

Cultural Albacete

Boletín Informativo

15

Abril 1985



La música tradicional y popular en la provincia de Albacete

Por
Manuel Luna

Ensayo	● Manuel Luna Samperio: «La música tradicional y popular en la provincia de Albacete»	3
Arte	● Exposición de obra gráfica de Tàpies — Cirlot: «Significación de la pintura de Tàpies» — Julián Gállego: «Arte hermético y refinado» ● Más de 4.900 personas visitaron la retrospectiva de Zóbel	15 16 17 18
Música	● Desde el día 15, «Quintetos para cuerda», de Mozart — Se ofrecerán 4 conciertos ● Finalizó el ciclo sobre Haendel	19 19 22
Literatura	● Carlos Bousoño disertó sobre el desarrollo de la cultura — «El proceso poético desde el Romanticismo hasta hoy» — Juan Bravo: «Los temas eternos en Bousoño» — Coloquio con Andrés Amorós	25 25 29 30
Teatro	● Representación de «Diálogo secreto», de Buero Vallejo — El autor y la obra	32 32
El estado de la cuestión	● Antonio Tovar intervendrá los días 23 y 24 de abril — Hablará sobre la Grecia clásica	34 34
Actividades culturales en abril		35

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

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

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

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

La música tradicional y popular en la provincia de Albacete

Por
**Manuel Luna
Samperio**



Siempre he creído conveniente, al discurrir sobre las características de la música tradicional albaceteña, que el lector debería comprender al acercarse al tema dos cuestiones fundamentales: por un lado, que la música ha ocupado y aún ocupa distintos momentos de la vida cotidiana de las comunidades rurales y en algún modo de las urbanas. Podríamos decir que cada género tradicional tiene su función específica: hay una música festiva para bailar y danzar, otra que da vida a cocinas y hogares en el frío invierno en la sierra y en el llano, mediante cuentos, leyendas, retahílas, chascarrillos y romances, al calor de las lumbres y los braseros de picón... Tiempo de Navidad y cantos petitorios, aún hoy, delicia del personal menudo. Mozos y quintos y rondas de mayo, que reclaman la atención de épocas de fertilidad y cosecha. Quejidos y cantos desgarrados de las duras labores agrícolas, que tienen su expresión en letras dolorosas y profundas.

*Un sabio me preguntó a mí
cuál era el mayor trabajo
yo le dije que segar
cebá, chica y cuesta abajo.*

(Copla de siega. Trad. Yeste)

Nace en Santander el 9 de marzo de 1955. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Murcia, es autor de diversas publicaciones sobre el folklore albaceteño. Miembro de la Sociedad Española de Etnología y Folklore y del Instituto de Estudios Albacetenses. Ha dirigido, asimismo, el Departamento de Antropología y Folklore de la Comunidad Autónoma de Murcia.

* 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 *Tomas 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



Facetas variadas, en fin, de una cotidianidad rica en matices expresivos, que definen el proceder y concepto del mundo de nuestras gentes y nosotros mismos. No estuvo, a pesar de sus méritos, precisamente acertada la profesora Ibáñez en el prólogo de su cancionero cuando nos decía de la poca riqueza folklórica de Albacete, ya que en las comunidades rurales hablar de riquezas no es lo más apropiado. Considerando que la funcionalidad es inherente a la canción tradicional y popular, diremos que esta provincia no es ni más ni menos que otras. En este tipo de asuntos mostrarse cauto es la perspectiva más razonable. Y puesto que la ciencia posee brazos más que suficientes para el estudio, huyamos por unos folios de la adivinanza, la sospecha y la originalidad folklórica, males típicos que acechan desde hace años a esta clase de investigaciones.

En otro orden de cosas me parece razonable advertir la dificultad que al investigador supone hablar de un folklore provincial. Los aires de las prefecturas francesas, que influyeron a los ministros ilustrados para distribuirnos, no contemplaron ni respetaron debidamente las afinidades culturales patrias. Así, muchas provincias se ven repartidas, desde el punto de vista antropológico, entre distintas regiones. Ya el ilustre cronista de Albacete Roa y Erostarbe detectará el parecido de zonas de la Manchuela y la Serranía con las provincias vecinas. Estos «parecidos», lejos de operar como difusores de la realidad del territorio, nos dan acceso a plantear el tema en otra dimensión distinta a la que nos tenía limitados el concepto jurídico de provincialidad. Durante siglos y generaciones factores geográficos, económicos, demográficos, políticos y religiosos de todo tipo han dado como fruto en el Estado la existencia de comarcas afines en sus rasgos; esta perspectiva, como mínimo, nos ayuda a plantear alguna conclusión, más allá de la convencionalidad de un mapa administrativo.



mento 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 Rubí Sanz Gamó, profesora-tutora de Prehistoria y Arqueología en la UNED y Secretaria General del Instituto de Estudios Albacetenses; *El pensamiento a través de la historia de Albacete*, por Domingo Henares, Catedrático de Filosofía; *La artesanía en Albacete*, por Carmina Useros y Manuel Belmonte, presidenta y director, respectivamente, del Museo de Cerámica de Chinchilla; *Un hellinense ilustre: don Melchor de Macanaz*, por Carmen Martín Gaité, profesora, historiadora y novelista, Premio Nacional de Literatura; *El habla de la Mancha*, por Francisco Mendoza Díaz-Maroto, Catedrático de Lengua y Literatura de I.B.; y *Andrés de Vandevira y sus tres estilos*, por Fernando Chueca Goitia, catedrático numerario de Historia del Arte y de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

La similitud entre algunas zonas nos conduce a distribuir España en sectores antropológicos culturales donde los lazos tradicionales presentan homogeneidad. Así, Albacete participa de dos corrientes músico-folklóricas, a saber: la una castellana y manchega, la otra murciano-andaluza. Estas dos grandes familias se han visto salpicadas con pinceladas de otros núcleos, como ocurre con muchas reminiscencias aragonesas que aparecen en la Ribera del Júcar. En resumen, la provincia bebe de las fuentes musicales meridionales-mediterráneas de la península.

En su mayor parte, Albacete es tierra manchega con una prolongación nororiental conocida por Manchuela, de características similares a las áreas colindantes de Cuenca y Valencia. Toda esta zona posee raíces comunes; desde Villarrobledo a Ossa de Montiel hasta Casas Ibáñez y Alpera, se suceden muestras de una cultura ancestral, con mayor acento mediterráneo, según nos acercamos al litoral, y continental en dirección contraria. Tan sólo en casos particulares, como ocurre en Caudete, puede observarse un mayor arraigo del acervo valenciano.

Desde aquí las primeras hileras montañosas las encontramos hacia el sur. El Partido de Alcaraz da nombre a la sierra, que ocupa gran parte de su superficie con los parajes frondosos de Masegoso, Paterna, Bogarra, hasta Molinicos, aproximadamente, donde los hábitos y estilo de vida son aún manchegos.

La otra gran sierra, las altas tierras del Segura, junto con la comarca de Hellín, participan del área murciano-andaluza junto con sectores de las provincias de Granada, Almería, Jaén y Murcia. Fundamentalmente montañosa y salpicada de cortijos, es surcada por el río Segura y su afluente Taibilla. Allí los pueblos de Elche de la Sierra, Letur, Férrez, Socovos y Yeste hasta llegar a Nerpío.

En esta estación de nuestro recorrido pasamos a comentar las muestras más características de la música popular de Albacete por un itinerario desde el norte hacia el sur.

Con el mes de septiembre nos introducimos en una fase del año cuando los calores veraniegos se van apagando y anuncian un otoño, preámbulo de invierno, riguroso y mesetario. Los ecos de las últimas fiestas mayores dan paso a un período donde «la Aurora» es protagonista. «Los Auroros» son los cantores de la Cofradía de la Virgen del Rosario, que en los meses de octubre y noviembre recorren las calles de muchos pueblos manchegos para llamar la atención a esta devoción y solicitar dádivas para su culto. Hasta hoy, Peñas de San Pedro, Pozo Hondo, Villar de Chinchilla y Pozo Cañada continúan la tradición. Por este tiempo los «Hermanos de la Aurora» salen de madrugada acompañándose de guitarras, laúdes, acordeones y campanillas; un canto inter-

pretado a coro que finaliza en la primera misa del día, después de un recorrido por las casas de los cofrades.

*A la Aurora tenéis en la puerta
pidiendo limosna si le queréis dar
con motivo de hacer un convento
que no tiene casa ni donde habitar.*

Se nos han echado encima los fríos del invierno que nos anuncia la llegada de la Navidad y con ella los cantos petitorios son ahora «aguilanderos y aguilanderas». Aguinaldos cantados por un solista y contestados por un grupo de voces sin mayor complicación, con acompañamiento de zambombas, botellas de picos, palos con sonajas y otros instrumentos de fabricación casera. Hoy, patrimonio infantil y antaño, hábito de familias enteras, que en los días señalados recorrían los hogares de sus familiares y convecinos para felicitar las pascuas y recibir alguna que otra ilusionada recompensa. Mientras tanto, en pueblos y aldeas el calor de las lumbres invernales agrupó en más de una ocasión a los más jóvenes para escuchar una vez más, de los labios de la abuela, las aventuras del Niño Manuel, el Nacimiento o la Persecución de Herodes; temas todos ellos vestigio de un rico romancero. Diálogos y retahílas de los Autos de Reyes Magos, que recuperara recientemente la población de Vianos, antaño habituales por esta época en cualquier localidad. Autos de Pastores, que aun recuerdan las gentes de Alatoz y comarca como una fiesta de todos, donde letrillas y coplas reflejan escenas navideñas.

Por lo que se refiere al día veintiocho de diciembre, día de los inocentes, algunas tradiciones nos dan idea de lo que debió constituir un abanico de rituales y celebraciones con tal ocasión. Es el día que sale a pedir para las ánimas el «blanco» de El Balletero, quien con una campanilla recoge limosna para el culto; también hemos podido conocer por ancianos de aquellas áreas los bailes que se realizaban al calor del sagato y la lumbre en esta festividad. En Villamalea hasta hoy se representa el «baile de los locos»; en esta localidad de la Manchuela, a la puerta de la iglesia, acude un grupo de danzantes, que con una escoba ejecutan movimientos grotescos, alguno incluso disfrazado de mujer o de Virgen María; cuando un feligrés se acerca a misa le barren el camino si paga para las ánimas; de lo contrario, es corrido a escobazos. Este singular festejo no es privativo de esta localidad y antaño fue muy practicado en otras con intento de subvertir el orden establecido, tan sólo por unos momentos. Estas fiestas, llamadas de locos, también contaron con personajes y ritos originales en otros pueblos; de aquí el simulacro de arado de Bogarra y las máscaras pedigüeñas de La Gineta y otros lugares. Por

último, recordar los sones especiales que con música de cuerda adornan la Misa del Gallo acompañando las distintas partes de la celebración en Bienservida, Balazote y otros lugares cercanos.

Pasado carnaval, rico en murgas y otros géneros satíricos, la cuaresma nos acerca a un tiempo penitencial, que cada año anuncian con estruendo las «boçinas» de Chinchilla, dos enormes trompetas que con sus sonidos poderosos llaman al recogimiento. Pasadas algunas fechas, ya en Semana Santa, esta misma población guarda un tesoro inapreciable: Don Eduardo con un grupo de chiquillos interpreta unas cuartetas, mínima referencia de lo que en otro tiempo fue un Auto de Pasión representado en calles y plazas por los propios vecinos. Y en el resto, desfiles procesionales hasta el Domingo de Resurrección, frontera que separa el ciclo invernal anterior para adentrarnos en la primavera y el verano. Ya a la madrugada, han salido los mozos del pueblo a poner «letreros» o «ramos» a la puerta de las mozas; en otros rincones se mantean peleles o judas, monigotes que acaban en la hoguera, donde arden junto a unos carteles con ripios satíricos. Ritos purificadores de lo caduco, que se abren al fruto del tiempo nuevo.

La noche del treinta de abril es de especial raigambre en lo festivo. En la puerta de las iglesias manchegas se cantan los «Mayos», género con letra romanceada, que dibuja las facciones, primero, de la Virgen de la puerta de la iglesia, y luego, la de las mozas en una ronda posterior. En algunas localidades, como Riopar y comarca, los Mayos son únicamente religiosos y la picardía aparece expresada en las «Folías», con música y caracteres peculiares.

*Folías y más folías
folías en tu ventana
despierta rosa temprana
que aquí está tu enamorado.*

*Dale, dale compañero
a la guitarra que suene,
que está muy honda la cama
donde mi morena duerme.
Si está honda o no está honda
yo te lo vengo a contar
los colchones son de hilo
y la cama de nogal.*

*Compañerito y amigo/esa seña no es bien dá
que la puedes haber visto/desarmada en el corral.
Si he dormido o no he dormido/yo te lo vengo a contar
en el ladito izquierdo/tiene la niña un lunar.*

*Compañerito y amigo/esa seña no es bien dá
que la puedes haber visto/cuando le han dao de mamar.
Si he dormido o no he dormido/yo te lo vengo a decir
no he dormido pero tengo/esperanzas de dormir.*

(Trad. Cañada de Provensio)

Por estos días debe llover, ya que de lo contrario las cosechas peligran. En período de sequía no es nada extraño cantar rogativas a la Virgen pidiendo el favor del líquido preciado.

*Santa Mónica bendita
mira bien a nuestros hijos
echanos agua de gracia
y no nos echéis pedrisco.*

(Trad. de Balazote)

La sierra de Alcaraz festeja el día tres de mayo, y hasta hace poco, hemos podido ver en el interior de algún patio una cruz sobre un altar con decoración de flores y ricos manteles. Cruces de Mayo, como en otros lugares de Andalucía, y que albergaron ratos inolvidables de bailes sueltos y pura diversión...

La víspera del veinticuatro de junio es la noche de San Juan, que cada año nos recuerda la llegada de un verano más. En la pequeña población de Pozo Hondo hemos podido conocer, a través del señor Bonifa, la existencia de una danza llamada del «Bautista», donde varias parejas ataviadas con sayas de color realizaron mudanzas alrededor de la imagen, imitados y ridiculizados por el «zángano», personaje frecuente en el género que, disfrazado de forma estrambótica, con extrañas ejecuciones tonta y confunde a los danzantes; sobre el redoble de una caja de dulzaina marca una melodía y siempre la misma. El rescoldo de las últimas hogueras se confunde al llegar la madrugada con los ecos de las últimas rondas nocturnas.

Después de este breve paseo por el calendario folklórico de la Mancha albaceteña repasaremos algunas muestras que por su carácter se dan en todo tiempo o en fecha concreta sin mayor significado; esto ocurre con las danzas de cintas de Chinchilla y Lezuza, donde también la dulzaina sirvió para ejecutar seguidillas y jotas como en Riopar, en las alturas de la antigua villa, que cada año recuerda la «Pita» acompañada por la banda del pueblo. En la Ribera del Júcar se han conservado en el recuerdo «Paloteos», conocidos por «Matachines» en Tarazona y Danza del Diablo en Villalgordo. También aparecen en la vecina provincia de Cuenca y son muy similares a los Dances aragoneses; esta muestra entre musical y teatral comprende, además de las danzas de Palos, diálogos de Moros y Cristianos, agrupándose todo en un conjunto escénico:

*Cuatro y cuatro dan
por bailar los matachines,
cuatro y cuatro dan
pero no los bailarán.*

(Trad. de Tarazona)

*Se le da, se le da/al villano se le da
y no se le da otra cosa/más, que la niña hermosa
y la fruta pampanosa/y la cabra en el corral.*

(Pasaje de la danza del Diablo de Villalgordo del Júcar)

Mientras las danzas responden a un ritual específico y se muestran en fecha particular o muy esporádicamente, los bailes tradicionalmente han sido los protagonistas de cualquier hecho festivo a lo largo de todo el año. Por lo general, se acompañan de instrumentos de cuerda: guitarra, requintos de cinco cuerdas, laúdes, bandurrias y octavillas procedentes de las fábricas artesanales de Casasimarro. También hubo guitarreros en la mismísima capital, y no muy lejos de la placeta de San José existió un taller del que nos dan noticia antiguos aprendices, dedicados hoy a trabajos de carpintería y reparación de viejos instrumentos.

En la Mancha, como en otras regiones españolas, con especial acento en la primera mitad de este siglo, en los ámbitos rurales unos bailes llamados «suelos» recogían formas antiguas, mientras que otros llamados «agarrados» constituyeron toda una novedad. De los últimos: pasodobles, mazurkas, polkas y otras variedades aún amenizan nuestras fiestas. De los suelos, unos géneros pueden tildarse de ancestrales, mientras que otros fueron enseñados por maestros de baile o «boleros», quienes divulgaron unas formas más sofisticadas y académicas. Estos profesores recorrían pueblos y aldeas viviendo de este particular oficio y por una módica cantidad se podían aprender los últimos bailes de moda en otras regiones. De aquí, la variedad y distancia entre unas y otras muestras conocidas actualmente. En resumen, en la provincia identificamos la existencia de:

— Jotas: muy extendidas, han ido adquiriendo una nomenclatura convencional: las composturas del baile, el acorde que marca la guitarra, la letra y la labor a que acompañan en momentos de asueto... de aquí jotas «cifrás», «cruzá», «de vendimia»...

La variedad de estilos observa cierta homogeneidad por comarcas, al menos en lo que se refiere a música; así, la Manchuela y Ribera del Júcar poseen muestras de estilo aragonés y otras más suaves a modo de vals (jota del Pollo de Tarazona), que llegan hasta el País Valenciano. En el noroeste manchego se ejecutan con rapidez y se diferencian de otras, características de la sierra de Alcaraz.

— Las seguidillas: es la otra gran familia de bailes, de los que la Mancha posee muchas variedades, si bien en Albacete su conservación es deficiente, aunque aún podemos distinguir algún estilo, a saber:

a) Las «manchegas»: implantadas con fuerza en las vecinas tierras de Valencia y Murcia por los emigrantes que en tiempos bajaron a segar las cosechas tempranas. Aquí también son las más conocidas.

*Para bailar manchegas/se necesita
una buena guitarra/y unas postizas.*

b) Las «corridas»: llamadas así por hilarse unas coplas con otras, tal y como aparecen en el Bonillo.

*Seguidillas corridas/van por mi calle
como van corridas/no las ve nadie.*

c) Otro tipo de seguidillas se parecen en la ejecución a las «parrandas» murcianas, con un silencio pequeño entre copla y copla, tal y como se hizo en Peñas de San Pedro y muchos pueblos. Este estilo hoy se utiliza para comenzar o rematar jotas; es la llamada «seguidilla-jota».

d) Seguidillas «castellanas»: constituyen un estilo que abunda, sobre todo, en tierras de Ciudad Real, habiendo desaparecido prácticamente de Albacete, características por realizar en ocasiones la guitarra alternancia de acordes mayores y menores.

— *El fandango*: aquí encontramos tres modalidades:

a) Fandango manchego: se extiende por las áreas colindantes con las provincias de Ciudad Real y Cuenca.

b) Malagueña: llamada así en toda la sierra de Alcaraz y el Bonillo.

c) Fandanguillo, fandango o malagueña, como las muestras que aparecen en Liétor y Ontur.

— *Las jeringonzas*: en Tarazona fue costumbre interpretarlas para «echar a los mirones» con ocasión de baile en alguna casa. En la sierra de Alcaraz son diferentes, bailándose en un juego de tres personas y dos sillas, eliminándose aquella que quedara sin asiento al terminar la pieza. Siempre alternan dos mozos y una moza.

— *Bailes cortesanos*: posiblemente conocidos a través de los «boleos» o imitados de ambientes de postín. Aquí el rigodón, la valsorana de Alborea, las hilanderas de Villamalea, etc...

*Estas son, estas son/jeringonzas del fraile
el que no las baile/se vaya a la calle.*

Completa este panorama de la música tradicional y popular albaceteña la existencia de otros géneros, como son:

— *Cantos infantiles*: interpretados esencialmente en los juegos de niños, pero sobre todo, en los de las niñas, ámbito en el que se han refugiado romances y coplas de mayores:

*¿Dónde vas moro viejo
que no te has casao
que te estás arrugando
como el bacalao?
Que dame la mano
que resalada estás
dámela con pimienta,
lechuguina de mi amor
para ir a la verbena
juntitos los dos...
que salga esa madama
vestida de marinero
que vale más pesetas
que estrellitas tiene el cielo.
Esa niña, ese talle
ese poquito menea
que vale más pesetas
que estrellitas tiene el cielo.*

— *Cantos de quintos*: giran en torno a costumbres variadas, pero todas dirigidas a recoger fondos para el festín de los mozos antes de ir al servicio militar. También aquí se dieron coplillas:

*La quinta el setenta y tres,
dicen que no vale nada
pero ellos están contentos
porque han «matao» una vaca.*

(Povedilla, quintos del 73)

Por lo general, éstas suelen recoger temas picarescos mientras realizan sus «fechorías»: tomar la plaza del pueblo, como en Villamalea; colgar adornos especiales en la puerta de la iglesia, en Bienservida; pedir a los vecinos, rondando, etc...

*Con los quintos de este año
no hay quien se meta
porque llevan el demonio
en la bragueta.*

— *Romances*: aquí hemos de remitirnos al profesor Francisco Mendoza, quien ha recopilado innumerables versiones en la provincia y en la región:

*Gerineldo, Gerineldo
mi camarero pulido
quien te tuviera esta noche
tres horas del sol salido...*

También hay un sinfín de ejemplos de los llamados «Romances de Ciego», de los que se hizo especialmente popular el del bandolero Francisco Ríos «el Pinales», del que se dijo que socorría a los pobres y que vino a fallecer en una emboscada de la Guardia Civil en este siglo.

*... Pinales en toda su vida
no ha matado a ningún hombre
el dinero que robaba
lo repartía entre los pobres...*

— *Cantos de Oficios y Labores*: adoptan músicas de otros géneros y su peculiaridad radica en las letras. Los hay de siega, trilla, vendimia y otros referidos a ocupaciones muy frecuentes también en otras regiones:

«Déjame subir al carro
carretero de mi vida
déjame subir al carro
aunque me cueste la vida.

(Versión tradicional recopilada en La Gineta y Villalgordo)

Nuestro panorama provincial se completa llegando a las comarcas meridionales, Hellín y sierras del Segura, partícipes de la otra gran corriente musical mediterránea, puente entre Murcia y Andalucía. Aquí, la cultura tradicional ha experimentado un reciente deterioro por causa de la emigración, que ha alterado, considerablemente, su nivel demográfico; muchos pueblos han visto descender su población a más de la mitad en los últimos veinticinco años, sin embargo, lo accidentado del terreno y el secular aislamiento, nos han propiciado una rica información.

Los «animeros» o cuadrillas de la Hermandad de Animas, son los protagonistas, de la mayor parte de actividades musicales vivas. Estas agrupaciones las encontramos en provincias limítrofes y están compuestas de un número de músicos, que vienen a oscilar entre diez y quince individuos; se hacen acompañar de guitarras de seis cuerdas, y de otras de distintos tamaños, por lo general, de cinco órdenes, llamadas «mayor»,

«tenor», «guitarra de ánimas» y «guitarros» de cinco y diez cuerdas, procedentes de artesanos caravaqueños. Además, bandurrias, laúdes, violines, «panderas» y platillos.

Las cuadrillas de animeros actúan para bailes durante todo el año, pero es en Navidad cuando demuestran mayor actividad. Por estas fechas se celebran las llamadas nueve Misas de Gozo, una cada semana, que anuncian la venida del Niño Manuel la Noche Buena; aquí aparecen con música de aguinaldos interpretando coplas alusivas a los distintos momentos de la celebración eucarística. A partir del día de Navidad y hasta Reyes, cada cuadrilla elige a conveniencia unas fechas para recorrer de casa en casa las calles del pueblo y aldeas; la comitiva va presidida por un estandarte con la patrona o frecuentemente con la Virgen del Carmen y encabezada por un campanillero, que tocará a cualquier puerta exclamando: ¡Se canta o se reza!, lo segundo tan sólo en caso de luto, pero lo más normal es, con música de aguinaldo, cantar unas coplas:

*A las ánimas benditas
dadle dinero devotos
puede ser que otro año
las pidan para vosotros.*

El cabeza de familia invita a los cuadrilleros a pasar al interior y, según sus posibilidades, da una cantidad de dinero al mayordomo, obsequiándoles con dulces y licores. Después de bailar alguna pieza siguen la «carrera».

Mención especial requiere el llamado «baile de pujas» o «inocentes», que se celebra el veintiocho de diciembre con participación de toda la población, y fundamentalmente la juventud; aquí se paga por bailar y se puja por hacerlo con tal o cual moza, lo que se presta a todo tipo de astucias a fin de conseguir el favor de la pretendida; en ocasiones esto ha sido motivo de disputa cuando el implicado ya era novio formal. Los fondo recaudados, así como los de la pedida de las ánimas, pasan a engrosar las arcas de la Hermandad, administrada por el cura párroco, de lo que se destina una pequeña cantidad a compra de instrumentos y un banquete para la cuadrilla.

Los bailes «suelos» son variados y muy conocidos por los habitantes de estas comarcas; así: la jota, pardicas en re y la mayor, similares a las murcianas; seguidillas «poblatas» o «toreras»; malagueñas de varios estilos en mi mayor, si mayor (cifra), y fa sostenido (de Juan Breva); un estilo de seguidillas manchegas y una variedad de éstas más pausada conocida por «gandulas».

*A bailar las gandulas
vamos a Boche
que las bailan de día
también de noche.*

(Trad. Yeste)

En Hellín estas tradiciones también existieron hace años, sobre todo, tierras abajo, en Férez y Socovos, con ejecución de bailes similares a los mencionados. En Isso hay una particularidad digna de mención, esta pedanía aún conserva la única danza de toda la zona, adscrita a la Hermandad de Animas. Los danzantes visten una especie de camisa que remata en una faldilla y tocados con un pañuelo vistoso. Las mudanzas son espectaculares con dos variedades:

Una formación en hilera y otra en círculo, esta última alrededor del altar de la iglesia y también con ocasión de rendir ante un féretro; era costumbre pagar al mayordomo para comenzar y un grupo de músicos, los encargados de hacer rodar la danza, con música y letra de ánimas distinta a todas las mencionadas hasta el momento. Respecto a su origen se ha divulgado sin fundamento la idea de representar actitudes guerreras, lo que no es probable, ya que por sus características rituales conecta de modo excepcional con una ancestral costumbre cristiana de bailar ante la deidad con actitudes e intenciones variadas, asunto que ha sido recriminado, sobre todo, a partir del medievo por la jerarquía eclesial, motivando su casi total extinción. Se trata de una muestra más de las llamadas fiestas de locos.

En tiempo de pasión, las frondosas huertas que miran hacia el Este celebran con especial dedicación su Semana Santa. En Tobarra, Hellín y Agramón este período es vivido con intensidad, apareciendo entre las hileras de nazarenos de sus procesiones unas bocinas de gran longitud, que apoyadas sobre unas ruedas recorren las calles de la ciudad con un imponente efecto sonoro de pocas notas; son los «carricos de San Juan» y de la «Madalena», con una representación diabólica en latón que aparece en la misma boca del instrumento. Pero, sobre todo, se vive la fiesta del tambor, en la que las cuadrillas de tamborileros, con toques reconocidos, pasan horas y horas participando en una orgía de ritmos de singular atracción, tal y como ocurre en el bajo Aragón y otras provincias vecinas.

Hasta aquí ha llegado nuestro recorrido. Una visión de conjunto que nos ha permitido, sin entrar en mayores profundidades, tomar perspectiva de cuáles son las manifestaciones músico-folklóricas que en tierras de Albacete se fueron gestando y heredando hasta nuestros días. En otras jornadas tiempo habrá de referirnos a este patrimonio cultural con el que Albacete y otras provincias manchegas dan sentido a su realidad regional.

Hasta el 8 de abril, en La Asunción

Obra gráfica de Tàpies

■ Cincuenta grabados componen la muestra

Hasta el día 8 del presente mes permanecerá abierta al público, en el Centro Cultural Iglesia de La Asunción, la exposición de obra gráfica de Tàpies que fue inaugurada el pasado 7 de marzo con una conferencia a cargo de Amelia Iñigo, catedrática de Dibujo. Es esta la quinta muestra, durante el presente curso, organizada por Cultural Albacete, programa de acción cultural que está siendo llevado a cabo en esta provincia por 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. La exposición está compuesta por cincuenta grabados, procedentes de los fondos de la Galería Maeght de Barcelona, que se agrupan, según la calidad del soporte utilizado, en: papel *Auvergne* (22 grabados), papel *Archés* (25 grabados) y papel *Guarro* (3 grabados). A continuación y en páginas siguientes se ofrece un resumen biográfico de Antoni Tàpies, una selección de textos pertenecientes a la monografía de Juan Eduardo Cirlot titulada *Significación de la pintura de Tàpies* y un comentario sobre la obra del pintor catalán realizado por el crítico de arte Julián Gállego.

Antoni Tàpies

Antoni Tàpies nació en Barcelona en 1923. A partir de 1945 y en el curso de los años siguientes realiza obras de diversos materiales dentro de un espíritu provocativo próximo a los dadaístas, alternando abstracción y primitivismo. De 1947 data el comienzo de su amistad con el poeta Joan Brossa, con el cual se producirá una influencia recíproca. En este mismo año graba sus primeros buriles, impresos y editados veinte años más tarde. Junto a un grupo de jóvenes escritores y pintores, funda en 1948 la revista «Dau al set». Dos años después, Joan Brossa publica su *Oracle sobre Antoni Tàpies*.

A partir de entonces empiezan los viajes y las exposiciones constantes en el extranjero: 1952, Bienal de Venecia; 1953, premio en la Bienal de São Paulo; 1958, exposición en una sala especial de la XXIX Bienal de Venecia y obtención de los premios de la Unesco y de la Fundación David Bright de Los Angeles; 1962, retrospectiva en el Museo Guggenheim; 1966, Gran Premio en la Bienal de Menton; 1969, participación en el «Contemporary Art-Dialogue between the East and the West», en el Museo de Arte Moderno de Tokio; 1973, exposición en el Museo de

Arte Moderno de la Villa de París; 1976, retrospectiva en la Fundación Maeght...

Objeto de numerosos estudios monográficos, en 1978 publicó su propia autobiografía, titulada *Memoria personal* y, un año más tarde, fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. En 1980 realiza sendas retrospectivas en un Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y en el Stedelijk Museum de Amsterdam; un año más tarde recibe de manos del Rey la Medalla de Oro de las Bellas Artes y es nombrado Doctor 'Honoris Causa' por el Royal College of Arts de Londres. En los últimos años continúa exponiendo en numerosos países y, en 1984, recibe el nombramiento de 'Officier des Arts et des Lettres' del Ministerio de Cultura francés.



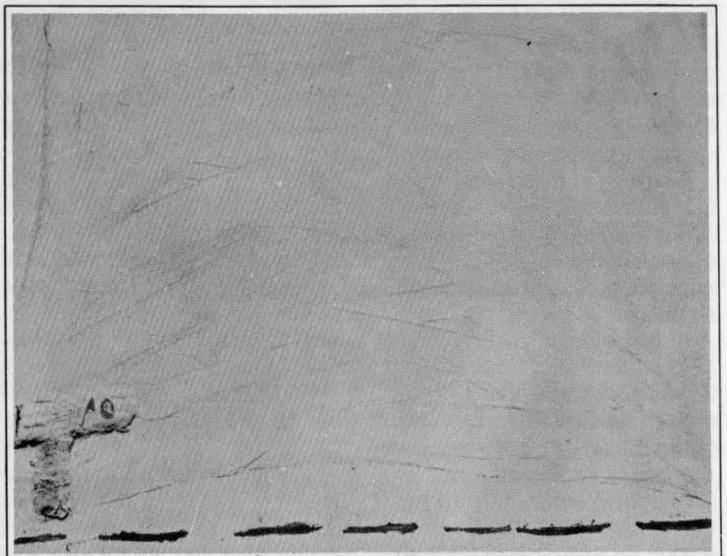
Juan Eduardo Cirlot: La pintura de Tàpies

El estudio de la evolución de Tàpies muestra que su obra se inicia por un enfrentamiento con los materiales y los procedimientos, regido por una búsqueda de sentido y un anhelo de inmersión en lo telúrico mejor que por principios racionales. Más tarde, el factor imaginativo se desarrolló con la mayor amplitud a la vez que se reduce la importancia de la materia. En cuanto al procedimiento inventivo, la obra de Tàpies no surge de la obstinación en una imagen determinada ni propende hacia la «serie». Avanza con cierta libertad, analizando la morfología «mejor» dentro del sistema materia-procedimiento adoptado. La eliminación de los efectos tonales y de todo resto de luz representada le lleva a disponer las superficies del modo más eficiente ante la iluminación real. De este modo se acerca al relieve escultórico y al esgrafiado en cuanto a la técnica, sin abandonar el sentimiento pictórico, pero renovándolo hasta límites insospechados, tanto en las imágenes de carácter convulso y destructivo como en las que casi se limitan a la presentación de superficies de textura regular, excitada por la presencia de reducidos elementos formales: un grupo de puntos, una cruz en aspa, una línea vertical incidida, etc. Como ha señalado justamente Michel Tapié, la trascendencia de esta evolución de Tàpies no se basa sólo en la capacidad de descubrimiento de una nueva iconografía, sino también, y sobre todo, en lo que el crítico francés denomina «profundidad cualitativa». Unida íntimamente a la misteriosi-

dad del tema, surge en las obras de Tàpies la misteriosidad del más alto valor pictórico, la misma que nos asombra en los grandes maestros del pasado, sean románticos, renacentes o barrocos. Lo que sucede es que, estudiando la obra tapiana, son tantas las novedades radicales de la imagen y de la técnica que con frecuencia llega a olvidarse que lo esencial es ese valor cualitativo. Pero en su pintura no dejan de cumplirse leyes objetivas de la naturaleza. El espacio topológico, destructor de la isotropía y la forma profundamente deformada, siguen al grosor de la materia.

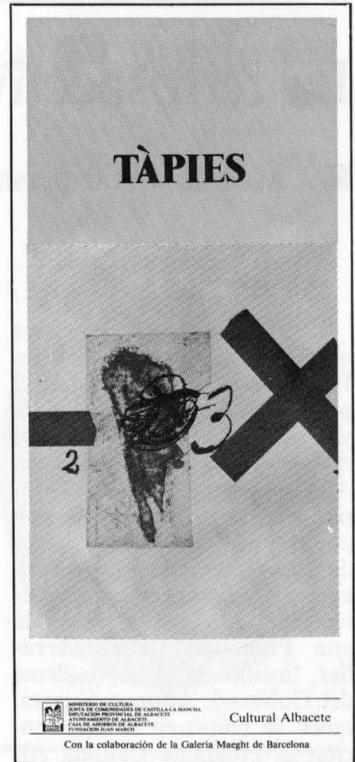
Los temas de la pintura de Tàpies, esto es, los elementos formales-estructurales inventados que surgen acompañados de la expresividad de la materia, del color y de las áreas espaciales, no son nunca elegidos arbitrariamente. La orientación de la sensibilidad de Tàpies le lleva a

interesarse por aquellas formas de la realidad que eran comúnmente desdeñadas o reprimidas por la atención, sea un signo gráfico convencional, la pequeña puerta, la calidad, el color de las encinas descortezadas, el aspecto de la mampostería de piedras y trozos de ladrillo, etc. Pero sólo aflora esa imagen en su pensamiento cuando ha pasado por un largo proceso inconsciente, cuando ha sido vivenciada simbólicamente. Si hay realismo en la aceptación de esas sensaciones y recuerdos del mundo exterior, trátase de un «realismo desplazado», concibiendo el desplazamiento a la manera surrealista, es decir, como posibilidad de revelaciones que conciernen a la intrínseca personalidad del objeto o a la forma captada que no se percibían a la luz de la contemplación directa u ordinaria. No es que Tàpies convierta en máscaras mágicas esos objetos «espi-



ritualmente encontrados», sino que descubre su carácter dinamizado de la condición de su forma y materia. Pero sólo lo utiliza artísticamente en la medida que algo en su interior ha podido identificarse con ello o expresarse a su través. Es decir, la imagen nace de la convergencia de efectos procedentes de la sensación y de procesos de simbolización de estados psíquicos. Creemos que puede intervenir un tercer factor: la música. Tàpies no es un amante del arte de los sonidos en el sentido vulgar de la palabra. Tàpies se sumerge habitualmente en el océano sonoro y se deja impresionar por determinados conflictos acústicos. Muchas imágenes suyas están compuestas como siguiendo las leyes del ritmo, la melodía y la polifonía. La materia blanda de sus empastes acuña los «momentos» de su tensión anímica de un modo análogo a como acontece en el orden musical.

Sólo que el ámbito de un cuadro, en el sentido de la anchura, no puede corresponder sino a la extensión temporal de un tiempo a dos o tres compases, según el número y frecuencia de los elementos dispuestos en su interior. Tàpies usa, además, como de un «bajo continuo» del fondo cromático de sus espacios. Parece que, así como las superficies tienen la propiedad de reflejar las ondas sonoras, el soporte recubierto de una pasta pictórica extremadamente sensibilizada resulta idóneo para reflejar las huellas de lo emocional. De otro lado, sería erróneo detener la fluencia de la imagen de Tàpies en el dominio de lo identificable —aun aislado, transformado y desplazado—, pues, como dice Lovecraft: «Ciertas formas o entidades detentan un poder de sugestión que hace entrever innumerables realidades más allá del mundo ilusorio en el que nos encerramos».



Julián Gállego: Arte hermético y refinado

Tàpies es el más famoso intérprete mundial de la tendencia que en los años cincuenta se llamó el «art autre» y que consiste en buscar no ya la semejanza óptica del cuadro con un espacio u objeto exterior a él, sino ciertas equivalencias de materia, de masa, de textura que, sin ánimo de copiar lo natural o lo fabricado, pueden darnos su esencia. Los cuadros de este artista suelen ser el fruto de una técnica laboriosa, de resinas y arenas,

improntas y adherencias, surcos y rayas, manchas y claros, que tienen la poderosa sugestión de las creaciones de la Naturaleza, rocas o playas, cortezas o troncos, o del Hombre, telas viejas y chapas enmohecidas, relieves borrosos, paredes arruinadas, signos indescifrables de otra cultura. En general, Tàpies no se propone representar claramente un tema ajeno a la misma sustancia del cuadro (salvo en algunas obras políticas). Más bien parece seguir la

idea de Paul Valéry de que el artista no ha de pintar lo que ve, sino lo que han de ver lo demás.

Arte hermético, de enorme refinamiento formal bajo apariencias casuales; aristocrático, pese a la vulgaridad de ciertos materiales adheridos, con valores de escultura y pintura que parecen desdeñar, y con ese aire de necesario, de insustituible, que poseen contadas obras modernas y que, a fin de cuentas, pudiera calificarse de «real».

La retrospectiva de Zóbel en la Prensa

■ Más de 4.900 personas visitaron la exposición

La exposición retrospectiva que Cultural Albacete dedicó a Fernando Zóbel se clausuró el pasado 24 de febrero. Cuarenta y cinco lienzos compusieron esta muestra que, visitada en Albacete por más de 4.900 personas, ha sido exhibida con posterioridad en otras ciudades de España. Al acto inaugural, en el que pronunció una conferencia el profesor y crítico de arte **Francisco Calvo Serraller**, asistió el Vicepresidente del Gobierno, **Alfonso Guerra**, quien se refirió en su intervención al Programa Cultural Albacete y dedicó emocionadas palabras al pintor español nacido en Filipinas.

Los medios de comunicación se hicieron eco de esta exposición, y así, **Carlos Gutiérrez** titulaba en *La Tribuna de Albacete* del 24 de enero: «Zóbel, una muestra artística importante». Y más adelante escribía: «Las obras dedicadas a la pintura culturalista reproducen fragmentos de otros cuadros o estructuras, con la particularidad de prescindir de las figuras y centrarse en la definición de espacios».

Sánchez de la Rosa, por su parte, y bajo el título de «Zóbel no está solo», comparaba en el diario *La Verdad* la realidad pictórica y la social en los siguientes términos: «Ir al Museo a ver a Zóbel resultará una experiencia estética ajustada

a los indecisos cánones de la abstracción. Su pintura puede ser 'el misterio de lo transparente', pero la situación —como sus cuadros— no es sólo una transformación de las emociones, es simplemente un lío».

El pintor **José Antonio Lozano**, en un artículo titulado «Algo de Zóbel», escribió en la revista *La Seda*: «He vuelto a repasar ahora la *Serie Blanca*. He vuelto a sentir esa especie de empequeñecimiento que se sufre ante algo que te capta desde el primer instante, sin darte la oportunidad de la meditación; sin darte tampoco el sosiego (...) Cuenca fue la

última y suprema ilusión de Fernando Zóbel. Y allí estará para la eternidad, para su museo, para sus vientos y sus calles. Zóbel es su gesto, su generosidad, que Cuenca y España no podrán agradecer nunca en su justa medida».

Valentín Gállego, en *Albacete Diario Provincial*, se refirió en primer lugar a Francisco Calvo Serraller, del que destacó «su elocuencia y erudición». Con respecto a la obra de Zóbel, escribió: «El arte es fruto de un estudio pormenorizado de bocetos y apuntes previos que culminan en un acabado de exacto cálculo, lleno de limpieza y técnica».



Del 15 de abril al 6 de mayo

Ciclo «Integral de quintetos para cuerda de Mozart»

■ Constará de 4 conciertos

El lunes 15 de abril, en el salón de actos de la sede del Programa Cultural Albacete y con entrada libre, dará comienzo el primer concierto del ciclo «Integral de quintetos para cuerda de Mozart». Esta nueva serie de conciertos se ofrecerá, en lunes sucesivos hasta el 6 de mayo —inclusive—, y con ella continúan las actividades musicales del Programa para el curso 84-85. Desde que comenzó el segundo curso del mencionado Programa, se han ofrecido las siguientes

series musicales: «Ciclo Bach. Música para cuerda. Cöthen, 1720», «Estudios para piano», «Piano a cuatro manos», «Guitarra española del siglo XIX» y «Ciclo Haendel», que finalizó el pasado 25 de marzo. A continuación, se publica el programa de los conciertos del ciclo y una breve nota sobre la significación de esta integral en la obra de Mozart. Asimismo, se ofrece una semblanza biográfica del músico austriaco.



Programa de conciertos del ciclo

Abril

I. Lunes, 15
20,00 horas

Intérpretes: Quinteto español y Emilio Mateu (viola).
Obras: Quintetos K.174 y 516.

II. Lunes, 22
20,00 horas

Intérpretes: Cuarteto Hispánico Numen y Patricio Díaz (viola).
Obras: Quintetos K.406 y 614.

III. Lunes, 29
20,00 horas

Intérpretes: Quinteto español, Emilio Mateu (viola) y Luis Morato (trompa).
Obras: Quintetos K.407 y 593.

Mayo

IV. Lunes, 6
20,00 horas

Intérpretes: Cuarteto Hispánico Numen, Máximo Muñoz (clarinete) y Patricio Díaz (viola).
Obras: Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor, K.581 y quinteto en Do mayor, K.515.

Los seis quintetos

Los seis quintetos para Cuarteto de Cuerdas y una segunda viola forman un pequeño corpus de singular significación en el arte de Mozart, mucho más si se completan con los dos quintetos que suman al cuarteto de cuerdas la trompa (K. 407) y el clarinete (K. 581). Al igual que la quinta voz en motetes y madrigales del siglo XVI, el quinto instrumento añade a la formación reina de la música camerística una dimensión nueva en profundidad de pensamiento y cali-

dad de textura. Permite mayor variedad en los diálogos, y nuevas e ingeniosas combinaciones en armonía y contrapunto.

En el caso de Mozart, los quintetos nos permiten, además, seguir paso a paso los últimos y prodigiosos años de su actividad (uno de ellos fue incluso completado después de su muerte, como el «Requiem» o «La clemenza di Tito»), con el punto de referencia de sus años en Salzburgo (K. 174) o sus

primeros años vieneses (K. 406 y 407).

Esta serie musical es continuación de la que se programó el curso pasado con las Sonatas para violín y piano de Mozart y está de algún modo relacionado con el ciclo de Quintetos con piano que también escuchamos hace escasamente un año. Propiciará, pues, un mejor conocimiento de uno de los músicos más relevantes de la historia, y ayudará a completar nuestra visión de una formación camerística poco usual.

Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo en 1756 y murió en Viena en 1791. A la edad de cuatro años recibió las primeras lecciones de clavicémbalo de su padre, Leopoldo. A los seis años el pequeño Mozart compuso su primer fragmento musical, un minueto, y a los siete se reveló como un excepcional violinista y clavecinista en los salones de Munich y de Viena. En 1763, recorrió algunas ciudades europeas (Ulm, Francfort, Bruselas, Colonia, etc.) y, después de una estancia de seis meses en París, en la que dio numerosos conciertos, se trasladó a Londres, donde consiguió la estimación de Johann Christian Bach y entró en contacto con la música de Haendel y de la escuela italiana (instrumental y de ópera), muy activa en la capital británica. En 1765, invitado por la princesa Carolina de Nassau, Mozart se detuvo nueve meses en Holanda y después de otra estancia en París, donde cosechó grandes triunfos y adquirió nuevas experiencias musicales,

regresó a Salzburgo. El arzobispo de esta ciudad le encomendó entonces la primera parte de un oratorio, *La obligación del primer mandamiento*, ejecutado con éxito en 1767, al igual que las otras composiciones que Mozart preparaba entre tanto para Viena, entre ellas las óperas cómicas *Bastien und Bastienne* (1768) y *La Finta semplice* (1769). Completó su formación escuchando las obras de Gluck y frecuentando los conciertos de los principales sinfonistas de la época, entre ellos Haydn, del cual fue alumno. En diciembre de 1769 partió con su padre a Italia, viaje que se consideraba entonces indispensable para una buena educación musical; visitó Verona, Mantua, Bolonia, Roma, Nápoles y Milán, donde fue favorablemente acogida su ópera *Mitridates, rey del Ponto* (1770). Alternó su estancia en Salzburgo con unos viajes a Italia en 1771 y 1772 para la representación en Milán de su ópera *Lucio Sila*. En marzo de 1773 regresó a su ciudad natal,

permaneciendo en ella hasta 1777.

Operas y matrimonio

Ni las representaciones en Munich de *La jardinera fingida* y en Salzburgo de *El rey pastor* (ambas de 1775) pudieron proporcionarle una mayor independencia. En 1777 renunció ante el arzobispo al cargo de Konzertmeister, trasladándose primero a Munich y después a Mannheim, donde se ganó la vida dando conciertos y lecciones. Sintiendo la poderosa atracción del teatro y anhelando la moderna vida musical, abandonó su ciudad natal para marchar a París, que, sin embargo, no acogió al compositor con el mismo entusiasmo de antes. Derrotado y desilusionado, Mozart retornó a Salzburgo donde presentó en 1779 la ópera *Thamos, rey de Egipto*. Un éxito mayor consiguió con la ópera *Idomeneo, rey de Creta*, representada en Munich

en 1781. En este mismo año se estableció en Viena, donde se casó con Constanza Weber, sobrina del compositor Karl Maria Weber, y logró otro triunfo con la ópera *El rapto del serrallo* (1782), que llevó a un nuevo esplendor la tradición del Singspiel alemán. El éxito en el campo de la ópera no afectó a la composición de trabajos instrumentales (sinfónicos y de cámara) a los que se dedicó casi exclusivamente durante cuatro años, hasta que su encuentro con Lorenzo de Ponte le llevó al teatro con las obras maestras *Las bodas de Fígaro* (1786) y *Don Juan* (1787). A la muerte de Gluck, obtuvo el cargo de kammermusik del emperador José II,

que le encargó después la ópera *Così fan tutte* (1790). Al año siguiente, y con motivo de la coronación en Praga de Leopoldo II, Mozart compuso la ópera *La clemencia de Tito*, dedicándose después a su última obra teatral, *La flauta mágica*, representada en Viena en 1791. Fatigado por su vida intensa y atormentado por necesidades económicas, murió el mismo año del estreno de esta obra, dejando incompleto el *Requiem*, que le había sido encargado por un misterioso visitante desconocido, y que terminó posteriormente su discípulo Franz Xaver Süssmayer.

A pesar de la brevedad de su vida, Mozart compuso más

de 600 trabajos (el catálogo de sus obras fue sistematizado por Ludwig Köchel, de quien deriva la 'K' que precede al número de la obra), entre las que figuran 24 obras teatrales, 51 sinfonías, 19 misas, 13 serenatas, 7 conciertos para violín y orquesta, 22 conciertos para piano y orquesta, 19 sonatas para piano, 38 sonatas para violín y piano y numerosas piezas de todo género. Entre las principales ediciones de la música de Mozart, es fundamental la publicada en Leipzig entre 1876 y 1883, en veintitrés volúmenes. A 1842 remonta la institución musical Mozarteum, fundada en Salzburgo para la difusión de las obras del compositor.

Cronología básica

- | | | | |
|---------|--|------|--|
| 1756 | Nace en Salzburgo (27 de enero). | 1781 | Carnaval de Munich (<i>Idomeneo</i> , 29 de enero). Mozart solicita la dimisión de sus funciones en Salzburgo que es aceptada. |
| 1761 | Recibe lecciones de su padre Leopoldo. Primeras composiciones de piano. | 1782 | Estreno de <i>El rapto del serrallo</i> (16 de julio, en Viena), el mayor éxito escénico que jamás obtuviera Mozart. |
| 1763-66 | Gran viaje por Europa (del 9 de junio de 1763 al 19 de noviembre de 1766) en coche propio. Principales etapas: Munich, París (primer concierto el 10 de marzo de 1764), Londres (hasta el verano de 1765). <i>Primera Sinfonía</i> KV 16. Encuentro con Johann Christian Bach, La Haya (<i>Sinfonía</i> KV 22). | 1783 | Viaje a Salzburgo (<i>Misa en Do mayor</i> KV 427. <i>Sinfonía Linz</i> KV 425). |
| 1769 | Mozart se convierte en director de la orquesta de la capilla de la corte de Salzburgo. | 1784 | Comienza a llevar su catálogo temático. Nace Karl Thomas, segundo hijo de Mozart que moriría en Milán en 1858. |
| 1770-73 | Tres viajes a Italia, el primero hasta Roma y Nápoles, el segundo (otoño de 1771, <i>Ascanio in Alba</i>) y el tercero (invierno de 1772-1773, <i>Lucio Silla</i>) a Milán. | 1787 | Viaje a Praga. |
| 1777-78 | Viaje a París con etapas en Munich y en Mannheim (se enamora de Aloysia Weber, <i>Sinfonía en Re mayor</i> KV 297/300a, música de ballet para <i>Les Petits reins</i> . Muere su madre). | 1790 | <i>Così fan tutte</i> (26 de enero, en Viena). Viaje a Francfort (otoño) para la coronación del emperador Leopoldo II. Quinteto K. 593. |
| 1778-81 | Sonatas KV 296, 376, 377, 378, 379 y 380. Mannheim, Salzburgo y Viena. | 1791 | Ultimo concierto para piano (KV 595). Nace el sexto hijo de Mozart, Franz Xavier Wolfgang (26 de julio) que fallecería en 1844 en Karlsbad. Viaje a Praga (agosto-septiembre). Estreno de <i>La clemencia de Tito</i> (6 de septiembre, en Praga). Estreno de <i>La flauta mágica</i> (30 de septiembre, en Viena). Trabaja en el <i>Requiem</i> . Fallece en Viena el 5 de diciembre. |

Ciclo musical dedicado a Haendel

■ Constó de 4 conciertos e intervinieron 14 músicos

En la sede del Programa Cultural Albacete se ofreció un ciclo musical dedicado a Georg Friedrich Haendel, con motivo de cumplirse los 300 años de su nacimiento. Esta serie musical constaba de cuatro conciertos y desde el 4 de marzo se ha venido desarrollando en lunes sucesivos y con entrada libre.

En el primer concierto intervino Genoveva Gálvez (clave); en el segundo, el Albicastro Ensemble dirigido por Jorge Fresno; el tercero, estuvo a cargo de Alvaro Marías (flauta de pico), Jan Grimbergen (oboe barroco), Emilio Moreno (violín barroco), Sergi Casademunt (viola de gamba) y Albert Romani (clave), para concluir el ciclo con las sonatas interpretadas por Víctor Martín (violín), Belén Aguirre (viola de gamba) y Genoveva Gálvez (clave).

Se ha querido, con estos cuatro conciertos, mostrar algunas de las obras menos conocidas de Haendel, no tan espectaculares como sus oratorios, sus óperas o sus concerti, pero siempre al hilo de su música de cámara. A continuación se ofrece un trabajo sobre Haendel, a cargo de Andrés Ruiz Tarazona, profesor de Historia y Estética de la Música y crítico musical del diario «El País».

Obra y vida de Haendel

Se ha hablado muchas veces, tanto en el caso de Haendel como el de su otro gran contemporáneo Johann Sebastian Bach, que uno y otro fueron capaces de realizar la más perfecta síntesis del arte musical de su época. Es cierto, pero también lo es que ambos la llevaron a cabo desde muy diferentes ángulos y perspectivas. Mientras Bach es un espíritu concentrado que opera desde su ámbito muy local y ceñido a un área de pocos kilómetros cuadrados, Haendel es un artista extrovertido, ampuloso, que se mueve de un lado a otro de Europa, de Halle, en Sajonia, a la ciudad libre de Hamburgo, de Hamburgo a Roma, de Roma a Venecia, de Venecia a Hannover, de Hannover a Londres. Es el prototipo del artista cosmopolita, cuyas obras, de considerable variedad, pueden en un momento ser deudoras de la gravedad del coral luterano, del dulce melodismo de la ópera italiana o de la solemne y mayestática elocuencia, enraizada en la mejor tradición británica, de un Henry Purcell.

Es decir, Haendel se mueve en un mundo y una época, la del último barroco, cuyo esquema proyecta una maraña de líneas estilísticas e intercambia mil variados influjos.

Al hablar de Bach, Manfred F. Bukofzer («*Lusic in the Baroque Era*», Nueva York, 1947) titula su estudio «fusión de estilos nacionales», pero al referirse a Haendel da un giro sutil a su enfoque y lo pone bajo el epígrafe «coordinación de estilos nacionales». En efecto, el arte del maestro de Halle no tiene su origen, como el de Bach y Doménico Scarlatti, en motivaciones unidireccionales —las fundaciones litúrgicas en la mayor parte de la obra bachiana, y el deleite o progreso en el teclado de la reina de España, en el caso de Scarlatti—, sino en incentivos más heterogéneos y mundanos.

En este sentido resulta atinada la opinión de Winton Dean («*Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford University Press, 1959), cuando sitúa a Haendel, junto a Mo-



zart, como los dos grandes compositores cosmopolitas del siglo XVIII. Dean escribe «cómo a menudo, oyendo alguna pieza de un compositor de la segunda escuela napolitana, escrita antes de que Mozart viniera al mundo, estamos tentados de exclamar: ¡qué mozartiano!». Sustituyendo la segunda escuela napolitana por la primera, podemos decir lo mismo de Haendel.

Músico ecléctico

Queda claro que, al igual que Mozart, Haendel fue un ecléctico en cuanto a la invención (de ahí la escasa importancia que concedió al hecho de tomar prestados temas de otros autores), y lo mismo escribía una cantata en el más puro estilo napolitano, a lo Alessandro Scarlatti, que un aria alemana, un lamento o una canción de caza inglesa, una chanson francesa o una cantata española (en 1954 se subastó en Sotheby un aria en castellano «*Dizente mis oyos*», perteneciente a su cantata «*No se enmendará jamás*», para soprano con acompañamiento de guitarra y bajo continuo). Lo mismo se manifiesta el mejor continuador de los «*concerti grossi*» de Corelli en su extraordinaria colección *Op. 6*, que restaura, con sus grandes oratorios, la grandeza de la música inglesa del XVI y XVII a la vez que instituye un género nacional cuya vigencia en Gran Bretaña llega hasta nuestros días.

Sin embargo, no debemos pensar, por lo anteriormente escrito, que estamos ante un hábil «*pasticheur*», un desver-

gonzado plagiaro o un ingenioso asimilador de corrientes y estilos. El genio abundoso, la facundia exuberante de Haendel, pueden inducir a quien no haya estudiado su obra a caer en juicios fáciles, en absoluto acordes con la realidad. Por el contrario, Haendel no sólo encarna en alto grado las virtudes de la mejor música de su tiempo, también ofrece, a través de toda su producción, una de las personalidades más definidas y peculiares del siglo XVIII, pues, pese a los cambios tajantes que Haendel imprimió a sus obras en cuanto al cultivo de determinados géneros musicales, debido en buena parte a su relativamente azarosa vida, siempre hallamos al fondo el poderoso y fino instinto musical del maestro, su infalible oficio de compositor.

Precocidad

Georg Friedrich Haendel nació en Halle, a orillas del río Saale, en Sajonia, cerca de Leipzig. Era el segundo de los cuatro hijos de Georg Haendel, un barbero-cirujano bien instalado y de la segunda esposa de éste, Dorotea Taust, hija de un pastor protestante. Estudió con un organista local, Zachow, y muy pronto demostró unas aptitudes extraordinarias para la música, tanto por su precoz dominio del teclado como en el campo de la composición. A través de las memorias biográficas de Mainwaring (Londres, 1760), se conocen muchos detalles de la prodigiosa infancia musical de Haendel. A los 17 años de edad llegó a ser, tras la muerte de Leporin, organista titular de la catedral de Halle, en cuya Universidad se había

matriculado para cumplir los deseos de su fallecido padre. Pero pronto deja Halle por la rica ciudad libre de Hamburgo, donde le vemos en 1703 como un humilde «violino de ripieno» en la orquesta del Gänsemarkt, de donde pasaría, bajo la dirección del ilustre Keiser, al puesto de mayor responsabilidad en la orquesta de la ópera entonces: clavicembalista.

Muy importantes son para él aquellos años. Su amistad con Telemann, con Mattheson, el viaje de Lubeck para oír a Buxtehude y la representación de sus primeras óperas en el afamado escenario hamburgués, son hechos significativos en la carrera de Haendel antes de su primer viaje a Italia.

Durante el otoño de 1706 le hallamos en Florencia, donde llega invitado por Fernando de Médicis. Un año más tarde se produce allí mismo, en la Accademia degli Inluocati, el estreno de su ópera «*Rodrigo*» o «*Vencerse a sí mismo es la mayor victoria*». Para entonces ya había sido aplaudido como virtuoso en los palacios romanos de los cardenales Colonna y Ottoboni y en el del príncipe Ruspoli, a quien sirvió con regularidad y en cuya casa pudo relacionarse con los Scarlatti (padre e hijo), Corelli y Pasquini. Tras una estancia en Nápoles, donde puso fin a la cantata «*Ací, Galatea e Polifemo*», para las bodas del duque Alvito, inicia un lento viaje de regreso a Alemania, que tiene como punto final Hannover, donde gracias a los buenos oficios del compositor y sacerdote diplomático Agostino Steffani, Haendel se convierte en Kapellmeister del elector Georg, futuro rey George I de Inglaterra.

Viaje a Inglaterra

Digamos, sin descender a los numerosos detalles que se conocen sobre esta breve etapa de Hannover, que Haendel hizo un viaje a Londres a fines de 1710, demorando su regreso hasta principios de junio de 1711, pero a comienzos del otoño de 1712 obtuvo un nuevo permiso para desplazarse a Inglaterra. Esta vez, pese a incurrir en las iras del elector de Hannover (con quien se reconciliaría más tarde, cuando Georg era ya, al morir la reina Ana en 1714, rey de Inglaterra —según la leyenda, gracias a la «Water Music» interpretada para él desde una barca durante una fiesta por el Támesis—), Haendel no volvería a su puesto alemán, pasando el resto de sus días, cuarenta y siete años nada menos, en la capital inglesa. Conocida es su irrupción en la escena británica con «Rinaldo» como operista destacado en competencia con los italianos. En 1719, tras haber afianzado su prestigio londinense, Haendel se pone al frente, como miembro fundador, de la Royal Academy of Music, instalada en el teatro Haymarket. Comienza para él una etapa intensa como operista, y van naciendo desde *Radamisto* (1720) a *Admeto, Re di Tessaglia* (1727), una gran cantidad de piezas escénicas que si no gloria ni dinero le proporcionarían muchos momentos felices y una experiencia dramática de primer orden. El estreno, en 1729, de «*The Beggar's Opera*» (La ópera del mendigo), de Pepusch, ridiculizando los excesos de las óperas italianas, taradas por la absurda servi-

dumbre de la música a los caprichos y lucimiento personal de los divos cantantes, obtiene tal éxito popular que la empresa de Haendel, siempre tambaleante en lo económico, tiene que abandonar el empeño.

Tras nuevos intentos en el terreno teatral, algunos de la importancia de «*Ezio*» (1732), «*Ariodante*» (1735), «*Alcina*» (1736) y «*Xerxe*» (1738), Haendel se entregará por completo al género oratorio, dejando en él lo mejor de su genio como director musical y compositor. En esos grandes oratorios, sobre todo, a partir de «*Saúl*» (1739), «*Israel en Egipto*» (1739) y «*El Mesías*» (1742), Haendel sentó las bases de la música inglesa. En 1748, tras una serie de piezas maestras, como «*Samson*», «*Semele*», «*Hércules*», «*Belshazzar*» y «*Judas Maccabeus*», su «*Alexander Balus*» obtuvo una fría acogida, pero aquel mismo año el público le aclamaba por el ímpetu guerrero de «*Joshua*».

Todavía en 1749 estrenaba dos nuevos oratorios «*Salomón*»

y «*Susana*», y componía la hermosa «*Música para los reales fuegos artificiales*», que celebraron la Paz de Aquisgrán. Después tuvo un pequeño fracaso en un oratorio que él apreciaba en extremo «*Theodora*» (1750).

Mientras escribía «*Jephta*» (1752), basado en el mismo tema del célebre oratorio del fundador del género, Carissimi (tomado del Libro de los Jueces), comenzó Haendel a sufrir los primeros síntomas de la enfermedad que le llevó, después de tres operaciones (entre ellas la de John Taylor, el cirujano que operó a Bach sin resultado), a una total ceguera. Después de «*Jephta*», admirable en su conseguido equilibrio dramático entre arias y recitativos, Haendel dejó de componer, aunque seguía interpretando sus conciertos de órgano de memoria.

El 6 de abril de 1759 asistía, aunque sin fuerzas, a una ejecución de «*El Mesías*». Al día siguiente quiso salir para Bath, a tomar los baños, pero se sentía tan débil para emprender el viaje que decidió quedarse en cama. Presintiendo su fin, expresó el deseo de ser enterrado en la Abadía de Westminster. Haendel falleció el sábado 14 de abril de 1759 en su casa de Brook Street (Grasvenor Square) de Londres. El cabildo de la histórica abadía cumplió aquella última voluntad y el gran compositor recibió sepultura el día 20 en el transepto sur, mientras los Gentlemen de la Capilla Real y los Coros de St. Paul y St. Peter entonaban el «*Himno Funeral*» de William Croft (1678-1727), entonces un clásico en las solemnidades inglesas.

Cultural Albacete Marzo 1985

Concierto I
Gemma Gallo - solista

Concierto II
Alcázar Escorial
Ópera: *Il Trovatore*

Concierto III
Alfonso Martín - Barón de 1750
San Sebastián - solista
Eduardo Martínez - solista
José Guadalupe - solista de canto
Alberto Álvarez - solista

Concierto IV
Voces: Martín - solista
Belen Aparicio - solista de canto
Concierto Cantata - solista

Concierto de la Escala 2.
24 de marzo - Escala 2485

Ciclo Haendel

PROYECTO DE COLABORACIÓN
CON EL GOBIERNO DE CASTILLA-LA MANCHA
CON EL GOBIERNO DE MADRID
CON EL GOBIERNO DE VALENCIA
CON EL GOBIERNO DE CATALUÑA
CON EL GOBIERNO DE GALICIA

En febrero, dentro del ciclo «Literatura Española Actual»

Carlos Bousoño disertó sobre el proceso poético

Carlos Bousoño, poeta, ensayista y profesor, intervino los días 12 y 13 de febrero en el ciclo «Literatura Española Actual». En su primera jornada en Albacete, Bousoño pronunció una conferencia en la que, bajo el título de «El proceso poético desde el romanticismo hasta hoy», expuso una síntesis histórica, desde su original perspectiva, del desarrollo de la cultura. En la mañana del día 13, el escritor se reunió con alumnos y profesores de BUP y COU en el Centro de Enseñanzas Integradas de Albacete, en una sesión en la que se comentaron diversos aspectos de su obra. Ya por la tarde, Carlos Bousoño mantuvo un coloquio público con el crítico **Andrés Amorós**. Tanto este coloquio como la conferencia se celebraron en el salón de actos de la sede de Cultural Albacete. El escritor fue presentado por **Juan Bravo**, profesor y director de la revista literaria «Barcarola».

El resumen de esta presentación y de las intervenciones de Carlos Bousoño en Albacete se reproducen a continuación y en páginas siguientes.

Con anterioridad y a lo largo del curso actual habían participado en este ciclo **Alonso Zamora Vicente**, **Gonzalo Torrente Ballester**, **Rosa Chacel** y **Montserrat Roig**.

Carlos Bousoño:

«Claves en el desarrollo de la cultura»



Todo el desarrollo cultural que arranca de mediados del siglo XI nace de una progresiva racionalización de la sociedad que se debe a tres causas fundamentales, a saber, el desarrollo de la técnica y la ciencia, el desarrollo de la forma de Estado y el desarrollo del capitalismo, incluido el capitalismo de Estado de los países socialistas. Que las dos primeras causas hayan racionalizado a la sociedad es algo que se cae de su peso. El tercer motivo, el del capitalismo, puede resultar más dudoso, pero si nos preguntamos qué busca realmente el capitalista veremos que no nos equivocamos al afirmar que el desarrollo del capitalismo ha contribuido a la progresiva racionalización de la sociedad. El capitalista busca ganar la mayor cantidad de dinero en el menor tiempo posible, para ello es necesario que el capital gire rápidamente, pudiendo, en breve espacio de tiempo, convertir una peseta en dos. Pues bien, sólo hay un modo de conseguir esto: racionalizar la producción.

En esa progresiva racionalización que se inicia en el siglo XI con la reanudación del comercio en el Mediterráneo, se observa el nacimiento de cuatro grandes procesos culturales que son la explicación de todas las épocas posteriores. En primer término se produce un proceso de racionalidad reciente que da lugar a los otros tres. Seguidamente se da el fenómeno de un interés cada vez mayor en lo individual y concreto. En tercer lugar aparece el proceso de interiorización, por el cual el hombre es capaz de ensimismarse. Por último, se da el proceso de secularización de la sociedad, ya que cada vez importa más la razón y se afirma más el individuo.

La verdadera realidad

Una época es un corte en esos cuatro procesos, y cada uno de ellos tiene como consecuencia la aparición de un elemento al cual yo llamo la verdadera realidad. A veces, pa-

ra explicar un autor o una tendencia literaria, basta con considerar un proceso; a veces basta con dos o tres y, en ocasiones, para examinar alguna manifestación cultural como la política, por ejemplo, es necesario apoyarse también en el cuarto proceso.

La Edad Moderna, que en mi opinión acaba en 1769, con la aparición de la máquina de vapor, da paso a la Edad Contemporánea a partir del romanticismo, terminando ésta con la Segunda Guerra Mundial. A partir de ese momento nace lo que yo vengo llamando desde hace años Edad Postcontemporánea, a la cual ahora se suele llamar postmoderna. En esta época se produce un cambio en la forma de Estado, dándose también una variación en el sistema capitalista. El síntoma de ello es la aparición de las multinacionales, y no es que éstas no existieran antes de la Segunda Guerra Mundial, es que después de ella se observa una gran diferencia cualitativa en términos de inversión en los países extranjeros.

Proceso de interiorización

Pero yo quiero hoy referirme a dos de los procesos anteriormente citados. Uno de ellos es el proceso de interiorización. La verdadera realidad explicativa de la literatura de cada uno de los momentos sucesivos que arrancan desde el romanticismo se va interiorizando, considerando que lo que yo llamo verdadera realidad es el germen, la semilla de la época, de modo que al interiorizarse la verdadera realidad se interioriza

también todo el estilo, ya que éste no es sino el resultado de las consecuencias de la verdadera realidad de una época concreta. Después del romanticismo yo considero dos momentos. Con él se abre la Edad Contemporánea, ya que contendría dos épocas, la romántica y la contemporánea. La época contemporánea —y nos referiremos sólo a la poesía para simplificar— se abre con el parnasianismo francés en 1850 y se cierra en 1884. En el 85 aparece el simbolismo y, ya en 1914, comenzaría el expresionismo, que llega hasta 1930. Finalmente, aparece la época irrealista, de los ismos o de la vanguardia. Es el surrealismo, que va de los años 20 hasta 1939, concediendo cierto margen de arbitrariedad a todas estas fechas (el cubismo, por ejemplo, es una forma de expresionismo, y, sin embargo, comienza antes del año mencionado).

La interiorización sigue una línea extrañamente matemática. La verdadera realidad se va interiorizando matemáticamente desde el romanticismo hasta el surrealismo. En ese momento termina la interiorización, y con ella no sólo acaba la época contemporánea, sino toda la Edad Contemporánea. Todo el romanticismo nace de una exaltación del yo concreto. La verdadera realidad es el yo, y de aquí surge el impulso hacia la gloria, el desengaño, la tendencia historicista y orientalista, elementos todos ellos que son tan característicos del romanticismo. El interés en lo individual arranca de mucho tiempo atrás, pero es en el romanticismo cuando se ve en su punto más álgido, y ello debido al hecho de que, a lo largo del siglo XVIII, se pro-

ducen tres grandes revoluciones que van a marcar definitivamente al hombre: la que supone la aparición de la máquina de vapor, las revoluciones políticas francesa y americana y la revolución que implica la internacionalización del capitalismo. Frente al interés en el yo y en la realidad concreta, se produce cierto olvido de la objetividad, aunque ésta sólo desaparecerá totalmente en la época contemporánea, arrastrando la desaparición del yo concreto del artista.

Contenido de la conciencia

Lo que interesará a partir del parnaso es lo que se encuentra dentro del yo, el contenido de la conciencia que por supuesto existe dentro de una persona o de un yo, pero se trata ya de una conciencia pura, de un yo no concreto, sino universal o abstracto.

Dentro de la época contemporánea podemos distinguir cuatro momentos a los que llamaremos generacionales y que ya han sido citados antes: parnasianismo, simbolismo, expresionismo e irrealismo. En estos cuatro momentos, la verdadera realidad va desplazándose progresivamente hacia dentro, va interiorizándose. En el parnaso, la verdadera realidad es la impresión estética, o sea, el arte, que se sitúa por encima de la vida y la naturaleza. En el momento siguiente, el simbolismo, lo que cuenta es la impresión, la impresión sin más adjetivos; continúa el expresionismo del parnaso, pero éste no es más que uno de los aspectos del simbolismo.

Buscar la esencia

Con el expresionismo la verdadera realidad se ha interiorizado totalmente, se ha convertido en la impresión modificada hacia arriba o hacia abajo (belleza o fealdad). Se trata de buscar la esencia de las cosas y del hombre, y eso es lo que se observa precisamente en el cubismo, en el cine mudo, en los cuartetos de Bartok y en la poesía pura, que modifica la impresión hacia arriba, perfeccionando el mundo (Juan Ramón, Guillén, Salinas...). En cualquier caso, la estética es la misma: se trata de buscar la esencia oculta por la apariencia. Por eso Salinas dice: «Quiero buscar en ti tu mejor tú», y Juan Ramón escribe: «Ante mí estás, sí, mas me olvido de ti pensando en ti», o «Cuando ella se ha ido es cuando yo la miro, luego, cuando ella viene, ella desaparece»; este juego de palabras se entenderá perfectamente si al último 'ella' se le pone una mayúscula. Y ésta puede ser la síntesis del expresionismo. Si el impresionismo desdeñaba lo permanente y lo eterno, el expresionismo se interesará únicamente por lo que permanece. Valle-Inclán, por poner un ejemplo aparentemente opuesto a la poesía pura, presenta personajes que siempre hacen el mismo gesto: el marqués de Torremellada siempre cacarea; del tirano Banderas dice: «Era siempre el garabato de un lechuzo», era «siempre». En fin, hasta Valle se preocupa por las cualidades permanentes. Estéticas tan aparentemente opuestas como el esperpentismo y la poesía pura coinciden en lo esencial, en la modificación de la impresión, en la búsqueda del arquetipo, en la falta

de coincidencia entre esencia y apariencia, en el eternismo, etc.

Por poner un ejemplo fácil, diremos que los simbolistas, los impresionistas concretamente, ya no cantaban a Juanita, la objetividad, sino el retrato de Juanita, la impresión; los expresionistas ya no cantaban ni a Juanita ni a su retrato, sino al retrato retocado de Juanita; pero aunque Juanita pareciera haber desaparecido, se presenta todavía en forma fantasmática. Hacía falta el asesinato total de Juanita, que se produce definitivamente en el irrealismo y, de forma más concreta, en el surrealismo. Digamos someramente que el surrealismo consiste en juntar dos cosas que nunca aparecen juntas en la realidad; por ejemplo: la idea de reloj y la idea de blandura del famoso cuadro de Dalí.

Es precisamente en el irrealismo cuando se rompe la realidad, en el sentido en que se quiebra el sistema de contiñuidades de la objetividad. Termina el proceso de interiorización y empieza una nueva época y, además, una nueva edad, que es la que nosotros estamos viviendo desde la Segunda Guerra Mundial.

Crisis de la razón físico-matemática

El segundo proceso es el de la crisis de la razón físico-matemática. Esta crisis acaecería en el romanticismo, según se ha dicho siempre, pero yo creo que, por el contrario, lo que se produce con el romanticismo es un verdadero levantamiento de la razón, de una razón mucho más exigente y racional. Y es por esa mayor

racionalidad por lo que empieza a verse que la razón físico-matemática, que luego la Escuela de Francfort llamará instrumental o unidimensional, entra en crisis, porque, aplicada al hombre, es poco racional y muy abstracta, generalizadora e igualatoria. Y esto es todo lo contrario del ideal romántico, que exalta el yo concreto y desprecia el proceso igualatorio (claro está que los derechos civiles que esta razón propugnaba ya estaban poniéndose en práctica). Los románticos buscaban una razón distinta, que entendiera al individuo particular; buscaban una sustitución sin encontrarla y esa es la causa del gran malestar que cruza a toda la cultura hasta el momento actual, una cultura en la que la razón permanece en crisis. Los románticos, en nombre de la individualidad del poeta y del poema, desprecian la razón igualadora y, en consecuencia, desprecian la preceptiva. Esta crisis de la razón se ve también en el despertar de las culturas regionales.

Llega el simbolismo y crece todavía más esta crisis; basta recordar para ello a Unamuno y a Bergson. La sustitución que proponía este último, intuición por razón, no acaba de cuajar; sigue sin hallarse, pues, el intercambio adecuado.

Exaltar lo vital

Con el surrealismo y la Generación del 27 —que es la misma cosa, ya que en esta Generación no cabe incluir a Guillén y a Salinas según la cronología orteguiana que a mí me gusta manejar, no porque provenga de Ortega sino porque coincide exactamente con

la realidad— sigue expresándose el desdén por la razón racionalista (véase *Sobre los ángeles*, de Alberti, por ejemplo), exaltándose lo vital, lo espontáneo, lo natural. Este elementalismo es la verdadera realidad de la Generación del 27 dentro de este proceso de mayor racionalidad que hace entrar en crisis a la razón racionalista. De modo que en la Generación del 27 tenemos que hablar de dos procesos: el de interiorización, que llevaba a la escritura automática (parte técnica) y el de crisis de la razón racionalista, que hace que se considere verdadero todo lo que es elemental (parte temática). Por eso, esta generación exaltaba el erotismo, presentándolo como algo inocente, al contrario de lo que les ocurría a los simbolistas, que se interesaban por él, pero justamente a causa de lo que de pecado, de raro, de sorprendente, y bello en consecuencia, implicaba el erotismo. Para la Generación del 27 el sexo es un bien del hombre, llegándose a exaltar incluso el erotismo heterodoxo. Por el contrario, el mal es representado por la sociedad generalizadora y represiva. Lorca, por ejemplo, exalta la figura del gitano, representante de lo elemental e individual, frente al guardia civil, símbolo de la sociedad represiva.

Una nueva edad

La última oleada de este proceso es el momento que culmina en la revuelta estudiantil de mayo de 1968. El sentido de esta revolución ha llegado hoy a su verdadero triunfo. Con el mayo francés, la

razón racionalista no llega a su final, pero sí a un momento climático: los individuos, las partes, cobran tal importancia, que ya no admiten la preponderancia del todo; rechazan la centralización, apareciendo las partes como poderes y produciéndose la descentralización no sólo en el sentido político del término (regionalización, autonomías, etc.), sino también en el sentido social (poder negro, poder «gay», feminismo, descolonización, etc.). Esto mismo ocurre también en el terreno de la literatura. Se pone de moda la marginación, que es una de las corrientes de la poesía actual. En poetas como Guillermo Carnero esa marginación no es social, por ejemplo, sino que se dirige directamente contra la razón racionalista. Otros tipos de marginación son indirectos y se dirigen contra las instituciones que encarnan a esta razón: la familia, la universidad o la Academia.

El futuro

Yo creo que este proceso va a continuar. Estamos en el comienzo de una nueva edad descentralizadora en la que la gente cada vez se opone más a todo lo que significa prepotencia del todo sobre las partes, y la técnica está apoyando este proceso, la técnica que ya no es «standard» y fabrica muñecas que andan circulando por ahí y que son individuales y, a la vez, un ejemplo de lo que supone el comienzo de un proceso individualizador. El Estado está sometido a dos tremendas fuerzas: la tendencia a unir, que es propia de la razón, y la razón que tiende a descentralizar y que no es utilitaria, sino

que propugna la calidad de la vida y entiende del individuo, de lo concreto. El ecologismo no es sino una consecuencia de este triunfo.

Creo que si continúa el proceso de racionalidad, el mundo irá uniéndose, primero Europa, luego la zona occidental, y posteriormente todo el planeta. Pero, por otra parte, las naciones irán descomponiéndose: yo no sé si desaparecerán tal y como hoy las conocemos o si se conservarán, pero, en cualquier caso, tendrán mucho menos poder como tales naciones. Aunque se descompusieran, no se trataría de una vuelta al feudalismo, ya que estarían unidas por arriba. De cualquier forma, siempre habrá un poder más alto, pero que no presionará sobre las regiones pequeñas sino que las unirá en lo indispensable. Si esto es así, habrá un «poder» mundial con el poder mínimo suficiente para procurar la armonía del conjunto, pero el poder máximo lo tendrán las partes pequeñas. Si se conservara el poder central tal y como lo hemos venido entendiendo hasta hace poco, el cuadro que estoy pintando ahora sería peligrosísimo. Supongamos un mundo unido en el que un grupo de pocos hombres tiene todo el poder: un golpe militar produciría una dictadura indisoluble. Con una técnica avanzadísima en sus manos, si un grupo de militares tomara el poder no habría forma de desalojarlos de éste. En cambio, si el poder máximo está controlado desde abajo, esa dictadura indisoluble no podría darse. Por todo ello, creo que es indispensable que se produzca este cambio para que pueda darse una democracia futura, mundial y protectora de la individualidad.

La personalidad de Carlos Bousoño viene marcada desde su raíz por la dualidad. Dos vocaciones difícilmente compatibles: la del poeta y la del crítico literario y profesor. Dos actitudes frente al mundo: la desesperanza y el entusiasmo frente a lo vital. Dos posturas religiosas: la fe primitiva que pronto se diluye en una actitud meramente existencial. Dicotomías que el propio poeta —plenamente consciente de su alcance— a menudo ha tratado de armonizar, aun cuando, en sus obras, unas veces se haya inclinado de un lado a otro según la incidencia del devenir interno o del estado anímico del hombre frente al mundo que le corresponde vivir.

Carlos Bousoño (Boal, Asturias, 1923) vive una infancia traumática al quedar muy pronto huérfano de madre y verse obligado su padre a confiar su educación a una anciana tía. En 1950, a su regreso de México, publica su tesis doctoral sobre Vicente Aleixandre. Desde aquel entonces hasta la actualidad, Carlos Bousoño no ha cesado de alternar la creación poética con esa su segunda —o primera— actividad de crítico y teórico.

Ahora bien, en ese amplio período, que abarca de 1950 a 1985, Carlos Bousoño se consagra dentro de las letras hispánicas en las dos facetas que abordara en la década de los cuarenta. Y así, como poeta, publica en 1957 «Noche de sentido», en 1962, «Invasión de la realidad», en 1968, «Oda en la ceniza», obra con la que obtuvo el Premio de la Crítica, y «Las monedas contra la losa», aparecida en 1973. En cuanto a su labor como estudioso y

experto en materias crítico-estilísticas, tras ese estudio exhaustivo ya citado sobre nuestro Premio Nobel recientemente fallecido, y que lleva por título «La poesía de Vicente Aleixandre», Bousoño ha publicado, entre otras obras, «Teoría de la expresión poética», libro esencial dentro del campo de la crítica, que vio la luz en 1952 y que se hizo acreedor del Premio Fastenrath de la Academia Española en 1966. Entre sus otras publicaciones en este campo, merece la pena reseñar: «Seis calas en la expresión literaria española», publicada en 1971 en colaboración con Dámaso Alonso; «El comentario de textos» (en colaboración con varios autores), en 1973: «El irracionalismo poético (el símbolo)», en 1977; «Surrealismo poético y simbolización», en 1979; «Épocas literarias y evolución», en 1980.

Es posible discernir fácilmente tres etapas en la obra poética de Carlos Bousoño. En la primera se incluyen sus dos primeros libros de poemas: *Subida al amor* y *Primavera de la muerte*. Bousoño, en estos libros de juventud plasma una visión confiada del mundo, un mundo estable gracias a la seguridad que aporta el sueño religioso. Pero bien pronto se quebranta esa estabilidad espiritual y, poco a poco, la realidad impone su dura impronta. A

partir de entonces, y según palabras del propio autor, «el poeta se vio obligado a habitar en lo inhabitable». *Noche del sentido* e *Invasión de la realidad* —obras que constituyen su segunda etapa intermedia— presentan ya unas características muy peculiares, opuestas a aquellos poemas de juventud. Con *Oda en la ceniza* se inicia ese tercer ciclo anunciado en la obra de nuestro autor. Con esta obra nace un poeta distinto del anterior; sin embargo, la forma de entender el mundo es la misma.

Con el tiempo, sus poemas —en los que desde el principio habían figurado símbolos— se hacen más compactos, más complejos, más irracionales, el verso se alarga en un versículo prolongado, y los nuevos símbolos pierden la transparencia y a menudo resultan difíciles de desentrañar, debido a que sus correspondientes planos reales suelen ser irracionales, alucinantes y fantásticos. Bousoño es el creador de una poesía reflexiva a la vez que tierna, dominada en todo momento por la nota de equilibrio. Una poesía que desarrolla ampliamente todos y cada uno de los grandes motivos de la lírica: el tiempo, el amor, la vida, la muerte, lo sobrenatural. Y dentro de estos temas eternos, otro más concreto, pero no menos relevante, el tema de España.



Coloquio con Andrés Amorós

—Un escritor que nosotros estimamos mucho arremetía recientemente contra la Generación del 27 y, en definitiva, lo que venía a decir era que estaba harto de que se hablara tanto de ella. ¿Tendríamos que estar todos un poco hartos del 27 o, más bien, sigue siendo un ejemplo del que conviene hablar a menudo?

—En la literatura española no sobran los buenos escritores. Empezar a despreciar al 27 es dar de lado a lo poco bueno que tenemos. Como generación, aquélla fue la más importante que ha tenido la literatura española de todos los tiempos, considerando las generaciones, claro está, con la cronología orteguiana. Yo creo, además, que la Generación del 27 sigue siendo un modelo presente y una poesía actual.

—Pero tal vez la crítica a que yo me refería apuntaba más a cierto tipo de beatería que sí que existe y que llega a ser un poco cursi, mitificadora y absurda.

—Claro, la beatería de la cultura es una cosa ridícula. Se puede tener una altísima idea de un escritor, pero no por ello hay que hacer beatería con él. Yo tengo una alta idea de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, pero a veces juego en mis clases a que los alumnos intenten cambiar el orden de los versos en ciertos poemas suyos. En fin, no creo que haya que considerar sagrados a los escritores, sino, más bien, darles un trato familiar, cariñoso, como el que se da a los padres. Hay cuadros de un determinado pintor que te pa-

recen magníficos y otros que te parecen muy malos. Lo mismo ocurre con los poemas, no conviene mitificar. Yo creo que tenemos derecho a decir, por ejemplo, que algunos poemas de Aleixandre son muy malos, mientras que otros son extraordinarios. La mitad de las canciones de Lorca, sin ir más lejos, son malísimas, pero luego está el Lorca grandioso.

—¿Por qué ese atractivo permanente de la poesía y del teatro de García Lorca, ese atractivo que a veces no repara en los poemas malos, por ejemplo?

—Lorca tiene una fama internacional y eso siempre pesa. Aunque la poesía no es popular en cuanto a número de seguidores, los pocos que hay son muy intensos, son verdaderos adoradores. Pero en el caso de Lorca yo creo que se dan otras razones. En primer lugar, su muerte terrible e injusta, usada políticamente yo creo que con razón, «resonador de su justa fama», que dijo Guillén. En segundo lugar está el hecho de que el teatro es traducible y Lorca escribió teatro, lo cual le hizo ser mucho más conocido. Por último, se da el fenómeno de la cultura española en el extranjero: después del romanticismo, esta cultura sólo interesa cuando es diferencial, cuando no tiene nada que ver con la cultura europea, y Lorca tiene las bases suficientes para suscitar esos fervores. Pensemos que en 1962 estaba ya traducido a 65 lenguas.

—Hoy se publican muchos libros con pequeñas tiradas, parece como si los poetas

sólo escribieran para un grupo de amigos. Frente a esto, están las ediciones de Lorca, las de Neruda, con un millón de ejemplares en una sola tirada.

—La fama de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Neruda, hay que buscarla en la existencia de dos internacionales, la del Partido Comunista y la de las muchachas de 17 años a las que les gusta muchísimo el amor. En fin, los poetas de hoy no cuentan con las internacionales... y se hacen tiradas cortas.

—Pero está el caso de Salinas. Aunque sin tiradas tan enormes de sus libros, ha habido toda una generación que se ha enamorado leyendo y explicando sus amores con *La voz a ti debida*. En el caso de Vicente Aleixandre, a quien tú conoces bien, aunque tiene hermosísimos poemas de amor, ha habido menos transcendencia.

—El amor cantado por Aleixandre en sus seis primeros libros es un amor cósmico y, claro, eso no entra en las internacionales a que antes aludía. En *Historia del corazón*, los poemas son fácilmente inteligibles, sin embargo, pero yo creo que lo que puede haber ocurrido es que la fama de poeta difícil que siempre ha tenido Aleixandre, debido a su etapa superrealista, le haya impedido que luego, cuando publicó libros fácilmente comprensibles, la gente se acercara a ellos. Es un problema, claro está, que nunca tuvo Salinas.

—Hablando de nuestros clásicos recientes, ¿por qué crees

tú que Juan Ramón Jiménez tiene hoy más influencia en la poesía joven que Machado?

—Hace años, el Machado que gustaba no era el Machado mejor, era el Machado de los poemas sociales. A mí, el Machado que más me ha gustado es el primero. De su última etapa sólo se salvan algunos sonetos, que son magníficos.

—¿Y ese tipo de poemas cortos que hace Machado tan cercanos a la poesía andaluza, al cante jondo...?

—Sí, es un cante jondo filosofado. Esos poemitas los he leído pocas veces, pero es que a mí esas cosas no me estremecen. Yo creo que si Machado no hubiera escrito *Nuevas canciones* no le habría pasado absolutamente nada ni a la poesía de Machado ni a la poesía española, salvados, como ya he dicho, unos cuantos sonetos extraordinarios. ¿Por qué escribió unas cosas tan buenas y otras tan malas? Yo creo que Machado era un poeta muy intenso pero pobre, limitado; su sensibilidad se interesaba sólo por una zona no muy extensa de la vida.

—Eso les ha pasado a grandes poetas. Unos son más amplios y otros, más cortos. Bécquer es también un poeta corto, ¿no?

—Bécquer me gusta mucho y es un buen poeta en conjunto, pero me dicen: ¿quién es más grande poeta, sin beaterías ni contemplaciones estéticas, Aleixandre o Bécquer, Juan Ramón o Bécquer?, yo no lo dudo, los dos son superiores a Bécquer.

—¿Y Rosalía?

—A Rosalía la palabra que mejor le va es 'excelentísima'. En el siglo XIX sólo hay dos grandes poetas en España, Rosalía y Bécquer. Pero no me parece que Rosalía esté tampoco a la altura de Lope, Góngora, Quevedo o los grandes poetas del siglo XX.

—¿Eres contrario a que los poemas se canten?

—Las canciones pueden ser obras de arte admirables, pero una canción que se basa en la obra de un poeta nunca produce la misma emoción que el poema, predomina lo musical. Si a Miguel Hernández se le pone música, el resultado de sus poemas es otro, se forma un enorme equívoco. Pero está bien, porque al menos se venden los libros. La viuda de Miguel Hernández, sin ir más lejos, empezó a ganar algo de dinero a partir del momento en que se

le puso música a algunos poemas de su marido.

—¿Podrías hablar de la influencia de otra pareja famosa —Aleixandre/Cernuda— de cara a los jóvenes poetas?

—Aleixandre ha influido en Miguel Hernández, que es el discípulo genial de Vicente; influye en los últimos poemas de Miguel, en sus metáforas. Aleixandre tuvo mucho influjo en la primera generación de posguerra. Pero en la segunda generación, la de Valverde, Gil de Biedma, Brines, etc., la influencia que pesa es la de Luis Cernuda. Después, con los poetas que se ha dado en llamar novísimos, ha ocurrido otra cosa: la influencia más notoria ha sido la de Aleixandre, pero sin que cesara la de Cernuda. Y resulta que estamos hablando, precisamente, de los dos poetas del 27 que la crítica de los cuarenta trataba en letra pequeña.



Con el cartel de «no hay billetes»

Se representó «Diálogo secreto», de Buero Vallejo

■ Por M.^a Luisa Merlo, Manuel Tejada, Natalia Dicenta,
Carlos Lemos y Pastor Serrador, bajo la dirección de Pérez Puig

«Diálogo secreto» —Premio «El Espectador y la Crítica» y «Long Play» a la mejor obra de 1984—, de Antonio Buero Vallejo, se representó en Albacete, en el Carlos III, los días 5 y 6 de febrero, dentro de las actividades teatrales del Programa. La obra, dirigida por Gustavo Pérez Puig, presentó el siguiente reparto por orden de intervención: Manuel Tejada (Fabio), Carlos Lemos (Braulio), María Luis Merlo (Teresa), Natalia Dicenta (Aurora) y Pastor Serrador (Gaspar). Como ya es costumbre, Cultural Albacete organizó, además de las dos funciones citadas, una gratuita de tarde para grupos de teatro y escolares de centros docentes. La obra de Buero Vallejo tuvo una favorable acogida por parte del público albacetense, ya que abarrotó completamente la sala del Carlos III, teniéndose que poner en las representaciones ofrecidas el cartel de «no hay billetes». «La Verdad» escribía: «Para quienes largan sobre la crisis teatral: las colas para retirar entradas de la obra de Buero han sido de las que hacen época». A continuación se publica una reseña bibliográfica de Buero Vallejo y un comentario de su última creación dramática.



Antonio Buero Vallejo

Nació en Guadalajara en 1916. Hizo el Bachillerato y estudios de Pintura en la Escuela de Bellas Artes, interrumpidos por la guerra civil. En 1949 gana el premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid, con «Historia de una escalera» que se estrenó en el Teatro Español. Ese mismo año, obtuvo el primer premio de Amigos de los Quintero por «Las palabras en arena».

«En la ardiente oscuridad», «La Tejedora de sueños», «La señal que se espera», «Casi un cuento de hadas», «Madrugada», «Irene o el Tesoro», «Hoy es fiesta», «Las cartas boca abajo», y «Un soñador para un pueblo», son su producción de la década de los 50. En 1959 se casa con la actriz Victoria Rodríguez. Un año después estrena en el Teatro Español «Las Meninas». Realiza una versión de «Hamlet» de Shakespeare y, en 1966, la de «Madre Coraje», de Bertolt Brecht, que se

representa en el Teatro Bellas Artes. En 1967 estrena «El Tragaluz» en España y en Estados Unidos, se traduce y publica «La doble historia del doctor Valmy», ofrecida al año siguiente en el Gateway Theater de Chester. En 1968 publica «Mito», libro para una ópera. En 1970 asiste como conferenciante al Simposio sobre Teatro Español en la Universidad de Chapel Hill. En 1971 es electo por la Real Academia Española. Varias de sus obras se han traducido, estrenado y publicado en más de quince lenguas. En 1978 asiste como conferenciante a la sesión dedicada a su teatro en el Congreso de la M.L.A. en Nueva York. En la lista de premios obtenidos, entre otros, figuran los de la Fundación March, Mayte, El Espectador y la Crítica, Foro Teatral y, por tres veces, el Premio Nacional de Teatro.

Es miembro de la Hispanic Society of America, Socio Honorario de diversas asociaciones americanas y europeas de hispanistas y Oficial de las Palmas Académicas de Francia.

Sus últimos títulos han sido: «Llegada de los dioses», «El sueño de la razón», «La fundación», «La detonación», «Jueces en la noche» y «Caimán».

«Diálogo secreto»

En «Diálogo secreto» —última obra de Buero Vallejo— se asiste al desarrollo lineal de unos conflictos, «entre familias, bien perfilados a través del diálogo y el fluir de las situaciones dramáticas dentro de cada acto. En esta obra, algunas de las constantes del escritor alcañareño se hacen patentes, tales como los efectos de «inmersión», por los que se trata de interiorizar al espectador en el drama hondo que los protagonistas están viviendo a lo largo de la representación. En este caso, es la enfermedad —daltonismo— que sufre el personaje central del drama la que configura el verdadero entramado de la obra y hace cómplice, mediante los efectos visuales mostrados al principio en el cuadro *Fábula de Palas y Aracne* (el cuadro de Velázquez popularmente llamado «Las hilanderas») al espectador del posterior juego escénico, hábilmente desarrollado mediante un

diálogo preciso y cuidadosamente escrito.

Aurora, hija de un importante crítico de arte —Fabio—, descubre que éste es daltónico, y para vengar el suicidio de su amante, que ella cree provocado por su padre, decide obligar a Fabio a hacer pública su enfermedad, lo que supondría la ruina moral y material de quien durante años ha estado juzgando a los artistas de su tiempo. Pero este retrato interior va más allá del acontecimiento que desencadena la acción dramática. Es el juego de la verdad y la mentira, la farsa que el ser humano inventa para sobrevivir y que no merece la pena denunciar «en un mundo donde todos hacen trampa». Luego queda la metáfora hipócrita de los convencionalismos sociales y, aunque en este caso sea una enfermedad de la vista, las causas que provocan los conflictos del alma.

En la obra se tejen sentimientos de culpabilidad y de rencor. Tres generaciones se enfrentan y se justifican, a la vez que se distancian conforme el engaño toma cuerpo en lo *normal*.

Es Gaspar, tal vez, el personaje que deambula, como un fantasma, por la conciencia de todos, que es como decir de todos nosotros.

Escrita en las coordenadas del realismo simbólico hace que «Diálogo secreto» nos muestre una visión general del mundo mediante un pequeño ambiente familiar que se va resquebrajando como los colores que iluminan el cuadro de la *Fábula de Palas y Aracne*.

Por lo demás, Buero Vallejo vuelve al mundo de las limitaciones sensoriales, verdadero *leit-motiv* de un drama que se edifica y adquiere presencia en el diálogo de sus personajes.



Intervendrá los días 23 y 24

Antonio Tovar hablará sobre la Grecia clásica

El catedrático Antonio Tovar intervendrá los días 23 y 24 dentro del ciclo «El estado de la cuestión» para hablar sobre la Grecia clásica. Además de las conferencias del ex-director de «La Vanguardia» Horacio Sáenz Guerrero, en la tribuna de «El estado de la cuestión» han tomado parte otras cuatro personalidades desde que comenzara el presente curso hasta el pasado mes de enero. Cada uno de los participantes en el ciclo permaneció durante dos días consecutivos en Albacete, pronunciando una conferencia en cada una de las jornadas y manteniendo un seminario de trabajo con especialistas en la materia tratada, excepción hecha del musicólogo Federico Sopeña, quien, en la mañana de su segundo día de estancia en Albacete, mantuvo una reunión con estudiantes de la Escuela de Magisterio de Albacete, para los cuales la música es una de las asignaturas de su carrera. Más de dos mil doscientas personas asistieron a los actos que se enmarcan dentro de este ciclo.

Sánchez del Río

El primer orador invitado fue Carlos Sánchez del Río, catedrático de Física Atómica y Nuclear, que dedicó sus conferencias al tema de la energía.

Entre otras cosas, Sánchez del Río expuso: «La solución a la crisis 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».

Grande Covián

En noviembre intervino el investigador Francisco Grande Covián, que disertó acerca de la alimentación humana, cuyas fuentes de dependencia situó en tres cereales fundamentalmente: «trigo, arroz y maíz, cuya producción mundial suma alrededor de 1.000 millones de toneladas métricas por año, a las que estos tres cereales contribuyen prácticamente en la misma proporción. Si se tiene en cuenta que la población mundial es actualmente de unos 4.200 millones, no es difícil concluir que la producción mundial de alimentos probablemente bastaría para asegurar una ingestión calórica suficiente por cabeza de población, si estos alimentos

se destinasen, exclusivamente, al consumo humano y fuesen equitativamente distribuidos».

Federico Sopeña

El musicólogo Federico Sopeña, que dedicó sus intervenciones a la música contemporánea, distinguió dos líneas musicales españolas claramente perfiladas en el momento actual: «la de Luis de Pablo y la de Cristóbal Halffter, con sus correspondientes seguidores. Habiendo vivido estos compositores durante años en la prisión de lo experimental, han visto así cortado el puente de comunicación con el público. Al ser sus composiciones extremadamente difíciles, musicalmente hablando, Halffter y De Pablo han intentado compensar su abstracción musical con la concreción de los textos cantados».

José Luis Pinillos

En el pasado mes de enero el psicólogo José Luis Pinillos explicó desde la tribuna de «El estado de la cuestión»: «En contra de lo que ha estado de moda decir durante la primera mitad de este siglo, yo entiendo que lo más importante que le ha pasado en su vida al hombre ha sido el hecho de adquirir la conciencia».



exposiciones

Obra gráfica de Tàpies

Hasta el día 8 de este mes permanecerá abierta al público en el Centro Cultural La Asunción, de la Diputación Provincial, la exposición que Cultural Albacete dedica a la obra gráfica de **Antoni Tàpies**. Cincuenta grabados, procedentes de los fondos de la Galería Maeght de Barcelona componen esta muestra que fue inaugurada el pasado 7 de marzo con una conferencia de la catedrática de Dibujo **Amelia Iñigo Ferrer**. Según la calidad del soporte utilizado, los grabados expuestos se agrupan en tres series: papel Auvergne (22 grabados), papel Arches (25 grabados) y papel Guarro (3 grabados).

Tras su clausura en Albacete, esta colección de grabados del pintor catalán será expuesta en Hellín, en el salón de actos y exposiciones de la Caja de Ahorros de Albacete, entre los días 12 y 28 de este mes. En meses sucesivos, la exposición será mostrada en diferentes localidades de la provincia, pronunciando asimismo la conferencia inaugural **Amelia Iñigo**.

ANTONI TAPIES nació en Barcelona en 1923. En 1948 fundó, junto a otros artistas y pintores, la revista «Dau al set» y realizó su primera exposición en Barcelona. Premiado en 1953 en la Biental de São Paulo, a partir de esta fecha se hace merecedor de los más importantes premios artísticos internacionales. En 1979 fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Barcelona y, en 1984, 'officier des Arts et des Lettres' por parte del Ministerio de Cultura francés.

AMELIA IÑIGO nació en Alcira (Valencia). Estudió Bellas Artes en la Escuela Superior de San Carlos. Más tarde obtuvo la cátedra de Dibujo y, en la actualidad, es profesora de esta asignatura, por comisión de servicios, en el I.N.B.A.D. de Albacete.

música

«Integral de Quintetos para Cuerda de Mozart»

Cuatro conciertos compondrán el ciclo «Integral de Quintetos para Cuerda de Mozart» que comenzará el día 15 de este mes. Esta nueva serie musical será ofrecida en el salón de actos de la sede de Cultural Albacete, comenzando a las ocho de la tarde y con entrada libre. Con la programación de este nuevo ciclo se pretende propiciar un mejor conocimiento de uno de los compositores más relevantes de la historia de la música y completar la visión de una formación camerística tan poco usual.

Los tres conciertos de este ciclo que se ofrecerán en abril son los siguientes:

- I. Lunes, 15 Intérpretes: **Quinteto Español** y **Emilio Mateu** (viola).
Obras: Quintetos K. 174 y 516.
- II. Lunes, 22 Intérpretes: **Cuarteto Hispánico Numen** y **Patricio Díaz** (viola).
Obras: Quintetos K. 406 y 614.
- III. Lunes, 29 Intérpretes: **Quinteto Español**, **Emilio Mateu** (viola) y **Luis Morató** (trompa).
Obras: Quintetos K. 407 y 593.

Concierto de la Joven Orquesta Nacional de España

El domingo 14 de abril, a las 10 de la noche, la Joven Orquesta Nacional de España, dirigida por **Edmond Colomer**, ofrecerá un concierto extraordinario en el Teatro Carlos III de Albacete y dentro de las actividades de Cultural Albacete.

El concierto ofrecerá el siguiente programa:

I. **RALPH VAUGHAN WILLIAMS**

Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis para doble orquesta de cuerda.

FRANK MARTIN

Concierto para 7 instrumentos de viento, timbales, percusión y orquesta de cuerda (1949).

II. **ANTON DVORAK**

Sinfonía Nº 8 en Sol mayor Op.88

«Recitales para jóvenes», en Villarrobledo

Los jueves 18 y 25 de abril y dentro de la serie denominada «Recitales para jóvenes», el guitarrista **José Luis Rodrigo** ofrecerá dos conciertos en el Círculo Mercantil de Villarrobledo (Albacete). El programa incluye obras de J. S. Bach, F. Sor, D. Aguado, H. Villalobos, F. Moreno, Torroba y J. Rodrigo.

Concebidos con un carácter didáctico, estos conciertos van destinados, exclusivamente, a jóvenes estudiantes que asisten a los mismos acompañados por sus profesores.

En esta ocasión, realizará los comentarios **Argimiro Martínez Jareño**. Ambos conciertos darán comienzo a las 11,30 horas de la mañana.

José Luis Rodrigo comenzó a estudiar Guitarra con el maestro José María López, ingresando más tarde en el Conservatorio de Madrid, obteniendo en el año 1961 el Premio Fin de Carrera y en 1962 y 1966 los de Armonía y Composición. Es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

conferencias

«El estado de la cuestión»: Antonio Tovar

El profesor **Antonio Tovar Llorente** intervendrá, los días 23 y 24 de abril, en el ciclo denominado «El estado de la cuestión» con sendas conferencias que versarán sobre la Grecia clásica. «Invenciones: la ciencia, el libro», es el título de la primera de sus conferencias y «Platón: la razón y el misterio», el de la segunda. Las dos disertaciones tendrán lugar en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura y comenzarán a las ocho de la tarde.

Antonio Tovar se reunirá en la mañana del día 24 con profesores y especialistas para mantener un seminario de trabajo, como es habitual en «El estado de la cuestión».

El profesor Tovar ha sido precedido en la tribuna de este ciclo por los investigadores **Carlos Sánchez del Río** y **Francisco Grande Covián**, el musicólogo **Federico Sopeña** y el psicólogo **José Luis Pinillos**.

ANTONIO TOVAR nació en Valladolid en 1911. Es doctor en Filosofía y Letras y licenciado en Derecho. Catedrático de Latín en las Universidades de Salamanca y Madrid, profesor de Lingüística Comparada en la Universidad de Tubinga.



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
