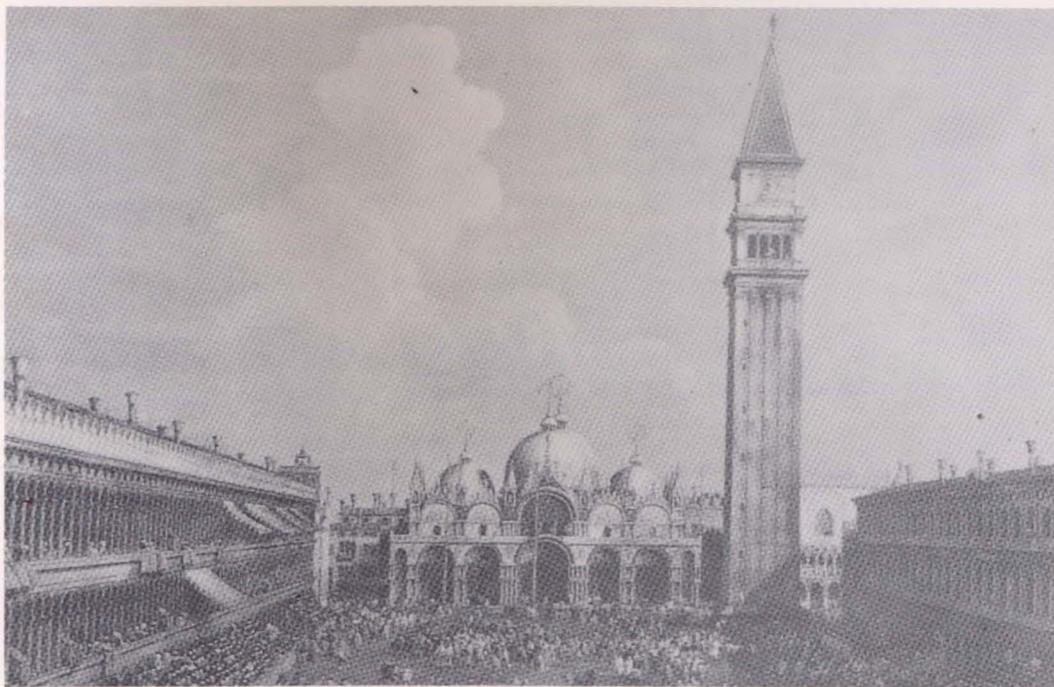


I n f o r m a c i ó N

Cultural Albacete

febrero 1991

50



32	● Actación de La Cubana con «Compañía el coco negro» en Almansa y Albacete	32
31	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	31
30	● Seis pianistas en el ciclo dedicado a Mozart	30
28	● El Tío Mompou en «Bacatales para jóvenes»	28
27	● Clara Janés invitada en febrero	27
26	● José Luis Gómez dirige «Quimeras y amor de don Quijote» en Almansa y Albacete	26
25	● «La pasión de sanare» de Joaquín Calvo Sotillo	25
24	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	24
23	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	23
22	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	22
21	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	21
20	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	20
19	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	19
18	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	18
17	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	17
16	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	16
15	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	15
14	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	14
13	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	13
12	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	12
11	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	11
10	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	10
9	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	9
8	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	8
7	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	7
6	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	6
5	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	5
4	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	4
3	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	3
2	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	2
1	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	1

Cultural Albacete advierte que el contenido de los artículos firmados refleja únicamente la opinión de sus autores.

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

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

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

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

Portada: «Tauromaquia», por el Canaletto y G. B. Cimaroli. Vista de la Plaza de San Marcos de Venecia, ciudad de nacimiento de Antonio Vivaldi (1678-1741) y que sirve de ilustración al ciclo musical «La Venecia de Vivaldi» que ha organizado Cultural Albacete en el mes de febrero.

Ensayo	● José Sánchez Ferrer: «Notas acerca del aprovechamiento de la tierra en el municipio de Albacete a mediados del siglo XVIII»	3
Arte	● Francisco Bores en el Museo de Albacete	19
	Cronología	20
Música	● «La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical	22
	● Seis pianistas en el ciclo dedicado a Mozart	28
	● El Trío Mompou en «Recitales para jóvenes»	30
Literatura	● Clara Janés, invitada en febrero	31
Teatro	● «La pasión de amar», de Joaquín Calvo Sotelo	32
	● José Luis Gómez dirige «Quimera y amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín», de García Lorca	33
	● Actuación de La Cubana con «Cómeme el coco, negro», en Almansa y Albacete	34
Calendario de febrero		35

DE tres conciertos consta el ciclo «La Venecia de Vivaldi» que Cultural Albacete ha programado en lunes sucesivos de febrero.

El primero de ellos está dedicado al período veneciano comprendido del manierismo al barroco y será interpretado por el grupo Zarabanda (Álvaro Marías, flauta de pico; René Bosch, viola de gamba y Juan Carlos Rivera, laúd y teorba). El segundo se centra en la ópera y la cantata en esa época y ciudad, con la participación de Manuel Cid, tenor y Félix Lavilla, piano. Se cierra la serie con un concierto que tiene por objeto la forma sonata desde la rivalidad existente entre Benedetto Marcello y Antonio Vivaldi, interpretado, en esta ocasión, por el grupo Zarabanda (Álvaro Marías, flauta de pico, Alain Gervrau, violonchelo barroco y Rosa Rodríguez, clave).

El ciclo ha sido organizado con la ayuda técnica de la Fundación Juan March.

E
N
S
A
Y
O

Notas acerca del aprovechamiento de la tierra en el municipio de Albacete a mediados del siglo XVIII

Por José Sánchez Ferrer*

EN el siglo XVIII España seguía siendo un país esencialmente agrícola. La agricultura era la principal riqueza de la nación y la ocupación de la mayor parte de los habitantes. A principios de la centuria, los males que aquejaban al agro español eran profundos. No se trataba de una mera situación coyuntural, sino de graves deficiencias estructurales.

Poco hicieron los dos primeros Borbones para mejorar este estado de la agricultura. Felipe V se preocupó fundamentalmente del fomento de la industria y del comercio y relegó a un segundo término la búsqueda de soluciones a los graves problemas del campo, como lo prueba el escasísimo número de disposiciones relativas a este sector dictadas durante su reinado. Tampoco Fernando VI y sus consejeros concedieron una excesiva atención a la agricultura; solamente el Marqués de la Ensenada mostró un especial interés por esta actividad económica cuya situación puede rastrearse en la información del Catastro que mandó realizar. No obstante, durante este reinado se empezaron a buscar soluciones a algunos de los muchos e importantes problemas. Los hombres de la Ilustración, influidos por los principios fisiocráticos, denunciaron el

* JOSÉ SÁNCHEZ FERRER, Doctor por la Universidad de Valencia, ejerce como profesor en el I.B. «Bachiller Sabuco» y en el Centro Asociado de la U.N.E.D., ambos en Albacete. Es miembro del Instituto de Estudios Albacetenses y forma parte de su Junta Directiva como Presidente de la sección de Etnología. Ha publicado cuatro libros y una veintena de artículos sobre temas etnológicos y artísticos de la provincia.

estado lamentable del campo español e intentaron poner remedio.

La estadística catastral debía cumplimentarse para cada municipio a dos niveles:

a) la contestación a un cuestionario de carácter general elaborado y remitido al efecto y que se denominaba *Respuestas Generales*.

b) la declaración e información de los recursos económicos concretos de cada sujeto fiscal. Los datos debían recogerse en libros como los denominados *Libro Maestro Secular*, *Libro del Estado Secular*, *Libro del personal eclesiástico*, *Libro de lo Real del Estado Secular*, etc.

Esta documentación era de tipo fiscal y, por tanto, puede contener inexactitudes para intentar conseguir cargas tributarias menos onerosas. A pesar de ello, es una fuente de suma importancia. La contestación, bajo juramento de los declarantes, de las Respuestas Generales que la villa de Albacete redactó en 1755, es un documento fiable y suficiente para nuestro objetivo de proporcionar una panorámica sobre la agricultura del municipio a mediados del siglo XVIII y de hacer un estudio ergológico aproximativo de los grandes rasgos que por entonces presentaba. El manuscrito se encuentra en el Archivo General de Simancas¹ y de él he extraído la información para este trabajo.

En la época de elaboración del Catastro, la agricultura albacetense había entrado en el proceso de las roturaciones cerealeras que entre 1720-1740 comenzaron en el territorio del antiguo Marquesado de Villena y que según Guy Lemeunier², iban a elevar considerablemente la superficie cultivable del municipio y a representar el paso decisivo de una economía de tipo tradicional, dominada por la ganadería y los transportes a larga distancia, a una economía agrícola³. El aprovechamiento de la tierra de entonces es el que corresponde al de la situación previa a la desecación y realización de obras de drenaje y puesta en cultivo de los sectores

¹ Archivo General de Simancas. Catastro de la Ensenada: Albacete. *Respuestas Generales*. D.G.R. 1.ª R. Libro n.º 463. Fols. 39 a 58 vt.º.

² Este investigador se ha especializado en los aspectos económicos de la historia moderna de los territorios del Reino de Murcia y antiguo Marquesado de Villena y es extensa su bibliografía sobre el tema.

³ LEMEUNIER, Guy. «Crecimiento agrícola y roturaciones en el antiguo Marquesado de Villena (s. XVIII)». Rev. *Al-Basit* n.º 21. I.E.A. Albacete, 1987. Págs. 5-31.

MAPA DEL TÉRMINO MUNICIPAL DE ALBACETE. 1765

pantanosos del oeste y del sureste del término⁴.

Las respuestas de la villa de Albacete, fueron cumplimentadas el 25 de Julio de 1755 ante don Juan Felipe de Castaños, Comisario Ordenador de los Reales Ejércitos y Ministro Comisionado por el rey para las diligencias del establecimiento de la Real Única Contribución del Reino de Murcia. Contestó el interrogatorio un grupo de vecinos de Albacete, presidido por Alonso Agraz Hurtado, Alcalde Honorífico y Teniente de Alcalde Mayor del concejo albaceteño. Además de él, formaban parte los Regidores Pedro Carrasco Ramírez, Alonso Munera, Juan de Espinosa y Francisco Alfaro, y el escribano Blas de Vico. Como expertos en agricultura y ganadería asistieron Benito Sáez, Gabriel Sanz y Gabriel Martínez y para informar sobre la mampostería y los alquileres de las casas lo hicieron Francisco León y Francisco Javier Aparicio. Finalmente, como peritos en la regulación de las utilidades, empleos, industrias y *«ganancias de los que tienen tratos, artes y oficios mecánicos y serviles»* declararon Felipe Díaz, Gil Mancebo, Jorge Griñán, Francisco Sevilla, Francisco Javier Belmonte, Antonio Fernández Mayor, Blas Rochano y Gregorio Navarro.

Según los informes, la villa de Albacete, su término y jurisdicción eran de realengo y sólo se nombraba en ella un alcalde mayor. En su término estaba incluido el Coto de Pozo Rubio, que era de señorío y pertenecía a D.^a María Ignacia Carrasco, aunque ésta no percibía nada por razón de vasallaje.

El territorio que ocupaba la villa y su término era de cuatro leguas de longitud máxima de este a oeste y de cinco de norte a sur. De circunferencia tenía *«diez y ocho de a cinco mil varas castellanas que para caminarlas a un paso regular se nezesitaran dos dias y medio»*. La demarcación estaba señalada, partiendo de levante, por *«el mojon de la Casa Nueva del camino de Chinchilla, de esta va derecho a la Casa de el Monte, termino de Jorquera, de alli al mojon de los Yelsares (sic), inmediato al rio Jucar, de alli siguiendo este azia arriba hasta el norte, y sitio de la Marmota en donde se halla un mojon llamado de el Chopo, sigue a otro que se llama de Penilla, de este a otro nombrado de Blancares, de alli a otro llamado el zercado de Viña de los Pobedas que esta al poniente y vá*

⁴ SÁNCHEZ FERRER, José. «Sobre el hábitat rural de la zona oeste del municipio de Albacete». Rev. *Anales* n.º 8. Centro de Albacete de la U.N.E.D. Albacete. Año 1986-87. Págs. 189-219.

siguiendo al mojon de la Cañada del Salobral, de allí a otro que se nombra del heredamiento de la Rambla, de este á la Ventanueba, camino de Murzia, de esta por el camino Real al mojon del Zerro de la Cabrera y de este al referido de la Casa Nueva». En el norte estaba enclavado el Coto de Pozo Rubio que tenía tres cuartos de legua de levante a poniente, una de norte a sur y «de circunferencia tres y media».

Los vecinos que vivían en el término eran 1.494. De ellos, 518 lo hacían en las casas de campo y 14 en el Coto de Pozo Rubio; los restantes en la villa. Casi las dos terceras partes de la población residía en el núcleo de Albacete que por entonces estaría entre 4.300 y 5.000 habitantes (aplicando los coeficientes de 4'5 y 5 por vecino respectivamente). Las casas eran 976 en la villa, 346 en su campo y 14 en el Coto.

La clasificación básica del terreno agrario se ajustaba a dos grandes grupos: tierras laborables y monte.

Las tierras laborables eran de secano o de regadío. En las de secano se diferenciaban las de labradío, los azafranares y las viñas. Las primeras podían dividirse en dos áreas:

- las del término de la *redonda*, es decir, las tierras que circunvalaban la villa.
- las restantes del término y las del Coto de Pozo Rubio.

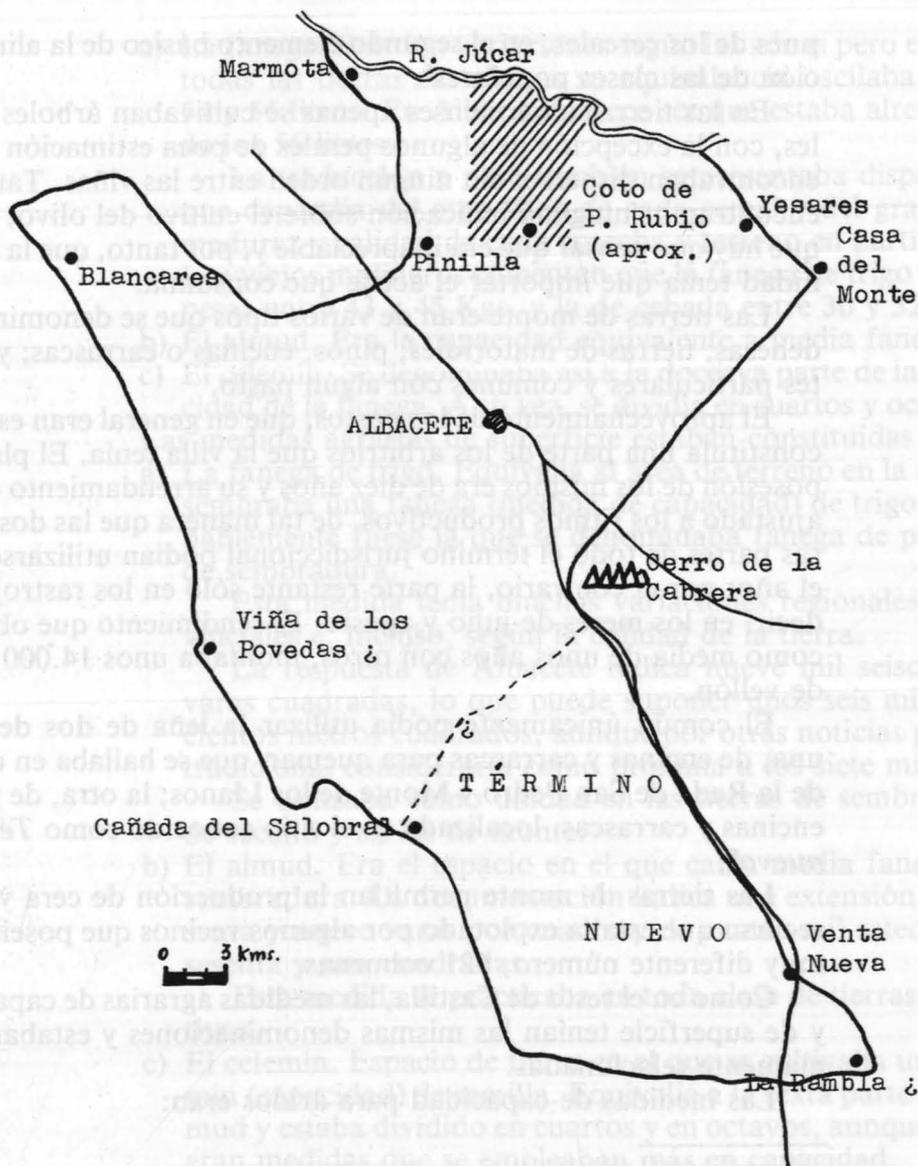
En todas ellas se contemplaban tres calidades de tierra, primera, segunda y tercera. Se cultivaban trigo, cebada, centeno y muy poca avena.

En los azafranales se consideraban dos calidades, primera y segunda, y en las viñas también tres, como en las tierras de labradío.

El regadío consistía en unas pocas huertas que se regaban con norias. Los productos que se cultivaban eran coles, cebollas, calabazas, pimientos, garbanzos, lechugas y tomates.

No se mencionan las patatas, pero hay que tener en cuenta que aunque este tubérculo de origen americano había sido introducido en España en el siglo XVI, se había utilizado casi exclusivamente como alimento para el ganado. El cultivo fue extendiéndose a lo largo de la segunda mitad del XVIII hasta que la crisis de subsistencias de finales de siglo y principios del XIX y las campañas propagandísticas de algunas entidades, como la Sociedad Cantábrica, provocaron su consumo por parte de los campesinos. En el siglo XIX la patata desplazaría a las legumbres, convirtiéndose, des-

MAPA DEL TÉRMINO MUNICIPAL DE ALBACETE. 1755.



FUENTE: A.G.S. Catastro de la Ensenada: Albacete. «Respuestas Generales». D.G.R. 1.ª R. Libro n.º 463. Fols. 39 a 58 vt.º.

pués de los cereales, en el segundo elemento básico de la alimentación de las clases populares⁵.

En las tierras albacetenses apenas se cultivaban árboles frutales, con la excepción de algunos perales de poca estimación que se encontraban dispersos sin ningún orden entre las viñas. Tampoco encontramos ninguna indicación sobre el cultivo del olivo, por lo que hay que pensar que era inapreciable y, por tanto, que la comunidad tenía que importar el aceite que consumía.

Las tierras de monte eran de varios tipos que se denominaban: dehesas; tierras de matorrales, pinos, encinas o carrascas; y montes particulares y comunes con algún pasto.

El aprovechamiento de los pastos, que en general eran escasos, constituía una parte de los arbitrios que la villa tenía. El plazo de posesión de los mismos era de diez años y su arrendamiento estaba ajustado a los ritmos productivos, de tal manera que las dos terceras partes de todo el término jurisdiccional podían utilizarse todo el año; por el contrario, la parte restante sólo en los rastrojos, es decir, en los meses de julio y agosto. El rendimiento que obtenía, como media de unos años con otros, montaba unos 14.000 reales de vellón.

El común únicamente podía utilizar la leña de dos dehesas: una, de encinas y carrascas para quemar, que se hallaba en el sitio de la Rada de San Pedro y Monte de los Llanos; la otra, de pinos, encinas y carrascas, localizada en el sitio conocido como *Término nuevo*⁶.

Las tierras de monte permitían la producción de cera y miel, recurso que estaba explotado por algunos vecinos que poseían, en muy diferente número, 621 colmenas.

Como en el resto de Castilla, las medidas agrarias de capacidad y de superficie tenían las mismas denominaciones y estaban íntimamente relacionadas.

Las medidas de capacidad para áridos eran:

⁵ LÓPEZ GONZÁLEZ, J. J. «La producción» en *Historia General de España y América*. Tomo X-1. Madrid, 1983. Pág. 245.

⁶ Esta zona es la que había ampliado el término en 1752 y correspondía a toda la parte de Chinchilla «que cortaba a su derecha el camino para Murcia, desde la recta de la segunda ampliación hasta tocar el término de Tobarra en el punto del estrecho». SÁNCHEZ TORRES, Fco. *Apuntes para la historia de Albacete*. Albacete, 1898. Pág. 469.

CUADRO I

DISTRIBUCIÓN DE LA SUPERFICIE AGRARIA EN EL MUNICIPIO DE ALBACETE. 1788
(Superficie total 331.648 almudes)

- a) La fanega. Existían variaciones según las zonas pero en casi todas las tierras castellanas su equivalencia oscilaba entre 54 y 56 litros. En Albacete parece ser que estaba alrededor de los 56 litros.

La traducción a peso también se presentaba dispar, ya que dependía del específico de cada cereal y del grado de madurez y calidad de cada cosecha y terreno en particular. Los viejos molineros comentan que la fanega de trigo podía pesar entre 43 y 45 Kgs. y la de cebada entre 30 y 32 Kgs.

- b) El almud. Era la capacidad equivalente a media fanega.
c) El celemín. Se denominaba así a la doceava parte de la capacidad de la fanega. A su vez, se dividía en cuartos y octavos.

Las medidas agrarias de superficie estaban constituidas por:

- a) La fanega de trigo. Equivalía al área de terreno en la que se sembraba una fanega (medida de capacidad) de trigo. Probablemente fuese la que se denominaba fanega de puño o de sembradura.

Esta medida tenía muchas variaciones regionales, provinciales e, incluso, según la calidad de la tierra.

La respuesta de Albacete indica nueve mil seiscientas varas cuadradas, lo que puede suponer unos seis mil setecientos metros cuadrados, aunque por otras noticias parece tradicional considerarla como próxima a los siete mil.

Se utilizaba como unidad en las tierras de sembradura de secano y en las de monte.

- b) El almud. Era el espacio en el que cabía media fanega de sembradura. La documentación indica una extensión de sesenta y nueve varas por cuadro y de cuatro mil setecientas sesenta y una cuadradas.

Esta medida se practicaba en toda clase de tierras y cultivos.

- c) El celemín. Espacio de tierra en el que se cultivaba un celemín (capacidad) de semilla. Equivalía a la sexta parte del almud y estaba dividido en cuartos y en octavos, aunque éstas eran medidas que se empleaban más en capacidad.

En el término se consideraba como tierra cultivable y montes una superficie de 331.648 almudes cuya distribución está indicada con todo detalle en la respuesta catastral en función de la clase de terreno. Con estos datos se ha elaborado en Cuadro I.

CUADRO I

DISTRIBUCIÓN DE LA SUPERFICIE AGRARIA EN EL MUNICIPIO DE ALBACETE. 1755.
(Superficie total 331.648 almudes)

CLASE TERRENO	SUPERFICIE ALMUDES	% DEL PARCIAL	% DEL TOTAL
T. LABORABLES:	267.898	100	80'77
-T. seco:	267.774	99'95	80'74
•labradío:	260.220*	97'19	78'48
1.ª calidad:	6.188	2'37	1'86
2.ª calidad:	82.396	31'66	24'85
3.ª calidad:	171.636	65'97	51'76
•azafranales:	468	0'17	0'14
1.ª calidad:	52	11'11	0'01
2.ª calidad:	416	88'89	0'12
•viñedos:	7.086	2'64	2'13
1.ª calidad:	106	1'49	0'03
2.ª calidad:	6.092	85'98	1'83
3.ª calidad:	888	12'53	0'26
-T. regadío:	124	0'05	0'03
•huertas:	124	100	0'03
1.ª calidad:	68	54'84	0'02
2.ª calidad:	56	45'16	0'01
MONTES:	63.750	100	19'23
-dehesas de pinos, encinas y carrascas:	10.030	15'74	3'02
1.ª calidad:	4.804	47'89	1'44
2.ª calidad:	5.028	50'14	1'51
3.ª calidad:	198	1'97	0'05
-montes bajos de pastos:	53.720	84'26	16'20
1.ª calidad	21.000	39'10	6'34
2.ª calidad	24.420	45'46	7'37
inútiles	8.300	15'44	2'51

FUENTE: A.G.S. Catastro de la Ensenada: «Respuestas Generales» de la villa de Albacete. D.G.R. 1.ª R. Libro n.º 463. Respuesta a la pregunta 10. Fols. 43, 43 vt.º y 44.

* En la documentación hay un error. El escribano caligrافیó «...veinte y seis mil doscientos veinte» (26.220) en lugar de doscientas sesenta mil doscientos veinte (260.220).

Según esta información, el 80% de la superficie agraria era cultivable y la del 20% restante se consideraba monte. Por tanto, cuatro partes de cinco se dedicaban al cultivo. Con respecto a ellas, las de regadío ocupaban una superficie muy pequeña, solamente el 0'05% de las laborables. Por el contrario, el secano tenía el dominio prácticamente total, el 99'95%. El labradío, es decir, la tierra dedicada a cereales, era el predominante casi absoluto en el secano del municipio ya que ocupaba de él un 97'19%, lo que equivalía al 78'48% de la totalidad de las tierras. De primera calidad había muy poca. Sin embargo, la de tercera suponía casi el 66% del labradío.

Los azafranales tenían poca extensión de terreno pues representaban solamente el porcentaje del 0'17. Tampoco los viñedos eran abundantes porque su participación en el secano era del 2'64%.

Entre las tierras de monte predominaba la de monte bajo de pastos con un porcentaje del 84'25 de los que algo más del 15% se consideraban completamente inútiles. La superficie de las dehesas era pequeña ya que con pinos, encinas y carrascas solamente existía algo más de un sexto del monte, lo que significaba únicamente el 3% del total de las tierras.

Podemos concluir que las características fundamentales eran:

- Existencia de considerables tierras de labor.
- Predominio casi absoluto de los cereales, como ocurría en la Castilla del siglo XVIII, aunque cultivados en su mayor parte en tierras de poca calidad.
- Escasez de arbolado.

El régimen de los cultivos de las tierras de labradío era el siguiente:

a) En la redonda:

- las tierras de primera calidad producían cebada dos años seguidos y al tercero se dejaban en barbecho.
- las de segunda tenían un régimen bienal, producían cebada un año y descansaban al siguiente.
- las de tercera daban cebada un año y quedaban en barbecho los dos posteriores.

b) En las restantes tierras del término y en las del coto:

- las de primera calidad producían trigo el primer año, al siguiente barbecho, al otro cebada y luego en barbecho cinco años.

CUADRO I

DISTRIBUCIÓN DE LA SUPERFICIE AGRARIA EN EL MUNICIPIO DE ALBACETE. 1755.
(Superficie total 331.848 simudes)

- las de segunda tenían un régimen consistente en cultivar trigo el primer año, descansar el segundo, producir cebada en el tercero, descansar el cuarto, dar una cosecha de centeno el quinto y luego quedar diez años consecutivos en barbecho.

- de las de tercera calidad se obtenía trigo el primer año, estaban en barbecho el siguiente, se cosechaba centeno en el tercero y se dejaban en barbecho trece años.

Sintetizaremos toda esta información en un cuadro.

CUADRO II

NÚMERO DE COSECHAS QUE PRODUCEN EN UN CICLO COMPLETO LAS TIERRAS DE LABRADÍO DEL MUNICIPIO DE ALBACETE. 1755.

CLASE DE TIERRA	N.º AÑOS CICLO	N.º Y CLASE COSECHAS CICLO
1.ª c. redonda	3	2 de cebada.
2.ª c. redonda	2	1 de cebada.
3.ª c. redonda	3	1 de cebada.
1.ª c. resto término y coto	8	2, una trigo y una cebada.
2.ª c. resto término y coto	15	3, una trigo, una cebada y una centeno.
3.ª c. resto término y coto	16	2, una trigo y una centeno.

Si conociéramos la superficie de cada clase de tierra de la redonda podríamos establecer, al menos aproximadamente, la extensión de terreno en producción simultánea del término. No obstante, teniendo en cuenta que la redonda debía ser reducida y que el 31'66% y el 65'97% del labradío del municipio eran, respectivamente, tierras de segunda y tercera calidad, podemos concluir que la inmensa mayoría de los campos de cereales sólo producían entre dos y tres cosechas cada quince años. Por tanto, el terreno productivo simultáneo realmente era reducido, siendo un máximo de un tercio la superficie agrícola que se sembraba anualmente.

Se configura así otra característica del aprovechamiento de estas tierras laborables: existencia de las formas de explotación más extensivas con campos con mucho tiempo de barbecho, el denominado arbustivo.

Este hecho estaba producido por la no utilización de fertilizantes y por las prácticas arcaizantes de cultivar pero, según Guy

Lemeunier, estaba facilitado por la orientación económica de las oligarquías ganaderas que mantenían la mayor cantidad de terreno incultivado.

Se pone de manifiesto que la cebada era el cereal exclusivo de la redonda —lo que le confiere un carácter ganadero—. En el resto del labradío seguramente predominaba el trigo y después, quizás, el centeno.

Según el último autor citado, este tipo de explotación no atraía población ya que se mantenía, e incluso desarrollaba, con el concurso de pocos brazos y era lo que hacía que el municipio estuviese aún con un poblamiento débil por debajo de los cinco habitantes por kilómetro cuadrado. La economía extensiva, el escaso potencial demográfico y los caracteres climáticos del territorio, ejercieron un condicionamiento recíproco que dio lugar a un modestísimo avance desde que a finales del primer cuarto del siglo se inició el proceso roturador en el territorio del antiguo Marquesado de Villena.

En cuanto a la productividad es llamativa la enorme diferencia que existía entre las tierras de la redonda y el resto del término. Esto se refleja perfectamente en los datos siguientes:

Un almud (superficie) de tierra labradía de secano producía:

- en la redonda:

•de 1. ^a calidad	24	almudes (capacidad) de cebada.
•de 2. ^a »	18	» de cebada.
•de 3. ^a »	10	» de cebada.

- en el término restante y en el coto:

•de 1. ^a calidad	6	almudes de trigo o
	8	» de cebada.
•de 2. ^a »	4'5	» de trigo o
	6	» de cebada o
	5	» de centeno.
•de 3. ^a »	4	» de trigo o
	5	» de centeno.

Da la impresión que en la redonda se producía el triple que en el resto por unidad de superficie y que en ella se alcanzaban buenos rendimientos, al menos en la cebada. Es posible que la enorme diferencia estuviese motivada por la obtención de dos cosechas anuales.

En el territorio restante el trigo se sembraba en cualquier calidad de tierra y los rendimientos seguramente estaban en la línea productiva, quizás algo mejor, de las tierras del interior de la meseta (su media era tres granos por grano sembrado en los peores campos) ya que, recordemos, las tierras de 2.^a y 3.^a calidad representaban más del 97% del labradío.

Este bajo rendimiento estaba justificado por el atraso técnico del sistema agrícola, tanto en las herramientas, como en la selección de semillas, y por la no utilización de fertilizantes que hacía que el único medio de recuperación de la tierra fuera el barbecho. Quizás éste era el mayor de los males que aquejaban la agricultura de la época. Los débiles rendimientos que se obtenían hacían que simplemente con cuadruplicar la simiente se considerara como buena la cosecha y de óptima cuando se obtenían de seis a siete por uno.

Para la molienda existían en el término cuatro molinos hidráulicos. Tres de ellos pertenecían a Doña María Ignacia Carrasco, señora, como hemos visto, de Pozo Rubio, y el restante a Don Pedro Carrasco Ramírez.

Los tres primeros eran molinos harineros grandes que recibían la fuerza motriz del Júcar. Se hallaba uno de siete ruedas en Cuevas Yermas, otro de cinco ruedas en La Marmota y el tercero, de seis ruedas, en Los Frailes. Todos tenían molienda y agua suficientes para moler todo el año. De la misma propietaria y en los mismos lugares estaban ubicados los únicos batanes del término que debían ser los que pertenecieron a Chinchilla hasta la donación de Felipe II. Los tres eran de lana y no trabajaban todo el año por falta de abasto.

El cuarto era pequeño, sólo de una rueda. Se encontraba en el sitio denominado Cantarilla y no molía nada más que seis meses al año por falta de agua.

Relacionadas con la utilización de los molinos del Júcar existían tres barcas, también de Doña María Ignacia, que servían fundamentalmente para pasar a las gentes que acudían a moler su grano.

Los hornos de cocer el pan eran doce: dos pertenecían al convento de franciscanas de la villa, uno al de agustinas, otro era del presbítero Don Antonio Zorrilla y los ocho restantes tenían propietarios laicos. Todos ellos se hallaban arrendados por cantidades que oscilaban entre 180 y 549 reales de vellón anuales.

El pan también era objeto de comercio en la feria anual que se celebraba en Los Llanos los días siete y ocho de septiembre y luego en la villa, en la que permanecía los tres días consecutivos.

En cuanto a los azafranales podemos conocer que la cebolla que se cosechaba en un almud de tierra de primera calidad necesitaba 28 fanegas para su cultivo y producía 42 libras. Si era de segunda solamente daba para 22 fanegas con una producción de 22 libras.

Sobre la producción de las viñas sabemos que un almud de tierra plantada con ellas daba:

- si era de 1. ^a calidad	40	arrobas de vino.
- si era de 2. ^a »	26	» »
- si era de 3. ^a »	10	» »

Con lo que puede calcularse la producción anual del término en 171.512 arrobas de vino aproximadamente.

El valor de los productos más importantes, teniendo como precio la media de los de un quinquenio, era:

- almud de trigo	10	reales.
- » cebada	5	»
- » centeno	8	»
- » avena	2'5	»
- arroba de vino	4	»
- libra de azafrán en verde	11	»
- » » purificado	55	»

El valor de los productos anuales de un almud de huerta dependía de la calidad de la tierra:

- de 1. ^a calidad	275	reales.
- de 2. ^a »	200	»

Sobre las tierras incidían tres impuestos directos que gravaban pesadamente sus beneficios:

a) DIEZMOS. Era la prestación en frutos y ganados que los fieles abonaban a la Iglesia y consistía, generalmente, en una décima parte del producto bruto de las cosechas.

En el municipio eran prediales, los únicos que se cobraban regularmente en España, y se aplicaban con el 10% sobre el grano, demás esquilmos, carnes y lana y con el 6'25% (uno de dieciséis) en el azafrán.

A este efecto el término estaba dividido en dos zonas. La primera la formaban Albacete, Salobral, Tinajeros, La Gineta y el

Término Nuevo. Los diezmos se entregaban a los Fieles, que en aquella época eran: Don Pablo Flores, arcipreste, Don Fernando Molina, presbítero, y Don Joseph de Cantos, regidor, todos avecindados en la villa. Se recogían en la Casa de Tercias de Chinchilla y su conjunto se dividía en treinta porciones que correspondían:

- 6 y $\frac{2}{3}$ de otra, al rey. Como se sabe, los monarcas castellanos solicitaron una participación en los diezmos como auxilio durante la Reconquista. Ya Fernando III obtuvo la concesión de las *tercias reales* (dos novenos del décimo) que se renovó en diversas ocasiones y que los Reyes Católicos lograron transformar en concesión permanente a partir de 1494 y así seguía en el reinado de Fernando VI⁷.

- 1 y $\frac{7}{9}$ de otra, al Obispo de Cartagena.

- 8 y $\frac{5}{9}$ de otra, al Cabildo de Chinchilla.

- 3 a la fábrica de la Iglesia Parroquial de Chinchilla.

- 4 a diversos presbíteros avecindados en Chinchilla, Valladolid, Yecla y Obispado de Cuenca, respectivamente, y 1 a Don Pedro Antonio Osorio, vecino de Sevilla.

- 1 a Monseñor Don Francisco Xavier Celada, presbítero secretario del Secreto de su Santidad.

- y 4 al Colegio de San Fulgencio de la ciudad de Murcia.

A la segunda zona pertenecía el resto del término. Los diezmos los percibían como Fieles los vecinos de Albacete Don Miguel Soriano, Don Francisco Ramón del Peral, presbíteros, y Don Pedro Carrasco Ramírez, regidor, y se recogían en esta villa en dos Casas de Tercias que existían al efecto.

En este caso la división era en dieciocho partes de las cuales correspondían:

- 4 al rey.

- 1 al Obispo de Cartagena.

- 5 al Cabildo de Chinchilla.

- 2 a la fábrica de la Iglesia Parroquial de Albacete.

- 3 por partes iguales a seis clérigos vecinos de Vélez-Málaga, Canillas de Aceituno, Competa (las tres en el Obispado de Málaga), Granada, Galaspagos (Obispado de Toledo) y Albacete, respectivamente.

⁷ No se hizo ninguna modificación al respecto hasta 1821. En 1841 fue reemplazado por una contribución de culto y clero.

Del 13 de febrero al 10 de marzo

Francisco Bores en el Museo de Albacete

- 3, también por partes iguales, al Colegio de San Fulgencio de Murcia y al Cardenal Portocarrero.

En conjunto, los diezmos del término recogidos en Chinchilla, regulados por el valor medio de un quinquenio, representaban unos 183.400 reales de vellón al año. Los que se recogían en la diezmería de la villa ascendían a unos 77.900 reales de vellón anuales.

b) PRIMICIA. Era otra prestación debida a la Iglesia en las especies sujetas a diezmo. Consistía en la entrega de media fanega de cada producto en el que el cosechero hubiera alcanzado el mínimo de siete fanegas. El tributo no se pagaba si la cosecha no llegaba a esa cantidad y no aumentaba su cuantía si la producción era mayor.

Las primicias de todo el término ascendían a unos 7.240 reales de vellón anuales y parece ser que se las repartían, a partes iguales, el Colegio de San Fulgencio de Murcia y el Cardenal Portocarrero.

c) EL VOTO A SANTIAGO. Comenzó siendo un tributo anual que se recaudaba entre los habitantes de Galicia, León y parte de Castilla en beneficio de los canónigos de Santiago de Compostela. Probablemente fue impuesto por Ramiro II en agradecimiento a la victoria de Simancas (939) y luego se mantuvo⁸.

Cada agricultor debía entregar tres celemines de cada producto en el que hubiera alcanzado una cosecha mínima de diez fanegas.

Importaba todo lo recogido en el municipio unos 3.000 reales de vellón al año.

Se deduce de todo lo últimamente expuesto, la escasísima repercusión directa sobre Albacete que tenían estos impuestos y la apropiación personal (no como miembro de un colectivo o representante institucional) de buena parte de ellos por parte de eclesiásticos, e incluso algún señor laico (quizá como patrono de alguna iglesia o por compra), avecindados lejos de la villa.

Solamente la fábrica de la Iglesia Parroquial de Albacete recibía una cantidad pequeña de unos 8.655 reales de vellón anuales. El Párroco de la villa y término, Don Manuel de la Torre, no percibía más derechos que los que rendía el pie de altar y 2.700 reales en dinero que anualmente le pagaban a medias el Colegio de San Fulgencio y el Cardenal Portocarrero.

⁸ Fue suprimido por las Cortes de Cádiz en 1812.

Con respecto al reparto de la propiedad y a la apropiación del producto agrícola, factores que condicionaban el funcionamiento y la rentabilidad del sistema agrario, la fuente empleada no aporta datos. Se puede añadir, no obstante, a lo ya indicado, algunos detalles sobre el régimen de tenencia de la tierra.

La documentación indica al respecto, y con ello terminamos, que en el arrendamiento de las tierras de los eclesiásticos dadas a legos existían estas costumbres:

- Tierras labradías. Se solían dar de dos formas:
 - al diezmo. El dueño percibía una parte de la cosecha y el colono las nueve restantes.
 - a dinero. Consideraban su producto repartido de la misma forma anterior.
- Huertas. Se arrendaban «a renta sabida de dinero» o a la mitad del producto para el dueño y la otra para el cultivador.
- Viñas. Se daban o a un precio acordado en metálico o al quinto, es decir, percibiendo uno el propietario y los cuatro restantes el colono.

Del 13 de febrero al 10 de marzo

Francisco Bores en el Museo de Albacete

Del 13 de febrero al 10 de marzo se exhibirá, en el Museo de Albacete, una exposición antológica dedicada al pintor Francisco Bores, abarcando ésta desde el año 1925 al 1971.

Veintiún lienzos y setenta y siete dibujos componen la muestra.

LA primera exposición individual de **Francisco Bores** en España se celebró en la Galería Theo de Madrid, en noviembre de 1971. Unos meses después, en mayo de 1972, el pintor fallecía en París, donde residía desde 1925 (Francisco Bores nació en Madrid en 1898).

Los veintiún lienzos y una rigurosa selección de setenta y siete de los casi doscientos dibujos de Bores que gracias a una generosa donación de Carmen Bores, la hija del pintor, posee el Estado español, integran esta exposición que Cultural Albacete ha organizado en el Museo de la ciudad, situando en su tiempo a un pintor que, en palabras de la crítica artística generalizada, «no está colocado en el lugar que merece».

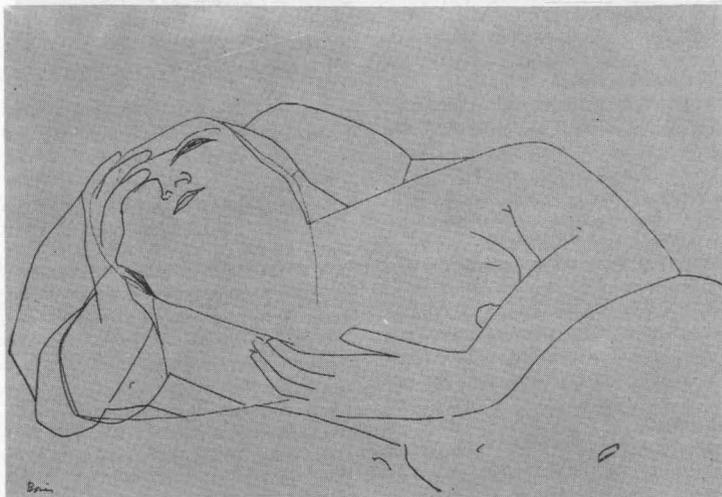
Sobre esta muestra, **Jaime Brihuega Sierra**, Director General de Bellas Artes y Archivos, ha escrito en el catálogo editado con motivo de la misma: «Como tantos otros pintores españoles de nuestro siglo, Francisco Bores tuvo que marcharse a París para encontrarse a sí mismo. Hasta 1925 fue uno de los más activos miembros de la vanguardia madrileña, colaborador de las revistas ultraístas y de *Revista de Occidente*, exposi-

tor en la memorable muestra de los Artistas Ibéricos. París, que era entonces la Meca de los jóvenes creadores de todo el mundo, le retuvo duraderamente. Aunque regresó a nuestro país en más de una ocasión, la capital francesa fue su residencia habitual hasta su fallecimiento en 1972.

El arte de Bores, sensible y riguroso, se alimenta del conocimiento de la tradición, pero no sería explicable sin ciertas revoluciones modernas, como los movimientos *fauve* y cubista. Aunque llegó a rozar, muy poco después de su llegada a París, la abstracción y el surrealismo, no tardaría en centrarse en su pecu-

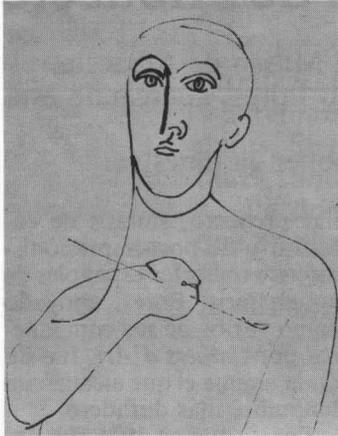
liar proyecto, síntesis de cubismo y de post-impresionismo. De todos los españoles de aquel París, Bores, apoyado como varios de sus compañeros por *Cahiers d'Art*, fue sin duda alguna el que alcanzó un renombre más duradero.

Bores, que en 1976 fue objeto de una retrospectiva en las salas madrileñas de la Dirección General, empieza a ser descubierto por el público español, que durante demasiados años estuvo privado de su arte. La presente exposición pretende ser una llamada de atención más. Esperamos que contribuirá a que la figura de este gran pintor sea mejor conocida y apreciada».



Mujer echada, c. 1931.

FRANCISCO BORES



El pintor, c. 1950.

Cronología

1898. Nace en Madrid el 6 de mayo, en el número 34 de la calle Barquillo.

1915. Tras terminar sus estudios en el Colegio de la Concepción, estudia Caminos y Derecho; dejará ambas carreras inacabadas.

1916. Ingresas en la academia de Cecilio Pla, donde permanecerá tres años. En la misma academia estudian otros futuros «españoles de París» como Manuel Ángeles Ortiz y Pancho Cossío. En el Museo del Prado, copia a Tiziano, Velázquez y demás maestros de antaño.

1918. Inicio del movimiento ultraísta, con el que entrará en contacto unos años más tarde, y en algunas de cuyas revistas («Horizonte, Tobogán») colaborará con grabados en madera.

1921. Sus cuadros son rechazados en la Exposición Nacional.

1922. Participa en la Exposición Nacional.

1923. Colabora en varias ocasiones en la revista «España». Comienza a colaborar en la coruñesa «Revista de Casa América-Galicia», dirigida por Julio J. Casal, y que se convertirá en «Alfar».

1924. Entre este año y 1926 realiza las viñetas de cubierta de «Revista de Occidente», fundada en 1923 por José Ortega y Gasset.

1925. Participa en la «Exposición de Artistas Ibéricos» con dieciséis óleos y dos acuarelas; entre los óleos figuran tres retratos, los de Ángel Apraiz, Miguel Pérez Ferrero y Guillermo de Torre. Colabora con una serie de ocho dibujos —unos bodegones— en el número 1 y único de «Sí», revista de Juan Ramón Jiménez. Realiza la cubierta del libro de Leon Frobenius «El decamerón negro» (Madrid, Revista de Occidente). Ese mismo año marcha a París —donde ya se halla su amigo Pancho Cossío—, instalándose en un estudio de la Avenue du Maine, en el barrio de Montparnasse. Conoce a Picasso.

1927. Firma un contrato con la Galerie Percier, donde ese mismo año realiza su primera exposición individual. Ilustra con cuatro dibujos el libro de poemas de José María Hinojosa «La rosa de los vientos» (Málaga, Litoral). Se traslada a vivir a la rue Julie. A través de Picasso, conoce al crítico Tériade, que publica un artículo sobre su obra en «Cahiers d'Art», y que sería uno de sus más constantes defensores. En Madrid aparece «La Gaceta Literaria», en la que ese mismo año se publican un artículo sobre Bores de Benjamín Jarnés, y la traducción del de Tériade.

1928. Ilustra con un retrato, grabado en madera por Georges Aubert, el libro de poemas de Jules Supervielle «Saisir» (París, NRF).

1929. Participa en la «Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París» que se celebra en el Jardín Botánico de Madrid. Colabora en la revista «Litoral» de Málaga.

1930. Se casa con Raia Perewozska, natural de Wilno (Lituania), a la que había conocido en 1928; son testigos Tériade y Abraham Ratter. Estancia en la Costa Azul, donde pasan unos días con Picasso en Cagnes-sur-Mer.

1931. Nace en Lucerna su hija Carmen. Exposición individual en la Galerie Georges Bernheim de París. Firma un contrato con el galerista suizo Max Eishemberger. Juan Ramón Jiménez publica en «El Sol» una «caricatura lírica» de Bores. Se traslada a la rue des Plantes.

1932. Exposición individual en la Galerie Vavin-Raspail de París; con motivo de la misma se publica una monografía sobre su pintura, con texto de Max Berger.

1933. Exposición individual en la Ga-

lerie Vavin Raspail de París. Vacaciones de Varengeville con Pierre Reverdy y con Braque. Se traslada a vivir a la rue de la Glacière.

1934. Realiza la cubierta del número 5 de «Minotaure», en el que aparece un artículo de Tériade («Aspects actuels de l'expression plastique») en el que es aludido; en el número 7 aparecerá un artículo sobre él de Maurice Raynal. Exposición conjunta con André Beaudin y Salvador Dalí en la Zwemmer Gallery de Londres. Participa en la exposición «Minotaure» en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas. Ilustra con un aguafuerte la tirada especial (25 ejemplares) del libro de poemas de Louis Banguion «Coeur au zénith». Colabora con cuatro dibujos en el número 12 de «Cruz y Raya».

1935. Contrato con la Zwemmer Gallery de Londres, donde ese mismo año celebra una exposición individual. Colabora con dibujos en «La bête noire». Ilustra con un dibujo el libro de poemas de Jean-Paul Colet «La vie même» (París, G.L.M.).

1936. Exposición individual en The Arts Club de Chicago. Estalla la guerra civil española.

1937. Nace en París su hijo Daniel. Contrato con la Galerie Simon, donde ese mismo año celebra una exposición individual. Número uno de «Verve», la revista de Tériade, en la que colaborará en varias ocasiones. Se traslada a vivir a la rue Villa Saint-Jacques; ese será su domicilio hasta el final de su vida.

1938. Exposición individual en The Stanley Rose Gallery de Hollywood.

1939. Estalla la Segunda Guerra Mundial. La declaración de guerra le sorprende en Bretaña, junto con su familia y Joaquín Peinado y la suya. Regreso a París. Exposición individual en la Buchholz Gallery de Nueva York.

1940. Tras el armisticio, se instala en Saint-Jean de Luz junto con Matisse y con Lydia. Posteriormente regresa a París.

1942. Se ocupan de su obra Alfred Poyet y Renou et Colle.

1943. Su familia se traslada a España, a donde les acompaña por un tiempo. En septiembre, regresa solo a París. André Legard publica «Cinq peintres d'aujourd'hui (Bores, Beaudin, Gischia, Estève, Pignon)».

1944. Tras la liberación, su familia regresa a París. Exposición individual

en Renou et Colle de París.

1946. Exposiciones individuales en la Galerie de France de París, y en la Galerie Apollo de Bruselas. Participa en la exposición «Artistas ibéricos de l'Ecole de París» en la Galerie Drouant-David de París.

1948. Exposición individual en el Kunstfonteningen de Copenhague.

1949. Exposiciones individuales en la Galerie Moos de Ginebra y Zurich, en la Gallerie Per de Oslo y en la Galerie de France de París.

1950. Exposiciones individuales en la Galerie Pierre de París, en la Galerie Birch de Copenhague, y en el Konstmuseum de Aalborg (Dinamarca). Su hija se casa con el pintor francés Henri Dechanet.

1951. Entra a formar parte del equipo de pintores de la Galerie Louis Carré. Exposición en la Galerie Artek de Helsinki. Participa en las exposiciones «Peintres parisiens de la seconde génération» en la Kunsthalle de Basilea, y «Ecole de Paris 1900-1950» en la Royal Academy de Londres. Nace su nieta Anne.

1952. Participa en la exposición «Malerei in Paris Heute» en la Kunsthau de Zurich.

1954. Exposición individual en la Galerie Louis Carré de París. Exposición individual en la Svenska-Franska Kunst Galerie de Estocolmo.

1955. Participa en la «International Exhibition of Contemporary Painting» de Pittsburg. Nace su nieta Hélène.

1956. Exposición individual en la Galerie Louis Carré de París.

1957. Exposición individual en la Galerie Louis Carré de París.

1958. Participa en el «Extra National Award» en The Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

1959. Exposición individual en la Galerie du Pont Royal de París. Vuelve a participar en la «International Exhibition of Contemporary Painting» de Pittsburg.

1960. Exposiciones individuales en la Albert Loeb Gallery de Nueva York y en la Molton Gallery de Londres.

1961. Exposición individual en la Galerí Marya de Copenhague. Colabora con un dibujo en el número especial Picasso del diario «Le Patriote de Nice et du Sud-Est». Aparece, editada por Verve, una monografía sobre su obra con texto de Jean Grenier, acompañado de numerosas repro-

ducciones de cuadros, y de ocho litografías originales. Realiza una serie de litografías para una edición de Obras Completas de Camus.

1962. Exposición individual en la Galerie Louis Carré de París.

1963. Exposición individual en la Crane Kalman Gallery de Londres.

1964. Exposiciones individuales en la Galerie Villand et Galanis de París, en la Galerie Schmucking de Braunschweig, y en la Galerie Argos de Nantes. Realiza una vidrieras para la Capilla del Seminario de Montbrison. Ilustra una traducción alemana («Klage um Ignacio Sánchez Mejías», Stuttgart, Manus Presse) del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» de Federico García Lorca.

1966. Exposición en la Galerie Vi-

lland et Galanis de París.

1967. Exposiciones individuales en la Galleria Pagani de Milán y en la Galerie Villand et Galanis y la Galerie de France, de París. Ilustra una edición alemana («Rameaus Neffe und Moralische Erzählungen», Berlín, Propylaen Verlag) de Diderot.

1969. Exposición individual en la Galerie Georges Bongers de París.

1970. Exposición individual en Esch Alzette de Luxemburgo.

1971. Exposición individual en la Crane Kalman Gallery de Londres. Asiste a la inauguración de su primera exposición individual madrileña, que se celebra en la Galería Theo.

1972. Fallece en París el 10 de mayo. Está enterrado en el cementerio de Montparnasse.



Retrato de Ángel Apraiz, 1925.

En lunes sucesivos de febrero

«La Venecia de Vivaldi», nuevo ciclo musical

Tres conciertos integran la serie «La Venecia de Vivaldi» que se ofrecerá los lunes 11, 18 y 25 de febrero, en el Auditorio Municipal de Albacete.

Dicho ciclo se realiza con la ayuda técnica de la Fundación Juan March.

EN el primer concierto de la serie (11-II), se ofrecerá el siguiente programa: «*Anchor che co'l partire*», de Vincenzo Spadi (s. XV-XVII); *Canzon* («*Divine Lodi Musicali*»), de Giovanni Battista Riccio (s. XVII); *Sonata prima*, de Dario Castello; *Preludio, toccata y gagliarda*, de Johann Hieronymus Kapnberger (ca. 1580-1651); *Sonata seconda*, de Giovanni Fontana (¿-ca. 1630); *Sonata en Do mayor «El Pastor Fido» n.º 2*, de Antonio Vivaldi (1678-1741); *Sonata en Re menor Op. 2 n.º 2*, de Benedetto Marcello (1686-1739); *Sonata en La menor*, de Diogeno Bigaglia (ca. 1676-ca. 1741); y *Sonata en Sol menor «El Pastor Fido» n.º 6*, de Antonio Vivaldi (1678-1741). Intérpretes: ZARABANDA: **Álvaro Marías**, flauta de pico; **René Bosch**, viola de gamba y **Juan Carlos Rivera**, laúd y teorba.

El segundo concierto (18-II) lo compone un repertorio con las siguientes obras: «*Vaghe luci*», «*Sebben crudele*», «*Selve amichi*», de Antonio Caldera (1670-1736); «*Non c'è che dire*», de Giovanni Legrenzi (1626-1690); «*Che inviolabile*», «*Il mio bel focco*»/«*Quella fiamma*», de Benedetto Marcello (1686-

1739); «*Serena il bel ciglio*», «*Lungi dal caro bene*», de Giuseppe Sarti (1729-1802); y «*Dille ch'il viver mio*», *Cantata Profana*, «*Se cerca, se dice*», *Cantata «Ingrata Lidia*», de Antonio Vivaldi (1678-1741). Intérpretes: **Manuel Cid**, tenor y **Félix Lavilla** (piano).

Se cierra el ciclo (25-II) con un concierto cuyo programa es el siguiente: *Sonata en Sol mayor «El Pastor Fido» n.º 3*, *Sonata en Si bemol mayor para violonchelo y bajo continuo, RV. 47*, *Sonata en Do mayor «El Pastor Fido» n.º 5*, *Sonata en La mayor «El Pas-*

tor Fido» n.º 4, de Antonio Vivaldi (1678-1741); *Sonata en Fa mayor Op. 2 n.º 12*, de Benedetto Marcello (1686-1739); y *Sonata en Do mayor «El Pastor Fido» n.º 1*, de Antonio Vivaldi. Intérpretes: ZARABANDA: **Álvaro Marías**, flauta de pico; **Alain Gervreau**, violonchelo barroco y **Rosa Rodríguez**, clave.

Es difícil comprender y valorar la música de Vivaldi sin tener en cuenta sus antecedentes. Con su asombrosa belleza, con su incontenible vitalidad, con su audacia ilimitada, Venecia va a desempeñar un papel clave en una de las más



apasionantes transiciones estilísticas de la historia de la música: va a ser el indiscutible epicentro de ese largo proceso sísmico del que va a emerger, grandioso, el barroco musical. Desde comienzos del siglo XVII hasta comienzos de la centuria siguiente, a lo largo de un mal contado siglo, Venecia va, no ya a presenciar, sino a constituir el espolón de la evolución musical que conduce desde las formas instrumentales renacentistas hasta las del

barroco final vivaldiano, que deja las puertas abiertas a la inminente definición de las formas musicales del clasicismo.

Pocas veces una sola ciudad en tan breve lapso de tiempo ha sido testigo y artífice de tantos cambios musicales: Vivaldi es el eslabón último de una cadena que no debemos ignorar so peligro de tener una visión parcial e histórica de su música, lo que impediría por completo su justa comprensión y valoración. Ciertamen-

te, si se quiere analizar este complejo proceso evolutivo nada habrá tan práctico y recomendable como situarse en la ciudad de los canales.

El primer concierto del ciclo está dedicado al período veneciano comprendido del manierismo al barroco. El segundo a la ópera y cantata en esa ciudad durante la época de Vivaldi y el tercero a la rivalidad existente entre Benedetto Marcello y Antonio Vivaldi ante la forma sonata.

VIVALDI Y VENECIA

Vivaldi, la eficacia de lo sencillo

Jamás un compositor ha pasado del más absoluto —e injustificado— de los olvidos a gozar, casi sin solución de continuidad, de una popularidad como la que en la actualidad disfruta Vivaldi. Esta popularidad extrema, que ha convertido a las Cuatro Estaciones —ya populares en su época— en la primera «super-venta» dentro del campo de la música clásica, y a los conciertos con música de Vivaldi en un remedo de los conciertos de rock por el entusiasmo y juventud de su público, comienza a tener como reacción inmediata una actitud de infravaloración de la música de Vivaldi por parte del público musicalmente cultivado: la consideración del Prete Rosso como un músico menor, atractivo pero trivial y de escasa importancia. Nada más lejos de la realidad, porque Vivaldi, además de ser uno de

los compositores de mayor vitalidad de la historia —lo que explica el consumo desenfrenado de su música por parte del espiritualmente anémico hombre del siglo veinte—, además de ser un músico sumamente ingenioso y original, desempeña una función clave en la historia de la música, cuya trascendencia sólo iba a ser comprendida por hombres de un talento tan peculiar como el de Juan Sebastián Bach, capaz de interesarse en grado sumo por una personalidad tan antipódica a la suya como era la del Maestro della Pietà. La importancia de Vivaldi estriba en el hecho de haber inventado —o al menos haber desarrollado— el concierto veneciano para solista, lo que significa no sólo el antecedente directo del concierto clásico, sino además el precedente inmediato de la forma sonata. A partir del concierto vivaldiano, el desarrollo de la forma sonata bitemática era ineludible y con ella el desarrollo del clasicis-

mo musical y de sus grandes géneros instrumentales: la sonata, el cuarteto, el concierto, la sinfonía... Si Telemann es el gran pionero del clasicismo en lo estilístico, es Vivaldi el que deja abiertas las puertas a la nueva música en el terreno de la forma, de la estructura musical, y ello mediante una invención tan sencilla como aparentemente empobrecedora: la estructura de ritornelli que domina en sus conciertos.

Una de las claves de la música de Vivaldi es su comercialidad, derivada a su vez de la vocación comercial y el gusto por la espectacularidad —y por la escenografía que define a la ciudad toda— de Venecia. Ante la ya imparable decadencia política y comercial, la ciudad de los canales descubre su nuevo —y por el momento definitivo— medio de supervivencia en la explotación del turismo y en la exportación de sus bienes, que eran en los siglos XVII y XVIII de índole fundamentalmente cultural: la música y la pintura.

Vivaldi debía de escribir una música que satisficiera e impresionara a los extranjeros que visitaban Venecia, que a menudo le comprarían o le encargarían obras que llevarían a sus países con la misma naturalidad con que un turista de hoy se lleva como recuerdo un cristal de Murano; una música que atrajera a los impresores del norte de Europa, que habían de vender muchos ejemplares para amortizar el coste de las ediciones. Estas exigencias comerciales no supusieron un detrimento de la música, sino antes al contrario, la búsqueda de una gran eficacia en su estructura. Para la historia del arte el tener que defender un mercado, la necesidad de mantener su rentabilidad —no cultural, como se dice ahora, sino económica—, de adaptarse a los deseos del público, con frecuencia no ha supuesto un rebajamiento, una concesión, sino un saludable ejercicio de efectos revitalizadores: a diferencia de las demás artes de nuestro tiempo, y justamente por no haber sido considerada como tal, es el cine la única que no ha podido desentenderse de la reacción del público, y probablemente por esto, la más fructífera de todas ellas. No hay nada que recuerde tanto a la situación de la cinematografía en nuestro tiempo como el panorama de la ópera veneciana en época de Vivaldi. Venecia, auténtico Hollywood del teatro musical, abre por primera vez al público las puertas de un teatro de ópera, —el de San Cassiano— en 1637, convirtiendo el más pedante, rebuscado y artificioso recreo de la

nobleza en diversión del ciudadano corriente. En 1678 serían ya cinco los teatros de ópera, y a fines del XVIII nada menos que catorce: la ópera se convertía pues, por primera vez, en un espectáculo popular, de público bullicioso y apasionado, en el que los títulos se renovaban constantemente, con no demasiadas repeticiones y muy excepcionales reposiciones.



Un pie en la iglesia y otro en el teatro

Vivaldi, como tantos compositores venecianos, tuvo, al decir de Caffi, «un pie en la iglesia y otro en el teatro»; o más que un pie, puesto que su amante o cuando menos su «compañera», para decirlo en léxico del siglo (del nuestro, claro), Anna Girò, era una célebre contralto y prima donna de la ópera de Sant'Angelo. En esto, como en todo, Vivaldi no hacía sino seguir una tradición veneciana, puesto que muchos otros de los músicos venecianos de la época

(Albinoni, Marcello, Caldara, Lottu) habían escogido como compañeras de su vida a cantantes. Efectivamente, Vivaldi fue, tal vez en primer lugar para sus contemporáneos, un compositor de óperas, aunque su música teatral sea hoy apenas conocida del público (como es el caso de Haydn y de tantos otros compositores cuya dedicación a la escena está olvidada). No debe extrañar esta intensa actividad operística, que no entra en conflicto con la condición de sacerdote. Vivaldi es un ejemplo prototípico del clérigo mundano dieciochesco, que en la hedonista Venecia encuentra su versión más acabada. Vivaldi no sólo fue autor de una cincuentena larga de óperas (él habla de 94 en una carta de 1739, incluyendo «pasticcios»), sino que además ejerció como empresario de ópera, lo que, como más adelante veremos, había de costarle caro cuando se desataran las iras del cáustico Benedetto Marcello, cuyo panfleto *Il Teatro alla moda* (1720), publicado de forma anónima, provocaría la ausencia de la música de Vivaldi de los escenarios venecianos durante varios años. Vivaldi es el objetivo fundamental de esta sátira, en la que el acaudalado y culto *no-bile dilettante di contrapunto* caricaturiza y denuncia con tanto ingenio como malevolencia el mundo de la ópera veneciana, del que permanecía al margen.

Junto al cultivo de la música teatral —dominada en la Venecia de la época, el menos desde Cesti, por la rígida compartimentación en recita-

tivos y arias, con su inevitable sucesión de acelerones y frenazos en el desarrollo de la acción dramática y por el uso y el abuso del aria da capo encontramos en Vivaldi al autor de música eclesiástica. Distanciado —a pesar de que su padre era violinista de la orquesta— de la música de San Marcos, acaso demasiado oficial y rígida para lo que su personalidad arrebatada podía admitir, y cuya titularidad como maestro de capilla había recaído en el mediocre Antonio Biffi, que iba a ocupar este cargo durante casi toda la vida adulta de Vivaldi, nuestro músico encontró ocasión de componer música religiosa para su Ospedale della Pietà, incluso asumiendo por cuenta propia las obligaciones de los *maestri de cori* que no le correspondían. La música religiosa de Vivaldi, que en ocasiones es magistral y dotada de sincera emoción —como en el caso del maravilloso *Stabat Mater*, para con-

tralto y cuerda— está, al uso de la época, influenciada en alto grado por el mundo de la ópera y del concierto. Su relativa religiosidad parece perseguir antes la espectacularidad, la brillantez capaz de dejar boquiabiertos a los visitantes extranjeros, que la expresión de un sentimiento estrictamente religioso. La religiosidad de Vivaldi y de la Venecia dieciochesca no eran demasiado ajenas a las cosas de este mundo, ni se sentían en modo alguno incompatibles con la suntuosidad pomposa de los rasos carmeses, ni con la solemne escenografía de la más espectacular de las liturgias, de la que la música era ciertamente ingrediente imprescindible: de otro modo el templo habría desmerecido en exceso de la inevitable confrontación con el teatro, donde los tramoyistas eran capaces de cambiar trece veces de decorado en una sola representación y de conseguir prodigios con sus «machines for

flying in the ayre», como testimonia el viajero inglés John Evelyn.

La vocación sacerdotal de Vivaldi parece, por lo que sabemos, haber sido algo tibia: él mismo reconocía no haber dicho misa tras su ordenación más que «durante un año o poco más», arguyendo en su descargo una *strettezza di petto* que no le había de impedir sin embargo dirigir conciertos, tocar con desenfreno el violín, realizar numerosos viajes o mantener relaciones con una cantante. Es el conde Orloff el que ha relatado la célebre y no inverosímil anécdota según la cual el cura pelirrojo había abandonado la misa para anotar en la sacristía un sujeto de fuga que le rondaba la cabeza. Carlo Goldoni, que nos ha dejado el retrato más vivo, aunque algo caricaturesco, de nuestro músico, nos lo pinta «rodeado de música y con el breviario en la mano», haciendo un alarde de fingida beatería.

A pesar de la importancia y volumen de la música religiosa y más aún de la música teatral de Vivaldi, donde indudablemente encontramos al músico genial, al colosal innovador, es en el terreno de la música instrumental, especialmente en el campo del concierto, más que en el de la sonata, donde el magistral antecedente de Corelli no consigue ser superado.

Música audaz y exigente

Es curioso que se haya criticado a Vivaldi aquello que lo hace más innovador y original.



Así, Benedetto Marcello, en su *Teatro alla moda* recomienda irónicamente lo que considera grandes defectos del arte vivaldiano: los acompañamientos al unísono, tan característicos de nuestro autor; la eliminación de las cuerdas graves en los pasajes de acompañamiento, en que el bajo es encomendado —por ejemplo— a los violines segundos y en los que las voces se cruzan a menudo provocando armonías extrañas y peculiares inversiones de los acordes; las largas cadencias, que anticipan la cadencia del concierto clásico y que dan pie al desarrollo virtuosístico de los instrumentos solistas; los efectos especiales tan arraigados en la efectista y espectacular tradición musical véneta desde tiempos de Babielli o Monteverdi, tales como ecos, empleo de sordina, extrañas mezclas tímbricas, etc.; o como el empleo de instrumentos raros, lo que no sólo otorga una variedad y colorido extraordinarios a la música de Vivaldi (es el caso de la viola de amor, de las violas all'inglese, del chalumeau, de los violines «in tromba marina», de los trombones «da caccia», de la mandolina...) sino que además amplió de manera extraordinaria la técnica de infinidad de instrumentos: la música de Vivaldi sigue figurando entre lo más audaz y exigente de la literatura del fagot, del violonchelo, de la flauta, el oboe o el fagot.

Por otra parte, con frecuencia han sido incomprensidos muchos de los rasgos más extraños de la escritura de Vivaldi, que a menudo lo

que denotan es una audacia, una libertad y un sentido del humor extraordinarios: pasajes de octavas o quintas paralelas, unísonos de afinación imposible, virtuosismo exacerbado, casi intocable... Frans Brüggen pone el dedo en la llaga cuando, con motivo de su grabación de los maravillosos concerti da camera, escribe: «teníamos la sensación de tocar algo así como neobarroco del modo como pudieron haberlo compuesto Stravinsky o Milhaud y sin embargo, ¡esta música había sido escrita hacia 1720! Música barroca con arreglo barroco; este doble efecto de espejos nos chocaba y nos regocijaba a la vez. Más de una vez rompimos en carcajadas durante la grabación cuando se señalaba nuevamente el comienzo de una secuencia sin fin, cuando una voz instrumental se hacía independiente o se manifestaban totalmente inejecutables.



Estructura musical

Nada de cuanto se ha dicho o escrito sobre Vivaldi es tan torpe como la célebre censura de Stravinsky —tomada a su vez de Dallapiccola— según la cual «Vivaldi podía escribir la misma forma muchas veces», porque ataca a nuestro músico precisamente en el terreno en que las consecuencias de su genio son más incuestionables y trascendentes: el de la estructura musical. En primer lugar, no es en modo alguno desdeñable el cultivar una misma forma centenares de veces con la frescura, originalidad y variedad con que lo hizo Vivaldi, sin la enfermiza obsesión de los artistas modernos —desde finales del siglo pasado hasta ahora— de inventar constantemente nuevas formas y procedimientos; en segundo lugar es fácil, con la música de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven o Brahms en la mano desdeñar los hallazgos de Vivaldi, perdiendo de vista con singular miopía que sin el concierto veneciano nada de esto sería concebible. La lucha de la historia de la música por crear formas musicales amplias que poseyeran coherencia interna, que permitieran que la música tuviera una estructura dramática, un argumento, ha sido larga y costosa, aunque la historia ha menospreciado sistemáticamente esta capacidad extrañamente adquirida por la música poco tiempo después de lograrla. Me gusta decir que si un oyente llega a una sinfonía clásica unos minutos después de su comienzo, podría preguntar a su compañero de bu-

taca «¿qué ha pasado?» del mismo modo en que lo hace el espectador teatral o cinematográfico; pues bien, esta actitud, que denota la adquisición por parte de la música de una estructura dramática, comienza a tener sentido con la génesis del concierto veneciano. No se trata ya de las consecuencias que había de tener el esquema en tres movimientos según la disposición lento-rápido-lento, adoptado definitivamente por la forma concierto y tomada por los venecianos de la sinfonía con que a modo de obertura comenzaban las óperas; no se trata ya del diálogo y la contraposición entre solista y orquesta, como entidades mucho más independientes y autónomas de lo que eran en el otro gran modelo de concierto barroco, el concierto grosso corelliano. Se trata de la estructura de ritornelli a la que nos referíamos al comienzo de este ensayo. Para ponerla en práctica Vivaldi clarifica y simplifica el estilo de manera extraordinaria, lo que lo convierte en un músico de armonía sencilla y contrapunto elemental, en beneficio del establecimiento de grandes bloques armónicos de sintáxis tan sencilla y clara como funcional. El siguiente paso, de colosal trascendencia en la historia del clasicismo y el romanticismo, es el empleo de temas breves, fácilmente recordables e inmediatamente reconocibles, condición imprescindible para lograr la coherencia interna del conjunto e iniciar el proceso modulador que está en las raíces de ese sentido dramático conquistado por la estructura musical. Así, los movimientos

—en especial los primeros movimientos— de los conciertos de Albinoni y Vivaldi demuestran una elaboración extraordinaria. Como señala Arthur Hutchings, el gran estudioso del concierto barroco, «los tuttis iniciales de Vivaldi y Albinoni están más elaborados y llenos que los de ningún otro antes de Bach. Esta estructura de ritornelli, en que un motivo fundamental que se repite en diferentes tonalidades, ampliado o variado, se alterna con motivos secundarios o pasajes de virtuosismo, hace posible la coherencia interna del concierto veneciano, inmediatamente adoptada por la mayor parte de los compositores contemporáneos. Este método, tan sencillo como eficaz, permitió a Vivaldi concebir, en palabras de Hutchings «tuttis iniciales de ideas contrastadas pero conectadas orgánicamente, que pueden más adelante ser desconectadas y después vueltas a unir en un orden diferente». En esta elemental pero importantísima sintáxis, en esta gramática parda de la forma concierto, hemos de ver el germen de la forma sonata bitemática, cuya aparición no se hará esperar mucho tiempo. Sería descabellado pretender, con Stravinsky, que el inventor de tamaño ingenio hubiera sido capaz además de trascender su genial hallazgo.

Bach

Esta trascendencia fue en cambio inmediatamente percibida por un músico tan alejado de Vivaldi como Bach,

cuya capacidad armónica y contrapuntística sin duda daba muchas vueltas a la del veneciano; y, sin embargo, la pasión con que Bach se puso a «deshacer» los conciertos de Vivaldi y los otros venecianos revelan la importancia que concedió a su mecanismo interno. Forkel en su biografía de Bach da cuenta con lucidez del inmenso influjo ejercido por la música de los venecianos en la obra del cantor de Leipzig: «Los ensayos de composición de Bach fueron muy defectuosos como son todos los comienzos... Desde muy temprano comprendió que los galopes y carreras por el teclado no podían conducirle a nada, sino que serían el orden, el sentido de la unidad, el de un encadenamiento lógico, los que habría que subordinar a los pensamientos musicales. Sobre todo comprendió que tenía necesidad de una guía para llegar a este fin...»

Si el mundo musical hubiera visto con la clarividencia no ya de Bach, sino del mismo Forkel, la importancia histórica de Vivaldi, no se habría privado durante dos siglos del colosal placer que la música del Prete Rosso es capaz de provocar. El hombre del siglo XX se ha beneficiado por fin de la admirable vitalidad e inmediatez de la música del genial veneciano, de la que sin duda estaba bien necesitado para refrescar la enrarecida atmósfera que habían dejado tras de sí las postrimerías del romanticismo y para endulzar el tenso, angustiado y conflictivo mundo creado por la música de nuestro tiempo. (Texto de **Álvaro Marías**).

Se ofreció en enero

Seis pianistas en el ciclo dedicado a Mozart

«Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos» es el título del ciclo musical que Cultural Albacete, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, ofreció en enero. La serie constó de tres conciertos que se ofrecieron en el Auditorio Municipal de la ciudad.

EN el primer concierto (14-I), dedicado a la modalidad de piano a cuatro manos intervinieron **Eulalia Solé** y **Judit Cuixart**.

EULALIA SOLÉ nació en Barcelona y ha estudiado en el Conservatorio Superior de Barcelona, Conservatorio Luigi Cherubini de Florencia y Conservatorio Européen de París y sus profesores han sido Pere Vallribera, Christine Senart, Alicia de Larrocha, Wilhelm Kempff y María Tipo. Actualmente es directora del departamento de piano del Conservatorio Superior de Badalona. Ha actuado en los Estados Unidos, Checoslovaquia, Francia, Italia, Bélgica, Alemania, Inglaterra y en los más importantes Festivales del estado español, tanto en recitales como con orquesta. Recientemente ha actuado en el Auditorio Nacional de Madrid con la Orquesta de Cámara de Mannheim, interpretando un concierto de Mozart. Su repertorio abarca todas las épocas, habiendo también contribuido notablemente al estreno de importantes obras de vanguardia.

JUDIT CUIXART nació en Barcelona. Recibe las primeras lecciones de música con Enriqueta Garreta Toldrá, y cursa la carrera de piano co-

mo alumna libre en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. A la muerte de su profesora prosigue sus estudios con Ángel Soler, Alberto Giménez Atenelle y posteriormente con Eulalia Solé, con quien ha ofrecido diversos recitales a cuatro manos. Actualmente es profesora de piano en el Conservatorio Municipal de Badalona. Su práctica pianística se ha desarrollado, básicamente, en la modalidad a cuatro manos, y ha actuado en diversas ciudades del país a lo largo de los últimos años.

El segundo concierto (21-I) se centró en el dúo de pianos y fue ejecutado por **Begoña Uriarte** y **Karl-Hermann Mrongovius**.

BEGOÑA URIARTE bilbaína de nacimiento, comienza a estudiar el piano a los cuatro años de edad con Mónico García de la Parra, en Vigo. Estudia en el Real Conservatorio de Música de Madrid, obteniendo las máximas calificaciones a lo largo de la carrera. Alumna de José Cubiles, gana en 1955 el Primer Premio de Virtuosismo. En 1960 le conceden el Primer Premio del Concurso de los Musikhochschulen de Alemania Occidental. Últimamente, en 1982, gana el premio Extraordinario del Concurso

XX Aniversario de Yamaha en España.

KARL-HERMANN nació en Munich, inicia sus estudios musicales a la temprana edad de cinco años con el pianista P. Sanders, continuándolos unos años más tarde en el Händel-Konservatorium muniqués. Con catorce años, siendo ya discípulo de H. Westermaier, actúa por primera vez como solista con el Concierto en Sol menor de Mendelssohn. En 1959 acaba la carrera de piano con las máximas calificaciones e ingresa seguidamente en la clase de virtuosismo, obteniendo dos años más tarde el Diploma de virtuosismo por unanimidad. En 1981 es nombrado catedrático de piano en la Musilhochschule de su ciudad natal.

Desde 1962 forman dúo, trabajando el extenso repertorio para dos pianos y piano a cuatro manos. En 1967 son premiados en el Concurso Internacional de Dúo de Pianos de Vercelli. En 1975 han sido galardonados con el Premio Cultural de Música del Estado bávaro.

El ciclo se cerró con un concierto de piano a cuatro manos (28-I) ofrecido en esa ocasión por **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina**.

MIGUEL ZANETTI nacido en

Madrid, realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio de dicha ciudad con José Cubiles entre otros maestros. Obtiene los premios extraordinarios de Estética, Historia de la Música, Armonía y Virtuosisimo del Piano, entre los años 1954 y 1958. Se dedica de lleno al acompañamiento a cantantes y a la Música de Cámara, especializándose para ello con profesores como Erik Werba, Mrazek Laforge, etc., en Salzburgo, Viena y París. Es Licenciado en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Fue profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid desde su fundación, ganando en 1987 una de sus cátedras por oposición; habiendo impartido además cursillos de interpretación en Barcelona, Valencia, Bilbao y Ciudad de Méjico.

FERNANDO TURINA nace en Madrid. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y los concluye en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, simultaneándolos con los de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Se especializa en el acompañamiento vocal con Miguel Zanetti y Félix Lavilla y asiste a los cursos de interpretación del lied alemán que imparte en Barcelona Paul Schillawski y a los de Erik Werba en el Mozarteum de Salzburgo, becado por el Gobierno austriaco. En 1982 obtiene el primer Premio en la especialidad de Voz y Piano en el concurso Yamaha en España. Desde 1978 es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.



Eulalia Solé (izq.) y Judit Cuixart. 1.º concierto.



Begoña Uriarte y Karl-Hermann. 2.º concierto.



Miguel Zanetti (izq.) y Fernando Turina. 3.º concierto.

Dos conciertos en la mañana del martes 29

El Trío Mompou, en «Recitales para jóvenes», interpretó a Mozart

El Trío Mompou ofreció, en la mañana del martes 29, dos conciertos dedicados a estudiantes de Albacete, interpretando el *Trío en Do mayor KV. 548*, de W. A. Mozart.

Dichos conciertos, que se celebraron en el Auditorio Municipal de Albacete tuvieron por objeto estudiantes de E.G.B. —el primero de ellos— y de B.U.P. y F.P. en el segundo de la serie que se dedicó a Mozart, con motivo del 200 aniversario de su muerte.

LOS «Recitales para jóvenes» están destinados exclusivamente a estudiantes, que asisten a los conciertos acompañados por sus profesores y se ofrecen por las mañanas.

Concebidos con un carácter didáctico, los conciertos van precedidos de comentarios orales sobre los compositores, los instrumentos o los intérpretes, a cargo de un especialista o realizados por los propios músicos, como en esta ocasión, que fueron explicados por Luciano G. Sarmiento, miembro del Trío Mompou.

El Trío Mompou de Madrid fue fundado en el año 1981 y su objetivo se centró desde un principio en la divulgación fiel y cuidada de la música española. En este sentido, la crítica ha sido unánime al considerarle como un grupo de «alta categoría técnica y estilística» y como «agrupación realmente modélica...». El propio F. Mompou, a quien el Trío rinde homenaje permanente con su denominación, ha resaltado «la musicalidad y exquisita

expresividad de sus interpretaciones». Él mismo estimuló y recibió con entusiasmo la versión para Trío de las *Cinco canciones sobre textos de P. Valéry*, realizada por el Trío Mompou. Su trabajo de investigación e interpretación ha fomentado el estreno de un gran número de obras de compositores españoles de nuestro tiempo, muchos de los cuales han escrito y les han dedicado sus obras, y la recuperación para el concierto de Tríos como los de Arbós, Bretón, Granados, Malats, Gerhard, Gombau, Fernández Blanco y otros compositores «clásicos» del siglo

XX. Sus actuaciones en España son muy frecuentes, así como en numerosas Universidades y Festivales nacionales e internacionales (Santander, Granada, Santiago de Compostela, Alicante, etc.). En el plano internacional el Trío Mompou también ha proyectado Recitales, Conciertos con Orquesta y Clases magistrales han desarrollado recientemente en Brasil y Argentina (Teatro Colón de Buenos Aires, etc.). El Trío Mompou está formado por: **Luciano G. Sarmiento** (piano), **Joan Lluís Jordá** (violín) y **Mariano Melguizo** (violonchelo).



Invitada en febrero

Clara Janés ofrecerá un recital poético

Clara Janés será la escritora invitada a participar en febrero en el ciclo «Literatura Actual». La autora catalana ofrecerá al público de Albacete un recital poético comentado, manteniendo, posteriormente, un coloquio con el poeta Luis Antonio de Villena.

CLARA Janés nació en Barcelona en 1940. Estudia la carrera de Filosofía y Letras, en la que es licenciada, entregándose a la literatura desde sus años de estudiante, concretamente desde 1959. Cultiva igualmente la poesía, la novela, la biografía y el ensayo, y se distingue como traductora, particularmente de la lengua checa y en concreto de la obra poética de Vladimir Holan. En 1972 obtiene el Premio Ciudad de Barcelona de Ensayo por su obra «La vida callada de Federico Mompou» (publicada en Ariel, 1975). Entre su obra poética cabe destacar: «Las estrellas vencidas» (Agora, Madrid, 1964), «Límite humano» (Oriens, Madrid, 1973), «En busca de Cordelia y Poemas rumanos» (Álamo, Salamanca, 1975), «Antología personal» (Adonais, Madrid, 1979), «Libro de alienaciones» (Ayuso, Madrid, 1980), «Eros» (Hiperión, Madrid, 1981), «Vivir», (Hiperión, Madrid, 1983), «Kampa» (Hiperión, Madrid, 1986), «Fósiles» (2.1.P. Editora, Barcelona, 1987), «Lapidario» (Hiperión, Madrid, 1988)... etc. En novela ha publicado «La noche de Abel Micheli» (Alfaguara, Madrid, 1965), «Desintegración» (Eucar, Madrid, 1969), «Los

caballos del sueño» (Anagrama, Barcelona, 1989)...

Luis Antonio de Villena, que participó en el ciclo «Literatura Española Actual», en abril de 1989 nació en Madrid en 1951, ha publicado los libros de versos: «Sublime Solarium» (1971), «El viaje de Bizancio» (1978), «Hymnica» (1979), «Huir del invierno» (1981) —Premio de la Crítica— y «La muerte únicamente» (1984). Asiduo colaborador de la prensa, es autor también de varias obras narrativas y ensayísticas, tales como «Introducción al Dandysmo» (1974), «Dados, amor y clérigos» (1978), «Catulo» (1979), «Oscar Wilde»

(1979), «Para los dioses turcos» (1980), «Ante el espejo» (1982), «Amor Pasión» (1983), «El invierno romano» (1986), «Corsario de guante amarillo» (1983), «La tentación de Ícaro» (1986), «Máscaras y formas de fin de siglo» (1988), «Chicos» (1989), entre otras.

Sobre la obra poética de Clara Janés, **José Manuel Caballero Bonald**, ha escrito: «La poesía de Clara Janés es de las que se deben leer en solitario ejercicio de concentración. Su intensidad expresiva o sus monólogos dramáticos, como dirían los expertos, requiere una aproximación meditativa, un pausado sistema de acercamiento a las claves de una poesía que no deja de contener, afortunadamente, sus complejidades. No hay en ella halagos fonéticos ni imágenes que permitan acudir con facilidad a fuentes que no sean subjetivas, es decir que se trata de una poética sañudamente enemistada, por principios electivos, con cualquier banal circunloquio de retórica.

Decía Rosa Chacel que Clara Janés es una de las grandes poetisas del amor. No sé si esa atribución queda limitada en el tiempo o se remonta hasta Safo, pero sí hace referencia al primordial enfoque temático de la autora de *Eros*».



Estreno absoluto en Albacete *El martes 29*

Representación de «La pasión de amar», de Joaquín Calvo Sotelo

«La pasión de amar», de Joaquín Calvo Sotelo, es la obra que se representará en el Auditorio Municipal de Albacete los días 9 y 10 de febrero.

La pieza está dirigida por Jesús Puente y cuenta con un reparto formado por Amparo Larrañaga, José Coronado, Paola Dominguín, Charo Soriano (en los principales papeles), Alberto Fernández, Paco Ruiz, Elena Cores, Tomás Elizalde, Manuel Arias, David Zarzo, Luis Zorita, Julio Tejela y Paco Pino.

LA obra está situada en tiempos de Enrique VIII y Ana Bolena, y se hace eco de la personalidad del tan controvertido monarca y su época, así como de los personajes que le rodearon.

Su autor, **Joaquín Calvo Sotelo**, es una destacada personalidad de la vida española en los ámbitos políticos, sociales y culturales. Es Abogado del Estado y miembro de número de la Real Academia Española. Correspondiente de la Real Academia Gallega, la Real Academia de Córdoba, Hispanoamericana de Letras, Artes y Ciencias de Puerto Rico, Real de Honduras, Européenne des Arts...

Ha obtenido entre otros los siguientes premios: Nacional de Teatro Benavente, por dos veces; Píquer de la Real Academia Española. Espinosa y Cortina de la Real Academia Española; Nacional de Literatura. Nacional de Teatro. Mariano de Cavia de periodismo. Guillermo Rolland. Alberto Corominas. Paternina, etc.

Es autor de las siguientes piezas teatrales: *El rebelde*,

1933; *El alba sin luz*, 1937; *La vida inmóvil*, 1939; *Cuando llegue la noche*, 1943; *La última travesía*, 1943; *La cárcel infinita* y *El fantasma dormido*, 1945; *Tánger*, 1946; *El jugador de su vida*, *Plaza de Oriente* y *La Historia en cuar-*

to menguante, 1947; *Damián e Historia de una casa*, 1948; *La visita que no tocó el timbre* y *Nuestros ángeles*, 1950; *Criminal de guerra*, 1951; *María Antonieta* y *Cuando llegue el día*, 1952; *El Jefe*, *La mariposa* y *el ingeniero*; entre otras.



Única actuación

José Luis Gómez dirige «Quimera y amor de don Perlimplín...», de García Lorca

El martes 26, la Compañía de José Luis Gómez representará, en el Auditorio Municipal de Albacete, «Quimera y amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín», obra original de Federico García Lorca.

LA pieza está dirigida por **José Luis Gómez** y componen el reparto: **Héctor Alterio** (don Perlimplín), **Sonsoles Benedicto** (Marcolfa), **Mercedes García Bernal** (Belisa), **María Galiana** (Madre), **Juan José Macías** (Duende 1.º) y **Manuel Millán** (Duende 2.º).

«Quimera y amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín» es una pieza que juega un papel decisivo en todo el conjunto de la producción teatral de Lorca. Porque es una pieza que se va hacia «esperpento», hacia la constante valleinclanesca. Y Lorca es un equilibrio entre la estampa plástica, cromática y quieta del novecientos y la contorsión y el grito dominantes en el escritor gallego.

La obra fue ofrecida por primera vez, en sesión privada, en el «Club Anfístora», en Madrid, el 5 de abril de 1933, en honor de Federico García Lorca; como anécdota, puede decirse que la obra alcanzó gran popularidad, en Italia la actriz Virna Lisi la interpretó en los comienzos de su carrera.

Sobre el montaje que ahora se ofrece, el propio José Luis Gómez ha escrito: «La realización que pretende el presente proyecto ofrece la posibili-

dad de rescatar una pieza clave de nuestro mejor repertorio dramático.

Es conocido que, bajo las apariencias citadas, la obra alberga una parábola —reflexión, de alto vuelo, sobre el amor; el lenguaje tiene un finísimo valor poemático, encerrando el desarrollo del drama, una tensión musical asombrosa que, junto con la familiar inclusión de canciones en tejido dramático —llevada aquí al más alto refinamiento—, le ha valido el calificativo, equívoco pero significativo, de «pequeña ópera».

Los rápidos cambios de escena, la sutileza de los fondos sonoros y musicales indicados y la exquisitez en luces y vestuario, demandan una realización costosa y llena de cuidado.

Nuestra intuición sobre el desafío artístico que conlleva esta puesta en escena se ha visto confirmada por la aparición de indicaciones del propio autor, que destruyen, de una vez por todas, cualquier idea apriorística sobre su presunta «facilidad» y sitúa a la obra en un lugar que le corresponde como pequeña tragedia de sutilísimo nivel grotesco».



«Cómeme el coco, negro», con La Cubana

El grupo teatral La Cubana representará «Cómeme el coco, negro» en el Teatro Regio de Almansa, el 14 de febrero, y los días 15 y 16 en el Auditorio Municipal de Albacete.

El espectáculo es obra de **Jordi Milán**, quien también lo dirige, actuando en el mismo **Carmen Montornés, Mercé Comes, Mont Planas, Anna Barrachina, Silvia Aleacar, Miquel Crespi, José Corbacho, Jaime Baucis, Ferrán Botifoll, Santi Millán y Xavier Tena.**

El mismo grupo nos introduce a su particular Teatro Cubano de Revista de la siguiente manera: «¿Quién no se ha encontrado en la Fiesta

Mayor de un pueblo donde *el plato fuerte* era la actuación de una

compañía de Revista en el entoldado?». De pequeños, al no dejarnos entrar, nos conformábamos con mirar al interior a través de las rendijas de las lonas. Para nosotros la función duraba todo el día, desde la llegada de la compañía, el montaje, la función, el desmontaje y la marcha hacia otro lugar. Siempre nos quedaba la sensación de no haberlo visto todo. De mayores, cuando ya pudimos entrar, y vivíamos el ambiente más de cerca, continuábamos sintiendo la misma curiosidad, pero

de otra manera y por otros motivos más calientes. Ahora, la verdad, a estas alturas, no pretendemos descubrir nada, ni tampoco emular a las estrellas del género, ni ser más «cutres que lo cutre», pretendemos sencillamente hacerlo lo mejor posible. Que todo el mundo lo pase bien y nosotros también (condición básica en La Cubana).

Después de la seriedad de un Shakespeare, creemos que nos vendrá muy bien el ponernos la mochila de las plumas y desfilando por la pasarela.

Es a partir de este momento cuando empieza el verdadero espectáculo de La Cubana.

Hay que decir, que el «Teatro Cubano de Revista» es una compañía ambulante muy familiar (tipo Manolita Chen) y que va de feria en feria. Todos ellos, artistas y técnicos, están en el penúltimo escalón de su carrera.

El escenario es portátil y se demonta rápidamente.

A medida que el espectáculo avanza, se van sucediendo situaciones cómicas propias del desmontaje de cualquier compañía, en las que el público se verá implicado.

El espectador colabora ayudando a doblar cortinas, desenroscando bombillas o aguantando al «perrito» de la vedette.

Los baúles, paquetes y cestos se van recogiendo ordenadamente y se sacan a la calle pasando por el patio de butacas. Al final, como de costumbre, se barre un poco el escenario y una vez puestos los abrigos se despiden, se van.

Los actores vuelven a entrar, al momento, para agradecer la amabilidad del público y repiten la apoteosis final, colocándose las plumas encima de los abrigos y desfilando por la pasarela.

El espectáculo ha terminado... ¡y sorpresa final!

LA CUBANA nació el año 1980 y saltó a la popularidad en el Festival de Teatro de Sitges.



Lunes, 4 ALBACETE	20'15 horas	▶ <i>Concierto extraordinario.</i> Intérpretes: Quinteto de Viento del Teatro Nacional de Praga. Obras de: Mozart, Beethoven y Hinbdemith. Lugar: Auditorio Municipal.
Martes, 5 ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>Conferencias.</i> Ciclo «El estado de la cuestión». «La economía española en el contexto internacional». Conferenciante: Jesús Ruiz Huerta. Título de la conferencia: «Líneas básicas de la reforma de la imposición sobre la renta en España». Lugar: Salón de Actos de la Excma. Diputación de Albacete.
Miércoles, 6 HELLÍN	20'30 horas	▶ <i>Concierto extraordinario.</i> Intérpretes: Quinteto de Viento del Teatro Nacional de Praga. Obras de: Mozart, Beethoven y Hinbdemith. Lugar: Centro Sociocultural «Santa Clara».
Viernes, 8 VILLARROBLEDO	20'00 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «El casamiento a la fuerza». Autor: Molière. Dirección: A. Monteagudo. Intérpretes: J. M. Chiapella, Pedro González, Pilar González, Rosario Bueno, Paco Morcillo, A. Monteagudo, F. J. del Olmo y Antonio Soria. Lugar: Casa de Cultura.
Sábado, 9 Domingo, 10 ALBACETE	22'30 horas 17'30 horas 20'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «La pasión de amar». Autor: Joaquín Calvo Sotelo. Dirección: Jesús Puente. Intérpretes: Amparo Larrañaga, José Coronado, Paola Dominguín, Charo Soriano, Alberto Fernández, Paco Ruiz, Elena Cores, Tomás Elizalde, Manuel Arias, David Zarzo, Luis Zorita, Julio Tejela y Paco Pino. Lugar: Auditorio Municipal.
Lunes, 11 ALBACETE	20'15 horas	▶ <i>Conciertos.</i> Ciclo «La Venecia de Vivaldi». Intérpretes: Grupo Zarabanda. Obras de: V. Spadi, G. B. Riccio, D. Castello, J. H. Kapsber, G. Fonatana, A. Vivaldi, B. Marcello y D. Bigaglia. Lugar: Auditorio Municipal.
Martes, 12 ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>Conferencias.</i> Ciclo «El estado de la cuestión». «La economía española en el contexto internacional». Conferenciante: José Antonio Alonso. Título de la conferencia: «Comercio exterior y relaciones económicas internacionales de la economía española». Lugar: Salón de Actos de la Excma. Diputación de Albacete.

Miércoles, 13 ALBACETE	20'00 horas	► <i>Exposiciones.</i> Inauguración de «Exposición antológica de Francisco Bores». Componen la muestra veintiún lienzos y setenta y siete dibujos. Hasta el 10 de marzo. Lugar: Museo de Albacete.
Jueves, 14 ALMANSA	22'30 horas	► <i>Teatro.</i> Obra: «Cómeme el coco, negro». Intérpretes: « La Cubana ». Dirección: Jordi Milán . Lugar: Teatro Regio.
Viernes, 15 Sábado, 16 ALBACETE	22'30 horas 22'30 horas	► <i>Teatro.</i> Obra: «Cómeme el coco, negro». Intérpretes: « La Cubana ». Dirección: Jordi Milán . Lugar: Auditorio Municipal.
Lunes, 18 ALBACETE	20'15 horas	► <i>Conciertos.</i> Ciclo: «La Venecia de Vivaldi». Intérpretes: Manuel Cid (tenor) y Félix Lavilla (piano). Obras de: A. Caldara, G. Legrenzi, B. Marcello, G. Sarti y A. Vivaldi. Lugar: Auditorio Municipal.
Martes, 19 VILLARROBLEDO		► <i>Exposiciones.</i> Inauguración de «Poemas, Grabados y Dibujos de Rafael Alberti y Manuel Rivera ». Lugar: Casa de Cultura.
Jueves, 21 ALBACETE	20'00 horas	► <i>Conferencias.</i> Ciclo «Literatura Actual». Interviene: Clara Janés . Coloquio público con Luis Antonio de Villena . Lugar: Salón de Actos de la Excm. Diputación de Albacete.
Viernes, 22 VILLARROBLEDO	20'30 horas	► <i>Concierto Extraordinario.</i> Intérpretes: Orquesta de Cámara de Irlanda . Obras de: C. Debussy, S. Bodley, E. B. Britten, G. P. Telemann y F. Mendelssohn. Lugar: Casa de Cultura.
Sábado, 23 HELLÍN	20'30 horas	► <i>Concierto Extraordinario Jazz.</i> Intérpretes: David Short Brass Ensemble . Lugar: Centro Sociocultural «Santa Clara».
Lunes, 25 ALBACETE	20'15 horas	► <i>Conciertos.</i> Ciclo: «La Venecia de Vivaldi». Intérpretes: Grupo Zarabanda . Obras de: A. Vivaldi y B. Marcello. Lugar: Auditorio Municipal.
Martes, 26 ALBACETE	20'00 horas	► <i>Teatro.</i> Obra: «Quimera y amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín». Autor: Federico García Lorca. Dirección: José Luis Gómez . Intérpretes: Héctor Alterio , Sonsoles Benedicto , Mercedes García Bernal , María Galiana , Juan José Macías y Manuel Millán . Lugar: Auditorio Municipal.

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

AYUNTAMIENTOS DE ALMANSA, HELLÍN Y VILLARROBLEDO

CAJA DE ALBACETE

