

Cultural Albacete

mayo 1990



43

19	El teatro de la cuestión	19
20	El teatro de la cuestión	20
21	El teatro de la cuestión	21
22	El teatro de la cuestión	22
23	El teatro de la cuestión	23
24	El teatro de la cuestión	24
25	El teatro de la cuestión	25
26	El teatro de la cuestión	26
27	El teatro de la cuestión	27
28	El teatro de la cuestión	28
29	El teatro de la cuestión	29
30	El teatro de la cuestión	30
31	El teatro de la cuestión	31
32	El teatro de la cuestión	32
33	El teatro de la cuestión	33
34	El teatro de la cuestión	34
35	El teatro de la cuestión	35
36	El teatro de la cuestión	36
37	El teatro de la cuestión	37
38	El teatro de la cuestión	38
39	El teatro de la cuestión	39
40	El teatro de la cuestión	40
41	El teatro de la cuestión	41
42	El teatro de la cuestión	42
43	El teatro de la cuestión	43

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

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

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

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

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

Portada: Piccolo Teatro de Milán en la obra «Arlequín y los otros».

Ensayo	● Francisco Javier López Precioso: «Religión, mitología y mundo funerario ibéricos en la provincia de Albacete»	3
Arte	● «Arte Español Contemporáneo»	19
	José Luis Yuste, presentación	19
	Miguel Fernández-Cid: Arte español de las dos últimas décadas	20
Música	● Concierto del dúo Iancovici/Bücker	23
	● «Voz y Piano», en Albacete y La Roda	24
Literatura	● Antonio Martínez Sarrión en «Literatura Española Actual»	25
	Poemas	26
	Ramón Buenaventura: «Martínez Sarrión en su tierra»	29
El estado de la cuestión	● «El marxismo: deseo y realidad» tema de las Jornadas de Filosofía	32
	Participantes	33
	● Jornadas sobre la calidad de los cereales, en abril	34
Teatro	● Actuación de «Piccolo Teatro de Milán»	35
	Ferruccio Soleri: Mi Arlequín	35
	Luigi Lunari: La «Comedia del Arte»	36
	● «Suz o Suz», de la Fura dels Baus	38
Calendario de mayo		39

«ARLEQUÍN y los otros» es la obra que Piccolo Teatro de Milán, bajo la dirección de Ferruccio Soleri, pondrá en escena en Almansa y Albacete.

La pieza está dedicada a la historia y al mundo de las máscaras.

E
N
S
A
Y
O

Religión, mitología y mundo funerario ibéricos en la provincia de Albacete

Por Francisco Javier López Precioso*

UNO de los aspectos peor conocidos de la Cultura Ibérica en su ámbito de desarrollo y por inclusión en Albacete, es el referente a la religión practicada y a las tradiciones míticas que la complementan, debido a la escasez de fuentes documentales escritas que existen. Por el contrario el mundo funerario y sus ritos están mucho mejor definidos gracias a la intensa labor arqueológica que se viene desarrollando en la actualidad, tanto en el área de los trabajos de campo, como en el estudio de los materiales de las necrópolis excavadas en tiempos pasados.

Desde la óptica de los procesos de transformación y desarrollo del final de la Edad del Bronce, se puede afirmar sin lugar a dudas que la Cultura Ibérica es producto de las influencias de carácter fenicio y griego, que inciden en diversos momentos sobre la población indígena, poseedora de un bagaje cultural e ideológico desarrollado en el que se incluyen sus propias tradiciones espirituales, asimilando éstas de muy diversas maneras los distintos estímulos recibidos, tanto en el plano de lo artístico como en el de lo religioso, influencias que se transmiten gracias a los movimientos de índole económica y comercial que se generan desde las costas peninsulares, en las que se encuentran las factorías fenicias, verdaderos transmisores de los esquemas culturales de Oriente, y que penetran en el interior rápidamente, fundamentalmente debido al interés que despiertan los productos de lujo provenientes del Mediterráneo

* FRANCISCO JAVIER LÓPEZ PRECIOSO, nació en Hellín en 1960, es arqueólogo y dirige las excavaciones del yacimiento "El Castellón" (Hellín y Albatana). En la actualidad investiga sobre el final de la Edad del Bronce y el origen del mundo ibérico en la provincia de Albacete.

Oriental y Central, que se intercambian por metales tales como el cobre, el hierro, el estaño, o el cinabrio y el zinc, si bien en estos dos últimos casos en época algo más tardía, o bien por materias primas entre las que destaca el esparto y los productos agrícolas y ganaderos. Esas corrientes comerciales y espirituales penetran en el territorio de Albacete por una serie de caminos que lo conectan con las costas de Alicante, las de Murcia y Almería, además del área central tartésica, situada en las actuales provincias de Huelva, Sevilla y Cádiz, a través del núcleo de Cástulo, una de las grandes ciudades de la antigüedad, localizada en Linares (Jaén).

Si en un primer momento la influencia semita, proveniente del Levante y el Sur de la Península, se deja sentir en el desarrollo de la Cultura Ibérica, ésta no se puede entender sin el influjo griego, que se refleja en las importaciones de las cerámicas de figuras negras, en una primera fase, y las de figuras rojas y de barniz negro en una etapa posterior, complementándose con otros productos como los de pasta vítrea de muy diversas formas, entre los que destaca el Arybalos de la Hoya de Santa Ana (Chinchilla) y en ciertas figurillas de bronce como el Sátiro del Llano de la Consolación, materiales fechables en los dos últimos casos en torno a la segunda mitad del siglo VI a. de C. (*Almagro Gorbea, 1978, p. 110-111*). El máximo exponente, en lo que a nuestro tema afecta, de estas influencias lo tenemos en la escultura antropomorfa y zoomorfa de las que más adelante hablaremos.

Debido a ese proceso económico de intercambio entre las factorías costeras de origen oriental, o los centros de distribución indígenas, y los poblados del interior, se comienzan a introducir nuevos modelos de culto religioso tanto para el mundo de los vivos como para el de los muertos, complementándose todo ello con la incorporación de las leyendas míticas, expresadas a través de la escultura, provenientes de Oriente y el Mar Egeo.

Uno de los últimos hallazgos realizados en la provincia corresponde a una estatuilla en bronce representando una figura femenina que mantiene en su mano derecha una paloma (**Fig. 1**). Perteneció a un tipo determinado de pieza que se denomina "timiaterio" con una funcionalidad claramente religiosa, en el que se quemaban perfumes en la cazoleta superior. El objeto apareció casualmente en el paraje de La Quejola, entre Casas de Lázaro y San Pedro, en un yacimiento del que no se sabe a ciencia cierta si se corresponde con un poblado o con un santuario.



Fig. 1: Timiaterio de La Quejola. (Foto Wenceslao de Moya).

Por lo que se desprende de su análisis iconográfico y estilístico (*Olmos y Fernández Miranda, 1987*) parece ser que nos encontramos ante una “hétera”, es decir una sacerdotisa al servicio de la divinidad, en este caso femenina e identificada con Astarté, de la que se sabe que fue introducida como elemento de culto por los fenicios y que se asimiló a la deidad femenina indígena en todas las áreas del sur de la Península Ibérica (*Blázquez Martínez, 1975, p. 30 y ss.*). Estructuralmente se compone de dos piezas, la primera de ellas es el recipiente donde se depositaban los perfumes como queda dicho más arriba, que estaría cubierto por una tapadera. La base de la cazoleta queda definida decorativamente por una flor de loto, elemento común a este tipo de objetos que sirve de enlace con el siguiente cuerpo que en este caso es la figurilla femenina. Presenta un peinado a modo de “peluca egipcia” (*Olmos y Fernández Miranda, 1987, p. 214*) que enmarca lateralmente el rostro, acabando en dos trenzas que reposan sobre la parte superior de los senos. Por sus paralelos formales parece ser que nos encontramos ante una producción que puede enmarcarse dentro de las propias que se realizan en los talleres gaditanos, pudiendo fecharse en torno al final del siglo VI a. de C. y la primera mitad del siglo V a. de C.

El monumento torriforme funerario de Pozo Moro (Chinchilla), fechado gracias a los materiales aparecidos en torno al 500 a. de C., (**Fig. 2**) refleja una estructura de poder basada en el control de proceso económico y en su distribución a través de las vías de comunicación, tal vez por ello esté enclavado en el cruce de dos caminos que se pueden considerar de primer orden, erigiéndose en honor de un “régulo” que posiblemente fue heroizado o divinizado debido a su prestigio en la zona.

Esta construcción presenta una planta sensiblemente cuadrada en donde las tres primeras hiladas estaban dispuestas en forma escalonada, en la última de ellas se situaba en cada una de las cuatro esquinas un león, sobre éstos seguían las hiladas de sillares hasta unos cinco metros en donde el monumento se coronaba con una gola de tipo egiptizante, con lo que todo él tendría más de 10 metros de altura (*Almagro Gorbea, 1978, p. 255*), algo impresionante para aquellos que lo contemplaran desde los caminos mencionados.

Los leones, de función arquitectónica, presentan unos rasgos muy “cúbicos”, que los asocian con el estilo neohitita de Asia

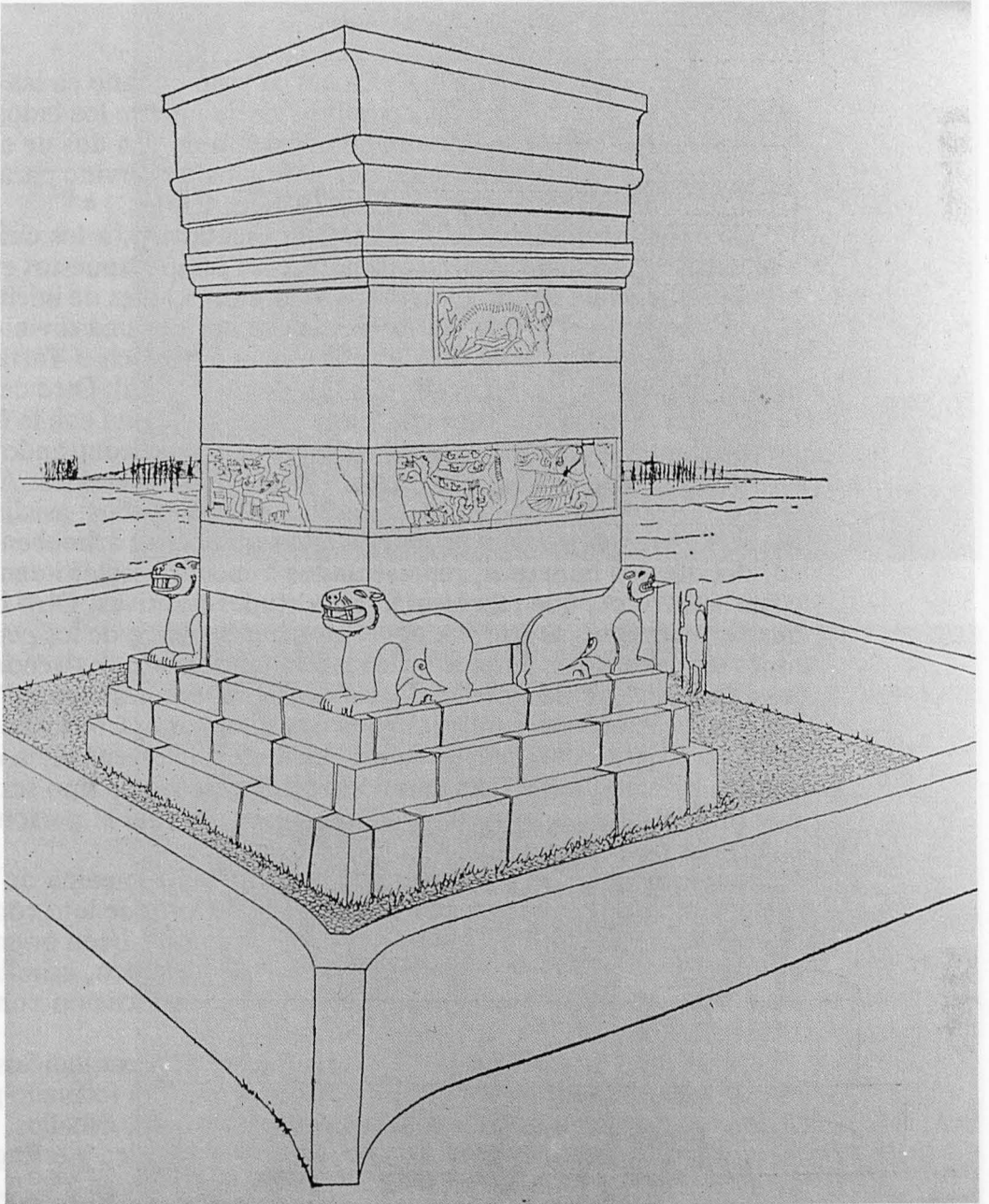


Fig. 2: Reconstrucción del monumento de Pozo Moro, según M. Almagro Gorbea.

Menor. La cabeza presenta unas fauces de gran tamaño en las que están tallados cuatro grandes colmillos, hacia uno de los lados de la boca cuelga la lengua de tamaño considerable. En dos de ellos existe entre las orejas un agujero que podría haber servido para insertar un cuerno (*Almagro Gorbea, 1978, p. 256*).

Completan, desde un punto de vista escultórico, a los cuatro leones los relieves mitológicos que parece ser están dispuestos en la hilada por encima de los animales y en la última antes de iniciarse el coronamiento. En una de las escenas se aprecia una divinidad infernal que Almagro Gorbea (1989) asocia a Moloch o Tártaro, uno de los señores del infierno en la mitología oriental. Otro de los relieves representa a un dios guerrero, que se relaciona con la élite de poder que representa el personaje enterrado, encontrándonos ante un trasunto del ciclo mitológico de Melkart/Herakles. Además de éstos se documenta otra placa en la que un dios, asediado por monstruos que echan fuego por la boca, lleva un árbol benéfico, del que los humanos, representados a menor escala, intentan coger sus frutos, que representan las virtudes positivas. Otro bloque de relieves se caracteriza por el carácter benéfico de los personajes representados, entre ellos destaca un dios alado, o “señor de los animales”, precedente iconográfico del “Despotes hippon” de los que tenemos una representación en el Llano de la Consolación. Por último queremos señalar la presencia de una escena en la que el tema principal es el matrimonio sagrado, escena de tipo sexual que refleja un acto de fecundación a través del cual el personaje enterrado perpetúa la dinastía.

Asimismo tenemos representada la divinidad femenina de carácter funerario, en la escena está asociado a flores de loto con lo que podíamos identificar a Astarté, la diosa de la religión oriental que penetra hacia la Meseta gracias al influjo tartésico, asimilándose a las creencias indígenas debido a su identificación con la Diosa Madre.

Otro grupo de esculturas en el que se pueden rastrear indicios de la vida religiosa y espiritual de los íberos es el que está formado por las representaciones de animales tanto reales: leones, caballos, toros y ciervas, como las mitológicas: toros androcéfalos y esfinges.

Dentro del primer grupo tenemos los leones de Pozo Moro, ya citados así como el de la Aldea de la Cueva en Pozocañada (Chinchilla), del que se conservan unos cuartos traseros, se trata de un

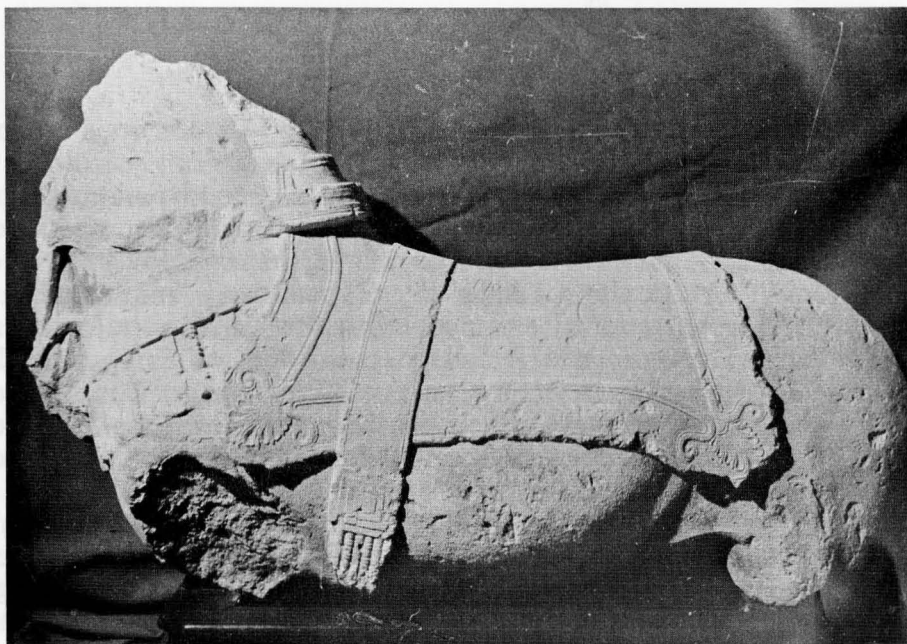


Fig. 3: Caballo de La Losa.

relieve y se apoya en un plinto de tamaño considerable; otra pieza la tenemos en el poblado de El Macalón, situado en Nerpio, en el que se localizó una cabeza de león de la que resta la mandíbula superior y la cara. Todos ellos se encuadran en lo que se denomina el grupo antiguo (*Chapa Brunet, 1985, p. 137 y ss.*) que se fecha entre finales del siglo VI y el III a. de C., individualizándose por estar exentos y aislados, en postura echada con la cabeza al frente, y representados sus rasgos morfológicos. Su significado ritual estriba en el carácter apotropaico que ejercen como guardianes de las tumbas, tipo pilar estela (*Almagro Gorbea, 1983*) o exentos situados al lado de los enterramientos a los que están asociados generalmente.

Una de las representaciones de caballos está localizada en Casas de Juan Núñez, en donde se halló casualmente en La Losa (**Fig. 3**) un cuerpo en el que están representados con gran fidelidad los arreos de la grupa, es decir la manta, decorada en sus extremos por palmetas de hojas separadas, que estaría sujeta por una cincha decorada de la que colgarían cintas y borlas, y por otro lado el pretal, que se define por una ancha banda con ribetes de los que también penden cintas y borlas. Por el análisis de las palmetas se ha determinado la fecha en la que se podría situar cronológicamente el caballo que oscila en torno a la primera mitad del siglo V a. de C., asimismo arcaico (*Chapa Brunet, 1985, p. 169*). Su presencia en una necrópolis nos hace pensar en que la representación del equido está en función de la heroización del personaje enterrado ya que también se localizó un torso de escultura humana (*Giménez Ortuño, LL., 1988*).

Una cabeza de caballo se encontró en el Llano de la Consolación que actualmente se encuentra depositada en el Museo del Louvre, está bastante fragmentada faltándole el morro. Otra pieza del mismo yacimiento representa en relieve a un personaje entre cuatro caballos, que se identifica con el "despothes hippon", es decir una representación de una divinidad masculina asociada a los caballos, que reflejan en el mundo ibérico tanto características económicas como de poder, unidas en este caso al control militar y político. Esta representación masculina complementa el panorama de las deidades ibéricas dentro de un círculo binario en donde el otro extremo, las deidades femeninas, están más relacionadas con la vida, la muerte y la fecundidad, lo que significa una asociación

con conceptos más abstractos en el caso de las mujeres, y por el contrario con conceptos más “terrenales” en el caso de las representaciones masculinas.

El tercer gran grupo de figuras animalísticas lo constituyen los toros de los que tenemos bastantes ejemplos en Albacete. En el Cerro de los Santos, aunque es posible que sean del Llano de la Consolación (*Chapa Brunet, 1985, p. 157*), tenemos localizados dos fragmentos, el primero de ellos es una grupa en la que las patas traseras están dobladas bajo el vientre en el que los genitales se encuentran claramente marcados. El segundo fragmento es una cabeza de toro a la que le falta el morro, en la frente lleva una banda dividida por incisiones verticales. En el Llano de la Consolación también tenemos una grupa y una cabeza que así mismo lleva una banda en la testuz. Por otra parte en la necrópolis de la Hoya de Santa Ana, Sánchez Jiménez localizó en las excavaciones realizadas unas patas de toro de tamaño casi natural, que se apoyaban sobre un plinto. Todas se caracterizan por estar realizadas representando al animal de pie, son de talla cuidada y en ella los detalles físicos son bastante realistas. En lo que respecta al período en el que se pueden encuadrar, Chapa Brunet (*1985, p. 155*) cree que pertenecen al siglo V a. de C. El hecho de que las figuras tengan los órganos sexuales bien marcados demuestra su relación con el carácter fecundante que se le da a su representación. Su carácter funerario también se atestigua por su presencia en las necrópolis (*Almagro Gorbea y Ramos Fernández, 1986*), sobre todo en las que localizan en terrenos donde no sólo la agricultura sino también la ganadería juega un importante papel económico.

La cierva de Caudete, de talla sencilla y lineal, es uno de los ejemplares mejor conservados de la colección del Museo de Albacete. Su significado es eminentemente funerario y también en algunos casos oracular (*Blázquez Martínez, 1975, p. 58*).

En el segundo gran bloque, el de los animales fantásticos, tenemos representados en Albacete las esfinges de bulto redondo en El Macalón (Nerpio) presentando rasgos estilísticos griegos si bien su tosquedad es manifiesta, por datos de su descubridor (*Cuadrado, 1945, p. 12*) parece ser que se corresponden con la necrópolis que se localiza cercana al poblado.

En lo referente a las esfinges talladas en relieve, posiblemente como parte de edificios, podemos resaltar su presencia en Bogarra,

de las que se piensa que existieron dos ejemplares, el mejor conservado y de mayor tamaño está expuesto en el Museo de Albacete. Se encuentra echada con la cabeza mirando hacia un lado, presentando una diadema de la que caen dos tiras en los lados. La sonrisa es de claros rasgos arcaicos que la emparentan con prototipos griegos, si bien Muñoz Amilibia (1984, p. 147) la relaciona con modelos fenicios, aunque en este caso la simplificación de la talla habla bien a las claras de su "indigenismo". Dos figuras más se encontraron en el Salobral, en ellas se puede apreciar la doble influencia estilística que marca toda la producción escultórica ibérica, de un lado la griega, ya señalada antes, y de otro la oriental, que se amalgaman con las ideas indígenas. En la segunda esfinge, la mejor conservada, el ala es estrecha y las plumas arrancan de una doble nervadura central, formando la cola un rizo sobre las nalgas.

Todas las piezas más arriba descritas se pueden encuadrar en un período que no rebasaría el fin del siglo V a. de C., mientras que su origen, ciertamente dudoso por la falta de contexto arqueológico, no puede ir más allá de fines del siglo VI a. de C. La función de estas representaciones, asociadas como están a monumentos funerarios, tienen un carácter protector al igual que los leones mencionados anteriormente (*Chapa Brunet, 1985, p. 220-221*).

En último lugar hemos dejado la pieza que podemos considerar como más importante, tanto por su estado de conservación, excelente, como por su tipo de estilo e iconográfico, ya que es único en toda la Península Ibérica, se trata del toro androcéfalo de Balazote. Estructuralmente está concebida como una escultura en dos cuerpos que representa la figura de un toro echado, con las patas plegadas y el rabo enroscado en el flanco posterior izquierdo; la cabeza, partida a partir de la barbilla, en donde enlaza con el cuello, presenta unos claros rasgos humanos con una barba y un bigote esquemáticamente marcados, por encima de las orejas se señalan dos pequeños cuernos. Estilísticamente se relaciona, gracias al tratamiento de los rasgos, con el arciasmo griego aunque muy influenciado por los modelos orientales de Asia Menor, Chapa Brunet (1985, p. 240) fecha la pieza en torno a finales del siglo VI o principios del V a. de C. En la interpretación de esta escultura se ha querido ver una representación de Aqueloo (*García y Bellido, 1931*), dios que encarna al río del mismo nombre que se encuentra

en la Grecia peninsular, es de destacar su participación en los mitos del Ciclo de Herakles, conjunto de leyendas que ha tenido mucha aceptación en nuestro territorio. Toda vez que parece englobarse en un fenómeno de producción de esculturas de carácter fantástico conjuntamente con las esfinges del Salobral y Haches, se podría pensar que también tiene un carácter funerario, pero que al contrario que los leones, la cara del toro de Balazote tiene un tono más pacífico por lo que no sólo ejerce de protección de un lugar de enterramiento, sino que además tiene relación con la fecundidad (*Chapa Brunet, 1985, p. 239 y ss.*).

El culto realizado en los poblados se manifiesta en la existencia de un pozo de ofrendas de unos 3,5 metros de profundidad, en el Amarejo (Bonete) (*Broncano Rodríguez, 1989*). Este pozo, orientado al este, estuvo dedicado a una divinidad femenina si atendemos al carácter de las ofrendas realizadas, ya que se manifiestan por su ausencia los materiales propios de los hombres tales como espadas u otras armas; por el contrario, las fíbulas de bronce tipo La Tène, relacionables estadísticamente con las mujeres, las fusayolas, las agujas de coser, colgantes o cuentas de collar, etcétera, hacen pensar al investigador que lo estudia que se encuentra ante un culto a una diosa femenina tejedora, debido a la abundancia de objetos que se conectan con esta actividad artesanal. Destaca por otro lado la ausencia absoluta de restos escultóricos, de los que se tiene tanta abundancia en el Cerro de los Santos, relativamente cercano y contemporáneo cronológicamente, seguramente debido al distinto carácter del culto y el ritual que existen entre los dos lugares.

Asimismo el autor del trabajo reconstruye de una manera minuciosa y muy atractiva la celebración de los ritos, que se resumirían de la siguiente manera: En primer lugar se haría una pira en el interior del pozo a la que se le prendería fuego, y mientras éste ardiera se irían arrojando las diversas ofrendas mencionadas más arriba, además de diversas vasijas cerámicas que contendrían cereales o frutos como la bellota o la nuez, otras realizadas en madera, objetos de hierro y bronce, láminas escritas en alfabeto ibérico meridional y otros objetos diversos. Después se apagaría el fuego con agua ocultando el depósito con tierra, piedras y adobes.

Otro de los aspectos que interesa mencionar es la fecha de celebración del rito arriba descrito, que se centra, gracias al análisis de

los frutos encontrados en el interior del pozo, en el otoño, en concreto en el mes de octubre. El período de uso de este lugar de ofrendas, de una índole marcadamente local, que contrasta con la “universalidad” del Cerro de los Santos, está situado entre la mitad del siglo IV a. de C. y finales del III o principios del II a. de C. gracias a los datos cronológicos que arroja el estudio de los diversos objetos depositados.

Otro de los lugares de culto sagrado es el Cerro de los Santos, conocido desde 1830, en el que se han ido exhumando las piezas escultóricas desde esa fecha por parte de todo tipo de aficionados e investigadores, entre los que destacan a finales del siglo XIX y principios del XX Don Julián Zuazo Palacios, A. Engel, Pierre Paris, o P. Savirón y Esteban. Este último nos ofrece el plano del santuario que vendría a tener una planta rectangular a la manera de los de tipo helénico (*Ruiz Bremón, 1989, p. 24 y ss.*), lugar en el que el individuo entraba en contacto con la divinidad ofreciéndole un presente en forma de exvotos. La explicación clásica relaciona nuestro santuario con una Diosa Madre fecundadora y de carácter protector. Otra de las interpretaciones sugiere que la divinidad a la cual está dedicada el lugar es una diosa protectora del ganado, que se identifica en época romana con Pales, debido a que se encontraron diversos exvotos representando animales (*Sillieres, 1979, p. 76-77*). Por último Ruiz Bremón (*1988, P. 385 y ss.*) propone una interpretación novedosa y elaborada apoyándose en la existencia de aguas medicinales; según esta investigadora el santuario se relacionaría con el poder curativo de las aguas sulfurosas que existirían en las cercanías del recinto, basándose para ello en que éste está enclavado en una zona donde abundan las aguas salitorosas y sulfurosas, tales como la Laguna del Saladar y los Baños de San José en las inmediaciones de La Higuera (Corral Rubio).

En lo que respecta al ritual entra dentro de lo probable el que las ofrendas, estatuas, objetos metálicos o cerámicas, se colocaran en el recinto interior en lo que se llama el “temenos”, espacio que rodea el edificio de culto propiamente dicho. Otro aspecto interesante es el que se desprende del análisis iconográfico de las representaciones escultóricas, en donde se puede ver que los devotos realizan una ofrenda, generalmente un vaso, o tal vez se dirigen hacia la divinidad para realizar abluciones purificadoras con el agua contenida en el mismo (*Ruiz Bremón, 1989, p. 186 y 188*).

Este rito no necesitaría de una casta sacerdotal que sirviera de intermediarios con la divinidad, y sí existirían, por el contrario, unos “sacristanes” que se encargarían del cuidado del edificio (*Blázquez Martínez, 1975, p. 160*).

Entre las representaciones escultóricas destacan aquellas que adoptan una actitud oferente con un vaso entre las manos, ofrenda de “carácter individual, voluntario y permanente” (*Ruiz Bremón, 1989, p. 149*). Otra de las cuestiones que afectan a las figuras femeninas es aquella que se plantea la existencia de representaciones de la divinidad, detalle que se mantenía hasta fechas recientes (*Lucas Pellicer, 1981, p. 243*), relacionándolas con Deméter-Persefone, basándose en las pequeñas figuras entronizadas que apoyaban las manos en sus rodillas. Por el contrario se piensa que estas figurillas pudieran corresponder a ciertas damas principales de la sociedad ibérica, que tendrían el privilegio de presentarse sentadas ante la divinidad.

En lo que respecta a las estatuas de hombres, las que presentan una actitud oferente llevan la copa en la mano mientras que la otra se apoya en la espada que llevan. Otro grupo de figuras masculinas son las cabezas que presentan distintos tipos de peinados tales como los mechones de pelo en dirección hacia la frente, representándose el cabello en la mitad delantera de la cabeza; un modelo de peinado distinto es aquel que se representa en ciertas figuras en las que el cabello está dispuesto en hondas horizontales por todo el cráneo, que recuerda antiguos modelos griegos arcaicos (*Ruiz Bremón, 1989, p. 131 y 133*). Por último varias figuras se representan con peinados que recuerdan el estilo romano en una versión de provincias.

Sobre el momento preciso de la fundación del conjunto se estima que la fecha clara de inicio de uso del santuario estaría en torno a finales del V o inicios del siglo IV a. de C., y su máximo esplendor se situaría hacia la segunda mitad del siglo III y siglo II a. de C. (*Ruiz Bremón, 1989, p. 196*). La fecha final de uso ha quedado fijada, gracias a las excavaciones practicadas en los últimos tiempos, en torno al cambio de Era (*Chapa Brunet, 1984, p. 119*), aspecto éste que entra en contradicción con la opinión clásica que lo hacía perdurar hasta la época del Emperador Teodosio.

El último tema del que debemos tratar para comprender el complejo mundo religioso de los íberos es el que afecta a las necrópolis y la información derivada de ellas.

Las más antiguas incineraciones ibéricas localizadas, segunda mitad del siglo VI a. de C. se encuentran en la Hoya de Santa Ana, y en los Villares (Hoya Gonzalo), culminando este período con el monumento torriforme de Pozo Moro. Es posible que también las esculturas de la “bicha” de Balazote, las esfinges de El Salobral y Bogarra correspondieran a monumentos de gran tamaño (*Chapa Brunet, 1985*). Por el contrario las figuras de El Macalón, Nerpío; La Losa, Casas de Juan Núñez; la cierva de Caudete, y el toro de la Hoya de Santa Ana se podrían relacionar con los pilares estela, otro tipo de construcción monumental pero de menor tamaño.

En un segundo momento, a partir de la mitad del siglo V a. de C., estos edificios son destruidos por causas desconocidas, aunque se piensa que tiene que ver con una “revolución” de tipo socio-político de ámbito local (*Ruano Ruiz, 1987*, t. II, pp. 87 y ss.), que tiene sus raíces en un rechazo a una “monarquía” de corte sagrado. Los enterramientos de estructura tumular (*Blánquez Pérez, 1988*) caracterizan el “paisaje” de los cementerios en esta nueva fase, reaprovechando en algunos casos fragmentos de las construcciones anteriores.

Lo que queda claro es que el espacio elegido para la ubicación de la necrópolis mantiene su significado, en lo que sería propiamente un recinto delimitado especialmente para la vida de ultratumba. En él se realizarían los banquetes funerarios en honor del muerto, tal y como ocurre en la “tumba” 25 de Los Villares (*Blánquez Pérez, 1984*, p. 43), que no es propiamente un enterramiento sino más bien un depósito votivo en el que se guardaron todas las piezas, entre las que cabe señalar las 22 vasijas de cerámica ática, fechadas entre fines del siglo V y principios del IV a. de C.

El cadáver era incinerado en una pira de leña, bien fuera del recinto de la necrópolis, bien en el interior de la misma y sus huesos una vez lavados o limpiados se depositaban en la urna, caso de que la tuviera, y se tapaba con una tapadera. El ajuar que acompaña al muerto: armamento, fusayolas, fíbulas, cerámicas, restos de ofrendas de alimentos, etcétera, sirve para que en su viaje y en la vida futura esté bien provisto de todo aquello que le haga falta. Esta creencia en el más allá es un índice de la complejidad de las creencias religiosas de los íberos, complejidad que se complementa con el hecho de la sacralización de la misma tumba por medios muy diversos, desde su cubrición por un adobe y una piedra hasta

los monumentos anteriormente descritos pasando por las estructuras tumulares, en un claro intento de recrear un espacio propio a la manera de las viviendas que se ocuparon en vida, de ello que existan en algunos monumentos una falsa puerta esculpida, como en el probable caso de Pozo Moro, o en el seguro de Monforte del Cid (Alicante) (*Almagro Gorbea y Ramos Fernández, 1986*).

De todo lo anteriormente expuesto se puede apreciar, siquiera esquemáticamente, que en la religión ibérica se da un fenómeno de adaptación de las tradiciones fenicias en primer lugar y posteriormente griegas que asimila los ritos y la iconografía oriental para representar sus deidades. Éstas estaban presentes en el pensamiento de los habitantes desde mucho antes, y el comercio verificado entre la costa y el interior dio una serie de instrumentos para su figuración. En otro orden de cosas la mitología y leyendas que acompañan a estas representaciones es así mismo absorbida y transformada en relación con los gustos de la gente, tanto en el ámbito popular, como en el de las clases dirigentes, que en algunos casos utilizaron todos estos recursos para dejar patente su poder y control sobre el territorio en que ejercían la autoridad.



Fig. 4: Cierva de Caudete.

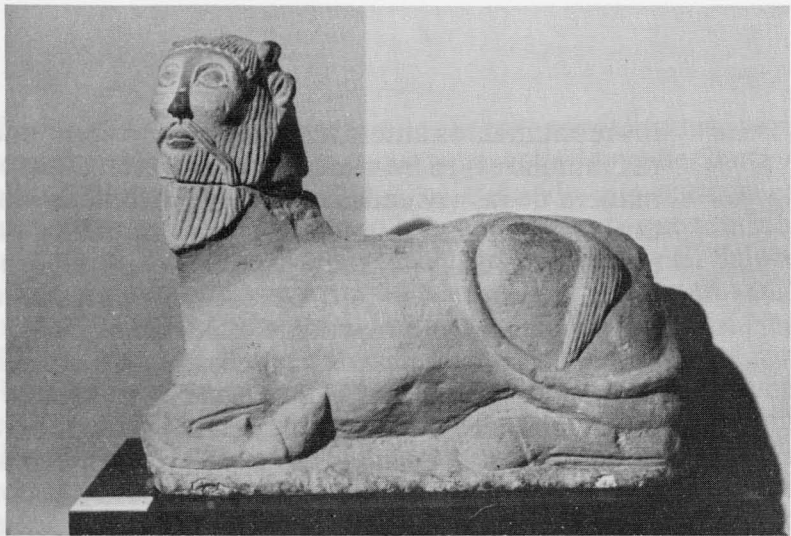


Fig. 5: Bicha de Balazote.



Fig. 6: Dama oferente. Cerro de los Santos, Montealegre.

Se inauguró en abril

«Arte Español Contemporáneo»

El pasado 6 de abril se presentó, en el Museo de Albacete, la muestra «Arte Español Contemporáneo», configurada con fondos de la Fundación Juan March. La misma permanecerá abierta hasta el 13 de mayo.

La exposición «Arte Español Contemporáneo» es una actividad artística de Cultural Albacete, consorcio formado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la capital y la Caja de Albacete.

En el acto de inauguración, que fue presidido por el alcalde de la ciudad, **José Jerez Colino, José Luis Yuste Grijalba**, director gerente de la Fundación Juan March, pronunció unas palabras referidas al consorcio Cultural Albacete y a la muestra, y que se reproducen a continuación, así como un extracto de la conferencia que para esta ocasión preparó el crítico de arte y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, **Miguel Fernández-Cid**.

José Luis Yuste: UN PROGRAMA CULTURAL QUE CONTINÚA

Sras. y Sres.: Creanme si les digo la satisfacción que para mí significa volver a dirigirles a Vds. la palabra en un acto cultural como el que hoy nos congrega en el Museo de Albacete. Satisfacción que se debe a una doble razón: por una parte el gusto de volver a ver a viejos amigos con quie-

nes trabajamos conjuntamente hace ya algunos años en la creación y puesta en marcha de aquel ambicioso Programa denominado Cultural Albacete, en el que tanta ilusión y esfuerzo pusimos entre todos; por otro lado el poder comprobar que aquel Programa, que inició sus pasos ante alguna mirada de escepticismo, continúa hoy su andadura al cabo ya de los 7 años, regido por manos expertas y entusiastas, y patrocinado por las Entidades albaceteñas que más responsabilidad tienen en el ámbito de la difusión cultural: la Diputación, el Ayuntamiento y la Caja de Albacete, además de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Desde la Fundación Juan March seguimos de cerca las actividades que están ahora desarrollando los responsables del Cultural Albacete. También hemos ayudado a que la programación musical mantenga un buen nivel de oferta y regularidad. Y estamos encantados de comprobar que Antonio Yébenes sigue desempeñando la dirección del Programa con eficiencia y profesionalidad. Es, por todo ello, una satisfacción muy grande para mí, y para los demás directivos de la Fundación Juan March que hoy me acompañan en este acto, estar de nuevo con Vds., en las salas de este bello Museo, con motivo de la presen-

De izq. a dcha.: José Luis Yuste, director gerente Fundación Juan March; José Jerez Colino, alcalde de Albacete y Miguel Fernández-Cid, crítico de arte.



tación de nuestra nueva colección itinerante de Arte Español Contemporáneo.

Es ésta una colección que hemos organizado hace seis meses, con propósito viajero, y que ya ha sido exhibida en Logroño (por cierto, en el ámbito de un «Cultural Rioja» que quiere seguir los pasos de vuestro «Cultural Albacete»), Vitoria y Valencia. La mayoría de las obras que componen la Exposición están fechadas en la década de los 80, de modo que, en alguna manera, puede decirse que es un arte joven el que tienen Vds. delante. No voy a entrar en su explicación pormenorizada, ya que esta tarea se la dejo a Miguel Fernández-Cid, joven también crítico de arte y autor del comentario al catálogo de la Exposición, que va a hacer uso de la palabra dentro de unos momentos. Quiero, sin embargo, ponderar por mí mismo la originalidad y creatividad de las generaciones actuales de los artistas plásticos españoles, que siguen en eso los pasos de la generación anterior a ellos, cuya muestra colectiva pudimos presentar —quizá algunos de

Vds. aún lo recuerden— en este mismo Museo en las etapas iniciales del Cultural Albacete.

Deseo de todo corazón que les guste a Vds. esta Exposición de obras de arte y que la juventud de Albacete pueda encontrar en ella referencias estéticas y válidas para su propia vida.

Y termino ya con unas palabras de agradecimiento a la Directora del Museo, que una vez más ha ayudado a hacer posible una muestra de arte contemporáneo en sus Salas; al Director del Cultural Albacete, por su devoción al Programa que dirige; a la Caja de Albacete y a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, por la ayuda institucional que prestan a dicho Programa; y finalmente, aunque en muy primer término, al Sr. Alcalde y al Sr. Presidente de la Diputación, trabajadores esforzados por el bienestar de los ciudadanos de esta tierra y, particularmente, por el impulso y aliento que han prestado y siguen prestando, desde las Corporaciones que rigen, a este consorcio Cultural Albacete, que hoy

nos ha convocado aquí para este acto de inauguración de una nueva Exposición de Arte de nuestro tiempo. Nada más y muchas gracias.

Miguel Fernández-Cid: ARTE ESPAÑOL DE LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS

Para trazar un panorama del arte español durante las dos últimas décadas, espacio en el que se sitúan las obras expuestas, repasar lo sucedido desde finales de los setenta aclara muchas situaciones. Durante esa década, la respuesta a la corriente trágica y crítica de nuestro informalismo se organiza desde posiciones encontradas. De una parte, un realismo técnico, de imágenes tranquilas, de toques misteriosos pero cotidianos. Se habla de *realismo castellano*, buscando enlazar con las propuestas de Antonio López, pero el registro se amplía con distintas salidas: casos como los de Matías Quetglas, Daniel Quintero, Marta Cárdenas, Alfonso Galván, Fernando Rodrigo.



Prioridad a la libertad

Partiendo de un análisis igualmente crítico hacia los sesenta, Luis Gordillo propone una salida distinta. Dando prioridad a la libertad, tanto en el concepto como en la ejecución, y sin dejar que se escape la imagen, por muy fragmentada que parezca; estableciendo un discurso interno rápido, tenso y personal.

Un grupo de pintores más jóvenes sintió esa actitud necesaria, renovadora. Es la llamada *nueva figuración madrileña*, un núcleo amplio y lo suficientemente diverso como para que entrasen en él Carlos Franco, Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo o Manolo Quejido. Su espíritu venía a ser heredero de la *Nueva Generación* definida por Juan Antonio Aguirre en *Arte último* y desde la dirección de la Sala Amadís. Conviven en su tono reflexivo, pero sus obras difieren de inmediato. Basta con comparar las perspectivas preciosistas de Pérez Villalta, su manera de *armar* el cuadro, con los ejercicios más sueltos de Carlos Franco. O la distinta forma que tienen de interpretar los mitos clásicos y los temas del pasado. Era frecuente hablar del momento como ecléctico y multicolor, insistir en la benéfica recuperación del placer en la pintura. En Barcelona, Amat, García Sevilla y otros criticaban con mayor insistencia la idea tradicional de la pintura.

Durante aquellos años, buena parte de los pintores más inquietos buscaron en la abstracción un punto desde el

que elaborar una práctica distinta de la pintura. José Manuel Broto y Xavier Grau, entonces austeros hacia todo lo que pudiese parecer un añadido en la pintura, no tardaron en mostrar una de las evoluciones más sólidas de los ochenta, con progresivas entradas del color y las referencias, manteniendo el gusto por las composiciones que depuran o complican con inusual facilidad.

Aparte del ámbito catalán, el interés por cuestiones como el gesto y la materia tiene en Andalucía otro foco prioritario. Un lado sensual, unido a planteamientos de raíz casi minimalista, está en el arranque de obras como las de Gerardo Delgado, Juan Suárez, José Ramón Sierra o Ignacio Tovar. La trayectoria de este último apenas da pie a las concesiones, forzando cuestiones de concepto, aunque para ello tenga que recurrir a maneras de expresión aparentemente relegadas. Más barrocos y arriesgados son los planteamientos de Sierra y Suárez, dispuestos a tentar los límites tradicionales de la pintura. Su proceder acumulativo tiene que ver con la evolución de Gerardo Delgado, para el que los ejes del debate internacional ocupan cada vez mayor espacio.

Junto a ellos, pintores como Carlos León, Jordi Teixidor o Miguel Ángel Campano toman al Expresionismo Abstracto americano como referencia de partida. El equilibrio de las composiciones del primero; el toque sensual del segundo, especialmente en su manera de aplicar las sucesivas capas de color; o el pro-

gresivo acercamiento de Campano hacia una figuración ilustrada desde la que debate la historia de la propia pintura, les irá alejando al pasar los años. Otros pintores, caso de Franquesa, evolucionan hacia una figuración de rasgos expresionistas, tentación que evitan Gruber o Manuel Salinas.

Fernando Almela y Alberto Solsona comparten ese interés por el gesto, pero lo unen a una peculiar valoración de los procedimientos del *collage*, que les lleva a eliminar elementos del cuadro, introduciendo zonas de vacío y contraste, insistiendo en las supresiones. Con ellos coinciden en ocasiones Guillermo Lledó y Mitsuo Miura, aunque en lo plástico les preocupen problemas cercanos al minimalismo en las estructuras, la ambigüedad en los significados y la valoración que realizan los *poverta* de los materiales.

Desde cuestiones reductivas parte Luis Martínez Muro, con ejercicios de medida sutileza, pero de tono más especialista. Soledad Sevilla o Yturralde sirven de ejemplo de las opciones más poetizadas, del lado constructivista, especialmente los sutiles juegos de líneas, color y tramas de la pintura valenciana.

Los ochenta

Entre 1979 y 1980, se consolidó una propuesta de raíz claramente pictoricista, cuya amplitud sirve de resumen a algunos de los lenguajes más inquietantes de finales de los setenta. Contando con la

galería Juana Mordó como espacio, Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas reúnen a Alcolea, Broto, Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Pérez Villalta, Enrique y Manolo Quejido y Ramírez Blanco: 1980. Con manifiesto y polémica incluida, lo que pretendían era avanzar los nombres que debían ser reafirmados en la década. La inauguración, meses más tarde, de *Madrid D. F.* en el Museo Municipal, vino a remarcar el dinamismo y un tono combativo del que pronto se hicieron eco los estudiantes de los últimos cursos de la Facultad de Bellas Artes madrileña. Ochentas y federales suponen, en el panorama madrileño, una especial transformación. Aunque muchos se distancian con el tiempo, buena parte de los pintores jóvenes se dejan tentar por los gestos amplios, el color plano, la fuerza del acrílico o la vocación colorista.

En sus inicios, los ochenta se plantean figurativos. Desde la Fundación Caja de Pensiones se sabe ver, organizando *Otras figuraciones*, una exposición que debía marcar la salida internacional de esa figuración madrileña bien representada por Gordillo, Alcolea, Carlos Franco, Pérez Villalta o Chema Cobo. Miquel Barceló y Ferrán García Sevilla les tomaron, sin embargo, la delantera. Barceló muestra un comportamiento nuevo, otro ritmo trepidante y que a muchos descoloca: es el nacimiento del *síndrome Barceló*, la creencia en que su ejemplo es duplicable repitiendo la apariencia externa de sus cua-

dros. Ese equívoco va a marcar los primeros años de la década, inundando los estudios de una mitología nueva a la que se atribuye el éxito. Junto a Barceló, es Ferrán García Sevilla el pintor al que mejor cuadra el calificativo de *otro*. En su caso, la diferencia viene de la decisión y libertad con la que entra en cada obra, de la claridad con la que define sus objetivos.

Durante el primer tercio de década, el predominio de la pintura es notable en la práctica y abrumador en las apariencias. Mientras las listas de pintores aumentan por momentos, la escultura joven parece cerrada en Miquel Navarro y Sergi Aguilar.

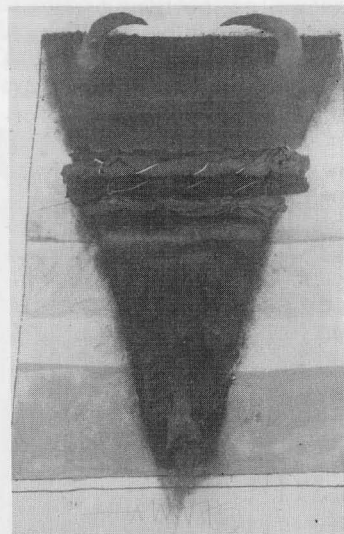
La escultura no sólo había perdido espacio, sino que estaba a punto de perder condición. Una serie de coincidencias, no obstante, terminan poniendo en tela de juicio a quienes negaron la pujanza de nuestra escultura.

1984 es, en ese sentido, una fecha clave. Tras vivir años de intensidad pictórica, con predominio de los lenguajes impositivos, expresionistas, distorsionados, muestras como *En tres dimensiones* indican que existe otro campo. Superando anteriores silencios, se empieza a hablar de escultura. Ésta pasa de estar relegada a ser algo así como el eje artístico español. Un cambio tan significativo como radical, que debemos relacionar con el nuevo marco creado (la demanda y el auge que las propuestas escultóricas tienen en el exterior; los repasos —algo tardíos— de esculturas como la norteamericana, la británica o la alemana reciente; la

apertura de nuevos espacios, cuya amplitud es acorde a las necesidades de la escultura; las posibilidades de un remozado entorno español). También, y fundamentalmente, debido al esfuerzo reflexivo de muchos escultores, impulsores de la significativa renovación de un lenguaje entre nosotros rancio.

Este es el marco en el que se desenvuelven las obras de esta exposición. No se trata de una muestra que dé cabida a todo lo ocurrido en estos años. Por contra, una visión más relajada permite darse cuenta de que se trata de una colección de obras selectas. Y soy de los que creen que, a la larga, este tipo de colecciones es el que gana coherencia y homogeneidad, el que se refuerza frente a aquellas que, más extensas, necesitan ir soltando lastre para poder justificarse.

Frederic Amat. «Brau», 1975.
Técnica mixta y collage sobre madera.
103 x 72 cm.



En Hellín

Concierto a cargo del dúo Iancovici/Bücker

El dúo formado por Mirel Iancovici (violonchelo) y Bernhard Bücker (piano) ofrecieron en el Centro Sociocultural «Santa Clara», de Hellín, el pasado 26 de abril, un concierto para sendos instrumentos.

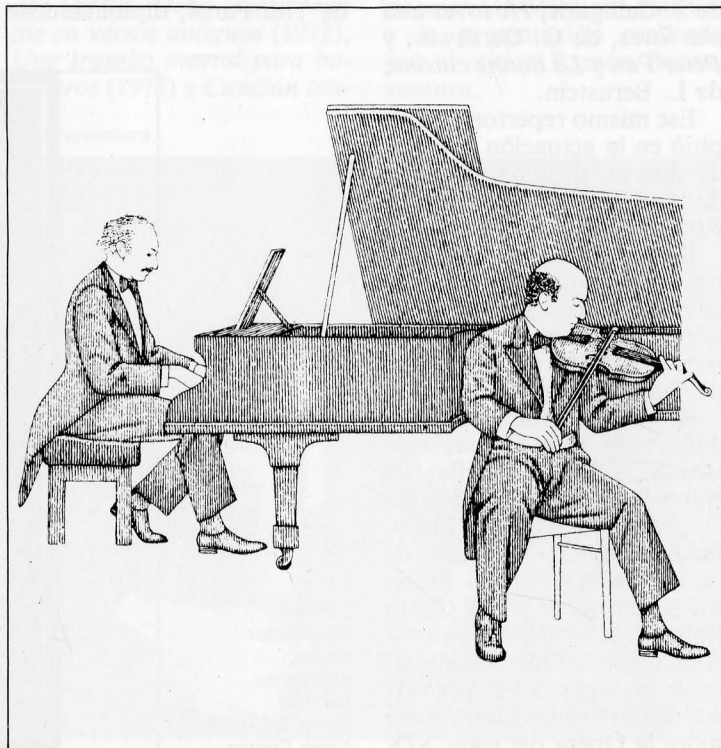
El programa del concierto fue el siguiente: *Sonata Op. 5 núm. 2*, de L. V. Beethoven; *Sonata Op. 78 en Re mayor*, de J. Brahms; *Sonata Op. 117*, de G. Fauré; y *Adagio i Allegro Op. 70*, de R. Schumann.

Mirel Iancovici inició los estudios de violonchelo a los nueve años, obteniendo, cuatro años más tarde, el Diploma de Honor en «The National High School Competition», continuándolos posteriormente en la Escuela Superior «George Enescu» de Bucarest. En 1967 debutó con la Orquesta Filarmónica de Bacau, de donde derivaron frecuentes colaboraciones con las distintas orquestas filarmónicas del país. En 1970 finalizó sus estudios, obteniendo el Premio Especial del Jurado también en «The National High School Competition». Además está en posesión de los siguientes galardones: 2.º premio en el Concurso Internacional de Cello «Gaspar Cassadó» de Florencia (1975); Premio Honor becado por Mme. Cassadó; Premio Especial para la interpretación de la Sonata N.º 4 de Beethoven; Premio Especial por la interpretación de una pieza contemporánea italiana; Primer Premio y medalla de oro en el Concurso Internacional de Cello de Bristol

(1975); Primer Premio en el «Centenario Pau Casals» de Barcelona (1976).

Bernhard Bücker nació en 1952 en Mülheim de Ruhr. Después de estudiar piano con el profesor Detler Kraus en la Escuela Superior de Essen, continuó su formación con el profesor Hans Loygraf de Hannover, graduándose en 1981. Paralelamente ha tomado parte en distintos cursos

con los profesores Erno Daniel (USA), Alfons Kontaisky (Essen), Hans Leygre (Salzburg). Asimismo, ha sido distinguido en los siguientes certámenes: 2.º Premio Nacional «La Juventud hace Música»; Concurso de la Escuela Superior Federal; DMW, Bon; Concurso Internacional Brahms, Hamburgo; Premio de Fomento del Ruhr, concedido por la ciudad de Mülheim.



Concierto de Voz y Piano

Rossella Lampo (soprano) y Lucio Cuomo (piano), actuaron en Albacete y La Roda. La primera intervención se inscribió en la serie denominada «Recitales para jóvenes» y la segunda dentro de las actividades musicales que Cultural Albacete desarrolla en la provincia.

En la mañana del jueves 26 de abril, en el Centro Cultural La Asunción, tuvo lugar el concierto dedicado a voz y piano. El programa del mismo fue el siguiente: *Bachianas brasileiras n.º 5*, de H. Villa-Lobos; *Les chemins de l'amour* y *Chanson d'orkenise*, de F. Poulenc; *Les fleurs*, de E. Bloch; *L'eremo*, de A. di Martino; *Ave María e Il quaderno pianistico di renzo*, de S. Calligaris; *He loves and she loves*, de G. Gershwin; y *Peter Pan y La bonne cuisine*, de L. Bernstein.

Ese mismo repertorio se repitió en la actuación del citado dúo en el Salón de Actos de la Caja de Albacete en La Roda, el sábado 28 de abril.

Dichos conciertos han sido organizados con la colaboración del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) del Ministerio de Cultura.

Rossella Lampo (soprano), diplomada en el Conservatorio «S. Pietro a Maiella» de Nápoles bajo la dirección de la profesora Marika Rizzo. Ha participado en el curso de perfeccionamiento del Maestro Sciutti sobre el Bel Canto Italiano, en el del Maestro Javobs sobre la Ópera Veneciana de los siglos XVII y XVIII y el dirigido por Laura Sarti sobre la Ópera del siglo XIX

en el Wellington College de Londres. Fue ganadora del Concurso Internacional de música de cámara «Isola di Capri» y ha cantado en diversas ciudades italianas y del extranjero en formaciones camerísticas, y como solista en Roma, Venecia, Milán, Lorcarno, Viena.

Lucio Cuomo (pianista), nacido en Nápoles se ha formado en la escuela pianística de Tita Parisi, diplomándose

con las máximas calificaciones. Actualmente estudia composición con el Maestro Aladino Di Martino. Desde muy joven ha destacado en conciertos, como solista y con grupos de cámara. Se ha perfeccionado con los Maestros Marcella Crudeli, Humberto Quagliata y Aquiles Delle Vigne. Es ganador del Premio Internacional de Interpretación Pianística «Etruria».

Cartel anunciador de los conciertos del dúo Rossella Lampo/ Lucio Cuomo.



En abril

Antonio Martínez Sarrión en «Literatura Española Actual»

El poeta albacetense Antonio Martínez Sarrión fue el escritor invitado, el martes 24 de abril, al ciclo «Literatura Española Actual» organizado por Cultural Albacete.

Martínez Sarrión ofreció en su intervención un recital poético comentado y posteriormente mantuvo un diálogo con el crítico **Ramón Buena-ventura**, quien también hizo de presentador.

Al día siguiente, por la mañana, Martínez Sarrión mantuvo un coloquio con estudiantes y profesores en un centro docente de la ciudad.

ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN nació en Albacete en 1939. Licenciado en Derecho y, en la actualidad, técnico

del Ministerio de Cultura. Es la suya una de las voces más destacadas en las últimas generaciones de poetas españoles; su obra no ha dejado de estar incluida en casi todas las antologías aparecidas a partir de la célebre *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet. *Teatro de operaciones* (1967), *Pautas para conjurados* (1970), *Ocho elegías con pie en versos antiguos* (1972), *Una tromba mortal para balleneros* (1975) y *Canción tris-*

te para una parva de heterodoxos (1976), que se reúnen en *El centro inaccesible* (1980), otro libro que da título a la recopilación. Es autor, además, de *Horizonte desde la rada* (1983), *De acedía* (1986) y *Diario austral* (1987). Ha traducido, entre otros, a Baudelaire, Leiris, Chamfort y Jean Genet.

A continuación se publican poemas de Martínez Sarrión y la presentación realizada por el crítico Ramón Buena-ventura.

Antonio Martínez Sarrión (izq.) y Ramón Buena-ventura.



el cine de los sábados

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
ivonne de carlo baila en scherzade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros

la chica que conocí en una boda

fue la prima que entonces se casó
luego hubo baile
piano y batería mucho vino
yo diría que gentes más bien pobres
con los trajes de muerto de las fiestas
nevaba muchos viejos
que echaban la colilla en un barreño
y sacudían la mota
mucha música
la pizpireta que se está
bajando las bragas
se pone de puntillas
mira a la galería
con aquellos ojazos virgen santa
y aquel reír el vino
estuvo luego haciendo lo restante
hasta que ya no pude contenerme y se lo dije
no a ella
a mis amigos
y estuve enamorado como un mes

tristeza por luis cernuda

otros nunca volvieron
aguardamos
hasta la madrugada
voces confusas luciérnagas
cuernos de caza llamando
miramos en los salones
al pie de lámparas solas
toda la noche buscándolos
distintos transidos lejos
nunca jamás regresaron

De Teatro de operaciones

CRONICA FABULOSA DE FERNANDO PESSOA

murió el oficinista tenía
una hinchazón horrible paperas
de diagnóstico turbio un diván
gayo papeles esparcidos
por todos los alvéolos de su historia
un hijo de cartón grifos abiertos
que erizaban el vello de los brazos

murió fumando erraba ciertas noches
por claveles de tinta por finos mecanismos
guarnecidos de piel por sellos antigripe
acompañados de un certificado inusitadas
pirámides de polvo hallaron
un orinal debajo de su mesa
postales pornográficas de indescriptible alcance
un libro muy oscuro sobre el maestro eckhart
una alcancía llena de coñac

según los más veraces testimonios
solía mirar al alba los enormes delfines
las joyas y los cuernos que trajeron de goa
una rodela del gran navegante botes de humo
mazmorras para herejes los despuntes
del día le cogían en éxtasis se llevaban
su abrigo de mesclilla su aterrador paraguas
su personalidad que vaya usted a saber
y otra vez —sol muy tibio gaviotas—
lo devolvían a su inútil despacho
mientras doblaban quejumbrosamente
las verdes anclas del almirantazgo

De Pautas para conjurados

THESAURUS DE I. M.

Y como andábamos ya cerca del milagro
decías al azar: «Me gusta Dylan.»
(Los roídos tablones que acuna la marea,
el albo flamear de las gaviotas
en la encendida niebla, ese fresco saludo
al ocaso, su gesto
ya más dulce.) «¿Sabes? Fue un accidente.»
(Desiertas calles coloniales
a la luz fantasmal del lento atardecer...)
Calló tu voz en el teléfono
y repentinamente: Todavía no hemos muerto
le lancé como un rayo, vente
con algo de beber
y sola si es posible.
Vente —decía (discursos exteriores)
con tus ojos de niña asombradísima

que ha robado manzanas en el huerto mayor de la cartuja,
 música silenciosa, pequeña perfumada de limón,
 joven rama florida, mal amada,
 te espero. Y te oía
 discutir de minucias, de modos
 de transporte, de cruces peligrosos,
 de ascensores no seguros del todo. Y así,
 como ya retrasabas y andábamos por bien pasadas luces
 de Nashville,
 Dylan dejando su palacio púrpura
 acompañó un buen trecho nuestros pasos
 mientras tú me besabas en la senda borrada
 por las vencidas hojas de los alerces.
 Se condensaba tu minúsculo aliento
 en grises nubecillas, oh esbelta, rabiosísima,
 sensitiva a los aires *country songs*.
 No temas, enlazada,
 no se había vuelto a su refugio de espejos y nieblas
 el callado muchacho del Mayflower,
 si bien algo cansado
 cantaba todavía para nosotros *Lay
 Lady Lay* o *Desolation Row*.
 ¡Tantos siglos de espera, tanta hiel,
 tantos amaneceres ateridos
 junto a hispídeos cuerpos sin sabor ya y remotos!
 Vamos

pantera. Sigue
 girando el disco en grandes plataformas
 lunares. *Golden
 Years*, mi corza. Qué lágrimas
 inmensas y felices frente a la calma del desbordante otoño
 convocando a los tímidos venados
 con su oxidada trompa.

Solos,
 oyendo al Brujo, qué tarde, qué tardísimo,
 qué de repente, alegre, dulce mía,
 has comprendido toda mi canción.

De Tromba mortal para los balleneros

OTRA POÉTICA IMPROBABLE

Ni arma cargada de futuro,
 ni con tal lastre de pasado
 que suponga sacarse de la manga
 una estólida tienda de abalorios
 con la oculta intención de levantar efebos.
 La poesía es fábrica de castigados muros
 con alto tragaluz que sólo al azar filtra
 la más parecedera luz del sueño.

De De acedía

RAMÓN BUENAVENTURA:

Antonio Martínez Sarrión en su tierra

Una de las primeras cosas que los economistas se empeñaron en demostrar, allá por los esbozos de su muy postulante ciencia, fue que todo conducta humana puede representarse mediante una función de utilidad. Si lo quieren ustedes en otras palabras, más de toda la vida, digamos que todo lo que hace el hombre tiene que servir para algo. Y suena lógico. Ningún animal se dedica al derroche sin pagarlo muy caro, tarde o temprano. Aquellos exageradísimos dinosaurios, por ejemplo.

Bueno, pues si todo tiene que servir para algo, será legítimo preguntarse, hoy, en esta grata coyuntura de amistad, para mí, y de paisanaje no necesariamente exento de amistad, para ustedes, será legítimo preguntarse, primero, para qué sirve la poesía en general, y, segundo, para qué sirve la poesía de Antonio Martínez Sarrión.

La poesía, en general, no sirve absolutamente para nada, y de ahí los componentes más falsos de su grandeza, vista por los ojos que todavía prevalecen, es decir: por los ojos del romanticismo. El poeta enardecido por los dioses, ese poeta visionario y profético, cuya voz procede directamente de algún territorio sobrenatural donde tiene su trono la Belleza, «como una esfinge incomprendida», según palabras de un viejo compinche de Antonio, el vidvidor y académico Charles

Baudelaire, el poeta de visión y profecía no sirve absolutamente para nada. O sólo sirve para recalentar los cascos de sus semejantes y hermanos, hipócritas lectores (para seguir citando a Baudelaire, que siempre queda muy digno).

Claro está: la belleza no puede servir para nada, comprenden ustedes. Sería innoble. Tomando el rábano griego por sus más absurdas hojas, John Keats inaugura la poesía moderna en uno de los últimos versos de su poema «A una urna griega»: «La Belleza es la Verdad, la Verdad la Belleza». Con esta simple frase, la poesía queda redimida de todas sus obligaciones terrenales, éticas o prácticas. A raíz de ese frenético hallazgo, el poeta no tiene sino que captar Belleza y transmitirla. Con lo cual estará expresando la Verdad Superior, con enormes mayúsculas, señoras y señores, y qué más puede pedir-sele. A partir de ese momento, la poesía se instala en una realidad aparte, en una metafísica de genios lunáticos, de culturistas de la sensibilidad, con más músculos en el corazón que neuronas en la sesera.

Todo lo cual constituye una perfecta traición al espíritu original de la poesía, al menos en Occidente. Aquí, en Grecia, la poesía surge para hacer memorables los principios de la colectividad. No sólo los éticos, sino también los prácticos. Como alguna vez se ha dicho y demostrado, los poe-

mas Homéricos no son una simple recopilación de aventuras, sino una verdadera enciclopedia helénica. Allí estaba, anotado con mayor o menor detalle, todo lo que el hombre sabía. También en el poema del Cid estaba todo lo que el hombre castellano tenía que saber, si no ya en el ámbito técnico (porque eran los árabes quienes dominaban la tecnología), sí desde luego en el ámbito moral y sociológico. Y, más adelante, el romancero se propone, romance por romance, los mismos objetivos: describir el hombre de su época, como tenía que ser, con todas sus virtudes y con todos sus riesgos... Y, todavía más adelante, nuestra poesía de la Edad de Oro integra también un completísimo formulario de los patrones a que debía ajustarse el español del siglo XVII para recibir el beneplácito de su comunidad.

Utilidad poética

Con todo esto quiero decir que la poesía ha estado sirviendo para algo desde siempre. Antes de la escritura (y tengan ustedes en cuenta que aún seguimos «antes de la escritura» en muchos aspectos de nuestra existencia, que la escritura no se ha impuesto del todo en nuestras vidas, y que puede que no se imponga nunca, porque la televisión y la radio sostienen el triunfo de las culturas verbales), antes de la escritura, la poesía aportaba, sobre todo, mnemotecnía. Los saberes folklóricos y jurídicos y proverbiales se ponían en verso, es decir en palabras sonoras, marcadas

por el ritmo, para facilitar su recordación por todos los implicados. Los últimos flecos de la técnica están en los refranes, que, por otro lado, ilustran perfectamente lo que digo. Por ejemplo: es evidente que en una sociedad agrícola hay que levantarse temprano, para aprovechar el sol, «A quien madruga, Dios lo ayuda».

Ejemplos de la misma eficacia encontraríamos, si este fuese el momento de buscarlos, en *La Iliada*, en *La Odissea*, en *La canción de Roldán*, en el poema de Fernán González, en toda la poesía épica y clásica. Uno solo, de prisa: el más grande poeta de todas las historias, Virgilio, escribió una enciclopedia romana, *La Eneida*, y un par de manuales de agricultura.

En fin. La nueva enciclopedia, quiero decir la enciclopedia de los franceses, deja sin verdadero oficio a la poetambre. Uno de los enciclopedistas, D'Alambert, dijo, literalmente, que un buen jugador de bolos es más útil al Estado que cualquier poeta. Tenía razón, no nos engañemos. Las novedades del espíritu habían pasado inadvertidas a los poetas. Los vates del XVIII anduvieron metidos en diversas reivindicaciones nostálgicas de sus privilegios gremiales, pero lo más simpático que de ellos puede decirse es que ninguno se adelantó a su tiempo. De la revolución francesa se enteraron por los periódicos. De la libertad, de la igualdad, de la fraternidad, primera noticia. Durante muchísimos años, la letra de *La Marsellesa* fue la única aportación de la poesía al gran cambio de la

historia. Fallos así se pagan, irremediablemente.

Desterrados a la lírica y al inevitable desprecio de todo lo moderno y de todo lo científico, de todo aquello que les recordaba su mala conciencia de invidentes sociales, los poetas se encastillan en la exquisitez del ego quintaesenciado. El ojo propio y original. Algunos se salvan hacia el mundo por una visión que los enloquece, pero que preserva sus facultades de comunicación. Rimbaud, prototipo y compendio de la poesía moderna, resume toda la moral en una sola frase adolescente: Je est un Autre, Yo es Otro. Y esa percepción le confiere, al parecer para siempre, para todas las épocas, voz colectiva. Otros trabajan el mi me yo para mi conmigo y van siendo olvidados según cambian los ideales de lo cursi y de la sentimentalidad, que son mucho más tenaces de lo que creemos, pero que alguna vez se agotan.

Lo que estoy diciendo, a fin de cuentas, es que para servir de algo, para contribuir a la preservación de algo valioso, el poeta debe poseer la voz de su tribu, que es tanto como afirmar que el poeta debe expresar la voz óptima del lenguaje. La poesía no es un arma cargada de futuro, como dijo Celaya cuando tales mentiras eran imprescindibles y el poeta estaba obligado a expresarlas. La poesía es un arma cargada de duración, es decir de pasado, de presente y de futuro. Sólo existe para ser recordada y su infierno es la cancelación de la memoria.

Martínez Sarrión: notación moderna

Ustedes van a tener ahora, en seguida, en cuanto yo me decida a callarme de una vez, la suerte de asistir a un acto poético completo, de los que raramente se conmemoran en la actualidad. Antonio Martínez Sarrión, ha poseído desde su primer libro, ese talento de la duración que tanto se escatima a los poetas actuales. No quiero decir con ello que sea un clásico, entre otras cosas porque ignoro qué puede significar la palabra «clásico» referida a un poeta. De hecho, recién vueltos a leer sus primeros libros, para ambientarme la cabeza a los propósitos de esta charla, veo que Martínez Sarrión fue un apóstol de la notación moderna —detalle que en su momento sólo captaron sus mayores, los que todavía hoy le llaman por mote «El Moderno», sus amigos Juan Benet o Juan García Hortelano, pero que nosotros, los de su edad, encontramos natural y satisfactoriamente desafiante, porque se trataba de desfondar el establishment por el sobrepeso de la modernez—. Esas notas de actualidad orgullosa de sí misma, puestas con una furia que el paso del tiempo hace enternecedora o incomprensible, según la edad y la cultura histórica del lector, señalan rotundamente el carácter moral del poeta. Moral de la ironía (del distanciamiento burlesco, como castigo) y de la poderosa invitación al cambio, basada en los puros ideales de una épica ajena.

Miren ustedes *Pautas para conjurados*, con sus carteles sesentayochistas, AYEZ DES IDÉES, tened ideas, así, a la monda y brava y los acerados ojos de Telémaco en el último poema. Como la tribu, por aquel entonces, no tenía ni lenguaje ni ideas, o sólo tenía, superpuestos, el lenguaje y las ideas de una teoría oficial no asimilada, el poeta estaba obligado a pensar en exceso y a inventarse un lenguaje. Nunca valoraremos suficientemente el milagro de que hubiera talentos capaces de soportar semejante ordalía. Los poetas no estamos aquí para pensar, sino para expresar mejor que el prosista, con la máxima eficacia y la mayor potencia de recordación, las ideas deseables por todos. No en un lenguaje inventado, sino con las palabras exactas. Antonio lo señalaba, entonces, cuando cita en otro poema de sus primeros libros, en ese estado de perplejidad en que todos quedamos sumidos una vez asesinamos al padre, cuando cita el «inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas» de Juan Ramón Jiménez.

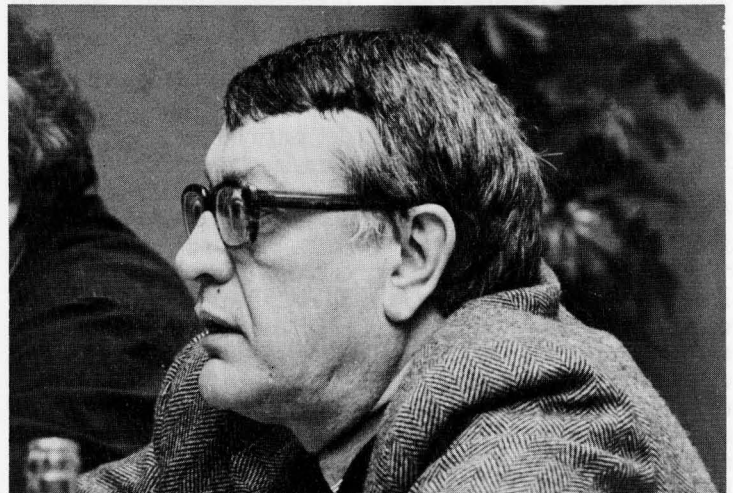
Superados aquellos inconvenientes de planteamiento, que no le eran exclusivos, Antonio se va adentrando en el proceso de captura de su propia madurez que todo poeta bueno (como poeta y como hombre) ha de seguir. Lo cual desemboca, curiosamente, en la apropiación de la épica, entendiendo por tal lo que vengo apuntando desde que empezamos esta charla: la expresión del nosotros, del tótem y el tabú de nuestro grupo humano. Entiéndase que para

ello no es menester contar hazañas de los héroes colectivos. También vale que el poeta se ofrezca como paradigma de un proceso de humanización concordante con los óptimos de su época. Muerto y bien muerto Francisco Franco, Antonio Martínez Sarrión no tarda más que cinco años en alcanzar la deseada condición de hombre. Entonces publica *El centro inaccesible* y toda su poesía, la de antes y la de luego, queda recentrada en torno a una definición moral del individuo. Es fácil de expresar, pero muy pocos poetas lo consiguen, porque casi todos quedan embarrancados en las dificultades de la desconstrucción. Quiero decir, para no meternos en pedanterías: en la dificultad que supone deshacer la obra anterior y, con sus mismos materiales, agrupados en torno a otro centro, construir la obra nueva.

A partir de *El centro inaccesible*, un Antonio Martínez Sarrión crecientemente apostado en sí mismo se va

construyendo su efigie literaria de la madurez. Habiendo escogido entre todas las tallas de la distancia censorial, incluida la perentoria acedia de su penúltimo libro, el resultado tiende a la moral casuística. En este sentido, *Ejercicio sobre Rilke*, su obra más reciente, pretende el máximo: definir sobre qué temas se puede poetizar y, por consiguiente, qué cosas hay que vivir para ser un hombre. No es poca ambición.

No exageraba antes, pues, al afirmar que íbamos a asistir, en cuanto yo me calle de una maldita vez, a un acto poético completo. No digo más. No va a ser un forastero, un africano como yo, quien les presente a ustedes a su paisano Antonio Martínez Sarrión. Él posee, en sus libros, un proyecto completo y alcanzable, humano y hacedero. Luego, para colmo de goces, en la mejor tradición de la verdadera poesía, de la poesía que se pone en voz para memoria, Antonio sabe recitar. Oigámoslo.



Se celebrarán en mayo

«El marxismo: deseo y realidad», temas de las Jornadas de Filosofía

«El marxismo: deseo y realidad», con este expresivo título, que remite a la conocida obra del poeta Luis Cernuda, se celebrarán durante el mes de mayo las VIII Jornadas de Filosofía que han organizado Cultural Albacete y el C.E.P. de la capital.

Dichas jornadas, en las que intervienen conocidos profesores y especialistas, pretenden ser una ocasión para la reflexión fundamentalmente filosófica, sobre el pensamiento y la práctica del marxismo, tanto en la obra de su autor como en aquellas exposiciones históricas que se han proclamado marxistas.

El programa de las mismas es el siguiente: 2 de mayo. **Manuel Azcárate**. Título conferencia: «El marxismo ante los cambios en los países del Este». 8 de mayo. **Francisco Fernández Buey**. Título conferencia: «¿Qué marxismo para fin de siglo?». 10 de mayo. **A. García Santesmases**. Título conferencia: «¿Un mero internacionalismo? (sobre el futuro de la izquierda)». 17 de mayo. **Antonio Elorza**. Título conferencia: «Democracia y Utopía».

Revisión crítica

Podría considerarse que la cuestión básica que se presenta, a la vista del derrumbamiento de los regímenes socialistas del Este europeo y del silencio de la Filosofía académica marxista, es la relativa a la vigencia o no de un

sistema de ideas que durante un siglo y medio ha sido una referencia ideológica evidente para una parte de la intelectualidad europea.

Por ello es tema de actualidad y de obligada cuestión para la Filosofía la revisión crítica de la validez o caducidad de aquellas tesis que identifican el marxismo, y el asunto fundamental a dilucidar es si éste ha podido quedar tan comprometido con la historia del llamado «socialismo real» y del propio movimiento socialista y comunista occidental, y sus secuelas autoritarias y antidemocráticas, que su «utilidad» analítica e interpretativa de nuestra sociedad haya podido llegar a ser no sólo inapreciable sino indeseable. O tal vez y pese a ello, conserve algún valor, más allá del estrictamente académico, para la razón contemporánea en su necesaria comprensión del mundo del año 2000.

Si bien parece que esta cuestión de actualidad es la que implícita o explícitamente se plantea respecto a este sistema de ideas, no es menos importante, para el pensamiento filosófico y político, considerar todos los aspectos parciales que en su momento formuló K. Marx: 1) Tanto

aquellos de naturaleza ontológica o gnoseológica, en relación con la estructura de lo real (el materialismo), o con los instrumentos de su conocimiento (el pensamiento dialéctico); o bien 2) aquellos que tienen que ver con el análisis decimonónico de los hechos y relaciones económicas que reflejó en *El Capital*; y 3) los que abordan los asuntos referentes a la transformación (praxis) de la realidad, y que tienen que ver con el marxismo como pensamiento y organización político-social en tanto que supone una Antropología y una Ética fundamentalmente distinta y opuesta a la de la época.

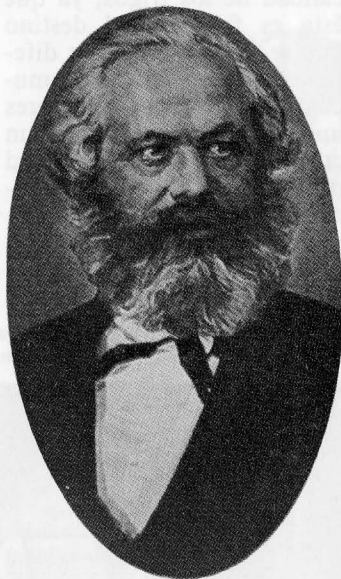
Sirviéndonos de una conocida expresión marxista, «no es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia», podríamos preguntarnos si el ser social, entendido como evolución histórica que demanda una conciencia libre e individual de cuyo respeto íntegro depende la aceptabilidad de un modo de organización humana, es compatible con la insistencia marxista en la dimensión social y colectiva de la existencia humana.

PARTICIPANTES

MANUEL AZCÁRATE nació en Madrid en 1916. Estudió Derecho en Madrid y en la London School of Economics. En 1934, ingresó en la Juventud Comunista. Participó en la guerra civil española y en la resistencia antihitleriana en Francia. Vivió en París hasta 1975, con períodos en Roma y una estancia en Moscú de 1959 a 1963. Fue director de la revista cultural *Realidad* de 1964 a 1974 y de la revista política y teórica *Nuestra Bandera*, publicaciones del Partido Comunista de España. Miembro del Comité Central del PCE de 1960 a 1981, fue responsable de las relaciones internacionales de dicho partido de 1969 a 1981, año en que fue expulsado con el grupo de los llamados «renovadores». En 1982 publicó el libro *La crisis del eurocomunismo*. En la actualidad, trabaja en la sección de Opinión de EL PAÍS.

FRANCISCO FERNÁNDEZ BUEY nació en Palencia en 1943. Es doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Como profesor universitario se ha dedicado prioritariamente a la filosofía moral y política. Ha publicado tres libros sobre temas y autores marxistas: *Lenin* (Barcelona, Dopesa, 1977), *Ensayos sobre Gramsci* (Barcelona, Materiales, 1978), y *Contribución a la crítica del marxismo científico* (Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1984). Entre sus últimas publicaciones destacan la traducción y presentación de *Antonio Gramsci*,

Cartas a Yulca (Barcelona, Crítica, 1989), un ensayo sobre la consideración actual de la función social de la ciencia (en *Homenaje a Emilio Lledó*. Barcelona, Crítica, 1989) y un estudio exhaustivo de la difusión de la obra de Antonio Gramsci en España (*Arbor* n.º 530, febrero de 1990). En la actualidad es profesor titular de filosofía de las ciencias sociales en la Universidad de Valladolid en comisión de servicios en la Universidad de Barcelona.



A. GARCÍA SANTESMASES nació en Madrid el 9 de enero de 1954. Ha realizado estudios de Ciencias Políticas y Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid y es Licenciado en Filosofía y Letras (Sección de Filosofía pura) por la Universidad Complutense de Madrid. Su tesis doc-

toral *Relación entre el poder político y el poder institucional en la teoría marxista del estado*, obtuvo la calificación de Sobresaliente «Cum Laude». Fue profesor en la Facultad de Filosofía de la UNED desde el Curso 1985/86. Colaborador del Instituto Fe y Secularidad de Madrid. Miembro del Comité de Dirección de la Revista *Leviatán*. Miembro del Consejo de la Revista *Tiempo de Paz*. En la actualidad es profesor titular de Filosofía Política de la UNED. Obras publicadas: *Marxismo y Estado*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1986. Artículos recientes: *La Evolución-Ideológica del Socialismo en la España Actual*. Sistema. Núm. 68/69. *La Transición Política en Perspectiva*. Reu-Sistema. Núm. 78.

ANTONIO ELORZA nace en 1943, es catedrático de Historia del Pensamiento Político de la Universidad Complutense (Facultad de Ciencias Políticas) por la que es Doctor. Ha investigado diversos aspectos de la Historia del Pensamiento Político en España, desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. Entre sus publicaciones, cabe destacar: *Ideología liberal en la Ilustración Española* (Tecnos 1970); *Socialismo utópico español* (Alianza 1970); *Ideología del nacionalismo vasco* (San Sebastián 1978); *La razón y la sombra, una lectura política de Ortega y Gasset* (Anagrama 1984); *Luis Bagaria: el humor y la Política* (Anthropos 1988) y *La formación del P.S.O.E.* (Crítica 1989). Es director de la revista *Estudios de Historia Social*.

Participaron especialistas nacionales y europeos

Jornadas sobre la calidad de los cereales

Durante los días 3 y 4 de abril se celebraron unas «Jornadas Técnicas sobre la Calidad de los Cereales», organizadas por el Instituto Técnico Agronómico Provincial, S. A. (ITAP) y programadas por Cultural Albacete dentro del ciclo «El estado de la cuestión».

Dichas jornadas fueron inauguradas por Juan Francisco Fernández, Presidente de la Diputación de Albacete.

En el anterior boletín informativo se ofreció programa y participantes de las jornadas. En las mismas, especialistas nacionales y europeos analizaron las exigencias actuales y futuras de calidad de los cereales. De manera muy esquematizada se publican a continuación las conclusiones más importantes extraídas de las ponencias y debates de las jornadas realizadas por el ITAP, S. A.

Conclusiones generales de las Jornadas Técnicas sobre la Calidad de los Cereales

CEBADAS: •Parece aceptarse científica y definitivamente el criterio unificado de la calidad de las cebadas, expresada ésta como «una serie de características que, juntas expresan la calidad intrínseca de una cebada», y que son capaces de distinguir entre cebadas de mala calidad y cebadas de buena calidad. •Constatación con una serie importante de años de que en Castilla-La Mancha las cebadas de dos carreras alternativas alcanzan mayores producciones que las tradicionales de invierno del tipo «Albacete».

TRIGOS: •Hasta el momento no existen unos criterios unificados para definir la calidad de los trigos, ya que ésta es función del destino que se vaya a dar a las diferentes harinas. Sería de mucha utilidad para los sectores implicados la definición de un criterio uniforme de calidad por tipos, al menos para definir los siguientes: Trigos duros, Trigos de fuerza, Trigos panificables o de base, Trigos forrajeros.

MAÍZ: •Posibilidad de producción de maíces especiales, como ceroso, blanco, dulce, etc. de buena calidad por las características estructurales y climáticas, a base de contratos directos entre agricultores e industria.

La frase pronunciada por el Ingeniero italiano Zucconi: «LA CALIDAD GANARÁ LA PARTIDA, PERO NO A BASE DE UNOS MEJORES PRECIOS», resume el sentir general de todos los asistentes.

Juan Fco. Fernández, Presidente de la Diputación de Albacete (izq.) y Prudencio López Fuster, director del ITAP, en la inauguración de las Jornadas.



Dirigido por Ferruccio Soleri

Actuación de «Piccolo Teatro de Milán»

«Piccolo Teatro de Milán» pondrá en escena «Arlequín y los otros» en el Teatro Regio de Almansa y en el Auditorio Municipal de Albacete.

«Arlequín y los otros» se representará en Almansa el viernes 11 de mayo y en Albacete los días 12 y 13 del mismo mes. Las representaciones del «Piccolo Teatro de Milán» han sido programadas por Cultural Albacete dentro de la Campaña «Teatro de Primavera» de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. La obra está dirigida por **Ferruccio Soleri**, quien además hace los papeles de Arlecchino y Maginífico. **Susana Marcomeni** hace lo propio con Smeraldina, Ricciolina, Corallina y Colombina; **Anna Rosa Saia** es Capitano; **Enrico Maggi** es Dottore y Brighella, y el papel de Lanni lo representa **Enrico Banavera**.

Ferruccio Soleri: MI ARLEQUÍN

Mi primer contacto con Arlequín tuvo lugar en Roma, en la Academia Nacional de arte Dramático, bajo el estímulo de una especial exigencia teatral debido a la intuición y sensibilidad de Giacono Colli. En ese momento, fue una búsqueda apasionante y febril en los textos, en las láminas de la época, en la producción de máscaras antiguas, realizada con espíritu crítico pero, fundamentalmente, desde una perspectiva estética.

Entonces para mí Arlequín era una máscara sin un rostro definido, a pesar de que sus rasgos se iban perfilando cada vez más claramente.

En 1959 vi por primera vez el arlequín de Marcello Moretto en una presentación involvi-

dable, que llevaba el sello característico de Giorgio Strehler: para mí fue una auténtica revelación. En el escenario, Arlequín perdía sus caracteres estereotipados y convencionales de la máscara para transformarse en un hecho huma-



no, universal, carnal, un auténtico personaje popular. A partir de ese momento, viviendo material y psicológicamente junto a Martelli y a ese espectáculo, dentro de mí maduró lentamente la lección que después de algunos años se convertiría en un hecho determinante de mi vida de actor y hombre. Poco a poco, mi Arlequín fue adquiriendo forma como algo personal inmerso en mis experiencias, en la sociedad en que vivo, en la que Arlequín puede representar, sea en el plano psicológico como en el más estrictamente emotivo no tanto un modelo sino la sensibilidad humana. Por esta razón, pienso que mi Arlequín, que parte y no puede prescindir de la gran lección «humana» de Martelle, se ha ido «historizando» poco a poco, hasta convertirse como yo lo siento, en la imagen de un hombre que lucha entre dos mundos (los dos amos), con todas las contradicciones, las astucias y ¿por qué no? las rufianerías; mecanismo psicológicos de los oprimidos y de los hombres constreñidos a salvarse y a pensar en sí mismo frente a las fuerzas en general incomprensibles pero siempre adversas, que tienden a aplastarlo y a anularlo. En el fondo, sobre el escenario yo me defiendo. Vivo una vida hecha de expedientes, de compromisos, pero mi alma de hombre de pueblo de reflejo y a veces rápidos y otras ofuscados, termina, de algún modo, por salvarse ayudada por un ancestral espíritu de conservación que no me abandona jamás. He aquí mi gran deuda y la historia que día a día he ve-

nido construyendo, en contacto con una realidad y volviendo siempre a pensar «visceralmente» mi personaje.

Luigi Lunari: LA «COMEDIA DEL ARTE»

En oposición al teatro hecho por literatos que nació en las cortes del Renacimiento para diversión de los nobles que gustaban presentarse como actores, la «Comedia del Arte» es un teatro realizado por «artistas», esto es, por actores profesionales. Pero en esa época los actores estaban excomulgados por la iglesia y marginados de la buena sociedad; por esta razón, su vida y suerte se desarrollaban alejados del mundo oficial de las letras y de las artes, entre la gente que acudía a las ferias y a las fiestas, en las plazas de las ciudades y de los pueblos de Italia.

Por tanto, en los orígenes de la «Comedia del Arte» no hubo ninguna pretensión cultural, sino sólo el deseo y la necesidad de divertir y complacer al público, de cuya generosidad los actores esperaban recibir el pan cotidiano.

Por cierto que complacer y divertir a ese público no significaba decir con elegancia los refinados versos del drama pastoral o enredarse en la trama amorosa del teatro barroco ni mucho menos escribir las trágicas vicisitudes de los antiguos héroes.

Divertir a ese público quería decir en primer lugar, hacerlo reír, esto podía lograrse mediante expresiones groseras, bromas vulgares, escenas

de una efectividad cómica segura, como aquella del viejo mercader que persigue a una bella sirvienta y acaba en un barril lleno de agua o es atacado a bastonazos por los siervos. Para estas escenas ni siquiera se requerían textos escritos; bastaba con una indicación, un resumen de lo que debía acontecer en escena, un guión, una trama que era llamada, precisamente «escenario».

El escenario no era otra cosa que la trama y los actores de la «comedia del arte» no pedían nada más: eran ellos quienes después, en escena, improvisaban diálogos y movimientos. Por esta razón, la «Comedia del Arte», es conocida también como «comedia de la improvisación». Pero el decir «comedia de la improvisación» hay que estar muy atentos para no equivocarse acerca del significado del término «improvisación». No se debe pensar que los actores en cada actuación improvisasen totalmente los diálogos, los movimientos y las bufonadas. Las actuaciones eran el resultado de una coordinación extraordinaria y total entre los diferentes miembros de la Compañía, producto de haber actuado juntos durante años diciendo y haciendo las mismas cosas de igual manera. Si uno de los cómicos tenía la ocurrencia de una broma nueva, la ensayaba en escena, controlaba la reacción del público, la perfeccionaba en las siguientes representaciones, hasta que era aceptada como parte del espectáculo o descartada definitivamente. De este modo, se conformaba un auténtico patrimonio de

bufonadas, bromas y golpes de escena que los actores se pasaban de padres a hijos y que representaban el fruto de una larga elaboración, la esencia de un trabajo colectivo. La impresión de completa naturalidad, de desenfadada libertad, de fantasía incondicionadora que surgían de los espectáculos de la «Comedia del Arte», se explica, por una parte, por la enorme habilidad desarrollada por los actores en canto, música y acrobacia, por otra parte por el hecho de que este tipo de teatro jamás se cristalizó en los resultados logrados sino que permaneció siempre abierto a la innovación y se fue adaptando diariamente a las exigencias del público, a los gustos del momento, respondiendo a los cambios de la sociedad.

Así nació la «máscara» que a partir de este momento está más allá de las interpretaciones singulares. Fue así como fueron surgiendo las máscaras de la «Comedia del Arte».

Piccolo Teatro de Milán

La historia de Piccolo está unida a la amistad de dos hombres, Paolo Brassi y Giorgio Strehler, el esfuerzo de Nina Vinchi, cerebro administrativo, y un grupo de actores y técnicos de gran valía que poco a poco fueron dejando su lugar a otros nuevos. Porque, en realidad, en la historia del Piccolo existen cuatro o cinco compañías teatrales, plantillas completas que alternan, se mezclan a veces y algunos puntos fijos y

fieles al grupo durante veinte, treinta o cuarenta años. Durante este tiempo, han llevado a escena innumerables trabajos, algunos con varias versiones, en especial obras de Shakespeare, Chejov, Pirandello o Goldoni, algunos de cuyos montajes han permanecido en el repertorio de forma continuada desde la fundación del Piccolo, como, *Arlequín*, *Servidor de dos amos*, del que se han hecho más de 1.600 representaciones por cuarenta países.

Bajo la batuta maestra de Giorgio Strehler, el Piccolo se ha convertido en estos cuarenta y tres años de actividad ininterrumpida en bandera y símbolo del mejor teatro italiano y europeo, y en un modelo de institución estable de repertorio clásico, moderno y contemporáneo.



«Suz o Suz», de la Fura dels Baus

«Suz o Suz», de la Fura dels Baus, se ofrecerá en Almansa el día 3 de mayo y en Albacete los días 4 y 5 del mismo mes.

La obra ha sido programada por Cultural Albacete, dentro de la Campaña «Teatro en Primavera» de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

En la pieza intervienen los actores: **Juan Navarro de Castro, Josep Castells Gasulla, John Wagland, Rafael Vives Torralva, Juan Manuel Márquez Atero, Michael Summers, Francisco Xavier y J. Torres Montserrat.** Los músicos son: **Vidi Vidal, Boris Porter e Ian Briton** y la dirección y creación corre a cargo del propio grupo.

Este espectáculo de la Fura dels Baus, va desde una evidente estructura superficial, a otra que podríamos llamar profunda. En conjunto, una unidad dramática que abre, desarrolla y engloba el espectáculo.

La estructura superficial puede entenderse como una dramatización de situaciones que mediante la técnica del impacto, invade progresivamente la percepción de los espectadores. Un incremento sensorial y emotivo, que somete a público y actores a un recorrido enigmático pero inteligible.

En este transcurso asistimos a nacimientos, combates, fiestas, transformación, violencia y muerte, ritos... siempre a fenómenos donde la belleza es lo que está en el punto de mira de la luz.

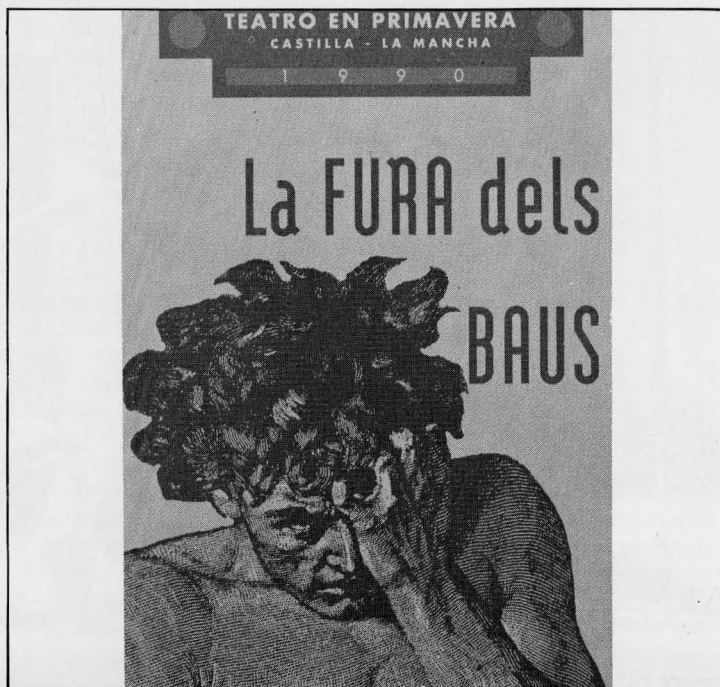
Pero es la solidez y definición de la estructura profunda la que permite ese juego crispado, que golpea. En ella se halla el mecanismo que asigna cada sitio y cada función.

La sorpresa de descubrir bajo el caos el orden, es uno de los propósitos de SUZ o SUZ.

La Fura dels Baus

Cronología: 1979 a 1982. Período de formación. Período caótico, que se traduce en unas representaciones musi-

cales, mitad circo, mitad teatro de calle. 1982 a 1984. Organización y profesionalización del grupo. Presentación de su primer espectáculo, ACCIONS (1983). 1985 a 1987. A partir de este momento —de fuerte repercusión en el ambiente teatral español— comienzan a ser divulgados por todo el Estado y a conseguir las primeras giras internacionales y los primeros premios. 1988 a 1989. Estreno de TIER MON. Exposición de AUTOMATICS, grabación de ERG y gira por Europa, América y Australia.



Martes, 1 ALBACETE		▶ <i>Exposiciones.</i> «Fondos de la Fundación Juan March». Lugar: Museo de Albacete. Obras de: Sergi Aguilar, Alfonso Albacete, Frederic Amat, Gerardo Aparicio, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Luis Gordillo, Xavier Grau, Eduardo Gruber, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Luis Martínez Muro, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta, Enric Pladevall, Santiago Serrano, Soledad Sevilla, José María Sicilia, Susana Solano, Juan Suárez, Jordi Teixidor y José María Yturralde.
Miércoles, 2 ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>Conferencias.</i> Ciclo «El estado de la cuestión». «VIII Jornadas de Filosofía». Conferenciante: Manuel Azcárate. Título de la conferencia: «El marxismo ante los cambios en el Este». Presentador: Adrián Gil del Gallego. Lugar: Salón de Actos de la Delegación Provincial de Cultura.
Jueves, 3 ALMANSA	22'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Suz o Suz». Por: La Fura dels Baus. Lugar: C. P. «Claudio Sánchez Albornoz».
Viernes, 4 ALBACETE	22'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Suz o Suz». Por: La Fura dels Baus. Lugar: Recinto Expovicaman de la Diputación Provincial de Albacete.
Sábado, 5 ALBACETE	22'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Suz o Suz». Por: La Fura dels Baus. Lugar: Recinto Expovicaman de la Diputación Provincial de Albacete.
Lunes, 7 ALBACETE	20'15 horas	▶ <i>Concierto.</i> Modalidad: Piano. Intérprete: Marcella Crudeli. Obras de: A. Casella, G. Cambissa, G. Petrassi, S. Prodigio, G. Ghedini, D. Stefani, L. Sampaoli, A. Samori, F. Scogna, A. Gentile y S. Calligaris. Lugar: Auditorio Municipal.
Martes, 8 ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>Conferencias.</i> Ciclo «El estado de la cuestión». «VIII Jornadas de Filosofía». Conferenciante: Francisco Fernández Buey. Título de la conferencia: «¿Qué marxismo para fin de siglo?». Presentador: Antonio Quintanilla Castilla. Lugar: Salón de Actos de la Delegación Provincial de Cultura.
Jueves, 10 ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>Conferencias.</i> Ciclo «El estado de la cuestión». «VIII Jornadas de Filosofía». Conferenciante: Antonio García Santesmases. Título de la conferencia: «¿Un nuevo internacionalismo?». Presentador: Tomás Miranda Alonso. Lugar: Salón de Actos de la Delegación Provincial de Cultura.
Viernes, 11 ALMANSA	22'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Por: Piccolo Teatro de Milán. Obra: «Arlequín y los otros». Dirección: Ferruccio Soleri. Lugar: Teatro Regio.

Viernes, 11 VILLARROBLEDO	22'30 horas	► <i>Teatro.</i> Obra: «La casa de los siete balcones». Principales intérpretes: Mari Carrillo, Yolanda Ríos, Félix Navarro, Mercedes Lezcano, Francisco Piquer, Antonio Vico y Manuel Brun. Dirección: Ángel García Moreno. Lugar: Casa de Cultura.
Sábado, 12 ALBACETE	22'30 horas	► <i>Teatro.</i> Por: Piccolo Teatro de Milán. Obra: «Arlequín y los otros». Dirección: Ferruccio Soleri. Lugar: Auditorio Municipal.
Domingo, 13 ALBACETE		► <i>Exposiciones.</i> Clausura de la exposición «Fondos de la Fundación Juan March». Lugar: Museo de Albacete.
ALBACETE	19'00 horas	► <i>Teatro.</i> Por: Piccolo Teatro de Milán. Obra: «Arlequín y los otros». Dirección: Ferruccio Soleri. Lugar: Auditorio Municipal.
Jueves, 17 ALBACETE	20'00 horas	► <i>Conferencias.</i> Ciclo «El estado de la cuestión». «VIII Jornadas de Filosofía». Conferenciante: Antonio Elorza. Título de la conferencia: «Democracia y utopía». Presentador: Antonio Ponce Sáez. Lugar: Salón de Actos de la Delegación Provincial de Cultura.
Sábado, 19 LIÉTOR	20'00 horas	► <i>Concierto.</i> «VIII Ciclo de Música en el Órgano Histórico de Liétor». Intérpretes: Orquesta de Cámara «Solistas de Sofía». Órgano: Ricardo Miravet. Lugar: Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol.
Martes, 22 VILLARROBLEDO	21'00 horas	► <i>Concierto.</i> Modalidad: Guitarra. Intérprete: Atsumasa Nakabayashi. Obras de: A. Nakabayashi, Frescobaldi, J. S. Bach, Rameau, Paganini, G. Sanz, I. Albéniz y M. de Falla. Lugar: Casa de Cultura.
Miércoles, 23 CASAS IBÁÑEZ	21'00 horas	► <i>Concierto.</i> Modalidad: Guitarra. Intérprete: Atsumasa Nakabayashi. Obras de: A. Nakabayashi, Frescobaldi, J. S. Bach, Rameau, Paganini, G. Sanz, I. Albéniz y M. de Falla. Lugar: Centro Sociocultural.
Jueves, 24 ALBACETE	20'15 horas	► <i>Concierto.</i> Modalidad: Guitarra. Intérprete: Atsumasa Nakabayashi. Obras de: A. Nakabayashi, M. Takei, T. Shinizu, I. Suzuki, H. Sugano, T. Takemitsu y H. Tamura. Lugar: Centro Cultural «La Asunción».
Sábado, 26 LIÉTOR	20'00 horas	► <i>Concierto.</i> «VIII Ciclo de Música en el Órgano Histórico de Liétor». Intérpretes: Colegium Vocal de Madrid, dirigido por Pascual Ortega. Órgano: Miguel Dólera. Lugar: Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol.

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA
DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE
AYUNTAMIENTO DE ALBACETE
CAJA DE ALBACETE

