

Cultural Albacete

Boletín Informativo

11

Diciembre 1984





Ensayo	● Carmina Useros y Manuel Belmonte: «La artesanía popular albacetense»	3
Arte	● «Miró: Aguafuertes», hasta el 9 de diciembre — 47 obras integran la muestra	16 16
	● Se clausuró la exposición «El niño en el Museo del Prado»	18
Música	● El ciclo «Estudios para piano» finaliza en diciembre — Guillermo González y Javier Sanz del Río ofrecerán los dos últimos conciertos	19 21
	● Recitales para Jóvenes — Se reanuda esta actividad musical	22
Literatura	● Alonso Zamora Vicente intervino en el ciclo «Literatura Española Actual» — Rafael Palacios: «Primores de lo cotidiano en Zamora Vicente» — Coloquio con el crítico Andrés Amorós	23 26 26
Teatro	● «Casandra», de Galdós, en el Teatro Carlos III, de Albacete — La versión de Francisco Nieva, a cargo de la Compañía del Teatro Bellas Artes de Madrid — Juicios históricos sobre la obra	28 29 30
El estado de la cuestión	● Se reanudó el ciclo en octubre — Carlos Sánchez del Río: «La energía»	31 31
Actividades culturales en diciembre		35



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

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

IMPRIME: Excm. Diputación Provincial de Albacete.
Fotocomposición: Neografis, S. L. - S. Estévez, 8 - 28019-Madrid

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

La artesanía en Albacete

Por
Carmina Useros Cortés
y **Manuel Belmonte**
González



CARMINA USEROS CORTES nació en Albacete en 1928. Maestra Nacional por la Escuela Normal de Albacete. Miembro de Número de Instituto de Estudios Albacetenses en 1978 y Presidenta de la Asociación Museo de Cerámica de Chinchilla. Es autora de: «Cocina de Albacete», «En busca de la artesanía de Albacete» y «Fiestas Populares de Albacete y su provincia».

MANUEL BELMONTE GONZÁLEZ nació en Albacete en 1919. Médico Oculista. Oftalmólogo de la Beneficencia Provincial de Albacete. Es director del Museo de Cerámica de Chinchilla y autor en colaboración del libro «En busca de la artesanía de Albacete». Editor de tres libros sobre temas de Albacete.

La artesanía es tan antigua como el propio hombre y siempre ha estado ligada a la vida de éste, bajo distintas formas. También es una clase social constituida por los artesanos, es su arte, es su obra. Pero este arte es puramente mecánico, utilizando para su trabajo elementos propios de cada oficio, creados por ellos mismos, siendo dichos utensilios muy simples y ellos dueños y señores de su actividad.

Han sido creadores según las necesidades de cada momento y por ello se sienten orgullosos de su trabajo.

En todas las naciones se ha reconocido a la artesanía un gran valor y en todas las épocas se ha tenido un gran respeto hacia ella. En los países cultos las labores de artesanía están protegidas y a los artesanos cada vez se

* 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; *Miguel Sabuco, filósofo de Alcaraz*, por Carlos Mellizo, profesor de la Universidad de Wyoming; *La formación del «núcleo histórico» en la ciudad de Albacete*, por Miguel Panadero Moya, Catedrático-Director del Departamento de Geografía de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado en Albacete; *Personajes de las coplas manriqueñas en la historia albacetense*, por Aurelio Pretel Marín, Director del Instituto de Estudios Albacetenses; *Cultura y vida civil en Albacete*, por Antonio García Berrio, Catedrático de Crítica Literaria de la Universidad Autónoma de Madrid y Director del Departamento de Lengua Española; *La arqueología en la provincia de Albacete*, por Rubi Sanz Gamo, profesora-tutora de Prehistoria y Arqueología en la UNED y Secretaria General del Instituto de Estudios Albacetenses; y *El pensamiento a través de la historia de Albacete*, por Domingo Henares, catedrático de Filosofía.

les tiene más en cuenta, valorando al máximo su obra, que lleva con orgullo el marchamo de «Hecho a mano».

La provincia de Albacete es geográficamente tan distinta, que la artesanía se desarrolla según las necesidades de cada lugar y según la materia prima de que en el mismo se dispone.

La arcilla que se encuentra en Chinchilla es de gran calidad para la creación de los cacharros tradicionales de uso doméstico y, por ello, se desarrolló tanto en esta zona y en donde el verdadero impulso partió del lugar denominado «El Tejar», porque existía allí una fábrica de teja árabe. Tanto la teja, como el resto de la alfarería, data de la dominación árabe del siglo VIII. Ya entonces se trabajaba como en los actuales alfares; o mejor, ahora se trabaja como en los antiguos talleres.

Los trabajos de esparto se desarrollan preferentemente en la zona de Hellín.

La talabartería, en los pueblos con mayor índice de caballerías.

Y así podríamos ir enumerando los oficios y las regiones en un completo paralelismo.

Nuestro entusiasmo por enaltecer todo lo que sea Albacete y su provincia, en donde nos sentimos orgullosos de haber nacido, hizo que nos interesáramos por sus costumbres.

En este sentido hemos hecho un amplio estudio recorriendo personalmente todos y cada uno de los pueblos de la provincia, desde 1968 a 1981, para profundizar en los conocimientos de la manera de vivir de nuestros paisanos. La cocina, la artesanía, las fiestas.

Al revisar la artesanía fuimos descubriendo la importancia que había tenido en otro tiempo y el riesgo que corría de irse perdiendo. Estaba pasando un mal momento, había llegado la época del consumismo, del electrodoméstico, y el trabajo de estos hombres y mujeres no se valoraba y, por tanto, se trabajaba con poco entusiasmo.

Encontramos artesanos puros, cuyo único medio de vida era y es su propio oficio y otros que este trabajo artesanal lo tenían como ayuda a la economía familiar.

Hay que añadir que muchos artesanos tenían una gran ilusión por no perder lo que sus antepasados venían haciendo, transmitiendo de padres a hijos las técnicas de su oficio, lo que en ocasiones, si no había descendencia, desaparecían los trucos y modos personales de determinados maestros.

Nos hemos visto también descorazonados en muchas ocasiones, porque hemos encontrado pueblos en los que no hubo manera de hallar un solo artesano, porque muchos de los productos de nuestra tierra no tienen un marchamo de denominación de origen y vemos con tristeza que a nuestros artesanos se les «obliga» a poner en sus artículos nombres comerciales de otras provincias o de otras firmas, que se limitan a comercializarlos con pingües beneficios.

Sirva como ejemplo el saber que muchas de las botas de vino que se

venden desde el Bidasoa al Estrecho y que pomposamente llevan inscripciones comerciales o frases como «Recuerdo de...» están hechas en alguno de nuestros talleres. O nuestras navajas y cuchillos, que a veces se les ve como aceros de otras provincias. O nuestras gorras, cuyos forros llevan inscripciones en los que no «puede» figurar el lugar de origen.

Al ver trabajar a los artesanos de cualquier rama es cuando uno puede darse cuenta de lo que cuesta hacer cada pieza y con qué desconocimiento se regatea el precio de la misma. No se piensa que para que a un comprador le llegue un botijo, valga el ejemplo, se ha tenido que recoger la arcilla, cernerla, decantarla, amasarla, tornearla, secarla, cocerla, enmellarla, transportarla (con el riesgo enorme de su rotura) y a veces volverla a casa por no haberla vendido y por la que se pagan muy pocas pesetas. Pero a ese mismo comprador no se le ocurre nunca regatear en un bar un café o una bebida extranjera con burbujas.

Cuchillería

Cuando se trata de estudiar algo sobre la artesanía de Albacete, no cabe duda que hay que empezar hablando de las navajas.

Históricamente hay datos que nos demuestran que ya se fabricaban en la época de la conquista de Granada por los Reyes Católicos. Los artesanos copiaron de los árabes los damasquinados que hacían en las hojas, su temple y su ornamentación.

Hay tres ciudades que se disputan el origen de la fabricación de navajas, cuchillos y tijeras en nuestra provincia: Albacete, Chinchilla y El Bonillo.

En un magnífico libro de Manuel Rico y Sinovas, «La Cuchillería en España», ya se habla de D. Torres, Artífice de Albacete, que en 1609 fabricó un cortaplumas y unas magníficas tijeras que llevaban una significativa inscripción:

«Concordes omnia corterunt, discordes se ipsas».

Torres, Artifex Albacete.

(Unidas lo cortarán todo; separadas se morderán entre sí).

Hay datos fehacientes de la existencia de talleres desde 1698 (Antonio Ximénez). En Albacete, más tarde Pedro Díaz, Arcos, León, Castellano, todos con el antiguo sistema gremial, estaban situados en el barrio de San Antón.

Consta así también en los talleres de El Bonillo, que bien claro estaba en las canciones de los segadores que se trasladaban de Andalucía a La Mancha:

«Al pasar El Bonillo
a mi chacha compré navajilla,
que da golpecillo.»

En Chinchilla el maestro cuchillero Alejo Magias fabricaba tijeras con inscripción:

«Alexo Mexía en Chichilla Año 1690
de Diego Rincón y Salazar.»

En el siglo actual están inscritos cinco talleres de cuchillería: Arcos Aroca, A. García, P. Moreno, Sarrión y Zafrilla. Algunos de estos siguen en la actualidad, otros son discípulos aventajados que se establecieron por su cuenta, otros son talleres familiares (Hermanos Expósito) o son Cooperativas de artesanos, en fin, otros son cuchillerías o fábricas en serie de tipo industrial, aunque todas tienen artesanos para hacer piezas de valor.

Describir la navaja albaceteña es tarea difícil por la gran variedad de sus formas, pero muy fácil, pues es conocida de todo el país.

Las hojas son de acero de calidad y hoy día inoxidable, que las hacen más bellas y duraderas. Los mangos de las navajas clásicas de la tierra son de asta de toro, material nada fácil de trabajar, de asta de ciervo, de pata de ciervo, de asta de cebú, de madera, de material plástico y casi por este orden va la categoría y clase de ellas, de mejor a peor.

Las hay de todos los tamaños, desde las miniaturas que se usan como colgantes hasta las de gran factura, de más de un metro una vez abierta.

Las formas varían por sus hojas y por sus puntas. Las cachas siguen la forma de la hoja para cubrirla y dejarla protegida.

Desde hace muchos años se hacen de distintos modelos, algunos de ellos dependiendo de su función. Así están: Albaceteña, Jerezana, Sevillana, Punte-Espada, Tranchete, Capaora, Estilete, Pastora, Fieles, Cabriera, Punta Cortada, Machete, Bandolera, Anilla.

También las hojas pueden grabarse, con dibujos de forma arabesca, o con los nombres de sus dueños, o inscripciones que se han hecho clásicas:

«Si esta víbora te pica,
No hay remedio en la Botica.»

Hay una antigua tradición que dice que las navajas de Albacete no se pueden regalar, «porque al así hacerlo, se corta la amistad». Para no dar lugar a ello, las navajas de Albacete se venden, cobrando un precio simbólico, de una moneda de 1 ó de 5 pesetas.

Hoy día, lamentablemente, ya no hay cuchilleros en El Bonillo, ni en Chinchilla. Sin embargo, han surgido con pujanza nuevos cuchilleros en Madrigueras, que se dedican al cuchillo de oficio, aunque con más carácter industrial que artesano.

Casi toda la producción de Madrigueras está compuesta por cuchillos de todas clases, tanto de cocina como los cuchillos y cuchillas de profesionales. Las machetas Gallegas, las cuchillas de carnicero de diversa

forma, Catalanas, Madrileñas o Murcianas. Las Pescateras del Norte y Catalanas. Los cuchillos de pan de distintos tamaños y filos, perlados, largos y cortos. Cuchillos jamoneros con o sin sierra.

Un aspecto interesante de nuestras navajas es la relación y la mención de las mismas en la literatura. Así, como vía de ejemplo, los versos de García Lorca:

«Angeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Angeles con grandes alas
de navajas de Albacete.»

Eugenio D'Ors describe con maestría la estampa del navajero que lleva en su faja muchas piezas de la artesanía cuchillera para ofrecerla en venta a los viajeros de los trenes que pasaban por nuestra estación a cualquier hora del día o de la noche.

También Azorín en un trabajo del libro «Albacete, siempre», titulado «Navajas, navajitas», se ocupa de ellas.

Y nuestro Francisco del Campo Aguilar, en su monografía «Luz y sombra de la navaja» y en su «Albacete contemporáneo», presenta interesantes datos sobre nuestra artesanía cuchillera.

Podrían citarse nombres extranjeros, Alejandro Dumas, Próspero Merimé, Sartre, etc., que en sus viajes y descripciones, sobre todo en el siglo XIX, hablan de la navaja y los navajeros.

Ya se ha perdido la estampa típica del navajero, con su abultada faja de cuero, en la que introducían sus cuchillos y navajas, como escarpates móviles, y así poder tener las manos libres con las que ayudarse a subir y bajar de los trenes a ofrecer su mercancía con el típico anuncio de «Cuchillitos, navajitas, se venden».

Hay una anécdota que es aleccionadora y que demuestra la categoría humana de nuestros antiguos cuchilleros. Si entre dos de ellos se fraguaba una disputa y se llegaba a la riña, jamás hacían uso de las navajas o cuchillos; se quitaban la faja, la tiraban al suelo y regañaban a puñetazos.

Alfarería

Los primeros cacharros que necesitó el hombre para su uso los modeló a mano, amasando la arcilla con agua. Seguramente como la producción era lenta y las necesidades del hombre aumentaban, apareció la rueda de alfarero alrededor de unos 3.000 años antes de Jesucristo.

Se conservan hoy día los dos procedimientos de fabricación de utensilios, a mano y a torno.

La alfarería de la provincia de Albacete gozó de buena fama por las tinajas de Villarrobledo en la llamada alfarería de «Dasto», hecha a

mano. Desde Villarrobledo se enviaban a toda España tinajas de todos los tamaños, llegando hasta las de 300 arrobas de cabida. En la alfarería de «fino» hecha a torno destacó la producción de Chinchilla de Montearagón, por la gran cantidad y calidad de los alfareros que trabajaban a principios de siglo y por la variedad de piezas que se hacían.

En el año 1973 los tres alfareros que quedaban en activo en Chinchilla modelaron las 104 piezas que componían toda la gama que se hacía desde principio de siglo hasta entonces. Con este motivo se les hizo un homenaje exponiendo todas estas piezas en la Cueva de la Leña.

En los primeros años de este siglo XX trabajaban en Chinchilla 36 alfareros, que quedaron reducidos a 26 en el 1934.

Todos los alfares estaban en cuevas, y las cercanas a la ermita de San Antón estaban habitadas por los propios alfareros. El hecho de instalarse en las cuevas no es una casualidad, sino que, dado el grado de humedad de las mismas, el barro se mantiene en mejores condiciones, aunque si almacenaban bastante tenían que cubrirlo con sacos y humedecerlo de vez en cuando, lo que hoy en día se subsana tapándolo con plásticos.

El barro de los alrededores de Chinchilla es de buena calidad, lo que da a esta cerámica una especial categoría; sin embargo, la extracción es costosa, pues en algunos sitios la veta está bastante profunda y es de poca anchura.

Con todas las dificultades que este oficio supone, fueron muchos los maestros de la alfarería de Chinchilla que han dejado un nombre para la historia, y algunas piezas que felizmente se conservan en el Museo de Cerámica de la ciudad. Entre ellos figuran «Peroles», Valeriano, los «Espinás», los Molinas, los «Coloraos», Indalecio, los «Leandros», los de «Realico», Mariano Tortosa, «Pintili», etc.

En la actualidad sólo quedan dos alfareros en activo, que hacen las piezas tradicionales y, sobre todo, las famosas cuerveras de seis, ocho y doce pucheretes, para nuestra popular bebida.

Dos familias alfareras emigraron con su torno para establecerse en La Roda y Albacete y siguen trabajando con el mismo estilo y sello de su antigua «Academia».

La Roda está en plena producción, con el precioso detalle de que han llegado a trabajar juntas tres generaciones, padre, dos hijos y nieto, modelando piezas de gran categoría alfarera, como son las cuerveras de gran tamaño (70 litros) y los botijos de un metro de altos.

En Tobarra hay otro centro de alfarería con piezas de torno por lo fino y macetas.

En Albacete también se hacen las piezas tradicionales de origen chinchillano.

Las famosas tinajas de Villarrobledo hace tiempo que ya no se fabrican para las bodegas, aunque se siguen haciendo como adornos y maceteros. Las tinajas de gran cabida están colocadas en las antiguas bodegas

de solera, y nos consta que han llegado hasta Roma. Queda en Villarrobledo sólo una alfarería que haga cántaros de todos los tamaños, cantarillas y otras piezas para agua, que las hace sin torno, con su habitual maestría.

No podemos dejar de mencionar la alfarería de El Pozuelo, desaparecida hace años, por la gran calidad de su barro rojizo. Nos consta la existencia de bastantes piezas en casas particulares y en el Museo de Cerámica de Chinchilla.

Igualmente también figuran en el museo ejemplares de las antiguas alfarerías de Hellín, Higuera y Peñas de San Pedro.

Ante el panorama ensombrecido de la desaparición de esta rama de la artesanía no sólo a nivel provincial, sino nacional, fue creado en 1980 el Museo de Cerámica Nacional de Chinchilla, en donde además de las piezas de todos los alfares de la provincia figuran un total de 1.512 ejemplares recogidos en los propios obradores de toda España en un edificio propio proyectado para este fin.

Telares

Los telares fueron siempre populares en toda la provincia. Hace años era corriente que en algunas casas particulares se tejieran sus propias «traperas», esa especie de manta hecha con tiras de telas de sobras, de retales de todos los colores, que combinándolos forman un tejido grueso que se coloca entre el somier y el colchón. También en esos telares privados se hacían los delantales y los paños de cocina. En alguno de ellos se trabajaba con lana virgen y ellos mismos la lavaban, cardaban, hilaban y tintaban.

En nuestra tierra hubo telares famosos en Yeste, Elche de la Sierra, El Ballesterero, El Bonillo, Bogarra, Alcaraz, Munera, Alcazozo, Casas de Lázaro, etc.

En el momento actual han desaparecido casi todos, y los que quedan mantienen pura la forma y la clase de tejido de nuestros antepasados.

En plena actividad se encuentra Casas de Lázaro, donde hay un taller en el que hemos tenido la suerte de ver trabajar a tres generaciones. En Munera y El Bonillo se pueden conseguir bajo encargo.

Los tejidos que se fabrican en nuestros telares son de diversa denominación:

«Lisos», de uno o varios colores; a listas de diferentes anchos, repitiendo los motivos y los colores.

«Labrados», con multitud de dibujos en sus franjas y grecas.

«Gorullo», tejido dedicado especialmente para hacer colchas y alfombras por su gran espesor. Se hace de un solo color, con resaltes y rebajes en la trama, o bien haciendo dibujos vistosos de flores, pájaros, flores y grecas.

«Hoja de la Rosa», también especialmente dedicado a la confección de colchas.

Antiguamente no había moza casadera que no llevara en su ajuar una colcha hecha en alguna de estas dos modalidades. Hoy día, lejos de ser de utilización popular, se han convertido estos tejidos en algo dedicado a las clases acomodadas, pues la confección tan laboriosa de estas telas hace elevar necesariamente los precios de las mismas.

Más populares son, y afortunadamente hoy en gran auge, los tejidos para los refajos del traje femenino regional manchego.

Los de Albacete son los refajos de «rueda», de muchos colores, lisos y labrados en sentido horizontal y plisados en menudos pliegues. En Hellín las rayas también verticales en azulón fuerte y negro. Y así pequeñas variedades que dan al traje de nuestras mujeres una gran vistosidad y una personalidad acusada de cada comarca. Si a eso añadimos las pañoletas, los delantales, los corpiños, los moños de picaporte y las horquillas, todo hecho a mano, se completa la variedad étnica de nuestra provincia y la influencia de las zonas limítrofes.

La utilización de los tejidos hechos en telares a mano constituyó hace pocos años un acontecimiento social muy notable en Albacete. Se trató de la confección de trajes de alta costura, faldas, trajes de chaqueta y vestidos de noche con colores y dibujos manchegos que fueron diseñados por el artista albaceteño Juan Pedro de Aguilar y tejidos en los telares de Casas de Lázaro.

Alfombras

Durante la dominación árabe, Chinchilla fue un emporio de riqueza. La confección de alfombras fue una de las industrias artesanas más importantes. Consta que fueron exportadas a Europa, y en la Corte de París se han visto las famosas alfombras de Chinchilla.

Alcaraz, que junto con Chinchilla había sido una de las cunas de las alfombras españolas, a partir del siglo XV empieza a modificar las técnicas y fórmulas antiguas árabes y surgen las puramente alcaraceñas.

En las «Moriscas» se van quitando signos y cenefas típicamente árabes. Les siguen las de tipo «Gótico», en las que se introducen dibujos de cardos, alcachofas y granadas, siendo los dibujos de éstas más bien de carácter heráldico a raíz de la Reconquista. Otro grupo parece derivar de las llamadas Holbein, por ser reflejadas en casi todos los cuadros de este maestro alemán. El Renacimiento dejó su influencia en los dibujos de las alfombras de Alcaraz, y más tarde el «Barroco» impregnó con su estilo los diseños de estas «tappeti».

Hoy, gracias a la feliz iniciativa de don Eugenio Martínez, cura de Casasmarro (Cuenca), se han levantado varias industrias artesanas de alfombras, una de ellas en nuestro pueblo de Lezuza.

Se ha conseguido una perfección extraordinaria en la realización de los dibujos y técnicas de las antiguas alfombras de Alcaraz.

La confección antigua de alfombras comportaba todas las operaciones, desde el esquila de las ovejas hasta el lavado, cardado, hilado y teñido de la lana, y luego la confección propia del tejido a base de nudos.

Hoy se emplean lanas ya coloreadas. Los hilos verticales de la urdimbre son de cáñamo o de materiales sintéticos, pero estos hilos no son visibles, pues quedan tapados por los nudos que sobre ellos se hacen formando los dibujos.

La forma de los nudos, español o turco, y el grosor de la lana, así como el recorte de los cabos, hace que varíe el espesor y la calidad de la alfombra, que también se valora por el número de nudos por unidad de superficie.

La tinción en nuestras antiguas alfombras tuvo una gran influencia para su bello colorido. Se sabe que se hacía a base de vegetales. El azul, con el índigo o añil; el rojo, con la raíz de rubia; el amarillo, con la flor de azafrán; el negro, con el tanino, y los demás tonos, con las correspondientes mezclas. En el momento actual se consiguen los colores con lanas comerciales iguales que los de las alfombras que han servido de modelo y que se guardan en Museos Nacionales (Instituto Valencia de Don Juan, Artes Decorativas de Barcelona, Museo de Granada, Metropolitan de Nueva York, Victoria Alberto de Londres, Pennsylvania, Filadelfia), entre otros.

Es digno de ayudar el trabajo de las artesanas de Lezuza, que están reproduciendo algunos de los dibujos de las antiguas alfombras de Alcazar, de una gran belleza, porque infravaloran las horas de ejecución de una alfombra, cobrando precios que hoy, aun pareciendo caros, son realmente módicos.

Botas de vino

Comienzan los boteros sus actividades en la ciudad de Chinchilla, que fue la cuna de tantos artesanos, hacia el 1808, en una cueva del Cerro de la Montera, por los primeros miembros de la familia Iñiguez. Siempre a ese lugar se le ha conocido por la Cueva del Botero. Desde allí vino esta familia a establecerse en Albacete, donde ininterrumpidamente se han venido haciendo.

La clásica bota es de piel impregnada de pez en el interior, para hacerla impermeable. Tiene su «misterio» el mantener la pureza de la piel para que el vino no se agríe. Debe tenerse la bota siempre llena de vino y tumbada. Cada día, si no se hace uso de ella, debe dársele media vuelta para que estén «en forma» las dos paredes. Los primeros días, con un vinillo ajerezado; después, con el que guste a cada cual, pero procurando que cada bota lleve siempre el mismo.

Hoy, para evitar estas molestias, y dado que su uso no suele ser diario, las botas llevan el forro interior de plástico flexible, que las preserva de malos sabores, que se pueden enjuagar y cambiar de calidades. Incluso se utilizan para agua, lo que en nuestras latitudes sería inconcebible, pero no ocurrió así con algunas Unidades del Ejército Norteamericano, que la adoptaron como cantimplora por tener la ventaja que al estar vacía se aplasta y ocupa menos espacio que las metálicas.

La fabricación de estas botas de vino ha sido una de las labores de artesanía que han dejado más dinero a nuestra provincia.

Esparto

En una provincia de secano como la nuestra, la producción y aprovechamiento del esparto en determinadas zonas del sur y sudeste fue una fuente muy saneada y de fáciles ingresos en épocas anteriores. La implantación y utilización de fibras acrílicas y los materiales de plástico han hecho perder valor a los materiales naturales, como el yute, el cáñamo, la pita, el esparto.

Muchos de los utensilios que se usaban hace unos años han sido sustituidos por otros similares, pero de materiales distintos. Las espuestas para la construcción y para labores agrícolas se han cambiado por las de goma. Las cestas, cestillas, aguaderas, seras y serones se han sustituido por bolsas de plástico, bidones o sacos de fibra. Las estereras, valeos y pasillos, por alfombras acrílicas.

Precisamente porque ya no se usan de forma masiva y popular, su empleo ha quedado reducido a las zonas rurales agrícolas y a determinadas personas de condición más elevada, que quieren permitirse el lujo de usarlas en su casa o en locales de tipo comercial, como restaurantes, tabernas, paradores, de los que han dado en llamarse «típicos», para revestimiento de paredes, como estereras, posetes, asientos y valeos. Para ello se emplea pleita de varios cabos, que, unida a otras del mismo ancho, forman tiras horizontales que entre todas dan la altura para un asiento, un zócalo, una estera alargada o para un valeo circular si ese «recincho» se va uniendo en espiral.

Aparte de esa labor de esparto, que puede llamarse corriente o basta, se conserva aún otra mucho más fina, con la que se realizan esportillas, bolsos, paneras, escriños y hasta objetos de adorno.

En nuestros viajes por la provincia hemos encontrado verdaderos artistas del esparto en Fuentealbilla, Villamalea, Chinchilla, Yeste, Socovos, Ferez, etc., y muy especial en Isso (Hellín), donde el artesano es capaz de hacer figuras humanas, animales, belenes con todas las figurillas, pendientes, collares, etc., de singular belleza y originalidad.

Este tipo de trabajos es poco frecuente y está mal retribuido, porque nunca los esparteros cuentan y valoran el número de horas empleadas en cada faena.

Aún se siguen haciendo de pleita de esparto dos utensilios de común uso en nuestra latitud: las esteras para las prensas de aceite en las almazaras y las cinchas de los cilindros de hacer el queso manchego.

También se utilizan las llamadas «esparteñas» o «alborgas», tipo de calzado con la suela y las palas de trenzado de esparto y sujetas con una soguilla que se ata en el empeine. Unas las usan como simple calzado de uso en el campo —generalmente por gente acomodada que le gusta presumir de pobre— y otras para el pisado de la uva en la bodega o en el jaraiz, en la fabricación del vino, cuando se hace de artesanía.

Romanas

Entre las labores artesanas más interesantes de nuestra provincia está la fabricación de romanas.

Desgraciadamente, el encantador procedimiento de pesada de la romana ha sido sustituido por balanzas-básculas de tipo electrónico, que ya marcan hasta el precio de la mercancía.

Un solo pueblo, Madrigueras, ha sido la sede de los romaneros más importantes de España de los últimos años. Hasta no hace mucho había en Madrigueras 36 constructores de estos pesos. Hoy quedan reducidos a dos, que siguen siendo los artífices de las preciosas romanas.

De siempre ha habido dos clases de romanas: la cordobesa y la de Madrigueras. La diferencia estriba en que una lleva la «vara» embutida en el pilón, mientras que la otra tiene el pilón libre, va colgado, y se mueve con la mano para irlo colocando en las rayas de la vara.

Suelen tener dos ganchos, uno a cada lado, de manera que el brazo de palanca varía en uno o en otro y, por lo tanto, la pesada. Así se dice que se pesa «por lo mayor» o «por lo menor».

Según el tipo de mercancía para pesar así, se construyen las de cinco kilos hasta las de veinte arrobas. Para sostener esta última, se cuelga el gancho de una gran escarpia o de alguna viga del almacén o granero, o se improvisa colgándola de un palo de buena madera y éste lo sostienen entre dos hombres colocándolo cada uno en su hombro, a modo de columnas o bípedes y, por lo tanto, con misión puramente estática. En ocasiones, cuando hay que pesar animales, como corderos, cerdos, ovejas, hay que servirse de sacos o cinchas para sostenerlos. Si la mercancía es menuda se utiliza un platillo sujeto por unas cadenas algo parecido al de las balanzas, pero más profundo, y en él se van echando las nueces, frutas, hortalizas, etc.

A pesar de ser una industria que parece que va a extinguirse, se ha modernizado en parte, por el empleo del acero inoxidable, que les da un aspecto más hermoso, no se pone feo con el tiempo y no hay que engrasarlo, aunque su construcción es más penosa por la dureza del material.

Encuadernación

Siempre que un artesano destaca en cualquier especialidad y pone alto el nivel de ese oficio en una población, los demás de su clase tratan de emularlo, y así, en conjunto, se mantiene una calidad mucho mayor. Eso es lo que sucede en Albacete con la encuadernación. Puso tan alto el pabellón Gumersindo Martínez, en el viejo taller de la calle Gaona, que para poder mantenerse los demás en una altura parecida tuvieron que trabajar muy bien y hoy día se mantienen como entre los mejores maestros de otras provincias.

Las encuadernaciones artísticas tienen un marchamo especial, pues todas semejan piezas antiguas. Así, se llaman de artesonado, de puertas, barrocas, cuarterones, labradas, de abanico, etc. Se emplean pieles de colores, pergaminos, pasta española, telas y materiales modernos. Los lomos suelen tener varias piezas y son casi siempre curvos y en ellos va impreso, generalmente en letras de oro, el título y autor y a veces las iniciales del dueño.

La calidad de una encuadernación y, por lo tanto, la categoría de la misma, no sólo se mide por la belleza de las pastas, sino por su cosido, que permita poder abrir el libro por cualquier página y dejarlo abierto encima de una mesa, sin que sus hojas se eleven de la posición horizontal.

A los ejemplares selectos, además de tener unas guardas de seda, moarés o papeles especiales, se les hace un estuche de la misma piel que las pastas, sin dibujos o labrados, y que permite dejarlo encima de una mesa en posición horizontal o en la librería de forma vertical. A este estuche le falta una cara, que es la que corresponde al lomo, y que así permite verlo y reconocer el libro de que se trata.

Son evidentemente piezas y motivos de ornamentación, de regalo o de coleccionista.

Otros, los encuadernados en pergamino, llevan a veces dibujos en tintas de diversos colores, obra de verdaderos artistas.

Tambores

Durante el día de Jueves Santo, miles y miles de tambores son redoblados por los hellineros y los tobarreños. El origen de esta costumbre es ancestral. Se dice que durante la dominación musulmana en España la ciudad de Hellín estuvo varias veces en poder de los cristianos y de los moros. Una de las veces, ocupada por los cristianos, estaba desguarnecida y atacada por las tropas musulmanas. Al ver la inminencia de la ocupación, se les ocurrió a los vecinos hacer mucho ruido con cacerolas, tapaderas, hierros, etc. Al oír tan tremendo clamor los moros creyeron que se trataba de un numeroso ejército y huyeron. Era el día

de Jueves Santo. Desde entonces en esa fecha y en su conmemoración se hace mucho ruido con diversos objetos. De ahí nace la costumbre de tocar los tambores con este fin.

Hay varios artesanos en Hellín y en Tobarra que se dedican a la fabricación de tambores, pero llaman la atención dos de ellos en Tobarra, que han construido dos piezas únicas, uno en acero inoxidable todo calado, que lleva grabadas las figuras de la Pasión, y en los tornos de tensar, otras figuras alegóricas, y otro que se ha construido sin tornillos en el que el sistema de tensión lleva un solo tornillo interior.

Otras labores artesanas

En Albacete han tenido gran categoría la CERRAJERIA y FORJA de la mano de la familia Tejados, que se estableció en 1876 con Pedro José Tejados y continuado por sus hijos y nietos. Hoy se hacen forjas de verdadera importancia, tanto en la capital como en casi todos los pueblos de la provincia, aunque ahora tiene que derivar su actividad a la reparación de aperos y carpintería metálica.

Entre los trabajadores del hierro no puede olvidarse la construcción de las HOCES de Bienservida, que aunque ya se utilizan mucho menos, por la mecanización de la siega, se siguen solicitando éstas, los verdugillos y las corvillas.

Digna de mención es la actividad de los FUELLES. Hasta hace poco había en Alpera un famoso taller, donde se fabricaban por miles y además con un nombre comercial de gran pomposidad, «La Catedral de San Roque», hoy desaparecido. También tienen mucha fama los de Villarrobledo, que se construían con adornos de tachuelas y clavos de distintas clases y dibujos y con los pitorros de bronce hechos en S. Juan de Alcaraz.

Los TALABARTEROS han cambiado su producción, y en lugar de atalajes y abarcas ahora se dedican a los bolsos, carteras, mochilas, zurrones, etc. En toda nuestra provincia hay buena cantidad de ellos.

Igual proceso de transformación han sufrido los hojalateros. De las alcuza, pringueras, lecheras han pasado a hacer piezas artísticas, lámparas, candiles y objetos de adorno.

Posiblemente habremos dejado en el olvido muchos artesanos ilustres, como los toneleros y cencerreros de Almansa, trabuqueros de Caudete, silleros de Liétor, bronceístas de Riopar, bordadoras de blonda de Elche de la Sierra y una constelación de alpargateros, cesteros, bauleros, doradores, enguitadores, grabadores, gorreros, zapateros y tanto otros repartidos por toda nuestra tierra, que, aunque poco conocida en el resto de España, merece ser tenida en cuenta.

Del 7 de noviembre al 9 de diciembre

«Miró: aguafuertes»

■ Integran la exposición 47 obras

El pasado 7 de noviembre se inauguró en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción la exposición titulada «Miró: aguafuertes», que permanecerá abierta al público hasta el 9 de este mes. La muestra fue presentada por Francisco Ferreras, director de la Galería Maeght de Barcelona.

Es ésta la segunda exposición que durante el presente curso ofrece «Cultural Albacete» programa de acción cultural que están llevando a cabo en nuestra provincia el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la capital, la

Caja de Ahorros de Albacete y la Fundación Juan March.

Un total de cuarenta y un aguafuertes, una litografía y cinco fotografías en color realizadas por Catalá-Roca componen esta exposición que se ofrece con la colaboración de la Galería Maeght, a cuyos fondos perte-

necen las obras de esta muestra. Los cuarenta y un aguafuertes expuestos se integran en ocho series tituladas *Gaudí* (16 obras), *Enrajolats* (7 obras), *Personatges i estels* (2 obras), *Rupestres* (2 obras), *La Commedia dell'Arte* (8 obras), *Gossos* (2 obras), *Com un insecte* (1 obra) y *La traca* (3 obras).

Miró: Así me inicié en el aguafuerte

Joan Miró ha escrito a propósito de su iniciación en la técnica del aguafuerte:

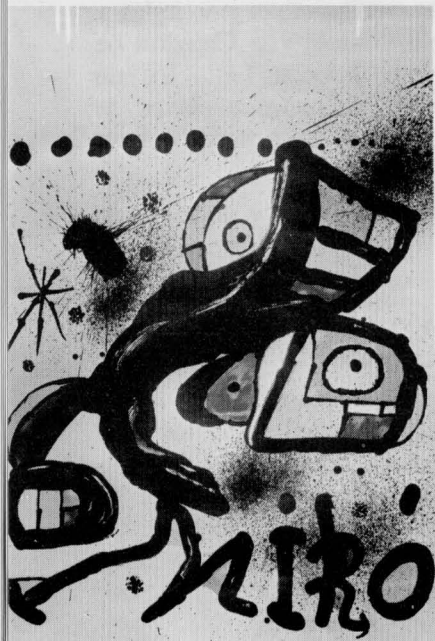
«Christian Zervos, editor de la revista 'Cahiers d'Art', me dijo que le gustaría publicar un libro de poemas de nuestro amigo Georges Hugnet ilustrado con tres aguafuertes míos. 'De acuerdo, pero ¿cómo se hacen los aguafuertes esos?' Entonces Zervos me acompañó al taller de Lacourière; era su mejor época. Yo llevaba los dibujos correspondientes; eran muy precisos. Lacourière, con un sistema clásico ya desaparecido, los trasladó a la plancha; llenó de blanco de España el dorso de la hoja en que estaba mi dibujo y a continuación hizo un calco con papel pelucre. Acto seguido me dio un aguja de fonógrafo para grabar la plancha. ¡Ay mi madre...! Eché a temblar.

Luego ya fui perdiendo el miedo al instrumento.

Tériade, editor de 'Verve' —antes lo fue de 'Minotaure'—,

perdía mucho dinero en ella y pidió a todos los artistas con quienes mantenía relaciones cercanas un grabado para ayudarle a financiarla. Me dijo que le gustaría mucho que yo le trabajara un tema griego, mitológico. Hice Daphnis et Chloé. Era totalmente realista: él tocaba la flauta y recuerdo que también aparecía una cabra comiendo hierba. Apenas me costó esfuerzo, pues ya empezaba a dominar la técnica.

Más adelante, cuando pasaba temporadas en París, a fin de seguir trabajando para pasarme el día entero en los museos, se me ocurrió ir al taller de Lacourière —donde ya estaban madame Lacourière, Madeleine, como la llamábamos, y Frélaud— para hacer prácticas. Recuerdo, de aquellos tiempos, al amigo Matisse —que para airearse y ver las cosas más claramente salía a fumar un cigarrillo por los alrededores del taller— haciendo *sucres* para Tériade. Picasso grababa *Le*



bélier y, a la vez, Crommeynck trabajaba en otra plancha para Pablo.»

Con respecto a las diferentes técnicas de grabado utilizadas por Miró, éste escribe: «En 1938 hice las primeras puntas secas, con Marcoussis. Era pintor cubista. Su mujer, Éva, había sido amante de Picasso. Grababa muy bien y me ofreció el taller. Iba allí todas las tardes. Aprovechaba los fondos de las planchas: cogía un carbón de los que usaban antes los grabadores y preparaba la textura; después hacía la punta seca. *'Le charbon c'est la santé du graveur'*, me decía Marcoussis.

Más tarde, cuando yo estaba en Nueva York, el amigo Tristan Tzara quiso hacer un libro de bibliófilo en tres tomos ilustrado por Max Ernst, Tanguy y yo. Acepté encantado. Lo editó Bordas, yerno del famoso litógrafo Ferdinand Mourlot. La punta seca me entusiasma. Es

el procedimiento más limpio y puro que hay.

La xilografía la practiqué por vez primera en 1950 para una monografía del diplomático y poeta brasileño Cabral de Melo.

Utilicé el linóleo porque me lo pidió San Lazzaro para ayudar a la revista *'XXème siècle'*. Cuando me preguntó Matisse qué herramienta utilizaba, le dije que lo que mejor me iba era... ¡un destornillador! Siempre he encontrado desagradable el linóleo: es muy blando y huele a laboratorio.

Mi primer *pochoir* fue el de *'D'Ací d'Allà'* de 1934, dirigido por Joan Prats. Luego Sert me encargó otro para ADLAND, que también editó Kandinsky y a d'Hélión. Finalmente, Zervos me pidió que pintara algo para reproducirlo como sello. Era en 1937, poco antes de la realización del famoso pabellón republicano de la Exposición Internacional de París. Hice el *pochoir* titulado *Aidez l'Espagne.*»

Joan Miró

Hijo de orfebre, Joan Miró nació en 1893 en Barcelona. Tras abandonar a los catorce años la escuela de Bellas Artes de la Lonja, en 1912 entró en la Escuela de Arte Gali. Seis años después realizó su primera exposición personal en la Galería Dalmau. Entre 1919 y 1920 entabló amistad con personalidades que serían decisivas en su futuro: Picasso, Reverdy, Tzara, Max Jacob...

Después de su exilio parisino durante la guerra civil española, la invasión alemana de Francia le obligó a volver a España. En 1944 realizó sus primeras cerámicas en colaboración con Artigas y, al final de la guerra mundial, comenzó unas series de exposiciones y retrospectivas que consagraron la importancia de su obra. Falleció el 25 de diciembre de 1983 en Palma de Mallorca.



Primera muestra de la temporada

Se clausuró la exposición «El niño en el Museo del Prado»

Integrada por 45 obras pertenecientes a los fondos de la primera pinacoteca nacional, la exposición titulada «El niño en el Museo del Prado» se ofreció en el Museo de Albacete entre el 28 de septiembre y el 28 de noviembre últimos. Con esta muestra se reanudaron las actividades de «Cultural Albacete» en el presente curso.

En acto inaugural, y tras unas palabras preliminares del gobernador civil de la provincia, **José Luis Colado**, y del director-gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, la escritora **Carmen Bravo-Villasante** pronunció una conferencia en la que, bajo el título de «El niño en la literatura española», reseñó las relaciones existentes entre pintura y literatura que tienen como objeto central la figura del niño. De todo ello se informó en el número anterior de este Boletín Informativo.

Entre otros, estuvieron repre-

sentados en la muestra, Mazo, Van Loo, Bayeu, García Hispaleto, Díaz Carreño, Núñez de Villavicencio, Luca Giordano y Verger.

«Esta exposición — escribe Antonio Gala en las notas introductorias del catálogo— demuestra que el niño en el arte es un tema cuya continuidad no se ve interrumpida, sea mayor o menor su abundancia. Y me sugiere una última reflexión. Nuestro mundo adulto de hoy manifiesta una aparatosa y exagerada preocupación por el niño: lecturas y teatro y cine para niños, conmemoraciones

internacionales, avanzadísimos ensayos de enseñanza, de psicología y de psiquiatría infantiles, holgada permisibilidad de acción, industrias especializadas, publicidades dirigidas a ellos, etcétera. ¿Quiere decir esto, como a veces se oye, que el niño es el protagonista del mundo? ¿O será, en el fondo — igual que en algunos cuadros regios de esta exposición—, un solapado afán de eliminar la infancia, de abreviarla con cursos de 'haga de su niño un joven en seis meses' y de quitarse de encima, digeridos, a esos seres diminutos que nadie atina a comprender del todo, porque representan lo que fuimos y dejamos para siempre de ser: un pasado que ni siquiera para descansar sirve, porque es más imaginación o invento que memoria, y un paraíso que jamás existió?».



El 10 de diciembre

Finaliza el ciclo «Estudios para piano»

■ Guillermo González y Javier Sanz del Río ofrecerán los dos últimos conciertos de la serie

El lunes 10 de diciembre, en el salón de actos de la Delegación de Cultura, finaliza el ciclo «Estudios para piano». Esta serie musical consta de cinco conciertos y desde el 12 de noviembre se ha venido ofreciendo en lunes sucesivos y con entrada libre. Los pianistas Ramón Coll y Mario Monreal interpretaron obras de Federico Chopin y Franz Listz, respectivamente. Josep M. Colom en su actuación del pasado 26 de noviembre interpretó obras de Saint-Saëns y Debussy.

Guillermo González, que actuará el próximo 3 de diciembre, incluye en su programa obras de A. N. Scriabin y S. Rachmaninoff. El ciclo se cerrará con Javier Sanz del Río, que ofrecerá un concierto el 10 de diciembre con obras de B. Bartok e I. Strawnsky.

Un triple criterio ha presidido la selección del programa de este ciclo: su funcionalidad; el importante puesto que los autores ocupan en la historia de la música; y la calidad excepcional de la música misma.

A continuación ofrecemos un comentario sobre el origen y evolución del Estudio, a cargo de Gloria Emparán y Antonio Martín Moreno, autores del folleto-programa del ciclo.

Origen y evolución del estudio

Las diversas definiciones que sobre el estudio figuran en los diccionarios coinciden en lo esencial. Se trata de una pieza generalmente instrumental (aunque también puede ser vocal) escrita para el entrenamiento muscular del intérprete y/o para demostrar su facilidad en la ejecución en ciertos aspectos específicos de la técnica. La denominación Estudio se aplica a aquellas piezas de música cuyo especial objetivo es el desarrollo de la técnica en el intérprete, desde sus primeros comienzos como estudiante hasta el supremo dominio del virtuosismo. Es decir, se caracteriza fundamentalmente por la acumulación de dificultades técnicas en las que el ejecutante debe entrenarse.

El término estudio hay que entenderlo en el sentido de trabajo, de investigación. Pero ocurre que esta investigación y trabajo conducen simultáneamente a dos fines diferentes: al entrenamiento de dificultades exclusivamente técnicas, sin otra preocupación expresiva; o a lo que podríamos denominar «dificultades musicales», además de técnicas. Esto es: el estudio de la dificultad técnica no por la dificultad en sí, sino en

tanto en cuanto la misma nos permite una mayor expresividad musical.

Los profesionales de la música distinguen muy bien entre los conceptos de «musicalidad» y «virtuosismo o técnica». Un estudio bien concebido se preocupa tanto por vencer dificultades virtuosísticas propias del instrumento como de poner las mismas al servicio de la idea musical.

En cuanto a su forma, el estudio no tiene una estructura precisa y determinada, pues suele utilizar diferentes tipos, como la forma binaria, el lied, y, más raramente, el rondó. El estudio se limita generalmente al desarrollo de un solo motivo de carácter técnico: escalas, arpeggios, saltos, «staccati», notas dobles, etc., o un pequeño grupo de motivos análogos. Pero también los hay elaborados sobre varios temas, uno de los cuales resalta y contrasta en continuos y difíciles pasajes. Cuando estos estudios, fundamentalmente didácticos, superan la sequedad y aridez de los ejercicios para pasar a partir de ahí a expresar un carácter sentimental, expresión de escenas poéticas o situaciones dramáticas descritas o comentadas mu-

sicalmente, con alto nivel artístico, se convierten en composiciones en las que la expresividad se une a la brillantez técnica, y son interpretados en concierto. Así lo entendieron los propios compositores del siglo XIX, que denominaron a estas obras «Estudios de Concierto».

Los orígenes del Estudio deben ser lógicamente casi tan antiguos como la misma Música. En nuestra cultura occidental nos encontramos ya con piezas pedagógicas escritas para el órgano en el siglo XV, como el *Fundamentum organisandi*, de Konrad Paumann (1410-1473), que gozó en vida de gran influencia como organista y pedagogo en la música alemana de la época. También es alemán el *Fundamentbuch* de H. V. Konstanz.

En Italia es capital la aportación de Girolamo Diruta, nacido en 1560 y fallecido en fecha desconocida. Organista, compositor y teórico, discípulo de Zarlino, Gabrieli y Mérulo, Girolamo Diruta es el autor del primer método de instrumentos de teclado que contiene interesantes indicaciones sobre la técnica de la ejecución y la digitación. Se titula su obra *Il Transilvano o Dialogo sopra il verso modo di sonar organi e istromenti da penna* (Venecia, 1593), a la que seguiría en 1609 un segundo volumen con interesantísimas anotaciones y reglas sobre el uso de los registros de órganos, así como numerosas piezas de los maestros de la escuela veneciana.

El estudio en el siglo XVIII

Sin entrar a enumerar otras colecciones dedicadas a la pe-

dagogía de la voz y de otros instrumentos (el violín, la guitarra, etc.), la música de tecla anterior al piano cuenta todavía con notables nombres en el campo de la técnica instrumental, como son Francesco Durante (1684-1755) y Doménico Scarlatti (1685-1757). Durante califica ya como «estudios» algunos trozos aislados de sus obras dedicadas al clave, al igual que Doménico Scarlatti, cuya primera colección de sonatas publicada en 1738 lo fue con el título de *Essercizi per Gravicembalo*, dedicados a Juan V de Portugal. Doménico Scarlatti era entonces maestro de capilla de Juan V y maestro de música de la todavía princesa María Bárbara de Braganza, a la que en realidad van dedicados los «Ejercicios», para aprender a tocar el clave. Es curioso constatar que durante su largo servicio a la princesa y después reina María Bárbara de Braganza, Scarlatti tuvo la obligación de tocar el clave todas las noches ante la familia real, y de componer únicamente para este instrumento. Esto nos explica que la mayor parte de la obra musical de Scarlatti sean sonatas para clave, muchas de las cuales tienen un componente pedagógico (de ahí el término *Essercizi*) al ser dedicadas a su regia alumna, excepcionalmente dotada para la música.

El mismo componente pedagógico y de resolución de dificultades técnicas y musicales (principalmente problemas relativos a la tonalidad) podemos encontrar en la grandiosa obra de Juan Sebastián Bach (1685-1750): *El clave bien temperado*, que consta de dos cuadernos. El primero de los cuales lo compuso entre 1717 y 1723, mientras que el segundo, titu-

lado *Veinticuatro nuevos preludios y fugas*, lo fue entre 1740 y 1744. En el primer cuaderno, J. S. Bach aclara que se trata de «Preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, afectando lo mismo a la tercera mayor o do, re, mi, que referente a la tercera menor re, mi fa. Escrito y compuesto para uso y empleo de la juventud deseosa de aprender música, lo mismo que para pasatiempo de aquellos que ya son expertos en este arte». El componente lúdico de la música, necesitado a su vez de la formación técnica, queda de manifiesto en estas palabras que nos reflejan la aparición de un nuevo público y la permisividad de una nueva finalidad de la música que no es la estrictamente religiosa. En *El clave bien temperado* la simbiosis entre dificultad técnica e idea musical es perfecta, lo que llevó a Leopoldo Stokowsky a definir esta obra como «el evangelio de todo pianista».

Tampoco podemos olvidar la gran aportación de uno de los hijos de Juan Sebastián Bach, Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), quien, además de su innegable trascendental papel en la evolución de la forma musical, contribuyó notablemente a distinguir entre técnica musical e interpretación, en su fundamental obra *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar los instrumentos de tecla* (Berlín, 1753 y 1762), en donde escribe que «los elementos de la interpretación son la fuerza y la flexibilidad de los sonidos, el acento, el gesto, el legado, el staccato, el vibrato, el arpeggio, las notas tenidas, el rallentando y el acelerando» y que la buena interpretación consiste «en la facultad de hacer al oído, cantando o tocando, sensibles al verdadero contenido expresivo de una composición».

Pedagogos

A medida que se va imponiendo el pianoforte a lo largo del siglo XVIII, y paralelamente al auge de la música burguesa de salón y de concierto en la segunda mitad del siglo, comienza a surgir una específica producción de estudios pianísticos. El primero que utiliza conscientemente la denominación de estudio es Juan Bautista Cramer (1771-1858), considerado como uno de los más excelentes pedagogos que han existido y fundador de la moderna escuela de piano, de quien el mismo Beethoven opinaba que era el mejor virtuoso del piano y al lado del cual «todos los demás no valen nada». Todavía hoy sigue siendo válido su *Método de piano*, cuya quinta parte consta de ochenta y cuatro estudios. A este método siguió una segunda parte opus 100, *Escuela de los cinco dedos*, que contiene 100 ejercicios diarios.

De importancia mayor si cabe es la aportación de su maestro Muzio Clementi (1752-1832), también muy admirado por Beethoven. Clementi desarrolló una polifacética carrera como virtuoso, compositor, pedagogo, editor y constructor de instrumentos, figurando entre sus discípulos el propio Cramer, Bertini, Meyerbeer, Field, Klenz, Berger, Moscheles y Kalbrenner, y siendo el primero que estableció la distinción de estilo entre el clave y el piano. Si lo hemos mencionado después de Cramer es porque Muzio Clementi denomina todavía a su *Gradus ad Parnasum*, colección de 100 grandes estudios célebres y muy conocidos de todos los pianistas publicada en 1817, como *Ejercicios*.

En las primeras décadas del siglo XIX el estudio adquiere un lugar considerable en la producción instrumental, y si bien este nombre no implica ninguna forma particular, como anteriormente vimos, el plan más frecuente era el de aria con «da capo», o también el del similar primer movimiento de la forma sonata en tres partes, con la parte central poco desarrollada.

Desde las primeras décadas del siglo XIX ya no hubo un virtuoso o un profesor que no publicase estudios para su instrumento con las características citadas. A los estudios de Cramer, que se consideran como los más antiguos y han quedado como clásicos, siguieron los de Muzio Clementi ya citados y los de Henri Bertini (1798-1876). Nombres como Steibelt, Kalbrenner, Hummel, Moscheles, Thalberg, Alkan, Stamaty, Henselt, Stephen, Heller, Le Couppey, Marmontel, etc., consolidan y desarrollan la cada vez más poderosa técnica específica del instrumento rey del siglo, el piano. A ellos hay que añadir los de los españoles Pedro Albéniz (1795-1855), Carraffa, Miró y un largo etcétera que llena nuestra propia producción musical en este siglo. Pero la más significativa aportación la va a realizar Federico Chopin.

Con el Romanticismo tiene lugar el auge y desarrollo del piano, instrumento que gradualmente va sustituyendo al clavicémbalo a lo largo del siglo XVIII. En la primera mitad del XIX, el piano se convierte en el instrumento más difundido. Surge un numeroso público de aficionados junto al que coexisten, en la primera mitad del siglo, los concertistas profesionales, que sólo se dedi-

caban a sus conciertos y más ocasionalmente a la enseñanza, y que eran auténticos ídolos del gran grupo de los aficionados.

En esta doble situación de ampliación del público destinatario de la música y de la existencia de extraordinarios virtuosos que exhiben su poderío técnico en el con cierto público, surge la figura de Chopin, cuya aportación a la técnica pianística es fundamental y se va a convertir en punto de partida y referencia de los compositores coetáneos y posteriores a él.

Junto con Chopin, Liszt es el otro gran renovador de la técnica pianística. Revoluciona los procedimientos del método antiguo que aconsejaba la inmovilidad de los codos que debían permanecer pegados al cuerpo, limitando la acción de los dedos y del antebrazo.

Camile Saint-Saëns es un ejemplo de buen eclecticismo, que supo seguir sin rigor los academicismos y acoger en su justa medida las innovaciones. También Scriabin encuentra nuevos procedimientos derivados de su facilidad natural para tocar el instrumento.

Cultural Albacete

Ciclo estudios para piano

Noviembre
Diciembre
1984

Lista 12
Mozart, Rondo G#m
Opus 11, No. 1

Lista 13
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 2

Lista 14
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 3

Lista 15
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 4

Lista 16
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 5

Lista 17
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 6

Lista 18
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 7

Lista 19
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 8

Lista 20
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 9

Lista 21
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 10

Lista 22
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 11

Lista 23
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 12

Lista 24
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 13

Lista 25
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 14

Lista 26
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 15

Lista 27
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 16

Lista 28
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 17

Lista 29
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 18

Lista 30
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 19

Lista 31
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 20

Lista 32
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 21

Lista 33
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 22

Lista 34
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 23

Lista 35
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 24

Lista 36
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 25

Lista 37
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 26

Lista 38
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 27

Lista 39
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 28

Lista 40
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 29

Lista 41
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 30

Lista 42
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 31

Lista 43
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 32

Lista 44
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 33

Lista 45
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 34

Lista 46
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 35

Lista 47
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 36

Lista 48
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 37

Lista 49
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 38

Lista 50
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 39

Lista 51
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 40

Lista 52
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 41

Lista 53
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 42

Lista 54
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 43

Lista 55
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 44

Lista 56
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 45

Lista 57
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 46

Lista 58
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 47

Lista 59
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 48

Lista 60
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 49

Lista 61
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 50

Lista 62
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 51

Lista 63
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 52

Lista 64
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 53

Lista 65
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 54

Lista 66
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 55

Lista 67
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 56

Lista 68
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 57

Lista 69
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 58

Lista 70
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 59

Lista 71
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 60

Lista 72
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 61

Lista 73
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 62

Lista 74
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 63

Lista 75
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 64

Lista 76
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 65

Lista 77
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 66

Lista 78
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 67

Lista 79
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 68

Lista 80
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 69

Lista 81
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 70

Lista 82
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 71

Lista 83
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 72

Lista 84
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 73

Lista 85
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 74

Lista 86
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 75

Lista 87
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 76

Lista 88
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 77

Lista 89
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 78

Lista 90
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 79

Lista 91
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 80

Lista 92
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 81

Lista 93
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 82

Lista 94
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 83

Lista 95
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 84

Lista 96
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 85

Lista 97
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 86

Lista 98
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 87

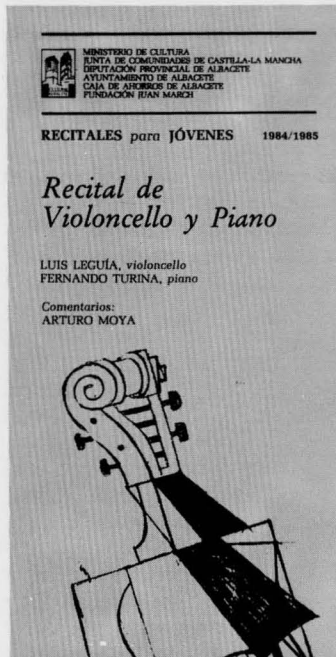
Lista 99
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 88

Lista 100
Mozart, Minuetto
Opus 11, No. 89

Se reanudan los «Recitales para jóvenes»

La serie musical «Recitales para jóvenes» se reanudó durante este curso con la modalidad de violoncello y piano. Un total de ocho conciertos configuran este ciclo que comenzó con el recital del pasado 18 de octubre y que finalizará en el presente trimestre el día 13 de diciembre. Los recitales, ofrecidos por Luis Leguía, al violoncello, y Fernando Turina, al piano, se celebran en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura con arrego al siguiente programa: *Bourrée I y II* (de la *Suite III en Do mayor para cello solo*), de J. S. Bach; *Sonata en La menor*, «*Arpeggione*», primer movimiento, de Schubert; *Sonata en Mi menor, Op. 38*, primer movimiento, de Brahms; *Marcha, Op. 65*, transcrita para violoncello de la «*Music for Children*» de Prokofieff; y *Sonata, Op. 8 para cello solo, tercer movimiento*, de Kodaly.

Los «Recitales para jóvenes» tienen un carácter didáctico para una mayor comprensión y apreciación de la música clásica por este público juvenil. En cada ocasión, los conciertos van precedidos de una explicación a las distintas obras, compositores o instrumentos, a cargo de un especialista o crítico musical. En la modalidad de violoncello y piano es el profesor y pianista **Arturo Moya** el



encargado de realizar dichos comentarios.

Con estos recitales se pretende proporcionar una primera experiencia ante la música clásica en directo a este público juvenil, que, entre sus asignaturas obligatorias del bachillerato, tienen precisamente la de música. Se trata de conciertos similares a los que podrían escuchar en cualquier sala abierta a todo tipo de público.

A todos los jóvenes asistentes se les entrega un programa de mano con los datos biográficos fundamentales de intérpretes y compositores y una breve introducción general sobre el recital que van a escuchar. A

los recitales para jóvenes asisten estudiantes de bachillerato matriculados en los distintos centros de la provincia, acompañados de sus profesores y previa petición al Programa.

Los intérpretes

Fernando Turina nació en Madrid. Hizo sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y en el de Madrid y los de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Se especializa en el acompañamiento vocal estudiando con Miguel Zanetti y Félix Lavilla, asistiendo a los cursos sobre interpretación del Lied alemán con Paul Schillawsky y Erik Werba, en el Mozarteum de Salzburgo, becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores austríaco. Desde 1978 es profesor de Repertorio en la Escuela Superior de Canto, una de cuyas plazas ganó por oposición en noviembre de 1982.

Luis Leguía nació en Hollywood (Estados Unidos). Realizó sus estudios de cello con Arthur van der Vogaerde, Cy Bernard y Kurt Reher, entre otros maestros. Posteriormente perfeccionó estudios en Francia con Pablo Casals, y en Siena, con Gaspar Cassadó. Fue profesor en la Brown University y en el Conservatorio de Música de Boston. Desde 1973 es miembro de la Boston Symphony Orchestra. ■

Los días 16 y 17 de octubre

Zamora Vicente intervino en el ciclo «Literatura española actual»

Invitado por «Cultural Albacete», el escritor y filólogo Alonso Zamora Vicente pronunció, el pasado 16 de octubre, una conferencia en la que, bajo el título de «Un cuentista frente a sus cuentos», abordó el tema de su propia creación literaria. En la mañana del día 17, el profesor Zamora Vicente, Secretario Perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua, se reunió con profesores y alumnos de COU en el Instituto Bachiller Sabuco en una sesión en la que respondió a cuantas preguntas le formularon los asistentes acerca de su obra filológica y literaria. Esta reunión fue moderada por Rafael Palacios, profesor de Lengua y Literatura Española, quien se encargó, asimismo, de hacer la presentación del escritor el día de su conferencia. Zamora Vicente puso fin a su intervención en el ciclo «Literatura Española Actual» con un coloquio público que mantuvo, en la tarde del día 18, con el crítico Andrés Amorós.

Con la presencia en Albacete de Zamora Vicente se reanudó, durante el presente curso, el mencionado ciclo, el cual contó en el transcurso del curso 83-84 con las intervenciones de los escritores José Hierro, Juan Benet, Francisco Ayala, Camilo José Cela, Antonio Buero Vallejo y Carmen Martín Gaité.



«UN CUENTISTA FRENTE A SUS CUENTOS»

Yo he aprendido a lo largo de la vida a desconfiar de la inventiva, de la fantasía, de todo eso que de una forma más o menos amplia se llama creación. Yo creo que la creación está hecha hace mucho tiempo y por manos muy poderosas y acertadas y no vale la pena hacer caricaturas de esa creación; todo lo más, recrear lo que ya se nos ha dado de antemano.

Hay por ahí muchas cosas que yo publiqué hace años en esas preciosas, inolvidables, revistas de los estudiantes que me daría mucha vergüenza verlas hoy. Con el tiempo llegé a pensar que se me había olvidado un poco lo que pedantemente podríamos llamar la vocación literaria. En los años de juventud me pasó lo que a tanta gente, ese gran bache gracias al cual pensé que no volvería a escribir. Pero en esos años tristes, difíciles, de estar alejado de España, en Buenos Aires, comencé a colaborar en el diario «La Nación». Comencé con cierta timidez, porque allí había firmas espléndidas de todas partes. Un buen día, alguien me dijo que aquellas colaboraciones mías eran realmente cuentos. Comencé, pues, a escribir y a considerarme un escritor de domingo, porque el resto de los días tenía que trabajar en otros menesteres. Poco a poco, comprobé que mis escritos tenían la consistencia suficiente para convertirse en un libro. Entonces alguien me preguntó: «Tú, ¿de dónde sacas esta manera de escribir?». Y le contesté que ése era mi estilo que creía que se debía usar. El me respondió que así era como escribía Joyce y, entonces, yo le tuve que decir que en aquella España magnífica de los años 33, 34 y 35 se leía mucho más a Joyce que en la propia Inglaterra y, en ocasiones, antes que en Inglaterra, donde estuvo mucho tiempo prohibido.

En la historia de la prosa hay dos grandes escalones: uno es Cervantes y el otro es Joyce; la revolución se hizo así. Y los muchachos que

íbamos a aquella inolvidable Facultad de Letras de Madrid llevábamos bajo el brazo los libros de Joyce, en francés, naturalmente.

Pero sabía muy bien que lo que yo escribía no era el monólogo de Joyce. Aun así, todos mis personajes emplean el monólogo porque están gritando al mundo su soledad, porque vivimos en una sociedad en la que no se sabe dialogar, en la que nadie se preocupa por escuchar, sino por soltar siempre su rollo, que cree que es lo único interesante, lo único que tiene importancia.

Mi primer librito creo que marcó un hito en la época de aquel destierro; los artículos que lo integraban los reuní en Madrid y eran los recuerdos que yo guardaba del Madrid de mi infancia y de mi propia infancia. Aquello gustó y fue bien acogido en general, pero hubo un crítico que me dijo paternalmente: «Hijito, pero si no sabes puntuar, ¿cómo escribes esto?». Aquello me preocupó. He de advertir que yo ya era entonces catedrático, y nada menos que de la Universidad de Salamanca.

En aquella época, y como influencia de Borges, en todo el mundo hispanoamericano se llevaba lo fantástico. Yo escribí una serie de cuentos con los que la gente se reía mucho; otros me decían que tenía que ir al psiquiatra porque aquello no estaba muy bien, y así. A mí lo que me preocupaba es que todo cuanto hacía jamás era enjuiciado literariamente, sino políticamente, médicamente y casi catastralmente.

En *Smith* y *Ramírez* yo ideé la vida de uno de esos grandes almacenes modernos en los que inventé una sección escondida en la que se guardaban los niños que se perdían en el establecimiento. Aquella novelita tuvo una aceptación inmensa en los países de Europa que habían conocido los campos de concentración. Y algunos amigos italianos, incluso novelistas ilustres, me escribieron diciendo: «Este es el más estupendo campo de concentración».

Y en realidad era eso, sólo que vestido con ropas y muebles lujosos de los que se vendían allí, con músicas permanentemente en el aire, pero un campo de concentración al fin y al cabo.

Al volver a España el paisaje intelectual y social había cambiado mucho. Era la posguerra, una sociedad distinta, alucinada, entristecida. Y ahí encontré el gran motivo de mi literatura. Desde entonces se acaba lo fantástico y lo preocupado por la expresión literaria. Es la lengua de la calle mi personaje, con gente de la calle, la que vive y se desvive en la esquina, en el diario acontecer y en el cotidiano sufrir. Se vive en

una sociedad marginada, acosada, que anda dándole vueltas al torcedor de una vida que no le gusta, y que se consuela vanamente intentando soñar una y otra vez la vida que pudo ser: la viuda jovencilla, a la que un proyectil inesperado, casi perdido, le arrebató al marido una tardecita de paseo; el hombre solitario que ha perdido su familia en un bombardeo; la madre que aún espera que vuelva el hijo que salió una tarde al trabajo o que le sacaron unos «amigos» de casa al comenzar la noche; el hombre que regresa a su casa tras largos años de cárcel y de olvido y al que no reconoce nadie en su viejo barrio, y la única persona que podría conocerle está ciega y parálitica, al sol, devorada de moscas y suciedad; el que regresa de un largo destierro y no recibe más que la curiosidad mal sana de los vecinos al principio y la burla de los jóvenes poco después; los muertos de miedo por denuncias y depuraciones; los que han visto prosperar arrogantemente a los vencedores, sin freno, sin pudor alguno... Una sociedad de marginados, arrinconados, en perpetuo gesto defensivo, temeroso. Eran unos cuentos que salían con gran frecuencia en las páginas dominicales de «Ya». Creo que he dicho y denunciado de esta forma multitud de cosas que nadie se atrevía a decir. La tan cacareada censura, tan traída y llevada, y que no era, de ser algo, más que enciclopédicamente imbécil, se divertía y apenas puso dificultades. No se enteraba. He logrado una ironía que desconcierta, que parece desusada y que no tiene más que una sola raíz: Cervantes, el gran maestro de este sistema.

Al lado de esta gente acobardada se veía otra: la especuladora con los solares, propiedades, etc., de desaparecidos o desmantelados, las bodas y bautizos organizados por señoritas piadosas y de buen apellido, los ignorantes que anhelaban para sus hijos carreras universitarias, brillo social, protagonismo; los turistas que nos retrataban como a bichos curiosos, de costumbres pasmosas... La España del botijo y el cigarrillo, de las fiestas de moros y cristianos, de las capeas y las ferias populares. Todo eso es lo que aparece en *A traque barraque*, en *Desorganización*, en *El mundo puede ser nuestro*, en *Sin levantar cabeza*.

Andando el tiempo, llega el fenómeno curiosísimo de la transición. Y se repite otra vez el desencanto, la autojustificación. Quizá mucha gente esperaba un cambio radical, un amanecer que nos hiciera diferentes, como ocurrió para muchos en un julio de medio siglo antes. Y no ocurrió nada de eso, sino que, por el contrario,

muchos de los grandes disfrutadores de la situación larga, de los largos años de afrenta y de marginación, siguieron disfrutando a base de gritería hueca y de gesto marchoso. Eso fue, en cierta forma, *Mesa, sobremesa*. Es claro que todas estas situaciones que constituyen la literatura tienen un gran valor testimonial, de compromiso, que no necesita ser pregonado, sino que se deduce de la lectura. Tras la sonrisa, a veces la carcajada, se esconde, pudorosamente, el dolor por una convivencia maltrecha, pero necesaria. Toda esa gente no me gusta nada, sí, pero son los míos, los quiero. No tengo otros. Hay solamente una España y hay que resolvérsela todas las mañanas. Es nuestro medio natural, nos guste o no, y hemos de apuntalarla con nuestra colaboración.

Es claro que este temario no puede entregarse a lucubraciones estilísticas delicadas. La gran ausente de nuestra colectividad es la educación. Una especie de horror al trabajo consciente, una decidida inclinación al mesianismo providente sustituyen al esfuerzo tenaz y concienzudo. Y eso no puede decirse con una lengua alquitarada, llena de metáforas o de palabras prestigiosas.

Lengua y literatura

Se necesita de la lengua cotidiana, la que se dice un poco al oído, ornada de blasfemias, de mal humor o de despreocupación. Casi siempre o siempre apasionada, pero no razonada. Esa ha sido mi gran empresa. De ahí esa fama, un tanto comodona, que me sigue a todas partes, de maestro de la lengua coloquial. Están buenos los que así piensan. Lengua del coloquio, no digo que no, pero no fotográfica, ni grabada con sutiles electrónicas. Es ante todo una trabajosa reelaboración artística de esa lengua. Si me limitara a reproducirla, no me entendería nadie. Sería el colmo de la *mala lengua*. Se habla a borbotones, con inspiración quebrada y tumultuosa, donde la lógica no existe. Someter ese torrente a una situación intemporal y a una disciplina de conceptismo interior no es tarea fácil. Creo que lo he logrado. Algunos críticos me han dicho que me «beneficio de mi condición de filólogo». Estaría bueno que no me beneficiara. Cada cual aprende donde puede y selecciona de sus conocimientos aquellos que le sirven más atinadamente. Sé que en muchos sitios, mundo adelante, se emplean mis cuentecillos para aprender español. Pues están aviados si se creen

que así y solamente así habla la gente. Por lo general, mis personajillos están trascendidos, todos, por un evidente compromiso y una intocable ternura. Y el coloquio desnudo no es otra cosa que el desmaño imperdonable de nuestros prohombres en la televisión o en donde quiera que hablen, o la torpeza expresiva de la persona que no tiene nada dentro. El refrán tradicional debería ser así: Dime cómo hablas y te diré quién eres.

¿Influencias? Repito: Joyce para mi hora, Cervantes para todas. Sentiría que esto fuera mal entendido o arriesgadamente cogido por los pelos. De Cervantes he aprendido su generosa manera de enjuiciar una sociedad que no le agrada y la tierna ironía con que disculpa todo, enjuicia todo. Y para la hora presente, la hora que nos pertenece, Joyce puede ser el maestro, el descubridor de nuevos horizontes, ya ampliados por muchos seguidores. Pero he de hacer una aclaración: el monólogo de mis personajes no es realmente interior. Se vuelca en fallidos diálogos. Se trata de personas que no tienen quien pueda contestarles a sus inquietudes y que además no necesitan encontrar la réplica adecuada: se la saben ya.

Es claro que siempre ya serán esos mis personajes. Gentes a las que no les pasará nada heroico ni sublime según las viejas andaduras. Pobre gente si se quiere. La más necesitada de que la escuchemos. Los que pueden probar, como decía Vallejo, que nacieron muy chiquititos. Los que, añado yo, pueden seguir probando que no encontraron nunca quien les ayudara a crecer. Y así siguen, desvalidos, solos, mirando asombrados el contorno. De todo esto será testimonio mi escritura, a la vez que de una permanente calidad humana: el desamparo que se vive, la soledad radical que la nueva sociedad ha proyectado sobre los individuos.



Rafael Palacios:

«Zamora Vicente: Primores de lo cotidiano»

No es fácil explicar la personalidad de Zamora Vicente sin aludir a su formación en la escuela de Menéndez Pidal. El gran maestro, autor del *Manual de Gramática histórica del español* y *Orígenes del español*, reunió en torno a sí y al por él creado «Centro de Estudios Históricos» a las que habrían de ser las grandes promociones de lingüistas hispanos.

Aunque madrileño de origen, Zamora Vicente ha llevado sus estudios dialectológicos a muchos lugares de nuestra geografía. Las que él ha llamado en su *Dialectología 'hablas de tránsito'*, esto es, el extremeño y el murciano, han sido objeto de especial interés en sus investigaciones. Sus primeros trabajos se refieren al habla de Mérida, y, justamente, al habla de Albacete, tierra a la que se encuentra además unido por lazos familiares. Sus *Notas para el estudio del habla albaceteña* (1943), *Voces dialectales de la región albaceteña* (1949) o *Participios sin sufijo en el habla albaceteña* (1950) atestiguan esa dedicación del ilustre académico y lingüista hacia nuestra forma de hablar.

Como decía de sí mismo creo que Leo Spitzer, el actual Secretario de la Real Academia se abrió camino a través del complicado laberinto de la lingüística hacia el jardín encantado de la historia literaria. No podía ser menos tratándose de este aventajado discípulo de Menéndez Pidal.

Toda la literatura española, desde el *Poema de Fernán González* hasta Camilo J. Cela, ha sido objeto de minucioso estudio por parte de Zamora Vicente. Especial mención merecen los diferentes estudios sobre poesía del siglo XVI, sobre Garcilaso y el petrarquismo, y, de nuestro siglo, los realizados sobre las diferentes etapas de Valle-Inclán: *Las Sonatas de Valle-Inclán* (que dedica a su esposa, la también eminente filóloga María Josefa Canellada) y *La realidad esperpéntica* (Premio Nacional de Ensayo, 1969).

Las narraciones de Zamora testimonian los orígenes primeros de su autor, hombre dedicado profesionalmente a la filología, a la dialectología. Así, también en las obras de crea-

ción la palabra hablada (o pensada) de los personajes es protagonista. Múltiples voces, un constante coro de voces populares, se plasman en sus relatos.

El grado máximo de esta apoteosis de la voz se consigue, sin duda, en *Mesa, sobremesa*, obra que valió a su autor el Premio Nacional de Novela y Narrativa en 1980. Aquí los personajes hablan sin parar, utilizando todas las modalidades permitidas al género: monólogo y monólogo interior, diálogos multiplicados, solos con contrapuntos mentales del coro, dúos en versión «extra, intra», etc. El autor trata en esta novela incluso de romper la principal traba que se presenta a cualquier escritor: las limitaciones derivadas del carácter lineal del lenguaje. Ante la imposibilidad de reflejar varias conversaciones o monólogos simultáneamente, Zamora rompe el esquema habitual de los relatos y, en un alarde de puro vanguardismo, divide en dos partes, incluso tipográficamente, la hoja narrativa, de manera que en la parte superior de la misma se puede leer lo que dicen los personajes y, en la inferior, lo que están pensando.

La prosa de Zamora va del puro costumbrismo a lo Larra o Mesonero al esperpentismo valleincliniano (más en el efecto que en la posición del autor), sin olvidar los ecos azorinianos: las frases cortas, sin verbo y, sobre todo, aquella preferencia por lo sencillo y olvidado que llevaba a Ortega a hablar, a propósito de su obra, de los «primores de lo vulgar».



Coloquio con Andrés Amorós

—Eres un creador y un crítico, y sobre la compatibilidad de estas dos tareas se ha escrito mucho. ¿Cómo llevas tú ese matrimonio?

—Yo creo que en realidad son dos cosas que tienen mucho que ver, no hay una barrera entre ellas, la gente que se empeña en diferenciar lo que está haciendo, en realidad, es negarte el pan y la sal. En cualquier caso, todos somos algo más de lo que dice nuestro carnet de identidad.

—Sería un poco lo mismo que establecer una separación rígida entre los géneros literarios ¿no?

—Pues sí, algo así. Pero eso, claro está, responde a una cierta retórica. La libertad de movimientos del creador tiene siempre dentro la poesía, la prosa, el drama, todo... Lo que pasa es que, en cada momento, se deja llevar por sus urgencias, su visión de futuro, el arma de que dispone para lanzar su mensaje a la sociedad, etc. Yo creo que el escritor es ante todo algo comprometido, comprometido con los problemas de su tiempo y de su futuro.

—Tú has hablado de compromiso, y se ha hablado, y mucho, sobre el compromiso político...

—No. Yo pienso que la postura del intelectual es siempre la de la oposición, y empleo el término oposición en el sentido de que siempre ha de estar diciendo 'no' a muchas cosas; si no es así, se convierte en un conformista. O decir 'esto está bien, pero...'. El intelectual que se encajona políticamente está condenado a desaparecer como intelectual porque cada situación política es siempre transitoria.

—¿Se puede hacer entonces creación dentro de la ciencia?

—Yo creo que sí, claro. Mirando el panorama de la literatura española, por ejemplo, observamos que la crítica se ha volcado en «Fuenteovejuna». Y es que el valor más radical de nuestra literatura es el de ser pueblo, el de tener una base colectiva sin la cual desfallece. Siempre se ha dicho que Lope, para escribir esta obra, se pasó largas horas documentándose en una crónica. Y hay páginas terriblemente aburridas en «Fuenteovejuna» donde se dedican largos versos a la descripción de personajillos que se llevan más de un tercio de la comedia. Y todos los críticos, desde Menéndez Pelayo, se frotaban las manos de regocijo diciendo 'hemos averiguado las fuentes de Lope en tal crónica'. Pues muy bien. Pero la verdad es que el fundamento de esa comedia es una frase popular. 'Fuenteovejuna, señor' se decía incluso cuando los chiquillos habían roto todos los cacharros de la cocina. Lo que

hace que Lope busque la crónica para hablar gratuitamente de la Orden de Calatrava es su condición de cobista, de peotillero.

—Entonces, ¿hay páginas en esa obra que se podrían quitar?

—No. Nunca se debe ir a una obra de arte con unas tijeras en la mano.

—Al hablar de la labor del crítico no hablas de estructuralismo, semiología ni cosas así...

—No, claro. Eso sería convertirse en esclavos de la técnica, de los procedimientos, y no me gusta nada; es algo puramente instrumental. Si después de eso no damos el salto hacia algo distinto, nuevo, superior, que sea por vez primera entrevistado, nos habremos quedado en la cáscara.

—Entonces resultaría que los mejores críticos de la literatura han sido los poetas.

—Efectivamente. Para entender a Rubén, nadie ha tenido el corazón más abierto que Salinas. Y para entender a San Juan, Dámaso y Jorge Guillén.



En el Teatro Carlos III

Se representó «Casandra», de Galdós

■ La versión de Francisco Nieva fue ofrecida por la Compañía del Teatro Bellas Artes de Madrid

La obra «Casandra», de Galdós, en versión de **Francisco Nieva**, se representó en Albacete, en el Teatro Carlos III, los pasados 30 y 31 de octubre, por la Compañía del Teatro Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de **José María Morera**. Por orden de intervención, la citada compañía ofreció el siguiente reparto: **Ana María Barbany** (Clementina), **Juan Meseguer** (Ismael), **Fernando Valverde** (Alfonso), **Tina Sainz** (Rosaura), **Gemma Cuervo** (Doña Juana), **Flora María Alvaro** (Martina), **Guillermo Marín** (Insúa), **Ramón Pons** (Zenón), **Francisco Olmo** (Rogelio) y **María Jesús Sirvent** (Casandra). Con ella prosiguieron las actividades teatrales del Programa «Cultural Albacete» en la ciudad —en el curso 84-85—, iniciadas por el Teather Frederik el pasado 9 de octubre.

Como se ha venido haciendo con anterioridad, se organizó, además de las dos funciones citadas, una gratuita de tarde para grupos de teatro y escolares de centros docentes de Albacete.

A continuación se publica una reseña bibliográfica de Pérez Galdós y un extracto de la obra, así como algunos comentarios de carácter histórico sobre «Casandra». Asimismo, se acompañan estos textos de unas notas sobre el director de la obra.

El director

JOSE MARIA MORERA lleva desempeñando su carrera de director escénico desde 1959. Ha obtenido el Premio Nacional de Teatro en dos ocasiones: en 1960, por «Rosas rojas para mí», de Sean O'Casey, y en 1972, por «Los secuestrados de Altona», de Jean-Paul Sartre. Además ha dirigido las siguientes obras: *Los físicos*, *Manzanas para Eva*, *Las moscas*, *Sombra y quimera de Larra*, *Macbeth*, *Todo en el jardín*, *El gran teatro del mundo*, *Don Duardos*, *El sombrero de copa*, *Casa de muñecas* y *El barón*.

Benito Pérez Galdós

Benito Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria, 1843-Madrid, 1920) realizó sus primeros estudios en su ciudad natal, donde recibió la formación liberal que tanto habría de influir en su vida.

En 1862 se trasladó a Madrid a estudiar Derecho. Este hecho tuvo gran trascendencia en su vida, ya que la capital se convirtió en el centro de su obra: a través de la visión de Madrid tuvo conciencia de la realidad española que expuso en sus novelas, episodios y dramas.

Influido por las lecturas de Balzac, Stendhal, Dickens, Dostoiewsky, etc., muy pronto Galdós se decantó por el realismo literario. Un realismo de ambientes y costumbres y, sobre todo, un «realismo de almas».

La producción literaria de Galdós es prolífica e intensa y va más allá de lo que algunos críticos han llamado «el novelista de Madrid».

Desde *Los episodios nacionales* —una serie de cuarenta y seis novelas distribuidas en cinco series de diez tomos cada una, salvo la última— (1873-1912) a las novelas que



más fama dieron al escritor canario, Galdós no dejó de escribir en ningún momento. De 1867 a 1878 publicó siete novelas polémicas en las que pretendía exponer los males que aquejaban a la sociedad española, vistos a través de su formación liberal. Es preciso destacar en este período *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) y *La familia de León Roch* (1878).

El amigo Manso (1882), *La de Bringas* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Miau* (1888), la serie *Torquemada* (1893-1895), *Nazarín* (1895), *Misericordia* (1897), *La desheredada* (1881), *Tormento* (1884), *Tristana* (1897), *La razón de la sinrazón* (1915)..., definen la ingente andadura novelística de un autor que con un estilo sencillo y sugerente, a la vez que expresivo y hábil —no en vano sus mejores novelas han sido llevadas con éxito al cine—, modernizó la novela española y ocupa en ésta un lugar de privilegio.

Desde 1892 Pérez Galdós se dedicó al teatro; para ello adaptó novelas o bien creó dramas originales en su intento de renovar la escena española, que por entonces se encontraba en lamentable situación. Su teatro es poderoso y profundamente dramático, donde predominan «los conflictos de alma». Entre sus mejores dramas figuran *Doña Perfecta*, *Electra* (1901), *El abuelo* (1904) y *Casandra* (1905).

Casandra (Versión: Francisco Nieva)

Casandra (1905) es una novela dialogada de Benito Pérez Galdós. El drama *Casandra* es

cinco años posterior a la novela. Apareció como «arreglo de la novela del mismo título» y se estrenó en el Teatro Español de Madrid el día 28 de febrero de 1910 por la compañía que encabezaba Carmen Cobeña.

En opinión de Francisco Ruiz Ramón, de los tres dramas de la intolerancia escritos por Galdós (*Doña Perfecta*, *Electra* y *Casandra*), a pesar de que en su tiempo el mayor éxito de público correspondió a *Electra*, cuyo estreno causó grandes alborotos tanto en Madrid como en París, por razones políticas ajenas a su valor como drama, el mejor es *Casandra*. En él enfrenta Galdós dos mundos antagónicos representados por dos mujeres: Doña Juana Samaniego y Casandra. Doña Juana, hermana espiritual de Doña Perfecta, encarnación del espíritu inquisitorial, alma autoritaria y sin caridad, dispone de las vidas ajenas y las destruye

como si fueran cosas, en nombre de una religión dura, seca y vacía de auténticos contenidos religiosos. Doña Juana, aún siendo el prototipo de un cierto y real catolicismo español denunciado y atacado por Galdós a lo largo y a lo ancho de toda su producción literaria, es también esta vez un personaje teatral de gran fuerza dramática, contra el cual se levanta, como encarnación de la libertad de conciencia y en nombre de la Humanidad, Casandra.

La versión de *Casandra* que ofrece la compañía del Teatro Bellas Artes es una adaptación libre de Francisco Nieva. En ella, Nieva ha adoptado una decisión básica: no limitarse a las tres jornadas que Galdós llevó a escena e incorporar elementos de la novela que se perdieron en su adaptación teatral; en la misma línea, la versión comienza con el final de la novela (suprimido en el drama).



Juicios históricos sobre la «Casandra» de Galdós

El drama «Casandra» es cinco años posterior a la novela. Apareció como «arreglo de la novela del mismo título» y se estrenó en el Teatro Español de Madrid el día 28 de febrero de 1910 por la compañía que encabezaba Carmen Cobeña.

Un sentido de la vida

¿Podéis decirme si en Shakespeare o en Galdós existe alguna vez el propósito previo de hacer odioso a tal personaje o amable a tal otro? Yago y Doña Juana Samaniego son microcosmos, pequeños universos morales, representan un sentido de la vida y son de tan bien urdida hilaza que nos fuerzan a considerarlos y admirarlos.

Doña Juana se nos muestra con una perfección moral propia, se la coteja con sus sobrinos. Pero es una perfección aparente tan solo, y, desde luego, es una corrupción social y un morbo de tal índole que daría al traste muy presto con el organismo colectivo más recio... En suma: los sobrinos de Doña Juana, con todos sus defectos, son la fecundidad social; Doña Juana es la esterilidad social... Su agrura desen-

tona en el concierto universal; torna acedo el ánimo de ser estéril y le hace de condición dañina. Es un fenómeno que podemos observar cotidianamente en el ganado mular y en los criticastros.

Ramón Pérez de Ayala
(Las máscaras)

Dulcificar la obra

Cuando se estrenó «Electra», Canalejas arrastraba a la multitud agitando un pañuelo y gritando entusiasmado sobre una butaca —¡Viva la Libertad!—. Ahora, al anunciarse el estreno de «Casandra», el propio Canalejas, que ya es presidente del Consejo de Ministros, aconsejaba a la dirección artística del Español que se dulcificara la obra todo lo posible para que no resultara demasiado liberal...

Madrid Cómico,
5 de marzo de 1910

¿Elogio entre equilibrios?

Si «Casandra» no es de Pérez Galdós; si es de Pérez, no pasa del primer acto. Esta es la verdad exacta, no disimulada entre líneas por los que más quieren exagerar el elogio entre equilibrios de pluma y alambicamientos de frase.

Y más doloroso que el fracaso teatral fue el espectáculo callejero.

Pena grande, pena profunda produce ver un hombre de los prestigios del autor de los Episodios Nacionales servir de estandarte a un grupo bullanguero que sigue a un coche dando vivas incoherentes, reproduciendo alguna escena de las que tantas veces puso él en solfa, para burlarse de ellas con admirable ironía, en sus populares novelas...

ABC,
2 de marzo de 1910

Sobre un desenlace

El drama parece concebido atendiendo a una situación culminante, que no es en definitiva y final en la novela: la muerte de Doña Juana, y un drama edificado solamente sobre un desenlace trágico es peligroso, aun contando con un Borrás con faldas, ya que el protagonista de la obra es femenino.

Andrenio
(El Teatro, marzo 1910)



En octubre se reanudó el Ciclo

Carlos Sánchez del Río disertó sobre la energía

■ Más de 500 personas asistieron a sus conferencias

Con una conferencia que versó sobre la necesidad de la energía, **Carlos Sánchez del Río**, catedrático de Física Atómica Nuclear, reanudó la serie de intervenciones en el ciclo «El estado de la cuestión» que organiza el Programa «Cultural Albacete». El día 24 por la mañana, el profesor Sánchez del Río mantuvo un seminario de trabajo con profesores y especialistas en la materia y, ya por la tarde, pronunció la segunda y última de sus conferencias destinadas a este ciclo, la cual llevó por título «Fuentes de energía secundarias». Ambas disertaciones tuvieron lugar en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura. Sánchez del Río fue presentado por el profesor **José María López Ariza**, quien señaló: «los temas de la energías son básicos para abordar cualquier planteamiento económico y técnico, a la vez que puede plantear polémicas sobre su uso y abuso y sobre los peligros que la utilización de ciertos tipos de energía pueden presentar».

Durante el pasado curso intervinieron en este ciclo el científico **Manuel Perucho**, el crítico de arte **Julián Gállego**; **Elías Fereres**, ingeniero agrónomo; **Elías Díaz**, catedrático de Filosofía del Derecho, y **Gregorio Peces-Barba**. Presidente del Congreso de los Diputados. En estas páginas se reproduce extractadamente la intervención de Carlos Sánchez del Río.

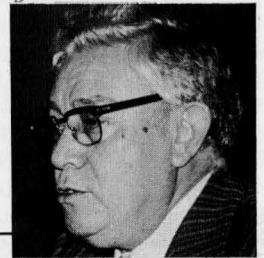
Carlos Sánchez del Río

Nació en Borja (Zaragoza) en 1924. A los 24 años de edad se doctoró en Ciencias, y entre 1948 y 1953 amplió sus estudios en las Universidades de Milán, Roma, Génova, Zurich y Chicago. Obtuvo la cátedra de Física Atómica Nuclear en 1953 y desde su fundación participó en la Junta de Energía Nuclear, llegando a ser director de investigación de la misma. Ha sido secretario científico de la II Conferencia «Ato-

mos para la paz», celebrada en Ginebra en 1958, y, posteriormente, director de la investigación de reactores del Organismo Internacional de Energía Atómica, con sede en Viena. Académico numerario de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y vicerrector, en el curso 76-77, de la Universidad Complutense, ha sido director general de Política Científica y presidente del C.S.I.C. Articulista y activo conferenciante, es autor de numerosas publicaciones, entre las que destacan *Introducción a la Interferometría* y *Fundamentos Técnicos de la Física Atómica y Nuclear*. Entre los cargos ocupados a través de su dilatada carrera cabe señalar los de Presidente de la Sociedad Nuclear Española, Presidente de la Comisión Interministerial de Agua del Mar y Consejero Nacional de Educación.

Carlos Sánchez del Río:

La energía



El hecho fundamental es que los seres vivos necesitamos energía. Cualquier ser vivo es un sistema metabólico muy complejo con dos características fundamentales: la capacidad de evolución y la capacidad de reproducción, pero ello a condición de que adquiera una cierta cantidad de energía.

Todos creemos que hace 15.000 millones de años hubo una explosión primigenia que dio origen a todo el universo y a toda la energía. El

universo, desde entonces, se está expansionando y es finito. Para esta segunda afirmación existen pruebas que son fáciles de comprobar. Que el número de estrellas no es infinito lo puede observar cualquiera mirando al cielo y viendo lo negro con unos puntos blancos que son las estrellas. Si el universo fuera infinito, como habría estrellas en proporción al cuadrado de la distancia y la luz nos llega con intensidad inversamente proporcional al cuadrado de la distancia, por la noche deberíamos ver lechoso el fondo del cielo. También sabemos que el universo es finito en el tiempo porque existen elementos radioactivos naturales con una vida de miles de millones de años; si el universo fuera infinito, esos elementos radioactivos naturales ya habrían muerto.

Lo que muchos se preguntan es si, refiriéndonos a la explosión primigenia ya aludida, se trata de un hecho único o repetitivo. Existen varias doctrinas al respecto. Los hay que opinan que esto ocurrió una sola vez; y hay quienes creen, pensando en un universo más eterno, que la explosión es un hecho repetitivo: el universo se parará y se volverá a concentrar y a explotar y, ya en un determinismo extremo, dentro de 60.000 millones de años, por ejemplo, ustedes y yo estare-

mos en la misma sala que hoy diciendo las mismas palabras, cosa que yo no creo que ocurra pero que hace mucho efecto cuando se cuenta.

Razones de la evolución

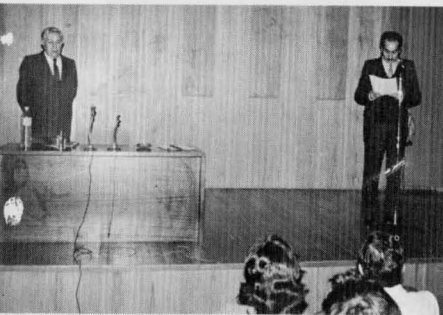
Hace tal vez 10.000 millones de años se creó el sistema solar, produciéndose primero los planetas y, posteriormente, el sol. Y hace 3.000 y 4.000 millones de años aparece la vida, las plantas, que pueden captar energía por sí mismas gracias a su capacidad de fotosíntesis. Por eso toda la vida está relacionada con la energía desde su principio. La vida, por el hecho de existir, alteró ya el planeta; todo el oxígeno de nuestro planeta proviene mayormente de las plantas de aquellas épocas remotas.

Luego surgieron los animales, seres mejor y peor dotados, porque efectivamente se pueden mover, pero carecen de la capacidad de fotosintetizar, no pueden utilizar la energía del sol directamente tomada de éste. El animal se alimenta de plantas o de otros animales, con lo cual a lo largo del tiempo han desaparecido especies y han aparecido otras nuevas. Por ello, pensar que podemos dejar el mundo tal y como está no deja de ser un sueño.

Y toda esta evolución ha sido motivada por dos tipos de razones: genéticas y ambientales. Los biólogos hablan de teleología natural para definir esto. Hace 2 millones de años aparece sobre el planeta el hombre, que ya es un ser diferente porque tiene la capacidad del lenguaje, el cual implica las

capacidades de comunicación, aprendizaje y cultura. La cultura es un elemento histórico no genético ni ambiental que condiciona muy considerablemente nuestro comportamiento. Aparece el hombre y, con él, los cambios que se producen en el planeta son mucho mayores que los que produjeron las plantas, creando la atmósfera, y los animales. Hace unos pocos miles de años, es decir, muy recientemente, el hombre inventó la agricultura y la ganadería y alteró totalmente la fauna y la flora de enormes regiones del planeta, hasta el extremo de que sólo algunos puntos del Amazonas se conservan intactos.

Una vez que aumentó la civilización no bastó con la agricultura y la ganadería; las necesidades energéticas fueron mayores; el hombre empezó a necesitar energía térmica, mecánica, hidráulica, etc. Ya en el siglo XVII, los españoles construyeron en el Perú grandes saltos de agua para conseguir energía mecánica con destino a las minas. Algo similar se había hecho en Alemania en el siglo anterior. En fin, se empezaron a utilizar todas las fuentes de energía, produciéndose un consumo que resulta casi constante desde los griegos y los romanos hasta el siglo XVIII. A partir de este siglo y con la revolución industrial, el consumo energético asciende muy considerablemente. En el siglo XIX surge un consumo energético nuevo con las industrias químicas y siderúrgicas avanzadas. A finales de este siglo se descubre el petróleo como fuente energética y empieza a imponerse, aunque de una forma no demasiado intensa hasta los años 20. En 1938 y de forma accidental se descubre en Berlín la energía



nuclear que con el tiempo daría lugar a las grandes centrales productoras de esta energía.

Coste de la energía

La civilización se basa en un consumo energético intensivo cuyo parón más reciente fue la crisis de 1973. La humanidad realiza un consumo de energía inmediato (calefacción, transporte de personas, etc.), que es muy inferior a otro tipo de consumo que realizan, por ejemplo, la industria, los servicios de transporte, comercio en general, etc. Y el problema de la energía reside obviamente en el precio de ésta. Porque, por ejemplo, el precio del cemento no es sino el coste de la energía que cuesta extraerlo más los gastos de capital; la materia prima prácticamente no cuesta nada. Con una pieza de hierro, por ejemplo, ocurre algo parecido: el mineral en sí no es caro, y el precio de esta pieza es el de la energía y la creatividad humana necesaria para fabricarla. La central de Co-frentes, sin ir más lejos, necesitará tres años de funcionamiento para producir la energía que se gastó en construirla.

Si siguiéramos consumiendo materias primas al mismo ritmo, dentro de algún tiempo nos encontraríamos con una crisis no ya del petróleo, sino del cobre, el hierro, el aluminio, etc. Para esto existe una solución, y es recuperar lo usado; lógicamente es algo que se puede conseguir, sólo que necesitamos de la energía. Hace años, cuando se creía que había un exceso de energía, estaba muy de moda hablar de la desalación del agua del mar,

con lo cual se podrían convertir los desiertos en vergeles; el problema es que el coste energético de esta operación es elevadísimo, con lo cual hay que restringirla a producir agua para el uso exclusivamente humano, como ocurre en las islas Canarias.

La crisis de la energía de 1973, es decir, la crisis del petróleo, no se plantea por agotamiento de las reservas, sino por un problema de precio. Porque la pregunta fundamental es: '¿Cuánto cuesta la energía?'. La energía no tiene un solo precio, tiene muchos y dependen del uso al que se destine ésta. Yo he hecho números tomando como unidad el kilowatio/hora y admitiendo un margen de error de factor 2. Estos son algunos de los resultados: quemando combustible fósil, el kwh cuesta una peseta; tomándolo de la energía de la red, cuesta cinco pesetas; diez pesetas es el precio de esta unidad energética cuando la produce un automóvil; la misma energía, producida por un burro, cuesta cincuenta pesetas; extrayéndola de un esclavo, costaría doscientas pesetas; el kwh consumido por un cazador con su arma cuesta quinientas pesetas; por último, una pila seca de las que se utilizan en los transistores consumiría un kwh por más de diez mil pesetas. Estas cifras ponen de relieve que el precio no es lo importante, el precio depende del deseo del objeto que se va a usar.

Esto está en relación con la crisis del 73. Lo que ocurrió entre 1953 y 1973 fue que el precio del petróleo no dejó de bajar en términos reales porque subía menos que la inflación, con lo cual usábamos energía en grandes cantidades porque nos la regalaban. Con esta cri-

sis se puso de manifiesto que el crecimiento económico a un ritmo sostenido es imposible 'per se', no porque ahora la energía sea más cara. La tragedia del 73 no consistió en que el petróleo fuera caro, sino en que su precio, de 2 dólares el galón, subió a 30 dólares.

Fuentes de energía secundarias

A partir de entonces se buscan nuevas fuentes de energía: la energía nuclear, que requiere un alto gasto de capital y además es impopular; la energía nuclear de fusión, que todavía no está siquiera en fase experimental; la energía hidráulica que podríamos llamar exótica, es decir, la de los ríos de poca pendiente, porque los ríos de grandes saltos ya están aprovechados; la energía de las mareas; energía del viento captada con aspas modernas; la energía solar; la geotérmica, etc.

Lo que ocurre con estas soluciones es que ofrecen problemas estéticos. Habría que cerrar bahías para aprovechar las mareas, habría que aguantar el ruido infernal de una gran central eólica, habría que afear las riberas de los ríos con numerosas compuertas, y así sucesivamente.

La solución está en consumir menos energía, y el hombre necesita el mismo consumo energético que un animal más los gastos culturales. Las respuestas son difíciles: tender a comunidades humanas más pequeñas, con lo que se ahorraría en transporte, fabricar artículos duraderos y no lavadoras que duran cinco años... Lo cierto es que nos hallamos en una situación de crisis, pero no es

menos verdad que éstas se han sucedido siempre a lo largo de la historia.

A la hora de hablar de estos temas nos encontramos con un problema de concepto, la definición de la energía, una palabra moderna que data de 1860. El diccionario nos dice que es «eficacia, virtud o poder para obrar». Tras numerosas definiciones científicas, resulta que la definición del diccionario no es realmente tan confusa. En cualquier caso yo sólo puedo decir lo que San Agustín: «si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, no lo sé».

Lo cierto es que todas las fuentes de energía de que disponemos en la práctica son de origen nuclear, ya sea éste próximo o remoto.

Entendemos por fuentes secundarias de energía cualquier sistema físico del que se puede obtener energía en alguna forma. El objeto de discusión de estas fuentes es tratar del transporte, la acumulación y el uso racional de la energía, porque es muy frecuente que ésta no se consuma en el lugar ni en el momento en que se produce. Y, sin embargo, es evidente que la energía conviene acumularla, transformarla y transportarla lo menos posible, porque todo eso implica gasto y, además, en cada proceso de transformación hay una pérdida, ocurriendo que éstas no se suman, como ocurre con los costes de capital, sino que se multiplican.

Conviene, pues, observar los distintos tipos de energía que usamos y anotar sus características. Para ello y de manera no muy ortodoxa pero sí fácil, yo he clasificado la energía en eléctrica, mecánica, química, térmica, luminosa, según su orden de flexibilidad de mayor a menor.

La energía eléctrica se transforma muy bien en calor, pero no ocurre lo mismo con la transformación en luz, ya que en una bombilla incandescente tan sólo un 2 por 100 de la energía eléctrica se convierte en luz y en un tubo fluorescente, el 20 por 100; el resto es calor. En cuanto al transporte, no es demasiado conveniente, ya que resulta caro y complejo, produciéndose, además, numerosas pérdidas. La acumulación de la energía eléctrica es muy mala.

La energía térmica se transforma medianamente; en la transformación en calor en movimiento los rendimientos son considerablemente bajos. Se transporta muy mal y se acumula bien siempre y cuando sea en cantidades modestas (termos).

La energía luminosa, por último, se transforma mal, se transporta peor y no se acumula.

En cuanto a las posibilidades técnicas de mejora de estas fuentes de energía, puede decirse que con respecto a la energía eléctrica, conviene abandonar la utilización del cobre como conductor y emplear materiales superconductores que apenas tienen resistencia, materiales que por el momento son caros y sólo se utilizan experimentalmente. También sería conveniente volver a transmitir en corriente continua, ya que el usuario se vería beneficiado y el fabricante evitaría las pérdidas por radiación.

En cuanto a la energía química, existe la posibilidad de la utilización masiva del hidrógeno, cuyo único inconveniente consiste en su producción. El hidrógeno es una fuente energética de muchísimas posibilidades pero, de momento, es mucho más barato el petróleo.

La energía térmica, por úl-

timo, no tiene demasiadas posibilidades.

En cuanto al uso racional de la energía, cabe decir que, dentro del sistema económico y social actual, en muchas industrias —en la industria química moderna, por ejemplo— el uso de la energía es casi óptimo. Donde se utiliza mal es, evidentemente en el transporte, en el comercio, en los usos domésticos... Y aquí caben infinidad de mejoras no difíciles: transportes colectivos, mejores aislamientos térmicos, supresión de gastos superfluos, etc.

Pero el ahorro es inútil a este nivel porque lo que puede ahorrar cada individuo no es mucho y, en segundo lugar, porque todo el ahorro energético que se puede hacer depende de la política de impuestos, de la política de tarifas y del coste de financiación de los equipos que ahorran energía. Es muy fácil desde un gobierno orientar al consumidor hacia el empleo de una energía en detrimento del empleo de otra distinta ofreciéndole ventajas en las tarifas. Lo mismo ocurre con los impuestos que, aplicados adecuadamente sobre un tipo u otro de energía, pueden orientar las preferencias de consumo. Por último, sería muy conveniente facilitar financieramente el acceso a equipos que ahorran energía.

En último caso, todo depende del reconocimiento de que nuestra especie está enclavada en la biosfera de un pequeño planeta, la tierra, que gira alrededor de una estrella, el sol, insignificante en la inmensidad del universo, y de la concienciación de que estamos obligados a adaptarnos a esa situación y no pretender salirnos de lo que, en el fondo, es la evolución natural de nuestra especie.

exposiciones

«Artesanía de los pueblos de España»

El día 13 se inaugurará, en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, perteneciente a la Diputación Provincial, la exposición titulada «Artesanía de los pueblos de España». La conferencia inaugural correrá a cargo de **Carmina Useros**. Doscientas fotografías integran esta muestra.

«Miró: aguafuertes»

La exposición «Miró: aguafuertes» permanecerá abierta en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción hasta el 9 de diciembre. A partir del día 12 se ofrecerá en la Casa de Cultura de Almansa, con la colaboración del Ayuntamiento de la localidad. La conferencia inaugural del día 12, a las 8 de la tarde, correrá a cargo de **Amelia Iñigo**, profesora de instituto de Albacete.

música

Ciclo «Estudios para piano»

Este ciclo proseguirá durante el mes de diciembre con dos conciertos que serán ofrecidos los días 3 y 10 en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura. Los conciertos, de entrada libre, comenzarán a las ocho de la tarde. El día 3, **Guillermo González** interpretará los *Estudios Op. 8*, de Scriabin, y los *Etudes-Tableaux, Op. 33* y *Op. 39*, de Rachmaninoff. **Javier Sanz del Río** ejecutará, en su concierto del día 10, el siguiente programa: *Microcosmos IV, V y VI* y *Tres estudios Op. 18*, de Bela Bartok; y *Cuatro estudios Op. 7*, de Strawinsky.

«Recitales para jóvenes»

La serie musical «Recitales para jóvenes» prosigue en la modalidad de violoncello y piano. Los días 6 y 13 de este mes se ofrecerán los dos últimos conciertos de esta modalidad que, como en meses anteriores, serán interpretados por **Luis Leguía**, al violoncello, y **Fernando Turina**, al piano. El programa de estos recitales está integrado por obras de Bach, Schubert, Brahms, Prokofieff y Kodaly.

Concebidos con carácter didáctico, estos conciertos van destinados exclusivamente a jóvenes estudiantes que asisten a los mismos acompañados por sus profesores y previa petición al Programa. Con el fin de acercar más la música clásica a este público juvenil, los recitales van precedidos de comentarios orales a cargo de un especialista, quien se ocupa de introducir a los oyentes en el ámbito de la composición musical, los autores, los instrumentos y el programa. En esta ocasión se encarga de los comentarios el profesor y pianista **Arturo Moya**.

conferencias

Ciclo «Literatura Española Actual»

La escritora **Rosa Chacel** pronunciará el día 4, a las ocho de la tarde, una conferencia que versará sobre su creación literaria. El día 5, y tras haberse reunido por la mañana con estudiantes de C.O.U. de varios centros docentes de Albacete, Rosa Chacel mantendrá un coloquio público con el crítico **Andrés Amorós**. Tanto este coloquio, que también comenzará a las ocho de la tarde, como la conferencia tendrán lugar en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura. Realizará la presentación **Juan Bravo Castillo**, escritor y director de la revista literaria «Barcarola».

«El estado de la cuestión»

Este ciclo contará los días 11 y 12 de diciembre con la intervención del musicólogo **Federico Sopena**, quien pronunciará dos conferencias, en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura.

Los participantes en este ciclo permanecen durante dos días consecutivos en Albacete, pronunciando una conferencia en cada una de las jornadas y manteniendo un seminario con especialistas en la materia tratada.

Un total de 1.970 personas asistieron durante el pasado curso a los dieciséis actos que se enmarcaron en este ciclo. Las conferencias, de entrada libre, se celebraron en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura, dando comienzo a las ocho de la tarde.

Inió el ciclo, en el mes de febrero pasado, el científico rodense **Manuel Perucho**, con dos conferencias que versaron sobre Ingeniería Genética, oncogenes y cáncer. Le siguieron en la tribuna de «El estado de la cuestión» el profesor y crítico de Arte **Julián Gállego**, quien se refirió en sus intervenciones a la pintura del siglo XX; **Elías Fereres**, catedrático de Fitotecnia de la Universidad de Córdoba, que trató el tema de la escasez de agua; **Elías Díaz**, catedrático de Filosofía del Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid, cuyas conferencias versaron sobre el sentido actual de los derechos humanos y el modo en que éstos están recogidos en la Constitución española de 1978; y **Gregorio Peces-Barba**, presidente del Congreso de los Diputados, quien disertó sobre la Constitución los días 25 y 26 de junio.

Ya en este curso, el ciclo se reanudó con las intervenciones de **Carlos Sánchez del Río**, catedrático de Física Atómica y Nuclear, que se refirió en sus conferencias a temas energéticos, y **Francisco Grande Covián**, que trató el tema de la nutrición humana.

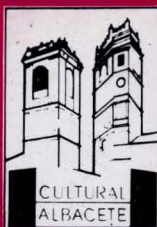
teatro

«Fuenteovejuna», los días 14 y 15

La Compañía Dramática Española pondrá en escena, los días 14 y 15 de diciembre, «Fuenteovejuna», de Lope de Vega. Ambas representaciones tendrán lugar en el Teatro Carlos III de Albacete.

Teatralmente, el presente curso de «Cultural Albacete» comenzó con la representación de «Hermosas locuras», a cargo del Frederik Theater. Posteriormente, la Compañía del Teatro Bellas Artes de Madrid puso en escena «Casandra», de Pérez Galdós, y «La herida del tiempo», de J. B. Priestley.





MINISTERIO DE CULTURA

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

CAJA DE AHORROS DE ALBACETE

FUNDACION JUAN MARCH
