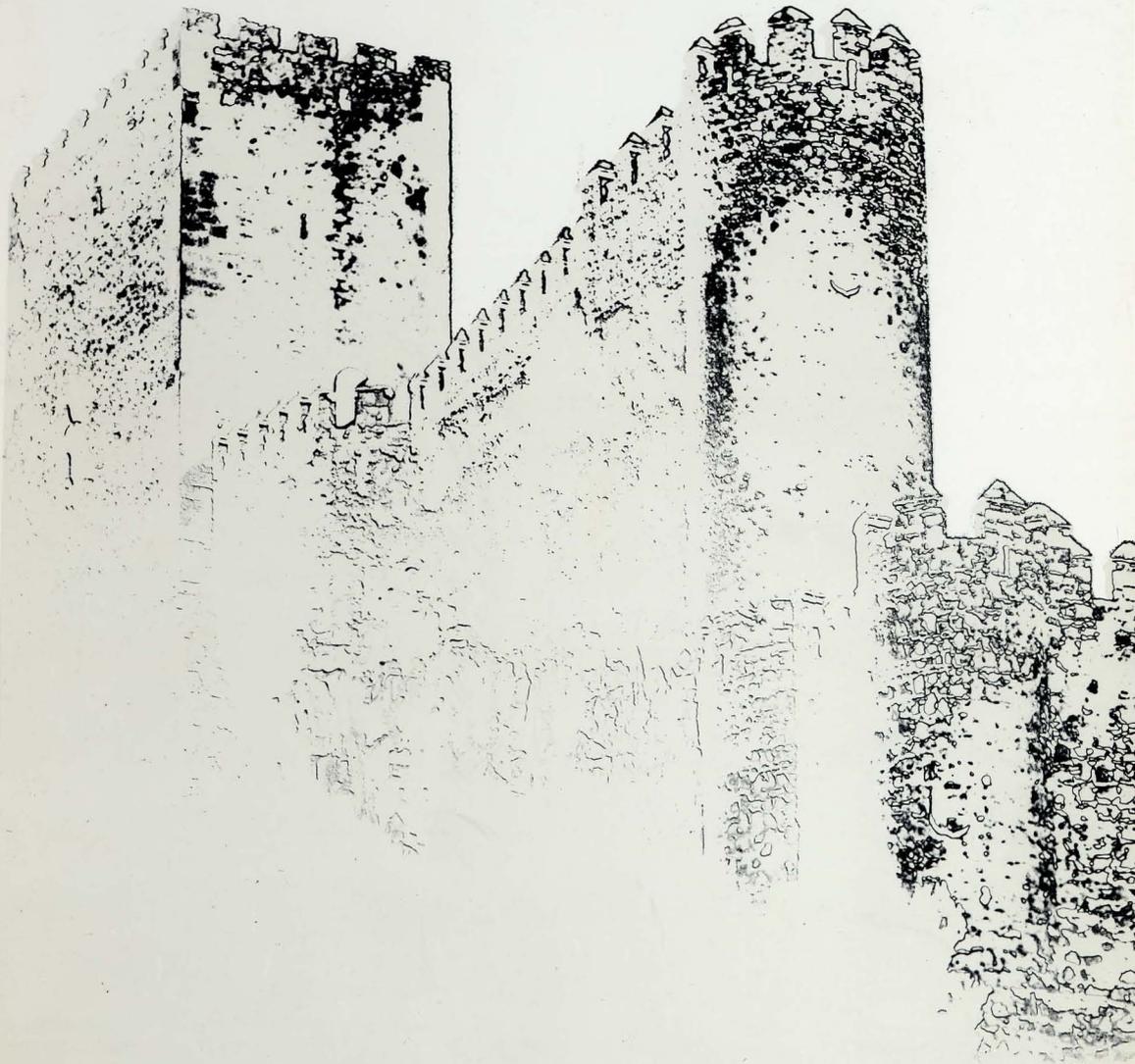


Cultural Albacete

Boletín Informativo

2

Febrero 1984





Febrero 1984

2

Sumario

Ensayo:	• Alonso Zamora Vicente: «Tomás Navarro, albaceteño ilustre»	3
----------------	--	---

Noticias del Programa:	• Firmado el Convenio de CULTURAL ALBACETE	13
	Intervenciones del Presidente de la Diputación, el Presidente de la Fundación Juan March, el Ministro de Cultura y el Presidente de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha	13

Arte	• Pintura española de bodegones y floreros. Exposición con fondos del Prado, en el Museo de Albacete desde el día 20	16
	Alfonso E. Pérez Sánchez: «El género del bodegón y su sentido». (Extracto del estudio reproducido en el catálogo)	16
	• Los Grabados de Goya, en Hellín	21
	García-Saúco presentó la muestra en Almansa	22
	• Obra abstracta en el Museo de Albacete, hasta el día 12	25

Música	• Ciclo de Sonatas de Mozart para violín y piano	26
	José Luis García del Busto: «Mozart, una madurez precoz»	27
	El programa y los intérpretes	29
	• Ciclo de Piano Romántico	30

Teatro	• «Casa de Muñecas», de Ibsen, en el Teatro Circo de Albacete	31
	Ibsen, padre del teatro moderno	32
	Ana Diosdado: «Muy cerca de nosotros»	33
	La crítica, ante la versión de Diosdado	34

Actividades culturales en febrero		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 - Madrid-19

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

Tomás Navarro, albaceteño ilustre

Por
Alonso Zamora Vicente



Vinculado familiarmente a Albacete, nace en Madrid en 1916. Catedrático de Filología Románica de la Universidad Complutense y Secretario Perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua. Autor de colecciones de cuentos y trabajos de lingüística, dialectología y crítica literaria, y de estudios sobre Lope de Vega, Cela y Valle-Inclán.

Fue Premio Nacional de Literatura en 1980 y miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March de 1981 a 1984.

* Bajo la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo Cultural-Albacete publicará cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto relacionado con Albacete.

Tomás Navarro Tomás, fundador en España de los estudios fonéticos y cultivador de la dialectología a nivel europeo, nació en La Roda en 1884 y ha muerto en Northampton (Massachusetts, Estados Unidos) en 1979.

Como ocurre siempre, en su tierra natal comenzaron sus primeros contactos con los libros. Son los años del Instituto de Albacete, el viejo caserón maloliente de la calle Zapateros (y, donde, por cierto, también cursó alguna cosilla don Ramón Menéndez Pidal, llevado allí, niño, por exigencias familiares). Tomás Navarro inició sus estudios universitarios en Valencia y los terminó en Madrid, donde se doctoró. Fue aquí el encuentro con el maestro común y su iniciación en la práctica investigadora. En los momentos primerizos de la escuela pidalina, Navarro Tomás se encargó del estudio de documentos altoaragoneses, de la misma manera que Castro y Onís se encargaron de los fueros leoneses. Tomás Navarro se encontró en aquellos documentos con una lengua en su mayor parte desconocida. Para completar el entendimiento y estudio de ella, Navarro hizo su primer viaje de dialectólogo: una excursión por el Alto Aragón, para ver qué relación había entre los viejos documentos y el habla viva de aquellas comarcas donde se escribieron —aparte de perseguir nuevos textos en los archivos de catedrales y monasterios—. Con esta primera expedición la suerte estaba echada. El joven filólogo de 23 años nos presenta ya la doble vertiente de su quehacer. Por un lado, los textos, con su aparato de variantes; por el otro, la lengua viva, con sus matices. Y a ambas vertientes se entregó, obediente al consejo de Menéndez Pidal: una escrupulosidad extraordinaria, una entrega sin vacilaciones. «En investigación —decía don Ramón—, como en cual-

quier aspecto de la vida, la disciplina ética es la base de todo; la probidad es antes que la capacidad.

Las meditaciones sobre los viejos documentos llevaron a Navarro a ingresar en el cuerpo de Archiveros, bibliotecarios y arqueólogos. Fue destinado a Avila, donde permaneció muy poco tiempo. De allí pasó al Archivo Histórico Nacional. En el breve período abulense, hemos de colocar su edición de **Las moradas**, de Santa Teresa (1910).

Para los que llegamos a la vida de la investigación, acercarse al Centro de Estudios Históricos era realmente un privilegio. Nos llamaba poderosamente la atención el esfuerzo inaugural de los maestros y la cicatera limitación de medios materiales con que se levantaba, día a día, el imponente edificio de su labor, el cuidadoso tacto y tino con que se habían ido escogiendo e incorporando las sucesivas generaciones de maestros ya ilustres, y, sobre todo, nos imponía el aire de rígida sencillez con que se hacían las cosas. Nada de pedantería, pero también un casi absoluto destierro de las bromas o de la ironía. Seriedad ante todo, seriedad por ella misma. Desde mi generación, esto se veía, a veces, muy llamativamente. Mi generación era ya, aunque no tanto como las que han venido detrás, muy propensa al tuteo. En el Centro, el *usted* era inevitable. Colegas cercanos, muy cercanos, han seguido tratándose de usted siempre. Y siempre eran impecables en su vestir, en su porte exterior. ¿Cómo sería, dentro de este culto a la corrección externa vagamente institucionista, la excursión dialectal de 1911, de la que tanto he oído hablar a alguno de sus componentes? En el verano de ese año, sin comodidades de alojamiento, con unos transportes también acomodados a esa época, con el respeto agobiante y siempre en vilo por la figura del maestro director, con la servidumbre por ciertas formas de vestir, don Ramón Menéndez Pidal se echó al campo acompañado de Tomás Navarro, Américo Castro, Federico de Onís y Martínez Burgos. El viaje es por Asturias, León, Zamora, Salamanca. Don Ramón quiere oír, sí, romances, pero quiere también comprobar algunos extremos que en su **Dialecto leonés** (1906) han quedado en el aire. Hoy, al ver esos nombres unidos moviéndose por la tierra leonesa a la caza de formas populares de vida, de la intrahistoria, se entiende un poco más la profundidad de los afanes noventayochistas. Pero, quizá, lo más destacable es que detrás de la expedición estaba la comezón despertada por el **Atlas lingüístico de Francia**, de J. Gillieron, cuyo último fascículo ya había llegado a España. Dicho de otro modo: se estaban poniendo las bases para el futuro, trabajado y nunca llegado a puerto, **Atlas lingüístico de la Península Ibérica**.

En esa excursión se vio claramente la necesidad de utilizar un instrumento, unas técnicas de análisis fonético que hiciesen

válido para el estudio todo el material recogido, además de un rigor exquisito en la dirección y práctica de las encuestas y un adiestramiento en común de los colaboradores. Pero, muy especialmente, vieron la urgente exigencia de una preparación fonética. En ese viaje se fraguó la dedicación de Tomás Navarro a la ciencia fonética, en la que, en poco tiempo, habría de ser la autoridad indiscutible. Durante los años 1912 y 1913, Tomás Navarro recorrió los laboratorios de fonética más destacados en Europa. Navarro, un joven filólogo de 28 años, ya con algunas publicaciones a la espalda (ediciones de Santa Teresa, de Garcilaso, el Catálogo de los documentos de la sección de Clero, del Archivo Histórico Nacional, **El perfecto de los verbos en —ar en aragonés antiguo...**), aprende fonética con Grammont y Millardet en Montpellier, con Viëtor y Wrede en Marburgo, con Sievers en Leipzig, con Panconcelli Calzia en Hamburgo. Aún alcanzó el laboratorio Rousselot en París, y pudo conocer la organización que Gauchat y Jud tenían en Zurich para la marcha del **Glossaire des patois de la Suisse romande**. Y no fue sólo la ciencia fonética lo que Tomás Navarro acomodó a la investigación española en aquellos días. En su estancia en esos países se familiarizó con las revistas más destacadas de la especialidad, la **Revue de dialectologie romane**, la **Zeitschrift für romanische Philologie**. Del estudio de estas revistas, una vez vuelto a España Tomás Navarro, en 1914, muy poco antes de la Primera Guerra Mundial, se benefició extraordinariamente la **Revista de Filología Española**. Le oí decir a Navarro muchas veces que, una vez puesta en marcha la revista, la primera suscripción que llegó a la redacción fue la de Miguel de Unamuno. En torno a esa revista se fueron aglutinando las sucesivas generaciones que se incorporaron al Centro y sirvió de ejemplo a las demás secciones de la organización (arte, historia del Derecho, más tarde las lenguas clásicas). El primer núcleo de investigadores podía estar satisfecho de su labor. Para todos los que fueron llegando, Tomás Navarro fue maestro y guía.

Fruto principal de la dedicación de Navarro a la fonética fue su **Manual de pronunciación española**, cuya primera aparición data de 1918. Desde entonces, ese libro se ha venido reeditando o reimprimiendo copiosamente, y así sigue, a partir de la cuarta edición, la de 1932. Desde 1950 viene acompañado de un suplemento en el que Navarro recogió lo que la sucesiva y más joven investigación iba poniendo en claro, especialmente la dialectal. Ese libro se convirtió rápidamente en el libro de cabecera de toda persona dedicada, por oficio o por devoción, al estudio de la lengua española. Fue traducido a varias lenguas, y la enseñanza de la lengua española cambió de signo, elevó su nivel científico y se orientó de modo uniforme y claro en todas partes, sin descuidar las variedades regionales, locales o de nivel social.

Sobre esa sólida base, universalmente reconocida, Tomás Navarro se dedicó a la investigación de la geografía fonética. Persiguió en el terreno (en gran parte como fruto o quehacer lateral a las encuestas del **Atlas lingüístico de la Península**) los hechos fonéticos diferenciales, estableciendo así isoglosas, fronteras, áreas de influencia cultural, histórica, social, etc., que eran las auténticas causantes de la división dialectal de la Península. El Atlas, obra magna en su tiempo, que aprovechaba hasta donde podía las experiencias de los existentes, quedó detenido casi en ademán, interrumpido por la guerra civil. Con esta obra, a pesar de sus innegables limitaciones, España pretendía acercarse al panorama de la brillante geografía lingüística europea. Si los avatares de toda índole que han impedido al Atlas peninsular salir a ganarse la vida a su debido tiempo y con uniformidad de método no son tenidos muy en cuenta, seremos injustos. Asombra que, en muchos extremos, las investigaciones posteriores, hechas con gran despliegue de medios, vengan todavía a coincidir con muchas de las consecuencias ya expuestas por Navarro en los trabajos emanados del Atlas. Pero, repito, no olvidemos que por debajo del enorme hiato que existe entre la recolección de los materiales (no total, por añadidura) y su posible publicación, se remansa un enorme lago de sangre y desencanto, mucho más presente y digno de ser tenido en cuenta que las mudanzas de las teorías científicas o de las personales actitudes. Nuestro reconocimiento a Navarro y a sus colaboradores no debe ser jamás regateado.

No quisiera dar aquí un frío catálogo de las publicaciones de Tomás Navarro, páginas en las que tanto aprendimos y que tanto manejamos en esos años del estreno de vocaciones: **Siete vocales españolas** (1916), **Cantidad de las vocales acentuadas e inacentuadas** (1917), **La metafonía vocálica** (1923), **Palabras sin acento** (1925), **Diferencias de duración entre las consonantes españolas** (1918), **La articulación de la «l» castellana** (1917), **Pronunciación guipuzcoana** (1925)... y tantos más. Nos quejamos hoy de la lengua de la televisión y procuramos esgrimir argumentos que nos ayuden, argumentos que van desde la razón de una prosodia tolerable hasta el esfuerzo por mantener la unidad del español en su dilatado ámbito. Las mismas preguntas se hizo Navarro ante las situaciones planteadas por las primeras películas habladas, y así las expuso en **El idioma español en el cine parlante** (1932). ¡Qué decidido caminar, qué tensa maestría, adquirida paso a paso, sin descanso, desde **El perfecto de los verbos en -ar en aragonés antiguo** hasta **La frontera del andaluz** o el **Análisis fonético del valenciano literario** (1934)! Una larga teoría de trabajos que le dieron su bien ganado renombre de investigador, prestigio que fue reconocido por la Real Academia Española en 1935.

En su recepción, mayo adentro, Tomás Navarro leyó su **Acento castellano**, excelente acopio e interpretación de datos y opiniones sobre la entonación española. En sus observaciones se preludiaba ya otra faceta de su actividad, la que iba a encarrilarse, con frecuencia, a un andamiaje de validez artística. De ella son buen ejemplo el **Manual de entonación** (1944), su **Fonología española** (1945) o su **Sentimiento literario de la voz** (1965). Una cita aparte merecen en esta enumeración los artículos dedicados a Pedro Ponce, Juan Pablo Bonet y Ramírez de Carrión, en torno al arte de enseñar a hablar a los mudos (1920, 1924). Navarro demostró que, aparte de su excepcional y avanzada tarea en la enseñanza, estos españoles del XVI y del XVII hicieron realmente fonética. Muy especialmente Juan Pablo Bonet, el hombre a quien Lope de Vega dedicó **Jorge Toledano** y al que escribió una hermosa **Epístola**, incluida después en **La Circe**.

En el camino de nivelación con Europa que el Centro de Estudios Históricos había emprendido, nació el Archivo de la Palabra. Sus planes consideraban la acogida de las diferentes variedades del habla, la música y cancionero tradicionales, las manifestaciones artísticas de la lengua literaria y, finalmente, la voz de personalidades destacadas. Hoy, sin duda alguna, esto último, el registro de la voz, nos parece elemental, espontáneo. De tal manera se ha hecho usual, que hasta tenemos que defendernos de las grabaciones piratas. Pero en 1932 era muy distinto. Tenía un regusto de brujería, de misterio profundo. El estudiante de entonces, que, callado y casi pasmado, asistía a las grabaciones, tan imponentes y trascendentales, llegaba a participar de los innumerables temores de la persona que hablaba para el viento. Caso especialísimo fue el de Unamuno, que se negó en redondo a oírse. En su discurso, uno de aquellos discos frágiles, de muy corta duración, se oían perfectamente las vacilaciones que la emoción le producía, se perciben demasiado cercanas las quejas del cuadernillo estrujado una y otra vez, cuadernillo del que leyó. Unamuno no quiso oírse, no quiso percibir el, para él, congojoso sentimiento de escuchar su voz fuera de él, quizá después de él... Tomás Navarro contaba que tampoco Azorín quiso escucharse. Los demás que se grabaron (Juan Ramón, Menéndez Pidal, Cossío, Baroja, Valle Inclán, Cajal...), aseguraban, acordes, que su voz no era así, pero reconocían la de los demás...

Cuando, años después comenzaron a llegar los frutos del trabajo en el destierro, Navarro acude puntual a la cita. Los problemas son los de siempre (los que estudia, quiero decir), pero la visión general se ha ido redondeando, orillándose de nostalgia, de imprecisión, de lejanía. Ahí están su revisión del habla criolla de Curacao (1953) o su mirada al hablar domini-

cano (1956). Una cita especial hay que dedicar al **Cuestionario lingüístico hispanoamericano** (1945), que, publicado en Buenos Aires, ha sido la guía irremplazable de toda la dialectología hispanoamericana posterior. En mi quehacer de dialectólogo, ¡cuántas veces ha habido que arrancar de la mano de Navarro! Cuando al comenzar mis primeros pinitos en el oficio estudié la habla de Mérida y me tropecé con el rehilamiento y con las diversas realizaciones de las aspiradas y las implosivas, ¿es que no tenía que acudir a Navarro una vez y otra? Cuando años después, en colaboración con otro gran maestro, Dámaso Alonso, estudiamos el desdoblamiento vocálico en la Andalucía oriental, ¿no tuvimos que buscar y mirar cuidadosamente las notas que Navarro publicó en Praga, en 1939, en el Homenaje a Trubetzky? No insistiré sobre lo que ha supuesto para los estudiosos de dialectología hispanoamericana **El español de Puerto Rico**. La base de este libro estaba muchos años atrás (1927-28), con motivo de un curso en la isla. Fue entonces el acarreo de los materiales. A veces pienso que el impulso que llevó a Navarro a publicar un libro que corría el riesgo de nacer viejo (1948), no fue otra cosa que la nostalgia de la tierra peninsular, la pérdida, que él veía o creía ver renaciente en cada variante fonética, en los ángulos del paisaje, en los dialectalismos o en los arcaísmos, en las horas de silencio sobre los mapas. Ese trasfondo es el mismo que ha llevado a tantos, cada cual según sus inalienables apreciaciones, a elaborar nuevas interpretaciones de la realidad española, nuevas aportaciones al común tesoro, nuestra lengua. Es el inaplazable hundirse de Pedro Salinas en Puerto Rico para poder seguir oyendo español y poder así escribir, o las situaciones parecidas de Juan Ramón, o los plurales caminos que han llevado a Américo Castro a **La realidad histórica de España**. Es el fruto del destierro, donde la patria se hace celeste, como Dante sostenía, el destierro y los caminos ocultos de sus jugarretas.

El destierro de Tomás Navarro ha sido el más largo, el más cumplido de toda la pequeña historia del último destierro masivo. Desde un punto de vista puramente externo, su exilio empieza en los últimos días de enero de 1939, cuando, conquistada Barcelona por el ejército nacionalista, las instituciones gubernativas republicanas inician su marcha hacia la frontera francesa. En esos momentos, Tomás Navarro, me parece, desempeña un puesto próximo al de Director general de Archivos y bibliotecas. Pero, en realidad, para Navarro el éxodo ha comenzado casi tres años antes. Ha comenzado el día en que, también por disposición dictada por la coyuntura militar, el gobierno republicano ordenó la evacuación de los intelectuales que quedaban en Madrid. El Centro de Estudios Históricos, como era de esperar, figuraba en la vanguardia de la expedición. Debió

de ser, si mi memoria no me engaña (y solamente ante la circunstancia concreta de estas páginas lo intento recordar) en los días iniciales de noviembre de 1936, ya los primeros bombardeos de la artillería blanca cayendo sobre Madrid. Me despido de Navarro, quien, por el bailoteo circunstancial de los cargos, desempeña en ese instante la dirección de la Biblioteca Nacional.

Estamos en la puerta del Centro, en Medinaceli, 4. Le acompaña esa tarde don Ramón Menéndez Pidal. La calle, las seis de la tarde más o menos, está vacía, una luz gris y estremecida rodeándola. La iglesia frontera, cerrada, convertida en algo ocasional, almacén, depósito de algo, cuartel, qué sé yo qué. No hay nada del bullicio ordinario de extranjeros y gentes variopintas en la esquina del Hotel Palace, sustituido de sopetón por un angustioso alboroto de ambulancias: se está convirtiendo el lujoso hotel en hospital de sangre. Nuestra despedida es cortés, rápida. No se sabe de qué hablar. Tampoco sale de los labios un «Hasta mañana», un «Hasta cuando fuere». El tiempo no cuenta en tales circunstancias. En ese minuto preciso de la tarde novembrina, todos estamos absolutamente igualados por la locura envolvente: un pasmo infinito en la mirada, una inmensa pena en el corazón. Cómo decir entonces «Hasta mañana», si el mañana es una atenazante duda, un penetrante escalofrío. Detrás de la puerta de Medinaceli, 4, no podíamos calcularlo bien al decirnos adiós, se quedaba guillotinado un período excepcional y fecundo de nuestra historia científica. Lo que hasta ese día había sido una arrogante afirmación se trocaba en una interrogación difusa. La subsiguiente aventura de los supervivientes no ha tenido otra meta que la de luchar contra la inseguridad y lograr salvar lo que en ciencia es fundamental: la continuidad.

Volví a ver a Navarro muchas veces, en la Barcelona desorbitada de la guerra. Estaba el Ministerio en la Plaza de la Bonanova, una casa alta, que parecía aún más alta por ser muy estrecha de fachada y estar rodeada de casas bajitas. Muchos nos preguntábamos qué demonios hacía aquel Ministerio en tan duros momentos, con la movilización general, el desbarajuste al máximo y la vida civil al mínimo. Pero algo hacía. Había sacado, por ejemplo, de Madrid, los trabajos en marcha (Navarro se encargó personalmente del Atlas en elaboración) y quizá hizo otras cosas que yo no sé y que quizá tampoco sabían muy bien qué eran los mismos que las estaban haciendo.

En la primavera de 1938, ya debe de ser Jefe del Gobierno Juan Negrín, la administración republicana quiere ir cambiando la cara de la retaguardia. Se recomiendan, gubernativamente, discretas costumbres burguesas. Se aconseja a las señoras de los directores generales, de los altos mandos del ejército, de la política, etc., que hasta lleven sombrero a los actos oficiales.

(¡Llevar sombrero, con las mudanzas de la moda en tres años de desdén y ausencia por sus normas! No les debió hacer mucha gracia aquella confesión de coquetería en la clandestinidad, con halos de naftalina). Para el gobierno, se trataba, diríamos hoy y no lo decíamos aún entonces, de ir creando una imagen. Una imagen que acerque algo la realidad revolucionaria y empobrecida a la realidad cómoda de algunos países que nos puedan mirar con recelos. Los ojos de los soldados y de la espantada gente de a pie de la retaguardia volvieron a ver, con un asombro indecible, entierros con cruz alzada por las encrucijadas de Barcelona. Había que demostrar que la libertad de cultos regía. Los periódicos, las películas, hasta cartelones por las calles gritaban las fotos oportunas, todo el mundo muy colocadito, serio y peripuesto. Me temo que ni siquiera el muerto, si es que lo había, creyera en tan forzada ortodoxia, pero... Pues bien, en esa orientación, en ese camino de manipulación sociológica, el Ministerio organizó, y aún me sigo asombrando de que saliera adelante, una temporada de ópera en el Liceo, marzo-abril de 1938. Se trajo una compañía francesa, ya que no hubo manera de rehacer una española, dispersas las gentes por los frentes, separados por las luchas políticas, el destierro, las depuraciones... Se cantó **Sansón y Dalila**, de Saint-Saëns. En uno de los palcos del proscenio está Tomás Navarro. Le acompaña su colega en la Real Academia Española, Enrique Díez Canedo.

Hablamos en uno de los largos entreactos. Ya no puedo recordar, claro es, la conversación. Además, para qué. La voz de Navarro suena ya con una sutil orla desengañada. Sigue afirmando su fe en la victoria final, pero se percibe que sus palabras no se corresponden con su pensamiento, o que ese final a que alude no está en geografía alguna localizable. Sabe que la realidad va por otro lado, sospecha dolorosamente que toda aquella cáscara seudoburguesa alertada por el gobierno es totalmente inútil. El Tomás Navarro que escuché aquella noche en las salas del Liceo barcelonés no era el profesor, ni el maestro, ni el amigo. Era el símbolo de una generación maltratada y de una situación en la que nos vimos envueltos todos sin comerlo ni beberlo; una espectacular duda, una inseguridad inabarcable, que pretendía gritarse a sí misma una fe, una meta clara para ir tirando. La representación se acabó como Dios quiso. Hacia la mitad, poco más o menos, el apagón, las sirenas de alarma, el zumbido de los motores, las explosiones que bordan el teatro, la multitud que canta en pie, con frenesí, **Els segadors...** Probablemente, no hubo, de todo aquello, más verdad que el tremendo, el desolador canguelo de los cantantes franceses, a los que ni les iba ni les venía gran cosa en nuestras querellas.

Terminado el gran barullo, la vida vuelve. No hay quien la

pare. Se obstina, por fortuna, en nacer cada mañana, pujante, violenta a veces, aunque sufra vergüenzas y persecuciones. Está ahí. Las cosas van cambiando, en consecuencia. Hemos llegado a 1959. Dos de los antiguos discípulos de Tomás Navarro son ahora el matrimonio Zamora-Canellada, y este matrimonio ha seguido recibiendo de lejos el estímulo y el afecto del maestro. En los años americanos tuvimos frecuente y fuerte eco de su voz amistosa. En 1960 recalamos en Nueva Inglaterra, invitados por Darmouth College. Tomás Navarro se había jubilado ya en Columbia University, en Nueva York, y vivía en un lugar pequeño, casi campesino, Northampton, Massachusetts, donde su hija mayor, Joaquina, es directora del Departamento de español del Smith College. Su vida se ha ido reduciendo físicamente con los años, las enfermedades. Ha de hacer paseos reglamentados, trabajar de cuando en cuando de acuerdo con una dura disciplina. En fin, la tiranía médica. Son los días inaugurales de febrero cuando, desde el calor y las tolveneras de Méjico, salimos a los diez bajo cero del aeropuerto de Nueva York. Desde luego, no creo que fuera en nuestro honor, pero el recibimiento fue a base de una extraordinaria tempestad de nieve que, como siempre en estos casos, sólo los más viejos del lugar recuerdan cosa parecida... Nuestro tren se paró, hubo que esperar gran parte de la noche en un pueblecito. Hasta nos quedó tiempo para ir al cine vecino de la estación: una película de filibusteros en el cálido Caribe, con sus inevitables tuertos de parche negro en el ojo inútil y múltiples tatuajes en los brazos y en el pecho, las patas de palo sonoras, los gritos de muerte contra los españoles dominadores, la noble dama castellana atiborrada de perlas, que se enamora de golpe y porrazo del capitán pirata... No le faltó ingrediente alguno...

Puede parecer inoperante que yo recuerde estas ingenuas menudencias de nuestra expedición por el hielo del este americano, pero lo hago para que se entienda bien lo que ahora viene. Nos metimos de nuevo en el tren, un tren que avanzaba cauteloso y despacito, por una inmensidad blanca, sin perfiles... Llegamos a la estación de Northampton a las seis y media de la mañana. Parece imposible que la nieve se decida a dejarnos bajar del tren. Y allí, en el andén, a aquella hora y con aquella temperatura, está Tomás Navarro esperándonos, acompañado de su hija. Don Tomás lleva boina, una gruesa bufanda debajo del cuello del abrigo y se apoya en un bastón que, nos dirá, alguien le ha traído de La Roda... No hace falta hablar. Hay, en ese instante preciso, a nuestro lado, un puente de más de veinte años de luz en su arco y una cercanía sin dimensiones. Mejor es no hablar de la intensidad del reencuentro...

Cuántas, cuántas cosas en la conversación, en el paseo sin descanso, en el añudamiento de tanto cabo suelto. Quería

saberlo todo, enterarse de todo, revivirlo todo. Fue una incursión en la auténtica ciencia, la ciencia de vivir, con sus riesgos y sus triunfos. Y lo hizo sin perder la ecuanimidad, con un aire lejanamente ausente, bajo el que fluían calor y comprensión. Era la misma impasibilidad atenta que tenía en sus clases tempranas, la que tiene aún en la foto junto a **Las Meninas**, la que le rodeaba al salir a la Plaza de la Bonanova, en Barcelona, o hablando por los pasillos del Liceo. Y sin perder el **usted**, el **usted** del Centro, que ya en 1960 no sé bien qué distancias marcaba.

Vovimos otra vez a verle a Northampton, esta vez en verano. Enseñábamos en Middlebury College, en Vermont, en la frontera de Canadá. Un largo fin de semana bajamos de nuevo a Massachusetts a ver a Tomás Navarro. Don Tomás, estamos ya en 1966, no sale apenas. Hace algunos ejercicios metódicos. Manejar la segadora del jardín le hace mucho bien. Le hemos llevado un torito de Pedro Mercedes, el alfarero conquense. Don Tomás lo acaricia, lo mira y remira, lo coloca encima de un mueble, lo cambia de posición y vuelve a mirarlo. Ha recibido hace poco un ejemplar del primer tomo (y único) del ALPI, lo que le sirve para recordar anécdotas de los colaboradores, los rasgos peculiares de cada uno; no dice nada sobre la tímida y casi compromisaria aparición de su nombre en los preliminares del tomo. Desde aquel verano de 1966 no le hemos vuelto a ver. Sus cartas han seguido llegando, cada vez más temblona la letra, casi ilegible en ocasiones, más escueto el contenido, cartas con el saludo de la cruz, el abrazo de la fecha. A principios del último verano nos escribió Joaquina, su hija, diciéndonos que ya le costaba coger una pluma, pero que le gustaba tanto recibir nuestras noticias... Durante varios años, desde la Secretaría de la Academia (la Academia, que dio la gran lección de conservar a los expatriados en su sitio), le he estado mandando comunicaciones, le he enviado las convocatorias a varios actos sabiendo de antemano que no iba a venir, le he recordado las votaciones inminentes, he tenido en ocasiones que completar su información sobre algún candidato ya muy joven para su larga ausencia... Por un azar, he explicado dialectología en el mismo local donde Navarro daba sus lecciones de Fonética en la Ciudad Universitaria. Muchas vueltas ha dado el mundo desde entonces, y el camino hacia la radical soledad, ¿qué otra cosa es el vivir?, se ha ido aguzando. Pero todavía, a pesar de los altibajos, la voz de Navarro sirve de nexo entre mis comienzos y lo que pretendo comunicar a esas cabezas jóvenes que no le vieron nunca o que nunca oyeron su nombre —quizá por intereses ajenos al auténtico trabajo científico—. Y este nexo, entendámonos, ¿no se llama **magisterio**? Sí, magisterio ejemplar, y también acendrado patriotismo. ■

Con la asistencia del Ministro de Cultura

Firma del convenio «Cultural Albacete»

■ Participaron los cinco máximos representantes del Programa

Con la asistencia del Ministro de Cultura, Javier Solana, el pasado 3 de diciembre se celebró, en el salón de sesiones de la Diputación Provincial de Albacete, el acto de la firma del convenio para la realización del Programa «Cultural Albacete», en el que tomaron parte, además del Ministro, el Presidente de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, José Bono, el Presidente de la Diputación, Juan Francisco Fernández, el Alcalde de la capital, José Jerez, y Juan March, Presidente de la Fundación del mismo nombre.

Sobre las finalidades y líneas generales de acción de «Cultural Albacete» se dio amplia información en el primer número de este Boletín Informativo. Según se indica en el convenio del citado acuerdo, la finalidad del programa, cuya duración se fija en dos cursos consecutivos, es la de «sostener una oferta de cultura continuada y plural que, a la vez, y dado su carácter de programa piloto, haga posible obtener la experiencia e información precisas para su posible aplicación en otros lugares de España».

Tras las sucesivas intervenciones de los citados representantes, de las que se da cuenta a continuación, se procedió a la firma del convenio. Seguidamente el Ministro de Cultura visitó la Exposición de Grabados de Goya que se exhibía en el Museo Provincial.

Juan Francisco Fernández:

«Dar respuesta a la demanda cultural»

Tomó la palabra en primer lugar el Presidente de la Diputación Provincial, Juan Francisco Fernández, quien señaló que «este acto trata de dar respuesta a la fuerte demanda y necesidades culturales de nuestra provincia, que son muchas, pues a pesar del esfuerzo que se viene haciendo en los últimos años por satisfacer esa demanda cultural, el problema principal que se plantea, a veces, es la dispersión de los medios econó-

micos con los que se cuenta. De ahí que sea justo resaltar que este convenio que vamos a firmar las instituciones aquí representadas es el primer intento serio de coordinación de distintas instituciones que poseen competencia en materia de gestión cultural; coordinación de las diferentes Administraciones entre sí y con una entidad cultural de la categoría y la solera de la Fundación Juan March.»

«Lo más importante que

se nos plantea en este convenio, una vez puesto en marcha —subrayó— es su continuidad. Si no somos capaces, después de estos dos años de trabajo colectivo, de tener montada una infraestructura capaz de gestionar esta actividad cultural con la participación de todos los ciudadanos, todo este esfuerzo no habrá conseguido su propósito. De ahí que nos planteemos que, como pilar fundamental, sea este convenio el que dé lugar posteriormente a la creación de ese necesario Instituto Provincial de Cultura en el que se aglutine toda la gestión cultural en nuestra provincia.»



Juan March:

«Crear centros de cultura viva»

«Un convenio de colaboración cultural entre diferentes instituciones públicas y privadas constituye por sí solo, a mis ojos, un hecho resaltable ante la opinión pública. Creo, en efecto, que la promoción cultural, como tantas otras cosas, puede alcanzar en España objetivos altos si las instituciones públicas y las privadas conciertan sus esfuerzos en un objetivo común. En este caso es la provincia de Albacete la que va a ver desarrollarse ante sí esta cooperación de iniciativas culturales diversas en las que la Fundación Juan March se honra en participar.

Debo decirles a Vds. que la experiencia que la Fundación ha adquirido en materia de promoción de actividades culturales en las provincias españolas es muy rica. En los diez últimos años, la Fundación Juan March ha desarrollado actividades culturales en 42 capitales de provincia, además de Madrid, y en otras 43 localidades más, lo que significa un total de 85 poblaciones españolas. En ellas hemos desarrollado —siempre al margen de nuestras actividades madrileñas— un total de 433 actos, entre los que se encuentran 247 conciertos y 93 exposiciones. Estas actividades las ha desarrollado la Fundación en colaboración con entidades locales de diversa naturaleza: 27 Ayuntamientos, 6 Diputaciones provinciales o Cabildos, 22 Cajas de Ahorros, 11 Museos, 9 Universidades, 7 Conservatorios, 7 Casas de Cultura, 5 Fundaciones y otras muchas instituciones hasta un total de 104. Puedo también decirles que en los cinco últimos años, en que hemos contabilizado el número de asisten-

tes a estas actividades culturales desarrolladas por la Fundación fuera de Madrid, éstos han excedido de un millón de personas.

Todas estas actividades han puesto a la Fundación Juan March en contacto directo y constante con el gran público español, con los promotores culturales de las provincias españolas, y con las localidades y poblaciones que suelen estar lejos de los circuitos usuales de la oferta cultural en nuestro país. Y nos han llevado a la convicción de que la renovación cultural española ha de comenzar por todas estas provincias y localidades si de verdad queremos hacer más consistente y estable la cultura en nuestra patria.

La Fundación no quiere guardar en su interior esta preciosa experiencia, sino que, por el contrario, quiere revertirla al mismo pueblo de donde la ha aprendido. Nosotros sabemos que hay en muchas capitales españolas grupos de personas vocacionalmente atraídas por la cultura que están deseosos de participar en proyectos de animación como el que tiene por objeto el convenio que

Javier Solana:

«Uno de los actos más importantes»

«Difícilmente podría quien les habla celebrar en marco más adecuado su primer año al frente de la cartera de Cultura del Gobierno de la nación. El Gobierno tenía, en materia de cultura, tres objetivos fundamentales: el primero, la lucha por la igualdad de todos los ciudadanos

hoy vamos a firmar en Albacete. Las muchas docenas de colaboraciones institucionales que la Fundación ha obtenido en sus actividades culturales en las provincias españolas nos hacen también estar seguros de que esas colaboraciones —y el acto de hoy es una primera prueba de ello— se van a obtener también en la provincia de Albacete. Entre todas las entidades que hoy firmamos este convenio vamos a tratar de probar, en suma, que es posible crear en las provincias españolas centros de cultura viva en los que se ofrezca a la población, con seriedad y continuidad, actividades culturales de calidad, bien concebidas y bien organizadas, que acaben por incorporarse a la vida cotidiana de los ciudadanos como algo sin lo que realmente no cabe vivir.

Entre todas las instituciones firmantes nos proponemos ofrecer en Albacete capital y en algunas localidades de la provincia, exposiciones y conciertos, ediciones y representaciones de teatro, conferencias y bibliotecas, etc. Todo cuanto significa una oferta cultural variada que enriquezca los hábitos y costumbres ciudadanas. Con ese propósito es como comparece la Fundación Juan March en este acto».

frente a los bienes de la comunidad; el segundo, era conseguir esa descentralización en materia cultural, cuyos pilares se pusieron ya con la constitución del Estado de las autonomías; el tercero era contar con la Administración, con sectores de la sociedad, con Funda-

ciones como la que hoy nos acompaña, para así poder colaborar en nuestro empeño cultural y hacer mejor y más eficaz la vida cultural de nuestro país.

Estos tres objetivos se pueden resumir quizá en este primer año de gobierno en el acto de la firma de este acuerdo del Ministerio de Cultura con una Fundación del sector privado, la Fundación Juan March, y con todas las instituciones autonómicas, provinciales y locales de Albacete. Creo que este convenio constituye uno de los actos más importantes que va a realizar el Ministerio de Cultura durante el tiempo que sea regido por mí, por esa estrecha colaboración entre los sectores indicados. Vaya, por tanto, mi agradecimiento a todas las instituciones que han colaborado en él: a la Fundación Juan March, sin cuya ayuda este acontecimiento no habría podido celebrarse; a la Junta de Comunidades, por la ayuda que en todo momento nos ha brindado; a la Diputación Provincial de Albacete, que nos ha apoyado, sin regateo de esfuerzos, durante todos estos meses en los que se ha ido gestando la iniciativa; y al Ayuntamiento de la capital, que de igual manera ha colaborado para que esta iniciativa pudiera tener esta culminación, al menos formal, de este acto en el que nos encontramos.

Igualdad de los ciudadanos ante la cultura

El Ministerio de Cultura y la Administración general del Estado quieren conseguir, en materia de cultura, que sea una realidad la igualdad de los ciudadanos ante la cultura y para ello tiene que

apoyarse en instituciones como las que hoy nos acompañan en este acto, del sector público y del sector privado. Porque somos de los que creemos que la cultura tiene que llegar a todos los lugares de nuestro país y a todos los ciudadanos que componen nuestro pueblo, y no sólo a un grupo minoritario. Somos de los que creemos, con Juan de Mairena, que no existe razón ninguna que impida la difusión de la cultura, porque a esa fuerza espiritual no se le puede aplicar el segundo principio de la termodinámica, según el cual, al pasar algo de un sitio a otro, se deteriora. Bien al contrario, creemos que la cultura, al ir pasando de unos ciudadanos a otros, se enriquece, y con ella, nos enriquecemos todos. Por lo tanto, vamos a hacer este esfuerzo de que la cultura llegue a todos los rincones de nuestro país y que no lo haga de una manera esporádica, sino de forma continuada y perseverante.

Y aquí está el ejemplo, creo, que vamos a dar con la firma de este acuerdo. No quiere ser éste un fognazo que pase por Albacete, sino que quiere estar aquí perseverantemente durante dos años, sembrando para que puedan recoger, tanto los que

hoy están aquí en este acto como los que vengan detrás.

Poner a España en la vía de la modernidad

Por lo tanto, quiero expresar mi agradecimiento en nombre del Gobierno de la nación, pues creemos que con este acto celebramos de la mejor manera posible el primer año de este Gobierno, que está empeñado en poner este país en la vía de la modernidad y hacer de él un país mejor, más rico y más igualitario.

Y nada mejor que elegir el camino de la cultura, que colaborar estrechamente entre todas aquellas personas e instituciones que puedan hacerlo, la Administración central, el sector privado, y la Administración autonómica, provincial y local.

Muchas gracias a todos, y especialmente a la Fundación Juan March, de quien surgió la idea, ya que lo único que la Administración ha hecho es recogerla y hacerla fructífera, espero, con la colaboración de todos. Confío en que dentro de pocos años nos podamos volver a reunir aquí, para recoger el fruto de esta experiencia que ahora se inicia».

José Bono:

«Optimizar la inversión en cultura»

Cerró el acto **José Bono**, Presidente de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, agradeciendo, en primer lugar, la voluntad de colaboración del Ministerio de Cultura y de la Fundación Juan March.

Según el presidente regional, este convenio supone «un ejemplo de cómo se puede optimizar la inversión en cultura y de cómo se puede sacar a la cultura el máximo rendimiento social y económico».

Con fondos del Prado, del XVII al XIX

Pintura española de bodegones y floreros

■ En el Museo, a partir del 20 de febrero

Con fondos del Museo del Prado se va a ofrecer en Albacete, a partir del 20 de febrero, una exposición con obras de la pintura española de bodegones y floreros, de 1600 a la época de Goya. La muestra acoge una parte de los cuadros que han integrado una exposición semejante celebrada hasta enero de 1984 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, organizada por el Ministerio de Cultura.

El último antecedente, que mostrara lo que el Bodegón español ha representado en el conjunto de la pintura europea, hay que situarlo en la exposición organizada en 1935 por la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Un género, que en su tiempo se tuvo por menor, ofrece en esta exhibición un panorama que, en palabras del director del Museo del Prado Alfonso E. Pérez Sánchez, «constituirá para muchos una deslumbrante sorpresa».

Ofrecemos seguidamente un extracto del estudio que sobre la pintura española de bodegones y floreros ha escrito el profesor Pérez Sánchez y que se reproduce íntegro en el catálogo de la muestra.

El género del bodegón y su sentido

La aparición del género que en España llamamos hoy «bodegón», es decir, la representación de objetos cotidianos, con frecuencia comestibles, presentados en toda su inmediata y abandonada realidad, al igual que la de los «floreros», con los que frecuentemente se funde, hay que situarla entre nosotros, como en el resto de Europa, en los últimos años del siglo XVI.

Aunque se haya generalizado entre nosotros, en el lenguaje común, el uso de la denominación de bodegón para este género de pintura, antes de que se acepte, como parece que viene haciéndose, la denominación francesa de *natureza muerta*, vale la pena repasar el uso de aquella palabra, y los diversos modos con que se designan los cuadros de este tipo en

los inventarios y los textos antiguos.

Lo más frecuente, sin embargo, es que en los inventa-

rios se utilicen simplemente sumarias descripciones del contenido de los lienzos. No obstante, debía de existir una cierta conciencia clasificatoria de ciertas especialidades, cuyo alcance hoy se nos escapa, pues son frecuentes las



«Canastilla de flores», de Juan de Arellano (s.XVII).

menciones de «bodegones de Italia» o «fruteros de Nápoles», como realidades bien precisas, a la vez que aparecen otras denominaciones.

Respecto a los lienzos de flores, la denominación usual es la de *floreros*, y también la de *ramilleteros*, *festones* y *guirnaldas*, amén de otras formas más descriptivas.

En cuanto a las pinturas de objetos inanimados, las menciones suelen referirse siempre al contenido, con carácter descriptivo «unas armas...», «unos vidrios y barros», «diferentes instrumentos», «un canastico de dulces», etc.

En el siglo XVIII parece generalizarse el uso del *Bodegón* con sentido amplio, análogo al actual, pero siguen utilizándose los términos anteriores y las puras descripciones, aunque no se ha perdido el sentido originario de la palabra.

En el siglo XIX aparece — por clarísimo reflejo francés, como hemos dicho— el término *naturaleza muerta* que sólo en fechas muy recientes parece tomar definitiva carta de naturaleza.

Origen y definición en España

Respecto al origen de esta pintura, aún no está definitivamente establecida su genealogía.

Parece lógico establecer una doble línea genealógica para la génesis del género entre nosotros. De una parte, el mundo flamenco, tan estrechamente ligado a la historia, la economía y la sociedad española. De otra, el prestigio de lo italiano, madurado en la disciplina humanística, enormemente influyente a partir de las guerras

de Italia y de la política del Emperador Carlos.

A la tradición flamenca — a la del pormenor menudo, y a la precisión exactísima en la traducción de la calidad de las cosas, desde la piel de una fruta al brillo de un metal o a la frágil intensidad de una mariposa—, deberán también otros sectores de nuestra naturaleza muerta su rigurosa minucia.

Pero junto a esa presencia de lo flamenco también tenemos desde muy pronto constancia de la relación con Italia. La estrecha relación con el medio romano y la presencia política en Nápoles y el Milanesado explican esos contactos que, curiosamente, se impregnan también de un cierto tono flamenco de segunda mano, pues no en balde y también para Italia, la influencia flamenca fue decisiva en este género.

No obstante, nuestras fuentes literarias insisten en subrayar la importancia que para el desarrollo de la pintura de flores y frutas tuvo la llegada a mediados de siglo de dos pintores italianos: Julio de Aquilis y Alexandro Mayner, discípulos de Giovanni de Udine. Pero en fechas más tardías, ya en el umbral de 1600, hay noticias

de otro tipo de contactos con el arte italiano, de más directa influencia en nuestro arte.

Se hace necesario evocar las obras del norte de Italia que, por esas fechas y bajo el innegable influjo de Flandes, presentaban composiciones que en España habían de ser llamadas «bodegones». Y no debe ignorarse tampoco, en estos momentos de cristalización del género, la fascinación que sobre el público español ejercían los lienzos del taller de los Bassano, tan rebosantes de vida verdadera y casi abrumadores de objetos cotidianos y animales vivos y muertos. Aún más tarde en el tiempo, entrado ya el siglo XVII, hace su aparición un elemento nuevo: el *caravaggismo*. A lo largo de toda la primera mitad del siglo, la influencia tenebrista se incrementará, como es lógico, con la llegada de bodegones napolitanos, cuya relación con lo español es obvia y cuya semejanza creará, en ocasiones, no pocas dificultades de clasificación.

La aparición en Castilla

El círculo castellano —toledano y madrileño cortesano— y el andaluz, con centros en Sevilla y en Granada, son los que suministran los primeros datos concretos aunque, desdichadamente, las obras sean sumamente raras.

La figura que puede considerarse patriarca del género es Blas de Prado (1545-1599) y Juan Sánchez Cotán, verdadero maestro en el mismo.

Con Cotán (1560-1627) y en fecha sorprendentemente temprana, queda definido un modo de representación de la naturaleza muerta que va a ser específicamente español,



«Bodegón de caza», de José del Castillo (s.XVIII).

y en el que se ha querido ver una serie de implicaciones simbólicas de sentido teológico, cuando menos discutibles.

El ambiente cortesano hasta 1650

El medio madrileño, asiento de la corte y, como es lógico, con una clientela social económicamente más representativa, hubo de producir muy pronto un amplio desarrollo de pintura de bodegón y de floreros para la decoración de la vivienda nobiliaria, de la burguesía de funcionarios y de cuantos desearan embellecer sus hogares con este tipo de lienzos que, en muy breve espacio de tiempo, se convirtieron en elemento imprescindible.

Puede hablarse de una verdadera «escuela madrileña» de pintores de bodegón y de floreros, desde fechas muy tempranas en el siglo XVII. El nombre más significativo, de quien más obra conservamos y el que ha dejado mayor huella es Juan van der Hamen y León (1596-1631) de padres flamencos.

En la formación de su estilo más peculiar —dejando aparte su labor como pintor religioso y como retratista, merecedora también de consideración por lo temprano de su tenebrismo— es preciso tener en cuenta su evidente contacto admirativo hacia Sánchez Cotán.

Junto a él, y representando quizás una actitud enteramente diversa, hay que situar a un artista, aún enigmático, cuya personalidad apenas ha comenzado a perfilarse en los últimos años, deshaciendo una leyenda de casi dos siglos: Juan Fernández «El Labrador». Este es ya un consciente caravaggiesco. La violenta iluminación de sus frutas en los lienzos de la colección real inglesa, y la insistencia en lo humilde, subrayado de modo enérgico, son suficientemente expresivas.

El prestigio y renombre de Juan Fernández «El Labrador» debió ser grande y grande su influencia, aunque lo retirado de su vida impidiese obtener precisiones biográficas y permitiera nacer una leyenda de lejanía, no sólo en el espacio, sino en el tiempo.

El mundo andaluz hasta mediados del siglo XVII

El origen del género en Andalucía está en la obra de los fresquistas y decoradores italianos Julio de Aquilis y Alejandro Mayner, a cuyas enseñanzas vincula la producción de Antonio Mohedano y de Blas de Ledesma.

La corriente flamenca, derivada de los lienzos de composición, en los que los objetos ocupan parte sustancial y donde el virtuosismo en lo inerte hermana, y aún prima, sobre la importancia del personaje, constituirá una de las corrientes más significativas del bodegón andaluz, fiel, seguramente, a la vieja tradición flamenca de Sevilla.

La otra corriente, que deriva, según Pacheco, de los pintores de grutescos, tendrá necesariamente un carácter diverso. Frente a la agrupación acumulativa y ostentosa de lo flamenco, va a imponerse en ella el orden, la claridad y la simetría heredados de los «candelieri». El sentido rítmico, la sutil equivalencia de masas, y por supuesto un cierto tono lineal y de arabesco, se evidenciará en su comienzo, aunque muy pronto la imposición del tenebrismo caravaggiesco y los contactos con el arte de la corte, lo transforman hasta el extremo de que lo más importante del bodegonismo andaluz, la obra de Zurbarán y de su hijo, llegan a plantear problemas de conexión y prioridad por su semejanza con Van der Hamen.

Antonio Mohedano (h. 1561-1626), ha dejado excelente ejemplo de su habilidad como pintor de flores. Blas de Ledesma es otro de los artistas que ocupan un papel importante en los orígenes del bodegón español.



«Bodegón», de Tomás Hiepes (s.XVII).

Del viejo Francisco de Herrera (h. 1590-1656), figura importante en la Sevilla de la primera mitad del siglo, sabemos que también «tuvo singular gusto en pintar bodegonillos con diferentes baratijas de cocina, hechas por el natural, por tal propiedad que engañan».

Pero sin duda, las figuras culminantes del género en el ambiente sevillano de los primeros años del siglo, son Francisco de Zurbarán y Diego Velázquez.

Otros destacados cultivadores del género fueron: Juan de Zurbarán (hijo), Pedro de Campobón Passano y Francisco López Caro.

El apogeo del bodegón barroco

Durante los primeros lustros del siglo XVII fueron, como hemos visto, los modelos flamencos de fines del XVI o sus ecos italianos en la Lombardía de los Campi, los que marcaron el punto de partida de buena parte del bodegonismo español. En la década de 1630-40 se reciben en Madrid, para la decoración del nuevo palacio del Buen retiro y del palacete de la Torre de la Parada, una cantidad considerable de obras decorativas: floreros, bodegones, paisajes con trofeos de caza, lienzos de animales y perspectivas arquitectónicas, llamadas a tener amplia repercusión en el arte español. Debe tenerse en cuenta también que Sevilla en estos años tuvo una importante colonia de comerciantes y banqueros holandeses y flamencos, que sin duda alguna colaboraron en la transformación del gusto, tanto en la incorporación de obras de sus países de origen, como propiciando, con encargos expresos, la adopción por

parte de los pintores sevillanos de esquemas compositivos y elementos temáticos nuevos. La evolución de Murillo —aunque no especialmente bodegonista— y la difusión, muy a finales del siglo, del género de «trompe l'oeil» lo prueban sobradamente.

Madrid.—Quizá sea Antonio de Pereda quien mejor represente en la corte el paso al nuevo estilo de plenitud barroca que venimos definiendo. Advertimos un tono de acomodada hidalguía, sereno y severo como en las composiciones de Van der Hamen, pero a la vez denunciando la creciente complejidad de los elementos de su inspiración, que ahora indudablemente le aproximan a lo holandés, y a lo italiano contemporáneo.

Junto a Pereda destaca la obra de Mateo Cerezo, más joven, y muerto en plena juventud.

La segunda mitad del siglo va a ser el momento culminante de la pintura de flores, en la que destacan: Juan de Arellano, José de Arellano, Bartolomé Pérez y Gabriel de la Corte.

Sevilla.—La segunda mitad del siglo XVII en Sevilla está marcada por las personalidades de Murillo y de Valdés Leal, contrapuestas en tantos aspectos, y casi compendadoras de dos actitudes bien diversas y radicales.

Junto a ellos debe recordarse también al flamenco de nacimiento, aunque establecido en Sevilla desde joven y muerto allí en 1684, Cornelio Schud y, también, por los mismos años a Francisco de Herrera El Mozo.

Valencia.—A mediados de siglo aparecen algunas personalidades de cierta importancia que permiten hablar de un bodegonismo valenciano, en buena parte de

tono arcaizante y retardatorio, pero de evidente personalidad. Los nombres más significativos son: Tomás Hiepes o Yepes, Miguel March y Vicente Victoria.

Resto de España.—Fuera de los grandes centros comentados, hay también noticia de algunos cultivadores del género en distintas ciudades españolas, que no llegaron a construir focos con personalidad propia.

En Valladolid pintó flores con delicadeza y precisión Diego Valentín Díaz. También trabajó allí Francisco Velázquez Baca. En otros lugares destacan: Jerónimo Secano y Juan Antonio Lizasoain en Zaragoza; y Mateo Gilarte y Pedro Camacho, en Murcia.

Al igual que sucede con la pintura religiosa y decorativa al margen de la corte, las primeras décadas del siglo XVIII apenas suponen transformación en el gusto general y en la evolución de las formas, aunque no haya ninguna figura especialmente significativa y creadora en toda la primera mitad de la centuria. Precisamente esos años iniciales del nuevo siglo van a ver el desarrollo mayor de la influencia napolitana de pleno barroco.

Los modelos cortesanos y el arte académico

La influencia de la corte borbónica, cuyos gustos diferían por completo de la tradición española seiscentista, tardó en difundirse, pero consiguó imponerse de modo definitivo a través de las Academias, vehículo utilísimo para asentar influencias y modelos, ya que contó desde el principio con el factor —esencial para la vida económica y social de los pin-

tores— del «ennoblecimiento» de las artes y su dignificación social, por la que se había venido batallando desde fines del siglo XVI.

La creación de la Academia de San Fernando en 1752, tras los intentos de su Junta preparatoria desde 1744, y sucesivamente las restantes academias españolas con la valenciana de San Carlos a la cabeza (1768), van a contribuir a la unificación del gusto y a la difusión de una enseñanza basada en el dibujo académico. Curiosamente, y aunque sin borrarse del todo la consideración un tanto secundaria de la pintura de flores y bodegones, la Academia va a abrir sus puertas a los pintores del género, y aunque englobados en una especie de «segunda clase», lo cierto es que van a concluir por alcanzar reconocimiento universal, al lado de los pintores «de historia».

Madrid va a conocer un extraordinario florecimiento en función de la presencia de unos cuantos maestros de calidad soberbia, en buena

parte ligados a la tradición napolitana, que sin duda resultaba muy grata a Isabel de Farnesio, que procuró reunir, como es bien sabido, gran cantidad de pinturas del género en su colección privada.

En esas fechas, ya trabajaba y había creado alguna de sus mejores obras el más significativo entre los pintores españoles del género: Luis Egidio Meléndez de Ribera.

Luis Paret y Alcázar, Juan Bautista Romero, José López Enguídanos, etc., destacan también en esta época y género bodegonista.

La escuela valenciana de flores y ornatos

Valencia tiene en el siglo XVIII una importancia crecida en el género que nos ocupa. No sólo envía artistas a la corte, sino que en torno a la Academia de San Carlos y, muy especialmente, de su Escuela de flores y ornatos — creada en 1778 con carácter un tanto secundario, para atender ante todo al suministro de modelos nuevos a la pujante industria de la seda, pero que, pronto, en 1784, pasa a equiparse plenamente a las demás secciones y clases de la Academia—, surge un grupo interesante de artistas de calidad.

Se constituyó así un núcleo importante, con vida propia y notable personalidad, que aunque no logró nunca del todo sacudirse un cierto carácter decorativo, de corto vuelo creador, produjo, sin embargo, muchas obras de calidad evidente, siempre gratas e impregnadas de un tono amable y burgués que pasará, casi sin solución de continuidad, al siglo XIX isabelino.

Entre los autores más destacados podemos citar a Félix Lorente, José Ferrer, Benito Senent, Antonio Colecha, Benito Espinós y José Antonio Zapata.

De la generación siguiente, que se forma con los anteriores citados, y cuya obra, en gran parte, corresponde ya al siglo XIX, aunque sin novedades estilísticas algunas, cabe destacar a Francisco Millán, Miguel Parra y a José Romá. También tenemos a los catalanes Francisco Lacoma y Gabriel Planella.

Goya y la irrupción del Romanticismo

Con todo este panorama colorista, superficialmente brillante, sin otra preocupación que el brillo decorativo y la expresión de un bienestar gozoso y ya burgués, viene a contrastar, de modo abrupto y dinámico, la obra de Goya, que abre una dirección diversa e invade, con su terrible y casi feroz simplicidad, el ámbito, hasta entonces sereno, de la naturaleza muerta.

Goya abre otro mundo. Un mundo de intensidad expresiva, de violencia cruel, que corresponde a una realidad nueva y diferente. La herencia de estos bodegones habrá que buscarla ya en nuestro siglo XX, como sucede con tantas otras invenciones goyescas Kokoschka y Soutine son, en realidad, sus verdaderos herederos.

Sus estrictos contemporáneos e incluso los modestos artistas que le suceden inmediatamente y pudieron formarse a la vista de sus realizaciones, se asustaron quizá de tanta violencia o no llegaron a conocer estos lienzos conservados privadamente — como las pinturas negras— para su propia delectación. ■



«Ramillete de flores», de Luis Paret y Alcázar (s.XVIII).

Con 222 grabados de las cuatro grandes series

La Exposición de Goya, en Hellín

■ García-Saúco presentó la muestra en Almansa

Hasta el 2 de febrero permanecerá abierta en el Centro de Educación Especial, de Hellín, la Exposición de Grabados de Goya con un total de 222, pertenecientes a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*. La muestra, que fue presentada en dicha localidad el pasado 20 de enero, proseguirá posteriormente su itinerario por la provincia de Albacete.

Almansa fue la primera etapa del recorrido por la provincia de esta colección de grabados originales de Goya. Organizada con la colaboración del Ayuntamiento de la localidad, estuvo abierta en la Casa Municipal de Cultura desde el 21 de diciembre de 1983 hasta el pasado 15 de enero.

Acompañan a los 222 grabados —en ediciones de 1868 a 1937— diversos paneles explicativos y ampliaciones de los mismos y un audiovisual de 16 minutos de duración sobre la vida y la obra del pintor aragonés.

La colección de grabados originales de Goya fue formada hace varios años por la Fundación Juan March, con el asesoramiento de Alfonso E. Pérez Sánchez, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, y con la ayuda de los artistas Fernando Zóbel y Gus-

tavo Torner. Desde su presentación en Madrid, en la sede de la citada Fundación, en junio de 1979, la muestra ha recorrido más de cincuenta localidades de diversas provincias españolas.

Con esta Exposición de grabados de Goya, expuesta en el Museo de la capital, se inició, el pasado otoño, el Programa «Cultural Albacete». Un total de 6.541 personas visitaron la muestra en el Museo durante el mes y medio en que permaneció abierta al público. Con ocasión de su intervención en el acto de la firma del convenio del «Cultural Albacete», celebrado el 3 de diciembre en la Diputación Provincial, el Ministro de Cultura, **Javier Solana**, visitó la exposición.

Al acto inaugural de la exposición en Almansa asistieron el Gobernador Civil, **José Luis Colado**, la Primera Teniente de Alcalde, **Carmen Valmorisco Martín**, y el Director del Programa «Cultural Albacete», **José Pérez Carranque**.

El profesor **Luis G. García-Saúco** pronunció una conferencia, ilustrada con la proyección de diapositivas, sobre Goya y sus grabados, de la que ofrecemos seguidamente un extracto.



El Ministro de Cultura, Javier Solana, en la visita a la Exposición Goya en el Museo de Albacete, acompañado del director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste.

García-Saúco:

«Goya, testigo de una época»



Quiso el destino que un hombre como Don Francisco de Goya y Lucientes viviera en uno de los momentos más críticos y trascendentales de la historia, no sólo de España sino también de Europa. Nacido en 1746, va a presenciar el momento del cambio político y social desde el Antiguo Régimen al nacimiento de la nueva sociedad política del siglo XIX. Para hacernos una idea más precisa, podemos considerar dos hechos: cuando Goya nace todavía reina en España Felipe V; y cuando muere en Burdeos en 1828, Carlos Marx ya tiene diez años. Estos dos paradigmas nos pueden ayudar a comprender mejor lo trascendental de la época en que a Goya le ha tocado vivir.

Nace Francisco de Goya y Lucientes en el pueblecito aragonés de Fuendetodos, el 30 de marzo de 1746, hijo de un maestro dorador de retablos. Esta circunstancia lo familiarizaría, sin duda, con las técnicas artísticas y pictóricas.

A los doce años entra en el taller de un oscuro pintor zaragozano, José Luján, con el que aprendería «la cocina» de la pintura. Sin embargo, sus inquietudes le llevan a la Corte, con el deseo, sin éxito, de conseguir una pensión de la Academia de San Fernando, intento que volverá a repetir frustradamente.

Goya, sin esa ayuda oficial que suponía la Real Academia, marcha a Roma.

Vuelto a España, en 1773, en Madrid, casa con Josefa Bayeu, de una familia de pintores que le ayudarán a introducirse en el ambiente artístico de la Corte.

En 1774 se le encargan cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, tarea que realizará hasta 1792. La temática de sus cartones es, en general, fiel reflejo de una serie de alegres y costumbristas situaciones; en ellos ya se vislumbra una cierta actitud crítica ante la vida y ante la sociedad en que le ha tocado vivir.

En 1780, Goya ingresa en la Real Academia de San Fernando. Para ella pinta un crucificado correcto y clásico, hoy conservado en el Museo del Prado. En ese mismo año inicia la bóveda del Pilar, que finaliza con duros enfrentamientos con su cuñado Bayeu. Comienza a relacionarse con la más alta aristocracia de la Corte, los duques de Osuna y de Alba.

Pinta, en 1788, los cuadros de la Catedral de Valencia. En el que representa a San Francisco de Borja atendiendo a un moribundo hacen su aparición unos seres monstruosos, que tanta transcendencia tendrán en toda la producción plástica posterior del artista aragonés.

Un año después, Goya es nombrado pintor de Cámara de Carlos IV. Ese mismo año estalla la Revolución Francesa.

Con la toma de la Bastilla

se materializa una de las revoluciones más importantes de la Historia. Goya quizá no vio con malos ojos aquellos hechos. Inmediatamente en España se prohíben liberalidades como estudiar en el extranjero, se prohíbe la Enciclopedia. Goya se marcha de la Corte sin permiso oficial. En Cádiz, en 1792, enferma, lo que hace que tenga que justificarse por su estancia allí. Mucho se ha hablado de su enfermedad; lo cierto es que como consecuencia de ella quedará definitivamente sordo, lo que va a crear en Goya un aislamiento exterior, pero a la vez enriquecedor de su producción artística. De ese mal van a venir una serie de obras de una riqueza de contenido, reflejo de una amargura y de una insatisfacción que va a ser precedente de las realizaciones surrealistas y expresionistas, a lo que hay que añadir, naturalmente, otra serie de problemas que se irán presentando a lo largo de su vida.

A su vuelta a la Corte, en 1793, ya sordo, va a continuar Goya su proceso de elaboración y perfeccionamiento artístico. Director de Pintura de la Real Academia, en 1795, iniciará en esa época sus contactos con la Duquesa de Alba.

Entre 1796 y 1797 Goya viaja a Andalucía. El ambiente que vive durante aquellos días junto a la Duquesa de Alba en Sanlúcar de Barrameda le harán ver las

cosas con mayor objetividad y sosiego; el resultado serán *Los caprichos*.

En 1799 Goya saca a la venta, en una onza de oro, la serie de *Los caprichos*. En el «Diario de Madrid», del 6 de febrero de ese mismo año, se decía: «(...) Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puedan también ser objeto de la pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice...»

Es cierto que Goya después vería que estas estampas podían ser peligrosas y que a la Inquisición bien podía molestarle por el objeto —a veces anticlerical— de la temática de los grabados. Por ello, en 1803, el artista regaló al Rey las planchas y los ejemplares que le quedaban para la Real Calcografía.

En 1800, Goya realizará uno de los cuadros más tiernos —*El retrato de la condesa de Chinchón*—, una obra donde muestra a la mujer de Godoy aislada, en estado de buena esperanza. Sentada y con aire triste, vestida de blanco sobre un fondo oscuro, acentuando más la sensación de soledad. La cara, de mirada perdida, con un extraño tocado, muestra ese aire distante y tímido de una mujer que se había criado aislada con rigidez y que posteriormente casó con Manuel Godoy por imposiciones políticas y familiares.

Más adelante —1801— Go-

ya será encargado de pintar un cuadro de la Familia de Carlos IV: una de las obras más descarnadas y fuertes de una corte dominada por la reina M.^a Luisa —que aparece ferozmente desagradable— contrastando con el gordo Carlos IV que casi esperpéntico se muestra ufano, lleno de condecoraciones y ajeno al derrumbamiento de un régimen político que se había iniciado en Francia en 1789 y que, a lo largo del nuevo siglo XIX, va a imponerse prácticamente en toda Europa.

El año 1808 es fecha definitiva en la Historia de España y, también, en la personalidad artística de Goya. Vive, en este período, en la contradicción, pues, por una parte, jura fidelidad al rey impostor y, por otra, asiste atónito a los desastres de la guerra, motivo de otra serie de grabados. Realiza el retrato alegórico de José Bonaparte y probablemente asistió al sitio de Zaragoza. Goya recorrería caminos de tierra española donde contemplaría, desde un lado imparcial, lo trágico de la guerra y sus consecuencias, que van a ser motivo de atención de la serie de grabados que realizará a partir de 1810.

Mientras se desarrolla la guerra, América, la América Hispánica comienza su independencia y las Cortes Españolas reunidas en Cádiz aprueban una Constitución política de la monarquía, una Constitución que ciertamente nacía con ideas dimanadas de la Revolución Francesa. Goya, sin duda, vería con buenos ojos este ordenamiento jurídico para nuestra nación, motivado también por los desmanes cometidos por los franceses y por los propios españoles, como lo demuestra en su serie los *Desastres*.

Al finalizar la guerra, en 1814, antes de la vuelta de Fernando VII, Goya se dirige a la Regencia mostrando «sus ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa». A lo que el Secretario de Hacienda accedió. De este modo nacían dos cuadros: *La carga de los Mamelucos* y *Los fusilamientos del 2 de Mayo*. La técnica suelta, la luz que ilumina los fusilamientos, el golpe de color de la camisa blanca del español fusilado o el dinamismo expresionista del ataque en la Puerta del



Sol, son sin duda una lección y un anticipo de lo que posteriormente serán una serie de «-ismos» del arte contemporáneo.

Sin embargo, con la vuelta de Fernando VII todos los proyectos liberalizadores se frustran. Se restaura la Inquisición, se cierran las Universidades y la Constitución de Cádiz queda abolida por el propio rey. La represión frente a los afrancesados es feroz. En 1815, Goya ya sufre en sus carnes un proceso inquisitorial por las famosas *majas*, calificadas de obscenas por el tribunal. Estas obras, sobre todo *La maja desnuda*, pueden considerarse precedente de la famosa *Olimpia* de Manet, de ejecución posterior. Las *majas* siguen sin duda la línea de los desnudos que tiempos atrás habían realizado Giorgione, Tiziano, Velázquez y que ahora sirven de nexo con la citada *Olimpia* de Manet.

En este período anterior a 1820, Goya se siente marginado, recluso en sí mismo. Es, en este momento, cuando inicia la serie de grabados de *La Tauromaquia*, quizá que-

riendo olvidar el ambiente hostil que le rodea. Para la realización de la serie consultaría bibliografía sobre el tema, principalmente la *Carta histórica sobre el origen y progresos sobre la fiesta de los toros en España*, publicada por Nicolás Fernández de Moratín en 1777. La serie tiene un carácter testimonial, pero también ilustrado de historias gráficas de un tema tan genuinamente hispánico como es la fiesta brava.

Otro hecho importante en la vida de Goya es cuando se traslada a vivir a «La Quinta del Sordo» —una casita a orillas del Manzanares—, en 1819, acompañado por su fiel Leocadia Zorrilla. En su retiro, una vez más, cae enfermo y su aislamiento se acentúa. Para su deleite, o reflejo de su situación psicológica, decide decorar aquella casa con una serie de obras: las pinturas negras. Técnicamente, las pinceladas sueltas son un precedente del impresionismo; por la temática, en ocasiones, casi nos hablan de un expresionismo. Asimismo el descarnado realismo de algunas figuras entran en la mejor línea de

la tradición española. De esta serie es, por ejemplo, la «lucha a garrotazos», «el aquelarre», «Saturno devorando a sus hijos».

A los mismos años de las pinturas negras deben corresponder la cuarta serie de sus grabados, *Los Disparates*, que no llegaría a concluir y que se publicarían incompletos muchos años después de fallecer el artista aragonés.

Al producirse la reacción absolutista en España —1823— el Goya liberal marcha a Francia con Leocadia Zorrilla; visita París y después se instala en Burdeos junto con otros amigos refugiados. Goya tiene 78 años, pero su fuerza expresiva y su fecundidad es admirable. Regresa a España y a los 80 años es retratado por Vicente López, sin duda en su más fiel retrato donde se nos muestra todavía con esa especial vitalidad del genio. El artista ha conseguido su jubilación como pintor de cámara de Fernando VII, se marcha nuevamente a Burdeos para regresar en 1827 — fecha en que pinta el retrato romántico de su nieto Marianito—. Sin embargo, su casa ya está en Francia; en esta época realizará la famosa *Lechera de Burdeos* que es su última gran obra plenamente impresionista, de color, de pincelada, de fuerza: una pintura que es la culminación de todo un largo proceso, ese «Aún-aprendo» que el pintor coloca debajo de un dibujo de un anciano.

El 16 de abril de 1828, Goya muere en su exilio francés, sin duda pensando en su patria en la que siempre se sintió arraigado.

Con Goya, según Lafuente Ferrari, murió «el precursor de todos los caminos del arte europeo». Cincuenta y tres años después nacería Picasso en Málaga. ■



Obra abstracta, desde el 17, en La Roda

El grabado español

Hasta el 12 de febrero permanecerá abierta en el Museo de Albacete la Exposición de Grabado Abstracto Español. Inaugurada el pasado 12 de enero con una conferencia del pintor y creador del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, Fernando Zóbel, esta colectiva está integrada por 85 obras de 12 artistas españoles contemporáneos. Sobre la obra y los autores se informó en el anterior número de este «Boletín Informativo». A partir del 17 de febrero, la muestra se ofrecerá en La Roda.

El grabado comprende una serie de técnicas que permiten producir, mediante una matriz, imágenes y signos repetibles con exactitud. Mediante estas técnicas, andando el tiempo se produjeron obras de arte, como señala quien fuera secretario de la Calcografía nacional y autor del trabajo «Historia del grabado en España», Antonio Gallego. Hoy por grabado se entiende tanto el proceso como el resultado, es decir, la imagen impresa y repetible que por medio de una matriz entintada se traslada a un soporte generalmente de papel mediante una prensa o un tórculo.

El descubrimiento y aplicación del grabado —uno de los cambios más trascendentales en la evolución de la humanidad— son, en Europa, ligeramente anteriores a la imprenta de tipos móviles, de mediados del siglo XV. La invención de la imagen grabada en una matriz, y por lo tanto repetible con exactitud, trajo la posibilidad de retransmitir ciencia, según la acepción moderna del término. Probablemente ya en el siglo XIV los europeos comienzan a estampar imágenes impresas de manera subalterna y sin importancia, hasta que a finales del siglo XV los grabados inundan Europa y se erigen en algo insustituible.

En la década de 1480 a 1490 comienza la historia del grabado en el libro español, con cierta lentitud a causa de la situación política y económica. En el período incunable, las dependencias de los grabados xilográficos españoles frente a los germánicos son manifiestas y similares a las que se detectan en toda Europa.

Serán sobre todo los flamencos quienes monopolicen durante gran parte de los siglos de oro la producción calcográfica madrileña.

En general, los pintores barrocos españoles, salvo excepciones contadas, apenas se adentraban en estas técnicas, consideradas artesanales, y cuando lo hicieron no se sacudieron una cierta timidez. Hasta tiempos recientes no existe en España la figura del pintor-grabador, de la que se nutre fundamentalmente el grabado como objeto artístico. Carlos III favorece el grabado notablemente, y en tiempos de Carlos IV, por decisión de Floridablanca se funda en la Imprenta Real un departamento calcográfico, origen de la Calcografía Nacional, que ha logrado subsistir hasta nuestros días.

Goya va a suponer un caso aparte en la historia del grabado español, jamás superado; pionero, además, de una de las técnicas del grabado

que va a desarrollarse a lo largo del siglo XIX: la litografía. En cuanto al siglo XX, uno de los más grandes grabadores españoles será Picasso, quien, desde su primer aguafuerte en 1899 en Barcelona, inicia una tarea grabadora de más de 70 años.

Después de la guerra civil cesa la brillante actividad gráfica de la época precedente; resurge una década más tarde, y alcanza, a partir de 1960, una exuberancia increíble, acogiéndose todas las tendencias artísticas en modalidades como la plancha, la piedra, la madera o la seda. En ese contexto se enmarca, junto a otro tipo de grabado figurativo, el grabado abstracto español, con autores tan destacados como los ofrecidos en esta exposición que recorre Albacete.



Acompaña a la Exposición de Grabado Abstracto un libro sobre «Arte Abstracto Español», editado por la Fundación Juan March, en el que se analiza gran parte de los fondos de arte abstracto de esta institución, muchos de ellos del Museo de las Casas Colgadas, de Cuenca, donado a la citada Fundación por su creador Fernando Zóbel. Los textos son de Julián Gállego.

Finaliza el 6 de febrero

Ciclo sobre Sonatas de Mozart para piano y violín

■ Interpretado por diez destacados solistas

El 6 de febrero finaliza, en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura, de Albacete, el Ciclo de Conciertos dedicado a las «Sonatas de Mozart para piano y violín», tercero de los organizados en la capital con carácter monográfico por el Programa «Cultural Albacete».

Iniciado el pasado enero, este Ciclo, integrado por cinco conciertos, viene siendo ofrecido por diez destacados solistas y continúa el repaso sistemático de la obra camerística de los grandes autores de la historia de la música que el mismo Programa comenzó en noviembre con las sonatas para violoncello y piano de Beethoven y Brahms.

En esta ocasión no se ha programado la integral, sino las 18 sonatas de madurez: hay, al menos, 16 sonatas anteriores, de los años

1764 y 1766 (el Mozart de 8 y 10 años), que añaden poco a lo que escribió después y podrían perturbar la audición de las restantes.

Las ediciones normales suelen incluir 19 sonatas: las 18 que incluye este ciclo y la K.570, en Si bemol mayor, compuesta en Viena en 1789, que es, en realidad, una sonata para piano; fue publicada con el añadido de una parte de violín que nada aporta a la parte pianística. Dos de las dieciocho, las K. 402 y 403, son sonatas incompletas, junto a su compañera la K.404: se ha optado por incluir las dos primeras, recogidas en las ediciones «Urtext», porque su exclusión hubiera dejado sin música, en este ciclo, unos años cruciales del compositor; y no se ha incluido la K.404, al igual que algunos otros fragmentos de sonatas.

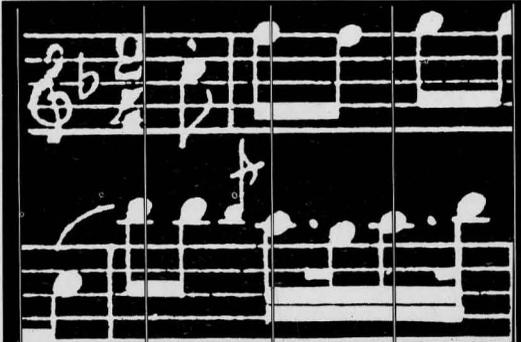
En conjunto, las 18 sonatas proporcionan un bellissimo guión para acompañar a Mozart en la década más crucial de su existencia: entre 1778 y 1788. Aún le quedaban tres años más de vida, pero en ellos no escribió ya ninguna sonata para violín, ni tampoco sinfonías; son los años de sus tres últimas óperas y del Réquiem inconcluso. Pocas veces tocadas, y prácticamente nunca en ciclos como el presente, estas sonatas pueden contribuir al mejor conocimiento del «Mozart desconocido».

Los intérpretes que han venido actuando en los cuatro primeros conciertos del Ciclo fueron los pianistas **Juan Antonio Alvarez Parejo**, **Josep Colom**, **María Manuela Caro** y **Antoni Besses** y los violinistas **Wladimiro Martín**, **Manuel Villuendas**, **Polina Katliarskaia** y **Gonçal Comellas**.

En el último concierto lo harán **Julián López Gimeno** (piano) y **Pedro León** (violín).

Como viene siendo habitual en los ciclos musicales del Programa «Cultural Albacete», se ha editado un folleto-programa que, además de datos biográficos de los intérpretes y el programa, incluye una introducción general sobre Mozart, a cargo del crítico musical **José Luis García del Busto**, y notas a las distintas sonatas.

En páginas siguientes se ofrece un extracto del citado estudio.



M O Z A R T

Sonatas para piano y violín

Enero 1984		
Lunes, 9	Sonatas de Mannheim (1778): K. 296, 301, 302 y 303	Wladimiro Martín, violín Juan Antonio Alvarez Parejo, piano
Lunes, 16	Sonatas de Mannheim, Paris y Salzburgo (1778-79): K. 304, 305, 306 y 378.	Manuel Villuendas, violín Josep Colom, piano
Lunes, 23	Sonatas de Viena (1781): K. 376, 377 y 379	Polina Katliarskaia, violín María Manuela Caro, piano
Lunes 30	Sonatas de Viena (1782-84): K. 380, 402, 403 y 484	Gonçal Comellas, violín Antoni Besses, piano
Febrero 1984		
Lunes, 6	Sonatas de Viena (1785-88): K. 481, 526 y 547	Pedro León, violín Julián López Gimeno, piano

Todos los conciertos tendrán lugar en el Salón de Actos de la Dirección Provincial de Cultura, Avenida de la Estación, 2, Albacete. Entrada libre. 20:00 horas.

Mozart, una madurez precoz

El catálogo de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) consta de treinta y dos sonatas para piano y violín. Si numeramos también, como hiciera Köchel, alguna de paternidad más que dudosa, otras incompletas e incluso algún fragmento, llegaríamos a contabilizar más de cuarenta, repartidas homogéneamente a lo largo de la carrera de nuestro compositor, excepto un vacío que separa la época de exhibiciones del niño prodigio de la etapa de madurez, una madurez también precoz.

Ante un ciclo de esta extensión, el tópico tiente: he aquí resumen de todo Mozart... Pues no. Si hubiéramos de valorar al compositor salzburgués exclusivamente a través de este «corpus», encontraríamos a un músico extraordinariamente dotado y fácil para escribir música, a un músico investigador de la forma y que colabora a establecer el modelo de sonata, a un músico que se encontró cómodo en su tiempo y tuvo talento para, sin salirse de sus esquemas, dar con un lenguaje personal.

Lo que sí se encuentra siempre, en una producción muy extendida a lo largo de la carrera de un compositor, son las claves para detectar la evolución que siempre se da en los grandes creadores. Aquí partimos del Mozart que, a sus siete años, sale de Salzburgo acompañado por su hermana y su padre, muy dispuesto éste a que sus niños «conquistaran» Europa, y llegamos hasta el Mozart de la *Sonata K. 547* que nace entre la composición de las *Sinfonías 39 y 40*.

Fue en Bruselas donde el

pequeño Mozart compuso la *Sonata K. 6*, que inicia el capítulo que aquí nos interesa. El primer grupo, de cuatro sonatas, se completaría y editaría en París, con el título de *Sonatas pour le clavecin, que peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon*.

Pasando por alto el grupo espúreo de las *Sonatas de Milán*, recogido en el catálogo de Köchel, avanzamos hasta 1778. Mozart tiene ya 22 años. Dejó de ser niño prodigio, es un prodigioso compositor y lleva ya un tiempo intentando ser reconocido como tal y vivir dignamente de su trabajo. Atrás quedaron los viajes de exhibición. En septiembre de 1777, esta vez con su madre, parte Mozart con intención de «colocarse».

El Príncipe Elector de Baviera le rechaza en Munich. El Elector de Mannheim le reconoce su valía, pero no tiene plaza vacante. Esto vino a causar mayor decepción en el joven Mozart pues, tras varios amorcillos pasajeros, allí había conocido a quien despertaría en él la mayor atracción amorosa: la cantante Aloysia Weber.



Marzo de 1778, París. En los Concert Spirituels se tocan dos sinfonías del joven salzburgués, entre ellas la llamada *Sinfonía París, K. 297*, pero tampoco cuaja allí el posible establecimiento. En esta etapa muere su madre y Mozart, a regañadientes, emprende poco después el regreso al hogar.

Sonatas palatinas

Este es el entorno biográfico en que surgen las primeras sonatas violinísticas de madurez, las *K. 301* al *306*, escritas en Mannheim y París y fechadas en 1778. Tres considerables obras dramáticas preceden a esta composición — *Lucio Silla, La finta giardiniera* e *Il Re pastore*—, así como los *Cuartetos* con flauta y el bellísimo *Concierto en Sol mayor* para el mismo instrumento. En la partitura, desde el mismo título, Mozart deja explícito su avance: «*Six Sonates pour le Clavecin ou Forte Piano, avec accompagnement d'un violon*». El piano moderno está ya considerado como vehículo instrumental y, por otra parte, aunque se siga hablando de «acompañamiento», éste ya no es una opción, sino una exigencia. Por lo demás, interesa recordar que en 1775 había escrito sus magistrales *Conciertos* de violín.

Sobre el estilo sigue planeando la sombra del influyente Johann Christian Bach, y ahora también la de Joseph Schuster, músico de Mannheim autor de unos *Duetti* que influyeron en nuestro compositor. En carta a su padre, fechada el 14 de febrero de 1778, Mozart habla de que compone *Clavierduetti mit Violin*. La sonata «moderna» para dos instrumentos está ya rozándose en el as-

Mozart

Sonatas de Viena

Inmediatamente surgen las *Sonatas K. 402, 403 y 404*, que no participan del esplendor de la *Sinfonía Haydn* escrita inmediatamente antes, ni sirven como objeto de estudio en la evolución compositiva en este campo, ya que quedaron incompletas.

1783: Nacimiento y muerte, a los dos meses, de su primer hijo. *Cuarteto K. 421, Sinfonía Linz*. 1784: *Conciertos de piano números 15, 16 y 17*. Obras que demuestran no ya un magisterio intachable en diversos géneros instrumentales, sino una inspiración con momentos sublimes. La composición de dúos de cámara ya no va a hacerse en tandas agrupadas convencionalmente, sino respondiendo a una funcionalidad momentánea, a requerimiento de un impulso inspirador o a ambas cosas a la vez, pero en todo caso van a ser obras individualizadas en las que el «estilo galante», los aires «de salón», quedarán superados en varias sonatas por la hondura expresiva, la audacia técnica y la personalizada inspiración.

Dos hechos biográficos notables coinciden con la aparición de la *Sonata K. 454* de 1784, escrita por Mozart «para dar satisfacción a los amateurs»: el nacimiento del segundo hijo del matrimonio y el ingreso de Wolfgang como miembro de la logia masónica «Zur Wohltätigkeit».

La belleza, el equilibrio, el interés del ciclo violinístico de Wolfgang Amadeo Mozart representa una categoría intermedia entre la precariedad y hasta la vulgaridad de su biografía, y la elevada trascendencia artística de sus mejores obras. En todo caso, es Mozart. ■

pecto instrumental, aunque la forma, en dos movimientos, sigue siendo deudora de la tradición. Comentábamos antes las aspiraciones que Mozart albergaba de independencia con respecto al padre y de afianzamiento de su propia personalidad. Repárese en este detalle: el grupo de sonatas que comentamos aparece firmado en la portada «par Wolfgang Amadeo Mozart fils».

Sonatas de Mannheim y Salzburgo

El siguiente grupo de Sonatas no gozó de una gestación tan homogénea. La *K. 296* fue escrita en Mannheim inmediatamente después de la *K. 305* —tan sólo cuatro *arias* entre una y otra sonata e incluso unos meses antes que las catalogadas como *K. 304 y 306*. La *Sonata K. 378* fue escrita en Salzburgo en los comienzos de 1779, prácticamente a la vez que el *Concierto en Mi bemol mayor* para dos pianos y orquesta. Las otras cuatro de este grupo de seis editado por Artaria corresponden a un mismo período vienés —entre abril y julio de 1781— inmediatamente posterior al estreno en Munich de *Idomeneo*. Por entonces, Mozart había compuesto ya treinta y cuatro sinfonías, pero su «status» como músico independiente distaba mucho de ser bueno.

Estas *Sonatas Artaria* se estructuran ya en tres movimientos pero la forma, si bien revela fantasía, variedad y sentido unitario, todavía no aparece fijada con la solidez de criterios que el mismo Mozart mostraba en el género sinfónico. El aspecto instrumental se afianza: el violín es aprovechado sabiamente en sus recursos y resulta ser vehículo idóneo para ese lirismo pre-romántico tan característico del compositor.

En los días en que componía las *Sonatas K. 376, 377, 379 y 380* —concretamente el 13 de junio de 1781 —Mozart quedaba liberado definitivamente de su penosa dependencia del arzobispo Colloredo. Cierta felicidad para obtener alumnado esporádico le hizo pensar que, al menos, la supervivencia estaba asegurada. Más tarde, hasta esta modesta actividad se tamblearía. Mozart, siempre con algo de niño frágil, una vez liberado del amo y relajadas las ataduras paterno-filiales, creyó necesario procurarse otra vinculación: el matrimonio. Su amada Aloysia se había casado. Una hermana de ésta, Konstance, empezó a ser vista como dechado de virtudes y atractivos que seguramente no respondían por completo a la realidad. Se casaron el 4 de agosto de 1782, tres semanas después del estreno de *El rapto del serrallo* que había traído aplauso e ilusión, ya que no soluciones.

Los intérpretes

VLADIMIRO MARTIN DIAZ, madrileño, estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1971 la Fundación Juan March le concedió una beca para realizar un estudio analítico-dinámico del arco, que fue publicado con el título de «Bariolage». Desde 1978 es catedrático de violín en el citado Conservatorio de Madrid.

JUAN ANTONIO ALVAREZ PAREJO, nacido en Madrid, estudió en el Conservatorio de esta capital. Dedicado a la música de cámara y al acompañamiento de cantantes, actualmente es Profesor de piano en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

JOSEP COLOM, barcelonés, estudió en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal y en la Ecole Normale de Musique de París. Entre otros galardones, cuenta con los Primeros Premios Beethoven y Scriabin de Radio Nacional, en sendos concursos conmemorativos de ambos centenarios, el Epinal (Francia) y otros.

MANUEL VILLUENDAS, nacido en Barcelona, estudió en el Conservatorio Superior de Música de esa capital, y posteriormente, en el de Bruselas, con André Gertler. Cuenta con varios premios en festivales nacionales o internacionales y actual-

mente es Primer Concertino en la Orquesta Sinfónica de Madrid.

POLINA KATLIARSKAIA, rusa, tras realizar estudios en Kiev y en Odesa, se graduó en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, donde estudió con Dimitri Tsiganov. Ha obtenido Diploma de Honor en el Concurso Internacional «María Canals» de Barcelona y en el «Carl Fleish» de Londres. Ha dado numerosos conciertos en dúo con el violinista Comesaña.

ANTONI BESSES, catalán, estudió en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, con premios «María Barrientos» y Extraordinario de Piano, entre otros; y posteriormente trabajó en París, con P. San-san y O. Messiaen y en Amberes con F. Gevers. Es también compositor y director de orquesta. En 1979 obtuvo el Primer Premio de esta última modalidad en el Concurso de Amberes.

PEDRO LEON nació en Madrid, en cuyo Conservatorio realizó sus estudios de violín con Premio Fin de Carrera y Primer Premio de Música de Cámara. En 1962 obtuvo la plaza de concertino de la Orquesta de Cámara Gulbenkian de Lisboa. Ha actuado por diversos países y actualmente es Concertino de la Orquesta de la RTVE, puesto que

comparte con la Cátedra de Violín en el Real Conservatorio de Madrid.

JULIAN LOPEZ GIMENO, madrileño, realizó sus estudios musicales con José Cubiles en el Conservatorio de dicha capital con Premio Fin de Carrera y Primer Premio y Premio Extraordinario de Virtuosisimo. Desde 1963 viene desarrollando una intensa labor concertística en España y en el extranjero. Es, desde 1968, catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

MARIA MANUELA CARO estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se ha dedicado preferentemente a la música actual y desde hace algunos años ha cultivado la música de cámara en dúo con el piano, interpretando las obras más importantes de esta modalidad.

GONÇAL COMELLAS, gerundense, ha desarrollado una intensa actividad como concertista por Europa y América, colaborando con importantes directores de orquesta. Entre otros galardones, ha obtenido el Primer Premio de Violín y Viola «Carl Fleish» y el «Audience Price». Entre sus grabaciones figura la Sonata para Violín y Piano de Pau Casals, en primera realización mundial, así como la edición completa de las Sonatas y Partitas de Bach.

Programa del ciclo*

9 de enero

Sonatas de Mannheim (1778): K. 296, 301, 302 y 303.

Wladimiro Martín, violín.

Juan Antonio Alvarez Parejo (piano).

16 de enero

Sonatas de Mannheim (1778-79): K. 304, 305, 306 y 378.

Manuel Villuendas (violín).

Josep Colom (piano).

23 de enero

Sonatas de Viena (1781): K.376, 377 y 379.

Polina Katliarskaia (violín).

María Manuela Caro (piano).

30 de enero

Sonatas de Viena (1782-84): K. 380, 402, 403 y 454.

Gonçal Comellas (violín).

Antoni Besses (piano).

6 de febrero

Sonatas de Viena (1785-88): K.481, 526 y 547.

Pedro León (violín).

Julián López Gimeno (piano).

* Los conciertos, de entrada libre, se celebran a las 20 horas.

Desde el 20 de febrero

Ciclo de piano romántico

■ Constará de ocho conciertos monográficos ofrecidos por intérpretes españoles

Los días 20 y 27 de febrero se celebrarán, dentro del Programa «Cultural Albacete», los dos primeros conciertos de un Ciclo de Piano Romántico, que proseguirá durante el mes de marzo y primera decena de abril, dedicado a recitales de ese instrumento a cargo de destacados solistas españoles. Concebido con un carácter monográfico, cada uno de los ocho conciertos que componen este ciclo se dedicará a un autor de los «clásicos» de la música universal, que compusieron obra dentro del Romanticismo: Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt y Brahms; y el ciclo se cerrará con un concierto dedicado a obra de diversos compositores románticos españoles.

El programa y los intérpretes que actuarán en el ciclo durante el mes de febrero son los siguientes:

Lunes 20 de febrero

BEETHOVEN

Intérprete: Isidro Barrio.

Programa: Sonata n.º 13, en Mi bemol mayor,

Op. 27, n.º 1

Sonata n.º 14, en Do sostenido menor,

Op. 27, n.º 2 («Claro de Luna»)

Sonata n.º 21, en Do mayor, Op. 53

(«Waldstein»)

Lunes 27 de febrero

SCHUBERT

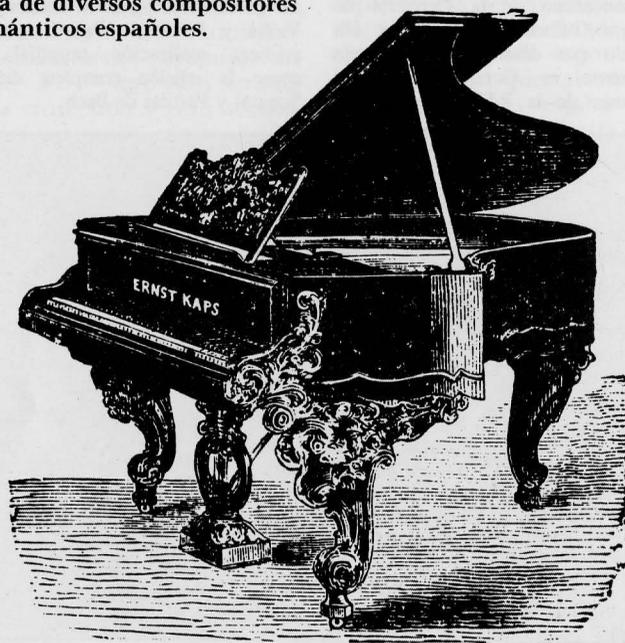
Intérprete: Eulalia Solé.

Programa: Impromptu n.º 2 en La bemol, D. 935

Impromptu n.º 3 en Si bemol, D. 935

Sonata en Si bemol, D. 960

Todos los conciertos del ciclo darán comienzo a las 20 horas. La entrada es libre.



Los pianistas Isidro Barrio y Eulalia Solé ofrecerán los dos primeros conciertos del ciclo, en febrero. **Isidro Barrio**, madrileño, realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Además del Premio Nacional de Piano (1964), ha sido galardonado, entre otros, con la Medalla de Oro del Festival Internacional de Música Romántica Lago di Garda.

Eulalia Solé, nacida en Barcelona, estudió en el Conservatorio Superior de Música de esta capital. Posteriormente perfeccionó sus conocimientos de piano en París (con beca de la Fundación Juan March), bajo la dirección de Christian Sénart.

Por la Compañía titular del Bellas Artes

«Casa de Muñecas» se representó en Albacete

■ En versión de Ana Diosdado, inició las actividades teatrales de «Cultural Albacete»

La obra *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, en versión de Ana Diosdado, se representó en Albacete, en el Teatro Circo, los pasados 14 y 15 de diciembre, por la Compañía Titular del Teatro Bellas Artes de Madrid. Con ella se iniciaron las actividades teatrales del Programa «Cultural Albacete», que, además de otras líneas de acción en otros campos culturales, proyecta la realización, a lo largo de los dos cursos consecutivos del mismo, de representaciones teatrales periódicas, a través de compañías con obras de repertorio, tanto dentro de los llamados circuitos de teatro comercial, como de producciones directamente promovidas por el Centro Dramático Nacional.

Para favorecer el nacimiento de la intensificación teatral el Programa quiere promover de un modo especial el acceso de la población estudiantil, estableciéndose con este fin precios populares en dichas representaciones. El día del estreno de *Casa de Muñecas* en Albacete, se llevó a cabo, antes de la función para el público, un ensayo general al que asistieron grupos de estudiantes, acompañados de sus profesores, procedentes de centros docentes de Albacete.

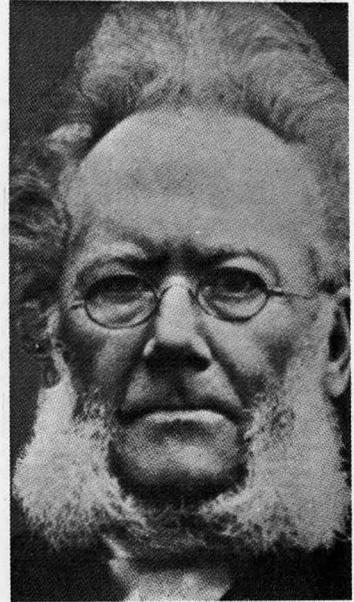
Al día siguiente también se ofreció una representación, a la que asistieron gratuitamente centenares de escola-

res, con quienes mantuvo un coloquio, previo a la escenificación, el director de la obra José María Morera.

Casa de Muñecas, con la misma versión literaria de Ana Diosdado, y el mismo montaje, se estrenó en febrero del pasado año en el Teatro Bellas Artes de Madrid, por la misma Compañía que la representó en Albacete, la Titular del citado Teatro; la puesta en escena fue realizada por el Centro de Producción Teatral Alcava; la dirección corrió a cargo de José María Morera y la escenografía y vestuario, de Gustavo Torner. El reparto de actores, por orden de aparición, estuvo integrado por José María Pou, Amparo Baró, Ana María Barbany, Joaquín Kremel y Dionisio Salamanca, con la colaboración de Cándida Losada.

Antes del estreno de esta versión en Madrid, la última representación de *Casa de Muñecas* en España fue la del Teatro Eslava, de Madrid, en 1964, protagonizada por María Cuadra y Enrique Diosdado, y con dirección de Juan Prat Gay.

«A teatro lleno, —señalaba el diario «La Voz de Albacete» con motivo de su estreno en esta capital—, la representación por la Compañía Titular del Teatro Bellas Artes de Madrid, de la obra *Casa de Muñecas* puede decirse que ha constituido el



más importante suceso teatral en Albacete desde hace mucho tiempo».

Por su parte, Arturo Tondero apuntaba en el diario «La Verdad» que «esta *Casa de Muñecas* rezuma profesionalidad y experiencia bien dirigidas, como hace mucho tiempo que no veíamos aquí en una obra de teatro.»

En páginas siguientes se reproduce un texto de la autora de la versión, Ana Diosdado, sobre *Casa de Muñecas*, así como algunos datos sobre la significación de Ibsen y de esta obra concreta dentro del panorama del drama contemporáneo, y un extracto de las críticas publicadas por la prensa de Madrid y de Albacete con ocasión de ambos estrenos.

Ibsen, padre del teatro moderno

Henrik Johan Ibsen nació el 20 de marzo de 1828 en Skien, Noruega, y murió el 23 de mayo de 1906, en Kristiania. Hijo de un comerciante arruinado, tuvo que trabajar como mancebo de botica, mientras cursaba estudios. Pronto la literatura y el teatro absorbieron sus actividades. En 1857 era ya director del Teatro Noruego, de Kristiania. Gracias a una bolsa de viaje, pudo ir a Roma, donde escribió dos de sus obras principales: *Brand* y *Peer Gynt*. Salvo algunas visitas a la patria, vivió fuera de ella hasta 1891.

Ibsen forma, junto a su compatriota Bjørnson y el sueco Strindberg, el núcleo típico del momento «naturalista» europeo. El, que había seguido las enseñanzas de Scribe, de Augier, y de Dumas, logra con su dramaturgia acabar con los temas que gustaban en el siglo XIX, e imponer una nueva forma teatral que abarcaba la vida cotidiana con sus taras, desesperanzas y crisis morales.

Su obra, a pesar de su aparente diversidad, ofrece una unidad fundamental extraordinaria. Temas como el idealismo y el «pacto de la ma-

yoría», lo irremediable del pasado, la naturaleza de la vocación, la libertad y una inclinación a los elementos simbólicos, se encuentran presentes en casi todos sus dramas. La crítica actual ha visto que lo más relevante de su teatro, y más poético, es el lenguaje de los personajes, que olvidando su destino se abandonan a la evasión, en el sueño y en lo irracional, fingiéndose una humanidad cercana a la poesía.

Técnicamente, a las innovaciones que significan el que sus argumentos se desarrollen normalmente en corto período de tiempo y su perfeccionamiento del teatro de «conversación», habría que añadir su acertada intuición respecto a la importancia de una puesta en escena reveladora de las circunstancias exteriores de la acción y del medio en que se desenvuelven sus personajes, dotados de verdadera autonomía escénica y distintos al autor que los concibe.

El mensaje de Ibsen constituye una rebelión contra un mundo estrecho y convencional, un mensaje que sacudió a una Europa sofocada por la respetabilidad y la

hipocresía burguesas. Sus piezas teatrales pueden ser consideradas como verdaderos ensayos filosóficos en torno de cuestiones vitales para el hombre y su destino.

Peer Gynt, *Las columnas de la sociedad*, *Casa de muñecas*, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo*, *El pato salvaje*, *Hedda Gabler*, *El pequeño Eyolf*, *Cuando despertemos los muertos*, etc., son sus obras más conocidas. Pero es, quizás, *Casa de muñecas* —escrita en 1879— la obra que más repercusión ha tenido de su vasto repertorio, tal vez debido a la fuerte polémica que suscitó en su época el plantear escénicamente el problema de la liberación de la mujer, pero que Ibsen extendía a todo el género humano. Nuestra escritora Carmen Laforet ha escrito sobre ella: «Ibsen, a quien obsesiona la búsqueda del sentimiento de libertad, de independencia de criterio en el alma humana (quizá porque es un sentimiento no muy fácil de encontrar y sí muy fácil de sofocar), ve que ese sentimiento existe —siempre excepcionalmente— en la misma medida en los hombres que en las mujeres».

«Casa de Muñecas», tragedia del tiempo presente

Casa de muñecas es una de las obras de Henrik Ibsen que provocaron más polémicas en su época y está considerada universalmente como una de las piezas claves del teatro, y de las que mejor reflejan la sensibilidad de su autor para captar la situación del individuo (femenino, en este caso) dentro del entorno social que lo deter-

mina. Escrita en Copenhague en 1879, *Casa de muñecas* fue estrenada el 21 de diciembre en el Teatro Real de esa capital y pertenece al grupo de dramas en los que el escritor noruego trata la vida social burguesa (*El pato salvaje*, *Hedda Gabler*, *Un enemigo del pueblo*...).

El tema central de la obra es la liberación de la mujer,

constreñida por su circunstancia social y el ambiente doméstico que la rodea, aunque lo que Ibsen pretendía era reivindicar los derechos a la independencia y a la libertad que tiene todo ser humano. Por ello, hoy todavía sigue viva aquella «tragedia del tiempo presente», como gustó Ibsen en llamar a su *Casa de muñecas*.

Ana Diosdado: «Ibsen, muy cerca de nosotros»

Ibsen, fue, desde luego, un hombre extraordinario, un hombre excepcional... y por lo mismo, no cabe duda de que fue un hombre, ni más ni menos. Ese calificativo de «gigante», con el que se le apellida con frecuencia, se ha vuelto a menudo en contra suya, creando alrededor de su obra una leyenda literaria que ha convertido, en ocasiones, su auténtica grandiosidad en un elemento distanciador. Y no debe ser así. En modo alguno debe ser así.

Henrik Ibsen está muy cerca de nosotros. No nos grita, gesticulante, desde un estrado, ni nos plantea fríos enigmas, escondido detrás de una máscara. Al contrario. A través de toda su obra, nos

toma por los hombros, y nos mira directamente a los ojos:

«Todo lo he buscado en mí mismo, todo ha salido de mi corazón... Toda mi obra ha tenido por objeto limpiar y purificar mi conciencia, pues nadie vive de todo punto irresponsable en sociedad».

¿Se puede amar más? ¿Y mejor?

Al plantearme una nueva revisión de su hermosa «Casa de muñecas», yo también he querido mirarle a los ojos, escudriñar hasta el fondo en las claves, en las técnicas de su tiempo y de su entorno, para comunicar en lo posible, a través de nuestras propias claves, lo que él quería comunicarnos. Al convertir en diálogos los monólogos;

en escenas colectivas, las clásicas sucesiones de escenas de dos en dos; en escenas vivas las innumerables cartas, no he hecho, —peor que él, sin duda alguna— más que lo que el mismo Ibsen hubiera hecho hoy para dirigirse a nosotros.

Ibsen llamó a su drama «tragedia del tiempo presente», y su mayor grandeza es que lo sigue siendo.

La obra no fue nunca un alegato feminista en la intención de su autor: «Yo no pertenezco a vuestra sociedad feminista. Lo que he escrito respecto a la mujer, lo he escrito sin designio tendencioso (...). Hé batallado mucho en pro de la liberación de la humanidad en general...»

El director

JOSE MARIA MORERA lleva desempeñando su carrera de director escénico desde 1959. Ha obtenido el Premio Nacional de Teatro en dos ocasiones: en 1960, por «Rosas rojas para mí», de Sean O'Casey, y en 1972, por «Los encadenados de Altona», de Jean-Paul Sartre.

La adaptadora

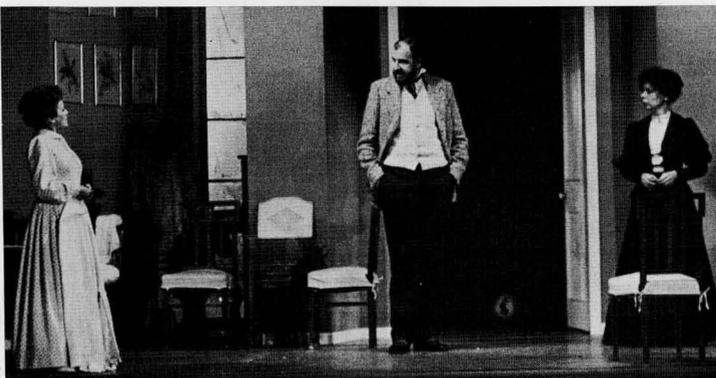
ANA DIOSDADO nació en Buenos Aires en 1943. Hija de los actores Enrique Diosdado y Amelia de la Torre, es autora, entre otras obras teatrales, de «Olvida los tambores», «Los comuneros» y «Usted también podrá disfrutar de ella»; y de la serie «Anillos de Oro», que recientemente se ha emitido en una serie de capítulos por Televisión Española. Ha escrito también novela, figurando entre otros títulos «Campañas que aturden».

Actores protagonistas

AMPARO BARO, tras unos inicios teatrales junto a Adolfo Marsillach en Barcelona, formó en 1965 compañía propia, con un variado repertorio, desde el teatro clásico y del Siglo de Oro hasta dramaturgos contemporáneos (Poncela, Gala, Anouilh, McCullers, etc.). Ha alternado su actividad en el teatro con representaciones en T. V. En 1979, obtuvo el premio Miguel Mihura.

JOSE MARIA POU, catalán, es titulado por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Ha actuado, entre otras obras, en «Marat-Sade», de Peter Weis, «Romance de lobos», de Valle-Inclán, «El círculo de tiza caucásico», de Brecht, y «La carroza de plomo candente».

Tradujo y adaptó la versión española de «Los hijos de Kennedy», de Robert Patrick.



La crítica ante la versión

«A teatro lleno»

«A teatro lleno, la representación por la compañía titular del Teatro Bellas Artes de Madrid, de la obra de Ibsen «Casa de muñecas» puede decirse que ha constituido el más importante suceso teatral en Albacete desde hace mucho tiempo. El público, que agotó las localidades del Teatro Circo, salió con la impresión de haber asistido a una representación de teatro de verdad.»

«La Voz de Albacete», 15-XII-83

«Se rezuma profesionalidad»

«El director, José María Morera, ha buscado un Ibsen de hoy, un Ibsen actual en los diálogos y en las situaciones (...). En cuanto a la escenografía, se ha preferido el realismo, antes que la ambientación gris, más propia del drama. (...) Esta *Casa de muñecas* rezuma profesionalidad y experiencia bien dirigidas, como hace mucho tiempo que no veíamos aquí en una obra de teatro.»

Arturo Tintero
«La Verdad», 17-XII-83

«Renovó la escena mundial»

«Estamos con un autor que sabe de los problemas del ser humano y nos ofrece de la manera más viva su dramático desarrollo. Estamos, en fin, con Ibsen, un autor que renovó la escena mundial cargando sobre sus personajes todo lo que angustia al ser humano.»

Manuel Díez Crespo
«El Alcázar», 4-II-83

«Contra un mundo mal ordenado»

«De cualquier modo, es cierto que Ibsen quiso llegar más lejos, profundizar en las relaciones humanas a partir de una contradicción entre legalidad y realidad. Y que la trama podría invertirse; quiero decir, que los personajes podrían intercambiarse (...). La obra de Ibsen constituye una afirmación de rebeldía contra un mundo mal ordenado.»

Eduardo G. Rico
«Pueblo», 4-II-83

«El drama de la libertad»

«De Nora, la mujer que se rebela contra su papel decorativo, contra la función de muñeca eternamente alegre del hogar, se hizo, con justicia, un símbolo de la rebeldía del individuo contra las normas que traban, incluso, la existencia de una conciencia personal.»

José Monleón
«Diario 16», 4-II-83

«Feminismo en tiempo de crisis»

«No se pierde ninguno de los ecos que el planteamiento, digamos, feminista reclamaba. Pero tampoco se desvanecen las cuestiones de fondo, el telón de fondo sobre el que la opresión femenina y su estallido se produce. Morera ha dado a la obra un tratamiento realista, elevando el naturalismo a una dimensión más amplia.»

Pablo Corbalán
«Informaciones», 4-II-83

«Versión al día»

«Ahora nos ha llegado la versión de Ana Diosdado, versión al día, pero sin perder nada de su esencia. Modernizó el ritmo del diálogo y actualizó, equilibradamente, el estilo de traducción, lo que permite que los espectadores se puedan hacer la ilusión de estar ante un drama de hoy, sin haber dejado de ver el de 1879.»

F. García Pavón
«Ya», 4-II-83

«Un clásico de plena actualidad»

«Esta Casa de muñecas es una magnífica noche de teatro. Actualiza, sin traicionarlo, a Ibsen y nos incita a desear que en el teatro de nuestros días aparezcan autores que, atentos a este tiempo, alcancen calidades análogas en sus alegatos por las causas todavía en debate del tiempo en que vivimos.»

Lorenzo López Sánchez
«ABC», 4-II-83

exposiciones

Los grabados de Goya, en Hellín

El 2 de febrero se clausura en Hellín la Exposición de 222 Grabados de Goya, pertenecientes a las cuatro grandes series **Caprichos**, **Desastres de la guerra**, **Tauromaquia** y **Disparates** o **Proverbios**. La muestra, que viene ofreciéndose desde el 20 de enero en el Centro de Educación Especial, de Hellín, posee un carácter didáctico y va acompañada de paneles explicativos y un audiovisual de 16 minutos de duración sobre la vida y la obra de Francisco de Goya. Ha sido organizada con la colaboración del Ayuntamiento de la localidad.

La colección de grabados está integrada por 80 de los **Caprichos** (3ª edición, de 1868); 80 de los **Desastres de la guerra** (4ª edición, de 1906); 40 de la **Tauromaquia** (7ª edición, de 1937); y 22 de los **Proverbios** o **Disparates** (18 de ellos, de la 6.ª edición, de 1916, y 4 adicionales de la 1ª edición, de 1877).

«Grabado abstracto español», en Albacete y La Roda

El 12 de febrero se clausura en el Museo de Albacete la Exposición de Grabado Abstracto Español, integrada por 85 obras de 12 artistas contemporáneos. La muestra ofrece obras de los siguientes artistas: Chillida, Guerrero, Hernández Pijuán, Millares, Mompó, Palazuelo, Rueda, Saura, Sempere, Tapies, Torner y Zóbel.

Acompañan a la muestra paneles explicativos —uno por cada artista representado— con textos del crítico de arte y catedrático de la Universidad Complutense **Julián Gállego**.

Esta exposición se ofrecerá desde el 17 de febrero en La Roda.

Exposición de Bodegones y Floreros, en el Museo

El 20 de febrero se inaugurará en el Museo de Albacete una exposición con obras de la pintura española de Bodegones y Floreros, desde 1600 a la época de Goya. Esta muestra incluye parte de los cuadros que han integrado una exposición semejante, celebrada recientemente en Madrid.

música

«Recitales para jóvenes», por Pablo de la Cruz

Los días 2, 9, 16 y 23 de febrero, a las 11,30 horas, se celebrarán, en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura, «Recitales para Jóvenes» de guitarra, ofrecidos por **Pablo de la Cruz**, catedrático del Conservatorio Elemental de Música de Albacete. El programa está integrado por piezas de L. de Narváez, J. S. Bach, F. Sor, F. Tárrega, H. Villalobos y J. Rodrigo.

Realizará los comentarios **José María Parra Cuenca**, ex-director del Conservatorio de Albacete y Profesor Especial de Conjunto Coral de este centro.

Asisten a estos recitales grupos de alumnos procedentes de centros docentes de Albacete, acompañados de sus profesores, y previa solicitud de los centros al Programa «Cultural Albacete».

Ciclo de Sonatas para Violín y Piano de Mozart

El lunes 6 de febrero se celebrará, a las 20 horas, en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura, el último concierto del Ciclo sobre Sonatas de Violín y Piano de Mozart, iniciado en enero.

El concierto será ofrecido por **Pedro León** (violín) y **Julián López Gimeno** (piano), con un programa compuesto por las Sonatas de Viena (1785-88) K. 481, 526 y 547.

La Orquesta de Cámara Española, en la Iglesia de la Asunción

El 13 de febrero la **Orquesta de Cámara Española**, bajo la dirección de **Víctor Martín**, ofrecerá un concierto en la Iglesia de la Asunción. El programa estará integrado por obras de J. S. Bach, Vivaldi, Mozart y Boccherini.

Ciclo de Piano Romántico

El día 20 de febrero se inicia un Ciclo de Piano Romántico, integrado por ocho conciertos de carácter monográfico y que será ofrecido por ocho pianistas españoles. Los lunes 20 y 27 de febrero actuarán, respectivamente, **Isidro Barrio** y **Eulalia Solé**, con programas dedicados a Beethoven (Sonata n.º 13, en Mi bemol mayor, Op. 27, n.º 1; Sonata n.º 14, en Do sostenido menor, Op. 27, n.º 2, «Claro de Luna», y Sonata n.º 21, en Do mayor Op. 53, «Waldstein»); y Franz Schubert (Impromptus 2 y 3 y Sonata en Si bemol, D. 960).

Los conciertos darán comienzo a las 20 horas.

conferencias

Ciclo de «Literatura Española Actual»

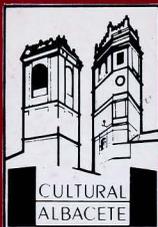
En febrero continuará el ciclo de «Literatura Española Actual», iniciado el pasado enero. Los días 8 y 9 intervendrá el novelista **Juan Benet**.

«El estado de la cuestión»

En febrero se iniciará un ciclo de conferencias y coloquios denominado «El estado de la cuestión», con la presencia en Albacete del científico albacetense **Manuel Perucho**, actualmente investigador en la Universidad del Estado de Nueva York, quien hablará los días 28 y 29 sobre «El cáncer».

teatro

Proseguirán las representaciones teatrales iniciadas el pasado diciembre con «Casa de Muñecas», de Ibsen (en versión de Ana Diosdado) y «Las picardías de Scapin», de Molière.



MINISTERIO DE CULTURA

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

FUNDACION JUAN MARCH
