

I n f o r m a c i ó N

Cultural Albacete

mayo 1992

62



05/0/30

Sumario

mayo 1992

62



Ensayo	● Fernando Rodríguez de la Torre: «La primera ópera estrenada en América fue compuesta por un albacetense»	3
Arte	● La imagen ibérica en el Museo de Albacete	21
Música	● Actuación del Ballet Estatal de Brno	23
	● Concierto extraordinario de la Orquesta Camerata Eslovaca	24
	● Conciertos de piano dedicados a Sevilla	25
	● X Ciclo de Conciertos en el Órgano histórico de Liétor	30
El estado de la cuestión	● Jornadas de Filosofía: Crisis de la modernidad	33
Teatro	● Último espectáculo de Vol-Ras, «Pssh...»	35
	● «Una pareja singular», en Villarrobledo, Almansa y Hellín	36
	● «Lope de Aguirre, Traidor», dirigido por José Luis Gómez	37
	● Estreno absoluto de «Thriller imposible»	38
Calendario de mayo		39

EL Ballet del Teatro Estatal de Brno actuará los días 7 y 8 de mayo en el Auditorio Municipal.

«Giselle», de A. Ch. Adam y «Coppelia», de L. Delibes, serán las dos obras que ofrecerán al público albacetense el ballet checoslovaco.

06/08

mayo 1992

Sumario

02



1	• Fernando Rodríguez de la Torre: «La primera época contada en Albacete las cometas por un albacetense»	Ensayo
21	• La imagen lírica en el Museo de Albacete	Arte
23	• Actuación del Ballet Estatal de Brno	México
24	• Concurso conmemorativo de la Guerra Civil Estrovas	
25	• Concurso de pago indicados a Sevilla	
26	• X Coloquio de Colectores en el Círculo histórico de Liria	
33	• Jornada de Plena en Liria de la Asociación El estado de la cuestión	

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

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

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

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

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

Portada: El Ballet del Teatro Estatal de Brno en un momento de la representación de «Coppelia».

La primera ópera estrenada en América fue compuesta por un albacetense

Por Fernando Rodríguez de la Torre*

EL titular es bastante periodístico, reconozcámoslo. Pero es, sobre todo, una gran verdad. Y un hecho ignorado por ¿cuántos? albacetenses. No lo sabemos, pero, con toda seguridad, por muchísimos.

Parece mentira. Hace tiempo que en estas mismas páginas¹ reflexionábamos sobre la «aparente» falta de historia científica albacetense; pues en la realidad lo que falta es simple historiografía, veníamos a concluir. Y dábamos unas causas por las que, a nuestro juicio, se había llegado a esa aparente pobreza de nuestro pasado científico y técnico.

¿Pasa lo mismo con la historia del arte albacetense? No lo creo. Pero el arte tiene muy diversos compartimentos y subdivisiones: por un lado las artes plásticas: la pintura, la escultura, la arquitectura... Por otro, el ancho campo de la literatura... Incluso ese apartado tan sugerente, llamado por BONET CORREA² «artes aplicadas e industriales», con su enorme ramificación... Todos estos apartados artísticos, decimos, han tenido en Albacete sus cultivadores. Y, en mayor o menor medida, sus estudiosos e historiadores especialistas.

¹ RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. «A la búsqueda de la historia de la ciencia y de la técnica albacetenses». *Información Cultural Albacete*, 10, enero 1987; pp. 3-20.

² BONET CORREA, A., coord. *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Cátedra, Madrid, 1982.

* FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA TORRE es Doctor en Geografía e Historia, Diplomado Universitario en Relaciones Laborales y miembro del Instituto de Estudios Albacetenses. Ha publicado cinco libros y numerosos artículos sobre muy diversos temas. Como aficionado a la música este es el segundo ensayo musicológico que escribe.

Pero ¿y la música? ¿alguien ha tratado la historia de la música albacetense o, siquiera, la historia de algún músico albacetense? No conocemos especialistas. Yo mismo me reconozco gran aficionado a la música, pero eso no es suficiente, lo comprendo. Sin embargo, pasan los años y nadie afronta esta cuestión, verdaderamente inédita. Me decido. Pido perdón a mis lectores por la osadía. Que Clío (la musa de la historia) y Euterpe (la musa de la música) me sean propicias.

I. TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO

En Villarrobledo (Albacete), en la iglesia parroquial de San Blas, fue bautizado el 23 de diciembre de 1644 el recién nacido Tomás, hijo de Miguel DE TORREJÓN y de María SÁNCHEZ. Sobre este primer dato hemos averiguado dos cosas:

a) Que el primer apellido no es «TORREJÓN» solo sino «TORREJÓN Y VELASCO»³. Por eso no cabe la duda de por qué se apellida TORREJÓN Y VELASCO en vez de «TORREJÓN SÁNCHEZ».

b) Hemos intentado conseguir una partida de bautismo de nuestro músico, pero en el Archivo Diocesano de Albacete (que agrupa, muy organizadamente, todos los libros parroquiales centenarios) se nos ha contestado, con eufemismo, «que el archivo parroquial de San Blas se perdió en 1936». ¿Cómo supieron los investigadores peruanos la fecha de bautismo de Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO? Pues gracias a los trabajos del erudito LOHMANN VILLENA, rastreando informaciones genealógicas de peruanos seguidas ante el Santo Oficio⁴. Como maestro de capilla de la Catedral, el seglar Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO debió aportar el certificado de su bautismo católico.

Según la costumbre de la época, los recién nacidos solían bautizarse el mismo día de su nacimiento, pero como ésto no es

³ Su hijo Tomás, nacido en el Perú, como todos sus otros hijos, fue célebre jesuita, predicador de fama. Al fallecer, un hermano publicó *Sermones Panegyricos. Obra Póstuma... que saca a luz su Hermano Don Juan Joseph de Torrejón y Velasco...* Madrid, 1737. Por lo tanto, los hijos seguían ostentando el apellido primero: TORREJÓN Y VELASCO.

⁴ LOHMANN VILLENA, G. «Informaciones genealógicas de peruanos seguidas ante el Santo Oficio», in *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, Lima, IX, 1956; p. 182.

demostrable más que con un documento, hacen muy bien los eruditos en consignar sólo su documentada fecha de bautismo, obviando la de su nacimiento.

Sabemos que su padre fue nombrado Montero mayor (jefe de cazadores) del rey Felipe IV (el rey cazador) y, de esta suerte, se trasladó con su familia a vivir a Fuencarral, en los alrededores de la villa y Corte, cabe a los bosques cinegéticos. Allí, en la Corte, Tomás DE TORREJÓN aprende muy pronto música y pasa, a los 12 años, como paje, al servicio del conde de Lemos, Pedro FERNÁNDEZ DE CASTRO Y ANDRADE, hijo del anterior conde de Lemos, aquel a quien CERVANTES dedicó su obra predilecta *Los Trabajos de Persiles y Segismunda* con estas estremecedoras palabras: «Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo ésta; el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan...»

Pero vayamos a nuestro personaje. Recibida en Madrid la noticia de la muerte del conde Santiesteban, virrey del Perú, ocurrida el 17 de marzo de 1666, el rey decidió nombrar para aquel importantísimo cargo al joven décimo conde de Lemos (había nacido en 1632), que era, además, séptimo marqués de Sarriá, octavo conde de Castro y duque de Taurisano⁵ un nobilísimo personaje que combinaba la educación militar con una loable cultura y gran afición a las artes; se sabe que tocaba muy bien tanto la vihuela como el órgano.

El 6 de febrero de 1667 parte de Cádiz⁶ el designado virrey con un séquito de 113 personas: maestros y capitanes de armas, abogados, tesoreros, mayordomos, y dos músicos en calidad de gentileshombres de cámara: el sacerdote burgalés Lucas RUIZ DE RIBAYAZ, nacido hacia 1626, autor, en 1677, de un célebre tratado musical⁷ y el joven seglar de Villarrobledo Tomás de TORREJÓN Y VELASCO, recién desposado con María Manuela BERMÚDEZ.

⁵ Este Conde de Lemos goza de abundante bibliografía. Sus papeles virreinales fueron publicados por HANKE, L. *Los Virreyes Españoles en América durante el Gobierno de la Casa de Austria. Perú. IV*. Biblioteca de Autores Españoles, CCLXXXIII. Madrid, 1979; pp. 235-306.

⁶ Archivo de Indias. *Contratación*. 5435 (44-4-218/12), núm. 24. Este cuadernillo consta de 39 folios, con la lista de los pasajeros.

⁷ RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Lvz, y Norte Mysical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano...* Madrid, 1677. Reed. facs., Gèneve, 1976. 2.^a reed. facs., Madrid, 1982.

Después de 45 días de navegación la comitiva desembarcó en Cartagena de Indias y después en Portobelo. Cruzan el istmo de Panamá y, por fin, llega a Lima a fines de noviembre de 1667, donde toma posesión en una brillante ceremonia.

Que TORREJÓN, pese a su juventud (22 años) venía precedido de fama de gran músico lo podemos corroborar en la frase del gran historiador peruano VARGAS UGARTE, quien al estudiar el virreinato del conde de Lemos dice: «Entre los personajes de alguna cuantía que formaban su séquito no conviene olvidar el Marqués de Navarmarcuende, que había de ser Capitán general de Chile, el célebre músico D. Tomás DE TORREJÓN...»⁸.

Fue célebre músico antes de llegar a Lima, pero en su larga estancia en el Perú, hasta su muerte, en 1728, a los 83 años (una estancia prolongada en América, de 58 años), su fama se acrecentó, hasta el punto de ser considerado hoy, con Juan de ARAUJO (precisamente, el discípulo predilecto de TORREJÓN) como los dos mejores músicos de la América española en los siglos XVII y XVIII.

Al iniciar su virreinato el conde de Lemos nombró a Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO para un buen puesto burocrático: Corregidor y jefe de justicia de la provincia de Chachapoyas (en el Alto Perú). Allí estuvo dos años (con un sueldo de 900 pesos). Luego pasó a la Amazonia, donde el clima hizo sucumbir a su joven esposa, dejando un niño, Tomás, a quien ya nos hemos referido³. Y con otros empleos burocráticos siguió. Contrajo segundas nupcias y el 1 de julio de 1677 sucedió a su discípulo Juan de ARAUJO en el cargo de Maestro de música de la catedral de Lima (que sólo estaba pagado con 750 pesos). Hizo bien. El virrey conde de Lemos había muerto prematuramente el 6 de diciembre de 1672, a los 40 años.

Tomás de TORREJÓN, desde su puesto inalterable de maestro de la Capilla de Música de una de las mayores Catedrales de la cristiandad («chapelmastership», dicen sus biógrafos norteamericanos) conoció a otros sucesivos virreyes, que fueron los siguientes: el conde de Castellar, D. Baltasar DE LA CUEVA ENRÍQUEZ (1674-1678), el arzobispo de Lima Melchor DE LIÑÁN Y

⁸ VARGAS UGARTE, R. *Historia del Perú. Virreinato (siglos XVI, XVII y XVIII: 1551-1790)*. Lima, 1949-1956. 3 vols. Vid. vol. III; p. 308.

CISNEROS, interino (1678-1681), el duque de la Palata, D. Melchor DE NAVARRA Y ROCAFULL (1681-1689) y el conde de Monclova (1689-1705), importante personaje que fue el inductor o padre espiritual de lo que llamamos, con todo merecimiento, «primera ópera compuesta y estrenada en América».

Notemos que Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO, nacido en Villarrobledo, fue maestro de capilla de la Catedral de Lima desde el 1 de julio de 1677 o «desde el 30-V-1676, o antes, según ciertos indicios», dice BARBACCI⁹ y tuvo, en 1716, como interino, y después como virrey titular (1720-1724) a otro ilustre hijo de Villarrobledo (eso sí, bien conocido por los albacetenses), el arzobispo Diego MORCILLO RUBIO DE AURIÓN (nacido el 3 de enero de 1642, poco antes de nuestro músico).

La labor de Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO, al frente de la capilla de música de la catedral de Lima, durante tan largos años, da para un estudio completo que no podemos aquí realizar. Baste decir que, con motivo de la beatificación del arzobispo de Lima, Toribio de MOGROVEJO, la función realizada el 11 de noviembre de 1680, se apoyó en la dedicación de un segundo gran órgano, y con el estreno de ocho villancicos de TORREJÓN, a tres, cuatro y seis coros, con 32 instrumentistas. Estas composiciones de TORREJÓN se imprimieron ¡en Amberes!¹⁰. Dice, con este motivo, R. STEVENSON que: «la Lima de TORREJÓN y el Leipzig de BACH eran aproximadamente del mismo tamaño...»¹¹. Sugerente comparación.

II. ¿POR QUÉ NO SE CONOCÍA A TOMÁS DE TORREJÓN?

Quizás sea lícito hacer un paréntesis en esta exposición y reflexionar sobre el hecho incuestionable de que a tan eminente músico no se le conociera ni en Albacete ni en España ni en Europa.

Veamos quiénes deberían haber hablado de Tomás DE TORREJÓN y no lo hicieron. Estas omisiones las podemos agrupar en dos distintos apartados:

⁹ BARBACCI, R. «Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano». *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*. Lima, núm. 6 (1949); p. 504.

¹⁰ ECHAVE Y ASSO, F. *La Estrella de Lima*. Antwerp, 1688; pp. 345-349.

¹¹ STEVENSON, R. «La primera Opera del Nuevo Mundo». *Américas*. Washington, XVI, 2, feb. 1964; p. 34.

a) Las enciclopedias generales y las enciclopedias y diccionarios biográficos de músicos. No mencionan a Tomás DE TORREJÓN ni el mediocre SORIANO FUERTES¹² ni el pasable SALDONI¹³ ni la pretendida musicóloga del pasado siglo Luisa LACAL¹⁴ ni la por tantos otros motivos admirable Enciclopedia ESPASA¹⁵ ni los siguientes diccionarios musicales, que enunciamos de corrido, aunque en progresión cronológica: *Diccionario Enciclopédico de la Música*¹⁶, *Música y Músicos de Latinoamérica*¹⁷, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*¹⁸, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*¹⁹, *Diccionario de la Música*²⁰, *Breve historia de la música*²¹, *Encyclopédie de la Musique*²², *Biographisch-Biographisches Quellen-Lexicon*²³, *El Mundo de la Música*²⁴, *Histoire de la Musique*²⁵, *Enciclopedia de la Música*²⁶ y, lo que nos sorprende mucho, *The New Grove Dictionary of American Music*²⁷. Con estos ejemplos nos basta para comprobar que ha habido una situación colectiva de ignorancia (no nos atreveremos a llamar a este hecho «pecado de omisión»). Pero de lo examinado hasta ahora, podría deducirse erróneamente una calificación de «músico de muy escasa valía» para nuestro compositor. Lógico sería que tal se arguyera al no encontrar a Tomás DE TORREJÓN en estas monumentales Enciclopedias o Diccionarios o Historias de la música. Reservaremos el comentario para más adelante.

¹² SORIANO FUERTES, M. *Historia de la música española...* 4 vols. Barcelona, 1855-1859.

¹³ SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. 4 vols. Madrid, 1868-1881. Reed. facs., Madrid, 1986.

¹⁴ LACAL, L. *Diccionario de la Música*. 3.ª ed. Madrid, 1900.

¹⁵ *Enciclopedia Universal Ilustrada*. ESPASA. Iniciada en 1909. Hasta ahora, con numerosos suplementos, 109 vols. TORREJÓN DE VELASCO debería figurar en el vol. LXII (1928).

¹⁶ *Diccionario Enciclopédico de la Música*. 3 vols. Barcelona (s.a.; circa 1940).

¹⁷ MAYER-SERRA, O. *Música y Músicos de Latinoamérica*. Ed. Atlante. 2 vols. México, 1947.

¹⁸ *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. Ed. O. THOMPSON. Fifth Ed. New York, 1949. 1 vol. de 2830 pp. a 2 col. Rev. ed., 1964.

¹⁹ SUBIRA, J. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Salvat, ed. Barcelona, 1953.

²⁰ PEÑA, J.; ANGLÉS, H. *Diccionario de la Música*. Ed. Labor. 2 vols. 1954.

²¹ QUEROL ROSO, L. *Breve historia de la música*. 2 vols. Madrid, 1958-1978.

²² *Encyclopédie de la Musique*. Ed. Fasquelle. 3 vols. París, 1958-1961.

²³ *Biographisch-Bibliographisches QUELLEN-LEXICON*. Akad. Druch. Gras (Austria). 11 t. en 6 vols. 1959-1960.

²⁴ *El Mundo de la Música. Guía Musical*. SANDVED, dir. Versión esp.: XIMÉNEZ DE SANDOVAL, F. Espasa-Calpe. Madrid, 1962. 2700 cols.

²⁵ BERNARD, R. *Histoire de la Musique*. Ed. F. Nathan. 3 vols. París, 1963.

²⁶ HAMEL, F. & HÜRLIMANN. *Enciclopedia de la Música*. Ed. Grijalbo. 3 vols. Barcelona-México, 1970.

²⁷ *The New Grove Dictionary of American Music*. HITCHOCK, H. W. & SADIE, S. 4 vols. Hong-kong, 1986.

b) Las biografías de albacetenses. Tampoco aparece la vida y la obra de Tomás DE TORREJÓN en el libro del P. DE LA CAVALLERÍA²⁸, ni en el socorrido diccionario de hijos ilustres de la provincia de Albacete²⁹ ni en su pequeño complemento de SERRANO ALCÁZAR³⁰ ni en los libros sobre Villarrobledo de su cronista Agustín SANDOVAL³¹ ni en el esbozo de unos pasajeros albacetenses a América, escrito en estas mismas páginas por el doctor CANO VALERO³².

Reflexionemos, simplemente, que la historia integral albacetense está, a pesar de los beneméritos esfuerzos realizados hasta ahora, por construir y que, conscientes de nuestro atrevimiento, lanzamos esta afirmación: si ahora nos decidiéramos a trabajar (deberíamos hacerlo un grande y muy coordinado equipo) en un diccionario de ilustres personajes albacetenses, las entradas deberían ser (no hay exageración ni vacua pasión por mi patria chica) de *varios miles*, y no de 98, que son los que citó BAQUERO.

III. LOS «DESCUBRIDORES» DE TORREJÓN

Los peruanos amantes de su historia fueron los que descubrieron amorosamente la actividad musical de la época del virreinato. Fue en 1942 cuando el historiador Jorge BASADRE, director de la Biblioteca Nacional de Lima, comunicó a Andrés SAS³³ la existencia del manuscrito de la partitura de una ópera de Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO. Aquel musicólogo belga-peruano fue quien dio a conocer este manuscrito: la ópera *La púrpura de la*

²⁸ CAVALLERÍA Y PORTILLO, F. de la. *Historia de la Muy Noble, y Leal Villa de Villarrobledo...* Madrid, 1751. Reed. facs., Albacete, 1987.

²⁹ BAQUERO ALMANSA, A. *Hijos Ilustres de la Provincia de ALBACETE*. Madrid, 1884.

³⁰ ROA Y EROSTARBE, J. *Crónica de la Provincia de Albacete*. Albacete, 1891. Prólogo de SERRANO ALCÁZAR, R., en el que, de forma algo fatua, «aconseja» al autor que «tome nota» de otros 17 albacetenses que no citó BAQUERO.

³¹ Principalmente, SANDOVAL, A. *Historia de Mi Pueblo. La Muy Noble y Leal Ciudad de Villarrobledo*. Albacete, 1961.

³² CANO VALERO, J. «Pasajeros “albaceteños” a las Indias en el siglo XVI». *Información Cultural Albacete*, 26, octubre 1988; pp. 3-14. A pesar de su título, al final añade algunos otros albacetenses de siglos posteriores que fueron a América, y alude a otros más que «desconociéndose hoy, esperan que los saquemos a la luz y les rindamos su merecido homenaje» (p. 14). Eso hacemos.

³³ Andrés SAS. Nació en 1900 en Francia. Ingeniero químico, se nacionalizó belga y marchó al Perú para cultivar la música. Prestigioso violinista, director de Orquesta y de Conservatorio y afamado musicólogo. Murió en 1967.

rosa³⁴. El manuscrito³⁵ tiene las siguientes características: 89 páginas alargadas (formato: 21 × 34 cm), manuscritas sólo por el anverso, las primeras 11 sin numerar, contienen la *loa*, las 56 siguientes están numeradas y contienen *tonadas solas*, mientras que las páginas finales contienen los *corales* y *conjuntos vocales*. Inmediatamente, prestigiosos musicólogos e historiadores, como LOHMANN³⁶, el citado BARBACCI³⁷, el mismo SAS³⁸, el chileno CLARO³⁹ y el peruano PINILLA⁴⁰ dieron a conocer al mundo la obra de TORREJÓN y su contexto. Y, como en casi todas las cosas a investigar de la música y la filología hispanas, un estudioso norteamericano, Robert STEVENSON, se especializó con cariño durante años con la cuestión convirtiéndose en el experto mundial sobre la música española en la era virreinal⁴¹ y, muy en particular, en la figura asombrosa de Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO⁴².

Gracias a la labor de los americanos citados, se dio cuenta el mundo musical de la valía del «descubrimiento» de TORREJÓN Y VELASCO, y ahora podemos enunciar aquellas Enciclopedias y Diccionarios musicales que SÍ mencionan ya a DE TORREJÓN Y VELASCO, autor de la primera ópera estrenada en el Nuevo Mundo, como, por ejemplo: la *Enciclopedia della Música*⁴³, *Die Musik in Geschichte und Gegen mart*⁴⁴, *Enciclopedia de la Música*⁴⁵, *New*

³⁴ SAS, A. «La Púrpura de la Rosa». *Boletín de la Biblioteca Nacional*. II/5. Lima, octubre 1944.

³⁵ Biblioteca Nacional, Lima. Sección de Manuscritos. Códice, sign. C-1469.

³⁶ LOHMANN VILLEGAS, G. *El Arte Dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid, 1945; p. 276, nota 13.

³⁷ BARBACCI, R. «Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano». *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*. Lima, núm. 6 (1949); p. 504.

³⁸ SAS, A. «Tomás de Torrejón y Velasco» in *Música*, Lima, I (1957); pp. 5 y ss.

³⁹ CLARO, S. «La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Algunas características de su estilo y notación musical» in *Revista Musical Chilena*. Dep. de Música. Universidad de Chile. XXVI. Enero-marzo 1972, núm. 117; pp. 3-23.

⁴⁰ PINILLA, E. «Informe sobre la Música en el Perú». In *Historia del Perú*. Ed. Juan Mejía Baca. 5.ª ed. Barcelona, 1984. Vol. IX; pp. 361-677. Sobre Tomás DE TORREJÓN, pp. 465-470.

⁴¹ STEVENSON, R. 41a: *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, 1960. En pp. 269-285 se transcribe el comienzo de la ópera de TORREJÓN. 41b: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, 1970. Catálogo de obras de TORREJÓN: pp. 47-49 y 112-113.

⁴² STEVENSON, R. 42a: «Opera Beginings in the New World». *Musical Quarterly*. New York, XXV, 1, January 1959; pp. 8-25. 42b: «La Primera Ópera del Nuevo Mundo». *Américas*. Washington, XVI, 2, febrero 1964; pp. 33-35. 42c: «TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de». Artículo firmado en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 19, Hongkong, 1980; p. 80.

⁴³ *Enciclopedia della Musica*. Ed. Ricordi. Milano, 1963, T. I (no en «TORREJÓN», sino en la historia de la música en «América del Sud»); p. 61.

⁴⁴ *Die Musik in Geschichte und Gegen mart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel, 1966. Vol. XIII, col. 570.

⁴⁵ *Enciclopedia de la Música*. HAMEL, F. & HÜRLIMANN, M. 7.ª ed. Grijalbo. Barcelona-Buenos Aires-México, 1973. Vol. III; p. 870.

*Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴⁶, *Diccionario de la Música y los Músicos*⁴⁷, *Dizionario Enciclopedico Vniversale della Musica e dei Musicisti*⁴⁸. Creemos que ya es suficiente.

IV. LA «PREHISTORIA» DE LA ÓPERA EN ESPAÑA Y EN EL PERÚ

Lo mismo que pasó en España y, por extensión, en muy diversos países europeos, ocurrió en América española y en el Perú. Durante decenios hubo una mezcla de teatro con acompañamiento musical o, lo que es lo mismo, obras de teatro con piezas cantadas. El problema de los inicios del drama musical o, más llanamente, el problema de los orígenes de la ópera, ha dado origen a una abrumadora cantidad de libros y, por supuesto, de criterios. Ciñéndonos a España y a América española podemos, con LÓPEZ-CALO, decir: «Está fuera de duda que la primera ópera que se representó en España fue *La selva sin amor*, de LOPE DE VEGA, representada en el teatro del Palacio Real de Madrid»⁴⁹. Lástima que no se sepa quién fuera el autor de la música; también es lamentable que se haya perdido la partitura. LÓPEZ-CALO no dice el año de representación: fue en 1629.

Después vino lo que se ha dado en denominar *zarzuela*, cuyo primer ejemplo, no muy documentado, lo constituye *El jardín de Falerina*, con texto de Pedro CALDERÓN DE LA BARCA y música, al parecer, de José PEYRÓ, estrenada en Madrid en 1643⁵⁰. Hay una mayor confirmación con otras dos, ambas con texto de CALDERÓN DE LA BARCA (*El golfo de las sirenas* y *El laurel de Apolo*) y las dos, estrenadas en 1657⁵¹.

Nótese que en esta última fecha Tomás DE TORREJÓN ya estaba en Madrid y era un espabilado estudiante de música. Quizás,

⁴⁶ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hongkong, 1980. T. 19; p. 80. Es el artículo que citamos de STEVENSON, *op. cit.* (42c).

⁴⁷ PÉREZ, M. *Diccionario de la Música y los Músicos*. Ed. Istmo. Madrid, 1985. T. III; p. 277.

⁴⁸ BASSO, A., director. *Dizionario Enciclopedico Vniversale della Musica e dei Musicisti*. UTET. Torino, 1988. T. VIII; p. 71.

⁴⁹ LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Alianza Música. Madrid, 1983; p. 179.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 190.

⁵¹ *Ibidem*, p. 191.

se apunta por otros tratadistas, fuera discípulo del famoso Juan de HIDALGO⁵², autor de la ópera *Celos aun del aire matan*, estrenada el 5 de diciembre de 1660. ¿Sería espectador de esta ópera nuestro Tomás DE TORREJÓN? Es lo más probable, pues se corrobora una cierta inspiración de éste (en su ópera *La púrpura de la rosa*, de 1701) en la ópera de HIDALGO. Naturalmente, no debemos olvidar el estreno en España de la ópera *La púrpura de la rosa*, libreto de CALDERÓN DE LA BARCA y músico desconocido, «aunque don José SUBIRÁ sospechaba que podría haber sido Juan HIDALGO»⁵³. La partitura está perlada o, por lo menos, todavía no ha sido hallada.

Pero vayamos al Perú. Aparte de un auto sacramental del sevillano Diego MENA DE FERNÁNDEZ (*El dios Pan*), antecedente remoto, pues se estrenaría en el segundo decenio del siglo XVII⁵⁴, un autor anónimo cusqueño estrenó hacia 1648 *Amar su propia muerte*, con un tema bíblico⁵⁵.

Pero en la época del conde de Lemos, hombre cultivado y melómano, se abrió el teatro del palacio virreinal para estrenar en 1672 *El arca de Noé* (y no *El arco...*, como dice STEVENSON⁵⁶, de la que se tiene la certeza que el libreto era de Antonio MARTÍNEZ DE MENESES y Pedro ROSETE NIÑO (y aun el cultivado Virrey lo «retocó»), pero no se sabe con certidumbre quién fuera el autor de su música, aunque, de acuerdo con LOHMANN⁵⁷ y PINILLA⁵⁸ se sospecha con fundamento que el autor de la música de esta zarzuela fuera el mismo Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO.

En 1689 el escritor limeño Lorenzo DE LAS LLAMOSAS escribió la «comedia-zarzuela» *También se vengan los dioses*, «posiblemente con música de Tomás DE TORREJÓN, ya que se ha perdido la partitura»⁵⁹.

⁵² STEVENSON, *op. cit.* (42a), p. 10. Y también en *op. cit.* (44), t. XIII; col. 570.

⁵³ LÓPEZ-CALO, *op. cit.* (49), p. 181.

⁵⁴ PINILLA, *op. cit.* (40); p. 465.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ En *op. cit.* (36); p. 278.

⁵⁷ LOHMANN, *op. cit.* (36); p. 278.

⁵⁸ PINILLA, *op. cit.* (40); p. 465.

⁵⁹ *Ibidem*; pp. 465-66.

V. «LA PÚRPURA DE LA ROSA»

De gloriosa tradición, la ópera *La púrpura de la rosa*, con libreto de CALDERÓN DE LA BARCA, parece que es la segunda estrenada en España, exactamente el 17 de enero de 1660 en el palacio del Buen Retiro, de Madrid. Ya hemos hablado de ella. ¿Por qué no pensar, insistimos nosotros, que el joven TORREJÓN (15 años y estudiante de música con HIDALGO) no asistiera también a este estreno?

Pues bien, convertido Tomás DE TORREJÓN en un veterano maestro de capilla de la catedral de Lima es llamado en un día del año 1701 por el virrey del Perú, don Melchor PORTOCARRERO, conde de la Monclova (1636-1705) y le encarga una música fúnebre para los funerales del último rey de los Austrias, el infortunado Carlos II. Se lleva a cabo con toda solemnidad esta función el 26 de junio de 1701. Tan solemnísimos y barrocos funerales dieron origen a todo un libro descriptivo de las ceremonias, poemas, túmulo y epitafios⁶⁰, y en un momento dado podemos leer: «El Maestro de Capilla D. Tomàs de Torrejón con aquel punto y zelo con que atiende à quanto està à su cuydado, avía con especial estudio fabricado nveva composicion musica à varios Coros para el Invitatorio y Lamentaciones de Iob en los tres Nocturnos, y algunos Psalmos, de David, especialmente el Miserere, y Cantico del Benedictus en Laudes, y previniendo las mejores voces de la Ciudad logró la dicha de agradar à vn con la triste armonía de cánticos lúgubres, que conmovieron piadosamente los ánimos à la tierna efusión de líquidas lagrimas en memorias tan ínclitas, y exequias tan Regias»⁶¹.

Suponemos que al propio tiempo recibiría también el otro encargo, el que le daría la fama a TORREJÓN: una ópera para estrenarla en los fastos a celebrar («rey muerto, rey puesto») por el advenimiento al trono del primer Borbón, Felipe V, y muy en concreto para el día 19 de diciembre de 1701, en que el joven monarca cumpliría su XVIII natalicio y I aniversario del reinado.

⁶⁰ BUENDÍA, J. *Parentación real de Soberano Nombre e Inmortal Memoria del Católico Rey de las Españas y Emperador de las Indias el Serenissimo Señor Don Carlos II...* Lima, 1701.

⁶¹ *Ibidem*; fols. 87v-88.

Puesto manos a la obra, la ópera *La púrpura de la rosa* se estrenó en el palacio virreinal de Lima el citado 19 de diciembre de 1701⁶² constituyendo un notable éxito.

La ópera, que sigue el libro de CALDERÓN DE LA BARCA, con muy pocas variaciones⁶³ y música de Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO se ha conservado, como ya hemos dicho. No podemos analizar aquí el impacto de CALDERÓN en la América española⁶⁴.

La barroca portada del manuscrito dice: «LA PVRPVRA DE LA ROSA REPRESÈ- / TACION MVSICA, FIESTA CÔ Q CELEBRO EL / AÑO DECIMO OCTAVO, Y PRIMERO DE SV REY- / NADO DE EL REY N,° S,° D, PHELIPE QVINTO = / El Ex,^{mo} S,^r Conde de la Monclova Virrey Go- / uernador, y Cap,ⁿ General de los Reynos de el Pe- / ru, Tierra Firme, y Chile & / Compuesta en Musica por D, Thomas Torre- / jon de Velasco, M,^o de Capilla, de la S,^{ta} Iglesia Me- / tropolitana de la Ciudad de los Reyes; Año de 1701. = / ».

La versión peruana, de TORREJÓN, tiene el mérito histórico de ser la partitura más antigua que se conserva sobre el texto de CALDERÓN, pero (añade S. CLARO) «su mérito no es sólo histórico: *La púrpura de la Rosa* de Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO es una obra de gran calidad musical y efectivo mérito dramático»⁶⁵.

Empieza con una *loa*, según el estilo de la época, dedicada a Felipe V, Rey de España, que alterna una sola voz con un dúo y luego con un coro a cuatro voces que dice al final: *Viva Philipo, viva. / Viva el sucesor del imperio / que puesto a sus plantas / seguro afianza / su eterno blasón. / Viva Philipo V y su nombre, / aclame el clarín de la fama, / veloz por invencible, / por justo, por benigno, / desde el oriente de su formación. / Viva, viva, / y nuestro afecto / rendido a la superior / magestad de su grandeza, / merezca aplauso y perdón/.*

⁶² STEVENSON repite siempre que la función se realizó el «18 de octubre de 1701», pero es bien sabido que Felipe V había nacido el 18 de diciembre de 1683, por lo que, atendida la finalidad conmemorativa (XVIII natalicio real) no dudamos en datar el estreno con la fecha del 19 de diciembre de 1701.

⁶³ Respecto a la obra de CALDERÓN hemos estudiado el texto, ya clásico, de la ed. de HARTZENBUSCH, en la Bib. de Autores Españoles, vol. IX, impresión de 1945; pp. 673-686.

⁶⁴ Vid. HESSE, E. W. «Calderon's Popularity in the Spanish Indies». *Hispanic Review*, XXIII (1955); 19-20. Recuenta 25 estrenos de obras de CALDERÓN en Lima antes de 1701, y ¡76! representaciones en el primer decenio del siglo XVIII.

⁶⁵ CLARO, *op. cit.* (39); p. 4.

Comienza la ópera propiamente dicha, que constituye toda una sucesión de arias, recitativos, coros y participaciones instrumentales, dentro y fuera de la escena, con tres escenarios, trucos escenográficos y efectos de realismo escénico, donde la unidad y coherencia se obtienen por medio de una sólida estructura musical, complementada, formalmente, con la interpretación psicológica de los personajes⁶⁶. El texto de CALDERÓN está inspirado en un argumento usual en la literatura (no podemos olvidar *Venus y Adonis*, «égloga lírica», de W. SHAKESPEARE).

El libreto echa mano de 17 personajes, que son: Venus, Adonis, Marte, Cupido (que es «Amor» en CALDERÓN), Belona, cinco ninfas (Flora, Cintia, Clori, Libia, Celfa), personificaciones de cinco abstracciones (el Temor, el Desengaño, la Envidia, la Ira, la Sospecha), además de dos personajes que permiten una mezcla de lo sublime con lo ridículo (Chato, villano; Dragón, soldado). Aparecen, además, en escena, coros de soldados, de villanos y de músicos.

Todo lo descrito otorga al conjunto de la obra (la «ópera») una clara diferencia con los libretos de las óperas barrocas italianas, lo cual es lógico porque el imperio de la ópera italiana no llegó a América hasta que en 1711 se estrenara, también en Lima, *Triunfos del amor y del poder*, del maestro italiano Roque CERUTI, quien había llegado con el séquito del nuevo virrey Manuel de ORNS y SANTA PAU, marqués de CASTEL-DOS-RIUS; este mismo virrey también era compositor, pues compuso y estrenó: *El mejor escudo de Perseo*, «comedia-armónica» (zarzuela u opereta, como se quiera).

El argumento de *La púrpura de la rosa*, que resumimos a partir de una larga sinopsis que aparece en PINILLA⁶⁷, es el siguiente:

Las cinco ninfas de Venus entran a la carrera desesperadamente, porque la diosa es perseguida por una bestia salvaje (¿cómo no recordar el similar comienzo de La Flauta Mágica, de MOZART, pero de 1792?). Entre bastidores Venus da voces y, entre bastidores también, le responde Adonis, quien vuela en su ayuda, apareciendo en escena llevándola en sus brazos, pero cuando se entera que es Venus, la abandona, al recordar que Cupido (el hijo de

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ PINILLA, *op. cit.* (40); pp. 467-69.

Venus) causó tanto sufrimiento a la madre de Adonis, Mirra. Pero Venus no renuncia a Adonis y se lanza en su persecución, tropezando con Marte, que le pregunta: «¿Tras de quién corres? ¿No soy acaso tu esposo que sufre por ti las penurias de la guerra?» Venus se escapa, y Belona llama a su hermano Marte para nuevos combates. Venus ruega a Cupido que arroje una flecha al adormecido Adonis, quien despierta embelesado (nueva escena similar a la de Tamino, en el acto 1.º de *La Flauta Mágica*). Vuelve otra vez Marte, sorprendiendo a Cupido escuchando a escondidas. Cupido huye y Marte ordena a sus soldados que lo persigan.

De pronto surgen, de una gruta, cuatro máscaras enlutadas que son Miedo (con un hacha), Sospecha (con un catalejo), Envidia (con un áspid) e Ira (con un puñal). Se une al grupo Desengaño (con larga barba y arrastrando grilletes), apostrofando al dios que vence en la guerra y no se domina a sí mismo. A través de un espejo Marte ve a Venus que abraza a Adonis. Un terremoto devora las cinco máscaras (que son los cinco Dolores del alma enamorada).

La escena cambia y aparecen los jardines de Venus, con Adonis reclinado en el regazo de la diosa. Dos coros de ninfas dialogan: «¿Puede el amor mejorar mi suerte?» Cupido advierte, de pronto, que Marte llega. Adonis se niega a dejar a Venus. Marte se arroja furioso contra Venus, hechizándola. Entran corriendo unos campesinos, huyendo de un gigantesco jabalí enfurecido (MOZART saca del mar un monstruo devorador, en *Idomeneo*, de 1781). El mismo Adonis, que había salvado a Venus de otra bestia salvaje, promete librar a los campesinos del horrible jabalí. Entre bastidores recibe una cornada mortal de la fiera y de la sangre brota una flor purpúrea. En la apoteosis final, Venus y Adonis ascienden por lados opuestos del escenario, ella como la estrella vespertina, y él como la flor del sacrificio heroico.

El coro final canta:

A pesar de los celos / sus triunfos logre / el Amor, colocados / Venus y Adonis; / Y reciban ufanas / y eternas gocen / las estrellas su estrella / su flor las flores.

La descripción conclusiva en la obra de CALDERÓN dice: «Iguálense con el Amor, escóndense los tres y el sol, queda la estrella, y dáse fin»⁶⁸.

⁶⁸ Versión cit. en nota (63); p. 686.

No resistimos traer aquí los versos de SHAKESPEARE: «And in his blood that on the ground laie spild, / A purple floure sproong vp»⁶⁹, que ASTRANA MARÍN tradujo así: «Y de su sangre fluente desde el suelo, brotó una flor purpúrea»⁷⁰.

Pacientes musicólogos, como Andrés SAS, Robert STEVENSON y Lauro AYESTARAN, efectuaron hace años la moderna transcripción, transformando las particellas de cada cantante en partitura musical completa, con la realización armónica del bajo continuo.

Robert STEVENSON fue el responsable de la publicación de la partitura, en transcripción total para su interpretación moderna. Añadió inteligentes comentarios. La publicación de la primera ópera estrenada en el Nuevo Mundo, obra del villarrobletano Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO, fue una coedición, patrocinada, nada menos, que por la Biblioteca Nacional de Lima, el Instituto Nacional (Peruano) de Cultura y la Organización de los Estados Americanos⁷¹.

La versión está una quinta baja sobre el original. La tonalidad de TORREJÓN es Do mayor, por lo que resulta que la versión está en Fa mayor, con un bemol al principio del pentagrama.

No es posible aquí plantear un análisis, aunque fuera somero, de la estilística de TORREJÓN y de los caracteres de la notación musical del manuscrito. Otros lo han efectuado, con gran conocimiento de causa⁷², y la inclusión de estos datos se apartaría del carácter divulgador que pretendemos dar a este ensayo.

VI. IRREFUTABLEMENTE, LA PRIMERA ÓPERA ESTRENADA EN AMÉRICA

Tiene un grandísimo mérito histórico el hecho: se trata, nada menos, que de la primera ópera estrenada en el Nuevo Mundo.

⁶⁹ SHAKESPEARE, W. *Venus and Adonis*. Versos 833-34.

⁷⁰ ASTRANA MARÍN, L. *William SHAKESPEARE. Obras Completas*, 1.ª versión íntegra. Aguilar. Madrid, 1961; p. 2087b.

⁷¹ Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO, *música*. Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *texto*. *La púrpura de la Rosa*. Estudio preliminar y transcripción de la música: Robert STEVENSON. Instituto Nacional de Cultura y Biblioteca Nacional, con los auspicios de la Organización Estados Americanos. Lima, 1976.

⁷² Cf. *op. cit.* (39).

Los hechos los hemos expuesto lo más sencillamente que nos ha sido posible. El hijo de Villarrobledo (Albacete) Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO, renombrado músico de toda la etapa virreinal de la América Española, compuso una ópera que se representó el 16 de diciembre de 1701 en Lima, la Ciudad de los Reyes. Y esta ópera se conserva, manuscrita, y a pocos años, se ha editado, transcrita a los modernos pentagramas, apta para representarse y grabarse. Esta ópera, *La púrpura de la rosa*, con libreto del inmortal CALDERÓN DE LA BARCA, es la primera que se representó en América. STEVENSON (estadounidense) confiesa que en dicho año, 1701, en las colonias inglesas de América, se fundó la primera Universidad (Yale) mientras que la primera ópera en representarse en territorio no hispánico fue *Flora* (Charleston, 1735). Pero es que *Parténope*, del mexicano Manuel de ZUMAYA, se representó en México en 1711, siendo la segunda ópera estrenada en América. *La púrpura de la rosa*, además, se volvió a representar en Lima en 1708 y, al siguiente año, *Celos aun del aire matan*⁷³.

Esa es la ventaja que llevaba la cultura de la América española sobre la América inglesa. Pasa como con las Universidades: la de Santo Domingo se fundó en 1538, las de México y Lima, en 1551. Da vergüenza ajena repetir estas cosas...

Pero nos desviamos de la cuestión. La autoridad de los científicos de la musicología nos plantea, sin duda alguna, como irrefutable, nuestra afirmación. He aquí algunas muestras:

«Enough evidence has perhaps already been assembled to prove that TORREJON's 1701 achievement is no mere historical curiosity. The earliest surviving New World opera...»⁷⁴.

«Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO (1644-1728), compositor de la primera ópera del Nuevo Mundo, conservada hasta nuestros días...»⁷⁵.

«La prima opera, nel senso di azione drammatica interamente cantata con scene e costumi, fu composta e rappresentata a Lima nel 1701 (*La Púrpura de la rosa*), con musica del maestro de capilla della cattedrale di Lima, Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO»⁷⁶.

⁷³ Cf. *op. cit.* (42a); p. 13.

⁷⁴ *Ibidem*; p. 25.

⁷⁵ STEVENSON, *op. cit.* (42b); p. 33. Cf. el mismo título del artículo.

⁷⁶ *Op. cit.* (62), t. I; p. 61.

«TORREJÓN Y VELASCO, Tomás... seine Opera *La púrpura de la rosa*... ist die erste Oper der neuen Welt»⁷⁷.

«Así reza la carátula de la obra que, estrenada en Lima el 19 de Octubre [error, por diciembre] de 1701, pasó a ser la primera ópera escrita y presentada en el continente»... «La versión de TORREJÓN Y VELASCO tiene el mérito histórico de haber sido la primera ópera del Nuevo Mundo»⁷⁸.

«TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de... his opera *La púrpura de la rosa*, to a libretto by CALDERÓN...; this opera is the earliest surviving from the New World»⁷⁹.

Para qué seguir... He creído conveniente, en este año «americano», recordar a aquel recién nacido que recibió sus aguas bautismales bajo la solemne arquitectura de la iglesia parroquial de San Blas, en Villarrobledo. Nuestro albacetense Tomás DE TORREJÓN Y VELASCO tiene un puesto de honor en la historia de la música mundial. Queda mucho por decir de algunos aspectos de su vida, de su *opera omnia*, importantísima, conservada en diversos archivos americanos, catalogada por beneméritos investigadores. Quédese para otra ocasión.

Música y músicos en Albacete... ¿no hubo o no han tenido, hasta ahora, historiadores?⁸⁰.

⁷⁷ *Op. cit.* (44), vol. XIII; col. 570.

⁷⁸ *Op. cit.* (39); p. 4.

⁷⁹ *Op. cit.* (46), vol. 19; p. 80.

⁸⁰ Epílogo gozoso. Después de escritas estas páginas he tenido la alegría de escuchar el 6 de abril de 1992, en Radio-2, de Radio Nacional de España, dos escenas de *La púrpura de la rosa*, interpretadas en directo, por el Grupo Instrumental y Coral Al Ayre Español, retransmitida por Euro-radio a 15 naciones europeas. Pronto se acerca, pues, el día en que se interprete completa y, además, se ponga a la venta, en disco, la primera ópera estrenada en América y compuesta por un albacetense.

LA PURPURA DE LA ROSA REPRESENTACION MUSICA, FIESTACÓ Q̄ CELEBRO EL AÑO DECIMO OCTAVO, Y PRIMERO DE SV REYNADO DE EL REY N^o, S^{ra} D, PHELIPE QVINTO
 El Ex^{mo} S^r Conde de la Monclova Virrey Gobernador, y Capⁿ General de los Reynos de el Peru, Tierra firme, y Chile &
 Compuesta en Musica por D, Thomas Torrejon de Velasco, M^o de Capilla, de la S^{ta} Iglesia Metropolitana de la Ciudad de los Reyes; Año de 1701

Portada del manuscrito de la ópera *La púrpura de la rosa*. (Cortesía de la Biblioteca Nacional, Lima, Perú).

Hasta el 17 de mayo

La imagen ibérica en el Museo de Albacete

El pasado 10 de abril se inauguró, en el Museo de Albacete, la muestra denominada «La sociedad ibérica a través de la imagen», organizada por el Centro Nacional de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y programada por Cultural Albacete dentro del área de actividades artísticas.

Ésta permanecerá abierta hasta el 17 de mayo, iniciando después un itinerario por diversos puntos de España.

SOBRE la exposición, **José María Luzón Nogué**, Director General de Bellas Artes y Archivos, ha escrito en el catálogo editado con motivo de la misma y a modo de presentación: «Esta exposición itinerante, que presenta hoy el Centro Nacional de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, busca dar a conocer a un público amplio el riquísimo universo iconográfico del mundo ibérico.

La imagen ibérica servirá aquí de hilo conductor y va a erigirse en protagonista indudable de esta muestra. La imagen, por encima de la palabra, será en sí misma el guión narrativo.

Pero la imagen será, ante todo, vehículo para acercarnos a ese momento histórico del pasado, a la sociedad, al universo de creencias, de representaciones individuales y colectivas del ibero, a un mundo plástico profundamente cargado de significación religiosa. Lo sagrado filtra y refleja con múltiples tonalidades y matices tornasolados la realidad cotidiana, la compleja sociedad de los ibe-

ros. La imagen ibérica en ningún modo es banal. Siempre está cargada de seriedad y de sentido.

Sumergidos hoy, en el umbral del siglo XXI, en un contexto cotidiano tantas veces sobrecargado de información y saturado de imágenes que logran invadir hasta la misma intimidad y nuestro ámbito más cotidiano, hoy la exposición nos invita a alejarnos en el tiempo de esta realidad actual, de una imagen gastada —y tantas veces hasta frívola— para reflexionar sobre el sentido colectivo e individual que tuvo la imagen para los hombres de hace unos dos mil o dos mil quinientos años. La

reflexión que conlleva el contemplar nos permitirá probablemente un contraste más que una identificación, por mucho que durante varias generaciones hayamos intentado buscar en la imagen ibérica las raíces de nuestra historia más reciente en una natural tendencia de los hombres por prolongar lo cotidiano en su historia, en el pasado.

La exposición quiere también resaltar un hecho primordial: la extraordinaria originalidad creativa del mundo ibérico. Nos encontramos sin duda ante una de las primeras grandes culturas iconográficas de la Península Ibérica».

Jinete y lancero de Liria. Cf. panel n.º 79, 4, con bibl. Dibujo de Julia Sánchez, según CVH Liria.





▲ Cabeza ibérica del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete). Cabeza exenta en piedra calcárea.

▼ Bicha de Balazote (Albacete).



▲ Jinete a caballo, del túmulo 19, tras su restauración. Los Villares.

► Personaje armado con escudo convexo (caetra) y falcata. Liria (Valencia).



En el Auditorio Municipal, los días 7 y 8 de mayo

Actuación del Ballet Estatal de Brno

El Ballet del Teatro Estatal de Brno actuará en el Auditorio Municipal de Albacete los días 7 y 8 de mayo. Con Jirí Kyselák de coreógrafo el grupo checoslovaco interpretará «Giselle», de A. Ch. Adam y «Coppelia», de L. Delibes.

EL Ballet del Teatro Estatal de Brno fue formado en 1913, empezando su verdadero desarrollo después de la Primera Guerra Mundial. Su primer coreógrafo fue el bailarín de origen italiano Achille Viscusi, a quien siguió Jaroslav Hladik, quien dirigió el Ballet durante diez años. En ese período fueron estrenados numerosos títulos, entre los que cabe mencionar las obras de Bohuslav Martinu «¿Quién es el más poderoso del mundo?» (1925) y «La Rebelión» (1928). Después de su marcha al Ballet de Praga se hizo cargo de la Compañía el joven bailarín Ivo Vana Psota, que había sido solista de los «Ballets Rusos de Montecarlo» de 1931 a 1936, y conocedor por sus viajes por el extranjero de las diferentes coreografías de su época y de las primeras figuras a las que invitaba al Ballet de Brno.

En 1938 el Ballet Estatal de Brno tuvo la oportunidad de efectuar el estreno mundial de la obra maestra de Sergei Prokofiev «Romeo y Julieta».

Después de la declaración de la 2.^a Guerra Mundial Ivo V. Psota marcha a Nueva York, donde se incorpora al Metropolitan Opera como director del ballet, y posteriormente regresa a Monte Carlo como profesor, continúa su

carrera artística en América del Sur y de nuevo vuelve a Brno a pesar de tener atractivas ofertas del extranjero. En poco tiempo volvió a formar un elenco de ballet que no tuvo competencia en Checoslovaquia, con un importante repertorio internacional: «Danzas Polovitsianas», «Las Sinfides», «El Baile de los Cadetes», etc.

En 1961 se inició una nueva etapa en la vida del Ballet de Brno: Lubos Ogoun es nombrado director durante ocho años y se empiezan a incluir en el repertorio obras cortas de moderna concepción. A partir de 1970 dirigieron el Ballet de Brno prestigiosos bailarines como Miroslav Ku-

ra, Jirí Nemecek y Olga Skalova, quienes reforzaron la importancia del repertorio clásico manteniendo la continuidad de las antiguas producciones.

Actualmente está al frente del Ballet del Teatro Estatal de Brno Zdenek Prokes, coreógrafo de gran experiencia, realizador de numerosos ballets cortos y programas completos, influidos por sus estudios con Conrad Drzeveczki y con Maurice Bejart en París.

En los últimos años el Ballet del Teatro Estatal de Brno ha realizado diversas giras artísticas por la Unión Soviética, Francia, Yugoslavia, Polonia, Alemania Federal y Hungría.

«Giselle».



Concierto extraordinario

Camerata Eslovaca de Bratislava

La Orquesta Camerata Eslovaca, dirigida por Viktor Malek, ofrecerá un concierto extraordinario, el lunes 11 de mayo, en el Auditorio Municipal de Albacete.

ESTA agrupación de cámara fue fundada en otoño de 1969. Sus 25 componentes son miembros de la Orquesta de la Ópera del Teatro Nacional Eslovaco, de la Orquesta Filarmonica Eslovaca y muchos de ellos son profesores en la Academia de Artes Musicales de Bratislava. El fundador y director artístico de la **Camerata Eslovaca** es el Director de la Orquesta del Teatro Nacional, **Viktor Malek**.

El conjunto interpreta obras de todos los estilos y épocas de la música de cámara nacional y mundial. La Orquesta estrena, además, obras de autores contemporáneos eslovacos con bastante frecuencia.

A partir del año 1973 la Camerata Eslovaca forma parte de la Ópera de Cámara del Teatro Nacional Eslovaco, interviniendo en óperas de Mozart, Telemann, Menotti, Benda, Hazon y Paisiello.

Las numerosas actividades durante sus veinte años de existencia les han llevado a participar en espectáculos de ópera y en conciertos en Checoslovaquia, en los festivales nacionales e internacionales y en giras artísticas por el extranjero (España, Alemania, Polonia, Holanda, Austria, Bélgica, Luxemburgo y Yugoslavia).

La agrupación ha efectuado diferentes grabaciones para la Radio, la Televisión y la casa discográfica Opus. La Camerata Eslovaca colabora con muchos solistas y cantantes eslovacos, predominando las grandes figuras líricas del Teatro Nacional Eslovaco.

Según la crítica nacional la Camerata Eslovaca se destaca por su noble riqueza de sonido, unidad perfecta de estilo, gran precisión técnica y bella expresión artística.

Viktor Malek es el director de la Ópera del Teatro Nacional Eslovaco y de la Camerata Eslovaca. Cursó sus estudios de violín en la Academia de Música de Bratislava, canto y composición en Praga, dirección de orquesta con el Artista Nacional Zdenek Chalabala y Literatura en la Universidad Carolina de Praga. Comenzó su carrera en el Teatro Nacional de Ostrava, como director adjunto, y en 1962 ingresó con el mismo cargo en la ópera del Teatro Nacional Eslovaco de Bratislava, donde estuvo de 1976 a 1984.

Ya como director titular preparó un centenar de estrenos, desde el preclasicismo hasta las más modernas óperas checas y mundiales.

Viktor Malek ha dirigido en repetidas ocasiones en Polonia, Hungría, Rumania, Alemania, la Unión Soviética,

ca, España, Holanda, Bélgica, Austria y Yugoslavia. Durante el período 1977-81 fue director invitado de la «Volksooper» de Viena. Un capítulo importante de su carrera artística lo forma la música de cámara. En 1969 fundó la Camerata Eslovaca. Dicha Orquesta incluye en su repertorio todos los estilos y géneros. Durante sus veinte años de existencia ha adquirido la Orquesta un puesto importante no solamente en las salas de conciertos de Checoslovaquia y en el extranjero, sino también en los teatros con óperas y ballets de cámara.

Entre sus éxitos más destacados de los últimos años se pueden mencionar «El Cónsul» de Menotti, «Albert Herring» de Britten, «Pasiones Griegas» de Martinu y otras.

Viktor Malek es también profesor en la Cátedra de Composición de la Academia Superior de Música de Bratislava.

El programa de este concierto extraordinario es el que sigue: *Concierto para flauta «Il Cardellino»*, de Antonio Vivaldi; *Sinfonía N.º 85*, en *Si bemol mayor «La reina»*, de Joseph Haydn y *Sinfonía concertante en Mi bemol mayor para oboe, clarinete, trompa y fagot*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Se ofrecieron en abril, con obras de Albéniz, Falla y Turina

Conciertos de piano dedicados a Sevilla

Los lunes 20 y 27 de abril se celebraron, en el Auditorio Municipal de Albacete, dos conciertos de piano coincidiendo con la inauguración de la Exposición Universal de Sevilla.

En el primero de ellos, Amador Fernández Iglesias tocó los Cuatro cuadernos de la «Suite Iberia», de Isaac Albéniz. El segundo recital corrió a cargo de Rosa Torres-Pardo, quien interpretó «Danzas fantásticas Op. 22», «Tres danzas andaluzas», de Joaquín Turina y «Cuatro piezas españolas», «Fantasía Baetica», de Manuel de Falla.

Estos conciertos fueron programados con la ayuda técnica de la Fundación Juan March.

PRIMER Concierto: La «Suite Iberia», esa cumbre. Creemos que, en no escasa medida, han quedado subrayados la calidad, el valor y el peso rigurosamente extraordinarios que entraña la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz. No sólo para la historia del pianismo español, sino para la del universal, y aun para la música de todos los tiempos. Algunos juicios y testimonios de autoridad incontestable han salpicado, al respecto, los párrafos precedentes. Sin embargo, aún pueden ser enriquecidos por el parecer que, probablemente, otorga más honroso y definitivo marchamo a la genial obra: el que el mismísimo Claude Debussy dejó expuesto en diciembre de 1913 en la revista de la *Société Internationale de Musique*. Baste recordar el último párrafo de los escritos en aquella ocasión por el gran compositor francés: «Hay muchas otras cosas en estos volúmenes de *Iberia* —escribe Debussy tras haber ponderado en concreto *El Albaicín* y

Eritaña—, donde Albéniz ha dejado lo mejor de sí mismo y ha plasmado sus escrúpulos de “escribir” hasta la exageración, en las que llevado de esa generosa necesidad ha llegado al extremo de “tirar la música por la ventana”».

Los cuatro cuadernos de *Iberia*, de tres títulos cada uno, fueron completados durante los años 1906, 1907 y 1908. Y constituyen el último trabajo realmente terminado

por Isaac Albéniz (Camprodón, 29 de mayo de 1860-Cambo les Bains, 18 de mayo de 1909). *Navarra*, en efecto, título que habría de continuar la colección, no pudo ser terminado por Albéniz, muerto antes de lograrlo, siéndolo más tarde por el compositor y pianista galo Deodat de Séverac.

Cada una de las doce piezas concluidas presenta características propias, y acierta a

Amador Fernández Iglesias.



dibujar hasta con una casi palpable objetividad el escenario que se propone evocar; aunque, en rigor, más tengan de «imaginarias» sus alusiones folklóricas que las que por entonces había utilizado Falla en sus *Cuatro piezas*.

Son tres, como ya he dicho, los títulos que componen cada uno de los cuatro cuadernos de la *Suite Iberia*, cuadernos, por cierto, que van viendo aumentada progresivamente su duración global. Corresponden al primero los de *Evocación*, *El Puerto* y *El Corpus Christi en Sevilla*. Se trata el primero, *Evocación*, de una auténtica exposición de motivos, de un «preludio» o introducción de sencilla y poética traza y nada complicada ejecución, concebido en la clásica forma de sonata bitemática —fórmula muy repetida en la serie—, en la que el desarrollo ha sido sustituido por un breve episodio de carácter melódico. El segundo título de este primer cuaderno, y el más corto de toda

la colección, *El Puerto*, no es sino inmediato y eficaz contraste con el que lo inicia, por el brillo y la luminosidad que se hacen derivar de las invocaciones al «polo» o a la «seguriya», en contraposición al aire vascuence a que se alude en aquél. (Por cierto que no atinan aquí ni Harry Halbreich, ni James Gibb, al pensar el primero que se trata de un «puerto» innominado, abstracto, aunque sí del sur, el evocado por Albéniz, e identificarlo el segundo con el de Cádiz, capital. No marran, claro, exégetas como Enrique Franco o Antonio Iglesias que sí saben que ese *El Puerto* —con mayúsculas y por antonomasia— no es sino el de Santa María). Cierra el cuaderno esa gran y ambiciosa propuesta sonora que es el *Corpus Christi en Sevilla*, pieza desposeída ya de cualquier reminiscencia impresionista, complejo modelo de sonata y acercadora fiel sin embargo de los ecos de las procesiones de la festividad que rememo-

ra, «saeta» incluida, y de los esplendores religiosos y primaverales que la acompañan.

El segundo cuaderno de la *Suite Iberia* lo conforman *Rondeña*, *Almería* y *Triana*. En la primera pieza, que recibe el nombre de la localidad malagueña, es una danza que se mueve entre el 3/4 y el 6/8, y que alterna dos apuntes melódicos, vigoroso el primero, insinuante el segundo, reflejando éste en la «copla» a la que enmarcan las secciones específicamente danzantes. También con empleo de los compases citados, aunque aquí con peso decisivo del segundo, lo tiene también mucho mayor en *Almería* que en la pieza anterior el aliento cantor de la «copla», que busca raíces evidentes en el «taranto» de la ciudad que se evoca; sin que, no obstante, falten tampoco a su alrededor las de las «carceleras» y aun del «fandango». Clausura muy contrastante encuentra este cuaderno en *Triana*, muestra espléndida de alegría, colorido y sevillanismo de la mejor ley; trasunto fidelísimo del popular barrio de la capital andaluza, a través no de un pasodoble como se ha escrito, sino de sus «seguidillas sevillanas» o, más concisamente, de sus no menos populares y elegantes «sevillanas» a secas.

El tercer cuaderno de la *Suite* está integrado, a su vez, por *El Albaicín*, *El polo* y *Lavapiés*. Ya en la primera pieza, Albéniz compagina genialmente lo que apriorísticamente se antojaría antitético por esencia: dibujar con un pianismo sencillo y aun ingenuo, apoyado en el ritmo de las «bulerías», toda la com-

Rosa Torres-Pardo.



plejidad tópica del paisaje y de las noches granadinas. En sus frecuentes ataques en segundas se han querido ver antecedentes de la *Fantasia baética* fallestca, pero no me parece ocioso recordar aquí lo dicho en la Introducción al respecto. Probablemente sea *El polo* sucesivo —cante y baile en una pieza— el fragmento más profundo, más patético y elegiaco y, al propio tiempo, menos popular de la *Suite* entera. ¿El más genial también? Sí, al menos para Olivier Messiaen, que acierta a describir entre sus sollozos hasta «las estrofas fúnebres, los trenos, los coros de plañideras de la tragedia griega». Nueva y tercera genialidad de este cuaderno: el mayor y más intenso contraste, casi brutal pero inmensamente lógico, que surge con los ritmos alegres y los colores rabiosos de *Lavapiés*. La única pieza de toda la serie, con la *Evocación* telonera, no dedicada a lo andaluz. Quiso rendirle aquí el compositor un recuerdo al Madrid confiado, castizo y verbenero, insinuando sonos de orgánico allá en el fondo de una complejísima y enrevesada textura pianística.

El cuarto cuaderno, por fin. Lo componen también, ya se sabe, tres páginas, pero en este caso concreto con amplio lapso entre la escritura de las dos extremas —*Málaga* y *Eritaña*—, que fueron compuestas en julio y agosto, respectivamente, de 1907 y la intermedia, *Jerez*, que no lo fue hasta enero de 1909. Y ello después de no pocas dubitaciones y de un par de desistimientos: el de que la tercera de las piezas de este cuarto

cuaderno fuera la entonces inconclusa *Navarra*, y el de que lo completara una jota valenciana que se habría de titular *La Albufera*. Resultado final: acierto absoluto. Con *Jerez* como intermedio pausado, con base en el ritmo de la «soleá», entre los aires vivos, radiantes y alegres de las «malagueñas» y de las «sevillanas», respectivamente de *Málaga* y de *Eritaña* —nombre de una venta de las afueras de Sevilla—, se arma un tríptico de redondez formal y de unicidad caracterológica y localista máximas.

Con todo, de donde más hondamente nace la admiración rendida e incondicional hacia ese magno monumento pianístico, es de la comprobación de hasta qué grado supone y representa suma y compendio de toda aquella serie de aspectos técnicos e históricos —desde Scarlatti hasta la guitarra flamenca; desde el más riguroso formalismo sonatístico hasta las más audaces innovaciones de estructura; desde los consejos de Pedrell hasta el cosmopolitismo de «l'impresión»— que habíamos repasado, siquiera telegráficamente, en la Introducción.

La *Suite Iberia* fue estrenada por Blanca Selva. Toda ella. Pero no en una sola y única sesión, una vez concluida *Jerez*, sino casi a medida que los cuadernos iban siendo terminados. De suerte que las veladas de presentación se extendieron entre el 9 de mayo de 1906 y el 9 de febrero de 1909, teniendo como escenarios la Sala Pleyel, el Palacio de la Princesa de Polignac y la Sociedad Nacional de Músi-

ca, los tres en París, y San Juan de Luz.

Segundo Concierto: **El pianismo español de dos andaluces de París**. También de lo dicho anteriormente puede inferirse que los títulos seleccionados para el segundo y último de los conciertos de esta muestra constituyen cabal ejemplo de la aportación pianística cimera de cada uno de los dos autores representados: Joaquín Turina (Sevilla, 9 de diciembre de 1882-Madrid, 15 de enero de 1949) y Manuel de Falla (Cádiz, 22 de noviembre de 1876-Córdoba, Argentina, 14 de noviembre de 1946). Si nos atenemos ahora, en el comentario específico de las páginas elegidas, al orden en que van a ser interpretadas, habremos de ocuparnos en primer lugar de las *Tres danzas andaluzas* del sevillano, aun cuando les correspondiera el segundo de seguir el orden cronológico.

Las *Tres danzas andaluzas*, opus 8 de Joaquín Turina, fueron escritas en París el año 1912 y editadas allí mismo en el siguiente. Se trata ya de tres magníficos exponentes del pianismo turiniano —que sólo contaba en su catálogo con tres antecedentes relativos al instrumento, pero que serían inmediatamente seguidos por un ejemplo sinfónico de completa madurez: *La Procesión del Rocío*— en los que, aunque sin ningún tipo de literalidad, acude a otros tantos bailes de inequívoco origen y talante flamenco, por más que el segundo anduviera ya alojado en lo más profundo del alma argentina: *Petenera*, *Tango* y *Zapateado*. Serie o «suite» perfectamente equili-

brada, en la que lo rítmico de ningún modo veda el canto, ni el tierno ni el angustiado, al paso que sutilmente contrastada en la clásica disposición rápido-lento-rápido que adopta la trilogía.

Las *Trois danses andalouses*, por utilizar también el título de su inicial publicación parisiense, fueron estrenadas por su autor el 13 de octubre de 1912 en la Academia de Santa Cecilia de Cádiz.

Por lo que se refiere al segundo de los títulos turinianos programados en este segundo concierto, las *Danzas fantásticas*, proceden de 1919. Fueron originariamente concebidas y escritas para piano, en agosto de ese año, orquestándolas el propio autor al mes siguiente. No al revés, como se ha dicho en alguna ocasión, quizá por haber tenido lugar antes el estreno sinfónico que el pianístico: 13 de febrero y 15 de junio de 1920, respectivamente.

Las *Danzas fantásticas*, que el autor dedicó a su esposa, se articulan en tres subtítulos —*Exaltación*, *Ensueño* y *Orgía*, los tres correspondientes a otros tantos párrafos de la novela de José Mas *La orgía*—, que aun poseyendo entidad propia y separada, constituyen al mismo tiempo una propuesta fuertemente unitaria, reforzada por la identidad tonal de los dos extremos.

Sea cual fuere el parentesco «lejano» con la jota que el mismo Turina adjudica a su *Exaltación*, sigue ésta respondiendo a criterios plenamente nacionalistas, siquiera el autor haya trasladado su localización desde la Andalucía

natal, y no se eludan detalles impresionistas. En todo caso, y como advierte Antonio Iglesias, es «la concisión de los elementos compositivos» que se emplean lo que antes debe subrayarse en la escritura de esta primera «danza». Concisión que no ha de identificarse, en manera alguna, con deseos de simplicidad o planidad sonoras, como lo demuestra la indicación inicial de «pedales siempre» y la gama dinámica amplísima que se utiliza.

Sin llegar a contradecir, ni mucho menos, la vocación de unicidad a que me he referido, sí cumple la segunda «danza», *Ensueño*, un inequívoco papel contrastante con su carácter harto más calmado y sereno. Talante que no se altera en su esencia, una vez expuesta la virtuosística «cadencia» de entrada, porque en esa «mezcla de elementos rítmicos y melódicos vascos y andaluces» a que alude el compositor como conformadora de *Ensueño*, la expresión un punto apasionada de lo meridional, sobre todo en relación con el tierno aire de «zortzico», nunca pierde tampoco su comedimiento.

Orgía, finalmente. Es decir: «una “farruca” andaluza, con adornos y dibujos “flamencos”, “falsetas” de guitarra, lindando ya con el tipo gitano y los “jipíos” del “cante jondo”», por emplear la descripción del autor, con la que éste ha querido trasladarnos la alegría, la animación y el bullicio de una fiesta andaluza bien regada de manzanilla y vino fino. Se trata, así, de la «danza» más brillante, espectacular y directa

de las tres, sin que lo impida la «unirritmia» binaria que la informa en todo su curso, en oposición al carácter ternario de la *Exaltación* de arranque. Como en ésta, tampoco *Orgía* cuenta con indicación alguna relativa a los pedales ni a la metronomía. El «carácter bailable» que le atribuye Turina a la última sí permite, sin embargo, encontrar el «tempo» más apropiado para ella.

Hemos de retroceder un poco más de veinte años para asistir al nacimiento de las *Cuatro piezas españolas* de Falla. Porque aunque don Manuel ya se había llevado esbozos, y aun mucho más que esbozos de ellas cuando viajó a París en 1907, no fue sino en la capital francesa en la que, un año más tarde, verían la luz y en la que serían estrenadas por Ricardo Viñes el 27 de marzo de 1909. Ya hemos repasado en la Introducción general algunas de las deudas comunes que encierran las páginas de Falla y de Albéniz. Y las que el compositor gaditano debe reconocer al gran pianismo, entonces naciente, del catalán. Con todo, es evidente, y decisiva, la diferenciación entre uno y otro a la hora del respectivo acercamiento a nuestras fuentes populares. Alude a ello Adolfo Salazar cuando escribe que «las piezas de Falla no se llamarán ya *Triana* o *Jerez*, sino que responderán a una “evocación” de líneas mucho más amplias y generales: *Andaluza*, *Montañesa*, *Cubana*, *Aragonesa*, presentándose en ellas los rasgos más típicos de nuestro repertorio popular en una fórmula quintaesenciada

y sumaria». Sucede sin embargo que, en rigor, en forma alguna son menos directas las evocaciones de Falla que las de Albéniz, por más que intente diluirlas en terminología de más anchos límites. Las *Cuatro piezas españolas*, que están dedicadas a Isaac Albéniz, fueron estrenadas en Madrid —y en España— el 30 de noviembre de 1912.

Por lo que se acaba de apuntar, y como bien señala Iglesias, sólo a coincidencia casual puede achacarse el parentesco de los arranques de la *Navarra* albeniciana y de la primera de las «piezas», *Aragonesa*, apoyados ambos, pero con aprovechamientos posteriores diversos, en los ritmos típicos de la «jota», contrastado por Falla con el tema más sereno de la «copla», pero sin que el talante vigoroso ceda hasta la misma «coda» final.

De auténticos remansos —sensual y pastoril, respectivamente— pueden ser consideradas tras la *Aragonesa*, las dos siguientes «piezas», *Cubana* y *Montañesa*. En la *Cubana*, ni siquiera la apelación al «zapateo» después de haberse servido de la ondulante «guajira», le hace Falla modificar del todo el clima general de dulzona languidez que desea para ella, como lo demuestra su perseverancia en la doble rítmica binario-ternaria. La *Montañesa* por su parte, a la que Falla subtítulo *Paisaje*, es, en efecto, una suerte de formidable «impresión ambiental» después de «un viaje a la Montaña santanderina», en palabras textuales del propio músico. (De ahí que haya otra afirma-

ción del mismo Falla que no acabo de explicarme muy bien. Habla de que en la *Montañesa* —título inequívoco si se relaciona con su frase anterior— usó «más estrictamente el canto popular, sirviéndose para la primera parte de cierta frase de una “canción montañesa” y para la segunda de la “conocida canción asturiana” *La casa del señor cura*». ¿Por qué asturiana la segunda? Esa canción es, por lo menos —ya se sabe lo inciertos que son los límites del «folklore»— tan montañesa como asturiana. Y viene recogida tanto en *Cantos de la Montaña* de Rafael Calleja, como en *Canciones populares de la provincia de Santander*, del mismo autor, libros ambos editados en 1901, que figuran en la Biblioteca Menéndez Pelayo de la capital santanderina con las fichas 04476 y 02418, y que bien pudo conocer Falla antes de iniciar la composición de las «piezas»).

Con la *Andaluza* de clausura se vuelve en éstas a la viveza, a la animación que caracterizaban la inicial, aunque también la «coda» se dulcifique después hasta la confianza. Coexisten aquí, en cambio, con la vibración alegre, no escasas dosis de dramatismo, cual corresponde a la pura esencia del arte flamenco. Porque, en advertencia del mismo autor es en el «polo», en el «fandango» y, para el «doppio più lento», en el «cante jondo», donde han de buscarse las fuentes —manes de lo melismático y de lo guitarrístico— de esta última «pieza».

Aun siendo de alta categoría ya, por contenido y por es-

critura, el pianismo de las *Cuatro piezas*, Manuel de Falla se superó a sí mismo en la concepción y con la conclusión de la *Fantasia baetica*. Falla —que escribió la obra en 1919 por encargo de Arturo Rubinstein, primer intérprete de ella al año siguiente, en Nueva York, aunque luego la olvidara— quintaesencia y objetiviza aquí, hasta las puertas mismas de la abstracción, el amplísimo acervo popular de su tierra andaluza que hasta entonces había maneado. Por otro lado, accede a una escritura de síntesis rítmico-melódico-armónica que, plasmada en una auténtica cascada de escalas, arpeggios y trinos, proporciona a la página una densidad, una tensión y una fuerza discursiva verdaderamente admirables.

Concebida de un solo trazo que se aproxima al cuarto de hora, se sucede en ella una casi continua mutación temporal, sin que determine ni en un solo momento no ya quiebra del orden interno —establecido en a-b-c-a'-b'-d-coda—, pero ni siquiera la menor disminución de la lógica más exigente en la línea. Que vencen, al final, cualquier primera y superficial impresión de aspe-reza sonora y de ideación excesivamente reiteradora, para convencernos enseguida de que se trata, además de una de las más grandes aportaciones a nuestro virtuosismo pianístico, de genial simbiosis entre la esencia popular andaluza más honda y auténtica, con los hallazgos de la música culta de su anteaer y de su hoy más rabioso. (Los comentarios son obra del musicólogo **Leopoldo Hontañón**).

X Ciclo de Conciertos en el Órgano histórico de Liétor

El sábado 23 de mayo dará comienzo en Liétor el X Ciclo de Conciertos en el Órgano histórico de dicha ciudad.

José Manuel Azcue, órgano y Douglas McClure, trompeta, abrirán esta décima edición que tendrá su continuidad el sábado 30 del mismo mes, con la participación del grupo Capella de Ministrers, para proseguir en los dos primeros sábados de junio.

LIÉTOR, situado al Sur de la provincia de Albacete, entre Hellín y la Sierra de Alcaraz, es una discreta población de poco más de 2.500 habitantes en un hermoso enclave junto al río Mundo, afluente del Segura. Su origen nos es desconocido, aunque suponemos, por el trazado urbano y otros vestigios, que quizá proviene de una vieja población musulmana. En las *Relaciones topográficas* de Felipe II, de 1579, se dice, *esta dicha Villa es antigua y que a tanto tiempo que se fundó que no ay memoria, ni menos quién fue el fundador, ni quando se ganó a los moros*. La reconquista, sin embargo, podemos inferir, que se llevaría a cabo en la primera mitad del siglo XIII, en época de Fernando III, quien donó este pueblo, como otros, a la Orden de Santiago, bajo cuya autoridad permaneció hasta el siglo XIX, dentro de la encomienda de Socovos, bajo la adscripción eclesiástica de la Diócesis de Cartagena.

En la época de la Relación (1579), antes citada, y a la que nos referiremos en varias oca-

siones, Liétor contaba con trescientos vecinos poco más o menos (unos 1.200 habitantes) pero por entonces ya se afirma que disminuía la población, con emigraciones hacia el Reino de Granada. Es de suponer que la grave crisis del XVII afectó profundamente a la villa, con una recuperación en el siglo XVIII y una mejora en el XIX, para estancarse y disminuir de nuevo en nuestra época, de tal modo que hoy cuenta con una población igual a la de hace cien años. La falta de buenos medios de comunicación y su mismo enclave creó una falta de actividad industrial y una constante emigración en toda la zona.

En el siglo XVI se señala que, *el trato y granjería que este pueblo tienen los vecinos della es de hazer alhombros y otros labrar y otros de ganaderos*. Efectivamente la fabricación de alfombras en Liétor fue industria artesana importante que todavía se mantenía en el siglo XVIII, con notable actividad, superando en el tiempo a la misma Ciudad de Alcaraz, importante por este tipo de elaboraciones. Desa-

fortunadamente hoy ya no se conserva esta industria.

Enclavado el núcleo urbano en la ladera de una montaña hacia el valle del río Mundo ofrece un atractivo paisaje y como bien se señala en 1579, *la calidad de la tierra desta villa es tierra templada... sana... muy fragosa y riscosa de muchas peñas y... montuosa y áspera y pedregosa... abundosa de leña porque ay muchos pinares y matorrales donde se proveen de leña de los dichos pinos y romeros y lantiscos y muchas coxcojas y que en este término se crían cazas salvaginas como son benados, perdices, liebres y conejos y cabras monteses y lobos y raposas en cantidad y otros géneros de salvaginas*. Actualmente esta caza mayor ya no existe, pero es válida la apreciación señalada al principio.

El núcleo del trazado urbano refleja una estructura medieval e islámica, con calles estrechas, de notable sabor popular, que en general y afortunadamente se ha mantenido con todo su carácter. Las construcciones suelen ser de tapial, tan común en la

provincia de Albacete, con algunas portadas de sillería, cuando se trata de algún edificio notable, o con algunas pretensiones, como por ejemplo la casa de los Rodríguez de Escobar y otras edificaciones civiles o eclesiásticas.

EL ÓRGANO

Es un órgano que se destaca por la perfección en su construcción, pues en él se ve claramente la intención y el pensamiento del autor: hacer un órgano mediano, pero de muchas posibilidades sonoras, gracias a sus dos teclados.

El teclado principal está hecho a partir de un violín, juego tapado de cuatro pies sonando en ocho pies, y la fachada está constituida por los veintitrés primeros tubos del flautado de cuatro pies, normalmente llamado octava.

Estos dos juegos fundamentales (violín y octava), soportan la pirámide sonora formada por una Quincena, una Decinovenia y seis filas (ocho al origen) de lleno (Lleno y Címbala), lo que es realmente mucho para una sola fundamental en tubos tapados.

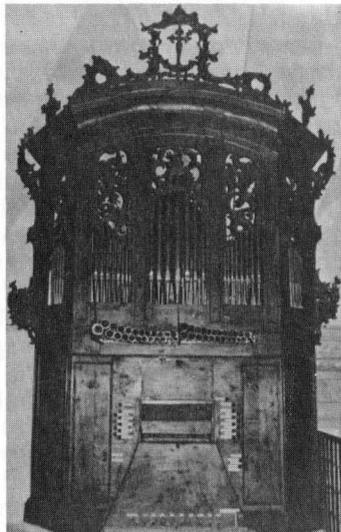
Esto manifiesta la voluntad del organero de realizar un órgano muy brillante y muy claro, acorde con la tradición barroca de finales del siglo XVII y principios del XVIII, donde los llenos y címbalas de muchas filas superan los juegos de trompetas.

Los juegos de detalle son la tradicional Corneta de mano derecha (de gran sonoridad en este caso), una Flauta travesera, dos juegos de Nasardos de

mano izquierda, las Trompetas reales interiores, también muy tradicionales, y el Bajoncillo y el Clarín horizontales. Para contestar el teclado principal, existe un segundo teclado que podríamos llamar «de eco», situados sus tubos en la parte baja del instrumento. La base sonora de este segundo teclado es de cuatro pies, y no de ocho, pero frecuente en muchos órganos antiguos de Mallorca y Cataluña.

Así encontramos un Tapadillo de dos pies sonando en cuatro pies y una Quincena abierta de dos pies (réplica exacta en más agudo del Violón ocho y Octava cuatro del teclado principal).

Además, este teclado de eco, consta de otros tres juegos solistas de mano derecha: un flautín de cuatro pies (dos tubos de madera por nota de muy buena sonoridad) y, encerrado en una caja expresiva, una flauta y unos violines (juego de lengüetas de tipo Clarín).



Ambos teclados no se apoyan.

Finalmente, para apoyar un conjunto de voces tan brillantes, el órgano añade un «pedalier» de ocho teclas con ocho tubos de ocho pies de sonoridad muy redonda.

También existen dos pedales correspondientes a los tambores. Esta descripción técnica nos hace ver que el órgano histórico de Liétor es realmente perfecto en su género y categoría y que muchas catedrales estarían orgullosas de poseerlo. En cuanto a la parte mecánica, se trata de una pieza modélica, resolviendo con agilidad e ingenio los numerosos problemas que encierra un órgano mediano de tal sonoridad.

En agosto de 1982 y bajo la asesoría del organista Francis Chapelet, un equipo de especialistas se trasladaron a Liétor para efectuar «in situ» todos los trabajos de restauración, para lo que emplearon algo más de un mes.

(Luis Guillermo García-Saúco Beléndez, es el autor de los textos dedicados a «Liétor» y «El Órgano»).

Conciertos de mayo, programas y participantes

Sábado 23 de mayo: **José Manuel Azcue**. Natural de Oyarzun, Guipúzcoa. Estudió piano, órgano y composición en el Conservatorio de San Sebastián con las más altas calificaciones y premio de fin de carrera. Obtiene por oposición cátedra de solfeo en el mismo Conservatorio.

Se traslada a los Estados

Unidos de América, como organista y maestro de capilla de la Inmaculate Conception Church en Fulton Nueva York. Durante dieciocho años simultanea dicha actividad con el cargo de profesor de música y director de coros del G. Ray Bodley High School de dicha ciudad. Al mismo tiempo continúa estudios superiores de piano, órgano, musicología y pedagogía en el «Crouse School of Music» de la Universidad de Syracuse, New York. Durante los últimos cuatro años es al mismo tiempo profesor de música y director de coros de la Universidad de Nueva York (SUNY) en Oswego.

De regreso en España es nombrado en 1975 por oposición organista titular de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián, compaginando sus funciones litúrgicas con la de concertista de órgano, que le lleva a la mayoría de las capitales de España y gran número de países de Europa y a Estados Unidos.

Douglas McClure. Nació en Oregón (EE.UU.). Comienza sus estudios de trompeta en Kansas City y sigue en las Universidades de Kansas y Texas, recibiendo títulos profesionales en Pedagogía Musical y Trompeta. Durante su tiempo en Texas es Director de Bandas a «Lake Travis School», un colegio en la ciudad de Austin.

Se le concede la beca «Fulbright» para estudios en el extranjero, y pasa dos años en Graz (Austria) a la «Hochschule für Musik und darstellende Kunst», donde recibe un tercer título profesional,

con distinción. Desde entonces (1983) es trompeta solista de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Ha interpretado frecuentes conciertos y recitales (en EE.UU., Austria y España) con piano, órgano, grupos de metales y orquesta; ha actuado como concertista con la Sinfonetta Accademica de Pamplona y las Orquestas Sinfónicas de Kapfenberg (Austria), Bilbao y Euskadi. También es Corresponsal para España del International Trumpet Guild (Gremio Internacional de Trompetistas).

Programa: *Concierto en Mi bemol para trompeta y órgano*, de G.-Ph. Telemann; *Andante del Concierto núm. 2, trompeta y órgano*, de J. M. Molter; *Sonata en Re mayor para órgano*, de F. X. Schnizer; *Concierto en Fa mayor, trompeta y órgano*, de T. Albinoni; *Música Heroica, trompeta y órgano*, de G.-Ph. Telemann; *Sonata en Re para órgano*, de F. Gorriti; *Allegro Maestoso, órgano y trompeta* (de «Water Music»), de G. F. Händel.

Sábado 30 de mayo: **Capella de Ministrers.** Se creó en Valencia el año 1987. Desde ese momento llevan trabajando en todo lo referente a la música anterior a 1800, con criterios de interpretación fidedignos a la época y utilizando instrumentos históricos.

Han dado conciertos por todo el Estado español, participando en la Muestra Nacional de Música de Cámara celebrada en Catalunya el año 1989, Festival de Cádiz, «Trobada de Música del Mediterrani»...

Han grabado dos discos, uno sobre «Música Barroca

Valenciana», que recientemente ha recibido el premio a la mejor producción española de 1990 de la revista especializada «Ritmo», y otro sobre el «Cançoner del Duc de Calabria». También han efectuado registros para Radio Nacional de España, Radio 2 y el Canal 9 de la TVV.

Programa: «*Sonata*», *Si menor para flauta, violín y bajo continuo. Opus II número 1b* y «*Mi palpita il cor*», *Cantata italiana para contratenor, flauta y bajo continuo*, de G. F. Händel; *Tiempo: «Sienta la tierra» y Fuego: «Mas en la obscura noche», Rezitado y arieta con violín* (De la ópera «Los Elementos»), de A. Llórens; «*Quattor*», *Musique de table, Flauta, violín, violoncelo y bajo continuo* y «*Am feste der heil, drei könige*», *Cantata para contratenor, flauta y bajo continuo*, de G.-Ph. Telemann.

José Manuel Azcue, actuará en el primer concierto.



X Jornadas de Filosofía

La crisis de la modernidad

Los días 5, 7 y 8 de mayo se celebrarán en el Salón de Actos del Ateneo de Albacete las X Jornadas de Filosofía que organiza Cultural Albacete y el C.E.P. de la capital.

CON el título de «La crisis de la modernidad» participarán en estas jornadas **Antonio Campillo Meseguer, Adela Cortina y Patricio Peñalver Gómez** (ver calendario).

LA CRISIS DE LA MODERNIDAD

Si considerásemos lo moderno desde un punto de vista meramente estético, posiblemente el título de estas jornadas tendría poco sentido, habría que ponerlo entre interrogaciones para los escépticos, e incluso algún cínico lo admiraría sarcásticamente. Modernos siempre han existido y siempre han entrado en crisis cuando otros los han considerado modelos anquilosados, caducos o, cuando menos, institucionalizados. Musil, Joyce, Proust o Mann, Picasso y Mondrian, Stravinsky fueron modernos, rompieron los cánones para, en nuestro tiempo, ser carne de museo, de bibliotecas y universidades; ellos mismos son ya lo retro, lo antiguo que impone reglas frente al nuevo devenir; ya no escandalizan.

No hablamos de crisis en ese sentido, sino en uno más profundo que no sólo afecta a los iniciados intelectuales, sino a la sociedad en su conjunto.

Lo que ahora se dice en crisis no es sólo el culto por lo nuevo y original, sino el proyecto que creíamos que conducía toda nuestra cultura, el proyecto nacido en la época ilustrada que afirmaba una historia humana como progresiva emancipación de la humanidad. Desde ese proyecto, lo más «avanzado» hacia la meta era lo más perfecto. Ahora bien, en palabras de Vatimo, esta idea tiene sentido si existe un proceso unitario, si hay una historia unitaria; en caso contrario sería imposible hablar de progreso.

Ese significativo fundaba toda la esperanza de los valores de nuestra cultura; los derechos humanos, la democracia, la voluntad libre del pueblo soberano, la moralidad universal, la objetividad de la ciencia, la experiencia estética como apertura a nuevas finalidades..., todo ello no eran simplemente ideas, se habían convertido en creencias, en parte vivida de nuestro ser, en el proyecto del hombre ideal, de la sociedad fraterna e igual.

Sin embargo, a comienzos de nuestro siglo ya comenzaron a resonar los picapedreros: el sujeto histórico aparecía como una construcción imaginativa sin atributos reales, como una parodia sin ori-

ginal, sometido a un sistema panóptico manipulado por instituciones, que mantenía la igualdad en su puro formalismo. Por si fuera poco, la experiencia contemporánea se ha hecho todavía más esquizofrénica, los derechos humanos son utilizados por sus supuestos defensores, en función de su progreso, para legitimar las acciones más siniestras; la voluntad libre del pueblo es el eufemismo de una tecnocracia de especialistas decididores donde la representatividad fue hace tiempo olvidada en los bajos fondos. La unidad entre la ciencia y la moralidad entonó su canto de cisne tras Hiroshima, unidad que ya nació moribunda.

Walter Benjamin ya diagnosticaba los males de la modernidad como proyecto total: la historia concebida como decurso unitario es una construcción de grupos y clases dominantes. La pretendida modernidad como progreso universal hacia la emancipación, ocultaba en realidad miras más interesadas al confundir la humanidad con el hombre europeo moderno. La conciencia crítica sobre los colonialismos e imperialismos, así como la prepotencia adquirida por los mass media, como ha señalado Lyotard, quizás hayan sido los instrumentos determinantes para

dejar de creer en nuestros grandes relatos. Las concepciones del mundo se han multiplicado, el mercado exige que todo sea objeto de comunicación, los particularismos brotan por doquier y con ellos salen a flote los valores excluidos, oprimidos por la totalitaria modernidad y con ello «la realidad» se convierte en una fábula sin original, en una pura imagen sin recurso a parodiar un modelo, en una obra kitsch, en un pastiche que no puede remitir a una norma, a un original, a un lenguaje universal, donde, por no haber modelo de referencia, el signo, la palabra, el valor se agota en sí mismo, en un presente sin historia, sin identidad. No es de extrañar que ese pastiche publicitario que es «Nueve semanas y media», sea un buen signo de nuestra cultura; cuando en él comienza el lenguaje, cuando asoma un atisbo de identidad, de localización en la historia, llega la muerte de la relación. Esa sociedad es una fantasmagoría de signos mudos, o como afirmaría Lacan, una sociedad esquizofrénica.

Ante estos fenómenos y otros muchos, nos preguntamos qué queda del proyecto de la modernidad, aquel que afirmaba un progreso universal hacia la emancipación, nos preguntamos por los nuevos valores nacientes y ante todo, nuestro interrogante más tenebroso incide sobre una sospecha, acaso presentida en los cimientos de nuestra cultura: Todas estas heridas que nos desgarran, ¿son males externos al proyecto de la modernidad o por el contrario el germen de la enferme-

dad ya lo portaban sus raíces?

Estas preguntas nos seducen; el temor y la esperanza de las respuestas son la justificación de estas jornadas.

PARTICIPANTES

ANTONIO CAMPILLO MESEGUER, profesor titular de Filosofía de la Universidad de Murcia, se doctoró con su obra *La fuerza de la razón*.

Sus líneas básicas de investigación han estado dirigidas a encontrar las encrucijadas y ocultamientos sobre los que se ha construido este tiempo al que se ha llamado «modernidad»; una modernidad que se asienta sobre una determinada racionalidad cuya genealogía pone de manifiesto. Buena cuenta de esa labor son sus obras: *La razón silenciosa* y *Diálogos de los mundos*; sin embargo esta tarea quedó reconocida con la publicación de su ensayo *Adiós al progreso*, obra finalista en XIII premio Anagrama.

Actualmente sus publicaciones giran en torno a la obra de Michel Foucault.

ADELA CORTINA ORTS, profesora titular de Filosofía del Derecho, Moral y Política en la Universidad de Valencia.

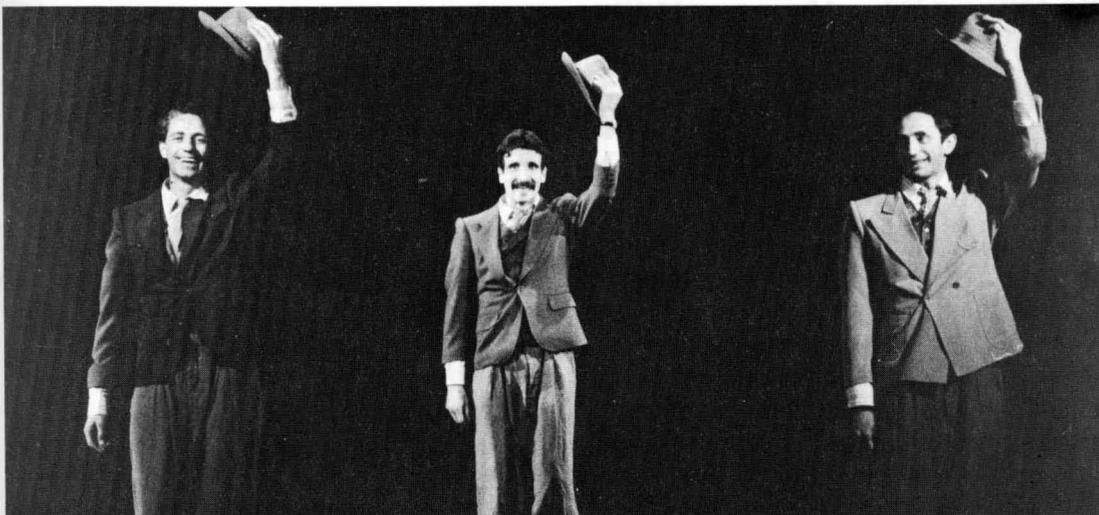
Se doctoró con su obra *Dios en la filosofía trascendental de Kant* (1981). Sus estudios y publicaciones se centran en la ética kantiana y en las éticas contemporáneas de la liberación y el diálogo, especialmente la habermasiana; buena cuenta de esta profunda labor son sus obras: *Razón comunicativa y responsabilidad solidaria*, *Ética mínima*

o *Ética sin moral*.

Para Adela Cortina, como ha mostrado en su obra *Crítica y utopía: La escuela de Francfort*, la filosofía debe profundizar en la tarea asignada por Marx y más tarde por la dialéctica negativa: abandonar la contemplación y asumir una tarea emancipadora en una sociedad donde los hombres están todavía lejos de ser sujetos de su historia. Pero para realizar esta tarea hay que superar la mera negatividad, de ahí que la profesora Cortina recoja la utopía habermasiana de la comunicación.

PATRICIO PEÑALVER GÓMEZ, doctorado en Filosofía con su tesis *Crítica de la teoría fenomenológica del sentido* (1979), es actualmente profesor titular de Filosofía en la Universidad de Murcia y Director de Programa en el Collège International de Philosophie (París).

Su actividad docente se centra en la filosofía antigua —*Márgenes de Platón* (1986)— y especialmente en el pensamiento contemporáneo. Dentro de este campo sus investigaciones han abarcado tres recorridos: la fenomenología, la hermenéutica y el pensamiento postestructuralista, si bien podríamos decir que esos caminos convergen en la tarea de la deconstrucción de la filosofía. Buena cuenta de ello dan sus obras: *Del espíritu del tiempo* (1989), *Deconstrucción, escritura y filosofía* (1990), así como las traducciones e introducciones a obras de J. Derrida: *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* (1989).



Estreno absoluto, en todas las localidades del Consorcio

Psssh..., último montaje de VOL-RAS

Los días 9 y 10 de mayo, el nuevo espectáculo de VOL-RAS *Psssh...*, se representará como «estreno absoluto» en el Auditorio Municipal de Albacete.

Posteriormente, esta obra podrá verse en Villarrobledo, Hellín y Almansa, los días 19, 28 y 30 de mayo, respectivamente.

Las funciones están programadas por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y organizadas por Cultural Albacete.

LOS actores **Joan Cuso**, **Joan Faneca** y **Joan Segales**, bajo la dirección de **Pep Cruz**, escogen esta vez como tema central del espectáculo «la salud» e intentan reflejar, desde un ángulo humorístico, la actitud de la gente ante problemas cotidianos como el miedo a la enfermedad, el dolor, las reacciones paciente-médico, entre pacientes, entre médicos, etc. Ellos mismos subrayan: «Un optimista decía: “¡Todos estamos enfermos. La salud es un estado transitorio entre dos enfermedades!”».

Para Shakespeare el mundo era un gran teatro, para Wesker el mundo era una gran cocina, para nuestro optimista el mundo debe ser un hospital general.

En “*Psssh...*” no hemos querido hacer solamente una parodia del sistema sanitario, con sus deficiencias crónicas (falta de camas, listas de espera, deshumanización, colas, errores, desinformación, etc., etc.). Hemos querido reflejar también con una visión irónica, los tics, el comportamiento, los problemas cotidianos, la soledad, las manías, la falta

de solidaridad, o sea, todas esas “virtudes” que adornan la persona humana y que en determinadas circunstancias se hacen más patentes.

Y es que en esa especie de grandes laberintos, en esas nebulosas de batas, puertas, nombres extraños, camas, pasillos, ascensores, zonas prohibidas, etc., se producen todas las bajezas y grandezas humanas, pero también se producen la comicidad y el ridículo más escandaloso.

P.-Por favor, ¿podría indicarme...?

R.-*Psssh...*»

En Villarrobledo, Almansa y Hellín

Puesta en escena de *Una pareja singular*

Una pareja singular, de Jean-Noël Fenwick, se pondrá en escena en Villarrobledo, Almansa y Hellín, los días 7, 13 y 14 de mayo, respectivamente, dentro de las actividades teatrales que Cultural Albacete desarrolla en la provincia.

La obra, dirigida por Ángel García Moreno, cuenta con Amparo Larrañaga e Iñaki Miramón en los papeles protagonistas, a los que acompañan Carmen Rossi, Roberto Acosta, José M.^a Álvarez y Ángel Terrón.

IMAGÍNENSE una obra de teatro cuyos protagonistas son Pierre y Marie Curie, cuya acción se desarrolla íntegramente en un laboratorio y cuyo tema es el descubrimiento de la radiactividad. Unánime a todo esto que el autor, Jean-Noël Fenwick, lo que pretende con *Una pareja singular* es divertir al público.

Puede verse en el transcurso de la obra que el matrimonio Curie formaban una pareja mucho menos austera de lo que nos dice la leyenda. Nos divertiremos acompañando el amor que nace entre Pierre y Marie y los trabajos, dignos de Hércules, de la pareja, que a todos, nos ha hecho la vida más soportable.

Jean-Noël Fenwick, par-

tiendo del primer encuentro de Pierre y Marie —encuentro fecundo para la historia de la ciencia— construye una comedia llena de espíritu, ritmo y alegría. Pero añadiendo, hábilmente, a esta comedia, sin pretensiones pero sin flaquezas, una especie de rumor más sobrio, más grave, que escuchamos cuando la puerta del laboratorio se abre a la calle: el conservadurismo y la prepotencia de la Universidad de finales del siglo XIX y principios del XX: la organización de la rebelión de los polacos refugiados en Francia; las amenazas del mercantilismo aplicado a la investigación científica.

Vamos a ver a nuestros dos sabios —Pierre y Marie— a

finales del siglo pasado, antes de alcanzar la celebridad. Pierre comparte con su compañero Gustave Bemont, un pequeño laboratorio en la Escuela de Física y Química, dirigido por el desabrido y exigente Monsieur Schutz. Los dos se esfuerzan en sus experiencias, muertos de frío, porque para invitarles a «descubrir», Schutz les ha cortado el suministro de carbón. En este contexto aparece un día una estudiante polaca, apasionada también por la investigación y muy ambiciosa: Marie. Aunque al principio no es bien recibida, terminará por conquistar al austero Pierre y entre los dos descubrirán el secreto de la radiactividad del uranio y más tarde el radio.

Iñaki Miramón.



Amparo Larrañaga.



El 4 de mayo, en Almansa, dirigido por José Luis Gómez

Lope de Aguirre, Traidor, de Sanchís Sinisterra

Programada por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, en la campaña «Teatro en Primavera», la obra *Lope de Aguirre, Traidor*, original de José Sanchís Sinisterra y dirigida por José Luis Gómez, se representará, el lunes 4 de mayo, en el Teatro Regio de Almansa.

La función está organizada por Cultural Albacete.

LOPE de Aguirre profetizó de sí mismo que «había de hacer crueldades y maldades por donde sonase el nombre de Aguirre por toda la Tierra y hasta el noveno cielo», de modo que su recuerdo «quedaría en la memoria de los hombres para siempre».

Transcurridos más de cuatro siglos, su torva figura se yergue desafiante, inquietante, polémica. Historiadores, psiquiatras, ideólogos, nove-

José Luis Gómez, director de la obra.



listas y dramaturgos han competido con denuedo para cumplir la profecía de Aguirre El Loco, El Traidor, El Peregrino, El Príncipe de la Libertad, El Primer Caudillo de la Independencia Americana.

Todos los datos de que disponemos coinciden en revelar cómo su lucha contra el poder por medio del terror, produce como consecuencia que sus mismos seguidores, y aquellos a quienes pretende beneficiar, prefieren abandonarle y ampararse bajo el manto del poder.

El mismo autor, **Sanchís Sinisterra**, ha subrayado: «Al escribir *Lope de Aguirre, Traidor*, no pretendo mantenerme neutral ante una figura tan controvertida, optando por una peculiar estructura dramática —nueve monólogos de otros tantos personajes, engarzados por una ambigua instancia coral—, me he visto obligado a respetar la pluralidad de puntos de vista que coinciden sobre Aguirre y sobre el poder que se le opone. Nueve perspectivas que se entretejen y entrechocan para impedir cualquier veredicto dogmático y unilateral. Y en

medio de esta plétora, un gran vacío, una escandalosa omisión: Lope de Aguirre está ausente de éste, su drama».

Personajes e intérpretes

Carmen Rossi: *Reniegos de la Juana Torralba, privada del derecho a la palabra.* **Carmelo Gómez:** *Delirio del Gobernador Pedro de Ursúa, aquejado de fiebres.* **Laura García:** *Planto de doña Inés de Atienza ante el cadáver de Ursúa, su amante.* **Manuel Morón:** *Emociones y flato de don Fernando de Guzmán, Príncipe del Perú, Tierra Firme y Chile, por la gracia de Dios.* **Jesús Castejón:** *Extraños de un Marañón sin nombre, en la selva amazónica.* **Diogo Doria:** *Razones del matarife Antón Llamoso.* **Blanca Portillo:** *Plegaria póstuma de Ana de Rojas, vecina de la Isla Margarita.* **Dolores Heredia:** *Soliloquio de Elvira de Aguirre, poco antes de ser inmolada por su padre.* **Juan Ribó:** *Confesión del soldado Pedrarias de Alместo, cronista ocasional de la jornada.*

Otro «estreno absoluto» en mayo

Thriller imposible

Thriller imposible, comedia original de Ángel García Suárez, se representará los días 15 y 16 de mayo en el Auditorio Municipal de Albacete.

Bajo la dirección del mismo autor de la pieza, componen el reparto de esta obra, que se presenta en Albacete como «estreno absoluto», Manuel de Blas, Paloma Paso Jardiel, Mariano Venancio, Pilar Barrera, Jesús Ruiman, Andrés Lima, Enrique Navarro, Carlos Moreno, Manuel Muñoz Cuenca, Alberto Muyo y Cayetana Guillem Cuervo.

EN *Thriller imposible* nos hallamos ante un texto contemporáneo, en clave de comedia, inverosímil, pero coherente, que aborda una temática absolutamente actual. Las relaciones hipócritas entre ciertos representantes de la «gente bien», plagadas de deseos y odios, desencadenan una trama llana de suspense, estructurada como una novela policiaca, en la que se intercalan climas de terror, afines a la narrativa gótica.

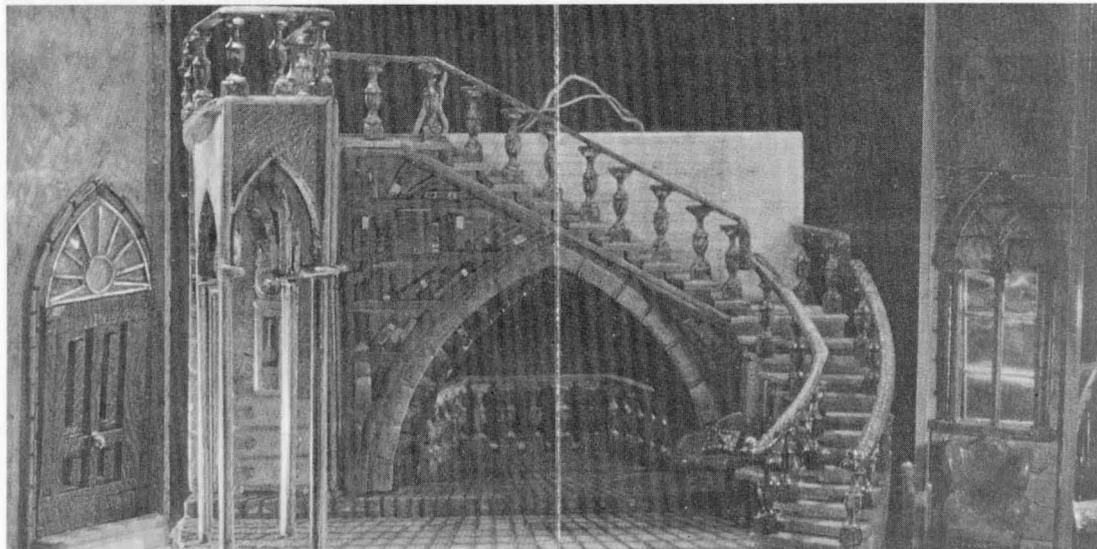
Un compendio de elementos inquietantes y surreales que describen un mundo complejo y equívoco: el presente.

Una dramaturgia que, entroncando con el teatro más clásico, se inserta en la contemporaneidad con intención de futuro y abre las puertas del siglo XXI.

Una puesta en escena en la que predominan las atmósferas y en que la comicidad estalla a raíz de la tensa situación. Un ejercicio actoral de ritmo e intenciones, acompañado de una plástica

propicia y sugerente. Un escenario gótico, amueblado con gusto moderno, lleno de sombra y recovecos, ideal para desarrollar una acción en la que misterio y terror se imbrican en la cotidianeidad reconocible.

Un espectáculo con intencionalidad crítica en el que se denuncian ciertas actitudes sociales y personales de una manera irónica e hilarante, provocando una carcajada liberadora y pensativa, esbozada tras el sobresalto y el reconocimiento.



Viernes, 1 ALBACETE		▶ <i>Exposiciones.</i> «La sociedad ibérica a través de la imagen». Lugar: Museo de Albacete. Hasta el 17 de mayo.
Lunes, 4 ALMANSA	23'00 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Lope de Aguirre, Traidor». Director: José Luis Gómez. Intérpretes: Teatro de La Plaza. Autor: José Sanchís Sinisterra. Lugar: Teatro Regio.
Martes, 5 ALBACETE	12'00 horas	▶ <i>Recitales para jóvenes.</i> Intérpretes: Orquesta de Cámara Ciudad de Elche. Lugar: Auditorio Municipal.
ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>El estado de la cuestión.</i> Jornadas de Filosofía. Conferenciante: Antonio Campillo Márquez. Título conferencia: «La historia interminable». Presentador: Antonio Ponce. Lugar: Salón de Actos Ateneo de Albacete.
Miércoles, 6 VILLARROBLEDO	20'00 horas	▶ <i>Exposiciones.</i> Inauguración de la muestra «Holografía». Lugar: Casa de Cultura. Hasta el 17 de mayo.
Jueves, 7 ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>El estado de la cuestión.</i> Jornadas de Filosofía. Conferenciante: Adela Cortina Orts. Título conferencia: «La Ilustración: un proyecto no acabado». Presentador: Manuel Vasco. Lugar: Salón de Actos Ateneo de Albacete.
VILLARROBLEDO	20'00 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Una pareja singular». Autor: Jean-Noël Fenwick. Versión: Juan José de Arteche. Dirección: Ángel García Moreno. Principales intérpretes: Amparo Larrañaga e Iñaki Miramón. Lugar: Gran Teatro.
ALBACETE	22'30 horas	▶ <i>Ballet.</i> Ballet del Teatro Estatal de Brno y Solistas de la Ópera de Praga. Obra: «Giselle». Autor: A. Ch. Adam. Lugar: Auditorio Municipal.
Viernes, 8 ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>El estado de la cuestión.</i> Jornadas de Filosofía. Conferenciante: Patricio Peñalver Gómez. Título conferencia: «Deconstrucción: Premisas, contextos, efectos». Presentador: José Zapardiel. Lugar: Salón de Actos Ateneo de Albacete.
ALBACETE	22'30 horas	▶ <i>Ballet.</i> Ballet del Teatro Estatal de Brno y Solistas de la Ópera de Praga. Obra: «Coppelia». Autor: L. Delibes. Lugar: Auditorio Municipal.
ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>El estado de la cuestión.</i> Conferenciante: Luis Ángel Rojo Duque. Título conferencia: «La situación económica de los países del Este». Lugar: Salón de Actos Diputación de Albacete.
Sábado, 9	22'45 horas	▶ <i>Espectáculo.</i>
Domingo, 10 ALBACETE	19'30 horas	Vol-Ras. Obra: «Pssh...». Lugar: Auditorio Municipal.

Lunes, 11 ALBACETE	20'15 horas	▶ <i>Concierto extraordinario.</i> Intérprete: Orquesta «Camerata Eslovaca» de Bratislava. Director: Viktor Malek. Lugar: Auditorio Municipal de Albacete.
Miércoles, 13 ALMANSA	22'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Una pareja singular». Autor: Jean-Noël Fenwick. Versión: Juan José de Arteche. Dirección: Ángel García Moreno. Principales intérpretes: Amparo Larrañaga e Iñaki Miramón. Lugar: Teatro Regio.
Jueves, 14 VILLARROBLEDO	20'30 horas	▶ <i>Conferencias.</i> Ciclo «Literatura Actual». Participante: Almudena Grandes. Lugar: Casa de Cultura.
HELLÍN	20'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Una pareja singular». Autor: Jean-Noël Fenwick. Versión: Juan José de Arteche. Dirección: Ángel García Moreno. Principales intérpretes: Amparo Larrañaga e Iñaki Miramón. Lugar: Teatro Victoria.
Viernes, 15 Sábado, 16 ALBACETE	22'30 horas 19'30 horas 22'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Thriller imposible». Autor: Ángel García Suárez. Intérpretes: Manuel de Blas, Paloma Paso Jardiel, Mariano Venancio, Jesús Ruyman, Pilar Barrera, Andrés Lima, Enrique Navarro, Carlos Moreno, Manuel Núñez Cuenca, Alberto Muyo y como Irene: Cayetana Guillem Cuervo. Lugar: Auditorio Municipal de Albacete.
Martes, 19 VILLARROBLEDO	22'00 horas	▶ <i>Espectáculo.</i> Vol-Ras. Obra: «Psshh...». Lugar: Gran Teatro.
Jueves, 21 HELLÍN	12'00 horas	▶ <i>Recitales para jóvenes.</i> Intérprete: Enrique López Herreros. Lugar: Centro Sociocultural «Santa Clara».
Sábado, 23 LIÉTOR	20'00 horas	▶ <i>Conciertos.</i> «X Ciclo de Conciertos en el Órgano histórico de Liétor». Intérpretes: José Manuel Azcue, órgano y Douglas McClure, trompeta. Lugar: Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol.
Miércoles, 27 ALBACETE	22'30 horas	▶ <i>Víctor Monge «Serranito» en Concierto.</i> Intérprete: Víctor Monge «Serranito». Lugar: Auditorio Municipal de Albacete.
Jueves, 28 HELLÍN	20'30 horas	▶ <i>Espectáculo.</i> Vol-Ras. Obra: «Psshh...». Lugar: Teatro Victoria.
Sábado, 30 LIÉTOR	20'00 horas	▶ <i>Conciertos.</i> «X Ciclo de Conciertos en el Órgano histórico de Liétor». Intérprete: Capella de Ministrers. Lugar: Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol.
ALMANSA	22'30 horas	▶ <i>Espectáculo.</i> Vol-Ras. Obra: «Psshh...». Lugar: Teatro Regio.

Ciclo de Cine en la Casa de Cultura de Villarrobledo:

Día 5: «Barton Fink» • Día 12: «Cita con Venus» • Día 18: «Agenda oculta» • Día 26: «Morir todavía».

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

AYUNTAMIENTOS DE ALMANSA, HELLÍN Y VILLARROBLEDO

CAJA DE ALBACETE

