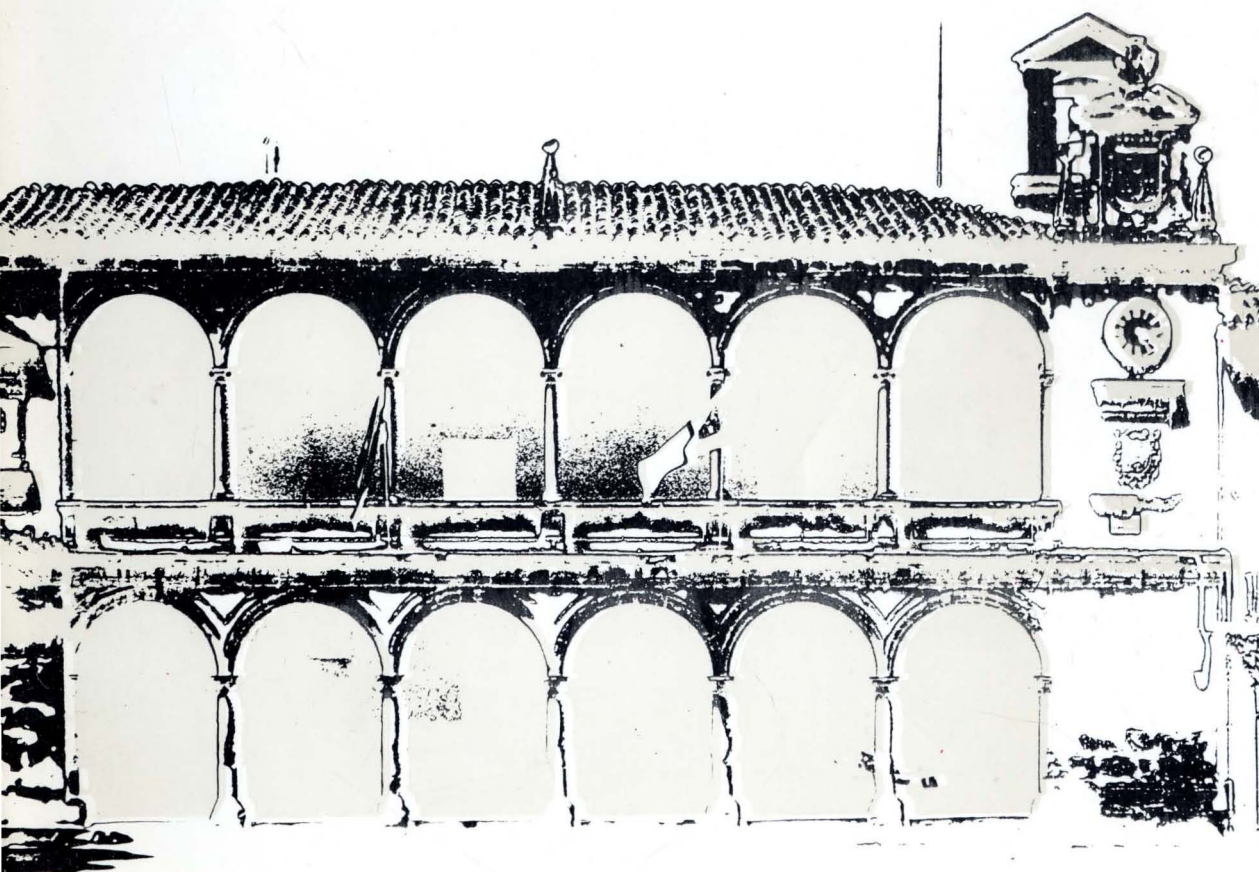


Cultural Albacete

Boletín Informativo

13

Febrero 1985



Ensayo	● Francisco Mendoza Díaz-Maroto: «El habla de la Mancha»	3
Arte	● Exposición de Fernando Zóbel hasta el día 24	13
	— La crítica ante su obra	15
	● Artesanía popular en fotografías	16
	— Conferencia de Carmina Useros	16
Música	● Nuevo ciclo sobre «Guitarra española del siglo XIX»	19
	● Estará a cargo de José Luis Rodrigo, Bernardo García-Huidobro, María Aragón, Gerardo Arriaga y Antonio Ruiz Berjano	19
	● Finalizó la serie de piano a cuatro manos	21
Literatura	● Rosa Chacel en «Literatura Española Actual»	
	— Conferencia de la escritora	22
	— Presentación de Juan Bravo Castillo	24
	— Coloquio con Andrés Amorós	25
Teatro	● Representación de «Fuenteovejuna»	27
	— El autor: Lope de Vega	27
	— La obra	27
	— La versión escénica de Osuna	30
El estado de la cuestión	● Federico Sopena	31
	— Dos conferencias sobre la música contemporánea	31
Actividades culturales en febrero		35

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

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

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

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

Portada: Ayuntamiento de Villarrobledo. Siglo XVI.

El habla de la Mancha

Por
Francisco Mendoza
Díaz-Maroto



Francisco Mendoza Díaz-Maroto nació en La Villa de don Fadrique (Toledo) en 1948. Es catedrático de Lengua y Literatura del I. B. «Bachiller Sabuco» y enseña actualmente en el Liceo Español de París. Su principal tema de investigación es el Romancero tradicional.

Con el actual proceso autonómico vivimos unos tiempos de exaltación del nacionalismo y del regionalismo lingüístico. Es lógico que suceda esto, pero resulta fácil caer en exageraciones sin fundamento científico, de lo que es ejemplo la polémica sobre si el valenciano es o no lengua (que no lo es).

Por eso, antes de que alguno empiece a hablar de un imaginario dialecto manchego, conviene aclarar las ideas y poner las cosas en su sitio. Como dijo alguien, los hechos son muy testarudos: no existe ni ha existido nunca el tal dialecto manchego. Por si sirve de consuelo a posibles mancheguistas acérrimos, digamos que el mejor dialectólogo español, Alonso Zamora Vicente, no considera dialectos ni al murciano ni al extremeño (los denomina hablas de tránsito, como al canario y al riojano).

Recordemos que el topónimo Mancha viene de una palabra árabe que significa 'llanura' y no tiene nada que ver con la *mancha* 'suciedad', del latín **mancula*; hay una tercera *mancha* ('fuelle' en Aragón) que viene de otra palabra latina a través del catalán, y también existe el Canal de la Mancha (ésta, del francés *manche* 'manga'). Como se sabe, nuestra región abarca parte de

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

En números anteriores se ha publicado *Tomas Navarro, albaceteño ilustre*, por Alonso Zamora Vicente, Catedrático de Filología Románica de la Universidad Complutense y Secretario Perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua; *Aportación a la historia del regionalismo manchego*, por Francisco Fuster Ruiz, archivero y Presidente de la Sección de Literatura del Instituto de Estudios Albacetenses; *Movimientos migratorios y sus consecuencias en la provincia de Albacete*, por José Sánchez Sánchez, profesor de Geografía en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia; *Miguel Sabuco, filólogo de Alcaraz*, por Carlos Mellizo, profesor de la Universidad de Wyoming; *La formación del «núcleo histórico» en la ciudad de Albacete*, por Miguel Panadero Moya, Catedrático-Director del Departamento de Filología y Literatura.



cuatro provincias: S.E. de Toledo, S.O. de Cuenca, N.O. de Albacete y la mitad este de Ciudad Real, aproximadamente. El haber sido tierra de tránsito —o despoblada— durante varios siglos pudo contribuir a que tampoco hoy posea unos rasgos lingüísticos demasiado precisos y uniformes. El andaluz es el solo dialecto propiamente dicho del castellano, y en las demás zonas en que se habla éste —exceptuando las regiones bilingües y las que utilizan dialectos hermanos, y no hijos, del castellano— las variedades fonéticas y morfosintácticas del español son, más que diatópicas (es decir, geográficas), diastráticas, o sea vulgarismos, y a veces no es fácil distinguir éstos de los arcaísmos o variedades diacrónicas. Así pues, buena parte de lo que se habla en los pueblos manchegos es simplemente castellano vulgar, y lo mismo ocurre en otras regiones de lengua castellana. Como escribió Menéndez Pidal, «dada la uniformación lingüística que la Reconquista operó sobre todo el centro y sur de España..., el dialectalismo de toda esa gran región es muy leve...».

Dialectalismo débil, pues, el de La Mancha, y apreciable sobre todo en el vocabulario. Pero, por otro lado, escasez de rasgos lingüísticos comunes a toda la región —se den o no fuera de ella—, por lo que sería más exacto decir *hablas* y no *habla* de La Mancha. Añádase que sabemos muy poco de estas hablas, pues son contados los estudios que existen sobre ellas. Mucho más sabríamos si se hubiera publicado ya el Atlas Lingüístico de la Península Ibérica (ALPI), cuyas encuestas se realizaron hace ya unos cincuenta años y en las que intervino de manera destacada Tomás Navarro Tomás; hace dos décadas se publicó el único tomo aparecido hasta la fecha, y hoy ni siquiera sabemos quién tiene el resto de los materiales: alguien tendría que explicar tamaño escándalo. Esperemos que haya más suerte con el nuevo Atlas Lingüístico que prepara desde hace años M. Alvar.

Debemos recordar también que durante el último cuarto de siglo nuestra región ha sufrido, en algunos aspectos, más cambios que a lo



mento de Geografía de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado en Albacete; *Personajes de las coplas manriqueñas en la historia albacetense*, por Aurelio Pretel Marín, Director del Instituto de Estudios Albacetenses; *Cultura y vida civil en Albacete*, por Antonio García Berrio, Catedrático de Crítica Literaria de la Universidad Autónoma de Madrid y Director del Departamento de Lengua Española; *La arqueología en la provincia de Albacete*, por Rubí Sanz Gamo, profesora-tutora de Prehistoria y Arqueología en la UNED y Secretaria General del Instituto de Estudios Albacetenses; *El pensamiento a través de la historia de Albacete*, por Domingo Henares, catedrático de Filosofía; *La artesanía en Albacete*, por Carmina Useros y Manuel Belmonte, presidenta y director, respectivamente, del Museo de Cerámica de Chinchilla, y *Un hellinense ilustre: don Melchor de Macanaz*, por Carmen Martín Gaité, profesora, historiadora y novelista, Premio Nacional de Literatura.

largo de varias centurias. No hace falta insistir en el rudo golpe que han asestado a la lengua y a la cultura popular fenómenos como la emigración, la mecanización del campo y la televisión, entre otros. Muchos jóvenes han emigrado de los pueblos y aldeas manchegos, y los que han quedado, por obra y gracia de la televisión, la escuela, los viajes, etc., cada vez hablan un castellano más «normal» y menos teñido de dialectalismo. Así pues, hoy han desaparecido usos lingüísticos que tenían plena vigencia hace pocos lustros, y parte de lo que digamos en las páginas siguientes habría que ponerlo en pasado, fue pero ya no es porque el castellano se va estandarizando cada vez más en todas partes, y La Mancha no es una excepción.

Añádase que varios de los fenómenos que señalamos —y de los ejemplos aducidos— son corrientes en buena parte del castellano peninsular, y de otros ignoramos su exacta repartición geográfica: unos se dan en toda o gran parte de La Mancha y en otras regiones, otros sólo en algunos lugares manchegos. En general, seguimos el criterio de mencionar únicamente aquello que se ha registrado al menos en parte de La Mancha toledana y albaceteña (conocemos peor Cuenca y Ciudad Real).

Y pasemos ya a resumir las principales características de las hablas manchegas, basándonos sobre todo en nuestras propias investigaciones y en las de Zamora Vicente, Quilis, Serna y Chacón.

1) Fonética

Podemos aplicar a toda La Mancha lo que Zamora Vicente dice de Albacete: «dentro del panorama general de la fonética viva, las diferencias con el castellano medio y rústico de toda España son bien escasas». He aquí los principales rasgos fónicos de las hablas manchegas:

A) Cambios acentuales

Podemos señalar algunos ejemplos del llamado esdrújulismo popular, como *ávaro*, *cábida*, *méndigo* y *périto*. Otros cambios acentuales: *jandá!*, 'interj. que denota sorpresa', *boína*, *mía* 'mira', *paralís* 'parálisis', *vacio*, *vacias...* (se conserva en este caso la acentuación clásica).

B) Cambios vocálicos

Agrupamos aquí ejemplos de cambios de timbre y de abertura, asimilaciones, disimilaciones, paso de hiatos a diptongos, etc.: *almenaque*,

almohada>almuá, arrichucho, avichucho, aceite>azaite, baile>beile, bicicleta, cae>cai, calendario, cevil, curcusilla>corcusilla, despertar, dispierto, después, obscuro>escuro, despedazar>espiazar, fechoría>fichuría, ingeniero, ingüento, jersey>jarsé, Joaquín, medicina, milindre, pedazo>piazo, pues>pos, pulicía, reata>riata, seis>sais, Santo Oleo>santolio, sindicato, sepultura, tímido>témido, tiniente, trae>traí, todavía>tuavía.

C) Cambios consonánticos

a) Aspiración de -s y -z implosivas (finales de grupo o sílaba).

Como dice R. Lapesa, «actualmente la aspiración o asimilación de s y z finales es habitual ante cualquier consonante en Toledo, La Mancha, Extremadura, Andalucía, Murcia y Canarias [...]. Se trata de un fenómeno que está invadiendo con fuerza arrolladora los rincones meridionales donde la pronunciación espontánea había sido hasta ahora la -s.... Efectivamente, la -s y la -z implosivas se pronuncian en La Mancha bastante relajadas y se aspiran en numerosas ocasiones, sobre todo en el habla rápida y descuidada: asco>ahco, pesca>pehca, gazpacho>gahpacho, mascar>mahcar. La aspiración, que abre la vocal anterior (tónica o átona), a menudo va acompañada de una leve geminación de la consonante siguiente: cáscara>cáhcara, casi cáccara, obispo>obihpo, casi obippo, tiznar>tisnar>tihnar>tinnar. En algunos casos la -s se convierte en -r: ascensor>arcensor, desde>derde, fósforo>fórforo, doscientos>dorcientos.

b) Yeísmo.

Como es sabido, consiste en pronunciar la *ll* como *y*. Es fenómeno muy extendido en toda el área del castellano, mayoritariamente dentro y fuera de España, y va en aumento, por lo que a largo plazo es probable que la *ll* desaparezca del sistema fonológico del español. Según Navarro Tomás, Lapesa y Zamora Vicente, el yeísmo predomina en las provincias de Toledo y Ciudad Real, mientras que en Albacete la capital es yeísta y la provincia distingue. Los jóvenes de los pueblos van siendo yeístas aunque los viejos distinguen, así que puede preverse que en dos o tres generaciones toda La Mancha será yeísta, como la mayor parte de las zonas del castellano aún distinguidoras.

c) Pérdida de *d* inicial.

Como el siguiente, es fenómeno común en castellano vulgar. Ocurre sobre todo en las palabras que empiezan con el prefijo *des-*: *escuidarse*, *eslomar*, despedazar>espiazar, *espizar* 'desmenuzar', *estetar*. También se da el fenómeno contrario: *extravío*>*destravío*.

d) Pérdida de *-d-* intervocálica.

Se da principalmente en palabras que acaban en *-ado* o *-ada* (nada>*na*, tajada>*tajá*). Además en vocablos como *cortaúra*, *mataúra*, paredes>*paeres*, puede>*pue*, *rajaúra*, *tasamente* 'tasada, escasamente', todo>to ustés.

e) Pérdida de *-g-* intervocálica.

Se produce sólo en unas cuantas palabras, las mismas en casi todos los lugares: *cajón* o *cajonera*, 'cagajón', *juar* 'jugar', *vejía* 'vejiga'.

f) Pérdida de *-r-* intervocálica.

También fenómeno corriente en castellano vulgar: fuera>*fua*, mira>*mía*, para>*pa*, parecer>*paecer*, quieres>*quíes*, siguiera>*siquiá*.

g) Consonantes sordas intervocálicas conservadas.

No hay muchos ejemplos: *acachar* 'agachar', *cocote* 'cogote', *pescatero* 'pescadero'.

h) Simplificación de grupos consonánticos cultos.

Es un fenómeno muy antiguo en castellano y que en el habla vulgar se ha desarrollado más que en la lengua cuidada: acción>*ación*, asfisia>*asfisia*, columna>*coluna*, inyección>*indición*, instancia>*istancia*, instrucción>*istrucción*, lección>*lección*, electricista>*letricista*, magdalena>*madalena*.

i) Refuerzo del diptongo inicial *ue-* con una *g*.

Es fenómeno vulgar: huerto>*güerto*, *güeso*, *güevo* (a veces, *buerto*, *buevo*, más vulgares aún). Esto se propaga a otras palabras: vuelta>*güelta*, bueno>*güeno*, etc.

D) Otros cambios fonéticos

a) Metástasis: croqueta>*cocreta*, cuchitril>*cutrichil*, manantial>*maniantal*, nadie>*naide*, necesitar>*nesecitar*, petróleo>*pretolio*, pobre>*probe*, satisfecho>*sastiñecho*, temprano>*trempano*.

b) Prótesis: bajar>*abajar*, afusilar, separado>*deseparao*, tenazas>*estenasazas*, estijeras, estirabuzón.

c) Epéntesis: holganza>*holgancia*, mecha>*mencha*, menchero.

d) Aféresis: agujero>*abujero*>*bujero*, enano>*nano*, erisipela>*disipela*, ictericia>*tiricia*, levantar>*vantar*, ochavo>*chavo*.

e) Síncopa: adelante>*alante*, adonde>*aonde*>*ande*, añadidura>*añadura*, probabilidad>*probalidá*.

f) Apócope: análisis>*analís*, parálisis>*paralís*.

g) Equivalencia acústica entre diversas consonantes: aguja>*abuja*,

abujero, abujetas, gaznate > *gasnate, parpadear* > *parpaguear, repizco* > *re pisco, uva* > *uga*.

h) Fonética sintáctica: la moto > *el amoto*, la radio > *el arradio*, las enaguas > *las senaguas* (ejemplos corrientes en castellano vulgar).

2) Morfología

A) El sustantivo y el adjetivo

a) Cambios de género: unas alpargatas > *unos alpargates*, amapola > *amapol*, el coñac > *la coñá*, una parálisis > *un paralís*. La palabra *pus*, de ambos géneros, es normalmente femenina en La Mancha.

b) Sufijos.

Lo más destacable es, como dice Zamora Vicente, que «el sufijo diminutivo típico y casi exclusivo es *-ico...*; *-illo, -ito* son de escasísimo empleo». El mismo autor se refiere a la cierta productividad del sufijo *-azo*, sobre todo en Albacete: *nevazo* 'nevada grande', *peñazo* 'pedrada', *quemazo* 'quemadura'. Añádase la frecuente pérdida de la *i* postónica en los superlativos en *-ísimo* (*burrismo, muchismo, tontismo*) y la tendencia a terminar en *-a* los adjetivos de una sola terminación cuando se aplican a mujeres: *danzanta, dominante, lianta*.

B) Los interrogativos

Tienen cierto uso, vulgar también en otras regiones, las formas *cuála(s)* y *cuálo*. Como ocurría en castellano hasta el siglo XVI, *quién* se usa con referente plural: *¿quién son?* El interrogativo *qué* a veces va precedido de artículo: *¿el qué* has dicho?

C) El verbo

El modelo corriente (vulgar) de pretérito indefinido es: *hablé, hablastes, hablé, hablastis, hablaron*; como la *-s* es la desinencia característica de la segunda persona singular, se contagió al pretérito: *dijistes, hicistes, etc.*

También es común en castellano vulgar la pérdida de la *-r* final del infinitivo cuando sigue pronombre enclítico, sobre todo si empieza por *l-*: *decile, hacelos, etc.*

Aparte de esto, he aquí algunas formas verbales que se apartan del castellano medio y que normalmente no son manchegas en exclusiva:

andar: *andé...*

apretar: *apreto...*

coger: *cogís 'cogéis'*.

conducir: *conducí...; conduciera...*

decir: *dijieron; dijiera...*

hacer: *has 'haz'*.

ir: *ves 've'; iros, veros; fua...*

jugar: *juegar, juar, jubar; jugando, juando, jubando, júo...*

querer: *quío, quies, quie, quien; quedré...; quedría...*

ser: *fua 'fuera'*.

tener: *ties, tie, tien; tiniendo; tuviá 'tuviera'...*

traer: *traís 'traéis'; trajieron; trajiera...*

venir: *vies, vie, venéis, fién; viniá...*

ver: *vía, vías, vía, vían; vide, vido.*

3) Sintaxis

a) El artículo.

Es corriente en el habla vulgar el empleo del artículo con los nombres propios de persona, sobre todo los de mujer: *la Paca, la Tomasa*, etc. Presenta anómala concordancia la construcción *la otro día*.

b) El pronombre personal.

Se dan muy poco en La Mancha el leísmo incorrecto, el laísmo (corriente en Madrid) y el loísmo. Son bastante comunes, en cambio, construcciones como *me se ha caído, te se ve la combinación* o el anacoluto *yo (=a mí) me gusta levantarme temprano*. Esporádicamente los sustituye a *nos (los vamos)* y a *os: ¿los venéis o no?*, más extendida está la adición de la -n de plural verbal al pronombre enclítico *se* en *siéntensen* (o *siéntesen*), *véngansen conmigo*, etc.

c) El posesivo.

Son generales en los pueblos manchegos construcciones como las que cita A. Zamora Vicente: *mi Juan* 'mi hijo (o mi hermano o mi marido) Juan', *nuestra Juanica, he visto a tu Llanos*, etc.

d) Los tratamientos.

Sigue empleándose *tío, tía*, pero ha decaído el uso de *hermano, hermana* como tratamiento aplicado a personas de edad, igual que el de *buen hombre* (o *maestro*), *buena mujer* para desconocidos.

e) El verbo.

Lo único destacable es el uso de *haber* impersonal concertando con el objeto directo, sentido como sujeto: *habían* (o *hubieron*) *allí unas quince personas*.

f) Las preposiciones.

Según nota Quilis, es frecuente la omisión de *de* en construcciones como *una poca sal*, *una poca agua* o *un poco vino*, en vez de «un poco de sal», etc. Otros ejemplos: *calle Zapateros*, *casa de Pedro* > *ca Pedro*, *uvas de teta vaca*...

4) Semántica

Es en el léxico donde encontramos las mayores diferencias entre las hablas manchegas y el castellano vulgar o coloquial de otras regiones: véase la «Repalandoria» que cierra el *Diccionario* de Serna, pero no se olvide que, según Menéndez Pidal, en el centro y sur de la Península «el dar... por local una voz sólo significa, en muchos casos, la ignorancia de que se use en otras partes». Es importante recogerlas, pues, como dice el mismo Pidal, «interesan especialmente aquellos localismos propios de las regiones que fonética y morfológicamente tienen más estrecha relación con la lengua común».

Por razones de espacio, nos limitaremos a poner algunos ejemplos de tres curiosos fenómenos semánticos y a dar seguidamente una breve relación de palabras bastante características de La Mancha, lista que podrán ampliar los lectores consultando la tesis de Chacón y el *Diccionario manchego*, de Serna, obra muy estimable, pero que en realidad es casi exclusivamente un diccionario de albaceteñismos.

a) Cruces de palabras: *alcanzar*+*avanzar*=*alvanzar* (tiene los significados de los dos términos que se cruzan), *chorro*+*hiler*=*chorriler* 'hiler, ringlera', *goler* 'oler'+*husmear*=*golismear* 'curiosear, fisgonear', *ringlera*+*hiler*=*riler* 'fila, hiler'.

b) Etimología popular (el hablante siente como rara una palabra y la asocia erróneamente a otra conocida, adaptándola a la forma de ésta): *atiborrarse* (influido por *forrarse*) > *atiforrarse*, *esparadr* (asociado con *tr*) > *esparar*, *bramante* (por influjo de *gram*) > *gramante*, (naranja) *mandarina* (influido por *mondar*) > *mondarina*, *trapatiesta* (asociado con *zapato*) > *zapatiesta*.

e) Eufemismo (sustitución de una palabra tabú o malsonante por

otra que no lo es): *hostia*>*¡hóspera!*, *¡hóstica!*; *joder*>*¡oder!*, *¡odo!*, *¡odiendo!*, *¡odeca!*; *leche*>*¡letra!*, *¡lechuga!*

d) Breve selección de mancheguismos léxicos:

ablentar (aragonesismo) ‘aventar’, *ablentadora*.

(ser más tonto que) *Abundio* (o *Pichote*).

alcagüete ‘alcahuete’ y ‘cacahué’.

apechusques (andalucismo) ‘trastos o bártulos de un oficio’.

asobinarse ‘apoyarse o recostarse indolente y pesadamente sobre otro’.

atascaburras o *atascaburros* ‘comida típica poco caldosa’.

bocarán o *bocalán* ‘bocazas, boceras’.

bollisca o *bollusca* ‘chispa’ o ‘pavesa’.

cabezonería ‘terquedad’ o ‘cabezonada’.

cascabil ‘cascabillo, cúpula de la bellota’.

cenutrio ‘hombre despreciable, tosco, zafio’.

chache ‘hermano mayor’ (dicho por los niños).

chocotaja(s) o *chocotajá(s)* (se usa únicamente cuando alguien tiene que elegir entre dos o más cosas una sola y quiere más de una).

embasurar ‘estercolar la tierra’.

embusar ‘embutir’.

enchorrilar ‘enfilarse, enhilar’.

guarín ‘hijo más pequeño’.

jaro ‘rubio’ o ‘pelirrojo’.

laña ‘ladrón’.

lavija ‘clavija del timón del arado o de la rueda del carro’.

limón ‘palo de los que forman la caja del carro’.

maniso ‘de manos torpes’.

medio (arcaísmo castellano) ‘mellizo’.

mueso ‘persona que tiene saliente la mandíbulas inferior’.

noviez ‘noviazgo’.

presente ‘productos del cerdo que se obsequian tras la matanza’.

repiso ‘arrepentido, pesaroso’.

riestra ‘zaga del carro’.

(comer a) *rompepellejo* ‘a reventar’.

¡sio! o *¡sio, bo!* ‘interj. para hacer detenerse a las caballerías’.

somarro ‘trozo de carne fresca de cerdo sazonada con sal y asada en las brasas’.

taire ‘cachete, bofetón’.

tarimón (o *banca*) ‘banco de madera, con respaldo, para varias personas; suele llevar un colchoncillo encima y dos amohadones’.

templar ‘pegar, golpear’.

tracamundeo 'tracamundana'.
¡tuso! 'interj. para espantar a los perros'.
ubio 'yugo'.
unte 'unto, ungüento'.
vedreao 'vajilla, conjunto de piezas para el servicio de la mesa'.
velilla 'cerilla, fósforo'.
vendos (andalucismo) 'zorros para sacudir el polvo'.
verdura 'año de edad de una viña'.
zompo 'trompo, peón'.
zurra 'sangría, bebida refrescante' (en Ciudad Real y Toledo; en Albacete *cuerva*).

Ojalá no olvidemos este léxico nuestro tan jugoso, del que forman parte los apodos. Quienes deseen ampliar lo que decimos en estas páginas pueden consultar, entre otras, las siguientes publicaciones:

- CHACÓN BERRUGA, Teudiselo: *El habla de La Roda de La Mancha*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1981.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente: «El castellano como complejo dialectal y sus dialectos internos». *Revista de Filología Española*, XXXIV (1950), pp. 107-124.
- LAPESA, Rafael: *Historia de la lengua española*. Madrid, Escelicer, 1968, 7ª edición.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco: *Localismos léxicos de La Villa de don Fadrique (Toledo)*. Memoria de licenciatura, 1972 (inérita).
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Manual de pronunciación española*. Madrid, Publicaciones de la RFE, 1971, 16ª edición.
- QUILIS MORALES, Antonio: «El habla de Albacete (contribución a su estudio)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XVI (1960), pp. 413-442.
- SERNA, José S.: *Cómo habla La Mancha. Diccionario manchego*. Albacete, 1974 (Vid. también el «Suplemento» publicado por el autor en *Al-Basit*, n.º 8 [1980], pp. 185-202).
- ZAMORA VICENTE, Alonso: *Dialectología española*. Madrid, Gredos, 1967, 2ª edición.
- «Notas para el estudio del habla albaceteña». *RFE*, XXVII (1943), pp. 233-255.
- «Participios sin sufijo en el habla albaceteña». *Filología II* (1950), pp. 342-343.
- «Voces dialectales de la región albaceteña». *Romance Filology*, II (1949), pp. 314-317.

Hasta el 24 de febrero

Exposición de Zóbel en el Museo de Albacete

■ La muestra ofrece 45 obras



Un total de 45 obras del pintor Fernando Zóbel, recientemente desaparecido, integran la exposición que, desde el 25 del pasado mes de enero, ofrece en el Museo de la capital el Programa Cultural Albacete, que está siendo llevado a cabo en nuestra provincia por el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la capital, la Caja de Ahorros de Albacete y la Fundación Juan March.

Oleos que abarcan veintiséis años de la producción artística de Zóbel componen esta muestra que será ofrecida al público hasta el día 24 de este mes. La presentación estaba a cargo del crítico de arte Francisco Calvo Serraller.

Las obras proceden de coleccionistas particulares y del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, creado por el propio Zóbel y donado en 1981 a la Fundación Juan March.

Fernando Zóbel

Pintor, grabador y dibujante español, nace en Manila en 1924. Cursa sus primeros estudios en España, Filipinas y Suiza, terminando la carrera de Filosofía y Letras, *Magna cum laude*, en la Universidad de Harvard (1945-1949).

Empieza a pintar en 1946, guiado por los pintores norteamericanos Reed Pfeufer y Hyman Bloom. Entra al servicio de Harvard como investigador bibliográfico (1949-1951). Expone por primera vez en Boston (1951). Vuelve a Manila, donde permanece, con periódicos viajes a España, desde 1951 hasta 1960.

Durante su estancia en Filipinas continúa pintando y exponiendo. Ocupa la cátedra de Historia del Arte en la Universidad del Ateneo de Manila. Forma parte del equipo arqueológico del Museo Nacional de Filipinas y le es concedido el título de Conservador Honorario del mismo por su intervención en las excavaciones de la Península de Calatagán. Es elegido dos veces presidente de la Asociación de Arte de Filipinas y nombrado director del Museo de Bellas Artes del Ateneo de Manila. La misma universidad le concede, en 1953, el Título de Doctor en Letras *Honoris Causa*.

En 1961 regresa definitivamente a España. En 1963 funda, con Gustavo Torner y Gerardo Rueda, el Museo de Arte Abstracto Español, situado en las Casas Colgadas de Cuenca. En 1966 le son concedidas las encomiendas de Isabel la Católica y Alfonso X el Sabio, y es nombrado Conservador Honorario de Caligrafía de la Universidad de Harvard. En 1972, el Ayuntamiento de Cuenca le nombra hijo adoptivo de la ciudad. En 1981 hace donación de la Colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca a la Fundación Juan March. En 1983 le es concedida la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes. Fallece el 2 de junio de 1984.

En junio de 1984 y a título póstumo le fue otorgada la Medalla de Oro de la ciudad de Cuenca y, finalmente, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander le concedió la Medalla de Honor en agosto de 1984.

En sus aproximadamente 35 años de vida activa como pintor, Zóbel realizó una treintena de exposiciones individuales; la última de ellas montada en vida del autor fue la del otoño de 1983 en Sevilla.

La universalidad de Zóbel

En la introducción al catálogo de la exposición, el crítico de arte **Francisco Calvo Serraller** escribe a propósito de la universalidad del pintor: «Al repasar las últimas facetas y vicisitudes curiosas que siempre rodearon a Fernando Zóbel, se comprende la dimensión legendaria con que ha sido tratada su fecunda biografía. Este artista español es quizá el más raro y excepcional caso de espíritu cosmopolita que se ha dado en nuestro país durante los últimos cuarenta años.

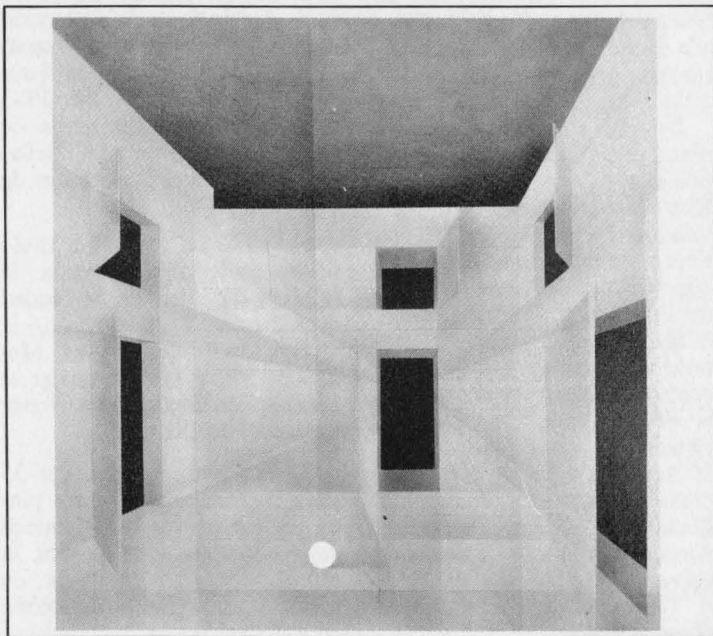
Por condición, formación, destino y vocación, Zóbel debe ser considerado un hombre universal, un ciudadano del mundo, un espíritu abierto, incesantemente despierto e inquisitivo. En realidad, son tantas y tan diversas las pruebas que nos ha dejado de ello, que su catalogación rigurosa resultaría ciertamente abrumadora. ¿Por dón-

de, además, sería lícito empezar a hacer el recuento? ¿Por el estudioso o investigador que se gradúa universitariamente con una tesis laureada sobre el teatro de García Lorca, el experto en caligrafía histórica, el especialista en historia del arte, el aficionado a la música o el refinado coleccionista? ¿Cuál o cuáles fueron las claves decisivas de esta curiosidad insaciable, volcada con apasionamiento a intereses culturales tan varios?

Podríamos responder a estos interrogantes afirmando que así de universal debiera ser siempre en principio el destino de un artista cuando su temperamento se explaya sin encontrar oposición. Sin verse nunca apremiado por necesidades económicas, Fernando Zóbel pudo entregarse sin cortapisas a lo que verdaderamente le gustaba:

la pintura. Entre esta vocación pictórica y la multiplicación de aficiones a las que dio curso, así como entre su disposición generosa de filántropo y el eficaz resultado de las empresas culturales por él promovidas, hay, no obstante, un nexo que conviene despejar, porque no viene dado espontáneamente. De hecho, han existido bastantes artistas que han aprovechado la liberalidad con que les agraciaba la fortuna para encerrarse más en el acotado cerco de su profesión estricta, por no hablar de quienes, impulsados por un noble deseo de promoción cultural, han errado en el planteamiento. Lo que quiero resaltar es que, en el caso de Zóbel, importa mucho más el cómo hizo lo que hizo, que cuantas cosas derivaron de su hacer, o, si se quiere, simplemente, que lo relevante fue su estilo de hacer las cosas».

En la misma nota introductoria, Calvo Serraller concluye acerca de la dificultad de contemplación que conlleva la obra de Zóbel: «Azarosa emoción transformada artísticamente en un orden necesario, la razón de la belleza. Este ideal de Zóbel, que implica una memoria selectiva y un paciente y reflexivo trabajo de laboratorio, impide cualquier fácil complacencia en el espectador de su obra. Nos obliga a pensar cuando nos entregamos con excesiva ligereza a la efusión y nos excita con refinada sensualidad cuando creemos que no se trata nada más que de un simple cálculo. Es evidente que este espíritu aristocrático exige un esfuerzo al contemplador, mas, de todas formas, nunca menor que el que se exigía a sí mismo.»



Fernando Zóbel y la crítica

PAISAJE CONVERTIDO EN PINTURA

«El prescindir constantemente de lo superfluo y buscar las tensiones necesarias para encontrar esa equivalencia que nos devuelva el paisaje convertido en pintura, nuevamente ordenado, estructurado y medido, caracteriza gran parte del trabajo pictórico de Zóbel.»

Rafael Pérez-Madero, en *Zóbel/La Serie Blanca*. Madrid, Ediciones Rayuela, 1978.

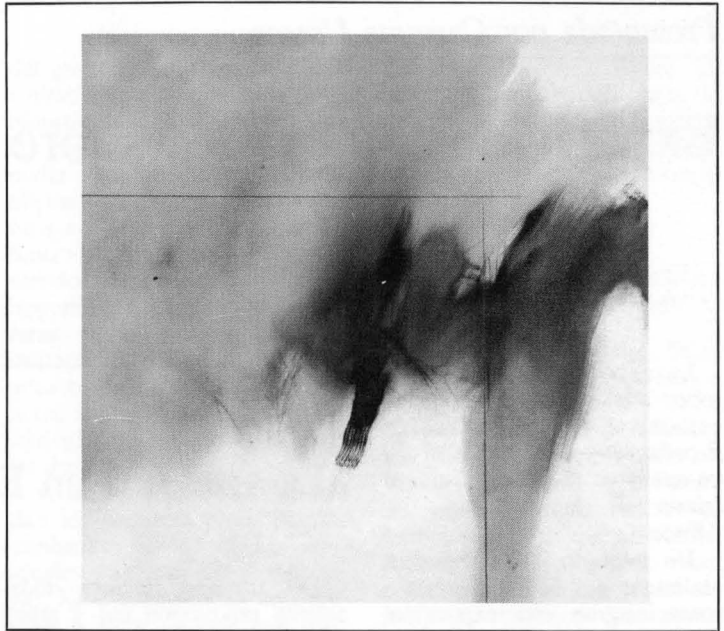
REALIDAD INASIBLE Y MENTAL

«La realidad, para Zóbel, no es tormentosa: es inasible. Pero de una secreta manera también es mental. Sus manchas levísimas, a veces sobrecargadas de una delicada tensión que las desgarran como un penacho de bambúes, se inscriben en un entramado de líneas y vacíos, de planos horizontales y verticales, que pueden estar imperceptiblemente sugeridos.»

Mario Hernández, en *Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*. Madrid, Ediciones Rayuela, 1977.

ACIERTO DE SU CAMINO

«El acierto de su camino, apoyado en su extraordinario amor y conocimiento de todo el arte del pasado y de nuestro tiempo, la conciencia de cada detalle y matiz de lo que estaba viendo en cada momen-



to con su vanguardia, ha conseguido al final un arte tan coherente con los principios de la pintura que, coincidiendo en tantos aspectos con la más actual, queda a la vez, como la vida, anclado en el gran arte del pasado.»

Gustavo Torner. «El País», 5-VII-84.

ORIGINALIDAD PECULIAR Y REFINADA

«Dentro de la pintura de las tendencias abstractas, los cuadros de Zóbel tienen una originalidad peculiar y refinada. Sobre el lienzo, Zóbel aplica las rápidas y fugaces pinceladas con colores que van del gris al amarillo o al blanco y al negro, y que son como reflejos de un fenómeno físico, luminoso, como puntuales reflejos de explosiones de energía, como explosión de materia fulgu-

rada por el rayo, como acontecimiento atómico, símbolo de fenómenos de un mundo que ha arrancado el último secreto de la naturaleza hasta llegar a la frontera de la materia y sus tremendas experiencias de la física atómica.»

Enrique Lafuente Ferrari. «ABC», 3-VI-84.

ARQUITECTO DE SUEÑOS

«Zóbel actúa con la serenidad de un químico que descompone una substancia en sus elementos simples (...). De Zóbel podría decirse que es un ingeniero lírico, un arquitecto de sueños, un músico del silencio. Porque al silencio es a lo que, en definitiva, parece apuntar su arte tan depurado y transparente.»

José Hierro. «Nuevo Diario», 13-X-74.

Presentada por Carmina Useros

Exposición fotográfica sobre artesanía

La exposición de fotografía sobre artesanías, tradiciones y costumbres de los pueblos de España se ofreció hasta el 20 de enero en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, de Albacete.

Un total de 200 fotografías, realizadas por 38 diferentes autores integran esta exposición, que es el resultado del 'I Certamen sobre artesanías, tradiciones y costumbres de los pueblos de España', organizado por la Dirección General de Juventud y Promoción Socio-cultural del Ministerio de Cultura.

Entre otros fotógrafos, están representados en la exposición Luis Carré, Julio Castroverde, Modesta Isabel Díaz, Domenec Alió, Cristina García, Antonio Gómez Iruela, Josep M.^a Melció, José Manuel Navia, Francisco Ontañón, Camilo Socorro y Francesc Catalá-Roca.

Como se señala en el catálogo que acompaña a esta exposición, las fotos tratan de dar una idea del proceso de realización de una obra artesanal que, a veces, es utensilio, pero que, en otras, es valioso objeto artístico.

Ofrecemos a continuación un extracto de la conferencia sobre artesanía a cargo de Carmina Useros, pronunciada en el acto inaugural del día 13 de diciembre.

Carmina Useros:

«La artesanía en España»

La artesanía incluye toda aquella producción útil y artística, hecha a mano, en cuya elaboración no entra ningún proceso mecánico, en el sentido industrial. Es tan antigua como el propio hombre y siempre ha estado ligada a la vida de éste bajo distintas formas. Por eso la producción artesana se ha dirigido a cubrir las necesidades de su entorno, de forma que cada artesanía popular ha creado todos aquellos objetos

imprescindibles para el uso diario, tanto doméstico como de trabajo, utilizando elementos propios de cada oficio, creados por ellos mismos, siendo dichos utensilios muy simples y transmitidos a través de generaciones.

La artesanía se encuentra dentro del Arte Popular y como él, ofrece una obra que une en sí misma utilidad y belleza, que es espontánea, tradicional, conservadora, hecha y vivida por la colectividad popular.

De tal forma que podemos hablar de arte popular y artesanía tradicional como de una misma cosa, como una sola manifestación, con numerosas variantes creativas, que tienen en común el participar de unas mismas características generales.

Ante el grave riesgo de la desaparición total de la artesanía surge la necesidad entre los estudiosos de ocuparse profundamente de este tema, y así empiezan a aparecer publicaciones, estudios, conferencias, museos, asociaciones, exposiciones, no sólo para que no desaparezca la artesanía tradicional,



sino también para darle nuevo impulso y, sobre todo, para enseñarnos a valorarla.

La artesanía tiene unas raíces comunes y pueden darse manifestaciones parecidas en puntos distintos, porque el origen es elemental y las soluciones han sido parecidas en las comunidades, si bien se observan notables diferencias de resultados entre unas regiones y otras.

Con el tiempo los artesanos se agruparon en gremios, en cuyas ordenanzas estaba todo tan reglado que no sólo se preveía el entierro de los asociados sino que se fijaban, con sumo detalle, las cualidades que debían reunir los aprendices. Estos debían ser hijos de legítimo matrimonio; entraban en el gremio a título de aspirante, por contrato de sus padres con un maestro. Este debía alojarles en su casa, vestirles, alimentarles y enseñarles el oficio. Examinados y aprobados pasaban a oficiales.

El oficial permanecía bajo el maestro dos años, cobrando un salario, con manutención, habitación y vestido.

Los maestros tenían que pasar por los exámenes correspondientes. Eran destacados artistas, dirigían su gremio y procuraban toda clase de beneficios para su corporación.

Los jurados eran representantes del gremio en el consejo municipal.

Los custodios visitaban los talleres, examinaban los materiales que se recibían y comprobaban la calidad de la obra artística y, sobre todo, vigilaban las formas, lo que favorecía tanto al consumidor como el buen nombre gremial.

La actividad gremial permaneció vigente hasta las Cortes de Cádiz (1813), quedando sus artífices sin el amparo colectivo

del gremio y el beneficio de la Cofradía, para enfrentarse a la industrialización naciente, con la que en muchas áreas no podía competir. En algunos oficios los lazos entre sus miembros no llegarían a cortarse del todo hasta el siglo XX teniendo datos de cómo algunas importantes especialidades alfareras, como, por ejemplo, los cantareros manuales de Zaragoza o los alfareros de Villafeliche, seguían reuniéndose en la festividad de sus patronas, Santas Justa y Rufina.

A finales del siglo XVIII se dan los primeros pasos para la disolución de los oficios artesanales, al principio del siglo XIX desaparecen los gremios, y sigue durante este siglo la decadencia de la artesanía, que no se precipita de modo impagable hasta llegar al siglo actual, pues la competencia de la producción industrial afecta en el siglo XX a áreas muy concretas.

Las consecuencias de la producción industrial han traído consigo la merma del mercado y los artesanos han tenido dos opciones: una, la de abandonar sus oficios, y otra, la de continuar, en una situación cada vez más desfavorable.

Los que siguieron y quieren mantener sus talleres abiertos en nuestros días han ido abandonando aquellas formas de su producción que dejaban de ser funcionales, incorporando aquellas novedades que podían tener una salida más segura, de acuerdo con las nuevas necesidades de la población, o incluso, en ocasiones, han sustituido la obra de sus mayores por otra totalmente nueva.

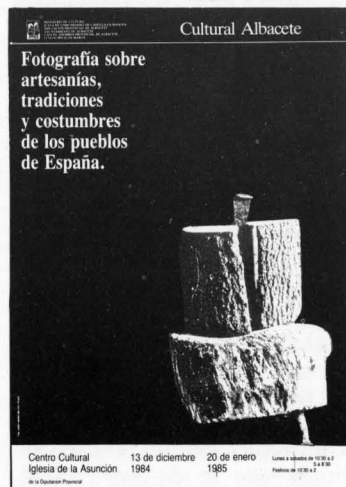
La artesanía sólo puede subsistir si se necesita, pues es una obra hecha para cubrir una necesidad concreta del hombre.

Por lo tanto, una forma de mantener su vigencia sería la de darle nuevas formas, aplicadas a las necesidades de hoy, de uso cotidiano o simplemente de adorno.

ARTESANÍA DEL BARRO: ALFARERÍA Y CERÁMICA

En la artesanía del barro está la alfarería y cerámica. Según el libro de M.^a Isabel Alvaro Zamora, se entiende por cerámica toda obra de barro cocido, lisa o decorada de alguna forma, pintada o barnizada, con la que se pueden realizar vajillas de todo tipo, piezas de adorno o revestimientos arquitectónicos. Sin embargo, basándonos en el uso y técnica de trabajo podemos dividir la cerámica en tres tipos: la cantarería, la ollería y la cerámica decorada.

A la cantarería se le conoce como «Alfarería de Basto» o «Alfarería de agua» y puede ser cantarería de mano o de torno. Se dice que la cantarería es técnicamente la labor alfarera más sencilla. La forma manual consiste en realizar las



piezas a base de gruesas tiras de barro que se unen y traban entre sí mediante la presión de los dedos o con la ayuda de palos, paletas y broquel. Se tenían que trabajar por etapas para dar tiempo a que se «orease» el trozo hecho y así las piezas adquirirían consistencia al perder la humedad.

La elaboración es parecida en todos los alfares, a base de tritular las tierras mediante un cilindro de piedra, tirado por caballerías, o con unas mazas y después uniéndose esta arcilla con el agua en un montón, para después amasarla con pies y manos.

Por el contrario, la cantaría de torno como la ollería o la cerámica decorada precisa un «barro colado» obtenido de la mezcla de tierra y agua y su decantación en balsas. Se usa el torno de pie a pedal y todo el mecanismo de madera o también con un juego de cojinetes. En los últimos años, en la mayoría de los alfares les han acoplado un motor. El torno es el instrumento esencial para la formación de las piezas porque les da una regularidad en la forma que no se puede conseguir con la producción manual y las paredes son menos gruesas y más compactas. En esta modalidad las piezas más comunes son los cántaros, botijos, botijas de campo, bebederos, comederos, parideros, caracoleras, etc., y cada alfar tiene una configuración peculiar que los distingue unos de otros.

La ollería es llamada «alfarería de fuego» porque la mayor parte de su producción se destina al cocinado de alimentos. Por este motivo todas las piezas necesitan una cubierta impermeabilizante, y esto se hace por medio de un barniz de plomo que le da esa calidad.

Antiguamente, este barniz sólo se les daba por dentro para abaratar el producto; ahora hay alfares que también lo dan por fuera para que su vistosidad atraiga al posible comprador y en estos casos suelen ponerle adornos e inscripciones. El colorido, al salir del horno, varía entre verdes y rojizos, según la situación de las piezas y el teñido de las mismas. Las piezas más corrientes en la ollería son las cazuelas, ollas, pucheros, orzas. Son las que, colocadas en burros, solían llevar algunos alfareros para venderlas por sus comarcas.

Los elementos esenciales de esta artesanía son: la arcilla, el torno y el fuego.

Según García Bellido, la rueda empieza a utilizarse a finales del V milenio a. de C. en Mesopotamia, desde donde pasa a Egipto hacia el 3.000 y más tarde a Creta, hacia el 1.600. De allí, a Grecia y a Italia, en el 600 a. de C. Los celtas y los íberos la utilizaban ya en el año 500 a. de C. Los

pueblos germánicos que estaban fuera del área cultural del Imperio Romano no la conocen hasta el año 500 después de C.

Desde la rueda, que apareció en Mesopotamia, al torno actual ha habido un largo proceso, pero en lo fundamental no ha variado.

El torno, que actualmente tienen los alfares, se cree que fue en España donde primero se usó, porque las técnicas orientales, recogidas por los árabes, llegan primero a nuestra península, pasando después a Italia. Los utensilios necesarios para el alfarero son: una media caña, un trozo de badana, un clavo y un hilo para separar de la rueda superior del torno el cacharro terminado.

El tercer elemento fundamental en la fabricación alfarera es el fuego. En los tiempos prehistóricos, los cacharros se cocían a fuego abierto. Se colocaban encima de la leña con ramas entre los cacharros, cubriéndolos con más leña. Le prendían fuego, pero el calor era muy



irregular y la cocción no era buena.

El horno cerrado lo usaron los griegos y los egipcios en el siglo XV a. de C.

Hay dos clases de hornos: el vertical y el horizontal. El vertical es el que siempre se ha usado en nuestro país para la alfarería popular y se le define como horno árabe, por eso se cree que fue introducido por ellos. Casi siempre es cilíndrico y está hecho de ladrillos o adobes refractarios. Cuando está cargado el horno se tapa la parte superior de la cúpula con cascotes de cacharros rotos y un poco de tierra, la puerta se tapa con ladrillos y todas las grietas se cierran con barro. En la parte baja del horno, donde está el hogar, se pone la leña y se enciende. Como la cámara tiene el suelo perforado con agujeros la llama circulará libremente. La leña que se utiliza varía según los alfares. En Albacete son ramas de pino. Siempre tiene que ser la que produzca llama viva y rápida, porque es fundamental para la buena cochura.

Cada alfarería la caracteriza o le da un sello especial el tener unos modelos propios por los que suele ser conocida.

En nuestra provincia, tenemos a Villarrobledo, famosa por las grandes tinajas y cántaros para agua. En Tobarra, corcioles, cazuelas, macetas. En las Peñas, orzas de matanza y lebrillos. En El Pozuelo, soperas, platos, pucheros grandes. En Higuera, los pucheros de todas las medidas.

Nos queda la cerámica decorada, que se caracteriza porque su pared se cubre con una capa de barniz de estaño, compuesta de plomo y estaño, tomando del primero la cualidad impermeabilizante y vítrea;

y del segundo, la opacidad y la blancura de la que carece la ollería. Este barniz y las variadas decoraciones pintadas que caracterizan esta producción se cuecen siempre en una segunda cochura.

TEXTIL, DEL CUERO Y DEL METAL

En España la artesanía textil ha ido desapareciendo a lo largo del siglo XX. A partir de los años 25 ó 30 fue cuando empezó a decaer. Ha sido un país de larga tradición a través de su historia y esta tradición surge de la propia riqueza: la ganadería para la lana, el cultivo del cáñamo y lino para los ajuares de uso doméstico y la explotación del gusano de seda para los refinados tejidos de hermosas alfombras, cortinas y colchas.

En España, el tejido de mantas era primordial: mantas de Val de San Lorenzo (León), mantas de Palencia, mantas maragatas en San Justo de la Vega, mantas Arco Iris de Berja (Almería).

También están los tejidos de gorullo y labrado que sirven de mantas y que en la actualidad se hacen en los telares de Casas de Lázaro y Munera, ambos pueblos de Albacete.

También es importante la artesanía del cuero, cuyas modalidades de fabricación de botas y encuadernación son de especial relieve.

La cestería es un trabajo artesanal muy variado, tanto en esparto como en paja de centeno, mimbre, en todas sus modalidades, junco, cáñamo, pita, palma, etc. Siempre ha sido una artesanía utilitaria y en muy pocas ocasiones aparece con destino ornamental. Forma parte de las labores

rurales, ya que casi todos sus productos van dirigidos a los agricultores y pescadores.

La artesanía del metal tenemos que centrarla en el cobre, bronce, hierro. También es una de las industrias más antigua del hombre imprescindible para la vida y que hoy ha sido desplazada por los nuevos materiales con nuevas formas de fabricación. En España, en casi todos los pueblos de alguna importancia, existía un taller de calderería o un herrero. El primero abastecía la comarca de calderos, braseros, estufas, medidas... y el herrero, además de arreglar todos los aperos de labranza y herrar a las caballerías, hacía rejas artísticas, goznes, faroles, cerraduras... Hoy han desaparecido casi todos y los que perduran están dirigidos a piezas ornamentales.

En la artesanía del metal se incluye la cuchillería y con ella quiero terminar este trabajo. Históricamente, hay datos que nos demuestran que las navajas se fabricaban en la época de la Conquista de Granada por los Reyes Católicos. Los artesanos copiaron de los árabes los damasquinados que hacían en las hojas, su temple y ornamentación. Hay muchos textos que nos hablan de la importancia de la navaja en nuestro país, así como infinidad de versos. En Albacete hay tres localidades que se disputan el origen de la fabricación de las navajas, cuchillos y tijeras: Albacete, Chinchilla y El Bonillo. Hay una antigua tradición que dice que las navajas de Albacete no se pueden regalar «porque al así hacerlo, se corta la amistad». Para no dar lugar a ello, las navajas de Albacete se venden cobrando un precio simbólico de una moneda de una o cinco pesetas. ■

Del 4 al 25 de febrero

Ciclo «Guitarra española del siglo XIX»

■ Será ofrecido por José Luis Rodrigo, Bernardo García-Huidobro, Gerardo Arriaga (con María Aragón) y Antonio Ruiz Berjano

El lunes 4 de febrero, en el salón de actos de la Delegación de Cultura y con entrada libre, dará comienzo el primer concierto del ciclo «Guitarra española del siglo XIX». Esta nueva serie de conciertos se ofrecerá, en lunes sucesivos, hasta el 25 de febrero —inclusivo—, y con ella continúan las actividades musicales del Programa para el curso 84-85.

El ciclo consta de cuatro conciertos, en los que intervendrán José Luis Rodrigo, Bernardo García-Huidobro, Gerardo Arriaga (con la mezzo María Aragón) y Antonio Ruiz Berjano. A continuación se ofrece una introducción sobre la guitarra española del siglo XIX, una semblanza biográfica de cada uno de los intérpretes y el programa de los conciertos.

Entre las muchas lagunas que la musicología española tiene es, tal vez, la que atañe al siglo XIX y comienzos del XX la más llamativa. Si desde un punto de vista doctrinal nada hay que impida a los investigadores dedicar sus esfuerzos a esta época, en la práctica sigue imperando la tesis de que es más «musicológico» (por no decir más productivo académicamente) estudiar pasados más remotos. Y así, perdida su acuciante actualidad por escuelas y estéticas más modernas y sin el prestigio que confiere la mal llamada «música antigua», estas músicas yacen en el más despreciativo de los olvidos.

Afortunadamente las cosas empiezan a cambiar, y para bien. Es justo destacar que, junto a la labor de algunos investigadores, han sido los intérpretes (en este caso los guitarristas) quienes más han contribuido a desbrozar el tema. No es, pues, una antología de la guitarra española del siglo XIX lo que se ofrece a nues-

tros oyentes, sino algo de lo poco que hoy sabemos sobre esta parcela de nuestra cultura.

El arranque del ciclo y su final constituyen sus aspectos más conocidos: con Fernando Sor, educado musicalmente a la antigua usanza en la escolanía dieciochesca del monasterio de Montserrat, la guitarra española es aún neoclásica, con evidentes atisbos de efusividad romántica. Con Francisco Tárrega, que muere ya en nuestro siglo, el romanticismo del salón burgués se tiñe de acentos nacionalistas con el delicioso apéndice del «alhambrismo» pseudo islámico tan de moda entonces. En medio, todo está por des-

cubrir. Los dos conciertos iniciales pretenden trazar un panorama cronológico, mientras que en los dos últimos se presentan dos aspectos más monográficos: la canción acompañada por la guitarra y el dúo de guitarras.

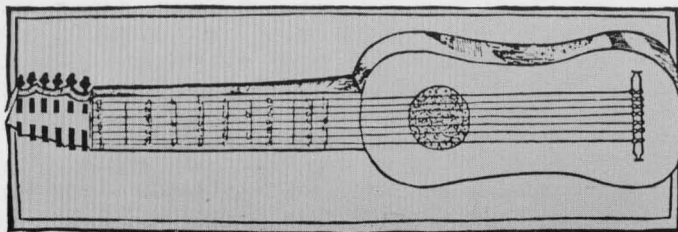
Los intérpretes

Antonio Ruiz Berjano

Nació en Jerez de los Caballeros (Badajoz). Comenzó sus estudios de guitarra en el Conservatorio de Sevilla con la profesora doña América Martínez.

Posteriormente se trasladó a Madrid, finalizando su carrera en el Conservatorio de esta ciudad, bajo la dirección de José Luis Rodrigo.

En el año 1973, becado por Andrés Segovia, asistió al curso que en Santiago de Compostela impartió el maestro José Tomás, con quien prosiguió estudiando varios años en los cursos de verano que el Instituto Oscar Esplá organiza en Alicante.



Gerardo Arriaga

Nació en San Luis Potosí (México). Allí comenzó sus estudios de forma autodidacta, para continuarlos en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, el Pontificio Instituto di Musica Sacra de Roma y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Ha estudiado con Selvio Carrizosa, Leo Brouwer, José Tomás y José Luis Rodrigo.

José Luis Rodrigo

Nació en Madrid en 1942. Comenzó estudios de guitarra con el maestro José María López, ingresando más tarde en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde obtuvo las más altas calificaciones, consiguiendo en 1961 el Premio Extraordinario Fin de Carrera. En 1962 y 1966 obtiene Primer Premio de Armonía y Contrapunto, respectivamente.

Becado por el Ministerio de

Asuntos Exteriores, ha seguido los cursos internacionales de Santiago de Compostela, bajo la dirección de Andrés Segovia y José Tomás, consiguiendo en 1964 el primer premio.

En 1968 obtuvo el premio Margarita Pastor, del concurso celebrado en Orense.

Actualmente es profesor del Real Conservatorio de Madrid. Ha dado cursos internacionales en el Conservatorio de Méjico.

Bernardo García-Huidobro

Nació en Santiago de Chile en 1950. En su país natal inicia sus estudios de guitarra y teoría musical en el Conservatorio Nacional, solfeo y piano en la Universidad Católica de Chile. Realiza estudios de guitarra con Arturo González y Oscar Ohlsen, y Armonía con el compositor Carlos Botto.

En 1974 viene a España becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores español, y continúa sus estudios con Regino Sainz de la Maza, Ricardo

Fernández Izaola, Domingo Carvajal y Carmelo Martínez.

Ha sido profesor de la Escuela de Música «Padre Antonio Soler» en San Lorenzo de El Escorial.

María Aragón (mezzosoprano)

Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y más tarde, de perfeccionamiento en la Escuela Superior de Canto, con Lola Rodríguez de Aragón. Es miembro del «Cuarteto de Madrigalistas de Madrid», con el que realiza habitualmente giras de conciertos por toda España, así como por el resto de Europa y América. También dentro del marco de la música antigua ha colaborado como solista en diversas ocasiones con el grupo «Pro Música Antigua» de Madrid, y con el «Clemencic Consort», de Viena.

En la actualidad es profesora de canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Programa de conciertos

Lunes, 4 de febrero
20,00 horas

Intérprete: **José Luis Rodrigo**.
Obras de Fernando Sor y Dionisio Aguado.

Lunes, 11 de febrero
20,00 horas

Intérprete: **Bernardo García-Huidobro**.
Obras de Antonio Cano, José Broca y Codina, Federico Cano, Julián Arcas y Francisco Tárrega.

Lunes, 18 de febrero
20,00 horas

Intérpretes: **María Aragón**, mezzo, y **Gerardo Arriaga**, guitarra.
Obras de A.P.E., Federico Moretti, Fernando Sor, Anónimo y Narciso Paz.

Lunes, 25 de febrero
20,00 horas

Intérpretes: **José Luis Rodrigo** y **Antonio Ruiz Berjano**, guitarras.
Obras de Fernando Ferrandieri, Ysidro Laporta y Fernando Sor.

Ocho pianistas en el ciclo «Piano a cuatro manos»

El pasado mes de enero finalizó el ciclo musical denominado «Piano a cuatro manos». Esta serie de conciertos —cuatro en total— fue ofrecida en lunes sucesivos, del 7 al 28, dentro de las actividades musicales del programa.

Miguel Zanetti y **Fernando Turina** estaban a cargo del primer concierto, con las siguientes obras de Mozart: Sonata en Re mayor, KV 123^a (381) (1722); Andante con variaciones, KV 521 (1786); Fantasía en Fa menor, para un órgano mecánico de un reloj, KV 594 (1790), y Sonata en Do mayor, KV 521 (1787), de W. A. Mozart.

Eulàlia Solé y **Judit Cuixart**, en el segundo, interpretaron: Rondó Op. 107, D 823 y Fantasía, Op. 103, D 940, de F. Schubert.

J. Brahms fue el músico elegido para el tercer concierto, que **Fernando Puchol** y **Ana Bogani** ofrecían con las obras del músico alemán: Valses Op. 39, Variaciones en Mi bemol mayor sobre un tema de Schumann Op. 23, Cuatro Liebeslieder y Ocho Danzas húngaras.

El ciclo finalizaba con un concierto dedicado a Debussy —Six Epigraphes Antiques y Petite Suite— y a Ravel —Ma Mere L'Oye (5 Pieces enfantines) y Rapsodia Espagnole. **Josep M. Colom** y **Carmen Deleito** interpretaban este último concierto del ciclo «Piano a cuatro manos».

A continuación se ofrece un resumen sobre «la evolución de piano a 4 manos», del crítico musical **Félix Palomero**, autor, a su vez, de las notas a los conciertos publicadas en el catálogo-folleto que se editó con motivo del ciclo.

Asimismo, en el anterior Boletín Informativo se ofreció el curriculum de los pianistas participantes en esta serie musical.

La literatura pianística a cuatro manos ha sufrido a lo largo de la historia uno de esos fenómenos que tan poco favorecen a la música: el estar de moda y, por consiguiente, el que llegue un día en que deje de estarlo. No se trata ya de un mero desarrollo formal que, por serlo, tiene comienzo, auge y declive o abandono, sino que, por darse unas condiciones sociales muy precisas el dúo pianístico se ha visto relegado a la sombra de los grandes acontecimientos musicales.

En escasos momentos históricos el piano a cuatro manos ha contado con personalidad propia (el último Mozart, Schubert, Brahms), pero en seguida ha surgido el planteamiento de que «para decir tanto ya está la orquesta», y las últimas grandes partituras de Debussy y Ravel se han hecho más populares en la versión orquestal que en su redacción primitiva. El gran auge del piano a cuatro manos comienza cuando Mozart trasciende su carácter «doméstico», y finaliza al nacer el fonógrafo.

El primer dúo «a cuatro manos» que conocemos se remonta a principios del siglo XVII. Se trata de la pieza atribuida a John Bull «A Battle and no Battle».

Una importante noticia histórica del piano a cuatro manos con fines exclusivamente «domésticos» y no litúrgicos, como era el caso de los anteriormente citados, se encuentra en el cuadro de Johann Nepomuck de la Croce que representa a Mozart y su hermana Nannerl tocando el piano a cuatro manos, con la presencia del padre de ambos, Leopold, que sostiene un violín. Mozart y su hermana interpretaron dúos pianísticos en Londres, noticia a la que se refiere una carta de Leopold Mozart al biógrafo Niessen.

Los primeros dúos impresos fueron cuatro sonatas de Charles Burney, de 1777, quien también escribió «Sonatas a tres manos» (1780).

Las sinfonías de Haydn vieron la luz en Londres en torno a 1800. El procedimiento de la transcripción fue, desde entonces, habitual para el gran repertorio, hasta que en nuestro siglo la aparición del fonógrafo acabó con la anticuada práctica pianística.

Todo durante el siglo XIX fue arreglado para piano a cuatro manos. Liszt redujo él mismo sus partituras orquestales, e incluso hay transcripciones de obras como la «Pasión según San Mateo», de Bach; «La Creación», de Haydn; el «Requiem» de Verdi, y todas las sinfonías y poemas sinfónicos de Strauss.

Algunos compositores del siglo pasado encontraron que este era un medio muy apropiado para arreglar danzas y melodías populares. ■

En el ciclo «Literatura Española Actual», curso 84/85

Rosa Chacel habló acerca de su obra

Rosa Chacel, escritora durante largo tiempo olvidada y hoy definitivamente incorporada al panorama de las letras españolas, intervino el pasado mes de diciembre en el ciclo «Literatura Española Actual», que organiza el Programa Cultural Albacete. Presentada por Juan Bravo, director de la revista literaria «Barcarola», el día 4 y bajo el título de «Lo que faltaba», Rosa Chacel pronunció una conferencia, en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura, en la que trazó un perfil de su obra, analizando los presupuestos de los que ésta partía. En la mañana del día 5, la escritora se reunió con profesores y alumnos de COU de distintos centros docentes de la capital en la Universidad Laboral de Albacete, en una sesión en la que se comentaron diversos aspectos de la obra de la escritora vallisoletana. Ya por la tarde, Rosa Chacel finalizó su intervención en este ciclo con un coloquio público en el que tuvo como interlocutor al profesor y crítico Andrés Amorós.

Durante el presente curso han intervenido en el ciclo «Literatura Española Actual», con anterioridad a Rosa Chacel, los escritores Alonso Zamora Vicente y Gonzalo Torrente Ballester. A continuación y extractadamente se ofrecen la conferencia y el coloquio antes reseñados.

«Lo que faltaba»

Permítaseme aclarar, en principio, que el título de mi conferencia, «Lo que faltaba», por el hecho de llevar el verbo en pretérito no deja de ser el lema de un tema esencialmente futurista. Y no me refiero al futurismo como tendencia estética, sino como actitud vital, como una vivencia profundamente arraigada en mi juventud, como un movimiento que yo no puedo considerar extinto porque brota por sí mismo en mis más genuinos acentos.

Revisar lo permanente

Para mí, recordar es revisar lo permanente, ya que mi me-

moría no tiene sentido del pasado. Creo en el futuro y creo en algo que tal vez parezca escandaloso, en el progreso. Los dos años del otro siglo que viví me permiten conservar el fuego sagrado del XIX por la ciencia y por la técnica.

Buscar lo que falta, superar la falta y lograr la perfección fue y es la aspiración máxima de mi generación. Y no se trata de un descubrimiento nuestro: mi generación se inspiró y se formó gracias a Ortega, y toda discusión sobre este tema es ociosa. En Ortega se dio el caso que, en grado máximo, acabo de atribuirme: la conservación del fuego sagrado del siglo anterior, en el que la efervescencia mental pretendía renovar la faz del mundo.



Su empresa fue buscar lo que faltaba; buscar y conseguir; elaborar el instrumento necesario para poner en marcha la filosofía viviente. El instrumento de la palabra logró en sus manos la más alta precisión, y esto fue lo que puso a nuestro alcance con extrema generosidad y, al mismo tiempo, con eficacia dictatorial.

Flotábamos sobre la turbulencia de la profecía. Ortega había anunciado —que no propugnado— la deshumanización del arte, y las gentes bienpensantes se echaron las manos a la cabeza. Lo curioso es que, posteriormente, Picasso, que fue la máxima realización y síntesis de esta deshumanización, fue considerado como un benefactor de la humanidad. Y yo aprendí mi faena de novelista en ese clima. El novelista, cronista al fin y al cabo de una humanidad deshumanizada, se encontraba en un callejón sin salida o, mejor dicho, en una encrucijada. ¿Cómo relatar lo informe, lo huidizo, con la técnica que nos ha sido dada, quiero decir, colocando una palabra detrás de otra en un orden mecánicamente comprensible? No estaba a nuestro alcance poner una cara de perfil con dos ojos y, mirándolo bien, eso era exactamente lo que queríamos, lo que teníamos que querer.

Obra apenas empezada

Lo poco que yo he hecho, pues considero mi obra apenas empezada, no ha sido más que el desarrollo de lo difícil, de lo que se nos presentó como la búsqueda de lo que faltaba, de lo que nos faltaba.

Dados mis comienzos en Bellas Artes, mi obra era, ante todo, poética. Y, sin embargo, no me identifiqué con Proust, encontrando mi camino, por el contrario, en Joyce. Fue al descubrir al primer Joyce, el del *Retrato del artista adolescente*, cuando entreví la literatura picassiana, es decir, la posibilidad ilimitada de la novela, la convicción de que en la novela todo es posible. Y así, durante casi seis años, escribí mi primera novela, *Estación. Ida y vuelta*, que no era una síntesis, sino un conglomerado sumamente espeso de todas mis vivencias intelectuales, la reflexión intacta de un hombre que vive a conciencia, incluso, sus actos inconscientes. En una primera novela, la urgencia del amor se presenta con todas sus consecuencias: la traición, por ejemplo; el triángulo como una cuña de mala madera; la sociedad frívola, contingente, apenas existente; y la grandeza del amor que acepta sus consecuencias, no como una aceptación reflexiva, de perdón o algo semejante.

Partida programada

Este examen de una novela de cien páginas no es excesivo al tratarse del total de lo que llevo hecho. Porque éste fue mi punto de partida, y mi partida fue conscientemente programada en una determinada dirección, en la de una búsqueda de algo cuya imagen está inaugurada con firmeza.

Luego vino la biografía novelada de Teresa, la novia de Espronceda, pero, por mi lentitud habitual, no pude terminarla hasta mayo de 1936 y el libro no pudo ser publicado en

España. Nos pasamos al otro lado y, en seguida, se publicó en Buenos Aires.

Mi segunda etapa

Allí empezó la segunda etapa de mi actividad, que hasta entonces, de actividad había tenido muy poco. Empecé a colaborar en la revista «Sur» y en «La Nación». Y trabajé en la novela que había empezado en París, *Memorias de Leticia Valle*. Otra vez a causa de mi lentitud, esta novela no pude terminarla hasta 1945. Antes habían ido apareciendo algunos cuentos que se recogieron en un volumen publicado en 1951. Los cuentos, en cierto modo fantásticos y muy en la línea de Poe —que había sido mi apasionada lectura al principio de mi exilio parisino—, eran excursiones momentáneas mientras pasaban los años que viví absorta en mi novela titulada *La sinrazón*. Diez años durante los cuales fui agotando, en una especie de asimilación, todo lo inmediatamente próximo. *Teresa* fue pronto olvidada; *Leticia*, no tanto, por tratarse de un diálogo interior en primera persona y de un personaje autogobernado por su potencial cerebral. Con este libro se inicia mi vuelta a la verdad. Con un esquema muy semejante al de *Estación. Ida y vuelta*, se desarrolla una historia de amor con todas sus dolencias endémicas.

El entusiasmo que me mantuvo en la elaboración de este libro no fue debidamente sistematizado por mí; no logré regular mis horas de trabajo. Fueron diez años de entrega absoluta a una empresa que no consistía sólo en lograr una

obra literaria de algún valor, sino en poner en ella la totalidad de mi contenido espiritual, en invertir el capital de mi experiencia vital, pasional, sentimental, intelectual, religiosa, social, profesional... En fin, una empresa en la que dejar dicho lo que para mí es la vida.

Acostumbrada lentitud

Después de publicar *La sinrazón*, mi actividad tomó un rumbo sometido a contingencias muy favorables pero que, en cierto modo, ejercieron alguna presión sobre ella. Obtuve una beca y me fui a Nueva York. Al pedirla expuse, como es habitual, un plan de trabajo y, como era asunto muy urgente, confeccioné el esquema de un libro de ensayos y, una vez allá, me dispuse a realizarlo. Aquí podría hablar nuevamente de mi acostumbrada lentitud, pero esta vez no obedeció solamente a mis horas perdidas en la meditación, sino a los

días disipados en la contemplación de Nueva York, ciudad con la que quedé entusiasmada. Fueron pasando los meses y, al ir cumpliéndose el primer año, yo no tenía un número de páginas suficientes que ofrecer a la fundación que me había becado. Obtuve una prórroga de otro año y mi conducta en él no fue más razonable. Tras diversas vicisitudes, terminé el libro en una casita que me prestó un amigo casi en la selva brasileña. Luego, ya en España, Seix-Barral lo editó con el título de *Saturnal* porque su punto de vista es el tiempo, pero no como el Saturno devorador de sus hijos, sino como el incesante productor y unificador.

Años después, se me concedió una nueva beca para realizar una trilogía de novelas y, nuevamente a causa de mi lentitud, tardé un par de años en terminar la primera, *Barrio de Maravillas*. Con mayor ilusión empecé la segunda, cuyo título —así se había hecho público— iba a ser *Escuela de Platón*. Trabajé en ella unos años pero, en el 77, mi vida intelectual y casi mi vida total quedó en suspenso ante la muerte de mi marido. Por fin, logré sacar ese libro a la calle, con el título de *Acrópolis*. Por supuesto, la tercera novela, *Ciencias naturales*, está ya empezada, pero no me atrevo a anticipar el tiempo de su maduración.

Biografía de mi generación

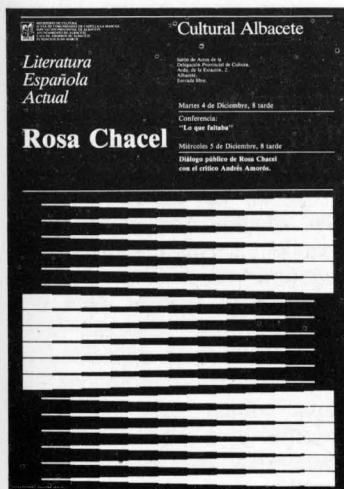
En estos tres libros he querido hacer la biografía de mi generación, de los cambios habidos con el siglo en el barrio

donde yo viví entre los diez y los trece años de edad, procedente de Valladolid. Es evidente que se trata de obras estrechamente relacionadas con los terribles hechos de nuestro tiempo. En las dos primeras se habla de guerras; en la tercera se hablará de exilio, sin que en ninguno de los tres libros el tema mencionado constituya el drama axial.

Suele ser en los abuelos, esto es, en los grandes del pasado, donde se pueden encontrar resquicios que delatan un camino inexplorado. En los últimos años ha habido en Europa grandes críticos que han levantado verdaderas borrascas. El resultado de la crítica en la literatura no puede ser tan ostensible como, por ejemplo, lo fue en el advenimiento del impresionismo, que demostró el movimiento andando.

Si incurro en la indelicadeza de citarme, ¿es debilidad o empeño en machacar, en reforzar? Podría pasarme lo que a un personaje mío, que se encontraba en el camino una tuerca, la recogía y la contemplaba como si fuera una flor. Luego añadía, ya que se trataba de una flor del pensamiento, que la había concebido tan perfecta como una flor.

Lo que hoy hacemos —los que pretendemos hacer algo— puede tener un cariz turbulento o enrevesado, pero el ajuste va por dentro. Vuelvo a invocar a la técnica industrial. Se trata de que la máquina ande, y, aun así, nos falta, todavía *falta* que llegue a andar por el alambre. Pretensión desmedida, dirá el escéptico. ¿Y para qué andar por el alambre? El hombre de acción contestará: «Porque quiero, porque eso es lo que todavía *nos falta*».



La obra de Rosa Chacel es una de las que más se han visto afectadas por los avatares históricos consecutivos a nuestra Guerra Civil. Tras una más que prometedor revelación, a comienzos de los años treinta, de la mano de Ortega y Gasset, vino una época agitada de viajes y el exilio tras la Guerra —aun cuando Rosa nunca se cansa de repetir que «en ningún momento se separó de su querida España». Con todo, aquel cúmulo de circunstancias contribuiría poderosamente a que sobre las tres obras editadas hasta entonces —dos novelas: *Estación. Ida y vuelta* (1930) y *Teresa* (1936), y un libro de poemas: *A la orilla de un pozo* (1936)— recayera una niebla de injusto olvido.

No faltaron, sin embargo, voces en favor de la rehabilitación de esta gran escritora durante los años que van del final de la Guerra hasta los años 70. Aquí y allá subsistían admiradores fieles de su obra que poco a poco fueron creando el clima necesario a su reinserción dentro del panorama de las letras españolas. Un paso importante acaeció cuando, en 1968, la revista *Cuadernos para el diálogo*, al hacer un balance del último cuarto de siglo de las letras españolas, citó el nombre de Rosa Chacel como distinguido y reclamado por voces jóvenes y prestigiosas. Aquello marcaría el punto de arranque de la revitalización de su obra, ya que, a partir de entonces, se fueron reeditando aquellos libros de la preguerra o aquellos otros escritos en su refugio argentino o brasileño, cual es el caso de las novelas: *Memorias de Leticia Valle* (1954) y *La sinrazón* (1960); o el libro de relatos *Icada, Nevada,*

Diada, que editó Seix-Barral y que recogía dos volúmenes anteriores: *Sobre el piélagos* (1952) y *Ofrenda a una virgen loca* (1961), además de otros relatos sueltos. Crecería su producción, además, de una forma prodigiosa a partir de ese momento, hasta convertirse en una de las más sólidas de nuestro panorama actual.

Y así, si *La sinrazón* era ya una ampliación magnificada de aquella primera novela —*Estación. Ida y vuelta*—, publicada en 1930; en los primeros años de la década de los 70, Rosa Chacel se lanza a una gran aventura literaria, ideando un tríptico novelesco de vastas proporciones y del que hasta la fecha han aparecido los dos primeros. Me refiero, claro está, a *Barrio de Maravillas*, aparecida en 1976, y a *Acrópolis*, que vio la luz este mismo año. Si en la primera, las dos protagonistas, Isabel y Elena, viven su infancia en un deslumbramiento ejercido a través de la memoria creativa, en la segunda, *Acrópolis*, ambas protagonistas son ya dos jóvenes amigas embarcadas en inquietudes de arte y pensamiento.

Actualmente, Rosa Chacel escribe la tercera y última parte —*Ciencias Naturales*— de esta trilogía, último eslabón de una magna obra narrativa.

Como bien afirma Rafael Conte, toda la obra de Rosa Chacel está enmarcada dentro del inmenso friso de la memoria, pues ya no solamente las novelas citadas, sino que incluso los ensayos mantienen la misma constante. Y así, por ejemplo, *La confesión* (1971) es un estudio en torno a las memorias de San Agustín, Rousseau y Kierkegaard, y *Timoteo Pérez Rubio y sus retra-*

tos del jardín (1980) es la biografía de su marido, unida inextricablemente a la suya propia.

La publicación de *Alcancía* no dejó de levantar, en su momento, ciertas ampollas entre los clásicos bienpensantes de la literatura oficializada, pero a ese respecto conviene traer a colación las palabras de la propia Rosa Chacel cuando, en una entrevista que le hace Mariano Aguirre, le confiesa: «He dicho cosas que no son juicios sino un modo de hablar, y que han dolido a algunas personas. Esos diarios son el reflejo de una incapacidad que tengo por naturaleza: la de suicidarme. Ha habido miles de veces que pensé que no sólo podía, sino que debía suicidarme, pero nunca pude. Ahora, estos diarios son un suicidio, porque en ellos se vuelca todo un sentido de destrucción, incluso contra mí. Allí hay caricaturas de mí misma, tremendas; ironizo sobre mí. Pero es un suicidio en el cual me he arrojado por el balcón arrastrando a los que estaban a mi lado.»

En resumen, se trata de una escritora empeñada en una ruta singular, originalísima, apartada de los vericuetos usuales de la novelística de la posguerra, en cuyos libros —como escribe Luis Suñén— «el mundo, la vida, el existir de los hombres o el de la autora (que es una mujer que está en el mundo y cuyas opciones como escritora son una visión de él) llegan a lo interior para desarrollarse allí. Otorgan a la reflexión toda la capacidad indagatoria de que puede ser capaz quien sabe tomar lo externo para exprimir de ello hasta sus consecuencias últimas.»

Coloquio con Andrés Amorós

—Una persona que no forme parte de lo que, un poco pedantemente, podemos llamar mundo literario tal vez podría preguntarse: ¿Por qué sigue escribiendo Rosa Chacel? ¿Por qué no, con la obra que lleva a sus espaldas, dedicarse a vivir descansadamente?

—Pues tendría que remitirme a Rilke para contestar. Y, más concretamente, a las *Cartas a un joven poeta*, aunque yo no sea joven: escribo porque no puedo vivir sin escribir.

—¿Cuál fue el impulso inicial que la introdujo a usted en el terreno de la escritura?

—La verdad es que no lo sé. Yo creo que a los tres años ya escribía novelas; «in mente», claro. Y, desde entonces, la cosa ha seguido igual o, si acaso, ha ido en aumento. Lo cierto es que mi primera novela escrita data del invierno del 25. Yo tengo el ánimo bien dispuesto para seguir escribiendo. Es más, siento que mi obra empieza ahora, y lo que ocurre es que necesitaría otro tanto —de tiempo, quiero decir— para concluirlo.

—Si quiere decir cosas y nota que le falta tiempo ¿por qué no decirlas de un modo más directo, sin la historia necesaria que cada novela conlleva?

—Porque la novela es mi modo directo de hablar.

—Entonces ¿nada de ensayos?

—No. Porque yo sé lo que me falta, y me falta haber estudiado filosofía. Por pereza —y con ello hice sufrir a mis padres— no estudié nada durante mi vida. Por eso he tenido que dejar los ensayos.

—Usted ha manifestado, en ocasiones, que cada vez le

interesa más el clasicismo. ¿Qué es para usted el clasicismo y cuál es su relación con el romanticismo?

—El romanticismo no es otra cosa, realmente, que la ambición de clasicismo. Para explicar mi idea de clasicismo tengo que contar una anécdota que ocurrió cuando yo tenía ocho años. Mi padre, que era bastante salvaje y saludaba a los vecinos a regañadientes, únicamente daba los buenos días gustosamente a un señor que luego fue mi profesor de dibujo. Este señor recomendó a mi padre que me mandase a la escuela para aprender a dibujar, y así ocurrió. El primer día que llegué a la escuela vi en un rincón una enorme y hermosa col, y entonces tuve claro que aquello era lo mío, lo que ocuparía en el futuro mi vida y mi inteligencia: la belleza. Un ideal de belleza, eso es para mí el clasicismo.

—Dice usted que jamás estudió en el sentido tradicional, es decir, en un colegio. Pero estaba Ortega, y la *Revista de Occidente*. Aquella revista, hoy, nos parece a nosotros que fue una especie de mito de la cultura española; tal vez europea...

—Sí, estábamos en primera fila, como se está en primera fila al nacer. Yo creo que los

grandes acontecimientos sólo ocurren a causa de una gran personalidad y en torno a ésta. De forma que no era una cuestión ambiental, era Ortega y sólo Ortega. La única influencia posible del ambiente fue la gran libertad que se tenía con don Alfonso XIII.

—En definitiva, ¿qué fue Ortega para usted?

—Fue un gran filósofo, pero, sobre todo, un maestro. A través de su obra él me lo enseñó todo: el sentido de la libertad, el rigor intelectual, el respeto a la cultura, el sentimiento de la propia pequeñez, el deseo de ir más allá... Y su influencia no fue sólo importante en cuanto a filósofo. Yo soy la única superviviente de aquella época.

—Ahora se observan algunas reacciones en contra de Ortega, o tal vez sea en contra del Ortega que se conoce a través de sus discípulos.

—Eso no es justo; lo que ocurre es que él era muy exagerado. Era un hombre excesivo que, por ejemplo, intuyó la necesidad del snobismo en el momento de España que él vivió y, por excesivo precisamente, pasó de sentir esa necesidad a sentir verdadera pasión por el snobismo. Sí, era exagerado; por eso resulta fácil caricaturizarlo.



A cargo de la Compañía Dramática Española

Se representó «Fuenteovejuna», de Lope de Vega

La obra «Fuenteovejuna», de Lope de Vega, se representó en Albacete, en el Teatro Carlos III, los días 14 y 15 de diciembre, por la Compañía Dramática Española, bajo la dirección de José Osuna.

M.ª Fernanda D'Ocón (Laurencia), Miguel Ayones (Fronroso), Julio Monje (Fernán Gómez) y Avelino Cánovas (Esteban) representaron los principales papeles.

Con ella prosiguieron las representaciones teatrales del Programa Cultural Albacete, curso 84-85, iniciadas en octubre pasado por el Theater Frederik y continuadas con la puesta en escena de «Casandra», de Galdós, y «La herida del tiempo», de J. B. Priestley, ambas representadas por la Compañía Titular del Teatro Bellas Artes de Madrid.

Como ya es habitual, se organizó, además de las dos funciones citadas, una gratuita de tarde para grupos de teatro y escolares de centros docentes de Albacete.

A continuación se ofrece una reseña bibliográfica de Lope de Vega, un comentario general sobre la obra y unas notas a cargo de José Osuna, director de la pieza, sobre la versión que la citada compañía ofreció en Albacete.

Lope de Vega

Félix Lope de Vega Carpio (Madrid, 1562-1635) estudió Gramática y Retórica con los jesuitas, frecuentando más tarde las Universidades de Alcalá y Salamanca. Espíritu dotado de extraordinaria vitalidad, desde su juventud fue el protagonista de numerosos escándalos amorosos, libertinos, con cuantas mujeres encontraba, casi todas relacionadas con el teatro (Elena Osorio, Antonia Trillo, Micaela de Luján, Gerónima de Burgos, Lucía Salcedo, Marta de Nevarés y otras). Buscó, arrepentido, el matrimonio, casándose dos veces (con Isabel de Urbina y, a la muerte de ésta, con Juana Guardo).

Si la sed de fama fue el rasgo renacentista que impulsó su vida, también otro rasgo del Renacimiento sería el que impulsaría su obra: el «afán de fecundidad y rapidez en producir». De acuerdo con las consignas que en Italia dieron los «scapigliati», los improvisadores de la «Commedia dell'Arte» y los «lazzi» o autores repentistas, Lope cifró su secreto de producción en este lema: «Todo, menos el ser rápido y auténtico, es farsa». *Ingenio*, entonces era símbolo de fecundidad y viveza: por eso Lope, «Fénix de los Ingenios», tuvo tantos «hijos» en su vida y tantas «comedias» en su obra. Se le calculan unas 1.800 comedias, más de 400 autos sacramentales, 12 poemas épicos, 4 novelas en prosa y un sinfín de poesías líricas y otros escritos. El mismo afirma que algunas comedias, en «horas veinticuatro pasaron de las musas al teatro». De casi ninguna hacía copia, por lo que su producción dramática terminó por hacerse colectiva con interpretaciones de actores y copistas.

De su obra no dramática cabe señalar: *La Dorotea*, obra en prosa inspirada en *La Celestina*; *El peregrino en su patria*, novela de aventuras; *Marcia Leonarda*, novela corta; *Los pastores de Belén*, novela pas-



toril; *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*, histórica; y *Soliloquios*, obra ascética. De sus obras en verso cabe reseñar: *La hermosura de Angélica*, poema épico al modo de Ariosto; *La Jerusalén libertada*, al modo de Tasso; *La Dragontea*, contra el pirata inglés Drake; *La Gatomaquia*, poema burlesco; y *El laurel de Apolo*, poema de crítica literaria; églogas, romances, canciones, sonetos y otras rimas profanas. En cuanto a la poesía religiosa, cabe citar las obras tituladas *Rimas humanas* y *Rimas sacras*.

Considerado como el verdadero creador del teatro nacional, fue en este género donde alcanzó mayor timbre de gloria. Antes de Lope, el teatro español era rudimentario y tosco; con Lope, el arte escénico toma la verdadera raíz popular y elige aquellos temas que estaban más de acuerdo con la mentalidad de la sociedad española de su tiempo: acentuó los ideales religiosos, tan acendrados por la tradición, y fue portavoz de los sentimientos monárquicos. A estos ideales se añadió la exaltación del honor así como la de la democracia que se apreciaba en las leyes y fueros medievales. En cuanto a la forma, prefirió el empleo del verso al de la prosa y utilizó una gran variedad de metros.

Su obra dramática —enorme y varia— ha intentado ser clasificada numerosas veces. La más simple y auténtica división es la tradicional de Torres Naharro: comedias históricas, de costumbres, de «noticias» —la de *capa y espada*—. Y comedias a fantasía o de *ruido y teatro*. De las «comedias de ruido, fantásticas», pueden citarse: *El laberinto de Creta*, *La Arcadía*, *La creación del mundo*,

El Gran Duque de Moscovia y *El Marqués de Mantua*. De las «comedias de capa y espada» o nacionales —verdadera fórmula dramática de Lope—: *El mejor Alcalde*, *el Rey*, *La estrella de Sevilla*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*, *La moza del cántaro*, *La dama boba*, *El villano en su rincón*, *El anzueto de Fenisa*, *El acero de Madrid*. Y sobre todas —por totalmente significativa— *Fuenteovejuna*.

«Fuenteovejuna»

La comedia *Fuenteovejuna*, manejando muchedumbres y masas al modo de Shakespeare, «puede desafiar, impávida, el fallo de las edades». Es inmortal, haciendo que su autor se cuente «entre los más grandes poetas del mundo».

Frente al separatismo medieval en lucha de clases (por un lado, el *pueblo*, y, por otro, los *feudales*), *Fuenteovejuna*, de Lope, significó la unificación de *pueblo* y *señorío* bajo el signo estatal de los Reyes Católicos que, perdonando a unos y a otros, los sometieron a su yugado emblema.

Esta comedia pudo ser compuesta por Lope a finales del siglo XVI, inspirándose en un suceso histórico —que quedó proverbial— ocurrido en abril de 1476. Lope debió conocerlo por la *Crónica de las Tres Ordenes Militares*.

Fuenteovejuna, como tantas otras villas de España y de la Europa renaciente, pugnó por liberarse de la tiranía feudal, acogándose a la protección de los Reyes. El motín de *Fuenteovejuna* ocurrió dos años después de morir Enrique IV, el



cual dejó una hija llamada Juana cuya madre fue una infanta portuguesa. Por ello, el Rey Alfonso de Portugal se quiso apoderar de España, impidiendo que gobernara Isabel la Católica, hermana de Enrique IV, casada con Fernando el Católico, Rey de Aragón. Los feudales se pusieron de parte de los portugueses, mientras el pueblo aclamó a los Reyes Católicos, comprendiendo que sólo ellos lo defenderían contra los tiranos, los señores feudales.

Por eso fue el motín de Fuenteovejuna entremezclado con ofensa directa, con el honor mancillado y, sobre todo, con-

tra el pueblo: «Contra el señor, las armas en las manos». «¡Fuenteovejuna! ¡Y Fernán Gómez muera!» ¡Fuenteovejuna, todos a una!

Lope, pues, honró en esta obra al pueblo, poniéndole su verso en la boca para expresar colectivamente el siempre necesario sentimiento de libertad. Ningún villano de Fuenteovejuna podía, sin embargo, batirse «individualmente» con el Comendador. Por eso Lope hizo que Fuenteovejuna, como un solo hombre, vengase las afrentas del ofensor Fernán Gómez, matándole.

Al ser perdonada Fuenteovejuna por los Reyes Católicos, el pueblo quedó tan honrado como el maestre de Calatrava. Y en eso consistió la verdadera revolución del teatro de Lope: en elevar al Pueblo —hasta entonces esclavizado por feudales— a una categoría señorial y responsable.

En el aspecto formal, Lope usó en «Fuenteovejuna» versos de Arte Mayor: romances endecasílabos, silvas, octavas reales, versos libres y un soneto. Y de Arte Menor: redondillas, romances. Y letrillas populares de arcaico sabor, de lírica primitiva y tradicional.

José Osuna: Una versión escénica

Trátase de una nueva versión, especialmente adecuada a la idea general de la puesta en escena, que pretende, básicamente, acentuar la condición de pueblo, de los habitantes de Fuenteovejuna, tratándoles de tal manera que, casi, constituyen unidos un solo personaje.

Y al hablar de la condición popular nos referimos no solamente a sus connotaciones folklóricas, sino a sus condiciones de tipo social muy especialmente referidos a las constantes que invariablemente se han repartido a lo largo de la historia, que por lo tanto definen al pueblo como tal.

El plano de sus servidumbres y sometimiento se contraponen con otro, antagonista, del poder que representa, Fernán Gómez y su entorno.

Ambos planos configuran, casi por entero, la estética que impulsa al espectáculo. Las soluciones escenográficas tratan de servir y poner de manifiesto con toda la fuerza visual posible el sentido de la representación. Asimismo, la casi permanente coreografía, o mejor dicho «dinámica coreográfica» con la que el pueblo se mueve a lo largo de la representación coadyuva al mejor entendimiento de la puesta en escena.

Además de sus principales personajes, un numeroso grupo de actores y actrices —aproximadamente 30— configuran el pueblo innominado, anónimo, que se integran en el contexto general de la obra.

Con toda la fuerza realista de Lope, el espectáculo tiende, sin embargo, a explicarse por otras vías expresivas no contradictorias con el realismo y poesía del autor.

Finalmente, cabe decir que entre otras intenciones está la de trabajar el verso en profundidad, tratando de restablecer esta perdida tradición teatral que tanta falta hace recuperar.



Tercera intervención en el ciclo

Federico Sopeña disertó sobre la música contemporánea

■ El profesor también mantuvo una reunión con alumnos de Magisterio

Durante los días 11 y 12 de diciembre, el musicólogo **Federico Sopeña** permaneció en Albacete para pronunciar dos conferencias sobre la música contemporánea y mantener un encuentro con estudiantes de la Escuela de Magisterio de la capital

Estas dos disertaciones, que tuvieron lugar en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura, se enmarcan en

el ciclo de conferencias denominado «El estado de la cuestión», que organiza el Programa Cultural Albacete.

Federico Sopeña fue presentado por **Antonio Gallego**, director de Servicios Culturales de la Fundación Juan March y Catedrático del Conservatorio Superior de Madrid.

En el presente curso han precedido al profesor Sopeña

en la tribuna de «El estado de la cuestión» los investigadores **Carlos Sánchez del Río**, que trató el tema de la energía, y **Francisco Grande Covián**, que centró sus intervenciones en las necesidades nutritivas del hombre y el problema de la alimentación.

A continuación reproducimos, extractadamente, las conferencias del profesor Sopeña.

Federico Sopeña:

«Polémica entre siglos»



No se puede entender lo que significa la música de nuestro tiempo si no se observa detenidamente lo que ésta significó en el siglo pasado. La característica fundamental del siglo XX, musicalmente hablando, es la polémica con el XIX, cuya herencia sigue siendo activa e incluso, en algunos aspectos, contestataria.

En el XIX viven y trabajan Verdi, Schumann, Brahms, Mendelssohn, Liszt, etc. Se me podría decir que, en torno a 1750 vivieron y compusieron hombres tan importantes como J. S. Bach, Scarlatti..., es cierto. Pero lo del XIX es radicalmente distinto; sociológicamente distinto, porque es el público el que pasa a convertirse en

protagonista. Cuando Beethoven quiere reaccionar contra la forma en que se vivía la música anteriormente —una música al servicio de los señores—, dice que su música se dirige a la humanidad, al público.

No podemos olvidar tampoco que, en el XIX, el artista se confiesa a través de la

música, lo cual supone una enorme revolución que protagoniza, fundamentalmente, la burguesía. También hay que decir que se produce un enfrentamiento entre los dos últimos siglos por cuanto el XIX hereda del XVIII la ópera, ese teatro lujoso, nocturno, jerarquizado, sujeto fundamentalmente a la corte y que llegará tarde a España. Por oposición, en el XIX se producen en nuestro país dos decisiones democráticas por parte de los reyes: Fernando VII —la verdad es que fue su mujer— transforma la real colección privada de pintura en el Museo del Prado, abierto al público; a mitad del siglo, Isabel II derriba el teatro de su palacio para impulsar la creación del Teatro Real, abierto al público también y con casi dos tercios de su aforo reservados a localidades de bajo precio. Al mismo tiempo, y frente a la pasión y el culto a los cantantes como herencia del XVIII, se comienzan a crear nuevos ámbitos: las salas de conciertos, esas salas de conciertos que también llegan muy tarde a España y que no son lujosas, ni nocturnas, ni jerarquizadas. Este tránsito del siglo XVIII al XIX puede verse perfectamente en las ilustraciones de los libros de música. A Mozart se le ve tocando el clavicén rodeado de gente de aspecto lujoso, que incluso fuman su pipa en un ambiente de distracción. Si pasamos las páginas del libro antes citado, podemos encontrarnos con un grabado en el que se representa a Beethoven tocando el piano, y al público escuchando en un ambiente de recogimiento que les hace incluso cerrar los ojos. A partir de la *Pastoral*, de Beethoven, y esto es una idea muy arraigada del XIX, se

piensa que la esencia misma de la Naturaleza o del paisaje se vive a través de la música. Puede decirse que la burguesía europea de ese siglo aprendió las formas y maneras de amar a través de la música; en la primera mitad a través, fundamentalmente, de los dúos operísticos y, posteriormente, llegará la culminación con el *Tristán*, de Wagner, por el cual los burgueses aprenden una nueva forma de amor: la muerte de amor.

Mientras tanto, en España y en torno al Teatro Real estaba en pleno auge la pasión por el italianismo, una pasión que se fomentaba desde el mismo Conservatorio de Madrid. En tanto que en los grandes conservatorios europeos, aun sin despreciar la ópera, se estaba fundamentalmente por la música sinfónica, en Madrid seguía predominando lo italiano porque, entre otras cosas, las sinfonías de Beethoven se conocieron cincuenta años más tarde que en el resto de Europa.

España y lo español

Junto a esto es necesario decir que, al mismo tiempo, está teniendo lugar en Europa otra historia de la música española. No hay un sólo músico europeo importante que no haya compuesto música española, bien es verdad que a través del prisma de los tópicos y desde un punto de vista turístico, pero todos lo hicieron. Y la culminación de esto la hallamos en la *Carmen*, de Bizet.

¿Qué es mientras tanto este mundo sinfónico maravilloso del XIX en España? El crítico —de

música entre otras cosas— Antonio Peña Igoñi, al estilo oratorio de Castelar, lo definió con grandes florituras, pero los años nos dirían que la sinfonía española no existió y que las composiciones de Marqués, que tanto alabó don Antonio Peña, no fueron realmente nada extraordinario.

En 1980 nacen Tomás Bretón y Ruperto Chapí, que viajan pensionados a la Academia Española de Roma (Emilio Castelar, «manu militari»), hizo dos cosas importantísimas: crear la Academia de Roma y permitir el ingreso de los músicos en la de Bellas Artes). Pero estos dos compositores fracasan en su intento de crear la ópera y la sinfonía españolas, y ello por diversas razones, entre las que no están ausentes la falta de técnica y cierta incompreensión por parte del público.

Lo curioso es que el final del XIX en España está marcado por el gran auge del género chico. Si tenemos que rechazar, y continuamente se rechazan por aburridas, las zarzuelas grandes, el género chico, en cambio, tiene una gracia y una fuerza extraordinarias. Mientras que en el siglo XIX europeo tanto la ópera como la música sinfónica fueron testimonio y bandera del nacionalismo, no deja de ser triste que, en torno al desastre del 98, en España lo sintomático fuera el género chico, sin olvidarnos de lo que este término implica en cuanto a falta de ambiciones. Sin embargo, desde el punto de vista musical y teatral, este género es el gran periodismo de la época. Y ahí está la última carta que escribe Nietzsche antes de volverse loco: un elogio extraordinario de *La Gran Vía*, de Chueca.

En este final de siglo español se da, por otra parte, un singular protagonismo, el de Isaac Albéniz, que intentó rehacer lo que debió ser la música romántica española del XIX. Albéniz reaccionó de modo bien distinto ante el desastre del 98; sus cartas al respecto son bien elocuentes. El fue lo que más tarde se llamó un «regeneracionista». Es en aquella época cuando Albéniz comienza la suite *Iberia*, creando el piano más importante del siglo XX. Desprovisto de todo folklorismo, Albéniz asume lo popular para transformarlo en personal. En el arranque de esta obra se asciende a unos esquemas que ya son casi el primer tiempo de una sonata. Aún hoy, nadie se considera un buen pianista en el Conservatorio de París hasta que no domina la suite *Iberia*.

En esta misma época, Barcelona es mucho más receptiva de música europea que Madrid; es la ciudad española donde se rinde culto Wagner. En ese ambiente es en el que vive y crea Enrique Granados. El no podía hacer óperas wagneria-

nas, pero a los temas de fondo habituales —andaluz, aragonés, habanera— Granados añade el tema madrileño. Quería ser el Schumann, el Chopin y, sobre todo, el Grieg español.

En este final de siglo, en toda Europa —hasta en la misma Viena, donde dirige Mahler— la moda es el «verismo», que tiene dos temas fundamentales, el campesino y los payasos. Se trata de un movimiento carente de cualquier elemento contestatario y es esencialmente retórico, inseparable del grito. Los payasos y campesinos se presentan sin ningún tipo de connotación social. Habrá que esperar, mucho más tarde, a Puccini para llegar a lo que Picasso ya intuye en 1903, lo que pudo ser un dúo verista con obreros como protagonistas: *Abraso en la calle*. Frente a la retórica del verismo se presenta la visión picassiana —que posteriormente será continuada por Chaplin, Fellini, etc.— que hará cambiar radicalmente el tema de los payasos. Esto puede verse perfectamente en su cuadro *Payasos*, donde vemos a los actores tristes, casi asexuados, absolutamente al margen de cualquier grito.

Rompiendo con el XIX, el primer proceso revolucionario en la música del siglo XX lo constituye el impresionismo y, con él, Debussy, autor de una música radicalmente minoritaria e «impopular»; en palabras de Ortega, Debussy parte de la aceptación de la disonancia no como herida, sino como encanto; es el refinamiento absoluto de la sensibilidad, concediendo una enorme importancia a la armonía. Debussy se pone al día haciendo suyo el tema español, al que ve desde lejos, como una evocación. A este

respecto hay que recordar que, antes del 98, Tárrega ha estado en París y la influencia de su guitarra va a ser decisiva no ya sólo para los españoles, sino incluso para los compositores franceses del momento.

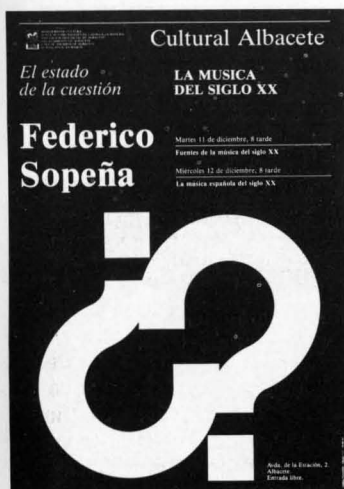
Mediante su claridad de línea y conservadurismo formal, será Ravel quien corrija, en cierto modo, la «impopularidad» de Debussy. Frente a este impresionismo que expresa el misterio a través del encanto y en una época en que Mahler vive y compone, el expresionismo de los discípulos de este compositor (Schönberg, Alban Berg y Webern) expresarán el misterio a través de la angustia. Es éste un movimiento absolutamente social cuyo emblema podría ser, perfectamente, *El Grito*, de Munch.

Mahler, un hombre no practicante pero profundamente religioso, siente el compromiso social al modo de Nietzsche y con influencias de la literatura rusa. Se trata de un compromiso con los ofendidos y humillados paralelo a una angustia religiosa que podemos encontrar expresada en sus «*lied*».

Nuevo sistema

Sus discípulos rompen con la tonalidad tradicional, inventando un nuevo sistema. Es ésta una escuela contemporánea del Psicoanálisis (el mismo Freud curó a sus miembros de las depresiones que sufrieron) que ve la muerte, estrictamente, como desesperación. Sus timbres musicales son los de la angustia, que arrancan del fondo inconsciente. Aparece así un nuevo estilo de canto: la declamación.

En 1913 se produce, según



se suele decir, la gran revolución musical con el estreno de la obra de Strawinsky titulada *La consagración de la primavera*. Pero, en el terreno pictórico, esta revolución ya se había llevado a cabo con anterioridad por parte de Picasso.

Aquí ya la disonancia no se da como encanto, sino como potencia agresiva. Aun sin prescindir de la melodía, lo esencial es la inspiración rítmica. Utilizando los violines casi como instrumento de percusión, no es de extrañar que la música de Strawinsky fuese calificada de «atómica».

El nacionalismo musical cambia de signo con el fin de la Primera Guerra Mundial, centrándose en las figuras de Bela Bartok y Manuel de Falla. Tras *El sombrero de tres picos*, Falla estrena el *Retablo de Maese Pedro*, que es un perfecto retrato de Don Quijote. Es ésta ya una obra de gran

FEDERICO SOPEÑA nació en Valladolid en 1917. Es catedrático de Estética e Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Madrid, Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de Artes, Ciencias y Letras de París. Dirigió el Conservatorio de Madrid entre 1951 y 1956 y fue director, así mismo, del Museo del Prado.

Ha ejercido la crítica musical en distintas publicaciones y es autor, entre otros, de los libros *Historia de la música española contemporánea* e *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*.

evolución y totalmente minoritaria que pone fin, en cierta manera al nacionalismo español, del que es una cumbre Joaquín Turina.

Los años de entreguerras habían supuesto la introducción musical del jazz, unas composiciones hechas a través del ingenio en constante combinación con el retorno a formas menos evolucionadas.

La música vuelve a humanizarse y, tras la obra más impopular de Falla, *Concierto para clave e instrumentos*, aparece *Atlántida*, del mismo autor, en la que se observa también la plasmación de ciertos tintes nacionalistas y, desde luego, un marcado retroceso en la aventura experimental.

Incapaces ya de reproducir el tema amoroso, Strawinsky y Falla, antirrománticos por antonomasia, llegan a tratar al final el tema religioso al que Picasso —otra vez Picasso—, más valiente que ellos, había retornado antes y con gran limpieza.

El nuevo despliegue del nacionalismo coincide con la recesión de la libertad creativa absoluta y de la aventura experimental. Esplá, Halfter o Rodrigo, por ejemplo, componen de forma mucho menos arriesgada que Falla en su *Concierto para clave*.

El final conocido es el exilio

de Strawinsky y Bartok y la vuelta de los españoles al conservadurismo.

Momento actual

En el momento actual, dos líneas musicales se perfilan como claramente definidas: la de Luis de Pablo y la de Cristóbal Halfter, con sus correspondientes seguidores.

Habiendo vivido estos compositores durante años en la prisión de lo experimental, han visto así cortado el puente de comunicación con el público. Al ser sus compositores extremadamente difíciles, musicalmente hablando, Halfter y De Pablo han intentado compensar su abstracción musical con la concreción de los textos cantados. Así, el primero ha tratado temas como la objeción de conciencia y los derechos humanos. Y el segundo, en su ópera *Kiu*, de reciente estreno, ha tocado el tema amoroso, aun con violencia y desgarró.

Se busca pues, a través de los textos, el acercamiento a lo humano, si bien parece imposible el retroceso en términos estrictamente musicales. Este es el camino o, más bien, la encrucijada de toda la música europea. Y España, en este momento, está al día. Y a la cabeza.



exposiciones

Oleos de Zóbel en el Museo de Albacete

La exposición antológica de **Zóbel** que fue inaugurada en el Museo de Albacete el pasado 25 de enero, con una conferencia a cargo del crítico de arte **Francisco Calvo Serraller**, seguirá abierta al público hasta el día 24 de este mes. Esta exposición que, con carácter retrospectivo, se dedica al pintor Fernando Zóbel, recientemente desaparecido, consta de 45 óleos y muestra algunos aspectos de la evolución producida en la obra de este pintor español nacido en Manila. Con anterioridad, los cuadros que integran esta muestra han sido colgados en la sede de la Fundación Juan March en Madrid y en la sala de la Caixa de Barcelona, en la Plaza de Cataluña.

Con la antológica consagrada a Fernando Zóbel se rinde homenaje no solo a uno de los más importantes pintores españoles de este siglo, sino también al hombre que con su esfuerzo personal difundió considerablemente la obra de otros artistas compañeros de generación por medio de la exposición permanente del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, fundado por él y donado antes de su muerte a la Fundación Juan March.

«Miró: aguafuertes», por la provincia

A partir del día 15 de este mes, la exposición titulada «**Miró: aguafuertes**», será ofrecida en Casas Ibáñez. Desde el 24 de enero y hasta el 10 del presente mes esta muestra se ofrece en Hellín. Anteriormente, la colección de aguafuertes fue expuesta en Albacete, Almansa y La Roda.

Un total de 41 aguafuertes y una litografía originales de Joan Miró integran esta exposición, que se complementa con cinco fotografías en color de Francesc Catalá-Roca sobre momentos creativos del pintor. Los aguafuertes se integran en siete series denominadas «enrajolats», «personatges i estels», «rupestres», «la commedia dell'arte», «gossos», «com un insecte» y «La traca». En las distintas localidades de la provincia en que se ha exhibido la muestra, la conferencia inaugural ha sido pronunciada por **Amelia Iñigo**, catedrática de dibujo.

música

Ciclo «Guitarra Española del siglo XIX»

El ciclo musical denominado «Guitarra Española del siglo XIX» comenzará el día 4 de febrero y se desarrollará, en lunes sucesivos, hasta el día 25 de este mismo mes. Cuatro son los conciertos que integran este ciclo, los cuales se celebrarán en el salón de actos de la Delegación provincial de Cultura. Los mismos son de entrada libre y comenzarán a las 8 de la tarde con arreglo al siguiente programa:

Lunes, 4: Intérprete: **José Luis Rodrigo**. Obras de Fernando Sor y Dionisio Aguado.

Lunes 11: Intérprete: **Bernardo García-Huidobro**. Obras de Antonio Cano, José Broca y Codina, Federico Cano, Julián Arcas y Francisco Tárrega.

Lunes, 18: Intérpretes: **María Aragón**, mezzo, y **Gerardo Arriaga**, guitarra. Obras de Federico Moretti, Fernando Sor, Narciso Paz y composiciones anónimas.

Lunes, 25: Intérpretes: **José Luis Rodrigo** y **Antonio Ruiz Berjano**. Obras de Fernando Ferandieri, Isidro Laporta y Fernando Sor.

Prosiguen los «Recitales para jóvenes» en la modalidad de piano

Los «Recitales para jóvenes» proseguirán en el mes de febrero en la modalidad de piano. En jueves sucesivos y hasta el día 28, el pianista **Perfecto García Chornet** ofrecerá cuatro conciertos en los que interpretará obras de Chopin, Liszt, Granados y Albéniz.

Concebidos con carácter didáctico, estos conciertos van destinados exclusivamente a jóvenes estudiantes que asisten a los mismos acompañados por sus profesores y previa petición al Programa. Con el fin de acercar más la música clásica a este público juvenil, los recitales van precedidos de comentarios orales a cargo de un especialista, quien se ocupa de introducir a los oyentes en el ámbito de la composición musical, los autores, los instrumentos y el programa. En la modalidad de piano, realiza los comentarios **Ramón Sanz Vadillo**, profesor de música de la Escuela Universitaria del profesorado de E.G.B. de Albacete.

conferencias

Ciclo «Literatura Española Actual»: Carlos Bousoño

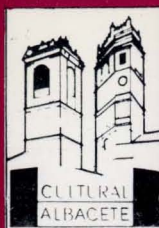
El poeta y académico **Carlos Bousoño** intervendrá, los días 12 y 13 de febrero, en el ciclo «Literatura Española Actual». En su primera jornada de estancia en Albacete, Bousoño pronunciará, a las 8 de la tarde, una conferencia titulada «El proceso poético desde el romanticismo hasta hoy». En la mañana del día 13 se reunirá con profesores y alumnos de B.U.P. en un centro docente de la capital para entablar un coloquio con este sector joven de lectores. A las 8 de la tarde de este mismo día, Carlos Bousoño mantendrá un diálogo público con el crítico literario **Andrés Amorós**. Tanto este diálogo como la conferencia tendrán lugar en el salón de actos de la Delegación de Cultura.

Carlos Bousoño nació en Boal (Asturias) en 1923. Es doctor en Filosofía y Letras y miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Entre sus libros de poemas figuran: «Primavera de la muerte» (1946), «En vez de sueño» (1952), y «Oda a la ceniza» (premio de la crítica, 1968). Como ensayista, ha publicado: «Teoría de la expresión poética» (premio Fastenrath, 1966), «Seis calas en la expresión literaria española», en colaboración con Dámaso Alonso (1966), y «Superrealismo poético y simbolización» (1978).

«El estado de la cuestión»: Julio Caro Baroja

Julio Caro Baroja, antropólogo y doctor en Filosofía y Letras, será el quinto invitado a intervenir en la tribuna del ciclo de conferencias denominado «El estado de la cuestión» durante el presente curso. El folklore y la etnografía manchegos serán los temas que abordará en las conferencias que ha de pronunciar los días 26 y 27 de febrero, a las 8 de la tarde, en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura. La primera de sus disertaciones llevará por título el de «Etnografía antigua», la segunda se titulará «Folklore moderno».

Julio Caro Baroja nació en Madrid en 1914. Profesor de Historia Antigua de España y Dialectología en la Universidad de Madrid, ha dirigido el Museo del Pueblo Español. Es miembro de la Real Academia de la Historia, doctor en Filosofía y Letras y especialista en temas antropológicos. Ha sido director de estudios en L'Ecole Pratique de Hautes Etudes de París y pertenece a sociedades arqueológicas alemanas y portuguesas. Entre sus obras publicadas cabe señalar: «De la superstición al ateísmo», «Teatro popular y magia» y «Los vascos y el mar».



MINISTERIO DE CULTURA

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

CAJA DE AHORROS DE ALBACETE

FUNDACION JUAN MARCH
