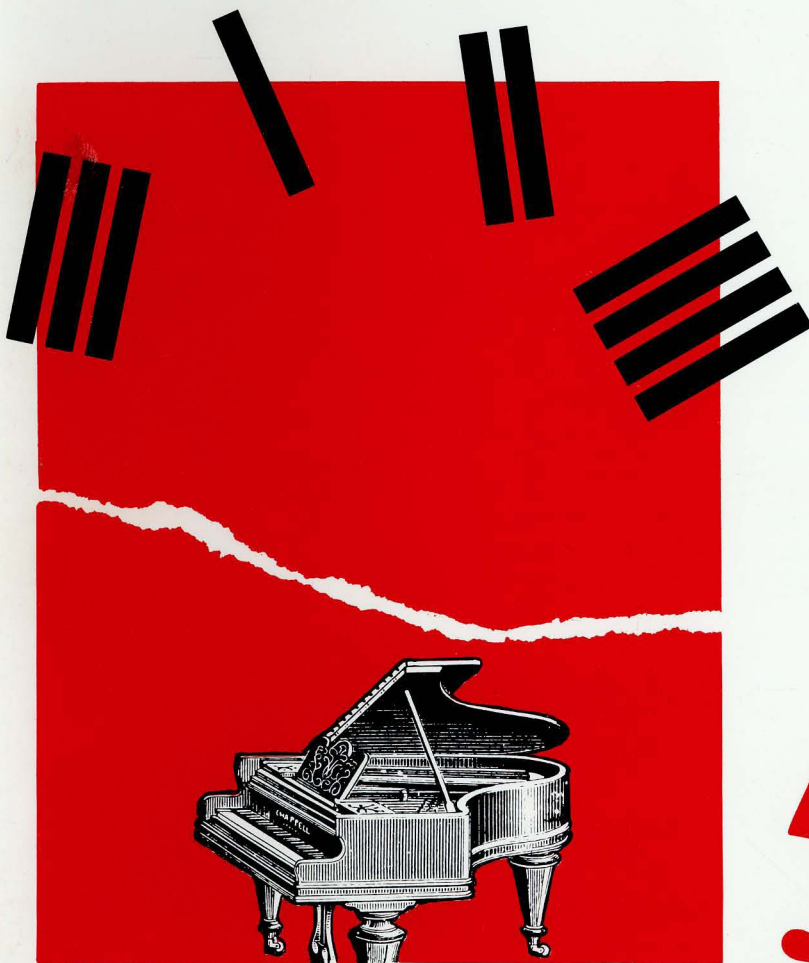


Información N

Cultural Albacete

febrero 1992



59

Ensayo	● José Manuel Bujarín: «Los estados líquidos del Canto del Boppe» (Alfonso Albaladejo)	3
Música	● «Robert Schumann y el piano» Los instrumentos	19
	● José Luis Rodríguez y el día Carmen María Rodríguez García: «Impresos del ciclo de canciones dedicadas a Fernando Sor» Canto concertista, ensayo	23
	● «Los siglos de música para flauta y guitarra», por el Dr. Víctor	27
	● Traducción de Ramón José Band de Hernández, en Villanobispo	28
	● Tito del Arte en «Escrituras para Jóvenes»	29
Literatura	● Mesa redonda sobre literatura española e hispanoamericana	30
	● Recital poético de Antonio Colinas, en ensayo	31
Teatro	● Traducción de los textos por Albaladejo y Albaladejo	32

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: Motivo del cartel anunciador del ciclo dedicado a la música de piano de Schumann.

Ensayo	● José Manuel Burgos: «Los grabados rupestres del Cerro del Bosque (Alpera, Albacete)»	3
Música	● «Robert Schumann y el piano»	19
	Los intérpretes	22
	● José Luis Rodrigo y el dúo Carmen María Ros-Miguel García, intérpretes del ciclo de guitarra dedicado a Fernando Sor	24
	Cuarto concierto, en febrero	25
	● «Tres siglos de música para flauta y guitarra», por el Dúo Versus	27
Literatura	● Traditional Revival Jazz Band de Bratislava, en Villarrobledo	28
	● Trío Bell-Arte en «Recitales para jóvenes»	29
	● Mesa redonda sobre literatura española e hispanoamericana	30
Teatro	● Recital poético de Antonio Colinas, en enero	31
	● Trinidad Iglesias, gira por Albacete y provincia	32
Calendario de febrero	● «Los domingos, bacanal», de Fernando Fernán-Gómez, se representó en enero	34
		35

DE cuatro conciertos consta el ciclo musical «Robert Schumann y el piano» que se desarrollará en lunes sucesivos de febrero y marzo.

Ana Bogani y Fernando Puchol, (piano a cuatro manos), Guillermo González, Almudena Cano y nuevamente Fernando Puchol, serán los intérpretes de esta serie dedicada a la primera época del músico alemán, que abarca de 1832 a 1838.

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

Los grabados rupestres del Cerro del Bosque (Alpera, Albacete)

Por José Manuel Pérez Burgos

1. INTRODUCCIÓN

DENTRO del Proyecto de Investigación del Ministerio de Cultura entre los años 1987 y 1988 para la contribución a la realización de la Carta Arqueológica de Arte Rupestre en la provincia de Albacete, tuvimos la oportunidad de trabajar en el término municipal de Alpera y emprender, con el debido permiso de la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, el reestudio de unas estaciones rupestres entre las que se encontraba la popularmente conocida como **Cueva de Las Cruces**, donde radican los grabados rupestres que este artículo nos ocupa, y que se encuentra en el denominado Cerro del Bosque, en un espolón superior a pocos metros del importante yacimiento de la Cueva de la Vieja.

De este yacimiento con grabados rupestres ya se daban noticias en alguna publicación de principios de siglo (BREUIL, H. et alii, 1912, p. 432), o incluso y como más significativa, la cita de Breuil en su gran Corpus de Pintura Rupestre Esquemática en la Península Ibérica (BREUIL, H. 1935, p. 63), donde habla de un panel grabado con personajes cruciformes piqueteados incluso presentando una muestra fotográfica del mismo.

* JOSÉ MANUEL PÉREZ BURGOS es licenciado con grado en Geografía e Historia, trabajando desde hace años en la investigación del Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Encargado por el Ministerio de Cultura, ha contribuido a la realización de la Carta Arqueológica de Arte Rupestre para la provincia de Albacete.

En definitiva, con este trabajo pretendemos dar a conocer en profundidad un yacimiento de Arte Rupestre, que por su temática, paralelos y contexto geográfico cultural, creemos que así lo merece.

2. SITUACIÓN GEOGRÁFICA

El yacimiento con grabados rupestres se sitúa en un banco calizo de la ladera S.E. del Cerro del Bosque, en el término municipal de Alpera, a unos 5 Km al N. de la localidad y a una altitud sobre el nivel del mar de 1027 m.

Desde las formaciones calizas que corresponden al Cerro del Bosque, se observa un paisaje muy degradado con una intensa deforestación. Es divisible desde aquí una amplia panorámica que conforma la Sierra del Mugrón, como importante espolón montañoso que encierra a la extensa campiña de Alpera.

La zona está ocupada por un hábitat muy disperso con caseríos como es el que se encuentra en el mismo cerro al que da nombre, el Caserío del Bosque, los cuales siguen manteniendo una actividad sobre todo pecuaria. Reforestada recientemente y con un hábitat algo más regular, está la zona al N.E. del Cerro del Bosque, en el Barranco de la Fuente de la Arena, lugar donde se localizan los abrigos con Arte Esquemático de Carasoles del Bosque (Fig. 1, Lám. I: 1).

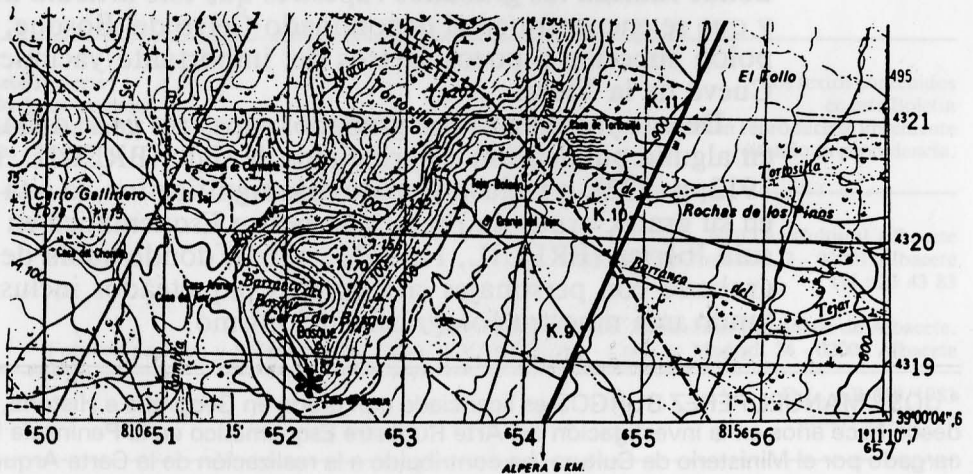


FIG. 1

3. DESCRIPCIÓN DE LOS GRABADOS

El conjunto de grabados rupestres se encuentra situado en una pared rocosa vertical de formación caliza, de unos 6 mts. de altura y 10 mts. de larga aproximadamente, orientada en dirección S.E.

La superficie ocupada por las representaciones mide 2'93 mts. de larga por un ancho de más de 1 m. en total; la altura intermedia sobre el nivel del suelo es de 1'5 mts. (Fig. 2).

El yacimiento, como se puede observar en la planimetría, se encuentra bastante desprotegido de las inclemencias naturales, tanto lateralmente al ser una pared muy abierta, larga y de poca concavidad, así como en su parte superior, la cual carece de una mínima visera, lo que hace que tanto la erosión eólica como pluvial puedan actuar de una forma patente sobre las representaciones.

A pesar de estos condicionantes, y sin una actuación antrópica negativa de significación, se han podido conservar en buen estado las figuras sin una alteración importante del soporte. Con todo, se puede observar claramente como son las figuras menos degradadas las situadas hacia la parte E. del panel la cual es, aunque mínimamente, la zona más protegida de las inclemencias erosivas.

En el entorno inmediato del yacimiento hay una pequeña explanación que enlaza unos metros hacia el S. con la pendiente del cerro, sitio de paso de los rebaños que transitan el lugar y donde hemos podido constatar la presencia de material arqueológico superficial como podremos ver más adelante. (Lám. I:2).

Siguiendo la descripción de izquierda a derecha, encontramos:

PANEL 1. (Fig. 3, Lám. II:1)

Es el primer panel de figuras por la izquierda, en el extremo W. de la roca y muy afectado por la erosión.

1.1. Figura en mal estado de conservación, poco visible al estar realizada con técnica de picado superficial con objeto punzante, que deja un surco en cubeta muy poco profundo. Consta de un eje vertical del que surgen a cada lado un apéndice curvado hacia abajo. Parece tratarse de una *figura humana tipo golondrina*, con cabeza, tronco y extremidades superiores.

1.2. Debajo de la anterior y separada por unos trazos lineales, también se encuentra en mal estado de conservación. Está realizada

con técnica de picado superficial de surco en cubeta, afectada en dos puntos por el levantamiento del soporte. Consta de dos circunferencias unidas tangentemente, interpretándola como una figura *halteriforme simple* compuesta por doble circunferencia sin barra central.

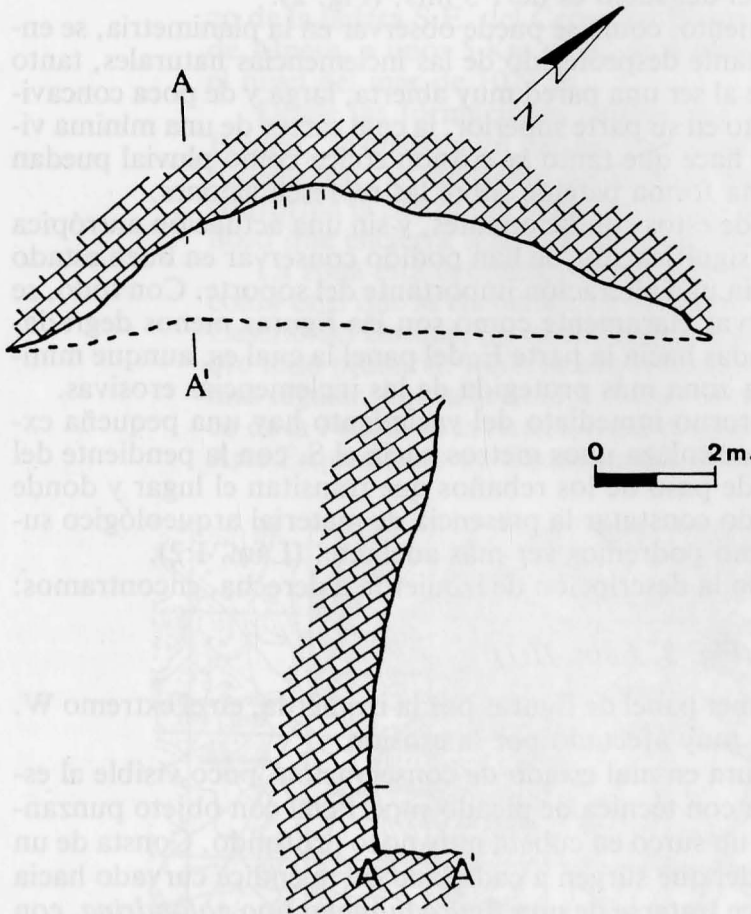


FIG. 2

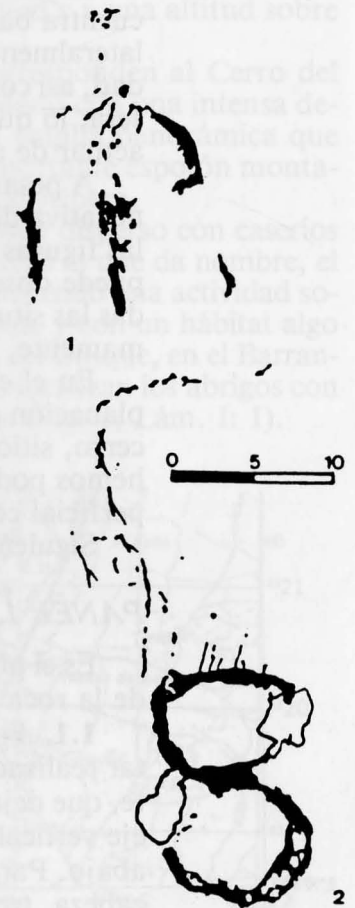


FIG. 3

PANEL 2. (Fig. 4, Lám. II:1)

A la derecha del anterior, a una distancia de 30 cms.

2.1. Figura aislada mal conservada, realizada con técnica de picado superficial pero bastante ancho, apreciándose surcos poco profundos en cubeta. Está afectada en el extremo izquierdo por el levantamiento del soporte. Consta de un motivo circular del que surge un grueso apéndice alargado a la izquierda.

PANEL 3. (Fig. 5, Lám. II:1)

A una distancia de 74 cms. a la derecha del anterior, en la parte más alta de todo el conjunto.

3.1. Al igual que las anteriores, se trata de una figura poco visible. Consta de un eje vertical curvado hacia la derecha en la parte inferior del que surge un apéndice a cada lado a modo de extremidades aladas. Técnicamente se realiza con un picado superficial e irregular, de surco en cubeta poco profundo. Se trata de un *antropomorfo simple* con extremidades aladas.

PANEL 4. (Fig. 6, Lám. II:1)

A una altura semejante al anterior, a 70 cms. a la derecha, entrando en la zona donde las representaciones están mejor conservadas.

4.1. Figura realizada con picado superficial muy fino y surco de perfil en cubeta, lo que le hace ser poco visible. Tiene un eje vertical curvado hacia la derecha y un apéndice a cada lado. En el extremo superior se representa un engrosamiento para la cabeza, y en el inferior se hace una bifurcación en —V— para representar las piernas. Se trata de un *antropomorfo simple*.

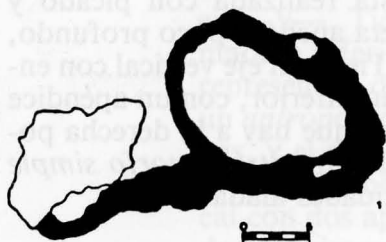


FIG. 4



FIG. 5

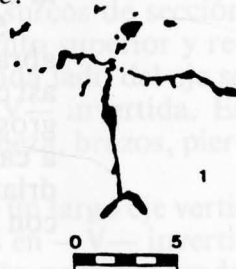


FIG. 6

PANEL 5. (Fig. 7, Lám. II:1)

Por debajo del anterior panel, a una distancia de 20 cms.

5.1. Figura bien conservada, solamente afectada por un pequeño levantamiento mecánico en la parte media. Consta de eje vertical grueso, engrosamiento triangular superior y apéndice a la derecha con un pequeño trazo superior en el extremo. Técnicamente se realiza con picado y abrasión lo que da regularidad y anchura a la figura; el surco que forma es de sección en —U—. Se trata de un *antropomorfo simple* de cabeza triangular y extremidad alada.

5.2. Es la figura menos visible del panel. Se realiza con picado fino que deja surco central en —V—, ayudado de una abrasión con líneas paralelas. Consta de un eje vertical recto, engrosamiento superior, y un apéndice a cada lado destacando en el de la izquierda los pequeños trazos que lo cruzan, incluso con diminutos puntos que se asocian por la parte inferior. Es un *antropomorfo simple de tipo cruciforme*.

5.3. Figura afectada por el levantamiento del soporte en la parte inferior. Técnicamente se realiza con picado más abrasión sin apenas surcos visibles. Tiene un eje vertical algo curvado a la derecha, con un apéndice a cada lado. Representa un *antropomorfo típico* con extremidades superiores aladas, una extremidad inferior y sexo marcado.

5.4. Figura bien conservada, realizada con picado más abrasión sin apreciarse surcos. Consta de un eje vertical con engrosamiento superior, terminado abajo en un apéndice triangular. A cada lado del eje surgen dos apéndices, los inferiores en forma de —V— invertida. Es un *antropomorfo típico* con representación de la cabeza, brazos, piernas y sexo en triángulo.

5.5. Bien conservada, también está realizada con picado y abrasión con surco de sección en cubeta ancho y poco profundo, así como líneas de abrasión paralelas. Tiene un eje vertical con engrosamiento superior y de todo el tercio inferior, con un apéndice a cada lado de forma alada. Los trazos que hay a la derecha podrían asociarse a la figura. Se trata de un *antropomorfo simple* con plasmación de la cabeza y extremidades aladas.

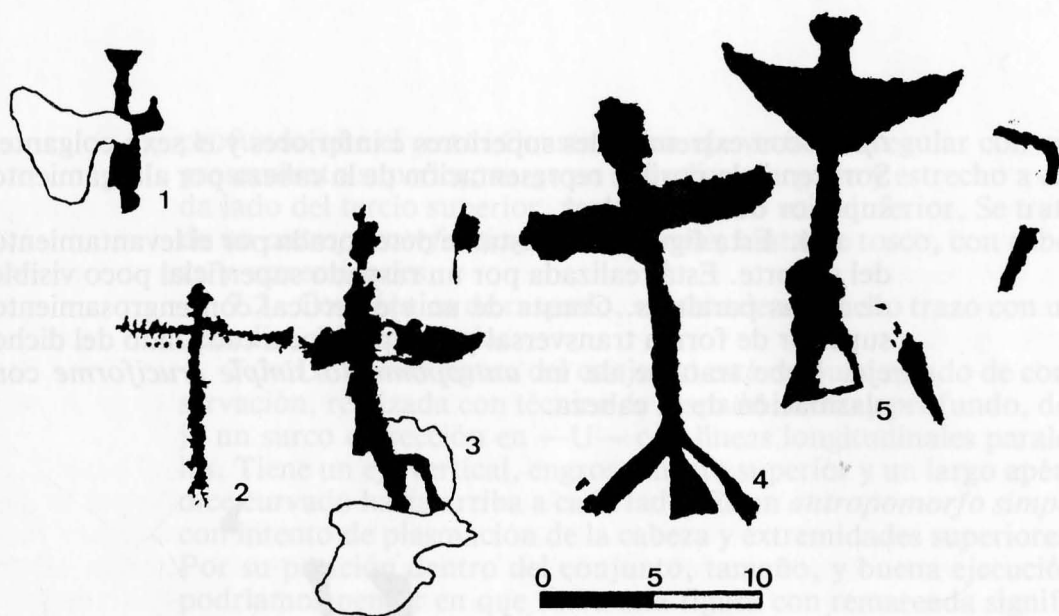


FIG. 7

PANEL 6. (Fig. 8, Lám. II:1)

Inmediatamente por debajo del anterior, a unos 10 cms., es junto a éste el más significativo del conjunto.

6.1. Figura en buen estado de conservación, realizada con técnica de picado ayudado de abrasión poco profundo, apreciándose en algunas partes dos surcos continuos de sección en —V—. Consta de un eje vertical rematado inferiormente por un engrosamiento triangular, con un apéndice a cada lado para representar los brazos. Se trata de un *antropomorfo simple*.

6.2. Bien conservada, técnicamente se realiza con picado y abrasión ancho pudiéndose apreciar hasta tres surcos de sección en —V—. Tiene un eje vertical con engrosamiento superior y rematado inferiormente en forma triangular. A cada lado del eje se representan dos apéndices, los inferiores en —V— invertida. Es un *antropomorfo típico* con plasmación de la cabeza, brazos, piernas, y el sexo en forma triangular.

6.3. También con buena conservación, tiene un largo eje vertical con dos apéndices a cada lado, los inferiores en —V— invertida. Técnicamente se realiza con picado y abrasión poco profundo dejando surco de sección en cubeta. Se trata de un *antropomorfo*

típico con extremidades superiores e inferiores y el sexo colgante. Sorprende la posible representación de la cabeza por alargamiento superior del eje vertical.

6.4. Esta figura está bastante deteriorada por el levantamiento del soporte. Está realizada por un raspado superficial poco visible de líneas paralelas. Consta de un eje vertical con engrosamiento superior de forma transversal y un apéndice a cada lado del dicho eje. Debe tratarse de un *antropomorfo simple cruciforme* con plasmación de la cabeza.

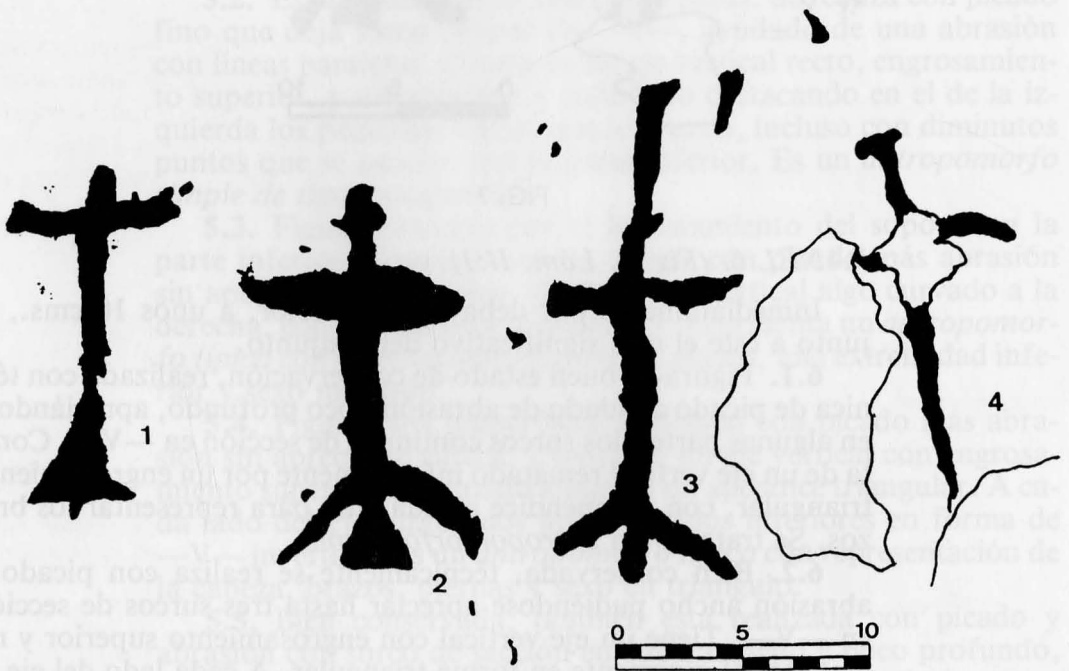


FIG. 8

PANEL 7. (Fig. 9, Lám. II:1,2)

Último panel del conjunto, a 30 cms. a la derecha del anterior.

7.1. Figura de buena conservación, con técnica de picado y abrasión dejando un surco de sección en —U—, siendo algo más

profundo que el resto. Consta de un eje vertical irregular con engrosamiento superior; surge un apéndice alargado y estrecho a cada lado del tercio superior, y otro pequeño en el inferior. Se trata de un *antropomorfo simple cruciforme*, bastante tosco, con cabeza y extremidades.

7.2. Con técnica de raspado, se trata de un ancho trazo con un apéndice a la izquierda.

7.3. La última figura del conjunto está en buen estado de conservación, realizada con técnica de raspado ancho y profundo, deja un surco de sección en —U— con líneas longitudinales paralelas. Tiene un eje vertical, engrosamiento superior y un largo apéndice curvado hacia arriba a cada lado. Es un *antropomorfo simple* con intento de plasmación de la cabeza y extremidades superiores. Por su posición dentro del conjunto, tamaño, y buena ejecución podríamos pensar en que fuera una figura con remarcada significación simbólica dentro de la composición.

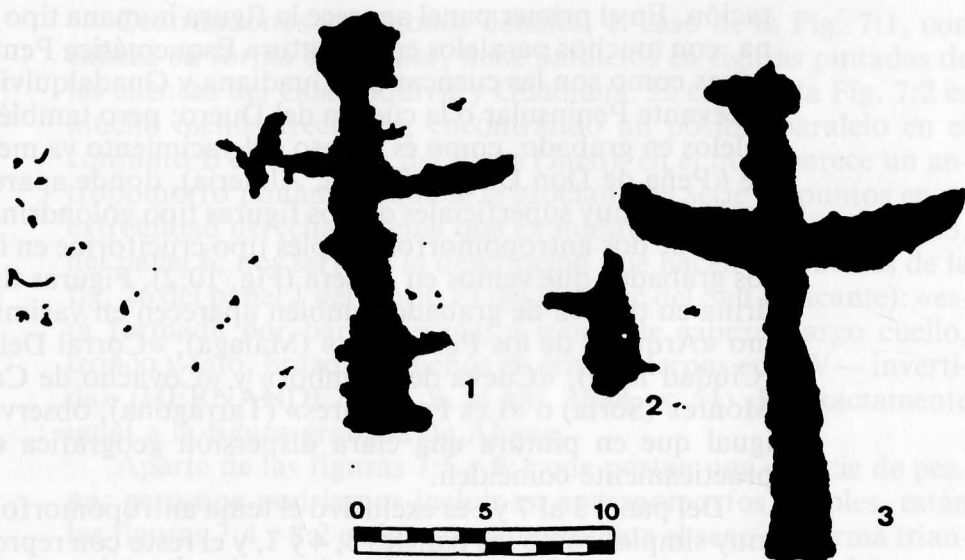


FIG. 9

4. COMENTARIO Y ANÁLISIS DE LOS PARALELOS

Como se puede comprobar en el punto anterior, los motivos principales, casi exclusivos, de los grabados del Cerro del Bosque son la representación antropomorfa, solamente con dos figuras fuera de este ámbito temático.

La primera, posiblemente una figura de «halteriforme simple» tiene muchos paralelos a nivel peninsular dentro de los ídolos halteriformes pintados del tipo B que presenta la Dra. Acosta (ACOSTA, P., 1968).

Con respecto a la otra figura indicada, que forma el panel 2, es de difícil interpretación y tiene una mala conservación por lo que no estimamos los paralelos, aunque debemos indicar que hay yacimientos con grabados muy significativos como es el caso de «Peña de Don Diego», donde hay signos elipsoides que podrían estar en la línea de esta figura, acompañando a representaciones antropomorfas como después veremos (ACOSTA, P. y MOLINA, F., 1966, 53-63).

Son los antropomorfos, como decimos, la principal representación. En el primer panel aparece la figura humana tipo golondrina, con muchos paralelos en la Pintura Esquemática Peninsular en zonas como son las cuencas del Guadiana y Guadalquivir, Sureste y Levante Peninsular o la cuenca del Duero; pero también hay paralelos en grabado, como es el caso del yacimiento ya mencionado de «Peña de Don Diego» (Tahal, Almería), donde aparecen unos grabados muy superficiales de dos figuras tipo golondrina en compañía de dos antropomorfos simples tipo cruciforme en la línea de los grabados que vemos en Alpera (Fig. 10:2). Figuras tipo golondrina en técnica de grabado también aparecen en yacimientos como «Arquillo de los Porqueros» (Málaga), «Corral Del Sancho» (Ciudad Real), «Cueva del Tambor» y «Covacho de Cañada del Monte» (Soria) o «Les Ferradures» (Tarragona), observándose al igual que en pintura una clara dispersión geográfica en la que prácticamente coinciden.

Del panel 3 al 7 ya es exclusivo el tema antropomorfo, en casos muy simples como los paneles 3, 4 y 7, y el resto con representaciones más complejas. Con respecto a las primeras, son figuras que se incluyen en el mundo de las representaciones cruciformes, en algún caso con extremidades aladas. Hay gran cantidad de paralelos

para este tipo de figuras en pintura, incluso en grabado, aunque siempre tal como incidiremos más adelante, con la idea de ser un motivo de pervivencia hasta nuestros días con la dificultad que esto entraña a la hora de su adscripción cronológica. Es un motivo extendido por la práctica totalidad peninsular, aunque hay que destacar los paralelos que por la asociación a otras figuras grabadas o pintadas, con los más significativos. Así es el caso de «Peña de Don Diego», asociados a figuras tipo golondrina como en el caso de Alpera. De gran importancia es el yacimiento de «Piedras de la Cera» (Lubrín, Almería), en el que aparecen asociados en grabado, cruciformes con antropomorfos típicos, junto a figuras pintadas semejantes a los grabados.

Nos queda por último las figuras antropomorfas más complejas que forman los paneles 5 y 6. Estos antropomorfos, algunos con el sexo marcado, tienen paralelos en la pintura esquemática del Sureste peninsular, Meseta y también en zonas más al sur como es la provincia de Cádiz; encontramos asociaciones de antropomorfos de este tipo con figuras astrales, con la carga de simbolismo que esto conlleva.

Centrándonos en algunos detalles, el caso de la Fig. 7:1, con cabeza en forma triangular, tiene paralelos en figuras pintadas de las cuencas del Guadalquivir y Guadiana. El caso de la Fig. 7:2 es mucho menos frecuente, encontrando un posible paralelo en el conjunto B de la Cueva del Plato (Jaén), en el que aparece un antropomorfo pintado al que se le asocian una serie de puntos en su extremidad derecha al igual que en nuestro caso. Para la Fig. 8:3, del panel 6, nos serviría la descripción que hacen los autores de la fig. 26 del panel 1 del Abric VI del Barranc del Salt (Alicante): «está formada por barra vertical a modo de cabeza, largo cuello, tronco y falo, brazos pequeños en cruz y piernas en —V— invertida» (HERNÁNDEZ, M. S. et alii, 1988, p. 51). Es exactamente igual a la figura grabada de Alpera.

Aparte de las figuras 7:5 y 8:1 que portan una especie de peana, pero que podríamos incluir en antropomorfos simples, están las figuras 7:4 y 8:2 en las que se representa el sexo en forma triangular, algo inusual en las figuras de este tipo y que podría estar marcando una diferenciación sexual. De cualquier forma estarían en el grupo común de antropomorfos típicos con el sexo marcado.

Para concluir, hemos reservado el paralelo en grabado más interesante, como es el mencionado yacimiento de «Piedras de la Cera» en Lubrín (Almería), en el que tres antropomorfos típicos con sexo marcado, y tres cruciformes, se asocian a diez figuras pintadas de las que seis son antropomorfos igual a los grabados, dos antropomorfos ramiformes, una figura tipo golondrina y una extraña figura en —F— (Fig. 10:3). Este yacimiento almeriense es muy significativo como paralelo de los grabados de Alpera, de cara a la posible asignación cronológico-cultural de éstos.

5. CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

En el entorno de este yacimiento con grabados rupestres es primera cita obligatoria la que se refiere a la Cueva de la Vieja, estación rupestre sobradamente conocida en el estudio del Arte Rupestre Levantino. Se ubica en la falda del mismo cerro, escasas decenas de metros bajando la ladera.

También se localiza aquí la Cueva del Queso, yacimiento igualmente clásico de la bibliografía del Arte Rupestre Levantino, y actualmente en franco proceso de deterioro.

En la partida de Fuente de la Arena, 3 Kms. al N.E. del Cerro del Bosque, esta Carasoles del Bosque con un covacho que contiene representaciones esquemáticas (BREUIL, H., 1935, 63-64).

También en el entorno del Cerro del Bosque hay otras citas de yacimientos con Arte Rupestre que son bastante confusas, sitios que Breuil cita en su obra, e incluso Beltrán recoge como Abrigos Menores de Alpera (BELTRÁN, A., 1968, p. 236). Así es el caso de localizaciones como la Cueva Negra al N. de Alpera, o incluso la Cueva del Pilar del Mugrón, al S.E. del Cerro del Bosque, con la posible representación de pequeñas figuras humanas (BREUIL, H., 1935, p. 66).

Para concluir con el entorno arqueológico y como dato significativo, hemos constatado en toda la falda S.E. del Cerro del Bosque, una serie de material arqueológico superficial, que aunque muy rodado y no en gran número, es muy interesante. Lo encontrado, aparte de lítico como pueden ser lascas de sílex y fragmentos de ofita, es cerámica realizada a mano de factura bastante tosca con desgrasantes medianos y pastas poco cuidadas.

Creemos que podría tratarse de un material datado en el II Milenio a.C., aunque con las lógicas reservas ante el escaso número de fragmentos hallados y el hecho de estar descontextualizados (Fig. 10:1).

6. APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO Y CRONOLOGÍA

La interpretación en muchas de las representaciones «esquemáticas» es uno de los temas más debatido de este ámbito de estudio, lo cual se agrava más si los motivos son grabados, un campo de conocimiento al que tradicionalmente se le ha prestado mucha menor atención que a las representaciones pintadas. Esta problemática se puede apreciar perfectamente en la provincia de Albacete, donde hay gran cantidad de yacimientos con representaciones de pintura rupestre, lo que ha hecho que los estudios se decantasen hacia estos temas. De cualquier forma debemos recordar los pocos estudios que ya se han realizado sobre grabados rupestres en la provincia, como son los del yacimiento de Peña del Guisaero (Berro, Albacete) (MAYA, J. L. 1977, pp. 515-524), o también el avance de estudio de los grabados rupestres de la Laguna de la Tinaja (Lagunas de Ruidera, Albacete) (BALBÍN, R. y BUENO, P. 1980, pp. 551 y ss.), yacimiento que contiene una gran cantidad de figuras antropomorfas en cruz. Estos trabajos junto con otros que se van realizando en zonas cercanas como pueden ser Murcia, Alicante o Valencia, demuestra que a pesar de lo comentado anteriormente, los estudios sobre el grabado rupestre, en los últimos tiempos, van tomando la consistencia que merecen.

El grabado rupestre es una tradición artística mantenida hasta nuestros días, sobre todo en costumbres rurales de grabar sobre las rocas con instrumentos punzantes. Insistiendo en lo comentado, en Alpera, al yacimiento que nos ocupa, se le llama tradicionalmente «Cueva de las Cruces», tal vez por la creencia en el lugar de ser obra realizada por pastores con los típicos motivos de simples cruces. Tal como hemos podido ver, no son cruces lo que allí se representa, sino motivos antropomorfos usualmente considerados como «orantes», con la plasmación en muchos casos de elementos corporales.

Para este conjunto de grabados al aire libre, contrariamente a

lo que puede suceder con hallazgos cerrados, a nivel orientativo nos debemos referir a los paralelos con otros conjuntos similares de grabados, la comparación con motivos de pintura rupestre esquemática y por último, su contexto arqueológico.

Respecto al primer punto, nos puede servir de referencia los conjuntos de Peña de Don Diego y Piedras de la Cera, ambos en Almería, con representaciones paralelas a las nuestras tal como hemos visto. Para los autores (ACOSTA, P. y MOLINA, F. 1966 / SORIA, M. y LÓPEZ, M., 1989), estos conjuntos son paralelos cronológicamente a las representaciones pintadas de Arte Esquemático, puntualizando en el caso de Piedras de la Cera, la cronología de principios del II Milenio a.C. A nivel interpretativo para este conjunto, Breuil señala que las figuras con claro sexo marcado son masculinas, siendo las cruciformes, femeninas (BREUIL, H., 1935, p. 41). Tal como se señalaba anteriormente, creemos que en el conjunto de Alpera se puede dar esta posibilidad de diferenciación sexual entre las figuras.

En la comparación con motivos pintados, no hay duda en cuanto a su total semejanza, tal como se ha podido observar al referirnos a los paralelos, aunque conscientes de la mayor antigüedad posiblemente de éstos, encuadrables principalmente en el III Milenio a.C., con respecto a los grabados. De cualquier forma, en este punto debemos insistir en el caso del yacimiento de Piedras de la Cera, datado por los autores en el II Milenio a.C., donde se relacionan directamente figuras grabadas y pintadas.

Por último, lo referente al contexto arqueológico, el cual como hemos podido ver, es muy interesante. Hay yacimientos con Arte Rupestre Esquemático como Carasoles del Bosque y con Arte Rupestre Levantino fundamentalmente como la Cueva de la Vieja y la Cueva del Queso. A través de los últimos estudios en zonas limítrofes como el País Valenciano, se puede ver como este Arte Rupestre Levantino, analizando profundamente los paralelos mueble, tendría origen en los últimos siglos del V Milenio a.C., a finales del Neolítico Antiguo, para perdurar en el IV y III Milenio, conviviendo en momentos avanzados de este Neolítico Antiguo con el Arte Esquemático, al menos en cuanto a determinadas representaciones tal como indican los paralelos mueble (MARTI y HERNÁNDEZ, 1988). En cuanto a la Pintura Esquemática, perdura en el III Milenio a.C., para perderse posiblemente a principios del II Milenio a.C.

Consta de cuatro conciertos

Ciclo sobre la obra pianística de S. Schumann

Teniendo en cuenta esto, y si consideramos por los paralelos en grabados rupestres analizados la posible cronología del II Milenio a.C. para las representaciones que nos ocupan, podría pensarse en una importante pervivencia cultural del Cerro del Bosque y su entorno en el tiempo.

En resumen, y con las lógicas reservas, podemos decir que posiblemente estemos ante un yacimiento con grabados rupestres del II Milenio a.C., el cual posee entre otras, una serie de representaciones antropomorfas en posición de «orante», algunas de ellas con el sexo claramente marcado, lo cual le da un carácter cáltico-religioso al lugar.

7. BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, P. (1968), *La Pintura Rupestre Esquemática en España*, Salamanca.

ACOSTA, P. y MOLINA, F. (1966), «Grabados Rupestres de Tahal (Almería)», *N.A.H.*, VIII-IX, 53-63, Madrid.

BALBÍN, R. y BUENO, P. (1980), «Avance sobre el yacimiento con Arte Esquemático de La Tinaja (Ruidera, Albacete)», *Simposio de Altamira*, pp. 551 y ss.

BELTRÁN, A. (1968), *Arte Rupestre Levantino*, Zaragoza.

BREUIL, H. (1935), *Les Peintures Rupestres Schematiques de la Peninsule Ibérique*, T. IV, Lagny.

BREUIL, H. et alii, (1912), «Les peintures Rupestres d'Espagne. Les Abris del Bosque a Alpera (Albacete)», *L'Anthropologie*, XXIII, p. 532.

CABALLERO, A. (1983), *La Pintura Rupestre Esquemática en la Vertiente Septentrional de Sierra Morena y su contexto arqueológico*, T. I/II, Ciudad Real.

CARRASCO, J. et alii, (1985), *El Fenómeno Rupestre Esquemático de la Cuenca Alta del Guadalquivir. Las Sierras Subbéticas*, Prehistoria Gienense, 1, Jaén.

FORTEA, J. (1970), «Grabados Rupestres de la Provincia de Jaén», *Zéphyrus*, XXI-XXII, pp. 139 y ss., Salamanca.

HERNÁNDEZ, M. S. et alii, (1988), *Arte Rupestre en Alicante*, Alicante.

LÓPEZ, M. y SORIA, M. (1988), *Arte Rupestre en Sierra Morena Oriental*, Jaén.

MARTÍ, B. y HERNÁNDEZ, M. S. (1988), *El Neolític Valencià. Art Rupestre i Cultura material*, Valencia.

MAYA, J. L. (1977), «La Peña del Guisaero, estación con grabados esquemáticos en la provincia de Albacete», *C.A.N.*, XIV, pp. 515-524, Zaragoza.

PASOTI, M. (1970), «Nuove incisioni rupestri del Lago di Garda», *Valcamonica Simposio*, p. 151.

SORIA, M. y LÓPEZ, M. (1989), *El Arte Rupestre en el Sureste de la Península Ibérica*, Jaén.

TOPPER, U. y TOPPER, U. (1988), *Arte Rupestre en Cádiz*, Cádiz.

VIÑAS, R. et alii (1982), *La Pintura Rupestre en Cataluña*, Barcelona.

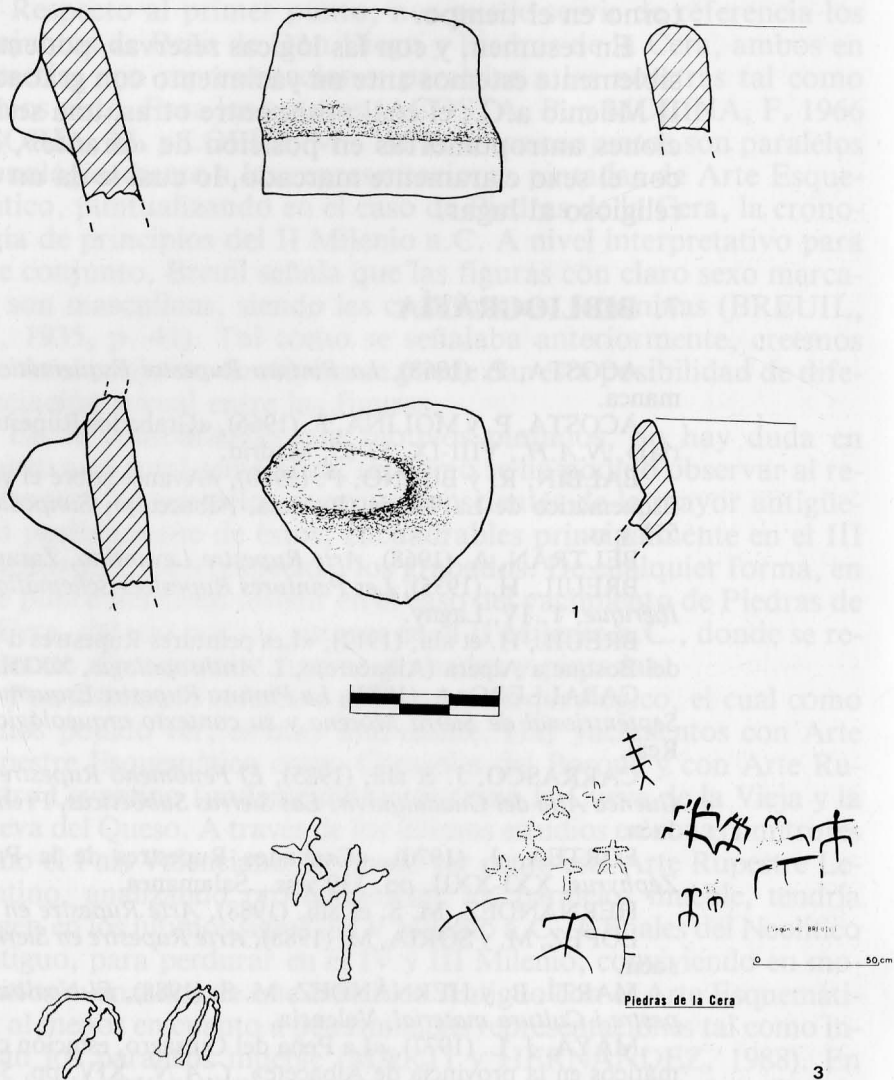


FIG. 10

Consta de cuatro conciertos

Ciclo sobre la obra pianística de Schumann

«Robert Schumann y el piano» es el título del ciclo musical que se desarrollará en el Auditorio Municipal de la ciudad en lunes sucesivos de febrero y marzo.

La serie está dedicada a la primera época del músico alemán, desde los 6 Intermezzi Op. 4 hasta la Sonata Op. 22, incluyendo una sesión de piano a cuatro manos; la misma ha sido organizada con la ayuda técnica de la Fundación Juan March.

COMO Chopin, como luego Brahms, Schumann compone al piano la mayor parte de su obra, y sólo las canciones —mucho más tardías, aunque no menos importantes— pueden compararse en amplitud y densidad poéticas. Basta decir que sus primeras

23 obras catalogadas son obras pianísticas, y que el piano posterior, que abarca hasta el trágico final de sus días, no logró más que reiterar la calidad de lo ya previamente hecho.

Este ciclo, que consta de cuatro conciertos, contará con la intervención de **Ana**

Bogani y Fernando Puchol (piano a cuatro manos, 10.II), **Guillermo González** (17.II), **Almudena Cano** (24.II) y finalmente **Fernando Puchol** (2.III) cerrará la serie.

El crítico **Félix Palomero** ha escrito lo que sigue acerca del ciclo:

SCHUMANN

Robert y Clara Schumann

Esta serie de conciertos está dedicada al piano de Robert Schumann, pero bien podría haber estado dedicada al piano de Robert y Clara Schumann, o incluso a la música que marcó la relación de estos dos personajes, pues todas las obras que aquí se interpretan, a excepción de las que están escritas para piano a cuatro manos, fueron compuestas entre los años 1832 y 1838, período en el que se fundamenta el futuro matrimonio de Robert y Clara. Y es que la historia de los amores y desamores de los dos músicos, a la que nos referiremos con ocasión del comentario de las

obras que se interpretarán, es algo más que una anécdota. Obras como la trascendental *Fantasia en Do mayor* o las *Dauidsbündlertanze* nacen en momentos muy concretos y a partir de vivencias personales muy intensas, y en ellas se reflejan los sentimientos que poblaban la vida de Schumann. En cualquier caso, y prescindiendo de las obras para dúo pianístico, las que aquí se recogen son testigo de la formación del compositor, de su juventud, ese período tras el cual hemos de ver al músico en su plenitud.

Robert Schumann (Zwickau, en la Baja Sajonia, 1810-Endenich, cerca de Bonn, 1856) vivió como un perfecto romántico, empapándose del espíritu literario del «Sturm

und Drang» (ímpetu y tempestad), leyendo a Goethe, a Heine y a Jean Paul, viajando, enfrentándose al deseo familiar de convertirlo en abogado... Y todo eso en los dieciocho primeros años de su vida, en los cuales dudó entre dedicarse al piano o a la literatura. Conoció la música de Hummel y Moscheles y escuchó a Paganini, lo que le animó a seguir el camino del teclado, aunque pronto se percataría de que su futuro no era el de un gran virtuoso. Fue alumno de Friedrich Wieck en Leipzig, se enamoró de la hija de este pianista y profesor y así se inició un período (toda la década de los años treinta del siglo XIX) de grandes convulsiones personales. Su carácter inconfor-

mista, permanentemente incómodo, su forma de ser climatológica, le llevaron a convertirse en azote de la burguesía musical, en la que, según Schumann, se manifestaban la banalidad y el mal gusto. Fundó una especie de sociedad secreta, los «Davidsbündler» y creó personajes (Eusebius, Florestán, Meister Raro...) que personificaban sus estados de ánimo, y con todos estos elementos construyó un mundo lleno de fantasía, a veces intimista a veces exultante, en cuyos algodones vivió durante diez años. Después de 1840, casado ya con Clara, olvidados los pecados de juventud, el intimismo se manifestó en las más grandes colecciones de «lieder» de todo el Romanticismo; pero con el tiempo, deseoso de puestos oficiales y entregado a la composición de óperas y sinfonías, Schumann volvería a su ser maniaco-depresivo, esta vez en forma patológica, y ya sólo sería compositor en los cada vez más escasos momentos de lucidez.

Ese periodo de casi diez años, entre el inicio de sus estudios con Friedrich Wieck y su matrimonio con Clara Wieck, ve nacer las obras más convulsas y personales de Schumann, y así, desde los *Intermezzi*, *opus 4* hasta la *Fantasia*, *opus 17*, asistimos a la definición de su pianismo; tras esta última obra seguirán otras muchas en el catálogo de Schumann, pero todo habrá sido dicho ya y sólo la experiencia «liederística» de los años cuarenta y la cercanía de los hijos (la música «para niños») será capaz de añadir más emoción a esa quinta-

esencia romántica a la que asistiremos en estos conciertos.

El piano, «diario»

Esa quintaesencia romántica es el piano de Schumann. Son conceptos indisolubles en el autor: romanticismo y piano. Es decir, la cita biográfica no es gratuita en nuestro caso, no es un mero ornamento; las obras que escucharemos nacen de situaciones concretas y



manifiestan estados de ánimo concretos. Schumann era el eterno viajero a Itaca que siempre volvía al lugar de origen y cuyo reposo era el piano. El musicólogo Federico Sopena desarrolló una teoría del piano en Schumann como «diario», que explica el eterno retorno. En un trabajo escrito en 1984 para la Fundación Juan March, ahonda en esa teoría y afirma: «Schumann ha hecho de su piano, “diario”: inmensa novedad e inmensa hazaña, porque lo que allí se expresa valdrá siempre como altísimo ideal del ser humano (...). El piano,

así, conquista una extraordinaria riqueza, espiritualiza una enorme “materia” que va desde la cuchicheada confidencia hasta la gran voz, pero sin retórica».

Pero el Romanticismo tiene otra dimensión más allá de la puramente personal. Es un periodo hiperactivo en el arte y en las ideas. Por entonces, el piano es el instrumento por excelencia: Chopin y Mendelssohn componen sus obras más personales en el instrumento, y Liszt y Brahms se presentan ante la sociedad europea como grandes ejecutantes. Al mismo tiempo, Alemania se ve convulsionada por las revoluciones liberales y las ideas empiezan a ocupar su lugar como motor del mundo. Wagner escandaliza con su vida pero también con su música; Berlioz estrena la *Sinfonía Fantástica* y los autores modernos luchan contra la influencia de la ópera italiana. La literatura y la música empiezan a caminar juntas y los compositores alemanes encuentran en la pequeña forma del «lied», de la canción, la expresión justa de su melancolía, del placer de la tristeza. El individuo, su mundo interior, empieza a imponerse sobre la vida de salón.

Schumann es un arquetipo romántico y participa de todas y cada una de las circunstancias del siglo romántico. Por lo pronto, inicia su carrera como compositor con algunas canciones que, si bien no publica, reelabora para futuras obras pianísticas. Además, recurre con frecuencia a Schubert y a Beethoven, tanto a la búsqueda de material

temático (especialmente en el caso del primero) como de ideas formales (en este caso, de Beethoven). Su relación con los poetas de su siglo, además de ser fuente para la composición de canciones, sugiere obras musicales, no como programas literarios sino como verdaderas estructuras (E.T.A. Hoffmann en *Phantasiestücke*, Jean Paul en *Papillons*). Y por eso el estudio de su catálogo es el estudio de su propia vida, su música es tan elocuente como su vida y cobra sentido el binomio piano-diario.

La disolución de las grandes formas

Piano como diario que nos lleva a otra de las circunstancias románticas de las que participa Schumann, la de la inclinación por las formas pequeñas, o más bien, la disolución de las grandes formas clásicas. Es una constante romántica, pero en Schumann adquiere gran protagonismo; Schumann es el autor de las formas pequeñas, de la música rapsódica, de la sucesión de pequeños episodios. Esto, en principio, forma parte de la nueva música de ese período (así componen sus obras Chopin y Mendelssohn, y así habían escrito «bagatelas» y «momentos» Beethoven y Schubert), pero en Schumann eso oculta además una cierta dificultad personal por las grandes formas. Cuando, pasados los años, decida componer sus sinfonías, esa dificultad dejará su impronta. Para su expresión, independientemente de la habilidad

técnica, las pequeñas formas son las que expresan las ideas agitadas, inconexas, que surcan su cabeza.

El piano era el elemento de difusión musical de un autor en la Europa del XIX. Schumann no pudo ser un gran virtuoso pero tenía a su mujer, Clara, y a sus amigos Liszt y Brahms para que tocasen sus obras. Curiosamente, sus colecciones no eran bien aceptadas por el público porque el aspecto poemático las hacía incomprensibles. Schumann no tenía obras en formas clásicas, y por ello desarrolló ese género intermedio que constituye la *Fantasia en Do mayor*, y que se une a la lista de otras obras románticas que mezclan formas clásicas con inspiración romántica. Otras obras de Schumann tendrían mayor suerte con el público y se convertirían, a finales del siglo pasado, en la partitura obligada sobre los

atrillos de los estudiantes: el *Álbum para la Juventud* constituyó la más célebre de ellas.

Un piano para la intimidad

Y esto fue así porque el piano de Schumann, aun dentro de su complejidad y dificultad, no es un piano de virtuosismo. Es un piano denso en su expresión, plagado de intenciones melódicas y armónicas ocultas en una escritura que hay que desentrañar. Los antecedentes son a veces Bach (con sus corales), Mendelssohn, Chopin, Beethoven, Schubert, pero aparte de algunas modulaciones realmente avanzadas para su época no hay innovaciones que hagan del piano de Schumann un elemento reformador. Es un piano «cantabile» porque esa es la intención del compo-



Robert Schumann, dibujo de E. Bendemann, músico que vivió como un perfecto romántico, empapándose del espíritu literario del «Sturm und Drang».

tor: o se manifiesta con ironía y desparpajo, y entonces nos sorprende con sus figuraciones rítmicas (sencillas, generalmente, pero de gran efectividad) o es intimista, y entonces nos sorprende con sus dibujos melódicos; o es Eusebius o es Florestán, sus personajes más emblemáticos. Este último piano, el que hace cantar el compositor, será el que a partir de 1840 llene los pentagramas de las colecciones de «lieder». Para entonces, Schumann habrá despojado su escritura de todo lo que resulte banal y habrá dejado la expresión más sencilla de la que es capaz: es el piano-comentario de las canciones, el piano que sigue sonando después de la finalización de los poemas, el epílogo de *Amor y vida de mujer*, imposible de concebirse si antes no hubiesen existido páginas como la *Fantasia en Do mayor*, el tiempo lento de la *Sonata en Sol menor* o los *Intermezzi*, *opus 4*.

Un piano así, intimista, tenía su caldo de cultivo en la sociedad europea. Un piano así es indisociable del «lied», «el mundo maravilloso y privado de la burguesía alemana», según Sopena. Y quizá por ello el piano de Schumann tardó en llegar a España y lo hizo de la mano de su música de cámara. Con las visitas de Sarasate, a principios de los años ochenta del siglo pasado, se escuchó un Cuarteto de Schumann, y Monasterio, en sus conciertos del Salón Romero, en torno a 1989, hizo también música de cámara de Schumann. La música para piano se escuchó en la Sociedad de Cuartetos, en

Madrid, en los años setenta, y tuvo una curiosa forma de penetración a través de las transcripciones para guitarra que realizó Tárrega.

Del proceso de introducción de la obra de Schumann en España da cuenta en su libro sobre la Historia de la Música Española, Siglo XVIII, Carlos Gómez Amat, quien recoge una cita del crítico Esperanza y Sola sobre nuestro compositor. En una crítica en forma de diálogo, Esperanza y Sola responde a un supuesto aficionado conservador: «Hombre, yo no diré a usted que Schumann sea un astro de primera magnitud en el horizonte artístico; pero no merece tampoco que eche usted tan por los suelos al autor de unos "lieder" tan encantadores como los que de él conocemos». Pero donde el piano de Schumann habría de encontrar su mejor vehículo sería en las manos de nuestros

dos más grandes pianistas y compositores románticos, Isaac Albéniz y Enrique Granados, ambos admiradores del piano de Schumann, del que debieron de aprender no pocas cosas.

LOS INTÉRPRETES

ANA BOGANI nació en Valencia en cuyo Conservatorio Superior realizó los estudios de piano y violín con Daniel de Nueda y Juan Alós, obteniendo el Premio Extraordinario Fin de Carrera. Es licenciada en lengua francesa por la Universidad de Toulouse. Hacia finales de los años sesenta Ana Bogani dedica todo su quehacer profesional al piano y desde 1970 es profesora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y colabora con su marido Fernando Puchol, también valenciano, discípulo de Daniel de Nueda,

Ana Bogani y Fernando Puchol.



Palau y Llácer Pla en Valencia y de Luis Galve y Hans Graf en París y Viena respectivamente.

GUILLERMO GONZÁLEZ nació en Tenerife en 1945. Estudia piano y música de cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, posteriormente, virtuosismo en Madrid con el maestro José Cubiles. Completa su formación en París, en el Conservatorio Superior de Música y la Schola Cantorum, con los maestros Vlado Perlemuter, Marcelle Heuclin, Jean Paul Sevilla y Suzanne Roche.

Obtiene premios y éxitos en certámenes internacionales en París, Milán, Vercelli (Viotti), Premio Jaén y Tenerife. Ha dado recitales y conciertos en Europa y América, con actuaciones en Francia, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, Estados Unidos, Méjico, Perú y Venezuela. Una de sus grabaciones, *Obras para piano*, de Teobaldo Power, mereció el Premio Nacional 1980.

En la actualidad es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

ALMUDENA CANO nace en Madrid en 1951. Estudia en los conservatorios de Madrid, Oberin (Estados Unidos) y Amsterdam, bajo la dirección de Carmen Diez Martín, Joseph Schwartz y Jan Wijn, respectivamente, así como con Carlos G. de Lara, Pedro Espinosa y Juan Carlos Zubeldía, el cual ejerce una enorme y decisiva influencia en su formación musical.

En 1968 obtiene el segundo premio del I Concurso de Interpretación Musical convocado por Radio Nacional de España y la Dirección General de Bellas Artes. Almudena Cano ha actuado en España, Holanda, Polonia, Alemania Federal y Bélgica, así como en diversas grabaciones para las radios española, holandesa y belga, y para Televisión Española.

Su grabación de *12 sonatas de Ferrer* fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional del Disco 1981.

Es catedrática de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

FERNANDO PUCHOL se presenta por primera vez en público a los siete años, con obras de Beethoven, Schubert y Chopin. Estudia piano con Daniel de Nueda, análisis y composición con Palau y Llácer Pla, obteniendo los premios extraordinarios de piano y música de cámara en el Conservatorio Superior de Valencia, su ciudad natal.

Consolida su formación pianística en París y Viena con Luis Galve y Hans Graf. En esos años es laureado en los Concursos Internacionales «Viotti» y «Busoni» y Primer Gran Premio «María Canals».

Desde 1968 es catedrático de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Junto al repertorio clásico, programas monográficos dedicados a Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, tradicional, Fernando Puchol dedica una especial atención a las obras de los compositores españoles contemporáneos. En 1984 recibió el Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura español.

Almudena Cano.



Guillermo González.



«Fernando Sor: Músicas en la guitarra»

José Luis Rodrigo y el dúo Carmen María Ros-Miguel García, participantes en el ciclo

«Fernando Sor: Músicas en la guitarra» es el título del ciclo que interpretado por José Luis Rodrigo y el dúo formado por Carmen María Ros-Miguel García se ofreció en la programación concertística de Cultural Albacete.

A falta del último recital del ciclo, que ejecutarán **Carmen María Ros y Miguel García**, el lunes 3 de febrero, poniendo colofón a la integral para dúo de guitarra de Fernando Sor, es conveniente reseñar que hace siete años se programó en Cultural Albacete un «Ciclo de guitarra española del siglo XIX» que no pasó desapercibido en los ambientes musicales. Por vez primera se intentaba aclarar qué había sido de la guitarra española moderna entre la generación de Fernando Sor-Dionisio Aguado y la de Francisco Tárrega. Nombres completamente olvidados hoy en los conciertos, como Antonio Cano, José Brocá, Federico Cano, Julián Arcas, o los de comienzos de siglo (Isidro Laporta, Fernando Ferrandiere, Narciso Paz o Federico Moretti), volvieron a sonar, y casi siempre con deleite de los oyentes.

Este ciclo ha intentado profundizar en la figura más sobresaliente de la guitarra española de la primera mitad del siglo. Pues si su nombre, y algunas de sus músicas, son bien conocidos, falta todavía mucho para poder disponer de una imagen sonora suya más completa y verosímil.

Por poner un solo ejemplo: es muy probable que la integral de sus músicas para dúo de guitarra se haya escuchado ahora por vez primera. Y entre las obras para guitarra sola, algunas nos sonaron tal vez como si fueran nuevas.

PARTICIPANTES

JOSÉ LUIS RODRIGO. Comenzó a estudiar la guitarra con el maestro José María López, ingresando más tarde en el Conservatorio de Madrid, obteniendo en el año 1961 el Premio Fin de Carrera y en 1962 y 1966 los de Armonía y Composición.

Becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, asistió a los Cursos de Santiago de Compostela con Andrés Segovia y José Tomás como profesores, consiguiendo el Primer Premio en el año 1964. En 1968 obtuvo el Premio «Margarita Pastor» en el concurso de Orense.

Ha dado conciertos en España, Francia, Portugal, Italia, Austria, Grecia, India y Méjico, actuando de solista con las orquestas sinfónicas de Viena y Tolouse.

También ha dirigido cursos internacionales tanto en el Conservatorio de Méjico co-

mo en Santiago de Compostela y Granada. Recientemente ha realizado una gira de conciertos, actuando como solista con la Orquesta Nacional por el norte de España.

Es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

DÚO CARMEN MARÍA ROS-MIGUEL GARCÍA FERRER. El dúo de guitarra formado por Carmen María Ros y Miguel García Ferrer comenzó su andadura en 1987 con el propósito de difundir el repertorio existente para estos instrumentos.

Tras un período formativo, para el cual contaron con el especial asesoramiento de José Miguel Moreno, debutan en Madrid en 1988. Desde entonces han ofrecido recitales en numerosos puntos de la geografía española, destacando la participación en el ciclo «Jóvenes Intérpretes en la Universidad», en el Festival «Luigi Bocherini», y en dos giras de recitales pedagógicos por la Comunidad Valenciana.

En octubre de 1989, invitados por Fernando Palacios, ofrecieron un concierto en directo para RNE-Radio 2.

Recientemente obtuvieron el segundo Premio en el Concurso Permanente de Juven-

tudes Musicales, especialidad de grupos de cámara.

Han asistido como dúo al Curso de Interpretación para formaciones guitarrísticas impartido en Madrid por Los Angeles Guitar Quartet.

CARMEN MARÍA ROS. Titulada en las especialidades de viola y guitarra, es profesora desde 1985 en el Conservato-

rio Superior de Madrid. Primer premio del Concurso Permanente de Juventudes Musicales (Granollers, 1986), finalista del Certamen «Francisco Tárrega», tercer premio en el Concurso Internacional «Andrés Segovia».

MIGUEL GARCÍA FERRER. Finalizó el pasado curso los estudios superiores en el Real

Conservatorio Superior de Madrid, bajo la dirección de José Luis Rodrigo, con las máximas calificaciones. Recientemente ha obtenido el primer premio del Concurso Permanente de Juventudes Musicales. Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universidad Complutense de Madrid.

Cuarto concierto, en febrero

Sobre el último concierto del ciclo, que se celebrará el lunes 3 de febrero y será interpretado por el dúo Carmen María Ros-Miguel García Ferrer, ha escrito el musicólogo **Gerardo Arriaga**: «No es difícil ver en los *Tres dúos fáciles y progresivos*, op. 55, una finalidad didáctica, además de la puramente musical: aparte del título, en la obra aparecen indicaciones de digitación (“soigneusement doigtées”, se lee en la portada), característica que a principios del siglo XIX era más bien rara en la guitarra, a diferencia de lo que sucede hoy en día. Aparte de sus virtudes didácticas, la obra es melódicamente muy rica, como han notado ya algunos biógrafos de Sor. De los dos ejemplares conservados de la primera edición —chez l’Auteur, Marché St. Honoré n.º 34—, el segundo de ellos, incompleto, lleva la firma de “J. de Lira”. Se trata del muy cercano amigo de Sor que lo asistió en sus últimos días y costeó, según parece, los gastos de su entierro. Igualmente podemos observar esa finalidad didáctica en *Le premier pas vers moi*, op. 53.

La única influencia conocida que la música rusa ejerció en Fernando Soler se halla plasmada en el *Souvenir de Russie*, op. 63. Sor, poco tiempo antes de su muerte, enfermo y desalentado por la muerte de su hija, recuerda sus años de éxito en Moscú. El tema de *Souvenir de Russie*, sobre el que Sor construye nueve variaciones, es, al parecer, de Michael Timofioievith Wyssotzki (1790-1837), uno de los más notables guitarristas-compositores rusos, autor de más de ochenta composiciones y de un *Método teórico-práctico para la guitarra*. Se entiende que se trata de la guitarra de siete cuerdas, que era la que se tañía en Rusia en aquellos años. Muy poco sabemos de los guitarristas rusos contemporáneos de Sor, y consecuentemente, no conocemos datos minuciosos sobre la estancia moscovita del gran guitarrista catalán. Probablemente, si algún día se investiga con minuciosidad y paciencia la historia de la guitarra clásica rusa, salgan a la luz datos desconocidos sobre el trabajo guitarrístico de Sor en aquellas lejanas tierras, en donde muy probable-

mente ejerció cierta influencia sobre algunos guitarristas. Esta obra es la última que Sor dio a la imprenta, y al igual que una gran parte de sus últimas composiciones para guitarra, fue publicada a sus propias expensas y se vendía en su casa del Marché St. Honoré, n.º 36. El dedicatorio de la obra es “son ami Napoleon Coste”, un guitarrista con quien Sor mantuvo estrechas relaciones al final de su vida y con quien tocó a dúo en el que fuera, probablemente, el último de sus conciertos, celebrado en la primavera de 1838. Indudablemente Sor apreciaba el trabajo musical de Coste, autor al que el mundo musical ha comenzado a conocer y a valorar mejor gracias a la reciente publicación de una selección de sus obras. Sin embargo, hay que decir que en las reediciones que Napoleon Coste efectuó de las piezas y del *Méthode pour la guitare* de Sor, se muestra particularmente desafortunado, añadiendo y modificando muchas cosas que un editor fiel habría dejado intactas.

Las tres últimas obras guitarrísticas de Sor aparecidas con número de opus fueron

compuestas para dos guitarras. La primera de ellas, los *Tres pequeños divertimentos*, op. 61, fue dedicada a Madame Hamilton, probablemente una alumna de Sor de quien no sabemos nada. Otro tanto sucede con la dedicatoria del *Divertimento*, op. 62, Madame Fondard, aunque en este caso el autor especifica en la portada que se trata de “son élève”. Como en la mayoría de sus obras para dos guitarras, en estas dos la melodía está escrita, de principio a fin, para la primera guitarra, y el acompañamiento para la segunda, sin que las guitarras se alternen en su función como en *Los dos amigos* o el *Souvenir de Rusia*. Lo mismo sucede con la *Fantasia*, op. 54 bis, dedicada a Mlle. Houzé. Esta bellísima

Fantasia tiene dos partes, “Andante-Allegro” y “Allegro dans le genre Espagnol”. ¿Cuáles son los elementos identificables de este “estilo español”? Es difícil decirlo con certeza; de hecho, en la música española, sea del siglo XVII o del siglo XIX siempre nos encontramos con que es mucho más fácil percibir o intuir lo que es propio del estilo español, que discurrir y disertar sobre ello. Esto puede deberse también al hecho de que se ha escrito poco bueno sobre el particular. En el caso de Sor, algún musicólogo despistado ha llegado a escribir que sus *Seguidillas boleras* ¡poco tienen de español! Brian Jeffery, mucho más acertadamente, escribe que este op. 54 bis es menos español que las seguidillas bo-

leras, pero sin dejar de crear los elementos para identificar en esta obra como “de aire español” serían los siguientes: frecuente mezcla del compás de 3/4 con el de 6/8; en este último, frecuente acentuación de las partes segunda y quinta; presencia “en espíritu” de cadencias frías —también llamadas andaluzas—; una melodía de tipo de jota que recorre toda la segunda parte, y por último, la presencia, hacia el final de la obra, del *rasgueado*. El autor escribe la siguiente nota: “desde ese compás hasta el final es imposible conseguir el efecto deseado y ni tan siquiera tocar las notas si el ejecutante no está iniciado en la manera española de usar la mano derecha conocida con el nombre de *rasgueado*”».

José Luis Rodrigo.



El dúo Carmen María Ros-Miguel García Ferrer



En Hellín, el 25 de febrero

Dúo Versus, flauta y guitarra

«Tres siglos de música para flauta y guitarra» es el título del concierto que el Dúo Versus, formado por Ian Fawcett y Daniel Sanz, dará en Hellín el martes 25 de febrero.

A lo largo de los últimos tres siglos la cultura occidental ha desarrollado todo un complejo universo musical en el que determinadas fórmulas compositivas, así como determinadas combinaciones instrumentales han adquirido la solidez y estabilidad con que hoy las conocemos y que configuran el panorama de las grandes obras maestras de la Música.

La combinación Flauta-Guitarra es uno de estos ejemplos, y el concierto que dará el **Dúo Versus** en Hellín nos permitirá escuchar obras originalmente escritas para estos instrumentos a lo largo de los últimos tres siglos, en las cuales se pone de manifiesto la continuidad de una tradición creadora que recoge la literatura de sus antecesores —Laúd y Traverso barrocos— representados por el delicado Duetto de Baron cuyos 3 movimientos, siguiendo la estructura de la sonata barroca, plantea un perfecto diálogo entre ambos instrumentos. La Sonata op. 25 de Giuliani es un magnífico ejemplo de la literatura clásica dedicada a la Flauta y a la Guitarra. Sus 4 tiempos conforman una obra musical de grandes vuelos, reflejo del gran compositor y guitarrista que fue Mauro Giuliani.

Finalmente los 3 Nocturnos

de Bürgmuller constituyen unas preciosas pinceladas del repertorio romántico que nos conduce a nuestro siglo representado por la Sonatina op. 205 de Castelnuovo Tedesco.

Desde el momento de su creación, en 1985, el Dúo Versus ocupa un lugar de excepción en la vida musical española, habiendo realizado a lo largo de estos años y en el ámbito internacional, giras de conciertos que le han llevado

a las principales capitales musicales de Europa: París, Londres, Viena, Amsterdam, Bruselas, Utrech, Lieja, etc.

Asimismo, la presencia del Dúo Versus en importantes manifestaciones musicales de España (Festival Internacional de Santander, Ciclo de Cámara y Polifonía del Auditorio Nacional, etc.) le consolida como un relevante grupo estable de cámara de nuestro país.

Ian Fawcett,
flauta, y Daniel
Sanz, guitarra,
componentes del
Dúo Versus,
fundado en 1985
con el propósito
de difundir la
música creada
para esos
instrumentos.



En Villarrobledo, el lunes 17

Traditional Revival Jazz Band de Bratislava

Traditional Revival Jazz Band de Bratislava, con Peter Lipa como vocal, actuará en Villarrobledo el 17 de febrero, incluyendo en su repertorio un programa que abarca obras de jazz tradicional, folklore y adaptaciones clásicas y pop.

DESDE sus comienzos colabora con el **Traditional Revival Jazz Band de Bratislava** el cantante eslovaco **Peter Lipa**, quien ha enriquecido el repertorio del conjunto con sus interpretaciones. La orientación musical de este conjunto eslovaco proviene de la centenaria historia de Jazz, centrándose, ante todo, en el Jazz Tradicional de Nueva Orleans y en el período del Swing. En el repertorio de este conjunto influyó también notablemente la ola inglesa del «revivalismo». El grupo tiene en su programa varias composiciones propias, algunos arreglos del rico folklore eslovaco, de las miniaturas de diversos compositores clásicos e incluso canciones «pop» contemporáneas adaptadas al estilo jazzístico.

El Traditional Revival Jazz Band de Bratislava ha realizado en el transcurso de sus más de 15 años de existencia numerosas giras por toda Europa (Unión Soviética, Alemania, Suiza, Austria, Bulgaria, España, Bélgica, etc.). El grupo ha participado en múltiples Festivales de Jazz: Zurich 1969, Breda (Holanda) 1972, Varsovia 1975, Dresden 1974, 76, 82, Praga 1976, 84, Luneraí (Francia) 1981, Szekesfehervar (Hungría) 1983, Bra-

tislava (en repetidas ocasiones)...

Peter Lipa, nacido en 1943, es la personalidad más representativa del «Jazz-Vocal» checoslovaco.

Su carrera se inició a los quince años de edad, en conjuntos modernos de estudiantes aficionados, buscando ya en ellos su propio estilo, y participando en los Festivales de Jazz de Presov y Zilina.

Desde principios de los

años 70 realiza giras por toda Europa con el «Revival Jazz Band», actuando desde la Unión Soviética a España, de Escandinavia a Italia. Su labor ha sido destacada dentro del mundo del Jazz, como lo demuestra la obtención de la 5.ª plaza en la encuesta de «Top-People», revista especializada de la Federación Internacional de Jazz «Jazz Forum», como uno de los mejores cantantes.



Recitales para jóvenes

El Trío Bell-Arte, actuó en Hellín

El Trío Bell-Arte participó, con un concierto que se celebró en el Centro Sociocultural «Santa Clara» de Hellín, el martes 28 de enero, en la serie «Recitales para jóvenes» que organiza Cultural Albacete.

Estos ciclos destinados exclusivamente a estudiantes, que asisten acompañados por sus profesores, se realizan por las mañanas.

EL **Trío Bell-Arte** es un conjunto creado especialmente para realizar música barroca, en esta ocasión interpretaron el siguiente programa: *Trío Sonata en Sol mayor*, de J. S. Bach; *Trío Sonata en Do menor*, de J. J. Quantz y *London Trío n.º 1 en Do mayor y n.º 3 en Sol mayor*, de J. Haydn.

El Trío está formado por: **Alfonso Saura** (Director y flauta) nació en Alcoy en 1959. Es Director Titular de la Orquesta de Cámara «Ciudad de Elche» desde su fundación. Después de su debut en 1987 con la Orquesta Sinfónica Alcoyana, ha sido Director titular de la Orquesta de Cámara de San Vicente en 1988. Camerata Académica de París en 1989 y actualmente de la «Ciudad de Elche», con la que ha realizado giras por la mayor parte de la geografía española y por Francia. Como director invitado también ha estado a cargo de la Orquesta de Cámara de Friburgo (Alemania), Orquesta Nacional de la RTV de Polonia, Orquesta Bartók de Budapest, etc. Para la presente temporada está invitado a dirigir la Orquesta de la RTV de Moldavia, Virtuosos de Varna, etc. Asimismo ha sido

nombrado, en su reciente gira por Bulgaria, Principal Director Invitado de la Orquesta Filarmónica de Varna.

Vanessa Belmonte (violoncello). Es con tan solo 17 años solista de cello de la Orquesta de Cámara de la Ciudad de Elche. Realiza estudios en el Conservatorio de Valencia con María Mircheva, terminando éstos con premio extraordinario. Ha participado en las actividades de la Orquesta de Cámara de San Vicente y como solista en diversos conciertos organizados por distintas instituciones valencianas, tanto en el territorio nacional como en el extranjero.

Mariana Roeva. Violinista búlgara que pese a su juventud posee una gran experien-

cia al haber actuado con buena parte de las orquestas profesionales de su país: Filarmónica de Varna, Filarmónica de Schumen, Orquesta de Cámara de Dobrich, etc. y formado parte de Orquestas Sinfónicas, Cámara y Ópera. Ha sido galardonada en diversos concursos nacionales búlgaros e internacionales, destacando entre ellos, Kocian (Checoslovaquia), Sv. Obretenov (Bulgaria), Concurso Nacional de música de cámara (Bulgaria), «Premio Ciudad de Varna» (Bulgaria). Desde octubre del año 1991 fija su residencia en España, compartiendo su actividad como solista y miembro estable de la Orquesta de Cámara «Ciudad de Elche» y el Trío Bell-Arte.



Mesa redonda

Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana

«Hispanoamérica: Entre dos orillas», es el título de la mesa redonda que se celebrará el 11 de febrero en el Salón de Actos de la Diputación de Albacete, dentro del ciclo «Literatura Actual». Participarán en ella Juan Malpartida, Blas Matamoro y Félix Grande, este último como moderador.

DENTRO de las actividades literarias de Cultural Albacete se ha organizado, el martes 11, una mesa redonda que versará sobre las relaciones entre las comunidades literarias de Hispanoamérica y España, deudoras una de otra y portadoras de un nexo común: el idioma.

Félix Grande nació en Mérida (Badajoz) en 1937. Su ac-

tividad como conferenciante se ha extendido por gran parte de Europa y América, estando su obra traducida a once idiomas. Incluido en medio centenar de antologías, Félix Grande es autor de los libros de poemas titulados *Blanco Spirituals*, *Taranto. Homenaje a César Vallejo* y *Las rubaiyatas de Horacio Martín*, entre otros. Como ensayista ha publicado *Occidente, ficcio-*

nes y yo, *Apuntes sobre la poesía española de posguerra*, *Mi música es para esta gente*, *Memoria del flamenco* y *Elogio de la Libertad*. Es autor, así mismo, de varios libros de relatos, entre los que cabe reseñar *Las calles* y *Lugar siniestro este mundo, caballeros*. En la actualidad dirige en Madrid la revista «Cuadernos Hispanoamericanos».

Blas Matamoro nació en Buenos Aires en 1942. Reside en Madrid desde 1976. Se desempeña como subdirector de «Cuadernos Hispanoamericanos». Obra narrativa: *Hijos de ciego*, *Viaje prohibido*, *Nieblas*, *Las tres carabelas*. Obra ensayística: *La ciudad del tango*, *Saber y literatura*, *Genio y figura de Victoria Ocampo*, *Por el camino de Proust*, *Lecturas americanas*.

Juan Malpartida Ortega (Marbella, Málaga, 1956). Poeta y crítico literario. Autor de tres libros de poemas *Gravitación*, *Espiral* —recogidos en el volumen *Espiral*, Ed. Anthropos, 1990—; *Bajo un mismo sol*, ed. El tucán de Virginia, México, 1991; ha publicado cuentos y numerosos ensayos sobre literatura contemporánea. En la actualidad es jefe de redacción de «Cuadernos».



Félix Grande, Premio Nacional de Literatura, moderará una mesa redonda centrada en las recíprocas relaciones mantenidas por la literatura española e hispanoamericana, desde sus orígenes a nuestros días.

En enero

Recital poético de Antonio Colinas

Un recital poético comentado y un encuentro con estudiantes y profesores en un centro docente de la capital, fueron los actos en los que intervino, en enero, el escritor Antonio Colinas. Sendas actuaciones se enmarcaban en las actividades literarias de Cultural Albacete.

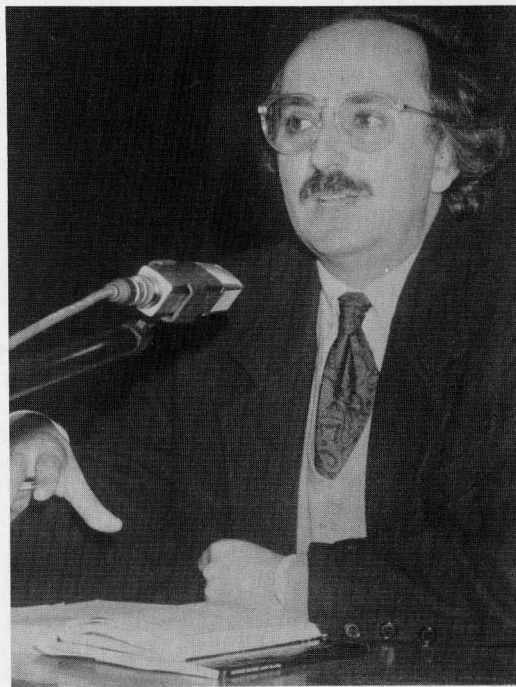
EL escritor leonés (La Bañeza, 1946) leyó poemas de sus libros más conocidos *Sepulcro en Tarquinia* y *Poesía, 1967-1981*, que le valieron, respectivamente, los premios de la Crítica y el Nacional de Literatura, ilustrando su lectura con anécdotas y experiencias sobre los escritos, además de entablar un diálogo con el público y estudiantes asistentes al acto.

Sobre el lugar que ocupa **Antonio Colinas** en nuestra literatura y su significación en la misma, ha escrito el crítico **Francisco Martínez** en el n.º 105 de la revista «Anthropos»: Ante todo, Colinas no es uno de los «nueve novísimos» de Castellet; no figura en su irremediable antología. Por otra parte, «yo —me decía él mismo—, para tranquilidad de mi conciencia, debo confesar que, a finales de los años sesenta, cuando se hacían los renombrados libros de tono culturalista a mi alrededor, cuando nacía una nueva poesía, tan interesante y tan corrosiva, yo estaba haciendo *Preludios...*, o sea, yo estaba tapándome los oídos y estaba atendiendo a mis raíces, a mi propia voz». Lo que sigue es bien conocido: el grupo de los «nueve novísimos» se resquebrajó y cada miembro siguió,

como es lógico, su camino individual. Carnero vino a decantarse hacia una posición que es la ocupada por Colinas en *Truenos y flautas en un templo*, y que ocupaba también Jaime Siles, constituyendo los tres —Carnero, Colinas, Siles— un minigrupo que, sin dar saltos hacia atrás en el tiempo, vino a coincidir, de una cierta y eficaz manera, con poetas anteriores a los «novísimos» pero que aún seguían estando en la cresta de

la ola: Claudio Rodríguez, Carlos Bousoño y José Ángel Valente serían nombres representativos. Así que, estos seis poetas pueden ser considerados como el grupo más actualizado, consistente y significativo de la poesía española de los años setenta: entrañan lo mejor de los «venecianos», pero esquivan el esnobismo de éstos: son originales, pero sin romper con la tradición; y no militan en la grey polvorienta de Castellet.

Antonio Colinas,
autor de
«Sepulcro en
Tarquinia» y
«Tratado de
Armonía», entre
otros, en un
momento del
recital poético
ofrecido en el
Salón de Actos
de la Diputación
de Albacete el
pasado 16 de
enero.



Gira por Albacete y provincia

Trinidad Iglesias, «una actriz que canta»

La actriz-cantante Trinidad Iglesias celebrará en febrero una serie de recitales en Albacete y diversas localidades de la provincia, enmarcándose éstos dentro de las actividades escénicas del Consorcio.

TRINIDAD Iglesias comenzará su gira en Hellín, el martes 4 de febrero, teniendo lugar su recital en el Centro Sociocultural «Santa Clara», prosiguiendo el miércoles 5 en el Teatro Principal de Almanza, viernes 7 y sábado 8 en el Auditorio Municipal de Albacete, para concluir sus actuaciones, el domingo 9, en la Casa de Cultura de Villarrobledo.

Sobre sus interpretaciones en Madrid y Barcelona —el espectáculo se denomina *Dos tonadillas y el resto no*, con música de piano a cargo del maestro Daniel Zamit— Ester Uriol («Cinco Días») y Joan-Anton Benach («La Vanguardia») han escrito, respectivamente, los comentarios que a continuación se publican.

TRINI, LA TONADILLERA QUE LLENA LAS NOCHES MADRILEÑAS

Entre los espectáculos que ofrecen las noches madrileñas, Trinidad Iglesias protagoniza una de las actuaciones más atractivas. Entre copa y copa, en la sala Elígeme, la gente se calla cuando Trini sale al escenario. El público

participa del espectáculo, interviene cuando Trini les interroga porque, como dice la tonadillera, «el público es decisivo para mí, me encanta que intervenga y que responda a mis interrogaciones. Cada día es diferente porque cada público es diferente; ellos son los que hacen evolucionar mi espectáculo».

Trinidad Iglesias es una joven tonadillera de veinticinco años, que con una preciosa y potente voz canta, interpreta, imita y parodia la tonadilla española. Para ella, que es «una actriz que canta», su tonadillera por excelencia es Conchita Piquer. «A mí me gusta actuar, también canto, pero lo que más me atrae es el teatro; yo me siento sobre todo actriz».

Según Trini, «la canción española está en un momento bastante bueno; a la gente joven le gusta la tonadilla, los cuplés y todo este tipo de canciones que yo interpreto, y a la gente mayor, que siempre han sido partidarios de este estilo, no les molesta mi forma de parodiar, todo lo contrario, les hace gracia y lo aprueban». A la sala, no obstante, llegan más jóvenes que «maduros», porque la fama de Trini se ha ido extendiendo «de boca en boca, ya que apenas hemos hecho publicidad. Es el mismo público, que le

gusta lo que hago, quien se lo cuenta a sus amigos, luego éstos vienen a verme y así sucesivamente».

La tonadillera no piensa que sus temas sean una marcha atrás en la historia de la canción, «no es un retroceso, es una forma de vivir el presente porque con esta vuelta a los temas antiguos se conoce y se reconoce lo de antes».

Para Trinidad Iglesias, quien se plantea su futuro sólo a medio plazo, la tonadilla tiene éxito porque «es como una película de dos o tres minutos en la que se cuenta toda una historia, y esto no es posible hacerlo con la canción moderna». E.U.

«LA TRINI», IMPREVISIBLE

Trinidad Iglesias se declara «tonadillera posabsurda», una etiqueta inteligente puestas que la «posabsurdidad», se supone, es capaz de acoger cualquier incongruencia. O mejor: para una artista «posabsurda» nada será —imagino— incongruente. Trinidad Iglesias, «La Trini», es una asturiana simpaticota, estrella de la movida madrileña que en la madriguera del Malic ha inaugurado el breve ciclo de «teatro de bolsillo» que ofrece el polimórfico,

denso y tentacular Festival de Tardor.

A «La Trini» se la ve capaz de organizar en un futuro tal vez no lejano, grandes follo-nes cómicos en no menos grandes teatros de revista y similares. De momento, demuestra una segura intuición para agitar hasta las piedras de un minúsculo local donde se apretujan unos cuantos noctámbulos. «La Trini» se monta una espléndida juerga con el «Ven y ven» y acto seguido logra —si quiere— conducir su recital por la senda de una tonadilla triste, de un tango muy sentido. ¿Cantará en serio? ¿Escondirá su número otra parodia? La artista, como Kubala, basa su tarea en la técnica del desmarcaje. A menudo, el espectador ignora en qué registro está actuando. «La Trini» es

una astuta maestra de lo imprevisible.

Entre una y otra canción, Trinidad Iglesias habla de cosas varias. Cada dos por tres le pide al público que se vaya, afirma ser la mejor del gremio y advierte a los presentes del peligro que corren con la sobredosis de cultura que lleva su próximo número. Esto es: habla de cosas sin sentido y que, no obstante, encierran el sentido de una adjetivación tópica, de la frase hecha, de un desplante manido cuyo ridículo hace estallar con positiva gracia. Tritura «Relicarios» y «Franciscos alegres» con una burla desaforada y muy feliz. Ya sé que las formas importan poco a los «movedizos» urbanos, pero, sin duda, hay rasgos bastantes que pulir en la mímica de «La Trini», aunque, tam-

bién, un seguro porvenir.

Ante los aplausos de la tertulia complacida, vienen los bises y surge la vocación auténtica de la tonadillera. O algo así. El sarao entra entonces en aquella región ambigua donde la seriedad y la broma parecen jugar al escondite y cada espectador sentirse colgado de un interrogante. No es que cante muy bien «La Trini» cuando así lo intenta; le pone mucha emoción y simplemente, cumple. Ocurre, sin embargo, que con aquel regateo y un aire campechano de «vine al mercat, reina», la artista siempre está a punto de hacer saltar por los aires su parada y asegurarse el regocijo del respetable, ganado transitoriamente por la molicie mental de la... posabsurdi-dad. Poco más puede pedirse.

J-A. B.

TRAYECTORIA ARTÍSTICA

- Durante sus estudios de periodismo se hace cargo del grupo de teatro de su residencia universitaria.
- En 1986 trabaja como animadora de teatro en el Ayuntamiento de Getafe, dentro de los cursos extraescolares organizados por el Instituto de la Juventud.
- En 1987 representa con el grupo Ditirambo Teatro Infantil, y en julio del mismo año se adhiere a la Cooperativa de Teatro Orapronobis.
- En mayo de 1988 crea su propio espectáculo como actriz-cantante, donde interpreta un variado repertorio de tonadilla, cuplé, bolero y chotis, acompañada al piano por el maestro Daniel Zamit.
- En diciembre de 1988 participa en la grabación del maxi-single y del vídeo-clip «Todos por el humo», junto a Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute, Hilario Camacho, Luis Pastor, Ricardo Solfa, El Gran Wyoming, El Reverendo y Moncho Alpuente.
- Desde 1989 hasta octubre de 1990, trabaja como presentadora del programa de TVE «El salero».
- De noviembre de 1990 a marzo de 1991, participa como actriz en el Centro Dramático de Lausanne (Suiza) en el montaje «L'otage» del irlandés Brendan Behan, dirigido por Matías Langhoff.
- En la actualidad ha retomado su faceta de actriz-cantante con el espectáculo de Café-Teatro «Dos tonadillas y el resto no».





En Villarrobledo, Albacete y Almansa

Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán-Gómez

Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán-Gómez, fue la obra que en enero se representó en Villarrobledo, Albacete y Almansa, bajo la dirección de José Luis García Sánchez.

LA pieza contó con un reparto formado por **Joaquín Kremel, Emma Cohen, Julia Torres, Nicolás Dueñas, Lola Dueñas y Jesús Fuente**, teniendo lugar las representaciones en la Casa de Cultura de Villarrobledo, el jueves 23; Auditorio Municipal de Albacete, viernes 24 y sábado 25; Teatro Principal de Almansa, domingo 26.

Los domingos, bacanal es como una serie de recortes de un vodevil pensado por Pirandello. Plantea a través de la confusión de la identidad de los personajes —reunidos en un chalet de la sierra madrileña para desbocar sus fantasías más imposibles— el equívoco y divertido juego de

la verdad. El vehículo es lo inverosímil con la representación de la mentira.

La representación es un juego de especulaciones, de pequeños espejos en los que todos se reflejan. Las identidades se pierden y se mezclan: Fingen acciones que no se realizan en su vida cotidiana: algo así como si los personajes nos estuvieran diciendo todo el tiempo que un sector de la sociedad está en duda, y que el mismo sexo —que aparece como la fuerza dominante en toda la obra— ya no se realiza, sino que se remedia.

Pero para **Fernando Fernán-Gómez** lo importante en esta obra no es lo que se cuenta, sino cómo se cuenta: «En principio, esta comedia es

sólo el pretexto para un ejercicio de actores. Así se concibió, como una disculpa para que un grupo de ellos pudiera hacer eso que tanto les tienta y que muy pocas veces pueden conseguir: interpretar varios personajes dentro de uno solo», señala el autor de la pieza quien también diría sobre la misma: «Al igual que casi todas mis obras, ésta está pensada unos cuantos años antes de ser escrita. Emborroneé primero ocho o diez folios de diálogos y ahí suspendí el trabajo. Reanudé la labor mucho después tras el Premio Lope de Vega obtenido por *Las bicicletas son para el verano*. Esta obra pertenece, pues podía considerarse como un género, al “teatro-juego”».

Lunes, 3 ALBACETE	20'15 horas	► <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Fernando Sor: Músicas en la guitarra». Intérpretes: Carmen M.^a Ros y Miguel García. Lugar: Auditorio Municipal.
Martes, 4 HELLÍN	20'30 horas	► <i>Teatro.</i> Obra: «Dos tonadillas y el resto no». Guión y Dirección: Trinidad Iglesias. Música: Daniel Zamit. Intérprete: Trinidad Iglesias. Lugar: Centro Sociocultural «Santa Clara». Hellín.
Miércoles, 5 VILLARROBLEDO	22'00 horas	
Viernes, 7	22'30 horas	Casa de Cultura. Villarrobledo.
Sábado, 8 ALBACETE	22'30 horas	Auditorio Municipal. Albacete.
Domingo, 9 ALMANSA	19'30 horas	Teatro Principal. Almansa.
Jueves, 6 ALMANSA	12'00 horas	► <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Recitales para jóvenes». Intérprete: Trío Bell-Arte. Lugar: Teatro Principal.
Lunes, 10 ALBACETE	20'15 horas	► <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Robert Schumann y el piano». Intérpretes: Ana Bogani y Fernando Puchol. Lugar: Auditorio Municipal.
Martes, 11 ALBACETE	20'00 horas	► <i>Conferencias.</i> Ciclo: «Literatura Actual». Tema: «Hispanoamérica entre dos orillas». Intervienen: Blas Matamoro y Juan Malpartida. Modera: Félix Grande. Lugar: Salón de Actos Excma. Diputación.
Jueves, 13 VILLARROBLEDO	12'00 horas	► <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Recitales para jóvenes». Intérprete: Trío Bell-Arte. Lugar: Casa de Cultura.
ALMANSA	22'30 horas	► <i>Teatro.</i> Obra: «...Trescientos veintiuno-trescientos veintidós...» Autora y Directora: Ana Diosdado. Intérpretes: María Luisa Merlo , Manuel Tejada , Alberto Delgado , Eva Ysanta y Pepe Pascual. Música: Teddy Bautista. Lugar: Teatro Principal. Almansa. Centro Sociocultural «Santa Clara». Hellín.
Viernes, 14 HELLÍN	20'30 horas	
Lunes, 17 ALBACETE	20'15 horas	► <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Robert Schumann y el piano». Intérprete: Guillermo González. Lugar: Auditorio Municipal.
ALMANSA	20'15 horas	► <i>Conciertos.</i> Concierto extraordinario. Intérprete: Quinteto de Viento de la RTV de Ljubljana. Lugar: Teatro Principal.

Lunes, 17 VILLARROBLEDO	22'00 horas	▶ <i>Conciertos.</i> Concierto extraordinario. Intérprete: Traditional Revival Jazz Band de Bratislava. Lugar: Casa de Cultura.
Sábado, 22 ALMANSA	19'30 horas	▶ <i>Danza.</i> Grupo: Arcaladanza. Director: Enrique Cabrera. Danza Contemporánea. Lugar: Teatro Principal.
Lunes, 24 ALBACETE	20'15 horas	▶ <i>Conciertos.</i> Ciclo: «Robert Schumann y el piano». Intérprete: Almudena Cano. Lugar: Auditorio Municipal.
Martes, 25 HELLÍN	20'30 horas	▶ <i>Conciertos.</i> Concierto extraordinario. Intérprete: Dúo Versus. Flauta: Ian Fawcett. Guitarra: Daniel Sanz. Lugar: Centro Sociocultural «Santa Clara».

NOTA

Si no recibe esta publicación en el destino adecuado o se produce cambio de domicilio, le rogamos nos comuniqué la dirección correcta para llevar a cabo la rectificación oportuna.

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

AYUNTAMIENTOS DE ALMANSA, HELLÍN Y VILLARROBLEDO

CAJA DE ALBACETE

