

Cultural Albacete

junio 1993



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA

71



Ensayo	● José Luis Sáenz López «La Cámara de Nido (Albacete) y sus primeras representaciones»	3
Música	● Dos conciertos en el Oratorio de San Juan, en mayo	11
	Órgano y difusión del órgano por Manuel Barrio	13
	● El «flauta mágica» de W. A. Mozart, en octubre en mayo	17
	Ópera de Cámara de Varsovia	31
Literatura	● «Las Fiestas populares de Castilla-La Mancha»	37

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: Un momento de la representación «La flauta mágica», de W. A. Mozart, que la Ópera de Cámara de Varsovia ofreció, en el Auditorio Municipal de Albacete, el 31 de mayo.

*La Cueva del Niño
(Ayna, Albacete) y sus pinturas
rupestres paleolíticas*

Por José Luis Serna López



Ensayo	● José Luis Serna López: «La Cueva del Niño (Ayna, Albacete) y sus pinturas rupestres paleolíticas»	3
Música	● Dos conciertos en el Órgano de Liétor, en junio	13
	Origen y difusión del órgano, por Samuel Rubio	15
	● «La flauta mágica», de W. A. Mozart, se ofreció en mayo	17
Literatura	Ópera de Cámara de Varsovia	20
	● «Ars Poética», conferencia de Cabrera Infante	21
	● Mario Vargas Llosa cerrará el ciclo «Literatura Actual»	22
Teatro	● Dagoll-Dagom, representará «Historietas»	23
	● «Dígaselo con Valium», de José Luis Alonso de Santos	24
Ballet	● Actuación de la Compañía «Víctor Ullate» en Albacete y Almansa	25
Calendario de junio		27

GUILLERMO Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa, participarán en el ciclo «Literatura Actual» los días 7 y 28 de junio, respectivamente, cerrando las actividades literarias que Cultural Albacete ha ofrecido a lo largo del curso 92/93.

E
N
S
A
Y
O

La Cueva del Niño (Ayna, Albacete) y sus pinturas rupestres paleolíticas

Por José Luis Serna López*

LA Cueva del Niño se encuentra situada en el término municipal de Ayna, en el suroeste de la provincia de Albacete. El lugar donde se ubica la cueva se encuentra a unos 700 mts. de altura sobre el nivel del mar, en las estribaciones orientales de la Sierra de Alcaraz, y en el cauce alto del río Mundo, afluente del río Segura que recoge las aguas de toda la vertiente meridional de esta sierra.

Esta zona constituye el límite entre la parte sud-oriental de la Meseta Meridional y la zona del Sudeste Peninsular, siendo la Sierra de Alcaraz el eslabón más septentrional de las cordilleras Béticas, situado a modo de avance de éstas hacia la Meseta. La Sierra de Alcaraz queda dentro de una región de escamas en la que los valles se orientan en una doble dirección, siguiendo los principales la de los estratos y alineaciones montañosas, es decir, de Suroeste a Noreste, como los ríos Mundo, Madera, Guadalimar, etc.; otros cortan los estratos en profundas gargantas como el río de Bogarra.

DESCUBRIMIENTO DE LA CUEVA

Si bien esta cueva era conocida en la región desde hacía tiempo, fue el 1 de Mayo de 1970, tal como nos relata M. Almagro (1971, 1972), cuando se descubrió la existencia de las pinturas rupestres que en ella había. Fue éste un descubrimiento totalmente

* JOSÉ LUIS SERNA LÓPEZ, nacido en Albacete, en 1963, Licenciado en Prehistoria y Arqueología por la Universidad de Valencia. Dirige las excavaciones del yacimiento del Pedernaloso (Hellín) y de la cueva del Chorret (Crevillente). En la actualidad realiza su tesis doctoral sobre «El Paleolítico en Albacete».

casual realizado por unos jóvenes excursionistas que penetraron con linternas en la cueva. Al volver de su excursión dieron noticia del hallazgo al señor alcalde de Peñas de San Pedro, quien avisó al entonces director del Museo de Albacete y Consejero Provincial de Bellas Artes, don **Samuel de los Santos Gallego**, que visitó la cueva el 9 de Mayo.

Ante el indudable interés del hallazgo y las posibles visitas y destrucciones incontroladas de la cueva, el comisario general de excavaciones decidió enviar a **Martín Almagro Gorbea** para realizar una exacta valoración del yacimiento y proceder a su adecuada protección. Así, se procedió al cerramiento de la cueva con una reja de hierro que evitara el paso de visitas sin alterar a la vez el clima interior de las pinturas. En sucesivas visitas se pudieron descubrir restos de industria lítica y cerámicas impresas que comprobaron la existencia de un interesante yacimiento arqueológico, además de la presencia de otras representaciones pintadas en el exterior de la cueva pertenecientes al ciclo de Arte Levantino.

TOPOGRAFÍA

La **Cueva del Niño** se abre en las masas de calizas que forman las estribaciones de la Sierra de Alcaraz, que presenta en esta zona una orientación aproximada de Oeste a Este y que aparece cortada, con una fuerte pendiente, por el estrecho valle del río Mundo, al que confluyen multitud de barrancos. En uno de ellos, llamado Barranco del Infierno, y a media altura, se encuentra localizada la cueva; ésta presenta una planta irregular más o menos ovalada con la entrada situada en uno de sus extremos y aparece dividida en dos salas principales separadas por una gruesa columna estalactítica. La primera de estas salas presenta un suelo bastante regular formado por sedimentos arcillosos de color rojizo y un techo que se eleva paulatinamente desde la entrada, donde es muy bajo, hacia el interior para enlazar con el de la sala del fondo, situada a un nivel superior. Esta segunda sala es mucho más irregular en cuanto a suelo y techo se refiere, apreciándose gran cantidad de derrumbes que la hacen casi impracticable.

LAS EXCAVACIONES EN EL YACIMIENTO

En 1973 el relleno sedimentario del yacimiento fue objeto de una serie de sondeos estratigráficos a cargo del Dr. Iain Davidson cuyo objetivo principal era obtener algún tipo de información acerca de los modelos económicos y la cronología de las diferentes ocupaciones que durante el Paleolítico Superior debieron tener lugar en este yacimiento (*Higgs et al.* 1976).

Las excavaciones se centraron en cuatro sondeos de escasa extensión, dos en el interior de la cueva, donde se obtuvo el mayor desarrollo estratigráfico, y dos en el exterior, junto a los paneles con pinturas rupestres.

La datación del yacimiento resultó bastante problemática en ausencia de una cronología de radiocarbono o de claras evidencias tipológicas o faunísticas. Según Davidson (1980) el yacimiento podría tener tres fases principales de ocupación: la primera de ellas, documentada en los sondeos exteriores, tendría lugar durante el **Paleolítico Medio** y se dividiría en dos subniveles, el más bajo podría responder a la realización de actividades de descuartizado, mientras que la industria de los niveles superiores de esta primera fase puede ponerse en relación con actividades de recolección o trabajo de la madera. Todo esto tendría lugar durante visitas estacionales de muy corta duración.

En la fase media, relacionable quizá con alguno de los periodos finales del **Paleolítico Superior** y documentada en el sondeo abierto frente al panel principal, se descubrieron una serie de niveles estructurales con evidencias de hogares, zanjas y agujeros de poste, elementos que fueron pobremente documentados al no haberse realizado una excavación extensiva en el yacimiento, excavación que hoy día se hace necesaria dado el gran interés de este tipo de estructuras de habitación por su casi segura relación con las representaciones pictóricas presentes en las paredes de la cueva.

Finalmente, los depósitos superiores contienen una industria de tipo **Epipaleolítico** al que se superponen por último dos momentos de ocupación intensiva del yacimiento ya en periodos cerámicos; el Dr. Chapman distinguió dos episodios a partir de la pequeña muestra de material cerámico recuperada, uno correspondiente al **Neolítico** y otro de cronología posterior.

LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS PALEOLÍTICAS

El estudio de las pinturas, tanto de las de época paleolítica situadas en el interior como las de estilo levantino del exterior, fue llevado a cabo por el Dr. Martín Almagro Gorbea (1971, 1972) quien advirtió la existencia en la cueva de dos paneles con representaciones paleolíticas; el más importante en la sala de la entrada, y el segundo en uno de los lados de la sala interior.

En total, las figuras representadas por el hombre paleolítico en la Cueva del Niño son diecisiete; entre ellas, doce son representaciones de animales y el resto está formado por una serie de representaciones abstractas o complementarias de las anteriores. Es importante resaltar que todas estas representaciones, siempre pintadas (no existen o no se han encontrado por el momento representaciones grabadas), son monócromas, ofreciendo exclusivamente una gama de colores rojos con variaciones en tono e intensidad que se deben, como señala el autor antes citado, al empleo de distintos tipos de colorante, lo que podría tener cierto valor cronológico relativo, al indicarnos diferentes momentos en la realización de las pinturas.

Comenzando ya con la descripción de las pinturas, y empezando por las representaciones animales, nos encontramos con que el grupo más numeroso es el de los cérvidos, con un total de cinco figuras, tres ciervas y dos ciervos, todas ellas situadas en el panel principal, les siguen los cápridos con tres ejemplares, dos équidos, un ofidio y un bóvido.

Ocupando la zona central del panel principal (Figura 1) podemos ver una gran figura de ciervo que mira hacia la izquierda, de casi 70 cms. de altura máxima, con cornamenta bastante desarrollada y posición estática en el que apreciamos como dibujos de detalle el ojo, muy difuminado, una oreja y la pezuña trasera, así como una línea de despiece que baja desde la oreja hasta la pata delantera de forma ondulante y que correspondería sin duda a una indicación de las diferencias de coloración en el pelaje de estos animales. Relacionadas con esta primera figura y claramente infrapuestas a ella, encontramos otras dos representaciones; a la altura del lomo aparece la mitad delantera de una cierva de un color mucho más claro y sin apenas detalles salvo la fina línea de la boca y las orejas como dos trazos curvos ligeramente convergentes. Algo más abajo, bajo la pata trasera del gran ciervo, vemos la figura de un équido con la

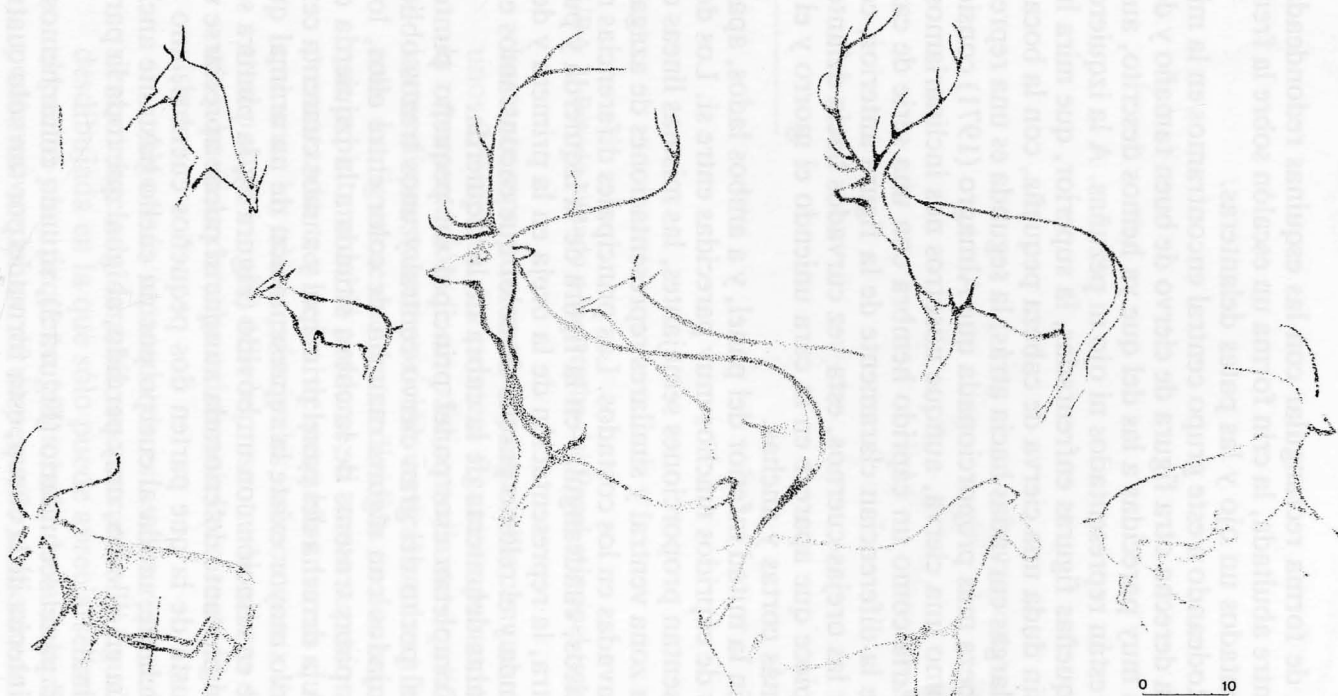


FIGURA 1: Panel principal de pinturas de la Cueva del Niño (según M. Almagro).

cabeza de forma rectangular con las esquinas redondeadas y línea del vientre abultada, la crin forma un escalón sobre la frente y tiene representados un ojo y las patas delanteras.

Rodeando a este grupo central encontramos en la mitad superior a la derecha otra figura de ciervo de buen tamaño y de características muy parecidas a las del que ya hemos descrito, aunque esta vez no están representados ni ojo ni pezuñas. A la izquierda existen dos pequeñas figuras enfrentadas, la superior, que mira hacia abajo, es sin duda una cierva de cabeza pequeña, con la boca abierta y orejas largas curvadas hacia atrás; la segunda es una representación con cabeza más proporcionada que Almagro (1971) considera también como una cierva, aunque nosotros nos inclinaríamos más por clasificarla como un cáprido hembra con una serie de características que la diferencian claramente de la figura anterior, como pueden ser las orejas-cuernos, esta vez curvados hacia delante, la línea de despiece que aparece en la cara uniendo el morro y el ojo o las patas más cortas y anchas.

En la mitad inferior del panel, y a ambos lados, aparecen dos figuras de cápridos machos muy parecidas entre sí. Los dos animales presentan proporciones semejantes, las mismas líneas de despiece en la zona ventral y similares representaciones de azagallas o flechas clavadas en los costados. Las principales diferencias residen en los hocicos, cuadrangular en la figura de la izquierda y puntiagudo en la otra, la representación de la oreja en la primera y del rabo en la segunda y el relleno parcial de color que encontramos en el lomo y las patas delanteras de la cabra de la izquierda.

Completan este panel principal un pequeño punto situado frente al pecho del gran ciervo central y unos trazos oblicuos muy desdibujados con alguna mancha de color entre ellos, localizados tras las patas traseras de la cabra situada a la izquierda del panel.

A la derecha del panel principal y a unos cuarenta centímetros del ciervo mayor existe la representación de un animal que podría ponerse en relación con un bóvido (Figura 2), la pintura se encuentra aquí bastante deteriorada aunque sí puede apreciarse una cabeza robusta de la que parten dos pequeños cuernos, uno inclinado hacia delante, unida al cuerpo por un cuello bastante ancho que se continúa en el lomo, muy perdido, al igual que toda la parte trasera del animal.

El panel secundario (Figura 3), situado como hemos dicho en la sala interna de la cueva, está formado por tan sólo cuatro figuras

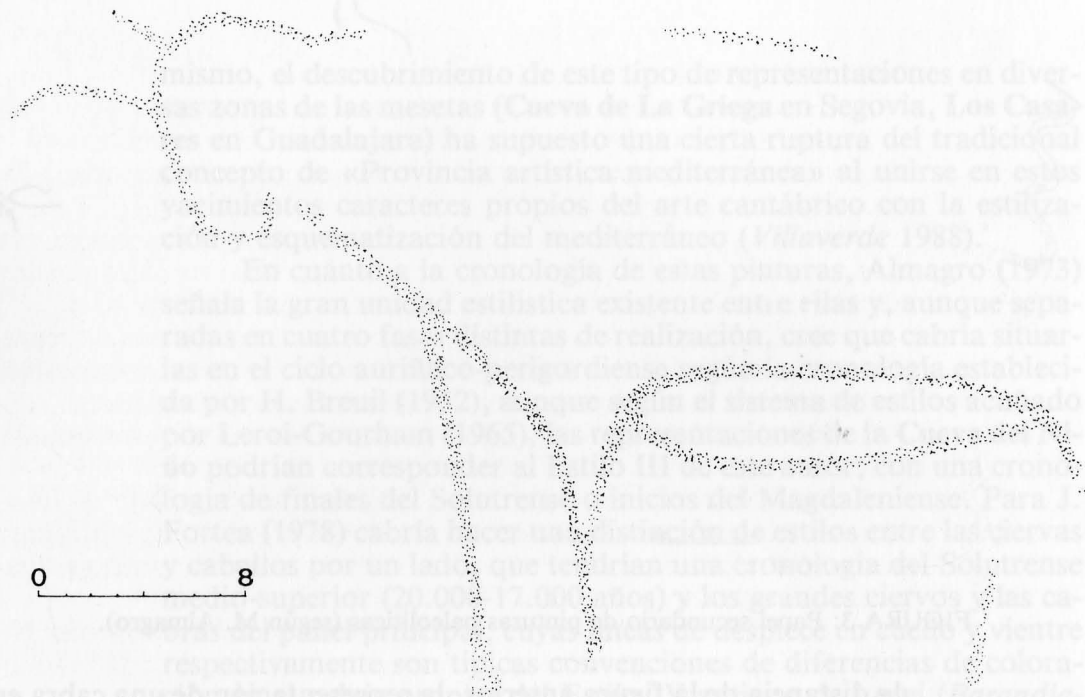


FIGURA 2: Bóvido situado a la derecha del Panel principal (según M. Almagro).

bastante separadas entre sí ya que abarcan una distancia máxima de unos 2,5 metros. La primera figura empezando por la izquierda es la representación de un ofidio mediante dos líneas paralelas ondulantes dispuestas en posición vertical con una longitud total de 125 cms. La figura se encuentra dividida en dos tramos por una zona en que la pintura debió perderse; el tramo superior es el más elaborado presentando tres series de pequeños trazos que semejan anillos y que unen los trazos principales, así como una línea oblicua en el extremo superior que debe representar la cabeza del animal. Por encima y hacia la derecha existe una línea recta ligeramente inclinada y aislada.

Algo más separada de estas dos representaciones, siguiendo siempre hacia la derecha, encontramos la figura de un équido muy desdibujada en la que sólo puede apreciarse la línea cerviceo-dorsal, el pecho y un pequeño fragmento de la cabeza. Ya para terminar podemos ver dentro de un pequeño cubículo de la roca y a 1,10 mts.

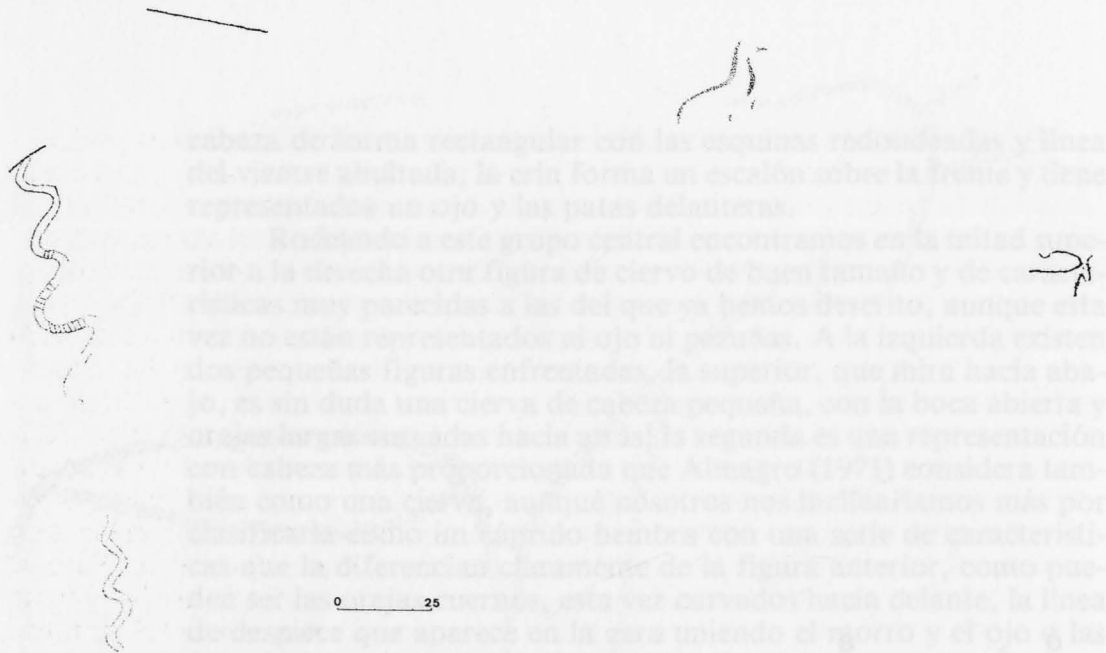


FIGURA 3: Panel secundario de pinturas paleolíticas (según M. Almagro).

de distancia de la figura anterior, la representación de una cabra en la que se han dibujado los cuernos, el posterior hoy prácticamente perdido, el lomo, la cabeza con el morro redondeado, un ojo y la línea del pecho.

Por otra parte, y ya para finalizar, bástenos sólo apuntar la existencia a la entrada de la cueva de tres figuras antropomorfas estilizadas pertenecientes al estilo de arte levantino y bastante alejadas cronológicamente por tanto de las pinturas halladas en el interior, sin que se pueda hablar de relaciones entre ambos estilos por su presencia en un mismo yacimiento.

INTERPRETACIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE LAS PINTURAS

La gran importancia de las pinturas paleolíticas de la **Cueva del Niño** reside (Almagro 1972), aparte de en su calidad artística, en su localización geográfica, que viene a ocupar un espacio vacío en lo que se refiere a la distribución del arte rupestre de este periodo, y que pone en relación las áreas artísticas paleolíticas del Levante peninsular (**Parpalló, Cova Fosca**) con las abundantes estaciones malagueñas (**La Pileta, Doña Trinidad, Nerja, Higuerón, Toro**). Así

mismo, el descubrimiento de este tipo de representaciones en diversas zonas de las mesetas (**Cueva de La Griega** en Segovia, **Los Casares** en Guadalajara) ha supuesto una cierta ruptura del tradicional concepto de «Provincia artística mediterránea» al unirse en estos yacimientos caracteres propios del arte cantábrico con la estilización y esquematización del mediterráneo (*Villaverde 1988*).

En cuanto a la cronología de estas pinturas, Almagro (1973) señala la gran unidad estilística existente entre ellas y, aunque separadas en cuatro fases distintas de realización, cree que cabría situarlas en el ciclo auriñaco-perigordense según la cronología establecida por H. Breuil (1952), aunque según el sistema de estilos acuñado por Leroi-Gourham (1965), las representaciones de la **Cueva del Niño** podrían corresponder al Estilo III de este autor, con una cronología de finales del Solutrense o inicios del Magdaleniense. Para J. Fortea (1978) cabría hacer una distinción de estilos entre las ciervas y caballos por un lado, que tendrían una cronología del Solutrense medio-superior (20.000-17.000 años) y los grandes ciervos y las cabras del panel principal, cuyas líneas de despiece en cuello y vientre respectivamente son típicas convenciones de diferencias de coloración en el pelaje propias del Estilo IV antiguo de Leroi (*Barandiarán 1972*). A estas representaciones más recientes habría que añadir el serpentiforme con rayado interno que encuentra sus mayores paralelos en las plaquetas gravadas del Magdaleniense III de Parpalló, fechado en el 13.800 B.p.

Por el momento resulta muy difícil discernir esta disyuntiva al carecer de un conocimiento suficiente del desarrollo del Paleolítico Superior en esta región o en la cueva misma, donde las excavaciones realizadas por I. Davidson y H. Higgs en 1973 no dieron los resultados apetecidos tal como ya hemos comentado.

ciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid.

Ha sido Organista Titular de la Catedral de Madrid y Profesor del Real Conservatorio de Música. Actualmente es Catedrático por oposición del Conservatorio Superior de Música de Málaga y Agregado Numerario de la Universidad. Es, asimismo, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

Ángel Sanbartolomé Cortés, trompeta. Nacido en Uccle (Bélgica). Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, completándolos en el Real Conservatorio de Madrid. En 1985 gana la plaza de Trompeta solista de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Valladolid con la que posteriormente dará una serie de conciertos por la región Castellano Leonesa con el concierto en Re menor de T. Albi-

Esteban Elizondo.

noni. En septiembre de 1988 estudió en París con Maurice André, Thibeau, Adolph Herseth y Arturo Sandoval. Colabora con las orquestas Sinfónica de Madrid, Reina Sofía, R.T.V.E., Sinfónica de Euskadi; con esta última, como solista asistente en la 5.^a Sinfonía de G. Mahler. Trabajó a su vez con directores como: Frübeck de Burgos, García Navarro, Carmina Coppola, Miguel Ángel Gómez Martínez, Max Bragado, Luis Remartínez, Michel Passon, Dorón Salomón, John Fisher, Edwar Muller, Octav Calleya, etc. En septiembre de 1991 es seleccionado como trompeta activo en el cursillo «Internationale Trompetange Bremen» en el cual trabajó con Donald Green solista de la O. S. de Los Ángeles, Konradin Groth solista Sinfónica de Berlín, David Hickman profesor en la Arizona State University, Pierre Thibeau profesor del C. N. de Música

de París, Edward H. Tarr solista Internacional de Música Barroca Bob Hilsson solista, O. Malmö Symphony, Arturo Sandoval solista Internacional de Jazz y Allan Vizzutti solista Internacional de Jazz clásico.

José M. Sanbartolomé Cortés, trompeta. Nace en Málaga. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de dicha ciudad completando su carrera en el Conservatorio de Bayona (Francia) con el profesor Messieurs Sibra, obteniendo Medalla de oro en dicho Conservatorio. En 1988 es admitido al cursillo de Maurice André en París donde además imparten clases Pierre Thibeau, Arturo Sandoval y Adolph Herseth. Estudió en Madrid nuevas técnicas de perfeccionamiento, escuela de embocadura y respiración con el profesor de trompeta del Conservatorio de Música y solista de la O.N.E. José M.^a Ortí Soriano. Ha trabajado con las orquestas siguientes: O. S. de Tokio, O.N.E., O. S. de Castilla y León «Ciudad de Valladolid», O. Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de directores como Frübeck de Burgos, Carmine Coppola, Edwar Muller, Ros Marbá, Luis Remartínez, etc... En 1989 forma un trío de Música Barroca con Ángel T. Sanbartolomé con el cual actúan en la 9.^a Muestra de Música y Órgano en Valladolid, también en: Madrid, en la Fundación Juan March; Catedral de C. Real, Tordesillas. En la actualidad es profesor de Trompeta del Conservatorio de Música de Alcalá de Henares (Madrid).



ORIGEN Y DIFUSIÓN DEL ÓRGANO, por Samuel Rubio

El nombre del órgano se deriva del vocablo griego *Organon*, a través del latín *Organum*, que quiere decir herramienta, instrumento, y por tanto significa también instrumento de música. Así como la Sagrada Escritura lleva el nombre de Biblia, que es lo mismo que decir «Libro de los libros», así recibió el instrumento que embellece el culto divino el nombre de «Rey de los instrumentos», es decir: *Órgano* por antonomasia (H. Riemann, *Manual del organista*, «Colección Labor», Barcelona, 1929, pág. 13).

El órgano es un instrumento aerófono de teclado; el sonido se origina mediante la vibración del aire en los tubos, aire que es producido por unos fuelles y enviado desde éstos, a través de unos conductos, a una especie de caja rectangular de madera, llamada secreto, sobre la que están colocados aquéllos. Otros elementos principales del instrumento son los teclados y los registros mediante cuya acción y manejo el organista posibilita la entrada del aire en el tubo o los tubos correspondientes y selecciona el timbre del sonido que quiere obtener. El órgano moderno puede constar de hasta cinco teclados manuales, además del pedalero y, debido a su elevado número de registros, es capaz de producir una gama extensísima de sonidos desconocida por otro cualquier instrumento.

Según algunos autores el origen del órgano hay que buscarlo en la antigua siringa o en el aulos griego, sobre todo en el compuesto de dos tubos. Y también hay quien invoca como posible antecedente el antiguo instrumento de viento chino llamado *Cheng*, especie de calabaza con tubos.

El primer instrumento musical conocido que posee los requisitos esenciales del órgano es el *hydraulos*, conocido desde la antigüedad clásica y atribuido a Ctesibio de Alejandría (siglo II antes de Cristo). En efecto, consta de un teclado, de un secreto y de ocho o diez tubos. El nombre de *hydraulos* u órgano hidráulico le cuadra perfectamente porque la producción y presión constante del aire era obtenida con el auxilio del agua. A Vitruvio (siglo I después de Cristo) debemos una descripción más perfecta del órgano hidráulico, instrumento que encontramos citado por otros escritores antiguos, entre ellos por Cicerón, Petronio, Filón y Erón.

Representaciones y reliquias del órgano primitivo se conservan en los museos procedentes de excavaciones arqueológicas. Así, en el British Museum de Londres y en la Biblioteca Nacional de París se enseñan medallas del emperador Nerón que reproducen por un lado la efigie de un hombre, y de un órgano circundado de un ramo de laurel por el opuesto. En 1885 se descubrió entre las ruinas de Cartago una terracota que representa un órgano; esta terracota, que data del siglo II de nuestra era, se exhibe en el

museo de San Luis de la citada ciudad.

El hallazgo que mayores luces proyecta sobre el órgano hidráulico ocurrió en 1931 durante las excavaciones que se realizaban en el lugar donde estuvo situada la ciudad húngara de Aquincum, cuyas ruinas se remontan al año 228 de la era cristiana. Allí aparecieron los restos de un instrumento que constaba de un teclado de trece teclas, cada una de las cuales accionaba cuatro hileras de tubos de bronce; estaba provisto, además, de un dispositivo que permitía la entrada del aire en una determinada fila de tubos. Esto demuestra, a juicio de Sandro dalla Libera, que el registro tuvo su origen en aquella época y que en el siglo III era conocido un secreto mecánico muy semejante al actual.

Las transformaciones del órgano en el transcurso de los primeros siglos de la era vulgar están rodeadas de mucha confusión, debido, en parte, a la fuerte oposición que encontró este instrumento en los ambientes cristianos; se dice que uno de sus más acérrimos opositores fue San Jerónimo. Sin embargo, parece cierto que en torno al siglo IV se produce la adopción definitiva del sistema neumático, conocido también en la antigüedad, es decir: la sustitución del agua como elemento generador del aire, por el fuelle que podría manejar el propio organista con la mano izquierda.

Varias noticias, más o menos antiguas, sobre la difusión del órgano durante la edad media son consideradas hoy de dudosa autenticidad

(Renato Lunelli, *L'Organo*, «Enciclopedia della Musica», Ricordi, Milán, 1964, tomo tercero, pág. 329). Son, en cambio, ciertos los siguientes hechos: Constantino Coprónimo donó uno a Pipino el Breve; el órgano llegó a Compiègne el año 757 y se afirma expresamente que tenía tubos de plomo; en 826 fue enviado el presbítero veneciano Giorgio, experto constructor de órganos, al rey de los francos Ludovico Pío, debiéndose a su arte el instrumento de Aix-la-Chapelle de Aquisgrán: varios años después el papa Juan VIII (872-880) pide a Anno, obispo de Frisinga, un artista capaz de construir y de tocar el órgano; según H. Anglés existieron en España desde muy antiguo, principalmente en Cataluña, y lo corrobora con la mención de dos: uno en la iglesia de Tona, correspondiente al año 888, y otro en el monasterio de Sant Benet de Bages, perteneciente a 927.

A partir del siglo X el uso del órgano se generaliza en el occidente cristiano. Pero no se trata, por lo general, de órganos monumentales sino de instrumentos de modestas proporciones, tales que permitieron ser apoyados sobre una mesita e incluso sobre las rodillas del propio organista. Son los órganos portátiles llamados por esto «portativos». Constan de una caja rectangular sobre la que se colocaban los tubos dispuestos en una, dos o tres filas con el teclado, de nueve a doce teclas, a sus pies. Como puede comprenderse en este instrumentillo no podía tocarse más que con una mano, disponiendo

de la otra para dar al fuelle. Sucesivamente se difunden los órganos «positivos», de mayor tamaño que los anteriores. Disponían de un teclado más extenso que permitía la utilización de ambas manos mientras el fuelle era accionado por otra persona. Este instrumento, que se fijaba en el suelo, no desaparecerá; cuando el órgano se agranda y aumenta a dos el número de teclados uno de éstos se llamará «positivo» porque responde a las características del originario.

En el siglo XIII el órgano era ya de uso frecuente en las iglesias según lo atestiguan diversos documentos, como inventarios, testamentos, crónicas, iconografías y otros.

Para llenar las naves de las nuevas catedrales el órgano positivo era insuficiente. Se hace patente la necesidad de una sonoridad más robusta, más voluminosa, más rica. Para conseguirlo, aparte de otras mejoras de la mecánica, se agranda el secreto a fin de que pueda recibir mayor número de tubos al mismo tiempo que se alarga el teclado con la adición de nuevas teclas. Según Sandro dalla Libera (*L'Organo*, Ricordi, Milán, 1956), de quien copiamos todas estas noticias casi al pie de la letra, hacia el año 1365 el teclado constaba de 31 notas, alcanzando cuatro octavas hacia la mitad del siglo XV, época en la que las teclas, anteriormente de gran longitud, adoptan la forma hoy en uso (Luigi Ferdinando Tagliavini, *Organo* en «La Música», enciclopedia histórica UTET, Turín, 1966, tomo III, pág. 625).

En las postrimerías de la Edad Media el instrumento había alcanzado un alto nivel de desarrollo, «superior, ciertamente, al nivel conseguido por las composiciones orgánicas», apreciación de Renato Lunelli con la que estamos totalmente de acuerdo.

La invasión de Europa por el órgano es un hecho incontestable en el siglo XV; ya no hay rincón donde no haya penetrado. Por lo que a España se refiere, se tiene noticia de su existencia en Barcelona el año de 1529; en Salamanca, en 1380; en Toledo, en 1388; en Zaragoza, en 1413; y en Alcalá de Henares, en 1450 (Anglés-Pena, *Diccionario de la Música Labor*, tomo II, pág. 1681).

En el siglo XV aparece la primera música compuesta expresamente para nuestro instrumento, concretamente en Alemania, así como las primeras «tablaturas» o escritura típica de órgano que en España se llamará «cifra» porque se hace a base de números en vez de los signos musicales que llamamos notas.

El órgano que, según hemos dicho más arriba, encontró fuerte oposición por parte de la iglesia de los primeros siglos, acaba por convertirse en el instrumento litúrgico por excelencia. Épocas hay en las que todas las iglesias, especialmente las catedrales, rivalizarán por poseer los mejores y más grandes instrumentos. Como consecuencia de ello surgen por toda Europa los más famosos organeros, los más variadas y típicas escuelas nacionales, virtuosos intérpretes y un repertorio amplísimo.

Se ofreció en mayo

«La flauta mágica», a cargo de la Ópera de Cámara de Varsovia

«La flauta mágica», de W. A. Mozart, se ofreció al público albacetense el lunes 31 de mayo, en el Auditorio Municipal, a cargo de la Ópera de Cámara de Varsovia.

La flauta mágica», que en palabras del musicólogo José Luis Téllez «magia de una obra pródiga en embelesos que no ha cesado de hechizararnos desde aquel 30 de septiembre de 1791, que nos separase su inicial e interminable sortilegio», consta de dos actos. A modo de sinopsis argumental, comienza la obra en un lugar rocoso, con árboles y colinas en la lejanía, el príncipe Tamino entra apresuradamente, perseguido por una enorme serpiente (*Zu Hilfe, Zu Hilfe*). Cae desvanecido y en el momento en que el monstruo va a atacarle aparecen tres mujeres veladas, las Damas de la Reina de la Noche, que matan a la serpiente con sus lanzas plateadas. Las Damas, extasiadas por la belleza de Tamino, cantan un esplendoroso trío. Vuelve en sí el príncipe, que se esconde rápidamente cuando ve acercarse a un extraño personaje. Se trata de Papageno, criatura curiosa, vestido de plumas, con una jaula a la espalda llena de pájaros, entonando una canción (*Der Vogelfänger bin ich ja*). La mejor ilusión de Papageno es atrapar una esposa de la misma manera que atrapa sus pájaros. Papageno se asusta del monstruo, pero

al comprobar que está realmente muerto, asegura a Tamino que él ha sido quien lo ha matado. Inmediatamente reaparecen las tres Damas que le cierran la boca con un candado, por mentiroso. Antes de irse otra vez las damas entregan a Tamino un retrato de Pamina, la hija de la Reina de la Noche. Tamino se enamora rápidamente de Pamina (*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*).

Se escucha un ruido de movimiento de truenos, se abren las rocas, y hace una impresionante aparición la Reina de la Noche. Pide a Tamino que rescate a su hija del poder del

malvado Sarastro; el premio será la concesión de la mano de Pamina (*O zittre nicht, emin lieber Sohn*). Una vez que desaparece la Reina de la Noche, acompañada de truenos y relámpagos, las Damas liberan a Papageno del candado y le convencen para que acompañe a Tamino en su misión liberadora, entregándole un carillón mágico. Tamino recibe a su vez una flauta, asimismo mágica, como protección para el peligroso rescate. El camino que han de seguir para llegar al castillo de Sarastro les será indicado por tres genios, con aspecto de



de muchachos, bellos, gentiles y sabios.

La escena se cambia a una habitación dentro del palacio de Sarastro. Pamina es molestanda por los avances amorosos del moro Monostatos, un criado al servicio de Sarastro. Llega Papageno que se asombra del aspecto de Monostatos y éste de la apariencia de aquél. Pero Papageno razona sagazmente: si hay pájaros negros, también habrá hombres negros. Luego notifica a Pamina la pronta llegada del príncipe enamorado que va a salvarla (*Bei Männern, welche Liebe fühlen*). Parten en busca de Pamina seguidamente.

La escena tercera se desarrolla ante un templo con tres puertas. Aparece Tamino, precedido por los tres muchachos que, antes de abandonarle a su suerte, le recomiendan fe, constancia y silencio. Tamino lee en los dinteles de las puertas los nombres de

Razón, Sabiduría y Naturaleza. Se acerca a la primera puerta, pero una voz misteriosa le impide entrar (*Zurück*). La misma voz le impide traspasar también la segunda puerta. Cuando se acerca a la tercera, ésta se abre y de ella surge un Sacerdote (también llamado el Orador o el Narrador) quien asegura a Tamino que se ha dejado engañar por falsas palabras de mujer. Sarastro, señor de esos dominios, no es el malvado pintado por la Reina de la Noche. La verdad le será revelada a Tamino cuando acceda a la iniciación. El Sacerdote desaparece dejando confuso y desesperado a Tamino. El joven se pregunta si Pamina seguirá aún viva y unas voces misteriosas contestan afirmativamente (*Wie stark ist nicht dein Zauberton*). Lleno de alegría toca Tamino su flauta mágica y los animales salvajes se le acercan fascinados por la música encantada.

Se escucha la siringa (flauta de Pan) de Papageno y Tamino parte en su busca. Por la dirección contraria entran Pamina y Papageno. Se produce un intercambio de llamadas por medio de los instrumentos musicales. Cuando están a punto de encontrarse Papageno y Tamino, aparece Monostatos con algunos esclavos portadores de cadenas. Papageno hace sonar su carillón mágico y Monostatos y los esclavos se van bailando alegremente al son de la música (*Könnte jeder brave Mann*).

Un coro fuera de escena anuncia la llegada de Sarastro. Pamina dice a Papageno que es preciso decir la verdad (*Die Wahrheit*), por muy problemática que ésta sea. Aparece Sarastro rodeado por sus sacerdotes. Pamina se arrodilla, pidiéndole perdón por su intento de fuga que en parte era una huida de la persecución de Monostatos. Sarastro comprende el amor de la joven por Tamino, pero no puede aún liberarla porque caería en poder de su madre. Necesita antes la ayuda de un hombre: porque sin los hombres las mujeres están faltas de dirección.

Entra Monostatos que ha apresado a Tamino finalmente. Tamino y Pamina se reconocen y se abrazan, pero son inmediatamente separados. Sarastro condena a Monostatos a recibir varios azotes y dispone que Tamino y Papageno, con la cara velada, sean conducidos al Templo de la Sabiduría para que comiencen las ceremonias de su iniciación. El coro hace un elogio de la virtud y la justicia, poniéndose así punto final al acto.



Emanuel Schikaneder en 1794, autor del libreto de «La flauta mágica».

Acto II

En el pórtico del templo, Sarastro habla a sus sacerdotes (*O Isis und Osiris*). Les informa que Tamino es hijo de un rey, un joven virtuoso, bueno y discreto y que le está destinada Pamina. Antes deberá salir de la ignorancia y acceder a la luz de la virtud humana. Los sacerdotes convienen en las pruebas que ha de superar el príncipe, acompañado de Papageno (*Bewahret euch vor Weibertücken*).

La escena se cambia a la cripta del templo. Tamino y Papageno son introducidos por dos sacerdotes. Papageno manifiesta que su único deseo es comer y beber y además conseguir una buena mujer. Un sacerdote afirma que la conseguirá después de someterse a varias pruebas. Tamino y Papageno, en la primera de las pruebas, verán a Pamina y Papagena respectivamente, pero no podrán hablar con ellas. Muerte y desesperación, continúan los orates, esperan al hombre cuando es engañado por las intrigas de las mujeres.

Desaparecen los sacerdotes y en su lugar reaparecen las tres Damas de la Reina que tratan, impunemente, de convencer a Tamino de que Sarastro le está mintiendo. Papageno parlotea con las Damas a pesar del silencio impuesto (*Wie? Wie? Wie?*). Las damas desaparecen velozmente al escuchar unas voces que preludian la reaparición de los sacerdotes, quienes conducen a Papageno y Tamino a una nueva prueba.

Estamos ahora en la escena

tercera de este acto segundo. Pamina, en un jardín, duerme. Monostatos intenta acercarse a la joven (*Alles fühlt der Liebe Freuden*), pero es interrumpido por la aparición de la Reina de la Noche. La madre pregunta a Pamina lo que ha ocurrido con el príncipe que envió a salvarla. La Reina confiesa que ha perdido su poder al morir el padre de Pamina y que éste ha pasado a manos de Sarastro. La única solución es que Sarastro muera y ha de ser Pamina la asesina, así podrá recuperar la Reina su círculo solar con sus siete potentes rayos. Pone un puñal en manos de Pamina y jura no querer nada más con ella si no mata a Sarastro (*Der Hölle Rache, Kocht in meinem Herzen*). Pamina exclama que jamás podrá hacer algo semejante. Monostatos, que ha escuchado escondido la conversación, dice a Pamina que si se le entrega podrá salvarse ella y su madre. Pamina prefiere antes la muerte. Sarastro se presenta imprevistamente y despide, con desdén, al moro libidinoso. Sarastro explica a Pamina las sagradas reglas de su confraternidad: en estos muros santos no hay lugar para la venganza, sólo para el amor, que es lo único que dignifica al ser humano (*In diesen heil'gen Hallen*).

Se pasa a la escena cuarta del acto que transcurre en el atrio del templo. Otra vez los dos sacerdotes recuerdan a Tamino y Papageno su pacto de silencio, algo que el segundo apenas puede cumplir. Cuando aparece una vieja andrajosa le ofrece Papageno de beber y charlan amigablemente.

La vieja dice que tiene un joven enamorado que se llama Papageno, lo cual intriga y molesta al aludido. Luego desaparece. Entran los tres muchachos trayendo comida y vino. Papageno come con entusiasmo. Aparece Pamina y se horroriza porque Tamino no quiere hablar con ella.

En la siguiente escena, Sarastro y los sacerdotes rezan. Son introducidos Papageno y Tamino: aún deben soportar pruebas más dificultosas. Es traída Pamina y Sarastro invita a la pareja a despedirse (*Soll ich dich, Teurer, nicht mehr seh'n?*). Queda sólo Papageno en escena el cual, decididamente, no tiene cualidades para poder acceder a la confraternidad por sus innobles deseos de comer y beber solamente: y de nuevo sueña con una bonita y apacible esposa (*Ein Mädchen oder Weib*). Mientras bebe un vaso de vino vuelve a presentársele la vieja ya conocida. Éste le aconseja que la acepte como mujer, porque si no lo hace puede ser condenado a la cárcel de por vida, a pan y agua nada más. Sin entusiasmo accede Papageno. Repentinamente la vieja se convierte en una agradable muchacha, que es alejada entonces por un sacerdote porque Papageno aún no es digno de ella.

En un jardín se desarrolla la escena siguiente, la sexta. Los tres muchachos cantan el poder de la luz (el sol) para despejar la ignorancia y la obscuridad. Cuando Pamina, horrorizada, está a punto de matarse con el puñal dado por su madre, los muchachos se lo impiden, asegurándole que Tamino está arriesgando

su vida precisamente por su amor.

En un lugar rocoso y algo inhóspito, dos hombres armados custodian una entrada. Informan los dos a Tamino que tras esa puerta ha de ser purificado, superando las pruebas del fuego, agua, aire y tierra. Pamina se reúne con él y los dos se enfrentan a las pruebas. La flauta mágica les guiará en la aventura.

Tamino y Pamina atraviesan el fuego, caminan a través del agua. Luego las puertas del templo se abren y Sarastro y los sacerdotes les reciben en el interior del recinto de la

Sabiduría.

La escena penúltima nos presenta a Papageno en busca de su Papagena. Si nadie se apiada de él se colgará del cercano árbol. Cuenta lentamente hasta tres, pero nadie responde. Cuando dice su adiós al mundo cruel aparecen los tres muchachos que le aconsejan haga sonar su carillón. Al sonar su música aparece milagrosamente Papagena. Los dos se abrazan imaginando su futuro, llenos de niños y niñas, sus hijos.

La escena nona del acto II, la última, nos vuelve a la entrada del Templo de la

Sabiduría. Monostatos enseña el camino de entrada al recinto a la Reina de la Noche y sus tres Damas. En pago a la información el moro tendrá como regalo a Pamina. Pero se escucha un imprevisto fragor de truenos y la reina, con sus cómplices, es tragada por la tierra. Las puertas del templo se abren y una luz deslumbradora introduce a Sarastro, acompañado de los sacerdotes, los muchachos y Pamina y Tamino. Sarastro anuncia el triunfo de la luz sobre las tinieblas y la ópera termina en apoteosis coral.

ÓPERA DE CÁMARA DE VARSOVIA, VINCULADA A MOZART

La Ópera de Cámara de Varsovia, es hasta ahora el último jalón de la rica y larga tradición operística en la culta capital polaca. Su primer espectáculo tuvo lugar el 14 de septiembre de 1961 al representarse el «intermezzo» de Giambattista Pergolesi «La serva padrona», que llegó por televisión a todo el país, despertando los mayores entusiasmos. Aquí se sitúa el punto de partida de una actividad importante y renovadora en la vida musical y teatral polaca. En el origen del proyecto y posterior puesta a punto se encuentra el músico y musicólogo Stefan Sutkowski, que orientó a la agrupación hacia las óperas de cámara.

Pronto fue conocida la compañía en todo el territorio polaco por medio de repetidas giras por el país. En 1972, gracias a sus méritos, consiguió protección oficial del Estado, adquiriendo la categoría de institución autónoma con dirección, personal y presupuestos propios.

Su fama se extendió rápidamente más allá de las fronteras polacas. Comenzaron pronto las giras por Europa y los Estados Unidos. Se ha dado a conocer ya en Holanda, la antigua Yugoslavia, Rumania, Hungría, Checoslovaquia, Alemania, Italia, Suecia, Suiza, Austria, Francia, Turquía y España a donde viene regularmente. Entre los Festivales de mayor prestigio en los que ha intervenido se relacionan los de Montreux, Barcelona, Newport, Budapest, Sicilia, Dresde, Berlín, Roma, entre otros.

La temporada 1986/87 supuso la celebración de su veinticinco aniversario. Con tal motivo, su considerable repertorio hasta esa fecha se enriqueció con varios importantes títulos: «Halka» de Moniuszko, «El matrimonio secreto» de Cimarosa, «Las bodas de Fígaro» y «La flauta mágica» de Mozart (esta última, dado su éxito, presente en cuatro ediciones del Festival Mozart), «Prometeo», estreno mundial de Matuszczak. Los últimos montajes incorporados a la compañía son «El barbero de Sevilla» de Rossini y «El rapto en el serrallo» de Mozart.

En 1991, con motivo del bicentenario de la defunción de Mozart, la Ópera de Cámara de Varsovia tenía en su repertorio veinte títulos del catálogo del compositor, lo que equivale prácticamente a toda su producción teatral.

La Ópera de Cámara de Varsovia está vinculada de manera especial a los Festivales Mozart. Por primera vez actuó en 1988 con «Las bodas de Fígaro» y «La flauta mágica». El año siguiente volvió con «El rapto en el serrallo» y «Zaida» (estreno en España). En 1990 se repitió «La flauta mágica», junto a «Così fan tutte» y «Betulia liberata» (asimismo estreno en España). En 1991 ofreció nuevos títulos como «La clemenza di Tito», «Apolo y Jacinto», «La finta semplice» y «La finta giardiniera», entre otras más. En la pasada edición mozartiana, la Ópera de Cámara de Varsovia estuvo presente en Madrid con «Il re pastore» (estreno en la capital de España), «Don Giovanni», «El rapto en el serrallo» e «Il signor Bruschino».

El 6 de junio

«Ars Poética», conferencia de Guillermo Cabrera Infante

El lunes 6 de junio, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante pronunciará una conferencia en el Salón de Actos de la Diputación de Albacete, dentro del ciclo «Literatura Actual».

El autor de *La Habana para un infante difunto* será presentado por el poeta y narrador José María Álvarez.

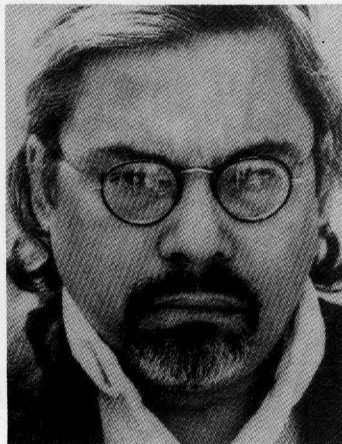
GUILLERMO Cabrera Infante nació el 22 de abril de 1929 en Gibara, provincia de Oriente, Cuba. En 1941 emigró a La Habana con sus padres. Comenzó a escribir en 1947 y abandonando los estudios y una soñada carrera médica trabajó en muchos oficios o en un solo oficio repetido. En 1950 ingresó en la escuela de periodismo local. En 1952 fue detenido y multado por publicar un cuento que contenía «English profanities». En 1953 se casó por primera vez. En 1954 comenzó a escribir con el seudónimo de G. Caín la crítica de cine en *Carteles*, semanario popular del que sería jefe de redacción en 1957. Ganó premios y menciones literarias con sus cuentos y fundó la Cinemateca de Cuba, que presidió de 1951 a 1956. En 1959 fue dirigente de la cultura oficial, directivo del Instituto del Cine y director del magazine literario *Lunes de Revolución* desde su fundación hasta su clausura en 1961. A fines de ese año se casó con la actriz Miriam Gómez. En 1962 viajó a Bélgica como agregado cultural. En 1964 ganó el Premio Biblioteca Breve. En 1965 regresó a

Cuba a los funerales de su madre, renunció a la diplomacia y volvió a Europa. Ahora vive en Londres. Ha publicado el volumen de relatos *Así en la paz como en la guerra* (1960; Seix Barral, 1971), la novela *Tres tristes tigres*, que obtuvo en 1964 el Premio Biblioteca Breve (Seix Barral, 1967), la recopilación de críticas cinematográficas *Un oficio del siglo XX* (1963; Seix Barral, 1973), el libro narrativo unitario *Vista del amanecer en el Trópico* (Seix Barral, 1974), la colección de artículos y ensayos *O* (Seix Barral, 1975) y el inclasificable volumen de piezas experimentales *Exorcismos de*

esti(lo) (Seix Barral, 1976). Asimismo publicó un conjunto de cinco extensos ensayos sobre sendas figuras del cine norteamericano, bajo el título de *Arcadia todas las noches* (Seix Barral, 1978). Ese mismo año termina la reescritura de *Las confesiones de agosto*, más difícil que su escritura. El libro se llama finalmente *La Habana para un infante difunto*. Publica *Holy Smoke*, su primer libro en inglés, que el Times Literary Supplement llama la respuesta cubana a Conrad y a Nabokov. Su último libro *Mea Cuba* (Plaza y Janés, 1993) trata de una recopilación de ensayos.

Con esta participación de Cabrera Infante en «Literatura Actual», se recupera la conferencia que el escritor cubano debió pronunciar en febrero, en este mismo ciclo, y que por motivos personales de última hora trasladó a junio.

José María Álvarez nació en Cartagena en 1942 y es Licenciado en Historia. Desde su juventud —que transcurrió en París— su vida ha estado dedicada a la literatura y al viaje. Su obra poética ha ido configurando lentamente un libro: *Museo de cera*, cuya quinta edición se publicará en breve.



Mario Vargas Llosa en «Literatura Actual»

El escritor Mario Vargas Llosa cerrará las actividades literarias de Cultural Albacete, curso 92/93, con una conferencia que pronunciará en el Salón de Actos de la Diputación de Albacete, el día 28 de junio.

Dicha disertación estará centrada en las experiencias literarias y periodísticas del escritor peruano.

MARIO Vargas Llosa nació en Arequipa, Perú, 1936. Cursó sus primeros estudios en Cochabamba, Bolivia, y los secundarios en Lima y Piura. Se licenció en Letras en la Universidad de San Marcos de Lima y se doctoró por la de Madrid. Ha residido durante algunos años en París y posteriormente en Londres y Barcelona. Aunque habría estrenado en 1952 un drama en Piura y publicado en 1959 un libro de relatos, *Los jefes*, que obtuvo el Premio Leopoldo Alas, su carrera literaria cobró notoriedad con la publicación de la novela *La ciudad y los perros* (Seix Barral, 1963), que obtuvo el Premio Biblioteca Breve de 1962 y el Premio de la Crítica en 1963 y que fue casi inmediatamente traducida a una veintena de lenguas. En 1966 apareció su segunda novela, *La casa verde* (Seix Barral), que obtuvo asimismo el Premio de la Crítica en 1966 y el Premio Internacional de Literatura Rómulo Gallegos en 1967. Posteriormente ha publicado el relato *Los cachorros* (1967, edición definitiva junto con *Los jefes*: Seix Barral, 1980), la novela *Conversación en La Catedral* (Seix Barral, 1969), el estudio *García Márquez:*

historia de un deicidio (1971), la novela *Pantaleón y las visitadoras* (Seix Barral, 1973), el ensayo *La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»* (Seix Barral, 1975), la novela *La tía Julia y el escribidor* (Seix Barral, 1977), las piezas teatrales *La señorita de Tacna* (Seix Barral, 1981) y *Kathie y el hipopótamo* (Seix Barral, 1983) y las novelas *La guerra del fin del mundo* (Seix Barral, 1981), *Historia de Mayta*

(Seix Barral, 1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (Seix Barral, 1986), *El hablador* (Seix Barral, 1987) y *Elogio de la madrastra* (1988). Se han reunido sus textos ensayísticos en los tres volúmenes de *Contra viento y marea* (Seix Barral, 1983-1990), y los de crítica literaria en *La verdad de las mentiras* (Seix Barral, 1990) y *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (Seix Barral, 1991).





La primera semana de junio, en diversas localidades

Actuación de Dagoll-Dagom con *Historietas*

Historietas, último montaje de la compañía Dagoll-Dagom, podrá verse durante la primera semana de junio en Almansa, Villarrobledo, Albacete y Hellín, dentro de la Campaña «Teatro en Primavera 1993» de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y organizado por Cultural Albacete.

ESTE montaje está dirigido por Joan Luis Bozzo, Anna Rosa Cisquella y Miquel Periel, con textos de Xabier Bru de Sala, Pere Calders, Vázquez Montalbán, Dagoll-Dagom, Gerard Lauzier, Gilbert & Sullivan y Ángel Guimera.

Dagoll-Dagom es una de las compañías que más éxito

de público ha tenido en España con sus espectáculos.

Predomina en el teatro de Dagoll-Dagom el gusto por el divertimento, la ironía, el musical, las imágenes cinematográficas, el ritmo trepidante..., en suma, el buen hacer teatral de unos profesionales que ponen «todo el oficio» en cada una de sus comedias.

Historietas, estrenado en

mayo de 1993, es una recopilación, en clave musical, de los anteriores espectáculos de Dagoll-Dagom. Pero no se trata de una «antología» en el sentido usual del término, sino una propuesta partiendo de materiales escénicos y musicales que la compañía ha ido acumulando a lo largo de sus casi 20 años de existencia.

El 25 de junio, en Hellín

Representación de *Dígaselo con Valium*, de Alonso de Santos

Dígaselo con Valium, original del dramaturgo José Luis Alonso de Santos, podrá verse en el Teatro Victoria de Hellín el viernes 25 de junio.

DIRIGIDA por Gerardo Malla, intervienen en la obra Diana Peñalver, Jesús Fuente, Mónica Cano, Tina Sáinz, Javier Cámara y Andoni García.

En *Dígaselo con Valium*, y a modo de sinopsis argumental, un joven matrimonio representante del éxito social en nuestra sociedad actual es cuestionado por la llegada a su casa de unos familiares de dudosa reputación. Ese es el punto de arranque de esta comedia de equívocos, persecuciones, aventuras y rupturas del orden establecido.

El *Valium* (como tantos otros fármacos actuales que sirven para ir taponando nuestros desajustes psíquicos al statu-quo que soporta el hombre de hoy), será aquí el signo de la aceptación o el rechazo a ese ir tirando que constituye la meta social común en el paraíso asfáltico y de metacrilato de nuestra escenografía cotidiana.

Los personajes marginados serán los encargados de cuestionar una vez más el equilibrio y las metas que el sistema nos impone, dando —dentro del marco de ruptura de angustia que «la comedia» permite— una salida con este género teatral festivo y liberador.

Y el humor será el encargado de deshacer mentiras, prejuicios y cárceles interiores, y describir otras posibilidades de vida a nuestros protagonistas, bajo la atenta mirada del «ángel» que preside esta obra, para que sea una comedia de: *Valium*, *Aventuras*, *Amor y Humor*, con «ángel».

Sobre el montaje, Gerardo

Malla, director de la pieza, ha escrito en homenaje a Mario Bernedo, autor de la escenografía de la misma: «(...) Por cierto, Mario, ¿dónde os reunís los ángeles? porque si es donde yo desearía, aquello debe ser la gloria. Nos dejaste tu última escenografía terminada y todos tus amigos la hemos puesto en pie. Hasta siempre».





En Albacete y Almansa, 16 y 17 de junio

Ballet de Víctor Ullate

La Compañía de Ballet Víctor Ullate actuará en el Auditorio Municipal de Albacete y en el Teatro Regio de Almansa los días 16 y 17, respectivamente.

LA Compañía. Tras cinco años de trabajo en la Escuela, y ante la propuesta del Ministerio de Cultura como primera Compañía concertada, **Víctor Ullate** decide iniciar la aventura como Compañía privada.

En enero de 1988 se inician los ensayos previos a la presentación oficial, el día 28 de abril de 1988 en el Teatro Arriaga de Bilbao, la espectáculo es enorme, en el acontecimiento se dan cita relevantes personajes de la política, las artes y los más prestigiosos

periodistas especializados, tanto españoles como extranjeros dirigen elogios a su director y a sus bailarines.

La Compañía se compone de 22 bailarines y 4 aspirantes, todos ellos con una homogeneidad de movimientos producto del aprendizaje

durante los cinco años en la misma escuela.

La Compañía se caracteriza por la transmisión que establece con el público, irradia ilusión, frescura y juventud, todo ello unido a una gran madurez escénica.

El repertorio está compuesto por escenografías clásicas y contemporáneas de Hans Van Manen, Nils Christie, Jan Linskens, Mischa Van Hooke, Balanchine, así como coreografías que Víctor Ullate crea para la Compañía. Una vez que los bailarines han conocido los diferentes estilos coreográficos, introduce el repertorio clásico e inicia una línea propia que ya comenzó con Arraigo: utilizar músicos españoles, descubriendo nuevos valores y dando la oportunidad a jóvenes coreógrafos.

Para lograr esto exige de sus bailarines el dominio de la técnica clásica, la interpretación y el movimiento.

La meta de su director: «hacer de puente entre ese público habitual y tradicional y ese otro que va contra todo lo establecido uniendo por medio de la Danza estos dos sectores».

En este último período la Compañía ha realizado salidas al Extranjero con gran éxito de público y de crítica.

Su labor ha sido reconocida por la administración, el Ministerio de Cultura Español le ha concedido el premio Nacional de Danza 1989.

El Director. Víctor Ullate comienza sus estudios de Ballet Clásico en su ciudad natal, Zaragoza, con María de Ávila. Es descubierto por Antonio Ruiz Soler, le contrata para su Compañía, en la que permanecerá durante cuatro

años, se vale de este medio para sus recorridos por Europa, perfeccionar y afianzar sus conocimientos del Ballet Clásico.

Su oportunidad llega con la venida a Madrid de Maurice Bejart, al Teatro de la Zarzuela, se presenta al gran maestro sin música en el escenario, momentos antes de empezar el espectáculo, le somete a una prueba; después de la misma le promete un contrato de trabajo, que le llega justo a los quince días.

Inmediatamente se incorpora al Ballet del Siglo XX, en el que permanecerá desde 1964 hasta 1979.

Sus roles más importantes: *Phara, Ofrenda coreográfica, Blaky, El pájaro de fuego, Consagración de la Primavera, Romeo y Julieta, Cantata 51, Niginski, Clown de Dios, Ni flores ni coronas, Nomos alpha*; hasta llegar a 1978 en que Bejart, que considera a Víctor Ullate «como uno de sus bailarines más completos», crea para él *Gaité Parisienne*, basada en su propia biografía, con la que obtiene un resonante éxito.

Actúa como artista invitado en el Ballet Clásico de Francia, Ballet Royal de Wallonie, London Festival Ballet, Ballet Nacional de Canadá y Ballet Nacional de Cuba (en el que representa a España).

Principales Ballets Clásicos: *El lago de los Cisnes, La Bella Durmiente, Pájara Azul, Espectro de la Rosa, La Hija mal guardada, Romeo y Julieta y El Corsario*.

Ha estudiado con diversos profesores: M. Meseguer (Unión Soviética), V. Volkova (Dinamarca), José Parés

(Cuba), Alicia Alonso (Cuba), T. Grantseva (E.E.UU.) y A. Plicenski (Unión Soviética).

En 1979 es llamado por el Gobierno Español, que le propone la creación del primer Ballet Clásico Nacional, tarea difícil en un país donde no existía una tradición y para la que no le dan prácticamente tiempo, el proyecto se lleva a efecto y lo dirige durante cuatro años.

En 1983 decide abrir su propia escuela, en 1986 con el primer fruto de la Escuela hace un programa de T.V.E. durante dos años, está encaminado a los niños, darles a conocer el Ballet, se dan dos programas por mes y «El Quiosco» tiene una gran audiencia infantil, la prensa se hace eco y empieza a conocerse un trabajo, una escuela.

En 1988 Víctor Ullate es invitado por el Ministerio de Cultura, I.N.A.E.M., a un viaje de intercambio cultural a China, durante el mismo se va gestando la formación de una Compañía, la primera concertada.

El día 28 de abril de ese mismo año, en el Teatro Arriaga de Bilbao tiene lugar el estreno mundial de la Compañía, con tremendo éxito tanto de público como de prensa, desde entonces en todas y cada una de las actuaciones, los éxitos se multiplican, las revistas especializadas del extranjero denominan a la Compañía como el «Ballet del Futuro».

Víctor Ullate es Premio Nacional de Danza en 1989, galardón concedido a relevantes personalidades en las distintas ramas del Arte.

Martes, 1 ALMANSA	22'30 horas	▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Historietas». Intérpretes: Dagoll-Dagom.
Miércoles, 2 VILLARROBLEDO	22'00 horas	Lugar: Teatro Regio de Almansa. Gran Teatro de Villarrobledo. Auditorio Municipal de Albacete. Teatro Victoria de Hellín.
Jueves, 3 Viernes, 4 ALBACETE	22'45 horas	
Sábado, 5 HELLÍN	21'00 horas	
Sábado, 5 LIÉTOR	20'00 horas	▶ <i>Conciertos.</i> «XI Ciclo de Conciertos en el Órgano histórico de Liétor». Intérprete: Esteban Elizondo. Obras de: A. de Cabezón, D. de Alvarado, G. Frescobaldi, F. Correa de Arauxo, P. Bruna, B. Pasquini, S. de Albero, A. Soler y Anónimo S. XVIII. Lugar: Iglesia Parroquial Santiago Apóstol de Liétor.
Lunes, 7 ALBACETE	20'00 horas	▶ <i>Conferencias.</i> Ciclo «Literatura Actual». Invitado: Guillermo Cabrera Infante. Título conferencia: «Ars Poética». Lugar: Salón de Actos Excma. Diputación Provincial de Albacete.
Sábado, 12 LIÉTOR	20'00 horas	▶ <i>Conciertos.</i> «XI Ciclo de Conciertos en el Órgano histórico de Liétor». Intérpretes: Adalberto Martínez Solaesa , órgano; Ángel y José Miguel Sanbartolomé Cortés , trompetas. Obras de: G. Ph. Telemann, J. Teixidor, C. Tessarini, A. Soler, J. B. Loeillet, Anónimo S. XVII, A. Vivaldi y J. Ph. Rameau. Lugar: Iglesia Parroquial Santiago Apóstol de Liétor.
Miércoles, 16 ALBACETE	20'30 horas	▶ <i>Ballet.</i> Compañía « Victor Ullate ». Lugar: Auditorio Municipal.
Jueves, 17 ALMANSA	20'30 horas	Teatro Regio de Almansa.
Viernes, 25 HELLÍN		▶ <i>Teatro.</i> Obra: «Dígaselo con Valium». Autor: José Luis Alonso de Santos. Intérpretes: Diana Peñalver, Jesús Fuente, Mónica Cano, Tina Sáinz, Javier Cámara y Andoni Gracia. Lugar: Teatro Victoria.

Lunes, 28
ALBACETE

20'00 horas ► *Conferencias.*

Ciclo «Literatura Actual».

Invitado: **Mario Vargas Llosa.**

Título conferencia: «Experiencias literarias».

Lugar: Salón de Actos Excma. Diputación Provincial
de Albacete.

CINE VILLARROBLEDO

1 de junio. Película: «¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?»

8 de junio. Película: «El pájaro de la felicidad»

15 de junio. Película: «Caza de brujas»

22 de junio. Película: «Regreso a Howard End»



NOTA

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

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

AYUNTAMIENTOS DE ALMANSA, HELLÍN Y VILLARROBLEDO

CAJA DE CASTILLA LA MANCHA

