguió sus mayores éxitos informativos.

En 1909 realizó el reportaje más arriesgado de su vida, el de la campaña de Marruecos, que hizo multiplicar considerablemente la tirada del *El Heraldo*. Ocho años más tarde, Alfonso realizó un magnífico reportaje sobre las jornadas madrileñas de la Huelga General de 1917. Eran los tiempos duros del reporterismo gráfico. «Mi trabajo en la prensa —ha escrito el propio Alfonso— fue siempre una dura lucha. La competencia era temible, y había que dar muchos pisotones para destacar y, por supuesto, evitar que te los diesen a ti. Lo peor era la gran inseguridad laboral, pues los fotógrafos no pasábamos de ser simples colaboradores».

Pese a su dedicación a los periódicos, nunca llegó a empañarse su gran fama como

fotógrafo de estudio. Una muestra de su popularidad la constituye la inauguración de su nuevo estudio en 1918: al acto asistieron personalidades de la época tales como Azorín, Victoriano Macho, Indalecio Prieto, Concha Espina, Luis Araquistain, Pérez de Ayala...

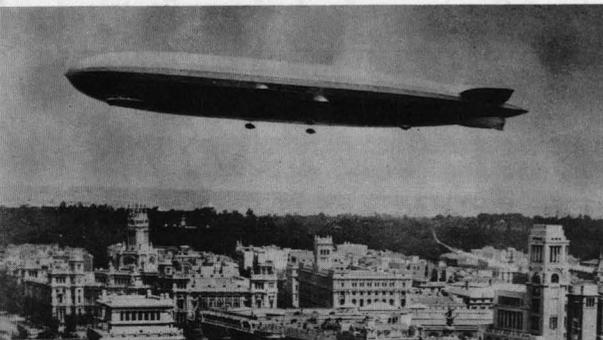
Alfonso y Alfonsito

Dieciséis años antes había nacido su hijo, Alfonso Sánchez Portela, quien sería conocido como Alfonsito. Criado en una casa que era más bien un laboratorio, pronto se inició profesionalmente en la fotografía, trabajando para *El Heraldo* y *El Liberal*. En 1922, Alfonsito se consagró con los reportajes realizados en la vanguardia del ejército marroquí, un año después del desastre de Annual, infiltrándose en el campo enemigo y

llegando a retratar en su tienda al mismo Abd-el-Krim.

Con los años de la República, el fotoperiodismo español vivió momentos apasionantes. También fueron los mejores años en el trabajo de Alfonso Sánchez Portela. Como él mismo ha repetido en diversas ocasiones, entre 1930 y 1940, levantó acta documental de la historia de España. Consiguió retratar a los miembros del Comité Revolucionario Republicano en el interior de la Cárcel Modelo y fue testigo, junto a su cámara, de la sublevación de Sanjurjo, el encarcelamiento de los miembros del Gobierno de la Generalitat catalana, las manifestaciones del triunfo del Frente Popular y el asesinato de Calvo Sotelo.

Con igual dedicación y acierto practicó el retratismo, fotografiando a los modelos en su propio ambiente: Bena-



vente echando la siesta, Machado en el café de las Salesas, Unamuno en la cama, Valle Inclán estirado en una *chaise-longue* dejando al descubierto los agujeros de sus zapatos, García Lorca, Gómez de la Serna, Azorín...

Por esos años, Alfonso padre sólo se dedica a supervisar los trabajos de los estudios, y Luis Sánchez Portela alterna el reportaje de deportes con la dirección del estudio de Santa Engracia.

Guerra y silencio

Durante la Guerra Civil, Alfonsito cubrió la información gráfica del frente del Guadarrama, Madrid, Toledo, etc., hasta que, en marzo de 1939, fotografió a Julián Besteiro anunciando la rendición de la capital.

Acabado la guerra, los Alfonso tuvieron que convertirse en fotógrafos minutereros para poder sobrevivir. Viajaron por los pueblos de las provincias cercanas a Madrid realizando fotos de grupo y carnet y cobrando, no pocas veces, en especie. Poco después, abrieron el estudio de la Gran Vía. Allí acudieron a retratarse el alcalde de Madrid, Girón, Peña Galarza y otras personalidades del régimen. Posteriormente, Alfonsito realizó una exposición con los retratos de Moscardó en las ruinas del Alcázar. Pero no fue suficiente: a los Alfonso se les prohibió el ejercicio del periodismo gráfico hasta 1952. Ya era tarde. La prensa y la censura de la época no podían resultar atractivas para esta familia, que no volvió a trabajar nunca fuera del estudio.



En la foto superior, Alfonso Sánchez García en 1910. A la izquierda, Alfonso Sánchez Portela, Alfonsito, hacia 1930. En la página 19, de izquierda a derecha, clase de disección de Ramón y Cajal y Joselito toreando al natural (Alfonso, 1915 y 1916). En la página 20, de izquierda a derecha y de arriba a abajo, el aparato del conde Zeppelin sobrevolando la Gran Vía (Luis Sánchez Portela, 1930), tertulia de Pombo, boda de miliciano y tranvía de Madrid (Alfonsito (1932, 1936 y 1934).



Atlantes del templo de la Estrella matutina. Cultura tolteca. Tula (México).

En Hellín y Casas Ibáñez

Exposición sobre las artes latinoamericanas

La muestra titulada «Las artes de América Latina» permaneció expuesta, en la sala de la Caja de Ahorros de Albacete en Hellín, entre los días 4 y 16 de marzo. Posteriormente, entre los días 20 de marzo y 10 de abril, la exposición, organizada por Cultural Albacete en colaboración con la Unesco, permaneció abierta al público en el teleclub Antonio Machado, de Casas Ibáñez.

Un total de sesenta y dos paneles con fotografías, reproducciones de objetos precolombinos y de artesanía contemporánea, compusieron la exposición, completándose con un montaje de ochenta diapositivas.

Cronológicamente, se observan tres grandes etapas en la evolución del arte latinoamericano: precolombino, colonial y contemporáneo. Ol-

mecas, zapotecas, toltecas, mayas, aztecas e incas fueron civilizaciones creadoras en el período precolombino, y de ello son un buen ejemplo objetos que han llegado hasta nuestros días, tales como instrumentos musicales, máscaras y cerámicas policromas, grandes monumentos, etc. Un arte en resumen, que continúa influyendo sobre los artistas modernos, y

no solamente latinoamericanos.

El período colonial se caracterizó, en el plano artístico, por la construcción de grandes iglesias y palacios barrocos, así como por una pintura de carácter religioso.

Ya en el período contemporáneo, la contribución de Latinoamérica a la historia del arte es notable, tanto por la originalidad de sus arquitectos como por el alto nivel alcanzado por algunos de sus muralistas, entre otras muchas aportaciones.

La exposición ha recogido toda esta evolución del arte latinoamericano, pretendiendo acercarlo al público para una mayor comprensión del mismo.

Entre los días 17 de mayo y 7 de junio

IV Ciclo de conciertos en el Organo histórico de Liétor

El IV Ciclo de conciertos en el Organo histórico de Liétor, organizado por Cultural Albacete, comenzará el día 17 de mayo con la actuación de la organista Lucía Riaño en la parroquia de Santiago Apóstol de la citada localidad. Los conciertos se prolongarán, en sábados sucesivos, hasta el 7 de junio.

Los ciclos de conciertos en el órgano de Liétor comenzaron a celebrarse en 1983, tras la restauración y acondicionamiento de que fue objeto el instrumento por parte de un equipo de especialistas dirigido por Francis Chapelet. A partir del segundo ciclo, en 1984, Cultural Albacete, que se había creado unos meses antes, se hizo cargo de la organización de los conciertos, tarea que ha seguido desempeñando hasta hoy.

El órgano está situado en el coro de la parroquia dedicada a Santiago Apóstol, en Lié-

tor, y es obra de Joseph Llopis, que lo construyó en 1787. Pero la documentación conservada en la parroquia y estudiada por su cura párroco, Francisco Navarro Pretel, nada dice acerca de este instrumento. A comienzos del siglo XIX hay peticiones expresas de un nuevo órgano ante las autoridades pertinentes, dándose como una de las principales razones el que los feligreses dejaban de lado la parroquia de Santiago Apóstol y se iban a la iglesia de los carmelitas descalzos precisamente «por causa del órgano que

en ella existe y llevados de la curiosa sensibilidad». Hoy parece verosímil que en fecha posterior a 1835, año en que los frailes abandonaron Liétor a causa de la desamortización de Mendizábal, el órgano del convento de carmelitas fuera trasladado a la iglesia de Santiago Apóstol.

A pesar de su tamaño —le viene muy bien el calificativo de «mediano» que un inventario aplica a su antecesor en el coro de la parroquia: «un órgano mediano corriente»—, es un instrumento nada corriente, como ha sido puesto de relieve en el estudio que Louis Jambou publicó al respecto. Es un ejemplo de perfecto equilibrio entre brillantez y claridad, y un buen exponente de la confluencia estilística de las dos principales escuelas de la organería barroca española, la castellana y la catalano-valenciana.

Conciertos de mayo

- | | |
|-------------------|--|
| I | Intérprete: Lucía Riaño . |
| <i>Sábado, 17</i> | Obras de: Antonio de Cabezón, Tomás de Santa María, Aguilera de Heredia, Vicente Rodríguez, Cabanilles, Correa de Arauxo, Francisco Andreu, Bernardo Pasquini y Antonio Mestres. |
| <hr/> | |
| II | Intérprete: Adalberto Martínez . |
| <i>Sábado, 24</i> | Obras de: J. Ximénez, Correa de Arauxo, Durón, Martini, Gherardeschi, Valeri, Marcello, Soler, Casanovas y Cabanilles. |
| <hr/> | |
| III | Intérpretes: Miguel de Barco (órgano) y Miguel Angel Colmenero (trompa). |
| <i>Sábado, 31</i> | Obras de: Cherubini, Cabanilles, Schubert, Eccles, Haendel, Soler y Bach. |

Integrado por cinco conciertos

Ciclo dedicado a la canción española del siglo XX

Con un concierto dedicado a la canción en el País Vasco y Navarra comenzó, el día 7 de abril, el ciclo musical denominado «Canción

española en el siglo XX», del que se han ofrecido ya otros dos conciertos, que han tenido como objeto la canción en Cataluña y en Valencia.

El primer recital fue interpretado por el tenor Manuel Cid y el pianista Rafael Senoseain, que interpretaron, en la primera parte, obras de José María Usandizaga, Tomás Garbizu, Jesús García Leoz, Jesús Arambari, Francisco Escudero y Félix Lavilla. Con la segunda parte de su actuación conmemoraron dos centenarios, los de los nacimientos del padre Donostia y de Jesús Guridi, de los que ofrecieron una docena de obras. El padre Donostia —José Gonzalo Zulaica— fue un hombre de gran formación que comenzó a componer desde niño y completó sus estudios musicales en Barcelona y París. Su obra musical se ha publicado en doce volúmenes y está a punto de aparecer el quinto de su obra literaria, pues, además de la de compositor, su principal actividad fue la de folklorista. Sus canciones incluidas en el programa del concierto son de diversa procedencia —catalana, sefardí, francesa y vasca—, lo que demuestra la universal curiosidad del autor de los *Preludios vascos para piano*.

La fama de Jesús Guridi como gran compositor vasco se cimenta sobre dos obras lí-

ricas de gran belleza y envergadura: *Mirentxu* y *Amaya*. Alumno de la Schola Cantorum de París, Guridi completó su formación musical en Bruselas y Colonia. Practicó la composición en todos sus géneros, contándose en su catálogo diversas obras dentro del campo sinfónico tales como *Diez melodías vascas*, *Sinfonía Pirenaica* y *Homenaje a Walt Disney*.

Pura María Martínez, soprano y el pianista Rogelio Gavilanes fueron los intérpretes del segundo concierto del ciclo, que se celebró el 14 de abril. En el mismo, ofrecieron un repertorio de canción catalana compuesto por obras de Felipe Pedrell, Enrique Morera, Ricardo Lamote de Grignon, Roberto Gerhard, Xavier Montsalvatge, Eduardo Toldrá, Federico Mompou, Amadeo Vives, Enrique Granados y Fernando J. Obradors. Cataluña es una de las regiones de la península que mejor han mantenido sus tradiciones. Según Andrés Ruiz Tarazona, las danzas y canciones populares catalanas, conservadas a través de los *esbarts* y de las masas corales, que han jugado un papel decisivo en la conciencia musical

CANCION ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
Abril 1986

Línea 7. CANCIÓN VASCA Manuel Cid (tenor) y Rafael Senoseain (piano)
Línea 14. CANCIÓN CATALANA Pura María Martínez (soprano) y Rogelio Gavilanes (piano)
Línea 21. CANCIÓN VALENCIANA Carmen Benaventura (soprano) y Pedro García Chirra (piano)
Línea 28. CANCIÓN CASTELLANA María Angulo (mezzosoprano) y Miguel Zamón (piano)

Mayo 1986

Línea 5. CANCIÓN ANALEZA Pura María Martínez (soprano) y Miguel Zamón (piano)

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES Y ETNOMUSICALES DE TOLEDO
SERVICIO DE PUBLICACIONES
C/Alcalá, 138 - 46002 Burjassot (Valencia)
Año de fundación: 1977
Cultural Albacete

y social catalana, tienen un alto contenido espiritual que ha trascendido a la canción culta. Uno de los primeros compositores en escribir melodías con texto catalán fue el músico aragonés Fermín María Álvarez, autor de un centenar de canciones que gozaron de enorme difusión. Pero al hablar de los orígenes del *lied* catalán moderno es necesario citar a tres importantes personalidades: Francesc Alió, Enric Morera y Felipe Pedrell, padre del nacionalismo español, cuyas *Seguidillas gitanas*, con letra de origen popular, fueron cantadas por Pura María Álvarez.

El tercer concierto, dedicado a la canción en Valencia, tuvo lugar el 21 de abril. La soprano Carmen Bustamante, acompañada al piano por Perfecto García Chornet cantó piezas de Manuel Palau, Matilde Salvador, Vicent Asencio, Amando Blanquer, Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo. Entre las obras de este último, sin duda el más conocido internacionalmente de nuestros compositores vivos, Carmen Bustamante interpretó el *Cántico de la esposa*

(1934), sobre un texto de San Juan de la Cruz, composición que Federico Sopena ha calificado de cima absoluta de la música española. Se ofrecieron, así mismo, los villancicos *Pastorcito santo* y *Coplillas de Belén*, y cuatro de las más interpretadas canciones de Rodrigo: los *Madrigales amorios*, recreación de los madrigales polifónicos del renacentista Juan Vásquez. Acerca de las composiciones para voz de Joaquín Rodrigo, Gerardo Diego ha escrito:

«Quiero apuntar la felicidad constante con que suma, se para o contrapone en sus canciones, el calor de su voz humana a las plateadas y frescas calidades de la delicada percusión pianística».

Para los días 28 de abril y 5 de mayo se programaron los dos últimos conciertos de este ciclo, dedicados, respectivamente, a la canción castellana y andaluza. De ellos se ofrecerá más información en el próximo número de esta publicación.

Andrés Ruiz Tarazona:

Canción culta y raíz popular

Al plantear un ciclo muy extenso como el presente, que traza una amplia panorámica de la canción española en el siglo XX, las dificultades se deben presentar desde el primer momento. Se trata de un tema con gran número de ramificaciones geográficas y temporales.

¿Cómo disponer un material de tan diversa procedencia en un ciclo de cinco recitales? Parece conveniente haberlo centrado en nuestro siglo y en ciertas regiones, aunque, por lógica, el ciclo no pueda tocar la producción de todas ellas, ya que para dar una somera idea representativa por región, se necesita, al menos, dedicar una sesión completa a cada una, y son más de cinco las regiones del Estado español.

Sin embargo, sí se han cubierto los focos indispensables para dar una adecuada cobertura al tema, aunque faltan por representar zonas geográficas donde puede encontrarse un cultivo, a veces muy acertado, del género. Pensemos en Asturias, Cantabria, Murcia, Baleares, Canarias, Extremadura, Aragón o Galicia, ésta última generadora de muy bellos ejemplos, tanto en el siglo pasado como en el presente. Sin embargo, Galicia está representada en las canciones del vasco Francisco Escudero y en las del aragonés Antón García Abril sobre poemas de Rosalía de Castro. Aragón lo está,

obviamente, en la *Aragonesa* de Esplá, y Extremadura puede estar al fondo de los *Madrigales amorios* de Joaquín Rodrigo, inspirados por el renacentista pacense Juan Vásquez. E incluso a lo largo del ciclo se hacen incursiones en lo cubano con Montsalvatge, en lo portugués, con las canciones de Ernesto Halffter, y en lo francés, en una canción del padre Donostia y en las tres *mélodies* de Falla.

El *lied* fue cultivado en España con cierta regularidad, y con aciertos parciales dignos de ser reseñados, durante el pasado siglo. Sin embargo, ha sido el presente la época dorada del género en nuestro país, que lo practicó con verdadera personalidad e imaginación creadora durante su primera mitad, casi siempre dentro de los cánones nacionalistas, es decir, de aquellas corrientes estéticas que consideraron al *lied* como una emanación culta de la canción popular.

Schubert, quien además creó diversos ciclos de canciones, como *Die Schöne Müllerin* (La bella molinera), siguiendo en cada canción el hilo argumental plasmado en una serie de poemas, fue el gran cultivador del género. Debido a su sencillez y, a veces, al claro origen popular, el *lied* fue adoptado pronto por los compositores de todos los países, que lo supieron

acomodar a su estilo y características nacionales.

España, como en otros géneros, presenta una historia algo especial en el campo de la canción que podemos llamar culta, pese a su arraigo popular en la mayor parte de los casos. Se inicia con la tonadilla escénica en la segunda mitad del siglo XVIII, sigue en el XIX con la canción de salón de autores tan populares como Fermín María Álvarez y Sebastián Iradier, progresa con la generación de maestros del nacionalismo español —alzado desde las

distintas nacionalidades y regiones del Estado— y conoce una etapa de bienestar creador en las cuatro primeras décadas de nuestro siglo, momento al que pertenece la mayor parte de las piezas incluidas en este ciclo.

Las voces internacionales españolas, aún en activo, de Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Teresa Berganza y, últimamente, de José Carreras, han contribuido a dar proyección a la canción española de concierto por todo el mundo.

Los intérpretes



Manuel Cid

Manuel Cid (tenor), nació en Sevilla, en cuyo conservatorio cursó sus estudios musicales, obteniendo el Primer Premio Extraordinario. Con posterioridad y para perfeccionarse vocalmente, se trasladó al Mozarteum de Salzburgo, donde se graduó en 1973 con la máxima calificación. Ha actuado en diversas ciudades europeas en colaboración con importantes orquestas. Asiduo intérprete en el Palacio de la Música de Barcelona y el Teatro Real de



Rafael Senosiain

Madrid, ha cantado bajo la dirección de Igor Markevitch, Ros-Marbá, Odón Alonso, Frühbeck de Brugos, etc.

Rafael Senosiain (piano), cordobés, realizó sus estudios en el Conservatorio de Madrid, finalizándolos con los premios Fin de Carrera, Luque y Extraordinario de Perfeccionamiento. Profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid desde su fundación, es miembro fundador del Grupo LIM y ha realizado trabajos músico-electrónicos



Pura María Martínez

con el Laboratorio ALEA. En 1970, tras haber actuado como solista con la Orquesta Gulbenkian de Lisboa, interpretó el ciclo integral de las 32 sonatas de Beethoven en el Instituto Alemán de Madrid, donde estrenó, en 1973, su primera obra electrónica.

Pura María Martínez (soprano), realizó los estudios de canto en el Conservatorio Superior de Madrid, obteniendo el Premio Extraordinario Fin de Carrera y el Lucrecia Arana. Tras protagonizar, en



Rogelio R. Gavilanes

1967, el estreno mundial de la ópera *Zigor*, de F. Escudero, actuó durante dos temporadas consecutivas, como primera figura, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con la Compañía Lírica Nacional. Ha ofrecido numerosos conciertos con importantes orquestas, habiendo sido dirigida, entre otros, por García Asensio, Wilhen Loibner y Cristóbal Halffter. Su amplia discografía se completa con grabaciones para Radio Nacional de España.

Rogelio R. Gavilanes (piano), estudió en Madrid, de cuya Escuela Superior de Canto es profesor actualmente. Está en posesión de diversos galardones, entre los que cabe destacar el Premio Extraordinario de Música de Cámara del Conservatorio de Madrid, el premio Luque, el Premio Joaquín Larregla de piano, Premio Nacional Alonso, de Valencia, Premio Extraordinario de Virtuosismo y Diploma Internacional del Concurso de Piano de



Carmen Bustamante

Jaén. Ha sido pensionado varias veces para realizar estudios en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, y en el Conservatorio Superior de París.

Carmen Bustamante (soprano), realizó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, donde obtuvo el Premio Santa Cecilia. Inició su actividad concertística en 1960 y su trabajo se desarrolla tanto en el campo de la ópera, el oratorio y el recital como en el de la enseñanza de canto, que



Perfecto García Chornet

ejerce en la escuela Ars Nova de Barcelona. Además de actuar con prestigiosas orquestas españolas, ha cantado en Francia, Italia, Portugal, Suiza y Polonia, habiendo realizado una importante gira por Extremo Oriente. Incorporó el personaje de Teresa Mancha en el estreno de la ópera *El poeta*, de Moreno Torroba.

Perfecto García Chornet (piano), nació en Carlet (Valencia) y realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Valencia, del cual es catedrático en la actualidad. Ha realizado grabaciones para la radio y la televisión de diversos países europeos y americanos y dictado cursos internacionales en Cambrils (Tarragona), Guayaquil (Ecuador) y Norfolk (USA). Como solista, ha actuado con numerosas orquestas entre las cuales se cuentan la Sinfónica de RTVE y la Orchestre de L'Ouest de Suiza. En 1984 recibió el Premio Gaviota al mejor concertista.

Interpretados por Carmen Guillem y Bartomeu Jaume

«Recitales para jóvenes» en la modalidad de oboe y piano

La serie musical «Recitales para jóvenes» se reanudó, el día 10 de abril, con un concierto de oboe y piano ofrecido por Carmen Guillem y Bartomeu Jaume en el salón de actos de la Delegación

Provincial de Cultura. Ambos intérpretes actuaron en Albacete, en jueves sucesivos, hasta el día 24 de abril. Los recitales continuarán, dentro de la misma modalidad, a lo largo del mes de mayo.

El programa de los conciertos está compuesto por las siguientes obras: *Concierto para oboe Op. 7 n.º 3*, de Albinoni; *Sonata KV. 370*, de Mozart; *Sonata Op. 166*, de Saint-Saëns; *Sonata (1962)*, de Poulenc; y *Dos piezas de insectos (El saltamontes y La avispa)*, de Britten.

Los «Recitales para jóvenes» están destinados exclusivamente a estudiantes, que asisten a los mismos acompañados por sus profesores, previa concertación de fechas con la entidad organizadora. Concebidos con un carácter didáctico, los conciertos van precedidos de comentarios orales sobre los compositores, los instrumentos o los intérpretes, a cargo de un especialista. En esta ocasión, es el musicólogo Rafael Martínez el encargado de realizar dichos comentarios.

Durante este curso y con anterioridad a los conciertos que aquí se reseñan, Cultural Albacete ha organizado veinte recitales para jóvenes a los que han asistido más de 3.500 estudiantes. Estos se realizaron en las modalidades de violín y piano, a cargo de



Juan Llinares y Carmen Pérez Blanquer; canto y piano, interpretados por Santiago Sánchez-Gericó y José Antonio Torres; piano solo, ofrecido por Mario Monreal; y canto y guitarra, a cargo de María Aragón y Gerardo Arriaga.

Carmen Guillem cursó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Valencia, finalizándolos con el Premio de Honor Fin de Carrera. En 1981 obtuvo por oposición la plaza de corno solista de la Orquesta Sinfónica de Euzkadi, trasladándose a París, dos años más tarde, para perfeccionar estudios con el profe-

sor Alain Denis. En la actualidad es oboe solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona, plaza que obtuvo por oposición en 1984.

Bartomeu Jaume, mallorquín, inició sus estudios musicales con su padre, ampliándolos posteriormente con los profesores Miguel Segura, Joan Moll, Perfecto García Chornet y Rosa Sabater. Ha obtenido el Primer Premio de Piano «Unión Musical Española» y el Premio del Concurso Nacional «López-Chávarri». En la actualidad es profesor del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Dentro del ciclo «Literatura Española Actual»

Luis Goytisolo disertó sobre las metáforas en «Antagonía»

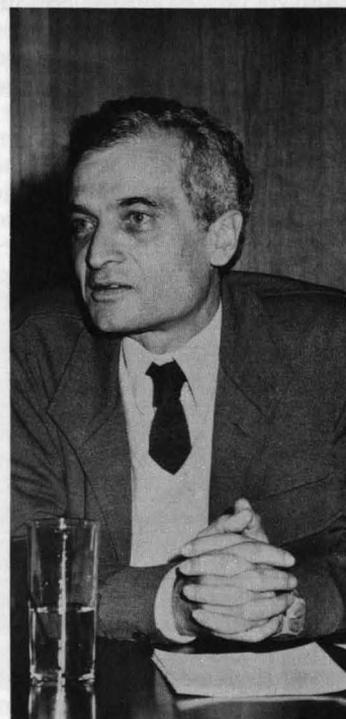
El novelista Luis Goytisolo fue el sexto participante en el ciclo «Literatura Española Actual» en el presente curso. Luis Goytisolo, que visitó Albacete los días 11 y 12 de marzo para intervenir en dicho ciclo, mantuvo un coloquio público y pronunció una conferencia acerca de su obra más reciente.

En su primer día de estancia en Albacete, Luis Goytisolo mantuvo un coloquio público con el profesor y poeta Guillermo Carnero. En el transcurso del mismo, el novelista calificó de casual y espontáneo el nacimiento del realismo crítico español de los años cincuenta.

El día 12 de marzo, Luis Goytisolo pronunció una

conferencia titulada «La función metafórica en *Antagonía*», en la que analizó los diversos tipos de metáforas existentes en su tetralogía narrativa.

De ambas intervenciones, que tuvieron lugar en la Delegación Provincial de Cultura, se ofrece un resumen a continuación y en páginas siguientes.



La función metafórica en «Antagonía»

UNA novela que, como *Antagonía*, no tiene un argumento único, sino varios que se desprenden unos de otros, una novela que se basa fundamentalmente en la estructura, tiene que recurrir forzosamente a la metáfora en el sentido más amplio, en toda la gama de acepciones, como nexo de unión entre una parte de la estructura y otra.

Yo agruparía las metáforas de *Antagonía* en tres bloques distintos: la metáfora tradicional, lo que yo llamo metáfora emblemática y la estructuración metafórica o macro-

metáfora. Estas distinciones son más bien hipotéticas y operativas porque los tres tipos fácilmente se confunden entre sí, y unas metáforas pertenecen a uno de los bloques, pero, al mismo tiempo pertenecen a otro y, a veces, a los otros dos.

En cuanto a la función metafórica en forma tradicional puede señalarse la descripción de un paisaje en el capítulo quinto de *Recuento*. Es el paisaje que contempla el protagonista mientras cumple su servicio militar. El campamento está situado en una montaña desde donde puede

contemplarse el llano y el mar al fondo. Está amaneciendo con un cielo nublado. El paisaje es una prefiguración de la ciudad ideal, que está en lo alto de la montaña protegida por una ciudadela. Esta ciudad ideal aparece por primera vez en el segundo libro de *Antagonía*, *Los verdes de mayo hasta el mar*, y, de nuevo, en el último volumen. Juega un papel muy determinado. Es una descripción que tiene una función no sólo en relación a la obra sino también una fun-

ción respecto a la situación que está atravesando el protagonista, que vive en una ciudad de trazado militar, como suelen ser los campamentos, con su plaza de armas, sus diversas avenidas, situada en lo alto de una montaña, con un castillito falso que es la torre de aguas, etc.; esta ciudad real es una especie de parodia de la ciudad evocada.

Otro tipo de metáfora en forma de descripción es la que se da en el capítulo séptimo de *Recuento*. En principio no parece una metáfora, parece una simple descripción: el protagonista sale de los subterráneos de un museo arqueológico y pasea por el casco antiguo de Barcelona, entre tiendas de antigüedades, tiendas de cirios, talleres de carácter artesanal, etc. Y entre esos comercios, cómo no, una tienda de souvenirs. Entre las cosas que se ofrecen al comprador en esta tienda está la típica tira de postales que muestran una serie de panorámicas de Barcelona.

El tema de una de esas postales lo constituyen las Ramblas, con sus quioscos de flores, de postales y revistas, un pintor que está pintando esas ramblas y los quioscos. La enumeración del contenido de las postales enlaza con la descripción inicial de los temas de las mismas, y continúa la enumeración hasta terminar con una postal de la plaza de la Universidad, con el reloj que marca una hora determinada. Entonces, como si durante el tiempo que ha durado la descripción, el protagonista hubiera seguido caminando y hubiese llegado desde el casco antiguo a la plaza de la Uni-

“
Una novela que se basa fundamentalmente en la estructura tiene que recurrir forzosamente a la metáfora, en el sentido más amplio
 ”

versidad, el tiempo parece rectificarse y lo que era fotografía, lo que era postal, parece cobrar movimiento, como a veces sucede en el cine.

Con frecuencia estas metáforas se encabalgan, a veces arbitrariamente, y lo que en definitiva se está dando a través de una paisaje urbano más bien desapacible es el estado de ánimo del protagonista. Pero del mismo modo en que se extienden mucho, a veces las metáforas se contraen notoriamente y se producen distorsiones que, a menudo, pueden parecer arbitrarias.

En un segundo bloque podría hablarse de metáforas emblemáticas, que hacen referencia a la totalidad del libro. Un ejemplo es lo que yo llamo metáfora del ojo, que aparece por primera vez en *Los verdes* y que luego se desarrolla y completa en *Teoría del conocimiento*, el último volumen de *Antagonía*. Es

“
A veces, las metáforas se contraen notoriamente en mi obra, y se producen distorsiones que pueden parecer arbitrarias
 ”

una especie de descripción-reflexión y recuerdo de un muchacho que está descansando junto a una balsa redonda de agua; sus compañeros están jugando por allí y uno de ellos recibe una pedrada en un ojo. Esto, junto al hecho de ver el cielo y las nubes reflejados en la balsa, le lleva a imaginar al muchacho que el cielo está dentro de esa balsa y que la balsa es una pupila que contiene el cielo entero. Esto le hace pensar que las células afectadas y destruidas en el ojo de su amigo tal vez contenían un microcosmos, de la misma forma que él pertenece a un macrocosmos y que, en ese cielo reflejado, hay montones de planetas y de mundos en los que tal vez otro niño como él también está tendido en esos momentos junto a una balsa. Pero con una diferencia: será un niño infinitamente superior, en el caso del cielo, y será un niño infinitamente inferior en el caso de la pupila. De ahí llega a la concepción de seres superiores, ya que no propiamente dioses, que están tan por encima del ser humano y que no sólo son desconocidos para el ser humano sino que, a su vez, desconocen la existencia de los hombres. El que ha sufrido la pedrada experimenta una sensación dolorosa pero no sabe que tal vez esto supone un cataclismo universal, a un nivel infinitamente inferior.

Finalmente, las estructuras metafóricas pueden apreciarse en los libros de *Antagonía*, que son realmente diez aunque estén en cuatro volúmenes. Entre todos crean un sistema de espejos mayores y

menores en los que las imágenes se van reproduciendo total o parcialmente y desde ángulos absolutamente distintos e incluso contrapuestos.

En *Recuento*, la última parte del último capítulo constituye un texto aparte, totalmente distinto desde un punto de vista argumental. Sus páginas están escritas, teóricamente, no por mí sino por el protagonista. Pero el lector no sabe que en las anotaciones que realiza este protagonista se está establecien-

do el marco geográfico del libro siguiente, *Los verdes de mayo hasta el mar*. Por otra parte, el último capítulo de *Los verdes*, con un título independiente, *Periplo*, también tiene entidad de relato. En el tercer libro, *La cólera de Aquiles*, hay un libro más, situado en el centro, es decir, en los tres capítulos centrales, que constituyen una novela aparte, *El edicto de Milán*, que incluso llegó a ser publicada independientemente. En el capítulo tercero de *La cólera*, la protagonista

empieza a leer una novela y, con ella, la lee también el lector; la protagonista acaba de leerla tres capítulos más tarde y empieza a hablar de esa obra que había escrito.

Finalmente, en *Teoría del conocimiento* hay tres relatos que se suceden. El primero, protagonizado por un jovenito bastante desagradable; el segundo, protagonizado por un hombre adulto y el tercero, protagonizado por un viejo. En los tres casos, el tema que fundamenta las obras es una interrogación.

COLOQUIO



Luis Goytisolo dialogó con Guillermo Carnero

—La crítica habla de una escuela narrativa de los años cincuenta a cuyos miembros atribuye una forma de hacer novela con características concretas: autor objetivo, personajes sobre cuyo psiquismo no se habla en el texto, sustitución del héroe individual por el grupo de protagonistas, presentación de los relatos en unos espacios físicos y temporales reducidos... Todo ello para elaborar una novela de pretensiones sociológicas. Este modelo narrativo ¿lo pusisteis en marcha voluntaria y colectivamente? ¿Te consideras responsable de esa aventura estilística?

—Yo distinguiría entre el realismo social (a veces socialista) y el realismo crítico. Considero que mis dos primeras novelas están dentro de las coordenadas del realismo crítico que fue desarrollado por la novela norteamericana de

entreguerras: Faulkner, Hemingway, Dos Pasos, Scott Fitzgerald, etc. Estos eran mis autores predilectos y, casualmente, también lo eran de Juan Benet, de Marsé, de mi hermano Juan, de Ferlosio, de Fernández Santos, de Luis Martín Santos... También influyó en mis comienzos la obra de Pavese, un escritor italiano de segunda fila que había traducido a muchos de estos americanos que acabo de citar. A comienzos de los años sesenta, los caminos se delimitaron mucho, se destruyó el templo del realismo social y cada uno marchó por caminos distintos.

—¿Podrías matizar la diferencia entre realismo social y realismo crítico?

—Dentro del realismo crítico cabe situar a los novelistas que ahora quedan de mi generación con más nombre y, dentro del realismo social o socialista, no queda prácticamente nada; fue un movimiento que se agostó por sí mismo después de determinadas obras de López Pacheco, Ferrer, López Salinas, etc. No tenía mucho sentido aplicar los esquemas de la Rusia soviética a la España de Franco. En los años sesenta la novela española pasa por una etapa que podríamos llamar «tiempo de silencio», coincidiendo con el título de la novela de Martín Santos. Pero, en resumen, no hubo escuela, no hubo acuerdo entre los novelistas; hubo, eso sí, coincidencias de estilo y lecturas comunes.

—¿No tuvo influencia en tí el *nouveau roman*?

—Me interesó mucho más el planteamiento teórico que la materialización narrativa. Esto sucede desde hace unas décadas con la literatura francesa: primero elaboran una teoría y luego escriben novelas como ejemplo de esa teoría. El escritor que más me atrajo de este movimiento fue Robe-Grillet, pero no al principio, sino precisamente cuando rompe con el objetivismo propio del *nouveau roman* y escribe de forma totalmente subjetiva, algo que en realidad había hecho siempre.

—Se han considerado de manera diversa tus dos primeras novelas: *Las afueras* y *Las mismas palabras* ¿Cómo sitúas tú estas obras en

relación con tus novelas posteriores?

—Se llegó a poner en duda que *Las afueras* fuera una novela, pero para quien haya leído *Antagonía* está claro que sí lo es. En *Las afueras* está torpemente dicho lo que está bien dicho en *Antagonía*. *Las mismas palabras* es quizá mi obra más realista, la que más se atiene al realismo objetivo y también la que lo rompe al desarrollarlo. Con la literatura pasa como con la ciencia: no hay fracasos absolutos, porque un fracaso ta da paso, al mismo tiempo, a un éxito posterior y, en mi caso, ese éxito posterior es *Antagonía*.

—¿Aceptarías el rótulo de metanovela para *Antagonía* o para alguna de sus partes?

—Prefiero un término que utilizan los ingleses: *self referential*, autoreferencial, lo cual significa que las referencias de la novela, más que en el mundo exterior, están en la propia

novela. Esto, en *Antagonía*, se da ya desde *Recuento*. De hecho, *Recuento* establece las referencias que regirán el resto de la obra y, así, podríamos decir que la realidad que aparece en *Recuento* es la realidad real, mientras que la realidad que aparece a partir de *Recuento* es la realidad de *Recuento*, una segunda realidad.

—En tus novelas aparece una Barcelona mítica que, sin duda, servirá para que te etiqueten como el novelista de la ciudad de Barcelona. ¿Qué

significado tiene este mito para tí?

—Tu última afirmación, sin duda, sería considerada non grata en Barcelona. Y ello por una razón muy sencilla: mi obra no está escrita en catalán; no porque haya una crítica en ocasiones sobre la ciudad, que esto lo aceptarían. Simplemente, mis novelas no existen para los medios oficiales, para la Generalitat. Pero, contestando a tu pregunta, Barcelona tiene un papel como mito. Es un condicionante general del personaje, lo cual es evidente en *Recuento*. En todo caso, cualquier ciudad sirve; si hubiera sido romano, hubiera escrito sobre Roma, o sobre Madrid si hubiera sido madrileño. Lo que ocurre es que me parecía más útil elegir Barcelona porque es la ciudad que mejor conozco.

“
 Del realismo social no
 queda prácticamente
 nada, fue un
 movimiento que se
 agostó por sí mismo; no
 se pueden aplicar los
 esquemas de la Rusia
 soviética a la España de
 Franco
 ”

integración española en Europa, con Francia como ejemplo de país que ha abandonado la tradición cultural mediterránea.

Un singular concierto de un grupo instrumental francés, conocido como los Virtuosos de Fontainebleau, dado como clausura de los actos, que la Generalitat organiza para festejar nuestra entrada en la Comunidad Económica Europea, es el motivo para que todo se desarrolle en clave de ironía y la representación/concierto se convierta en una farsa carnavalesca.

Esta orquesta de cámara interpreta un disparatado concierto, donde las tópicas costumbres giran al compás de la mofa, la provocación y los *gags* se suceden tras mostrar cuadros inverosímiles de corte surrealista.

Salvador Montanyà (Xevi Vilar), presentador de este concierto y supuesto jefe de servicios de la Consejería de Interrelaciones con Europa de la Generalitat de Cataluña, comenta —también en clave de ironía— acerca de este memorable acontecimiento: «Europa significa progreso, cultura y civismo, una triple convención que hemos de aceptar pese a las contrapartidas materiales que esto pueda significar en su futuro inmediato. Podemos afirmar que ya somos europeos sobre el papel pero, más allá de los documentos, ¿puede hablarse hoy de una manera de hacer y de ser 'europeo'? ¿y qué mejor que la refinada Francia para per-

sonificar esta manera de ser? ¿y qué mejor que la música clásica para simbolizar la síntesis cultural de la Gran Europa?».

Albert Boadella y Els Joglars

Hablar de Albert Boadella supone, irremediamente, asociar su nombre al grupo *Els Joglars*, ya que Boadella no sólo es su actual director, sino que en 1962 fundó el grupo junto con Carlota Soldevilla, más tarde actriz de la compañía estable del *Teatre Lliure*, y Anton Font, que pasó a dirigir la compañía de mimos *Teatre del Rembom-bori*. La labor teatral de Albert Boadella es, dentro de *Els Joglars*, definitiva y va desde la dirección escénica a la de autor, pasando por la de actor y supervisor de conjunto. Pero si algo caracteriza a este hombre de teatro es su denodada lucha por la libertad total de expresión, lucha que le ha ocasionado múltiples problemas, llegando incluso a ser encarcelado por ello.

Poseedor de un lenguaje absolutamente original y que ha influido poderosamente sobre otros grupos, Boadella se inicia con *Els Joglars* con la idea de revalorizar el arte del mimo, de corte burlesco, con grandes influencias de

Marcel Marceau y basado en silenciosas metáforas. *Mimodramas* (1962), *L'Art del min* (1964), *Deixebles del silenci* (1965), *Mimetismes* (1966) y *Pantomimes de Music Hall* (1967) pertenecen a la primera etapa del grupo catalán.

Tras el abandono del mimo y la pantomima y, sobre todo, la profesionalización de *Els Joglars* en 1968, hace que sea este año una fecha clave en su trayectoria escénica: surge un teatro no condicionado ni por el lenguaje del silencio, ni por el texto literario. Es el dominio del cuerpo lo que les proporciona un nuevo método de improvisada expresión. Pertenecen a este periodo obras tan significativas como *El joc* (1970), *Cruel Ubris* (1970) y *Mary d'Ous* (1973).

A partir de 1974, Boadella inicia una nueva etapa en su evolución teatral con *Alias Serrallonga* (1974), etapa que subraya el ansia de libertad expresiva a través de la palabra y el argumento de la representación. Siguen a esta obra *La Torna* (1977), *Lætiús* (1980), *Olympic Man Movement* (1982), *Teledemo* (1984), *Gabinete Libermann* (1985).

En suma, Albert Boadella ha hecho del nombre del *Els Joglars* uno de los capítulos más fascinantes del teatro español contemporáneo, por su constante renovación en busca del espectador de su tiempo, por la provocación de sus montajes y por el riesgo que entraña desafiar las normas y costumbres establecidas por la sociedad.

Viernes, 2

Exposiciones.

«Hemingway, una vida en fotos».

Exposición fotográfica concebida por **Gianfranco Ivancich** como homenaje al novelista norteamericano. La muestra agrupa 440 instantáneas y diversos objetos personales relacionados con la vida de Ernest Hemingway.

Lugar: Centro Cultural La Asunción.

Hasta el 18 de mayo.

Exposición en HELLIN.

«Memoria de Madrid».

Muestra compuesta por 90 fotografías realizadas, entre 1908 y 1939, por Alfonso Sánchez García y Alfonso y Luis Sánchez Portela.

Lugar: Caja de Ahorros de Albacete en Hellín.

Hasta el 4 de mayo.

Lunes, 5

20'15 horas

Concierto.

Ciclo: «Canción española en el siglo XX».

Intérpretes: **Paloma Pérez-Iñigo** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).

Obras de: Manuel de Falla, Joaquín Turina, Juan Rodríguez Romero, Juan Alfonso García y Manuel Castillo.

Lugar: Delegación Provincial de Cultura.

Jueves, 8

11'30 horas

Recitales para jóvenes.

Concierto de oboe y piano.

Intérpretes: **Carmen Guillem** y **Bartomeu Jaume**.

Comentarios: **Rafael Martínez**.

Obras de: Albinoni, Mozart, Saint-Saëns, Poulenc y Britten.

Lugar: Delegación Provincial de Cultura.

(Sólo asisten grupos de alumnos de colegios e institutos previa concertación de fechas).

Viernes, 9

22'30 horas

Teatro.

Obra: «Hay que deshacer la casa», de **Sebastián Junyent**.

Intérpretes: **Amparo Rivelles** y **Lola Cardona**.

Director: **Joaquín Vida**.

Lugar: Teatro Carlos III.

Sábado, 10

19'00 horas y
22'30 horas

Teatro.

Obra: «Hay que deshacer la casa», de **Sebastián Junyent**.

(Repeticiones de la función del día 9).

Domingo, 11

19'00 horas

Teatro.

Obra: «Hay que deshacer la casa».

(Repetición de las funciones del día 10).

Jueves, 15	11'30 horas	<i>Recitales para jóvenes.</i> Concierto de oboe y piano. Intérpretes: Carmen Guillem y Bartomeu Jaume . Comentarios: Rafael Martínez . (Repetición del concierto del día 8).
Viernes, 16	20'00 horas	<i>Exposiciones.</i> Antológica de José Luis Sánchez . Esculturas, relieves, múltiples, maquetas y medallas, hasta un total de noventa obras. Presentador: José Manuel Caballero Bonald . Lugar: Museo de Albacete. Hasta el 29 de junio.
Sábado, 17	20'00 horas	<i>Concierto.</i> IV Ciclo de conciertos en el Organo histórico de Liétor. Intérprete: Lucía Riaño . Obras de: Antonio de Cabezón, Tomás de Santa María, Aguilera de Heredia, Vicente Rodríguez, Cabanilles, Correa de Arauxo, Francisco Andreu, Pasquini y Antonio Mestres. Lugar: Parroquia de Santiago Apóstol de LIETOR.
Jueves, 22	11'30 horas	<i>Recitales para jóvenes.</i> Concierto de oboe y piano. Intérpretes: Carmen Guillem y Bartomeu Jaume . Comentarios: Rafael Martínez . (Repetición del concierto del día 8).
Sábado, 24	20'00 horas	<i>Concierto.</i> IV Ciclo de conciertos en el Organo histórico de Liétor. Intérprete: Adalberto Martínez . Obras de: J. Ximénez, Correa de Arauxo, Durón, Martini, Gherardeschi, Valeri, Marcello, Soler, Casanoves y Cabanilles. Lugar: Parroquia de Santiago Apóstol de LIETOR.
Miércoles, 28	20'00 horas	<i>Letras.</i> Ciclo: «Literatura Española Actual». Recital poético de Antonio Gala . Lugar: Centro Cultural La Asunción.
Sábado, 31	20'00 horas	<i>Concierto.</i> IV Ciclo de conciertos en el Organo histórico de Liétor. Intérpretes: Miguel del Barco (órgano) y Miguel Angel Colmenero (trompa). Obras de: Cherubini, Cabanilles, Schubert, Eccles, Haendel, Soler y Bach. Lugar: Parroquia de Santiago Apóstol de LIETOR.

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE ALBACETE

