

* 1833 ABR
019.11

Antón García Abril

Divinas palabras



TEATRO REAL

FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

hien

Herrera for Men



Carolina Herrera

New York





TEATRO REAL

T e m p o r a d a

97·98

.....
FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

Dior



DOLCE VITA
el espíritu de la felicidad



DIVINAS PALABRAS

...

Ópera en dos actos

Música de Antón García Abril

Libreto de Francisco Nieva,

basado en la obra homónima de Ramón María del Valle-Inclán

Estreno mundial

Nueva producción del Teatro Real



TEATRO REAL

.....
Sábado, 18 de octubre de 1997

Martes, 21 de octubre de 1997

Viernes, 24 de octubre de 1997

Lunes, 27 de octubre de 1997

Jueves, 30 de octubre de 1997

GALERIAS

DURAN

Exposiciones de Arte

Serrano, 30
28001 MADRID
Tel. 435 2980



CINCO PINTORES RUSOS Y UCRANIANOS

Del 14 al 31 de octubre

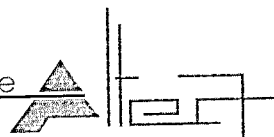
Finarte
ESPAÑA
SUBASTAS



Francisco Goya y Lucientes, *Cabeza de Angel*,
adquirido por el Gobierno de Aragón

Velázquez, 7 - 28001 Madrid - Tels.: 575 43 00 - Fax: 575 38 47
MADRID, MILAN, ROMA, LONDRES

galería de arte



Ramón de la Cruz, 25, (semiesquina Velázquez)
Telf. 577 61 58 - 28001 MADRID (Parking C/ Velázquez)



MA TERESA ABRIL MARTORELL

(Del 24 de Octubre al 16 de Noviembre)



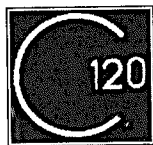
CARRILERO

Galería
Margarita
SUMMERS

Villanueva, 7
28001 Madrid

Tel.: 435 97 30
Fax: 577 79 41

DE ARTE



Galería de Arte Castelló120

C/ Castelló, 120 - 28006 Madrid
Tel. 5644806-5644726



"Vendimiadoras", O/L 100x81 cm

Barahona

DEL 20 DE OCTUBRE AL 1 DE NOVIEMBRE

TOISON



GALERIA DE ARTE

ARENAL, 5 - TELFS. 532 16 16 - 532 16 15
28013 MADRID



JOSE LULL

Del 21 de Octubre al 8 de Noviembre

Pintura Antigua y de los Siglos XIX y XX

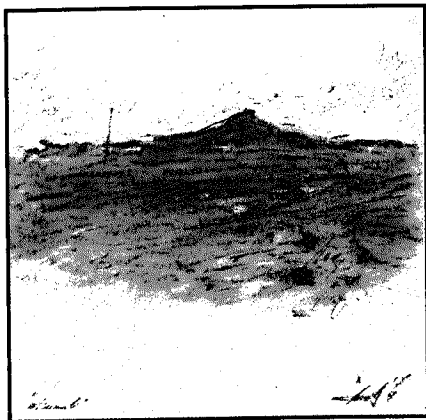
Subasta Martes 11 de Noviembre de 1997
a las 19,30 horas en el Hotel Ritz, Madrid

Exposición, del Miércoles 5 al
Lunes 10 de Noviembre (excepto
Domingo) de 11,00 a 21,00 horas
en la Plaza de la Independencia 8
28001 Madrid.

tel. (91) 522 29 02

Fax (91) 521 44 82

SOTHEBY'S



"HORIZONTES"

FRANCISCO CÁNOVAS

OCTUBRE, 97

HERMOSILLA, 8 - 28001 MADRID
TELF.: 576 16 62/4 - FAX: 577 87 88

.....

El Teatro Real desea mostrar su más sincero reconocimiento

MECENAS

Ayuntamiento de Madrid



PATROCINADORES



PROTECTORES



.....

a las siguientes empresas, instituciones y personalidades

COLABORADORES



EL MUNDO



ERICSSON 



BENEFACTORES



Cesec

El Corte Inglés

Excmo. Sr. D. Alfonso Escámez López

Sr. D. Iñaki Gabilondo

Sr. D. Carlos Garay Ibargaray

Instalaciones y Proyectos de Telecomunicación

Excmo. Sr. D. Luis Martín Mingarro

Merril Lynch

Nummaria

Paradores

Peris Hermanos

Sr. D. Leopoldo Rodas Castañé

Sanchis y Asociados

Sarte Audio Elite

Siemens

Sopec

Urbis

Unión de Bancos Suizos

Sr. D. José Luis Várez Fisas

Sra. D^a Concha Velasco

Índice

• • • • •

DIVINAS PALABRAS

- 12 Ficha Artística
- 14 Sinopsis
- 22 Personajes
- 23 Libreto

ARTÍCULOS

- 62 La composición de *Divinas palabras*
- 64 Sobre el libreto de *Divinas palabras*
- 66 Divinas palabras
- 74 Antón García Abril
- 76 Un seductor
- 78 Antón García Abril: La música española después de Falla
- 84 Francisco Nieva
- 86 Francisco Nieva o la cultura universal
- 88 El camino de Francisco Nieva
- 92 El teatro de Valle-Inclán
- 96 Plácido Domingo, artista y músico

102 LECTURAS

FICHAS ARTÍSTICAS

- 120 Orquesta
- 122 Coros

129 BIOGRAFÍAS

"Nunca me había interesado cantar", dice Cecilia Bartoli. "Y cuando descubrí que tenía esta voz me hizo

una enorme ilusión".

Una voz que la ha llevado a la cumbre del mundo operístico. "Ahora me entusiasma cantar", afirma. "Escucho la música y empiezo a formar parte de ella.

Es una sensación

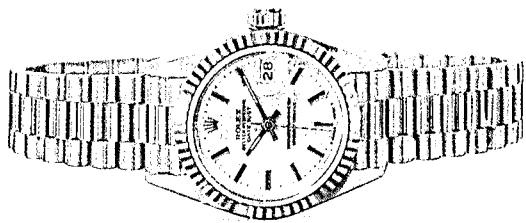
"Cuando escucho la música
y empiezo a formar parte de ella
siento algo maravilloso.

Podría cantar durante mucho tiempo".

maravillosa". Cecilia experimenta la misma sensación con su Rolex Oyster Perpetual. "Nos necesitamos mutuamente para seguir funcionando", dice. "Yo no voy a ninguna parte sin mi Rolex, y mi Rolex tampoco va sin mí".

Ella sabe que cuando se cuidan todos los detalles, la actuación será perfecta. Esa es precisamente la razón por la que su Rolex le produce tanta satisfacción.


ROLEX
of Geneva



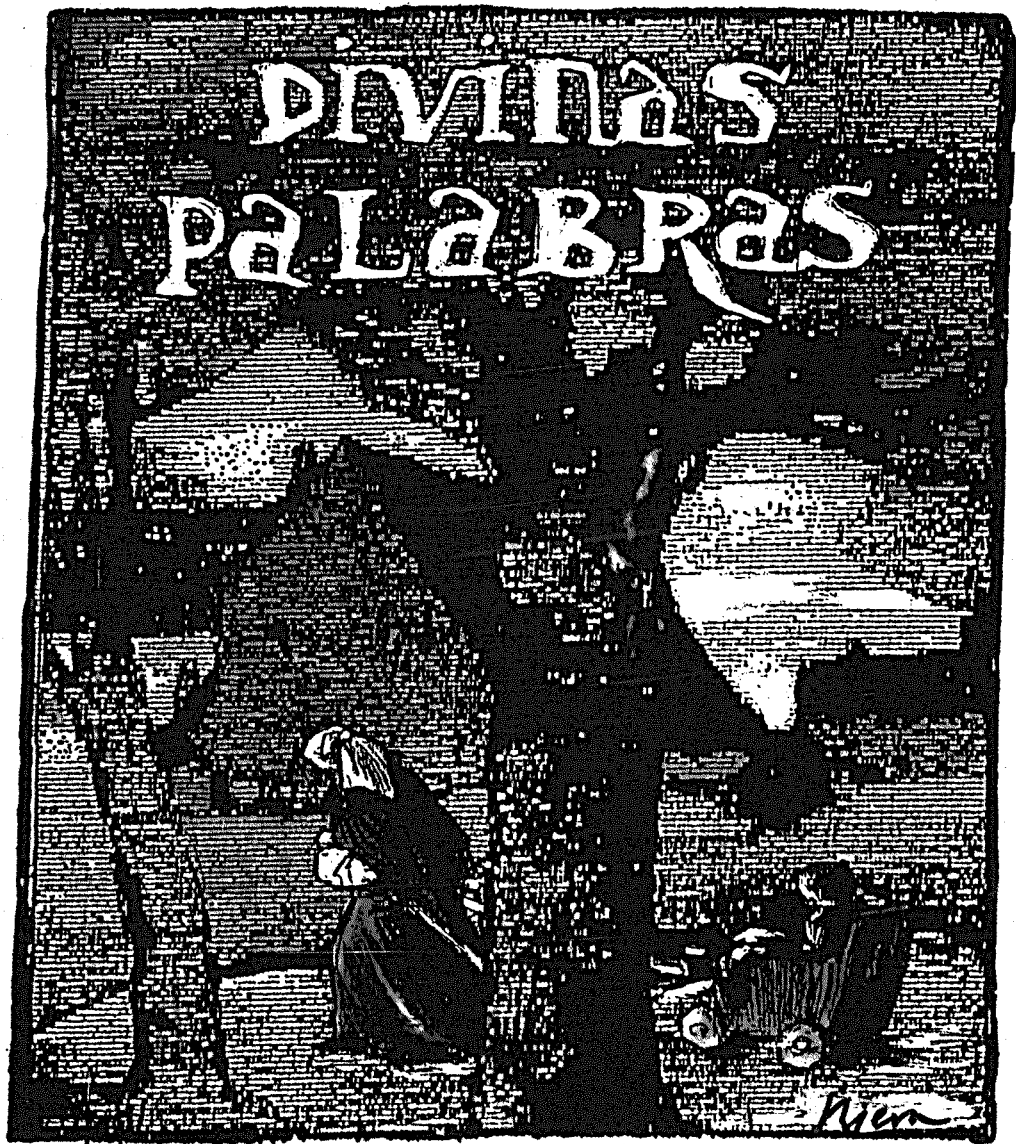
Cronómetro Rolex Oyster Lady Datejust.

Relojes Rolex de España, S.A. Serrano 45, 5ª planta. 28001 Madrid.



MAJORICA[®]
Joyas y Perlas

DIVINAS PALABRAS



Nien

Ficha Artística

• • • • •

DIVINAS PALABRAS

• • •

Ópera en dos actos

MÚSICA

.....
Antón García Abril (1933)

LIBRETO

.....
Francisco Nieva (1924), basado en la obra homónima
de Ramón María del Valle-Inclán

Estreno mundial

EQUIPO ARTÍSTICO

.....
Dirección musical Antoni Ros-Marbà
Dirección escénica José Carlos Plaza
Escenografía Francisco Leal y José Carlos Plaza
Vestuario Pedro Moreno
Iluminación Francisco Leal
Diseñador de movimiento Arnold Taraborrelli
Caracterización Juan Pedro Hernández
Ayudante de la Dirección musical Manuel Valdivieso
Ayudante de la Dirección escénica José Pascual
Ayudante de la Escenografía Rafael Garrigós
Ayudante del Vestuario Miguel Crespi
Repetidores Patricia Bayer y Ángel Huidobro
Apuntador Jaume Tribó

REPARTO

.....
Mari-Gaila Inmaculada Egido (18, 24, 30)
Elisabete Matos (21, 27)
Lucero Plácido Domingo
Rosa la Tatula Raquel Pierotti
Pedro Gallo Enrique Baquerizo
Juana la Reina Marina Rodríguez-Cusí
Simoniña Isabel Monar
Miguelín el Padronés Santiago Sánchez Jericó
Milón de la Arnoya Juan Jesús Rodríguez
Marica del Reino Soraya Chaves
Poca Pena María Rodríguez
Ludovina María Rodríguez
Soldado Emilio Sánchez
Laureaniño Luis Rallo
La niña blanca Clara Mouriz
La madre Amalia Barrio
El padre Carlos García Parra
Serenín de Bretal Gustavo Beruete
Quintín Pintado Javier Ferrer
Bacante Thais Martín

Ficha Artística

• • • •

Mozas	Ada Allende Isabel González
Mujeres	Victoria Marchante Ada Rodríguez Lyda Triana
Hombres	Julio Incera Felipe Nieto
Bailarines	Mario Angulo, Ángela Elizalde, Gemma Fernández, Juan Carlos Fernández, Israel Frías, Fernando Gómez, Ramón Linaza, Esther Lorente, M ^a Jesús Llorente, Carmen Machi, Carlos Martínez-Abarca, Lola Muñoz, Orencio Ortega, Rocío Osuna, Julio Pastor, Sergio Nieto, Javier Ruiz de Alegría, Manuel Serrano, Carolina Solas y Chantal van Dam

Coro del Teatro de la Zarzuela. Director: Antonio Fauró

Coro de la Comunidad de Madrid. Director: Miguel Groba

Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. Director: César Sánchez

Orquesta Sinfónica de Madrid

Nueva producción del Teatro Real

REALIZACIONES

Escenografía	Gerardo Trotti & Asoc., Odeón Decorados, Altamira, Pinto's y PQC Lúdica
Vestuario	Cornejo
Atrezzo	Teatro Real
Peluquería	Viuda de Julián Ruiz

Perro (Coimbra)	Hamfel - La Ponderosa
Adiestramiento	Ángel Prados

Edición musical: Bolamar

Sinopsis

• • • •

ACTO I

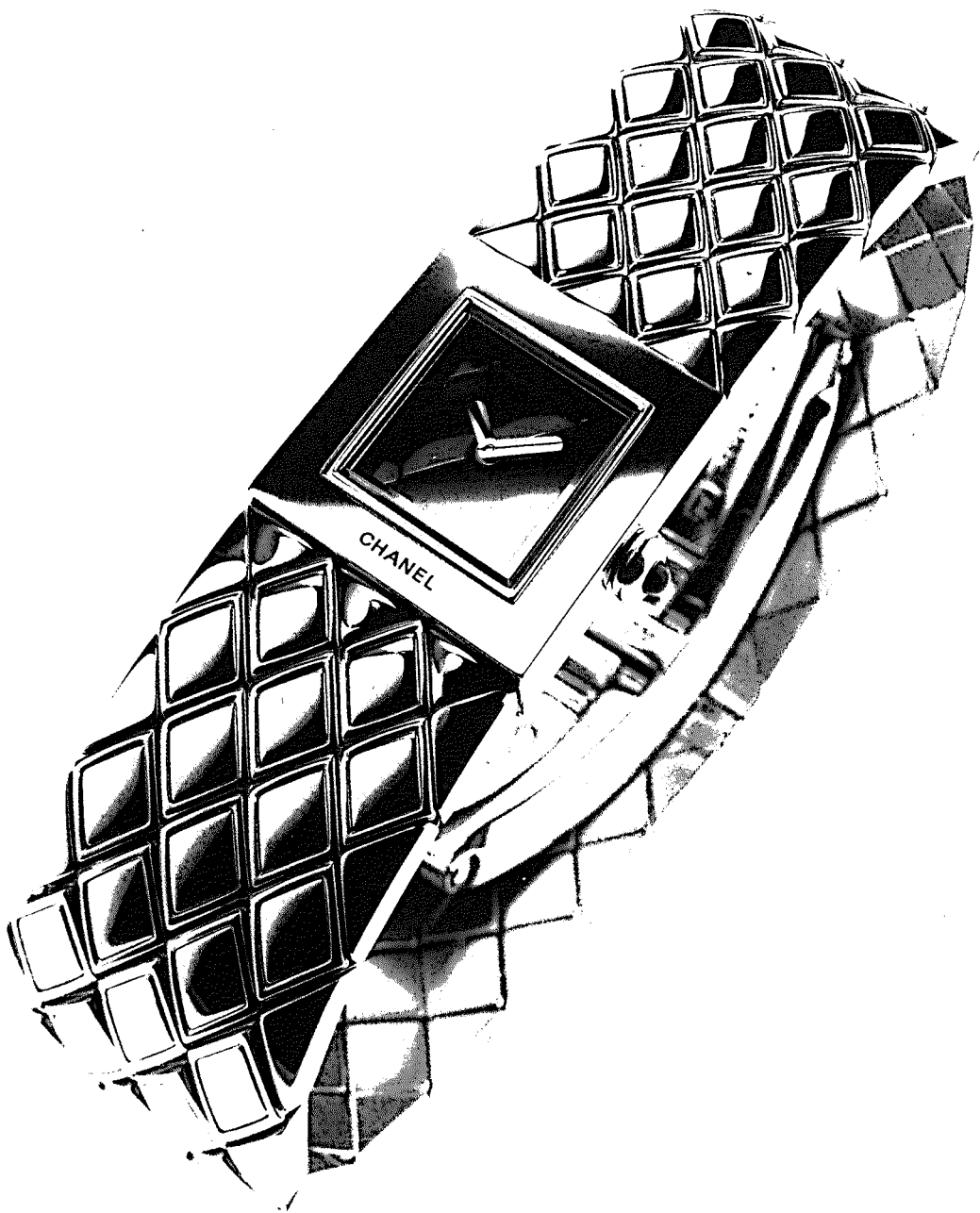
• • •

Amanece en una pequeña aldea de Galicia. Algunas beatas salen de la iglesia y Pedro Gailo, el sacristán, increpa a Lucero y Poca Pena, acampados bajo unos castaños con un niño de pocos meses, por el mal ejemplo que dan delante de Dios. Lucero propone a su coima deshacerse de la criatura, pero ésta le ruega que tenga compasión. Lucero se jacta ante Gailo de ser compadre del diablo y se burla de él haciéndole creer que su perro Coimbra tiene también contraído pacto con Satanás.

Juana la Reina sale la última de la iglesia, con su hijo bobo, Laureaniño, en un carretón, y se lamenta de su suerte, clamando limosna para ayudar a su criatura tullida. En su camino se topa con Milón de la Arnoya, "pastor gigante con barba y cabellos de fuego", que conduce un buey sacrificial. A su alrededor bailan como poseídas varias rapazas. Juana le pide limosna, pero Milón se la niega y entona en su lugar un pregón festivo que las rapazas acompañan con un canto laudatorio. Tras animarle a que tuerza los cuernos al buey y lo doblegue, Milón lo consigue en medio de una danza ritual y del júbilo de los presentes. Más tarde, sola y aquejada de un dolor repentino, Juana se siente morir. Llega Rosa la Tatula, que la anima a levantarse, pero Juana muere en pleno delirio. Lucero (ahora bajo la personalidad de Séptimo Miao) y Miguelín el Padronés se quedan guardando a la difunta mientras la

Tatula se encamina a comunicar la mala nueva. El Padronés halla una bolsa con dinero debajo del niño, pero Miao exige que se la entregue, lo que consigue tras amenazarle con denunciarle por otro robo. Llegan Mari-Gaila y su hija, Simoniña, avasalladas por la Tatula. La primera entona un sentido planto por la muerte de su cuñada, al que se unen Marica del Reino, hermana de Juana, y varias mujeres del pueblo. Séptimo, al tiempo que consuela a Mari-Gaila, aprovecha para empezar a seducirla. Ésta se recuesta junto a él ante la mirada atónita de los presentes y la actitud desaprobatoria de Simoniña.

En la iglesia, Marica del Reino trata de despertar las iras de Pedro Gailo por el osado comportamiento de su mujer y lo anima a no consentir en su deshonor. Gailo huye despavorido. En la romería, tirando de un carretón acicalado para la fiesta, Mari-Gaila canta una sensual habanera. De entre los feriantes surge la figura de Séptimo Miao, que no es otro que Lucero, ahora con un ojo cubierto por un parche. Se brinda a echarle la suerte a Mari-Gaila con Colorín, su pájaro adivino, y Miguelín el Padronés, solícito, se ofrece a pagarla. Miao le augura un destino en el que reinará por un instante sobre una alfombra mudada en zodiaco de amor. Con la llegada del ocaso, los feriantes empiezan a retirarse. Mari-Gaila se aleja con su carretón, pero intercambia con Lucero frases amorosas mientras las figuras esperpénticas que iniciaron la ópera vuelven a aparecer entre brumas.



LE TEMPS CHANEL

COLECCIÓN MATELASSÉE • RELOJ DE ACERO Y ORO DE 18 OUILATES • CIERRE DESPLEGABLE • HERMÉTICO HASTA UNA PROFUNDIDAD DE 30 METROS • CRISTAL DE ZAFIRO IRRAYABLE • FABRICADO EN SUIZA

BOUTIQUE CHANEL C/JOSE ORTEGA Y GASSET, 14 • 28006 MADRID TEL: (91) 4313039

BARCELONA BAGUES TEL: (93) 2160173 - (93) 371974 • BURGOS VERCELLI JOYEROS TEL: (94) 7271125

MADRID JOYERIA ALDAO TEL: (91) 5216925 - 5221151 • (91) 4314050 • JESUS YANES TEL: (91) 4353109 • YANES JARDIN TEL: (91) 5751350

SANTANDER JOYERIA GALAN TEL: (94) 2211165/2212069 • VALENCIA ANTONIO ROMERO TEL: (96) 3525123 • ZARAGOZA MONSANT JOYERO TEL: (97) 6231887 • DE SANTO TEL: (57) 6238691

CHANEL S.A. MADRID TEL: (91) 4325028

ACTO II

. . . .

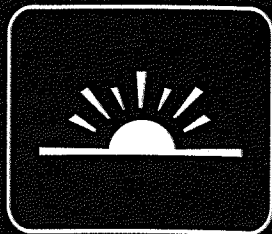
Pedro Gailo y su hija, Simoniña, en medio de un rumor de viento y de lluvia. Beodo, él acaricia un cuchillo con el que quiere vengar su honra. Al ir a dormir, se siente atraído por el cuerpo de Simoniña y le propone que sean ahora ellos quienes pongan los cuernos a su madre. Ella se espanta y él prosigue su alucinación. Ya de día, vemos abrazarse a Mari-Gaila y Lucero cerca del mar. Ella le pregunta por sus anteriores mujeres, pero Miau le responde únicamente con lisonjeras frases de amor. Incapaz ya de resistirse a sus proposiciones, ambos se adentran en una casilla junto al mar.

Rosa la Tatula, a quien Mari-Gaila le ha entregado el carretón con Laureaniño, el hijo bobo de la difunta Juana la Reina, está bebiendo en la taberna de Ludovina en Viana del Prior. Ha dejado a Mari-Gaila y a Miau "como dos enamorados" en la plaza. Hacen bromas sobre el dinero que habría sacado, o que acabará sacando, Miau en las ferias gracias a las deformidades del niño. El Padronés se empeña en invitar a beber al crío idiota, que se relame torciendo los ojos. Llegan una pareja de viejos con una niña blanca a repartir la cena y, al rato, Laureaniño sufre convulsiones epilépticas, se retuerce y, finalmente, expira con un último temblor. La Tatula y Ludovina exigen a los presentes que nadie cuente la verdad de lo que ha pasado. Aparece Mari-Gaila, a quien le informan de

la muerte del niño. El padre de la niña blanca le dice que ha de enterrarla junto a su madre. Mari-Gaila reniega, empieza a beber y lamenta su suerte. Se levantan las nieblas y aparece Lucero, mudado ahora en trasgo demoníaco, con alas negras y cuernos. Ambos cantan el sucederse de las horas y la danza de brujas se transforma en un canto de Eros. El Cabrio le propone a Mari-Gaila llevarla por los aires pero ésta, que no reconoce a Lucero, aborrece de su poder y le exige que la deje proseguir su camino para enterrar al crío. Pero, como arrastrada por una ráfaga, Mari-Gaila acaba a horcajadas del Cabrio, que la conduce al baile "por arcos de luna, por arcos de sol".

Cuando despierta, Mari-Gaila se halla al pie de la puerta de su casa. La Tatula, enviada por Lucero, le pide que vaya a encontrarse con él. Si va, Mari-Gaila augura una vida errante y con sobresaltos y, tras coger unas medias y unos pendientes de regalo, le dice a Rosa la Tatula que le dé las gracias pero le pide que sea él quien venga a verla. Más tarde, accede a acudir donde él quiera citarla. Poco después, la vieja Tatula le da cuenta a Lucero de su conversación con la Gaila y él le pide que le indique un cañaveral donde pueda apagar su sed.

Junto al río, el Padronés, Serenín de Bretal y Quintín Pintado ven fornicar a los dos amantes. La muchedumbre reconoce a Mari-Gaila y le echan en cara su deshonra. Ella los insulta y echa a andar con su falda desgarrada hasta que Milón de la Arnoya,



OCASO SEGUROS

CON LA MÚSICA

MECENAS DEL

TEATRO REAL

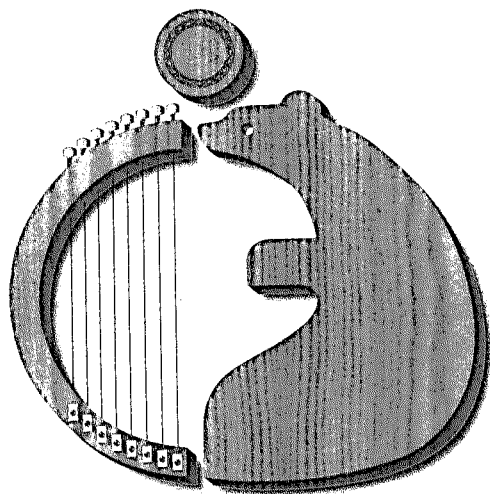
FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

Sinopsis

. . . .

con una piedra en la mano, le corta el camino. Semidesnuda, se zafa del gigante pero la multitud sigue corriendo tras ella. Le gritan que luzca su cuerpo subida en el carro de Milón. Ella danza desnuda, con la carne temblorosa, y finalmente cae arrodillada entre sollozos. Llegan Pedro Gailo y Simoniña, espantados al ver la escena, y el pueblo lanza imprecaciones al sacristán. Repican las campanas y aparece una procesión de peregrinos y devotos. Pedro Gailo saca su misal y lee en latín: "Quien esté libre de pecado, que tire la primera piedra." Aparece un coro que repite y completa la cita bíblica. Simoniña avanza con un cirio encendido y Mari-Gaila es conducida desnuda, de la mano de su marido, hasta la ermita. Mientras la pecadora, sobre el coro, expresa su deseo de volver al sendero de luz, se oye a lo lejos, en el monte, un grito dionisiaco.

. . .



La música es para todos una fuente de inspiración.

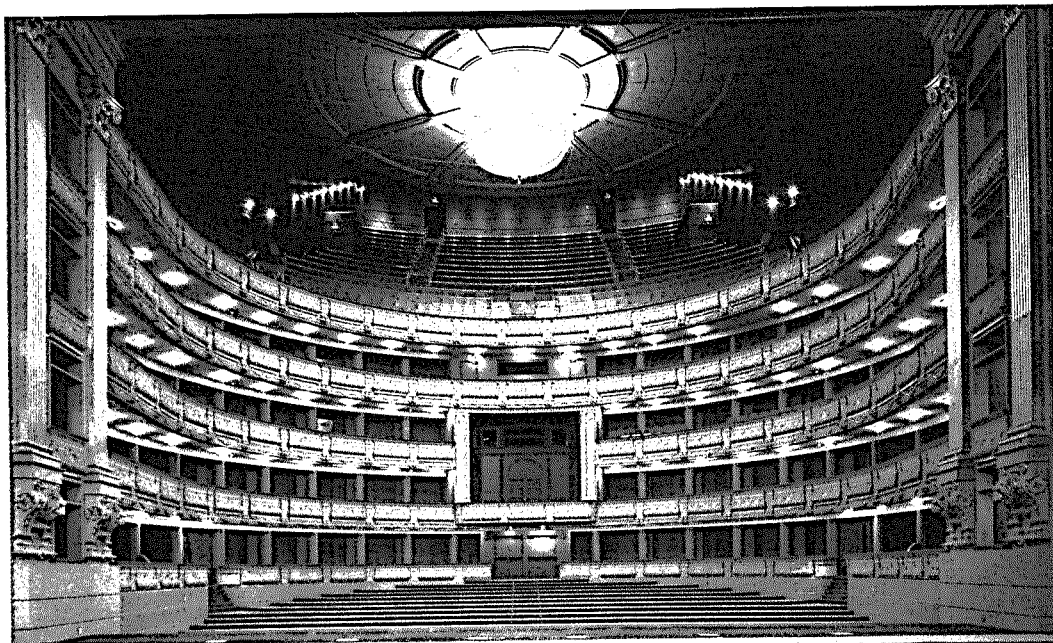
NUESTRO AGRADECIMIENTO A

LOS GRANDES MAESTROS DE SIEMPRE.

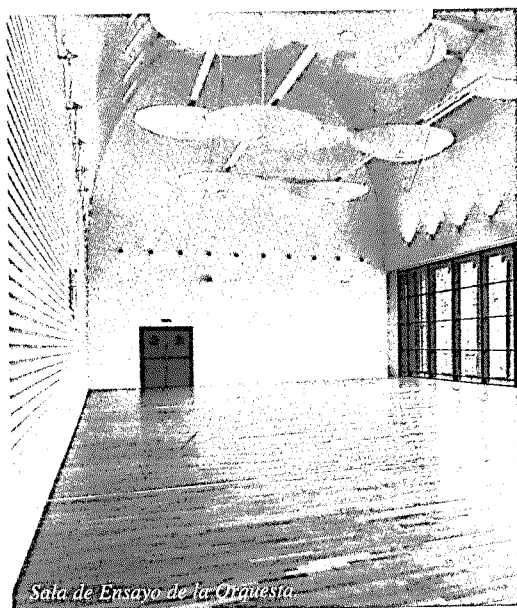
NUESTRO APOYO A LOS

GRANDES MÚSICOS DE HOY.

DESDE EL TEATRO REAL DE MADRID.



Vista general de la Sala, desde el escenario.



Sala de Ensayo de la Orquesta.



Foyer Principal

Rehabilitación y reconversión del Teatro Real de Madrid en Teatro de la Opera (Madrid).

huarte



Libreto

Divinas
.....
palabras

Francisco Nieva

Personajes

• • • •

DIVINAS PALABRAS

.....

LUCERO, que otras veces se llama Séptimo Miao, El Trasgo y El Cabrio	tenor
POCA PENA, su manceba	soprano
PEDRO GAILO, sacristán de San Clemente	barítono
MARI-GAILA, su mujer	soprano
SIMONIÑA, la hija de ambos	soprano
JUANA LA REINA, hermana de Pedro Gailo	soprano
LAUREANIÑO, su hijo idiota	actor
ROSA LA TATULA, vieja mendiga	mezzosoprano
MIGUELÍN EL PADRONÉS, mozo lañador	tenor
MARICA DEL REINO, hermana de Juana la Reina	soprano
MILÓN DE LA ARNOYA, pastor gigante	barítono
LUDOVINA, tabernera	soprano
SERENÍN DE BRETAL, viejo segador	tenor
QUINTÍN PINTADO, pastor negro	tenor
EL SOLDADO	tenor
LA NIÑA BLANCA	soprano
SU PADRE	bajo
SU MADRE	soprano

Libreto

• • • •

ACTO I

• • •

ESCENA I

• • • •

ALBORADA

SOMBRA ESPESA, EMBRUJADOS RELIEVES QUE
SE AGITAN. LEVEMENTE AMANECE SOBRE LA
TIERRA DE GALICIA.

ESCENA II

• • • •

AL AMANECER. DESHILADAS, SALEN DE LA
ERMITA ALGUNAS BEATAS QUE SE PIERDEN
MURMURADORAS Y PRESUROSAS. PEDRO
GAILO, EL SACRISTAN, CON EL BREVIARIO EN
MANO, PASEA POR EL ATRIO RASCÁNDOSE EL
CRANEO PELÓN, ABSTRAÍDO Y TANÁTICO.
BAJO UNOS CASTAÑOS ACAMPAN LUCERO Y SU
COIMA, QUE AMPARA EL ENVOLTORIO DE UN
NIÑO DE POCOS MESES EN SUS BRAZOS.
JUNTO AL PETATE DEL FARANDUL, LA JAULA DE
COLORIN, EL PAJARO ADIVINO, Y EL PERRO
COIMBRA, QUE LOS GUARDA.

GAILO

Miren dónde aquéllos
se fueron a poner
gentes reprobadas
todas de la uña,
que corren los caminos.

POCA PENA

(LLOROSA)

Casta de mal padre.

LUCERO

Pon que no lo fuera.

POCA PENA

¿Te titulas de cabra?

LUCERO

Titulándome padre del crío,
no debiera legarle mi mala leche.
Tocante a eso,
en pasando la noche en alguna villa,
conviene soltarlo.

POCA PENA

Ten entrañas de padre.

LUCERO

Porque las tengo.

POCA PENA

No me quites el hijo, Lucero,
o te mando un cuchillo en un costado.
¡Lucero, ten piedad!

LUCERO

Haremos otro.

POCA PENA

Ten caridad, Lucero.

LUCERO

¿Por qué no cambias de tocata?

POCA PENA

¡Escapado de un presidio!

GAILO

(LOS INTERPELA CON ESCÁNDALO)

A otros lugares era el iros,
con todos vuestros malos ejemplos
y no venir con ellos delante de Dios.

LUCERO

Con salud vayáis, ciudadano.
Veinte años llevo sin entrar en la iglesia.

(RIE)

Libreto

• • • •

GAILO
Serás amigo del diablo.

LUCERO
Somos compadres.
(RÍE)

GAILO
Sí, ahora ríe enseñando los dientes,
ya te llegará el rechinarlos.

LUCERO
¡Sermones!
Esa polka ya es muy antigua.
Otra me escucha:

¡Coimbra, ven acá!
Este animalillo que os muestro
tiene pacto secreto
con mi compadre Satanás.
¿Queréis verlo?

Ven acá, Coimbra;
mira qué respondes.
Mano derecha para el sí,
mano siniestra para el no.
Y el rabo te queda,
perro del demonio,
para el qué sé yo.
Ahora me contesta,
sin mentir alguno,
sí le hacen Cornelio
a este buen señor.

Amigo Coimbra,
contesta que no.

¿Y no tendrás ciencia
para conocer
sí, de los cofrades,
le hará su mujer,
si andando los tiempos
lo habremos de ver?

Mano derecha para el sí,
mano siniestra para el no.
Y el rabo te queda,
perro del demonio,
para el qué sé yo.

(ANUNCIA EL PERRO COIMBRA CON SU PATA
EL ACIAGO DESTINO DEL SACRISTÁN. RÍE EL
COMPADRE)

Saluda, Coimbra,
y pide perdón
de haber calumniado
a este camastrón.

GAILO
Burlas de un réprobo no afrentan.
¡ldos de aquí! ¡Marchaos!
¡ldos de aquí! ¡Marchaos!

LUCERO
Amigo, hay que tomarlo como un juego.
Nos vamos, Poca Pena.
Carga el petate.
En cuanto al niño...

LA COIMA
Ten entrañas de padre.

LUCERO
Pon que no lo fuera.

LA COIMA
Ten caridad, Lucero.

LUCERO
(QUE SE ECHA A LA ESPALDA LA JAULA DEL
PÁJARO Y TIRA CON LA CUERDA DEL PERRO
SABIO)

¡Andando y punto en boca!

(BURLÁNDOSE DEL SACRISTÁN FRIZADO)

Mano derecha para el sí,
mano siniestra para el no...

(RÍE Y SE ALEJA, SEGUIDO POR LA COIMA,
LLOROSA)

Libreto

• • • •

GAILO

Ríe, ríe, deslenguado.

Mucho habrás de reír
en los infiernos.

(VELOs MARCHARSE PERSIGNANDOSE)

E S C E N A I I I

• • • •

SALE LA ÚLTIMA DE LA ERMITA JUANA LA REINA,
QUE LIRA CON ESFUERZO DE UN CARRETON EN
DONDE EL HIJO BOBO CABIECA.

JUANA

¿Por qué razón esta mañana
no servisteis la comunión?
Mucha cuenta me hacía
de recibir a Dios, hermano Pedro.

GAILO

Sí que te encuentro decaída, Juana.

JUANA

Días hay que me retuerce la dolor de madre.

GAILO

Madre has de llamar a la tierra,
que de todos los pecadores lo es.

JUANA

¡Malpocado!

Si pudiera salir de su jergón
aunque contra su madre
con un cuchillo en alto se viniera.
Adiós, adiós. Por las trazas de mi calvario sigo.

(CAMINA HIRANDO DEL DORNAJO, LA ESCENA
COMIENZA A TRANSFORMARSE)

GAILO

Cuida de no morir en un camino.

JUANA

(ANDANDO)

Cuida de tu mujer y de tu casa,
desventurado.

GAILO

Corta esa lengua viperina,
que le has de ver la cara a Dios.

JUANA

No te oigo. ¡Ay, Señor!

¡Ay, Señor!

Señor del camino.

¡Ay, Señor!

(CIAMA MENDICANTE)

¡Hagan un bien de caridad

por el pobre cuitado

sin luz de razón!

¡Miradle, tan falto de valimiento!

¡Hagan un bien de caridad!

¡Socorran al pobre cativo, perdido, tullido!

¡Socorran al pobre cativo, sin luz de razón!

E S C E N A I V

• • • •

CAMINA JUANA LA REINA POR UN SENDERO
UMBRIO, QUE ATRAVIESA UN BOSQUE DE CASTA-
ÑOS.

LA ADIANTAN UNA CALLEJA DE RAPAZAS, PRI-
CIDIDAS POR MILÓN DE LA ARNOYA, PASTOR
GIGANTE CON BARBA Y CABELLOS DE FUEGO,
OJOS DE UN FUEGO AZULINO.

ESTE CONDUCE UN BUEY SACRIFICIAL, ADOR-
NADO COMO UN ALTAR, CON GUIRNAIDAS Y
RAMAJES SALPICADOS CON FLORES DE PAPEL.
RODEADO DE MOZUELAS, EL BUEY SOLO MUE-
STR LA ENORME CABEZA RIZADA Y TORVA.
LOS CUERNOS SE LLEVANTAN AL CIELO COMO
UNA LIRA.

MILÓN EXHIBE SU FUERZA Y SU ESTATURA
COLOSAL Y LAS RAPAZAS, DEVOTAS Y JOGUN-
DAS, LO CERCAN BAILANDO, COMO UNAS

Libreto

• • • •

POSEÍDAS. SUENA COMO UN RECIAMO
SAGRADO Y TRIBAL EL TUMULTO DE SUS
ZUECOS BAJO AQUEL TEGUO DE RAMAJE POR
EL QUE SE FILTRAN, IGUALES Y SIMÉTRICAS,
LAS ESPALDAS DEL SOL.
VA JUANA LA REINA, CONTUNDIDA CON EL
CERCO MÁGICO,
EXCITADA POR SU VIENTO ARCAICO Y VIOLENTO.

JUANA

¡Ay, Milón! ¡Hijo grande, torre y pastor!
Dios se sirva de tus arrestos contra
el enemigo moro y cristiano.
Dame una limosna para el coitadiño,
que aquí llevo como castigo de mis negros
pecados.

MILÓN

¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú!
Todos vamos a pedir al santo favor.
Aparta del camino, Juana Reina.
No incordies.
Mira que aquí llevo el buey patronal.
Guarda un respeto.
Su sangre te remediará.
Deja que se plante aquí mi pregón.

JUANA

Justicia, justicia pido.

MILÓN

La tendrás.

(PREGONERO Y DESAFIANTE)

¡Venid, venid, venid,
rapaces del monte:
reñid, reñid, reñid!
Mociñas del llano,
¡reid, reid, reid!
Casadas y viudas,
¡parid, parid!
¡Hijos de Milón,
nepotes del Cid!
Quien toque mi frente,

tocará su fin.

¡Venid a probaros,
venid, venid, venid!
Mociñas del llano,
¡reid, reid, reid!
Viudas y casadas,
¡parid, parid, parid!
¡Hijos de Milón,
nepotes del Cid!

SIMULTÁNEA, LA SORDA CANTILENA, REALIZADA
POR LOS ZUECOS DE LAS RAPAZAS EN TRANCE
FESTIVO.

RAPAZAS

Milón de la Arnoya,
Milón, Milón,
que tunde los vientos,
y hace sombra al sol;
con Santa Lucía,
con San Simeón,
con el benditiño
de San Benitón,
conduce tus bueyes
al prado mayor.
Milón de la Arnoya,
Milón, Milón,
que doblega un toro
y fuerza un dragón.
Con Santa Lucía,
con San Simeón,
con el benditiño
de San Benitón
conduce tus bueyes
al prado mayor.

SE REPITE COMO UN SORDO MURMULLO
INCANTATORIO.

CORO

¡Milón, tuércele los cuernos al buey!
¡Hazle que humille la cabeza!
¡Tuyo es, Milón!
¡Tuércele los cuernos!

Libreto

• • • • •

UNA BACANTE

No cites a los hombres, Milón,
que aquí no se gastan calzones.
¡Prueba con la bestia!

CORO

¡Ay, Milón!
Tuerce el cuello al buey sagrado.
¡No desfallezcas!
Su cerviz inclina al sol.
¡Oh, toro de fuego!
¡Milón, Milón!
Sendas del amor seguirás,
encendida antorcha lucirá, brillará
al viento mi frente daré transida.
¡Ay del amor, del amor!
¡Ay del amor amanecido!
¡Te embrujará!
¡Te embrujará!
¡Te embrujará sin fin!
¡Ay del amor, demo y santón!

(GRITANDO)

¡Tuércele los cuernos!
¡Tuércele los cuernos, Milón!
¡Doblega al toro!
¡Doblega al toro!
¡Que lo tumbes!
¡Que lo tumbes!
¡Vence, Milón!

MILÓN

¡Vais a verlo!

SE INICIA UNA DANZA RITUAL.

EN EL CENTRO ABRUJADO DE LA MUNEIRA Y CON
ALIENTO DE TITÁN RUBIO, MILÓN CONSIGUE
QUE EL BUEY, TERCO Y DIVINO, DERROTE
SU CABEZON RIZADO. GRITO DE JUBILO. HASTA
ENTONCES SE HA IDO REPITIENDO LA LETANIA DE
LAS MOCINAS.

SIGUEN SU ANDADURA BAILANDO Y SE PIERDEN
CON EL ERGUIDO MILÓN, QUE CONDUCE SU BUEY
SACRIFICIAL, POR LA QUIMERA DEL BOSQUE.

HERIDO POR LOS TRAZOS DE LUZ MERIDIANA.

CORO

Milón de la Arnoya.
Milón, Milón,
que tunde los vientos
y hace sombra al sol.
Con Santa Lucía,
con San Simeón,
con el benditiño
de San Benitón,
conduce tus bueyes
al prado mayor.
Milón de la Arnoya,
Milón, Milón,
que tunde los vientos
que tunde que tun,
que tun tu run tun,
que tunde, que tun,
que tunde que tun,
que tunde, que tunde,
que tunde los vientos,
que tunde, que tunde, que tun,
que tunde, que tunde, que tunde,
que tunde, que tun tu run tun.

JUANA LA REINA QUEDA SOLA SOBRE EL
ROLDI FISOTEADO, DE RODILLAS, AQUIJADA
DE UN DOLOR REPENTINO.

JUANA

¡Al infierno vayáis, demonios!
¡Al infierno vayáis!

E S C E N A V

• • • • •

RUEDA EL DORNAJO.

JUANA LA REINA POR LOS SENDEROS DE LA
ROMERÍA. CAMINA Y SE QUIJA.
CRUZASE CON ALGUNOS ROMEROS Y NEGOCIAN-
TES. SUENA A LO LEJOS UN PANDERO.
A PUNTO DADO, JUANA LA REINA SE DEJA

Libreto

• • • •

CAER EN EL SUEÑO.

JUANA

¡Ay, yo muero! ¡Yo muero!

LA ALCANZA ROSA LA TATULA, QUE ANDABA
POR AQUEL PARAJE.

JUANA

Con bien llegas, Tatula,
que ya de este mal fiero no me tengo.

TATULA

¿Es tanta la dolor?

JUANA

Un gato que me corroe
en el propio lugar del pecado.

TATULA

Es mal de ijada.

JUANA

Un trago de anisado
daráme la vida.

TATULA

Alguno pasará que lleve en su caneco.

JUANA

Me abra el Señor sus puertas.
¡Hoy acabó!

TATULA

Prueba a levantarte.
Mira, Juana Reina,
que me comprometes.
Vamos a la aldea.
No entregues el alma
en este camino, criatura.
Tienes que hacer confesión
y ponerte a las buenas con el Señor.

JUANA

(DELIRANDO)

¡Hay dinero, Marelo!
¡Dame un vaso de agua de limón!
¡Hay dinero!

TATULA

Esto es propio del delirio.

JUANA

Yo rajo.
¡Qué estrellón en el cielo!
¡Ay, qué gran ramaje!
¡No falta condumio!
¡Recogedme ese pañuelo,
que no le cabe encima más moneda!
¡Calla, Laureano!
¡Calla, Laureano!
¡Me tomó de su mano la Reina del cielo!
¡No me castigues con tu rayo, Señor!

DOBLA LA CABIZA PRIVADA DEL SENTIDO. LA
TATULA SE AIANA ESPANTADA Y HACI SEÑAS A
OTROS DOS BIGARDOS CAMINANTES, QUI NO
SON OTROS QUE EL COMPADRE MIAU, QUI
ANDABA DE CHACOTAS CON EL MARICUELA
MIGUELIN EL PADRONÉS.

TATULA

Acudid, cristianos,
por el alma de quien os trajo al mundo.
La dobló la dolor a Juana Reina.

E S C E N A V I

• • • •

EL PADRONÉS

Es Rosa la Tatula.

LUCERO

¡Acá me llevo!

LOS DOS SE ACERCAN. LA TATULA SACUDE A
JUANA REINA. TAMBIÉN SEPTIMO CON PARSE-

Libreto

• • • •

MONIA, FRUNCIENDO EL ENTREPEJO, CACHITA
EL BUITO DE LA PRIVADA.

TATULA

¡Respóndeme, curmana!

No despega los labios.

EL PADRONÉS, QUE SIGUE LA COMEDIA, AFANA
UN HUEVO DE LA CINTA Y, A HURTIADILLAS, LO
VA SORBIENDO.

LUCERO

(CON GRAVIDAD)

No hay que contar con la respuesta.

Esta infeliz ya es muerta.

No más te toca

que llevar el aviso a la familia.

Aquí quedamos apostados

guardando a la finada.

TATULA

¡Qué embajada!

LUCERO

Con declarar media verdad
sales del paso.

Y excusado es decir
que no me nombras.

TATULA

¿Y quién fue quien advirtió
que ella era muerta?

LUCERO

No me nombras, repito.

TATULA

¿Y si me llaman a declarar?

LUCERO

No me nombras.

TATULA

Tanto temor,

¿qué representa?

LUCERO

Tu cuero para un pandero.

LA TATULA, ESPANTADA, SE SANTIGUA. CONTRITA,
SE CUBRE CON LA TALLA Y SE ENCAMINA CON LA
MAIA NUEVA. EN CUANTO SE LA PIERDE DE VISTA,
LOS DOS COMPADRES SE LANZAN A REGISTRAR BAJO
EL JERGÓN, EN DONDE EL BOBO MANOTTA. EL PA-
DRONÉS HALLA UNA BOLSA SONORA DE DINEROS.

E S C E N A V I I

• • • •

EL PADRONÉS

Aquí hay timbres de plata.

LUCERO

De la que da la gata.

Saca la bolsa,

que este negocio es mío.

EL PADRONÉS

No os creí tan avaro.

Este negocio es de los dos.

Y habrá que ventilarlo.

LUCERO

Si no arrías esa bolsa,

te mando al corazón esta navaja.

EL PADRONÉS

No llegaréis con ello

al fin del mundo.

Si acaso, a la plaza de Ceuta,

donde está el gran presidio.

LUCERO

Y la flor de España.

De allí soy escapado,

Libreto

• • • •

comadre maricuela.
Dácame ya la bolsa
o te delato incontinenti.
¡Dácame!
¿No te recuerda la taberna
en el camino nuevo?

EL PADRONÉS
¡Coplas!

LUCERO
Pues escarbando
al pie de la ventana
por donde el robo se hizo,
topé con este arete,
que es hermano
de ése que llevas puesto
en la otra oreja.

MIGUELÍN
¡Coplas!

LUCERO
Iremos con el cuento
a los señores guardias.

MIGUELÍN
(CEDIENDO LA BOLSA)
¡Ay, cochinos ochavos!
Los aborrezco.
En un pique estuvimos de reñir.
Riña de enamorados.

LUCERO
Riña de enamorados...

E S C E N A V I I I

• • • •

A MODO DE CONSULTO, EL BIGARDON ACUDE
DE NUEVO A LOS HUEVOS.
Y, EN ESTA, SE ESCUCHAN AYES Y RUMORES
CERCANOS. ALZA MIGUELÍN LA CABEZA Y OTTA.

MIGUELÍN
Aquí llegan las Gailas,
hija y madre.
Mari-Gaila, casada
con un Pedro Gailo.

LUCERO
Diría que lo conozco.
¿El sacristán?

MIGUELÍN
Ese mismo.

LLEGAN LAS GAILAS, QUE AUN CARGAN CON
SUS CANTAROS, SEGUIDAS POR ROSA LA
TATULA Y UN PUÑADO DE MUJERUCAS QUE
VAN A ENCORVARSE SOBRE LA MUERTA Y EL
BALDADO.

LUCERO
Qué buen palmito de mujer.

MIGUELÍN
Le saca muchos puntos a la hija.

MARI-GAILA
(SIN ACERCARSE)
Declárame, Tatula,
si ya es difunta
que no me falte fortaleza,
¡que no me falte!
¡Que no me falte!
¡Ay, Simoniña!

SIMONIÑA
¡Qué triste vida te acompañó!

MARI-GAILA
¡Qué triste sino!

SIMONIÑA
¡Qué amargo sino!

Libreto

.....

MARI-GAILA
¡Pena te acompañó!

SIMONIÑA
¡Qué triste sino!

POR TODA RESPUESTA, EL PUÑADO DE MUJERES
SE ARRODILLA E INICIA UN REZO QUE
ACOMPANA EL ENFATICO PANTO DE MARI-
GAILA. QUE ESTRELLA EL CÁNTARO SOBRE LAS
PIEDRAS. LE SIGUE CON SUS AYES SIMONINA
SIN DECIDIRSE A ACABAR CON EL SUYO.

MARI-GAILA
¡Simoniña!

SIMONIÑA
¡Madre!

MARI-GAILA
¡Qué dolor me acosa!

SIMONIÑA
¡Madre, madre!

MARI-GAILA
¡Juana Reina!
¡Qué amargo sino el tuyo!
¡Ciego camino!

SIMONIÑA
¡Ay, madre, madre!

MARI-GAILA
¡Ay, Simoniña, qué dolor!
¡Ay, Simoniña!
¡Que no me falte fortaleza!

E S C E N A I X

.....

MARI-GAILA
Escacha el cántaro, Simoniña.

Ay, Simoniña, escacha el cántaro.
Triste sino, cuñada,
acabar como la hija de un déspota.
Nunca la sangre te llamó
y jamás te arrimaste
al abrigo de tu familia.

Ahora te llama para siempre
este suelo que todos pisan.
¡Ay, qué dolor!
Escacha el cántaro.
¡Escacha el cántaro, Simoniña!
Andar caminos, pobre cuñada;
soles y lluvias, pasar trabajos,
aquéllas fueron tus romerías.
De tu familia te departiste.
Falsos agravios de mí tuviste
y nos dejaste por tu rapiña.
¡Ay, qué dolor!
¡Escacha el cántaro!
¡Escacha el cántaro, Simoniña!
Te marchaste,
cuñada mía.
¡Ay, qué dolor!

E S C E N A X

.....

TATULA
Te lega el carretón con su provecho.

MARI-GAILA
(ROMPIENDO SU ACTUACION CON TODO
GARBO Y NATURALIDAD)
Mal provecho será, si por él tengo
que abandonar el Reino de mi casa.

EL COMPADRE MIAU, INTERESADO Y RIJOSO,
VIENE A INTERVENIR CON MARCHOSERIA. LA
GAILA LE MIRA CON CHIRIA BURLONA SERIEDAD.

LUCERO
Mis condolencias por la finada.

Libreto

• • • •

Y si os valiera de mí el consejo,
estos sujetos son delicados,
hay que tener mano con ellos.

SIMONIÑA

¿Y usted quién es, Señor Compadre,
que se vuelve a mi madre
con estos discursos?

LUCERO

Que no es soflama, niña.
Si ella quiere
encartarse conmigo en un negocio
todos saldriamos bien parados.

(A MARI-GAILA, QUE LO DIVISA INQUIETA
BAJO SU ARROGANCIA)

Si usted quisiera recordar
alguna cosa de lo hablado...

MARI-GAILA

Lo que no se borre
podré recordarlo.

(CAMBIANDO DE ACTITUD)

¡Ay, Simoniña, no te cortes!
¡Ay, Simoniña, escacha el cántaro!

SIMONINA, SOSPECHANDO UN ACUERDO
FACILITO, VIENE A ROMPER SU CANTARO ENTRE
LOS DOS, SEPARÁNDOLOS.

APARECE MARICA DEL REINO, HERMANA DE
LA DIJUNTA.

E S C E N A X I

• • • •

MARICA DEL REINO

¿Dónde estás, Juana?

CORO DE MUJERES II

¿Dónde estás, Juana?

CORO DE MUJERES I

¿Dónde estás, Juana?

PEDRO GAILO

¿Dónde estás, hermana mía?
¡Callaste para siempre!
¡Cuánto dolor nos inunda el alma!

CORO I-II

(COMO UN RIZO)

¿Dónde estás, Juana?
¡Callaste para siempre!
¡Nuestro Señor te llamó!
¡Cuánto dolor nos inunda el alma!

MARI-GAILA

¡Callaste para siempre!

CORO I-II

¡Callaste para siempre!

CORO I

¡Nuestro Señor te llamó!

CORO I-II

¡Cuánto dolor nos inunda el alma!
¡Sin acordar de los que aquí quedamos!

MARICA DEL REINO

¿Dónde estás, Juana?
¿Dónde finaste, hermana mía?
¡Ay, Juana, hermana mía, qué blanca estás!
¡Ya no me miran tus ojos!

CORO

¿Dónde estás, Juana?
¿Dónde estás?
¿Dónde estás, Juana?
¡Callaste para siempre!
¡Nuestro Señor te llamó!
Sin acordar de los que aquí quedamos.

Libreto

• • • • •

E S C E N A X I I

• • • • •

MARICA DEL REINO

¡Juana, hermana mía!

¡Si en el mundo de la verdad
topas con mi difunto,
dirasle la ley que le guardé!

MARI-GAILA

¡Cuñada, flor de los caminos!

Ya estás a la vera de Dios nuestro Señor.

MARICA DEL REINO

¡Dirasle que nunca más quise volver a casar,
y que nunca me faltaron las buenas proposi-
ciones!

MARI-GAILA

¡Cuñada, que tantos trabajos pasaste,
ya tienes regalo a su mesa!

MARICA DEL REINO

Ahora soy una vieja,
pero me dejó bien lozana.

MARI-GAILA

Ya estás en el baile de los ángeles.

MARICA DEL REINO

¡Dirasle que un habanero de posibles me pre-
tendía, y que jamás le miré la cara!

MARI-GAILA

¡Ay, cuñada, quién como tú pudiese estar a oír
los cuentos divertidos de San Pedro!

E S C E N A X I I I

• • • • •

MARI-GAILA SE TOMA UN DESCANSO SOBRE UN
VIEJO TRONCO CORIADO, CON EL SEÑO INTEN-
DO DE SUSPIROS, Y EL COMPADRI MIAU SE LE
ACERCA SILENCIOSO Y RÍJIDO A OFRECERLE UN

BRASO. LAS MUJERUCAS REZADORAS NO DEJAN
DE APUNALAR EL OJO CON DISIMULO, LUEGO,
ESCANDALIZADAS.

LUCERO

Un buche de agua
le viniera al pelo,
o bien, una copita de resolio.

MARI-GAILA

Más valiera que mi marido
nos sostuviera la cabeza
en este trance tan destacado.

LUCERO

¿No cuida de sus buenas prendas?
Pues el gachó no está en juicio.

MARI-GAILA

No sabe más allá de la misa.
Pero le importa la decencia.
¿Entiende usted?

LUCERO

Sé respetar, señora.

MARI-GAILA

No consuela mi sentimiento,
esas camamas del señorito.

EL SIGO TORCIDO DE LA CONVERSACION LES
HACE ADOPTAR UNA ACTITUD COMPUESTA,
DISIMULADA, A PESAR DE QUE LAS MUJERES
QUE REZAN CON LA CABEZA GACHA LES TAN-
ZAN AL DESGASTE UNA MIRADA ESCRUTADORA.

LUCERO

¿De qué peca mi cortesía?

MARI-GAILA

¿No hay amigos en esta tierra?

Libreto

• • • •

LUCERO

Si quisiera contar con uno,
no tengo otro nombre que Séptimo.

MARI-GAILA

¿No le llaman a usted Lucero?

LUCERO

No se aparte y descanse aquí,
sobre los vuelos de mi capa.

MARI-GAILA

¡Ay, qué desmayo!
La vista se me desvanece...

LUCERO

Nó se aparte, no se aleje,
de los vuelos de mi capa.

MARI-GAILA

Desvanezco,
Siento el frío del vacío...
Del desmayo.

EL FARANDUL, OSADO Y SOMBRIO, LA ACOMODA SOBRE UNA PIEDRA, ENVOLVIENDOLA. ÉLLA, VENCIDA, SE DEJA HACER Y QUEDA SU MANO BLANCA Y PECOSA ABANDONADA ENTRE LAS RAPACES DE LUCERO. EL ESCANDALO SUBE DE PUNTO. SIMONIÑA SE ACOSTA CENUDA A LA PAREJA Y TRATA DE ATRAER LA CABEZA DE SU MADRE. MARI-GAILA FINJE UN AMAGO DE TRANCE Y SE CRISPA ELEVANDO EL BUSTO. ES PRETEXTO PARA QUE LUCERO LA ATIENDA CON MÁS SOLICITUD. AHORA ÉLLA NO SUELTA SU MANO. SIMONIÑA SE LA DESINIAZA Y QUEDA MIRANDO A LUCERO CON SUS OJITOS INEXCRUTABLES DE VACA RUBIA. CONTINUA EL PLANTO. MARI-GAILA SE YERQUE DE PRONTO Y SE INCORPORA FRESCA Y DECLAMATORIA AL PLANTO HASTA QUE SE HACE EL OSCURO.

E S C E N A X I V

• • • •

CORO

¡Nuestro Señor te llamó!
Callaste para siempre.
¿Dónde estás, Juana?

E S C E N A X V

• • • •

OSCURIDAD. EL ÚLTIMO SOL DE LA TARDE
ILUMINA EL ATRIO DONDE DEPARTEN PEDRO
GAILO Y MARICA DEL REINO, CONSPIRADORA.

MARICA DEL REINO

¿Así dejas, Pedro Gailo, que se pierda tu
mujer?

GAILO

Llegas como una serpiente, Marica.

MARICA DEL REINO

Ya te caerá la venda de los ojos.

GAILO

Estoy del pecho resentido
y, si la pego, se me vuelve.
Si un día la mato,
la cadena me espera.

MARICA DEL REINO

No consientas anidar la deshonra.
Limpia del honor tu blasón,
cuida de tu honor.

PEDRO GAILO

Nada remedia de desunirnos.
Este pelado
de vecindario
quiere perderme.
¡Pues sean abrasadas
las malas lenguas!

Libreto

• • • • •

MARICA DEL REINO

¡Perdición y extravío es tu mujer!

PEDRO GAILO

Así un hombre de bien se pierde,
y por perdido me encuentro ya.
Esta noche saco los filos
a la navaja que me vengue.

MARICA DEL REINO

¡No consientas tu ruina!

PEDRO GAILO

¡Me entregas al pecado, Marica!
¡Con qué negros presagios me vienes!
¡Vete, vete!

MARICA DEL REINO

No digo que la mates,
pero májala.

GAILO

¡Me pierdes, Marica!
¡Me pierdes!

E S C E N A X V I

• • • • •

TRANSICION.

HUYE PEDRO GAILO COMO PERSEGUIDO POR EL DEMONIO Y MARICA DEL REINO DESAPARECE, HACIENDO UN ESPANTO DE BRAZOS. LA ESCENA SE TRANSFORMA Y SE INUNDA, CON TODOS LOS COLORES Y CLAMORES DE LA ROMERÍA.

EL GENTIO VARIOPINTO ACUSA EN SU MOVIMIENTO CASI MARITIMO LA LLEGADA DE MARI-GAILA, QUE LIRA DESAFIANTE Y HERMOSA DE SU CARRITON, ACICALADO COMO UN BALCON EN FIESTA.

E S C E N A X V I I

• • • • •

TIEMPO DE FIESTAS EN VIANA DEL PRIOR.
ROMERÍA.

MARI-GAILA

Yo quisiera vivir en La Habana
a pesar del calor que hace allí,
y salir al caer de la tarde
a paseo en un quitrí.

En un quitrí,
en un quitrí.
Moreno belfón,
me gusta a mí.

Yo quisiera vivir en La Habana
a pesar del calor que hace allí,
y salir al caer de la tarde
a paseo en un quitrí.

LUCERO

Mari Gaila, ven a mí.
De paseo en un quitrí.

CORO

En la tarde,
en la mansión dorada
que cobija y enreda
la fiebre del sol,
camina divina
la Mari-Gaila
por su mal cautiva
de un bigardón.

E S C E N A X V I I I

• • • • •

EL CANTO DE MARI-GAILA SUSCITA TODA LA BRAMA DE LOS FERIANTES, QUI LE HACEN VEREDA CON ADMIRACION. VEREDA QUE LA LLEVA A PLANTARSE DE MANOS A BOCA CON EL COMPAÑERO MIAU, AL CANTO DEL ALCAZAR

Libreto

• • • • •

REPINTADO DE DONDE SACA LA BUENAVENTURA EL PAJARITO.

SEPTIMO SE CUBRE UN OJO CON UN PARCHIL, ESCAPADO DE ALGUNA FICHTORIA, PARA DISIMULARSE A LOS GUARDIAS.

EL AMBIENTE SE PUEBIA DE OTROS CANTOS TIJANOS.

LUCERO

Linda tocata.

Parece habanera.

¿No me conoce usted, comadre?

MARI-GAILA

Le cambia mucho el ojo
que lleva tapado.

LUCERO

¿Una suerte de pajarito?

DE PRONTO, SE ADELANTA EL PADRONES,
ACHISPADO, SURGIDO DE LA MASA.

MIGUELÍN

La abono yo y se la ofrezco por ser la Reina
del cotarro.

LUCERO

Se la regalo por su gracia.

¿Está usted de acuerdo, morena?

MARI-GAILA

Mi suerte es desgracia.

LUCERO

Echa la suerte a esta señora, Colorín.

MARI-GAILA

Mi suerte es desgracia.

E S C E N A X I X

• • • • •

PARCEC QUE LA ROMERIA SE OSCURECI COMO
AL PASO DE UNA NUBE CARGADA DE LLUVIA;
SE APACIGUA Y CASI INMUDECE EL GENTIO.
TODO PARCEC ENMARcado EN UN ENFASIS
TRAGICO. EN ESTE INTERVALO, COLORIN, A LA
PUERTA DEL ALCAZAR, ENTREGA LA CARTA. EL
COMPADRE MIAU ROMPE EL SOBRE, Y LEE EN
ALTO.

LUCERO

Venus y Ceres.

En esta conjunción se descorren los velos
de tu Destino.

Ceres te ofrece frutos.

Venus, licencias.

Tu destino es el de la mujer hermosa.

Tu trono el de la primavera.

La rosa se hace carne
y la carne perece en su destino.
Pero en la gloria de la noche,
tu cuerpo lucirá como ninguna estrella
luce en el firmamento
y será flecha balsámica
en el corazón de los hombres.

Por un instante reinarás
y un zodiaco de amor será tu alfombra.

Venus y Ceres te ofrecen el destino
que marca el renacer del día.

Tu destino es el vuelo de la estrella en la
noche.

Goza tu suerte, Mari Gaila,
que estos bienes tienen todos unas alas muy
fugitivas.

No mires hacia atrás y arrímate
a este fino sujeto,
que se apresta a subir contigo
cuando quieras al pico del mundo
y, si se tercia,
a la misma cresta de Dios.

Libreto

. . . .

Pliega las alas conmigo,
¡oh, perla de noche!,
¡oh, luna de amor!,
brazos con espadas
recorren el mundo
buscando el placer de herir.

EL RUMOREANTE GENTIO LOS OCULTA EN SUS
ONDAS COMO SI LOS ANEGASE.

PERO YA SE AVICINA EL CRIPUSCULO Y LA
PROPIA ROMERÍA COMIENZA A DISOLVERSE.
SIEMPRE ENTRE CANTICOS CONFUSOS, FRENTE
A UN SOL PONIENTE COMO UNA MANZANA
ROJA.

CONTRA ESE GRAN CIRCULO ENSANGRENTA-
DO, VIMOS ALEJARSE A MARI-GAILA TIRANDO
DE SU CARRETON.

E S C E N A X X

. . . .

MARI-GAILA

Mi triunfo sería entregarme a ti,
tus brazos sobre mí, sin penas de amor.
Escucharé la oscura voz que cantará
la canción de tus horas, caprichoso azar.
Cerca de ti.

LUCERO

Tu sabor será dulce,
como la flor que alfombrará
de luz tu amanecer.

MARI-GAILA

El vuelo azul
mece sus alas al viento.
Me ciño al sol de tu pasión,
me abraza el yugo de tu amor,
con voces de fuego
de rojo león.

LUCERO

Tu resplandor ciega mi ser.

Prolonga tu voz la línea del mar
y acosta el cabo de sufrir,
con voces de fuego
y amargo fulgor.

MARI-GAILA SE ALEJA POR UN CAMINO
INTERMINABLE HACIA LA NOCHE.

PAGANA Y CIMBREANTE, SE FUNDI CON LOS
MIRAJES CRIPUSCULOS.

MAS DE UNA VEZ VOLVI LA VISTA HACIA EL
COMPADRE QUE LE DISPIDE CON GARBOSA
SOLTAMA APOYADO EN SU MISHLA
DE TARANDUL.

E S C E N A X X I

. . . .

CORO

Coronar,
coronar la cima del azar.
Perdida en el mar,
perdida en el sol.
Cegar,
penar
los vientos de pasión.

Coronar la noche silenciosa,
caminar burlada del amor.
Dolor de vivir,
dolor de morir,
sufrir la noche oscura del sentir.

CORO

Mari-Gaila del dolor,
Mari-Gaila lubicán,
por el diablo deseada,
mal tenida y mal casada.

MARI-GAILA

Mis remordimientos
son mis sentimientos.
Con la sed del caminante,

Libreto

. . . .

con dolor
del caminar sin luz,
con dolor de amante.

CORO

Por sus difuntos señalada.
Burlada.
Por las estrellas coronada.

MARI-GAILA

Dolor de caminar,
siento cegar
con el dolor de la vida
en su camino.
Mi destino,
mis suspiros,
el amargo amor.

CORO

Manchada,
por el camino abandonada,
perdida al viento,
por el diablo deseada.
Licencioso vuelo al mar.
Mari-Gaila,
desgraciada suerte tuya.
Mari-Gaila,
descarriada del confin.
Amargura de ser,
amargura de sentir.
Mari-Gaila, sendero de dolor,
anohecer del caminar,
muerte ciega,
suerte negra,
noche cerrada
sin libertad.

MARI-GAILA

Vendrá la gloria al fin,
la luz del sol.
Caminar sobre el mar
de la ilusión.

Alma, vida,
huye, muerte,
mis días,
mis noches,
mi libertad.

LUCERO

Jirones de vida dejás
en tu camino.
Dolores, fulgores, pasiones.
Soñar sobre el vuelo
de la estrella de la noche,
sendero,
camino de luz.

Libreto

• • • •

ACTO II

• • •

NOCTURNAL

DE NUEVO EL ESPACIO EXPRESIVO DEL INICIO
DE LA OPERA COBRA CONTINUIDAD.
UN MUNDO DE PREMONICIONES SE HACE
PATENTE.

E S C E N A I

• • • •

RUMOR DE VIENTO Y DE LUVIA. EN LA
PENUMBRA SE DIVISA A PEDRO GAILO, QUE
SACA LOS FILOS DEL CUCHILLO. SIMONINA SE
LE MANTIENE AL LADO, AGARRANDO UN
PICHIL DE VINO QUE LE HA ARRIBATADO.
SOLO LES AUMBRA UN CANDIL COLGADO DE
UN ALA DE LA CHIMENEA.

E S C E N A I I

• • • •

PEDRO GAILO

He de vengar mi honra.
Es la mujer la perdición del hombre.

SIMONIÑA

¿Qué barulla, mi padre?
Ande a dormir. ¡Ligero!

PEDRO GAILO

Callar la boca es obediencia.

SIMONIÑA

Váyase usted a dormir, borrachón.

PEDRO GAILO

Primero he de sacar filo al cuchillo.
Toda la noche a la faena.

SIMONIÑA

Borrachón.

PEDRO GAILO

Esta es la suerte que me pierde.

SIMONIÑA

Borrachón. ¡Demonio fuera!

PEDRO GAILO

Considera bien, Simoniña,
que sin padre y madre te quedas.
¡Ay, Simoniña,
el fuero de honra
sin padre te deja!

SIMONIÑA

(OTRECHENDOLLE DEL PICHIL)

Tome otro sorbo y duérmase.

PEDRO GAILO

Bebe primero, Simoniña, prenda.

(BIBE SIMONINA Y, AL HACERLO, SE LE
LEVANTA LA CAMISA)

¡Oh, qué piernas redondas tienes!

SIMONIÑA

No mire usted lo que no debe,
y véngase para la cama.

(TIRA DE EL)

PEDRO GAILO

¿Para qué cama, venturosa,
si no es para yacer contigo?
Vamos a ponerle un millar de cuernos
a esa desmandada.

SIMONIÑA

Demonio fuera yacer los dos.

PEDRO GAILO

¡Eres canela!

SIMONINA, MUY SOFOCADA, LO ACUESTA EN
EL JERGON. LO EMPUJA Y LUEGO DESCULIGA
EL CANDIL Y HUYE POR LA ESCALERA DEL
SOBRADO.

Libreto

• • • •

PEDRO GAILO

¡Ven acá, Simoniña!

¡Acude, prenda!

SIMONIÑA

La sangre se me hiela.

¡Padre mío!

PEDRO GAILO

Ven hacia mí, Simoniña.

¿Dónde estás, que no te palpo?

Ahora tú eres mi reina.

Pues que me da corona,

vamos nosotros dos a ponerle

a tu madre otra igual en la frente.

¡Cómo rie aquel demonio colorado!

¡Espántamelo, Simoniña, prenda!

¡Espántamelo!

¡La serpiente de los siete brazos!

TABERNA DEL PUERTO HAY COPIAS Y CARTAS.

MARI-GAILA LLEGA TIRANDO DEL DORNAJO Y ESCUCHA, ACURRUCANDOSE EN LA SOMBRA DE LA GARITA. SUENAN FIVIANOS UNOS CASCAPILES. COIMBRA CORRE LA PLAYA OLFAJEANDO Y SE DESTACA, NEGRO, EN LA PUERTA ILUMINADA DE LA GARITA LA FIGURA DE LUCERO. MARI-GAILA EFECUTA, Y EN LA SOMBRA DE LA GARITA SE JUNTAN LOS DOS.

MARI-GAILA

Vamos más lejos.

LUCERO

No se sobresalte usted.

MARI-GAILA

Miro por mi honra.

Si aciertan a vernos juntos
ya están levantando un enredo.

LUCERO

Podemos ocultarnos en la casilla.

MARI-GAILA

No le quiero a usted tan cerca, amigo.
Retire usted el brazo.

LUCERO

Ya está usted amenazándome con las uñas.

MARI-GAILA

Es mi modo. ¿Y cómo va usted por el mundo
sin una buena compañera?

LUCERO

Aún no pude ganar un corazón.

MARI-GAILA

¿A quién requirió,
que alcanzó tan mala correspondencia?

E S C E N A I I I

• • • •

TRANSICION ORQUESTAL DE LA ALUCINACION DE PEDRO GAILO AL CIELO ESTRELLADO Y LAS OLAS DEL MAR.

E S C E N A I V

• • • •

SE OSCURECE LA ESCENA Y SE INSINUA UN RUMOR DE OLAJE. CUANDO LA LUZ SE HACIESTA ES LA DE UN ESTATICO CREPUSCULO EN UN PARAJE TAN INTENSAMENTE VACIO COMO EL MAR. PERIFUADAS EN SU PEQUEÑEZ, LAS FIGURAS DE MARI-GAILA Y EL COMPADRI MIAU SE ABRAZAN. VAN APARECIENDO ALGUNAS ESTRELLAS.

UNA GARITA DE CARABINEROS MEDIO TUMBADA EN LA PLAYA Y DESHACIENDOSE.

OLAS DE MAR CON PERIFUAS DE PLATA SE ABREN SOBRE LAS PENAS; SE MECEN SOMBRAS DE MASTILEROS; ALUMBRAN LAS BOYAS LIJANAS; EN LA

Libreto

. . . .

LUCERO

De mujeres maldigo.

MARI-GAILA

Por ellas ciega.

LUCERO

Por una sola que es usted.

Sólo usted quema mi pasión.

MARI-GAILA

¡Cuánta calor...!

¡Pues iba el amigo acompañado,
no hace mucho, de una buena hembra!
¿Qué ha sido de ella?

LUCERO

Desesperada se ha suicidado.

MARI-GAILA

¿Qué representa esa palabra?

LUCERO

Que ella misma se ha dado muerte.

MARI-GAILA

¿De verse abandonada?

LUCERO

O dolorida de sufrir la vida.

De falta de cabeza

de valor y arrojo.

MARI-GAILA

O de mucho amor.

LUCERO

Es usted mujer que ciega los sentidos.

Vuela usted con su estrella.

¿No se ha matado ningún hombre por
usted?

MARI-GAILA

¡Cómo se chulea!

LUCERO

Pues seré yo el primero.

MARI-GAILA

No tiene mi cara ese mérito.

LUCERO

Usted no puede apreciar
el fulgor de su mirar.

MARI-GAILA

¿Qué labia gasta!

LUCERO

Usted no querrá mi muerte.

MARI-GAILA

Ni la de usted ni la de nadie.

LUCERO

Ni desear trincar mis sueños.

MARI-GAILA

Estese quieto el amigo, que llega gente.

LUCERO

Nadie llega.

MARI-GAILA

Puede llegar. ¡Es usted atrevido!

LUCERO

Vamos a entrarnos en la casilla.

EL FARANDUL ENTRA SUAVEMENTE A LA
COIMA, QUI SE RESISTE, BLANDA Y AMOROSA,
RICOSTANDOSE EN EL PECHO DEL HOMBRE.
LOS COHETES ABREN SUS LUCES DE COLORES
Y CARRILLAN SOBRE EL MAR.
EN LA SUBITA CLARIDAD DE LOS COHETES
APARECEN LAS TORRES DE LA COLEGATA.

Libreto

• • • •

LUCERO

Como una estrella sobre el mar
ilumina mi oscuridad,
suspira el aire de pasión,
Mari-Gaila, fulgor del mar.

LUCERO

Con las estrellas,
mi aliento va,
sigue tus huellas vivas,
buscando tu oculta resurrección.
La noche y tú
caminan con el mar.
La noche alumbra el mar
de luz profunda.

MARI-GAILA

Luceros blancos,
sus coros cantan sobre el mar.
Cantos de luz,
jirones de la noche
cuyo fuego me coronará,
con su vuelo sin fin,
de luz pasión,
de luz dolor.

MARI-GAILA, EN LA PUERTA DE LA GARITA, SE
AGACHA Y LEVANTA UN NAIPE CAÍDO EN LA
ARENA.

MARI-GAILA

¡Las siete espadas! ¿Cómo se interpreta?

LUCERO

Que de siete trabajos te recompensas
durmiendo esta noche con Séptimo.

MARI-GAILA

¿Y si duermo la semana?

LUCERO

De tu vida entera.

MARI-GAILA

¡Se proclama usted Dios!

LUCERO

No conozco a ese sujeto.

MARI-GAILA SE DETIENE RESISTIÉNDOSE A
ENTRAR EN LA GARITA, EN TORNO A LOS OJOS
RESPIRA CON REIR ALEGRE DE VINO Y LICEN-
CIAS.

Entra conmigo.

MARI-GAILA

¿Y qué hago del carretón?

LUCERO

Lo dejas fuera.
Entramos, pecamos y nos caminamos.

MARI-GAILA

Lindo verso.

LUCERO

Vamos, entra, vamos.

EL FARANDUL MUERDE LA BOCA DE LA MUJER,
QUE SE RECOGE SUSPIRANDO, DESFALLECIDA Y
FELIZ. EL CLARO DE LUNA LOS DESTACA SOBRE
LA PUERTA DE LA GARITA ABANDONADA.

LUCERO

¡Bebí tu sangre!

MARI-GAILA

A ti me entrego.

LUCERO

¿Sabes quién soy?

MARI-GAILA

¡Eres mi negro!

Libreto

• • • •

E S C E N A V

• • • •

VIANA DEL PRIOR. CLAMOREO DE CAMPANAS.
NOCHE DE LUCEROS. UN HOSTAL FUERA DE
PUERTAS.

HACEN ALLI POSADA MENDIGOS Y TRAJINAN-
TIS DE TODA LAYA, NEGROS, ALEGRES PÍCAROS
AMARILLOS, ENFERMOS QUE, CON LA MANTA
AL HOMBRO Y UN PAJO EN LA MANO, PIDEN
LIMOSNA PARA LLEGAR AL SANTO HOSPITAL.
EL ACASO LOS JUNTA EN AQUEL GRAN
ZAGUAN. APARECE ROSA LA TATULA TIRANDO
DEL CARRETÓN DEL ENANO. LLEGA AL MOS-
TRADOR Y SE REGISTRA LA FALTRIQUERA AL
TIEMPO QUE RIE TODA SU BOCA SIN DIENTES.

LA TATULA

¿Es buena esta peseta, Ludovina?

LUDOVINA, PEQUEÑA, PELIRROJA, ENCENDIDA,
REDONDA, HACE SONAR LA MONEDA Y LA
IROTA ENTRE LOS DEDOS, EXAMINÁNDOLA A
LA LUZ CORNUDA DEL CANDIL.
VUELVE A SALTARLA SOBRE EL MOSTRADOR.

LUDOVINA

Parece buena. Mírala tú, Padronés.

PADRONÉS

No tiene tacha.

LA TATULA

¿Quieres ponérmela en perras, Ludovina?
Tenía mi recelo de que fuese cativa,
por la mano de donde viene.
Me la dio el castellano,
que va con el pajarito.

PADRONÉS

El compadre Miau.

LA TATULA

Ese ventolera, que ya encartó con Mari-Gaila.

Juntos como dos enamorados
quedan en la plaza
viendo los castillos de fuego y,
como es tanto el gentío,
me encomendaron el carretón.
Bien hacen de divertirse,
que son mozos.

LUDOVINA

De mocedad poco les queda.

PADRONÉS

El rabo por desollar. Son pieles del mismo
pandero.

DEL FONDO OSCURO DEL ZAGUÁN SALE A LA
LUZ UN MOZO ALTO, CON BARBA NACIENTE,
CAPOTE DE SOLDADO SOBRE LOS HOMBROS, Y
EL CANUTO DE LA LICENCIA AL PECHO.
TIENE CERCENADO UN BRAZO Y PIDE LIMOS-
NA TOCANDO EL ACORDEÓN CON UNA MANO.

EL SOLDADO

Mari-Gaila no es mujer para un hombre de
ese porte.

¡La otra tenía un garbo y un ceceo
más bien puesto!

PADRONÉS

La otra llevaba un crío a cuestas, y ésta
lleva en el carretón un premio de la lotería.
El compadre Miau,
a ese engendro de cabeza gorda
lo pasea por la redondez de España,
sacándole mucho dinero.

EL SOLDADO

No es caso superior. Fenómenos,
otros que vemos.

LA TATULA

Mejor enseñados en sus principios.

Libreto

. . . .

PADRONÉS

El compadre, de un perro con pulgas,
hizo el sacadineros de Coimbra.

LA TATULA

Mari-Gaila, teniendo el disfrute
del engendro,
no hacía nada.

EL SOLDADO

No es caso superior.

PADRONÉS

Es para lucirlo en una verbena
del propio Madrid.
A Ludovina, dale una copa,
que yo la abono,
y trae papel, que le haré un bonete.

EL SOLDADO

Para una cabeza tan gorda, será solideo.

LAUREANIÑO

¡Hou! ¡Hou!

EL SOLDADO

Tú, como sacabas el dinero era con barbas,
una joroba y el bonete colorado.

LAUREANIÑO

¡Hou, hou!

PADRONÉS

Y con todo te verás, si caes en la mano del
compadre Miau.

LA TATULA

Págale otra copa y estaos atentos.
Cuando tiene dos copas se pone un mundo
de divertido.
Haz la rana, Laureano.

LAUREANIÑO

¡Cua! ¡Cua!

PADRONÉS

¿Quieres otra copa, Laureano?

LAUREANIÑO

¡Hou! ¡Hou!

PADRONÉS

Dale otra, Ludovina.

LUDOVINA

Ya van tres por tu cuenta, tres perras.

PADRONÉS

Cóbrate de ese machacante.

LUDOVINA

¡Viva el rumbo!

TODOS

¡Viva el rumbo!

PADRONÉS, LA BOCA RASGADA POR UNA MALA
RISA, Y LA LENGUA SOBRE EL LUNAR RIZOSO
DEL LABIO, HACE BEBER AL ENANO, QUE,
HUNDIENDO EN LAS PAJAS DEL DORNAJO, SE
RELAME TORCIENDO LOS OJOS. BAJO LA CAM-
PANA DE LA CHUMENTA RESUENA DEFORMADO
EL GRITO EPILÉPTICO.

EL IDIOTA

¡Hou! ¡Hou!

PADRONÉS

Bebe, Napoleón Bonaparte.

EL SOLDADO

Píntale unos bigotes como los del Kaiser.

PADRONÉS

Voy a afeitarle una corona.

Libreto

• • • •

LA TATULA

Tienes ideas del pecado.

A CANTO DEL HOGAR, UN MATRIMONIO DE DOS VIJOS Y UNA NIÑA BLANCA CON HABILO MORADO REPARTEN LA CENA. ROSQUILLAS, VINO Y UN PAÑUELO CON GUINDAS. LA NIÑA, ESTÁTICA, PARECE UNA FIGURA DE CERA ENTRE AQUELLOS DOS VIJOS DE RITABLO, CON LAS ARRUGAS BIEN DIBUJADAS Y LOS ROSTROS DE UN OURI CALIENTE Y MELADO, COMO LOS PASTORES DE UNA ADORACION. EL GRITO DEL IDIOTA PONE LA FLOR DE UNA SONRISA EN LA BOCA TRISTE DE LA NIÑA.

LA NIÑA

¿Quieres pan de la fiesta, Laureaniño?

¿Y un melindre?

EL IDIOTA

¡Releche!

LA TATULA

Se encandila viendo a la rapaza.

¡Es muy pícaro!

EL IDIOTA, CON LAS MANOS CON TIMBLOR DE EPILEPSIA, PONE LOS OJOS EN BLANCO, LA NIÑA DEJA SOBRE EL DORNAJO GUINDAS Y ROSCOS, Y VUELVE A SENTARSE EN MEDIO DE LOS PADRES, ABSTRAIDA Y ESTÁTICA. CON SU HABILO MORADO Y SUS MANOS DE CERA, PARECE UNA VIRGEN MARTIR ENTRE DOS VIJAS FIGURAS DE RITABLO.

LA MADRE

Ludovina, no consientas
que tanto le den a beber.
¡A pique de que lo maten!

LA TATULA

¡Maldita palabra!

EL IDIOTA, LOS OJOS VUELTOS Y LA LENGUA VUELTA ENTRE LOS LABIOS NEGRUZCOS, RESPIRABA CON AHOGADO RONQUIDO. LA ENORME

CABEZA, GRENUDA, VISCOSA, RODABA AL HOYO COMO UNA CABEZA CORTADA. MIGUTÍN FI PADRONÉS, SESGANDO LA BOCA, SACABA LA PUNTA DE LA LENGUA Y MOJABA DE SALIVILLA EL RIZO DE SU LUNAR. LAS OTRAS SOMBRAS SE INCLINABAN SOBRE EL DORNAJO.

LUDOVINA

No le quitéis el aire.

PADRONÉS

Metedlo de cabeza en el pozo, que eso se le pasa.

LUDOVINA

Tatula, sácalo fuera.

Aquí no quiero más danzas.

CON LA BOCA CADA VEZ MAS TORCIDA, ARAÑA LA COICHA REMENDADA DEL DORNAJO, Y SUS MANOS, SACUDIDAS DE SUBITOS TIMBLORES, PARECEN AHIARSE. LA NIÑA Y LOS VIJOS GUARDAN UNA ACTITUD CRISTIANA, RECOGIDOS TRAS LA LLAMADA DE CRISTAL.

PADRONÉS

Mételo en el pozo que eso no es nada.

SOLDADO

¡Nada más que la muerte!

LUDOVINA

¡Que no lo quiero bajo mis tejas!

TATULA

Acaso no sea muerte total.

EL ENANO HABIA FINIDO EL ÚLTIMO TIMBLOR. SUS MANOS INFIANTES DE CERA OSCURA SE INCLAVIJABAN SOBRE LA COICHA DE REMENDOS, Y LA ENORME CABEZA AZULINCA,

Libreto

• • • •

CON LA LENGUA ENTRE LOS LABIOS, Y LOS
OJOS VIDRIADOS, PARECÍA DEGOLLADA.
LAS MOSCAS DEL GANADO ACUDÍAN A PICAR
EN ELLA.
LUDOVINA HABÍA DEJADO EL MOSTRADOR.

LUDOVINA
¡Que no quiero compromisos en mi casa!
¡Centellón! A ver cómo os ponéis todos fuera.

LA TATULA
Fuera me pongo, pero conviene que todos
se callen la boca de cómo pasó este cuento.

LUDOVINA
Aquí ninguno vio nada.

E S C E N A V I

• • • •

LA VIEJA RUEDA EL DORNAJO, Y EN EL UMBRAL
DE LA PUERTA, BLANCO DE LUNA, APARECE LA
MARI-GAILA. SU SOMBRA, LLENA DE RITMOS
CLÁSICOS, SE PRONUNCIA SOBRE LA NOCHE
DE PLATA.

MARI-GAILA
¡Salud a todos!

LUDOVINA
Oportuna llegas, Mari-Gaila.

MARI-GAILA
¿Qué misterio se pasa?

LA TATULA
Que la muerte no tiene aviso.

MARI-GAILA
¿El baldadío?

LUDOVINA
Espichó.

MARI-GAILA
¡Espadas son desgracias! ¡Amargo es mi destino!
¿Cómo a Séptimo Míau le daría aviso?
Bien quisiera pedirle consejo.

PADRONÉS
¿Dónde quedó?

MARI-GAILA
Fue llamado del casino de los caballeros.

LUDOVINA
El consejo es darle tierra.

MARI-GAILA
¿Tierra bendita?

LUDOVINA
¡No vas a enterrarlo al pie de un limonero!

EL PADRE DE LA NIÑA BLANCA
Cumple en conciencia, y pon al hijo
bajo la cruz de la madre.

E S C E N A V I I

• • • •

MARI-GAILA
Habré de caminar toda la noche
con el muerto en el carro.
¡Arrenegado el demonio sea!
Échame una copa, Ludovina. Tragos con tragos.
Échame otra para que sea medio real.
Si por mí preguntase Séptimo...

LUDOVINA
Tendrá respuesta. ¡Pónteme fuera, Mari-Gaila!

MARI-GAILA
Nuestro Señor misericordioso, te llevas
mis provechos y mis males me dejas.
¡Ya se voló de este mundo
quien me llenaba la alforja!

Libreto

• • • •

¡Jesús Nazareno, me quitas el amparo de
andar por los caminos,
y no me das otro sustento! ¡No harás para mí
tus milagros,
no me llenarás el horno de panes!
¿No harás por mí convertir en pan de alegría
la pena de vivir,
mi Jesús Nazareno?
Jesús Nazareno del dolor,
moriré por ti,
por callar mi dolor sin fin.
Jesús de luz,
Jesús de amor, ilumíname.
¡Ay, Jesús del Gran Poder Nazareno!

E S C E N A V I I I

• • • •

SE LEVANTAN LAS NIEBLAS QUE HACEN TAN-
TAS MAGÓRICO EL PAISAJE. APARECE EL COMPA-
ÑERE DOTADO DE UNAS INMENSAS ALAS
NEGRAS Y UNOS CUERNOS. MARI-GAILA, A
HORCAJADAS DE SU AMANTE, CABALGANDO
SOBRE SUS GALOPANTES SENTIDOS.

MARI-GAILA
¡A la una, la luz de la luna!

EL TRASGO-LUCERO
¡A la una, la luz de la luna!
¡Jujurujú!

MARI-GAILA
¡A las dos, la luz del sol!

EL TRASGO-LUCERO
¡A las dos, la luz del sol!

MARI-GAILA
¡A las tres, las tablillas de Mosén.
¡Arrenegado!

EL TRASGO-LUCERO
¡A las tres, las tablillas de Mosén!
¡Jujurujú! ¡Tuérceme los cuernos!

MARI-GAILA
¡A las cuatro, el canto del gallo!

EL TRASGO-LUCERO
¡A las cuatro, el canto del gallo!
¡Jujurujú! ¡Bésame en el rabo!

MARI-GAILA
¡A las cinco, lo que está escrito!

EL TRASGO-LUCERO
¡A las cinco, lo que está escrito!

MARI-GAILA
¡A las seis, la estrella de los reyes!

EL TRASGO-LUCERO
¡A las seis, la estrella de los reyes!

MARI-GAILA
¡A las siete, ceras de muerte!

EL TRASGO-LUCERO
¡A las siete, ceras de muerte!
¡Jujurujú!
Cuando remates,
echaremos un baile.

MARI-GAILA
¡A las ocho, almas del purgatorio!

EL TRASGO-LUCERO
¡A las ocho, almas del purgatorio!

MARI-GAILA
¡A las nueve, tres ojos y tres trébedes!

EL TRASGO-LUCERO
¡A las nueve, tres ojos y tres trébedes!

Libreto

• • • •

MARI-GAILA

¡A las diez, la espada del arcángel San Gabriel!

EL TRASGO-LUCERO

¡A las diez, la espada del arcángel San Miguel!
¡Jujurujú!

MARI-GAILA

¡A las once, se abren las puertas de bronce!

EL TRASGO-LUCERO

¡A las once, se abren las puertas de bronce!

MARI-GAILA

¡A las doce, el trueno del Señor revienta en las tripas del diablo mayor!

EL TRASGO-LUCERO

¡Jujurujú!

MARI-GAILA ESPERA EL TRUENO, Y SOLO OYE LA RISA DEL CABRÍO. OTRA VEZ SE TRANSMUDA EL PARAJE. HAY UNA IGLESIA SOBRE UNA ENCRUCIJADA. LAS BRUJAS DANZAN EN TORNO.

POR LA PUERTA SALE UN RESPLANDOR ROJIZO, Y PASA EL VIENTO CARGADO DE HUMO, CON OLOR DE SARDINAS ASADAS. EL CABRÍO, SOBRE LA VELETA DEL CAMPANARIO, LANZA SU RELINCHO.

E S C E N A I X

• • • •

LA DANZA DE BRUJAS SE TRANSFORMA EN UN CANTO DE EROS, SÍNTESIS DE AMOR Y MUERTE.

CORO

Conjuros, halos de amor,
cantos de luz y pasión,
cantos y mantos de ardid,

sombras de fuego y dolor,
fuego sutil
que se clava
en la roca, con uñas de hiel
rojo delfín desatado,
delfín volador.

E S C E N A X

• • • •

EL CABRÍO
¡Jujurujú!

MARI-GAILA

¡Arrenegado una y mil veces!

EL CABRÍO

¿Por qué me desconoces?

MARI-GAILA

¡Jamás te vi!

EL CABRÍO

¡Vente conmigo al baile!

MARI-GAILA

De tus romerías saber no quiero.

EL CABRÍO

Te llevaré por los aires, más alto
que el sol y la luna.

MARI-GAILA

Tu poder aborrezco.

EL CABRÍO

¡Jujurujú!

¿Quieres que te ponga al final de tu camino?
Con sólo soplar puedo hacerlo.

MARI-GAILA

Ya lo sé que puedes.

Libreto

.

EL CABRÍO

Tú, en toda la noche no has andado lo que te falta.

MARI-GAILA

¡Arrédrate, Cabrío, y déjame pasar!

MARI-GAILA TIRA DEL DORNAJO SIN PODER MOVERLO. LO SIENTE PESADO, COMO SI FUESE DE PIEDRA.

EL CABRÍO REVIENTA EN UNA RISADA Y DESAPARECE DEL CAMPANARIO, CABALGANDO SOBRE EL GALLO DE LA VELETA. OTRA VEZ SE TRANSMUDA EL PAISAJE. Y VUELVE A SER EL PARAJE DE LUNA CON RUMOR DE MAIZALES.

MARI-GAILA SE SIENTE LLEVADA EN UNA RÁFAGA. CASI NO SIENTE LA TIERRA. EL IMPULSO ACRECE, VA SUSPENDIDA EN EL AIRE, SE REMONTA. Y SUSPIRA CON DELEITE CARNAL. SIENTE BAJO LAS FALDAS LA SACUDIDA DE UNA GRUPA LANUDA, TIENDE LOS BRAZOS PARA NO CAER, Y SUS MANOS ENCUENTRAN LA RETORCIDA CUERNA DEL CABRÍO.

EL CABRÍO

¡Jujurujú!

MARI-GAILA

¿Adónde me llevas?

EL CABRÍO

Vamos al baile.

MARI-GAILA

¿Por dónde vamos?

EL CABRÍO

Por arcos de luna.

MARI-GAILA

¡Ay, que desvanezco!

EL CABRÍO

Por arcos de sol.

MARI-GAILA

¡Ay, que desvanezco! ¡Temo caer!

EL CABRÍO

¡Ven conmigo al baile!

E S C E N A X I

.

LUCERO

Por arcos de luna,
por arcos de sol,
y por todos los arcos
del pecado mayor.
Por arcos de muerte,
por arcos de vida,
por simas ardientes
de la caída.
Gira la rosa
en su resplandor,
rosa de fuego del corazón.

¡Gira, veleta!

¡Veleta, gira!

Los montes vuelan,

la noche expira.

Por arcos de luna,

por arcos de luceros.

Por arcos de luna,

por arcos de sol

y por todos los arcos del pecado mayor.

Los montes vuelan,

la noche expira.

Por arcos de luna,

por arcos de sol.

MARI-GAILA SE DESVANECE Y, DESVANECIDA, SE SIENTE LLEVAR POR LAS NUBES. CUANDO, TRAS UNA LARGA CABALGADA POR ARCOS DE LUNA, ABRE LOS OJOS, ESTÁ AL PIE

Libreto

• • • •

DE SU PUERTA, LA LUNA GRANDE, REDONDA Y ABOBADA, CAE SOBRE EL DORNAJO, DONDE EL ENANO HACE SIEMPRE LA MISMA MUECA.

E S C E N A X I I

• • • •

MARI-GAILA Y LA TATULA CONVERSAN SECRE-
TAMENTE A ESPALDAS DE LA CASA BAJO LA
POMPA DE LA HIGUERA, DONDE ABRE LOS
BRAZOS EL ESPANTAPÁJAROS.
UNA SOTANA HECHA JIRONES, VESTIDA EN LA
CRUZ DE DOS ESCOBAS.

LA TATULA
Ya podemos hablar sin misterios.

MARI-GAILA
Pues comienza.

LA TATULA
¿Recuerdas de la suerte que una cierta ocasión
te pronosticaron las cartas?

MARI-GAILA
¡Cartas veletas!

LA TATULA
Prendas de amor te salieron por tres veces.

MARI-GAILA
¡Fallidos pronósticos!

LA TATULA
Tú misma pudiste leerlas.

MARI-GAILA
Mi suerte no muda.

LA TATULA
¡Será porque tú no quieras...!
He de darte cierto aviso.

MARI-GAILA
¿Qué es ello?

LA TATULA
Palabras de uno que espera las tuyas.

MARI-GAILA
¿Vienes mandada de Lucero?

LA TATULA
Diste pronto en el sujeto.

MARI-GAILA
¿Sabrás igualmente
cuál es su tocata?

LA TATULA
Quiere entrevistarse contigo.
¡Lucero está por ti que ciega!
Bien te lo declara su deseo
de hablar contigo.

MARI-GAILA
¡Acaso no le bastará con una!

LA TATULA
¿Es esa tu respuesta?

MARI-GAILA
Mi respuesta aún no te la di.

LA TATULA
¿Qué me respondes para Lucero?

MARI-GAILA
Le das las gracias.

LA TATULA
¿Sin otra palabra, Mari-Gaila?

MARI-GAILA
Si otra te pide, dile que venga por ella.

Libreto

• • • •

MARI-GAILA SONRÍE PENSATIVA, MIRANDO AL RÍO, CUBIERTO DE REFLEJOS DORADOS. POR LA ORILLA VA UNA CARAVANA DE HUNGAROS CON OSOS Y CALDEROS.

E S C E N A X I I I

• • • •

MARI-GAILA

Si mensajes me mandas,
no lo celebros.
Suspiros en el aire
son mensajeros.

Son mensajeros
de las promesas
que lleva el viento.
Suspiros en el aire,
palabras que son aire
no me las traigas.
Dame pruebas más firmes
que esas palabras.

La mujer que hace caso
de tus consejos,
con uno solo tiene
para el infierno.

Y otra copla te canto
para que aprendas:
un cariño vendido
no me lo ofrezcas.

E S C E N A X I V

• • • •

LA TATULA

Séptimo pide hablarte en un lugar retirado.

MARI-GAILA

Para darnos la despedida.

LA TATULA

La despedida, si otra cosa con él no conciertas.
¿Qué respondes?

MARI-GAILA

¿Y qué puede responder la mujer enamorada?

LA TATULA

¿Irás adonde él te cite?

MARI-GAILA

¡Iré!

LA TATULA

¿Lo confirmas?

MARI-GAILA

Confirmado.

E S C E N A X V

• • • •

POR EL CAMINO, ENTRE MAIZALES, ASOMA EL GARABATO NEGROZCO DE UNA VIEJA, ENCORVADA, QUE GALGUEA. EL FARANDUL DEJA LA QUINTANA, SUBANDO A COIMBRA, Y EN EL CANCEL, SE JUNTA CON ROSA LA TATULA. NO ERA OTRA LA VIEJA.

LUCERO

¿Hablaste con ella?

LA TATULA

Y quedé de volver.

LUCERO

¿Cómo la hallaste? ¿Qué te dijo?

LA TATULA

Está por usted que ciega. ¡Mal sabe el pago de ciertos hombres con las mujeres!

Libreto

• • • •

LUCERO

¿Que un día la dejo o que me deja ella a mí?
¡Siempre habrá corrido mundo!

LA TATULA

¡Y trabajos!

LUCERO

¿No se le volverá la intención?

LA TATULA

El diablo cuida de avivar esa candela.

LUCERO

Es una mujer de mérito.

LA TATULA

Mire para la hija. ¡Veinte años y no vale
una risa de la madre!

LUCERO

La madre tiene otro gancho.

LA TATULA

¡Mentira parece que mal comiendo conserve
las carnes tan apretadas y los ardores
de una moza nueva!

LUCERO

Que se me va la vista, Tatula.

LA TATULA

¡Ay, qué tunante!

LUCERO

¿Cuándo quedaste en verla?

LA TATULA

Cuando usted me mande y señale lugar
para entrevistarse.

LUCERO

No conozco bien estos parajes. ¿Por dónde

cae un cañaveral

que apague mi sed,
que sacie mi ardor,
un río divino de amor?

LA TATULA

¡Buena intención le guía!

LA VIEJA SE RASCA BAJO LA GREÑA GRIS, Y
MIENTRAS EN UN REIR ASTUTO DESCUBRE
LAS ENCÍAS DESNUDAS DE DIENTES, EL
FARANDUL, APRETÁNDOSE EL TAFETÁN, TIEN-
DE LA VISTA SOBRE LAS VERDES ERAS.

E S C E N A X V I

• • • •

EL RÍO DIVINO DE ROMANA HISTORIA ES UNA
ESMERALDA CON MIRAJES DE ENSUEÑO. LAS
VACAS DE COBRE ABREYAN SOBRE LA ORILLA.
MOZAS COMO CEREZAS Y DUEÑAS CADUCAS,
DEL OCRE MELADO DE LAS IMÁGENES EN LOS
RETABILLOS VIEJOS.

EL PADRONÉS ASOMA POR ENCIMA DE UNA
BARDA Y, SIN HABLAR, CON GUIÑOS DE MIS-
TERIO, ABRE LOS BRAZOS CONVOCANDO GEN-
TES. ALGUNAS VOCES INTERROGAN LEJANAS.

E S C E N A X V I I

• • • •

UNA MOZA

¿Qué es ello, Padronés?

OTRA MOZA

Casca la avellana,
dinos lo que hay dentro.

PADRONÉS

Llegad a mirarlo,
que os alegrará la vista.

UNA VOZ

Responde qué es ello.

Libreto

. . . .

PADRONÉS
Un rido de rulas.

SERENÍN DE BRETAL
Gran pícaro, ya me das luces,
dos que fornican.

GRITO MOCERIL
¡Jujurujú!
¡Vamos a verlo!

QUINTÍN PINTADO
¿Dónde es el casamiento?

PADRONÉS
En las brañas.

GRITO MOCERIL
¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú!
Vamos a verlo.

PADRONÉS
Levántalos con el galgo.

CORO
Allá escapa, caza real.
Dadle seguimiento.

QUINTÍN PINTADO
No hay galgo para esta pieza.

PADRONÉS
Mirad quién es ella.

UNA MUJER
¡Que se vaya libre!

CORO DE MUJERES
¡El hombre hace lo suyo propio!
En las mujeres está el miramiento.

GRITO MOCERIL
¡Jujurujú! ¡Jujurujú!

CORO
¡Hay que hacer salir a la rapaza!

UNA VOZ
¿Con quién fornicaba?

OTRAS VOCES
¡Con el titiritero!

GRITO MOCERIL
¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú!

CORO
(GRITANDO)

Mari-Gaila,
¡triste tu vergüenza!
¡Triste tu camino!
Mari-Gaila,
¡adúltera!
¡Mari-Gaila!
¡Deshonra de mujer!

E S C E N A X V I I I

. . . .
MARI-GAILA
Ladrones de honra.
¡Hijos de la grandísima!

CORO
Perra salida.
¡Que baile en camisa!

MARI-GAILA
¡Hijos de perra!
Así ceguéis todos.

CORO DE MUJERES
Afrenta de mujeres.

MARI-GAILA
¡Mala peste!
¡Así ceguéis!

Libreto

• • • •

¡Almas negras de lobos!
¡Almas negras,
salidas del infierno!
Muertos seréis
si me tocáis las carnes.
Seáis muertos,
seáis muertos.
¡Todos muertos seáis
si os llegáis a mis pechos!
Al que se me acerque lo descalabro.

MARI-GAILA, SEGUIDA DE MOZOS Y CANES,
CORRE LA RIBERA, SOSTENIENDO EN LA CIN-
TURA LA FALDA DESGARRADA, QUE DESCUBRE
POR LOS JIRONES LA ALTURA DE LAS PIERNAS.
MILÓN DE LA ARNOYA, UN GIGANTE ROJO,
QUE VA DELANTE DE SU CARRO, LE CORTA EL
CAMINO, Y CON RUIDA ALEGRIA BRAMA SU
RELINCHIO.
MARI-GAILA SE DETIENE ALZANDO UNA
PIEDRA.

MILÓN
¡Suelta la piedra, suéltala!

MARI-GAILA
(A MILÓN)
Al que se me acerque lo descalabro.
Eres bárbaro y no temes que,
en otra ocasión, sea tu mujer la
puesta en vergüenza.

MILÓN
Mi mujer no es tentada de tu idea.

MARI-GAILA
Mal sabes tú a quién tienes en casa.

MILÓN
Calla, malvada.
¡Vete y confúndete
que ya me dejas
la condenación!

E S C E N A X I X

• • • •

MARI-GAILA HUYE DE LOS BRAZOS DEL
GIGANTE, DESNUDA EN PECHO Y EN CABELLOS.
EL CORO DE VOCES SE DESGRANA COMO UNA
COHETADA EN CLAMORES DIVERSOS Y GRITOS
ENCENDIDOS.

CORO DE FOLIADA
¡Tunturuntún la Mari-Gaila!
¡Tunturuntún, no sé qué le dio!
¡Tunturuntún la Mari-Gaila!
¡Tunturuntún, qué mal parió!

VOCES
¡Que se escapa!
¡No la dejéis!

VOCES NUEVAS
¡A seguirla!
¡A seguirla!
¡No la dejéis!

OTRAS VOCES NUEVAS
¡Que se escapa!
¡No la dejéis!
A seguirla,
¡a seguirla!

MARI-GAILA
No te me acerques, Caifás.

UN HOMBRE
¡Quiero conocer esa gracia que tienes oculta!

QUINTÍN
¡Quiero acariciar ese cuerpo!

MARI-GAILA
¡No te acerques!
¡No te acerques!

Libreto

. . . .

GRITO MOCERIL

¡Jujurujú!

MARI-GAILA

¡Sarracenos!

¡Negros del infierno,

si por vuestra culpa malparo,
a la cárcel os llevo.

VOCES

¡No te vale esa trampa!

¡Vas a bailar en camisa!

QUINTÍN

¡Vas a lucir el cuerpo!

MARI-GAILA

¿Me corréis por eso, hijos de la más grande?

¡Bailaré en camisa

y bailaré en cueros!

Pero que ninguno sea osado
a maltratarme.

Mirad hasta cegar,

mirad hasta saciar.

Que mi cuerpo os purifique
al mirarlo.

¡Conformarse con esto!

CORO DE RELINCHOS

¡Jujurujú!

UNAS VOCES

¡Que baile en su trono!

¡Que baile!

¡Milón que la suba en su carro!

¡Que baile en camisa!

¡Al carro de Milón!

E S C E N A X X

. . . .

MARI-GAILA SE ARRANCA EL JUSTILLO. Y CON LA CARNE TEMBLOROSA SALE DE ENTRE LAS SUELTAS ENAGUAS. DE UN HOMBRO LE CORRE UN HILO DE SANGRE. RÍTMICA Y ANTIGUA, ADUSTA Y RESUELTA, LEVANTA SU BLANCA DESNUDEZ ANTE EL RÍO CUBIERTO DE OROS. INICIA UNA DANZA DRAMÁTICA Y DOLORIDA ANTE EL PUEBLO QUE LA ACOSA.

MARI-GAILA

Duele mi alma de contemplar
vuestros ojos, con horror
de pavesas apagadas,
ciegos molinos de malas pasiones,
ciegos de muerte y de maldiciones.

CORO

Mari-Gaila,
negra braña,
negra entraña.
Mari-Gaila,
amargura,
noche oscura,
negra entraña.

AL TERMINAR LA DANZA, CAE ARRODILLADA ENTRE SOLLOZOS, BRAMIDOS. PEDRO GAILO, CON SOBERANO ESFUERZO, SE DESLIGA DE SUS OPRESORES, RELAJADOS POR LAS BLANCURAS DE MARI-GAILA, Y SE PLANTA ANTE LA CARRETERA EXTIENDIENDO LOS BRAZOS.

AL TIEMPO, UN RACIMO DE MOZOS, ENCENDIDOS DE UNA BRAMA SILVÁTICA, SE HA LANZADO SOBRE GAILO, LE OBLIGAN A AVANZAR, ATENAZÁNDOLE, Y LE HACEN EL DON DE PRESENTARLE EL ESPECTÁCULO.

SALE DE LA CASA SIMONINA A LA DEFENSA DE SU MADRE.

PEDRO GAILO

¡Qué falta de divino respeto!

Libreto

• • • •

LA TATULA

¡Juventud perversa!

SIMONIÑA

¡Quiébreles un hueso, mi padre!

PEDRO GAILO

¡Alabado sea Dios, qué insubordinación!

VOCES

¡Pedro Gailo, la mujer te traen desnuda
sobre un carro, puesta a la vergüenza!

PEDRO GAILO CAE DE RODILLAS Y CON LA
FRENTE GOLPEA LAS PIEDRAS DEL PÓRICO.
SOBRE LA CABEZA LAS CAMPANAS BAILAN
LOCAS.
LLEGAN AL ATRIO LOS RITMOS DE LA AGRESTE
FAUNALIA.

CORO DE FOLIADA

¡Tunturuntún la Mari-Gaila!
¡Tunturuntún, que tanto bailó!
¡Tunturuntún la Mari-Gaila!
¡Tunturuntún, qué mal parió!

MARICA DEL REINO

Vas a dejar las astas.

PEDRO-GAILO

Trágame, tierra.

LA TATULA

¡A qué tercio es este escándalo!

VOCES

¡Que si llegaran a verla de cara al sol
con uno encima!

SIMONIÑA

¡Falsos testimonios!

TATULA

Falsos testimonios.

SIMONIÑA

Respeto, respeto.

E S C E N A X X I

• • • •

CORO DE FOLIADA

¡Tunturuntún la Mari-Gaila!
¡Tunturuntún, que tanto bailó!
¡Tunturuntún la Mari-Gaila!
¡Que la camisa se quitó!

PEDRO GAILO

¡El Santo Sacramento
me ordena volver por la mujer adúltera
ante la propia iglesia
donde casamos!

APARECE UNA PROCESION-ROMERIA DE PERE-
GRINOS Y DEVOTOS. ESPERPENTICA Y COMO
DE VISION DE DANZAS DE LA MUERTE MEDIE-
VALES.

VOCES

¡Consentido!
¡Cornudo!
¡Castrado!

PEDRO GAILO

Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra.

VOCES

¡Consentido! ¡Cornudo! ¡Castrado!

VOCES DE MUJER

¡Mengua de hombres!

PEDRO GAILO, ATERRADO, CAEE ENTRE LOS
PIQUES DE SU SOTANA EN BUSCA DEL MISAL.

Libreto

• • • •

LUGO OJEA ENTRE SUS PAGINAS Y, HALLADA
LA SENTENCIA, ALZA SU BRAZO DERECHO CON
SOLEMNIDAD MIENTRAS LEE:

PEDRO GAILO
QUI SINE PECCATO EST
VESTRUM PRIMUS IN
ILLAM
LAPIDEM MITTAT.

E S C E N A X X I I

• • • •

AHORA ES UN RUMOR CONTRITO Y ATERRORI-
ZADO EL QUE SE PRODUCE.
MUY AVISADA, SIMONINA HABIA CORRIDO A
LA ERMITA, DE LA QUE PRONTO HIA SALIDO
CON UN CIRIO ENCENDIDO. ALGUNOS PRE-
SENTES SE ARRODILLAN, OTROS COMIENZAN A
DESFILAR CARGADOS DE ESPALDAS.
APARECE UN CORO BIBLICO, EL CORO DE
DIVINAS PALABRAS, QUE SOBRECIGE Y ATE-
RRORIZA A LA GENTE QUE CAE DE RODILLAS.

CORO BÍBLICO
QUI SINE PECCATO EST
VESTRUM PRIMUS IN
ILLAM
LAPIDEM MITTAT
ET ITERUM SE INCLINANS,
SCRIBEBAT IN TERRA.
AUDIENTES AUTEM
UNUS POST UNUM EXIBANT,
INCIPIENTES A SENIORIBUS:
ET REMANSIT SOLUS JESUS,
ET MULIER IN MEDIO STANS,
ERIGENS AUTEM SE JESUS,
DIXIT EI: MULIER, UBI SUNT,
QUI TE ACCUSABANT?
NEMO TE CONDEMNAVIT?
QUAE DIXI NEMO, DOMINE.
DIXIT AUTEM JESUS.
NEC EGO TE CONDEMNABO.

VADE, ET IAM AMPLIUS NOLI
PECCARE.

SIMONINA AVANZA CON EL CIRIO ENCENDIDO
HASTA ALUMBRAR EL SANTO LIBRO.
TODO PARECE DETENIDO, CUANDO MARI-
GAILA, DESCENDIDA DE LA CARRETA, ES LIT-
VADA DESNUDA, DE LA MANO DE SU MARIDO
Y CONDUCTA HASTA LA ERMITA, PRECEDIDOS
POR SIMONINA, QUE LLEVANTA EN ALTO SU
CIRIO.
LA TARDE SE HACE DORADA Y ROJA. ALLA
LEJOS EN UN MONTE, UNA NEGRA FIGURA
ALADA LANZA SU ETERNO GRITO DIONISIACO.

MARI-GAILA

(SOBRE EL CORO)

Vuelvo al sendero de luz.
Corona, Señor, a tu sierva que amó,
que caminé perdida
y te halló.

GRITO LEJANO (Y DIONISIACO)
¡JUJURUJÚ!

DIVINAS PALABRAS: TRAGICOMEDIA DE ALDEA

por D. RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

JORNADA PRIMERA

ESCENA PRIMERA

San Clemente. Anejo de Viana del Prior. Iglesia de aldea sobre la cruz de dos caminos, en medio de una quintana con sepulturas y cipreses. Pedro Gailo el sacristán apaga los cirios bajo el pórtico románico. Es un viejo júnibre, amarillito de cara y manos, barbas mal rapadas, solana y roquete. Sacude los dedos, sopla sobre las gemas renegridas, las rasca en las columnas del pórtico. Y es siempre a conversar consigo mismo, huraño el gesto, las oraciones deshilvanadas.

PEDRO GAILO

... Aquellos viniéronse a poner en el camino, mirando al altar. Estos que andan muchas tierras, torcida gente. La peor ley. Por donde van muestran sus malas artes. ¡Donde aquellos viniéronse a poner! ¡Todos de la uña! Gente que no trabaja y corre caminos...

Pedro Gailo se pasa la mano por la frente, y los cuatro pelos quédanle de punta. Sus ojos con estrabismo miran hacia la carretera donde hacen huelgo dos jarandules, pareja de hombre y mujer con un niño pequeño, flor de su mancebía. Ella, triste y esbelta, la falda corta, un toquillón azul, peines y rizos. El hombre, gorra de visera, la guitarra en la funda, y el perro sabio sujeto de un rojo cordón mugriento. Están sentados en la cuneta, de cara al pórtico de la iglesia. Habla el hombre, y la mujer escucha zarandeando al niño que llora. A esta mujer la conocen con diversos nombres, y según cambian las tierras, es Julia, Rosina, Matilde, Pepa la Morena. El nombre del jarandul es otro enigma, pero la mujer le dice Lucero. Ella recibe de su coime el dictado de Poca Pena.

LUCERO

Tocante al crío, pasando de noche por alguna villa, convendría soltarlo.

POCA PENA

¡Casta de mal padre!

LUCERO

Pues titulándome padre del crío, considero que no debo legarle mi mala sombra.

POCA PENA

¿Qué estáis ideando? ¡No te pido correspondencias para mí, te pido que tengas entrañas de padre!

LUCERO

¡Porque las tengo!

POCA PENA

Si el hijo me desaparece, o se me muere por tus malas artes, te hundo esta navaja en el costado. ¡Lucero, no me dejes sin hijo!

LUCERO

Encargaremos otro.

¿DONDE VAN
LAS LAGRIMAS DE
LOS DIOS
CUANDO LLORAN SOBRE
ESCOCIA?



ESCADA



ESCADA

José Ortega y Gasser 21
28006 Madrid
Telé.: (91) 577 41 88

EN LAS TIERRAS ALTAS, LA LLUVIA SE FILTRA A TRAVÉS DE LA TURBA
HASTA LLEGAR AL RÍO SPEY. ALLÍ, NACE EL MEJOR WHISKY PURO DE MALTA.



SINGLE MALT
CARDHU
SCOTCH WHISKY

REGALO DEL CIELO



Bebe con moderación.
Es tu responsabilidad.

La composición de *Divinas palabras*



ANTÓN GARCÍA ABRIL

En el año 1986, y para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la muerte del gran dramaturgo español Ramón María del Valle-Inclán, se celebró, promovido por el Ministerio de Cultura, un Simposio Internacional en torno a la obra de nuestro autor, bajo la denominación general *Valle-Inclán y su tiempo*. Recordando la figura del genial escritor gallego, a lo largo de aquel año se llevan a cabo diversas actividades -homenajes, exposiciones, conferencias, etc.- y a este encuentro en concreto acuden profesores de universidad, gente de teatro, críticos, hispanistas y estudiosos de la obra de Valle-Inclán.

Al finalizar este Simposio Internacional se elevó una propuesta al Ministerio de Cultura basada en la posibilidad de crear una ópera partiendo del texto de *Divinas palabras*. El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) me ofreció la realización de este proyecto que, además, planteaba su estreno en los actos de inauguración del Teatro Real.

Pocas veces tuve una alegría más grande que en el momento de recibir, en firme, el encargo de componer la ópera *Divinas palabras*. Este texto era parte de un deseo que vivía en mí desde hacía mucho tiempo: era uno de mis grandes sueños. No tardé en ponerme a trabajar en el proyecto, meditando sobre lo que significaba hoy, y para un compositor español, escribir una ópera. No se presentaba como tarea fácil, teniendo en cuenta que la tradición operística española se quebró y el Teatro Real enmudeció durante largos años. En muy pocos casos los compositores españoles pudieron llegar al escenario del Teatro Real, ya que fue seguramente la invasión y dictadura de la ópera alemana e italiana la que levantó una barrera infranqueable para nuestros creadores.

.....

Inicié el proyecto con el deseo de crear una ópera auténticamente española, de ahí que el texto de *Divinas palabras* me cautivara, me subyugara, porque vi en él los elementos de impulso necesario para crear una ópera de nuestro tiempo: las cuatro figuras principales, Mari-Gaila, Lucero, Tatula y Pedro Gailo, conforman un cuarteto protagonista que me proporcionaba grandes posibilidades de trabajo, con las voces de soprano, tenor, mezzosoprano y barítono, además de otros personajes que cantan en fusión con las intervenciones corales a las que tanta importancia he dado al escribir la partitura. Todas las acotaciones que aparecen en Valle-Inclán invitan al compositor al vuelo y fantasía necesarios para crear espacios operísticos en los que la combinación de lo escenográfico con las voces solistas, el coro y la dramaturgia musical que desarrolla los procesos orquestales culmine en un lenguaje operístico que no requiera forzar o distorsionar el texto dramático original.

He contado para realizar el libreto con la colaboración de Francisco Nieva. Su condición de autor, escenógrafo y director de escena nos presenta una personalidad idónea para acometer la tarea, nada fácil, de escribir el libreto. Ha sabido interpretar mis peticiones y transitar por el espacio y la exigencia que demanda e impone la técnica musical operística. No quisiera entrar en el análisis de la técnica desarrollada en la partitura; tampoco me es fácil hablar de mi propia obra, puesto que ustedes mismos la van a juzgar. Sí quiero, sin embargo, expresar el deseo ferviente de que el estreno de la ópera *Divinas palabras* sirva para abrir las puertas del escenario del Teatro Real a nuestros compositores.

Al escribir este pequeño comentario, hay un trayecto ya importante realizado en los ensayos de la ópera. En esa andadura he podido sentir la ilusión y el entusiasmo que se vive en cuantos participan en la puesta en pie de mi obra. Quiero expresar a todos los que forman el gran equipo artístico y técnico de la ópera *Divinas palabras* mi profundo agradecimiento.

Dedicatoria: A mi mujer, que tanto me ha ayudado.

A mis hijos, que me han contagiado su ilusión.

A Plácido Domingo, que siempre tuvo fe en mi obra.

.....

ANTON GARCÍA ABRIU

es el compositor de *Divinas palabras*

.....

.....

Sobre el libreto de *Divinas palabras*



FRANCISCO NIEVA

CUBIERTA DE LA
PRIMERA EDICIÓN DE
DIVINAS PALABRAS
.....



En la construcción –o re-construcción– del libreto de *Divinas palabras* jamás hube de entrar en colisiones teóricas con el maestro Antón García Abril, aunque mis ideas sobre la ópera en general no coincidieran del todo con las suyas. Muy pronto hube de aceptar el papel auxiliar del libretista que ha significado siempre el trabajo de los poetas en la lírica italiana, pasado incluso el Puccini verista. Cualquiera que tenga la mínima información musical sabe que el concepto de ópera encuentra en Wagner el más esforzado intento de aunar de forma indisoluble el poema dramático al desarrollo musical, con las palabras justas, pero a las pocas semanas de trabajar con el maestro, entendí que podía ser vana pretensión la mía la de hacer prevalecer tales ideas y a ello renuncié en favor de una singular e inspiradísima partitura que comenzaba a proliferar en mi presencia. Pronto hube de comprender que el estro musical en la ópera de García Abril, arrebatado invasor del texto de Valle-Inclán, no dejaba en pie ninguno de mis prejuicios sobre el asunto y me entregué al menester de desarrollar una dramaturgia que siguiera paso a paso las decisiones del compositor, cuya autoría en el libreto estimo sinceramente en un setenta por ciento. Quizá como deba ser a fin de cuentas. Así pues, versifiqué o puse palabras aproximadamente valleinclanescas a cuantas escenas y personajes adoptaba el maestro como expresión de su particular modo de sentir “musicalmente” el argumento ideado por nuestro primer autor dramático.

.....

La responsabilidad de crear una ópera sobre tan insigne texto la ha tomado García Abril con una valentía y desenvoltura bien dignas del caso y ello puede que haya dado como fruto otra bien insigne partitura. "La necesidad" musical ha prevalecido sobre cualquier otra cosa. Él ha dado de lado -con mentalidad "posmoderna"- cualquier impedimento o prejuicio que tuviera visos de coartar su inspiración melódica y orquestal, su visión del todo personal y específica de entender el teatro lírico. ¿Era en verdad posible hacer una ópera de *Divinas palabras*, sin alterar profundamente el plano textual? He terminado pensando que no y que la solución sólo podía darla un músico cuya inspiración no encontrase barreras a su paso y cuya fuerza expresiva derrocara prejuicios de todo tipo. No es poco compromiso hacer una

ópera en nuestros días. García Abril viene a ser en estos momentos una nueva fuerza, bien aprovechada en este caso por la reapertura del Real, con una partitura española que tiene un portante o un viso desacostumbrados en nuestra lírica dramática desde hace muchísimos años. Nada tiene de "ensayo" ni de tentativa vanguardista, llena de reservas y de "plagios", sino de profunda y rotunda propuesta, que el público aceptará o rechazará, pero sobre un plano mayor de la ópera, el más exigente y el más esforzado que pueda concebirse. De ello tengo que dar fe y mi trabajo no ha sido otro que el servir tan alto propósito en su autor. Las imprevistas dilaciones en la reapertura del teatro han sido un factor positivo para la extrema decantación de esta riquísima y sorprendente partitura.

* * *

FRANCISCO NIEVA es el autor
del libreto de *Divinas palabras*

VALLE-INCLÁN

es el autor de la novela que
hoy comienza a publicar
::: El Sol en su folletín :::

Divinas Palabras,

la nueva tragicomedia de
D. Ramón del Valle-Inclán,
no se ha publicado aún en
librería. Es, por tanto, ab-
solutamente inédita, y El
Sol se enorgullece de po-
der ofrecer a sus lectores
las primicias de esta mag-
::: nífica obra :::

Divinas palabras



MANUEL BALBOA

El estreno de la ópera que hoy se presenta en el flamante Teatro Real supone no sólo la culminación de la trayectoria artística de un músico de tan rica y dúctil personalidad como Antón García Abril, sino también un hito en el panorama del teatro musical español del siglo XX. Son varios los matices que a esta gozosa realidad pueden añadirse, además del fundamental trabajo dramático y literario de uno de los más imaginativos escritores españoles contemporáneos. Francisco Nieva aúna su nombre al de Ramón María del Valle-Inclán y al del propio García Abril en la consecución de un texto operístico que no sólo brinda incesantes oportunidades expresivas al compositor, sino que supone una auténtica novedad en la plasmación de recursos escénicos, de sugerencias y de muestras de sensibilidad dramática subrayada por los matices aludidos anteriormente y que trataremos de analizar sin caer en reduccionismos ni simplificaciones, siempre dentro de los límites de esta somera y breve presentación.

Antes de nada, hay que señalar como un dato revelador de los cauces por los que ha discurrido nuestro más ambicioso teatro musical la indiferencia que los compositores españoles de ayer y de hoy han sentido por la obra escénica del gran autor gallego. Entre el fárrago de adaptaciones, versiones y textos originales que suponen la casi totalidad del panorama libretístico español del siglo XX, la sin par producción de Valle-Inclán -como la de García Lorca, Espriú o Cunqueiro- no ha merecido casi ninguna atención pese a la casi infinita gama de posibilidades que para un compositor dramático ofrece. Recordaremos tan sólo dos obras que por su significación y valor intrínse-

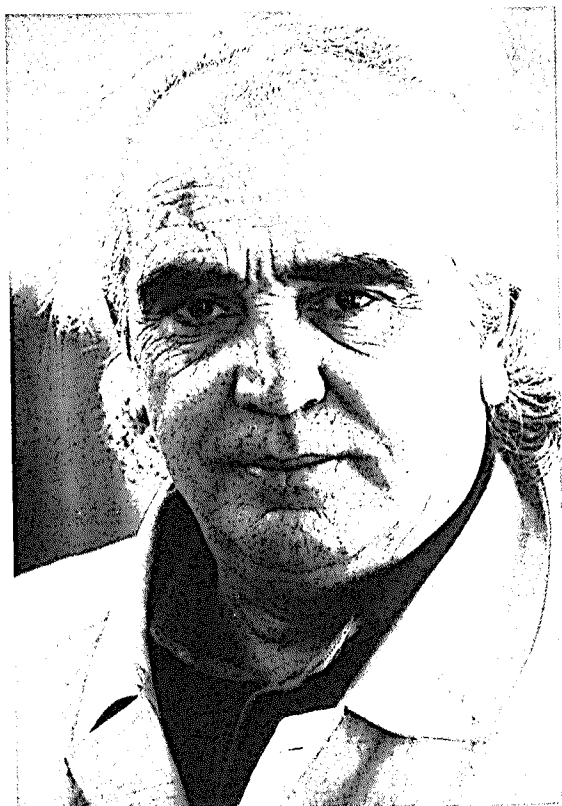
co marcan la excepción en esta realidad nada alentadora: *La cabeza del dragón*, del maestro barcelonés Ricardo Lamote de Grignon, estrenada en la capital catalana en los años cincuenta y la relativamente reciente *Ligazón*, primer fruto operístico del gran músico que siempre es el madrileño José Luis Turina.

Varias causas podrían no justificar pero sí al menos hacernos comprender esta injusta preferición. De un lado, el fabuloso y particularísimo lenguaje que el autor de *Romance de lobos* despliega en las más de sus obras escénicas. De otro, el poder de sugestión, a veces intimidatorio para quien no haya profundizado en su origen y en su evolución, con que el idioma valleinclanescos se expresa en unas acotaciones cuya fuerza y riqueza posiblemente no tienen parangón en el teatro europeo. Podríamos casi hablar de un universo cerrado en sí mismo y ante el cual casi todo intento de adaptación, de reducción o manipulación ha de estar indefectiblemente condenado al fracaso. Así, Miguel de Unamuno, en un artículo publicado poco después de la muerte del escritor gallego, llega a afirmar:

Hombre de teatro, Valle, su habla, su idioma dialectal o dialéctico idiomático era teatral. Ni lírico ni épico, sino dramático y, a trechos, tragicómico. Sin intimidad lírica, sin grandilocuencia épica.¹

El problema, claro está, viene dado porque sin esta intimidad lírica y sin cierto grado de grandilocuencia épica no es posible construir un lenguaje dramático-musical eficaz. Por todo ello, lo conseguido en *Divinas palabras* por Francisco Nieva y Antón García Abril es el resultante, no sólo de una eliminación de lo dramáticamente anecdótico con el objeto de facilitar la construcción de formas musicales autónomas aunque engarzadas en un discurso coherente, sino del despojamiento de todo matiz coloquial o pintoresco en las partes dialogadas, en aras de una más precisa y musicalmente funcional caracterización de los personajes. Todo ello ayuda a que el "continuum" tan brillante y concienzudamente logrado por el maestro aragonés subsuma en su eficacia dramática el particular idioma dialectal o dialecto idiomático definido por Unamuno en el texto que hemos reseñado anteriormente. Si las caleidoscópicas tonalidades del idioma valleinclanescos pierden parte de su primitiva fascinación, no sucede lo mismo con

1. Miguel de Unamuno, "El habla de Valle-Inclán", en *Visiones y comentarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972 (Colección Austral núm. 900).



ANTON GARCÍA ARRÍ
.....

su fuerza, sustentadora de unos caracteres individuales cuya realidad se produce así sin fisuras ni meandros.

Otro aspecto a señalar es la escasa sugestión que sobre la sensibilidad del prodigioso escritor tenía el elemento musical, inexistente dentro del abanico de sus inquietudes como autor de teatro. La música, fundamental dentro de las propuestas de renovación escénica de un Meyerhold o de un Brecht, está ausente en las reveladoras y a veces demoledoras frases con que el autor de *Martes de Carnaval* manifiesta su disconformidad con la escena española de su tiempo. Si su alusión al cine y al dinamismo y variedad de sus imágenes nos dan la pauta de por dónde iban sus aspiraciones de cambio y aun la estética plástica cuya consecución buscaba en los últimos años de su vida,

.....

no deja de entristecernos que dentro de esa misma alusión la importancia del factor musical como sugeridor de imágenes y definidor de ámbitos mágicos o ilusorios brille por su ausencia. Porque Valle detestaba toda la parafernalia escenográfica del teatro que se hacía en España, en el que la música generalmente tenía un valor menos que adjetivo, resulta doloroso que la afirmación de ese "milagro musical" glosado en su célebre *Lámpara maravillosa* no exista dentro de sus planteamientos dramáticos. El escritor arosano ignora no sólo la "música de la conciencia", lo cual podría ser comprensible al no existir un teatro lírico de altura en la España de su tiempo, sino que jamás tiene en cuenta lo que podríamos definir como los sonidos del paisaje. Ni él mismo ni gran parte de los directores de escena que han puesto en pie su teatro han permitido que un universo sonoro significativo tomase carta de naturaleza como transmisor de esa realidad sensible inflamada por la imaginación prodigiosa del autor de *El embrujado*, ya que nada hay en su obra que refleje o que exprese algún atisbo de una vivencia musical profunda, más allá de pintorescas precisiones anecdóticas o humorísticas alusiones a una elemental terminología musical.²

Valgan estas consideraciones un tanto prolijas con el solo fin de subrayar el trabajo colosal desarrollado por Antón García Abril en estas sus *Divinas Palabras*, que se nos presenta así como una ópera en la que, casi descaradamente, prima la música y todo se conforma merced a su poder y a su contundencia expresiva. El texto de Nieva, que mantiene incólume la fuerza de los puntos de gravedad de la obra original, deviene casi en una ambiciosa paráfrasis del original valleinclanesco. Respeta la visión global que a todas luces reclamaba el compositor, ofreciéndole la posibilidad de construir un friso sonoro en el que las incidencias argumentales suponen casi un jalón en la consecución de unas grandes secciones en las que la tensión musical alcanza límites de una fuerza inolvidable. No de otra manera sucede, por ejemplo, en el Acto II, en la magistral escena del Trasgo, con el subsiguiente vuelo nocturno de Mari-Gaila y la danza de las brujas a la puerta de la iglesia. Las someras acotaciones del texto original dan pie a García Abril para desplegar su enorme creatividad a lo largo de cinco grandes escenas -que incluyen la participación del coro y el ballet-, culminando con el

2. Constantes muestras de ello podemos encontrar en las acotaciones de obras valleinclanescas de corte modernista, como *Cuento de abril* o *La Marquesa Rosalinda*.

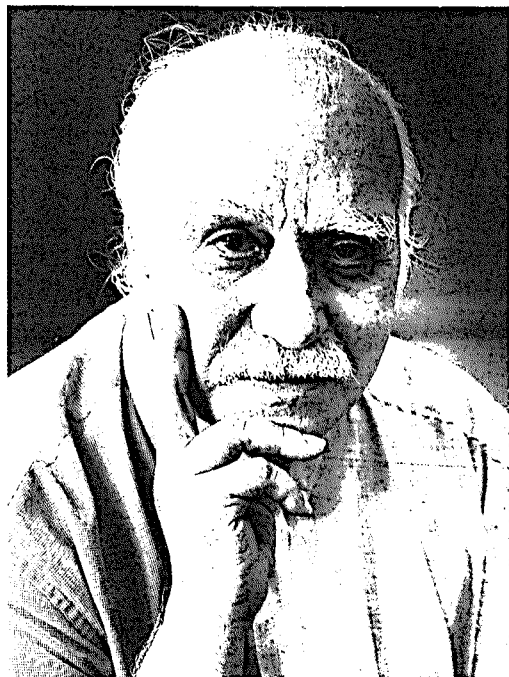
aría de Lucero, coronación de uno de los grandes momentos del teatro musical español de todos los tiempos: por su perfección constructiva, por el poderío de una orquesta que va del grito y el desgarró polifónico a la expresión más quietista y desnuda, por la eficacia de una escritura vocal muy cuidadosa en la sabia planificación de su desenvolvimiento melódico.

Otro tanto puede decirse del extenso y majestuoso final, donde la situación casi de anticlímax, de íntimo y silencioso temor descrita por el dramaturgo galaico, deviene en un gran cuadro de extraordinaria exaltación religiosa, en donde los ecos del *Tannhäuser* wagneriano y su relativa similitud con los finales de otras óperas de nuestro siglo, como *Iris* de Mascagni o *Columbus* de Egk, no hacen sino reafirmar lo atinado y certero del concepto dramático-musical del maestro aragonés.

La reducción del número de personajes a los fundamentales se hace evitando todo esquematismo y facilitando la expresión de una temporalidad lineal que, en la medida de lo posible y dentro de la riqueza de imágenes plástico-musicales, ayude al subrayado del carácter de los protagonistas que sustentan la trama. Así, sólo las figuras secundarias de imposible eliminación mantienen su presencia dentro de una obra eminentemente coral, tomado tal término no sólo en la exacta acepción de una partitura en la que el factor colectivo es desencadenante y resumen de todo lo que acontece, sino en cuanto que los personajes protagonistas engarzan su anécdota en una trabazón argumental que únicamente tras la catarsis final parece ordenarse y definirse. No antes. Así, la música del autor de *Hemeroscopium* toma, desde su lóbrego inicio, unas tonalidades oscuras, ásperas, que parecen preludiar un cataclismo inminente.

Una admirable escritura contrapuntística, que va desde un tratamiento nota contra nota a una deslumbrante polifonía de texturas y una graduación de tensiones que no sólo dosifica los puntos culminantes, sino que los convierte en generadores de temas o células rítmicas con valor en el desarrollo formal, define en todo momento esa música de presagios, casi asfixiante en su punzante lirismo. A la permanente presencia de estos matices expresivos de singular importancia coadyuva en buena medida la magnificación, por parte de libretista y músico, del personaje de Lucero que, superando la primitiva disociación valleinclanesca, se transforma en el Trasgo Cabrió, auténtico factótum de calamidades y auténtico paradigma del deseo carnal -de anhelo de libertad y de evasión-, que arrastra a Mari-Gaila en sus redes. Lucero toma así un carácter

FRANCISCO NIJYA



demoníaco, abismal que, como ya hemos apuntado anteriormente, García Abril subraya en su gran escena del Acto II.

La extraordinaria paleta de timbres que el compositor despliega en una orquesta con los vientos a tres, tres trombones, tuba, un amplio dispositivo de percusión, dos arpas y piano -este último tratado con especial relevancia-, inserta en su poderoso discurso sonoro algunas variantes de la fonética instrumental tradicional, en un afán meridianamente claro de ampliar el abanico de expresiones que subrayan el acontecer argumental. Ya desde la primera intervención del coro, en la Alborada inicial, Antón García Abril plantea una escritura vocal que asume sin ambages una aleatoriedad controlada. Sobre sendos pedales (Fa-Re) que sustentan un entramado melódico de las voces femeninas, tenores y bajos desgranar los acordes perfectos de ambas tonalidades en una articulación libre en la que cada miembro escoge el ritmo y el orden en que se ha de pronunciar cada vocal.

.....

Todo ello se funde, en un clima de misterioso lirismo, con la intervención de los instrumentos de viento soplando en *pianissimo* (*ppp*) sobre la columna de aire sin producir sonidos determinados. Esa atmósfera, seminocturna y casi espectral, vuelve a ser dibujada en el breve preludio que da paso a la primera escena del Acto II, que presenta la esperpéntica y un tanto patética conversación entre Pedro Gailo y Simoniña. Aquí, los *divisi* a siete de violines primeros y segundos, y a cinco de violas y violonchelos, introducen una melodía de expresión desolada y tonalmente ambigua, cantada por los violines en octavas. Este clima, de base netamente expresionista y que pone de manifiesto un lirismo amargo que apenas disimula una agitación interna a veces tumultuosa, se afirma a lo largo de la amplia partitura salvo, claro está, en las escenas de inspiración popular -las dos romerías del Acto I-, o de expresión colectiva, como la espléndida Foliada en la que el pueblo, bestializado y cruel, increpa a Mari-Gaila, cercano ya el final de la obra. En estos momentos álgidos, el tributo que Antón García Abril rinde al dato folklórico es prácticamente nulo y atestigua una sensibilidad de primer orden, ajena a cualquier tipo de concesión a lo más fácil. Al margen de la incidencia que en el transcurso de la obra posee el ritmo ternario, base de la música danzada dentro del folklore galaico, la alusión al universo popular de Galicia viene dada mucho más por una suerte de aprehensión de unos sonidos oscuros, a veces de brutal impacto orquestal, que estilizan y desdibujan cualquier recreación de raíz folklórica. No hay, pues, ninguna estética tardonacionalista en *Divinas Palabras*, y sí un lúcido y profundo tratamiento de lo colectivo, una admirable escritura vocal, coral e instrumental en la que se basa un concepto musical absolutamente actual y definitivamente valiente.

Si algo diferencia a la ópera que hoy ve la luz en el primer teatro lírico de España de la inmensa mayoría de obras de este tipo estrenadas en los últimos veinte años, tanto en nuestro país como en el resto de Europa y aun en los Estados Unidos, es sin duda la precisa e inteligentísima caracterización vocal de los personajes. Si García Abril ha cultivado con asiduidad la música lírica (tanto la canción de concierto como la obra sinfónico-coral de gran formato), es en *Divinas Palabras* donde con mayor relevancia brilla su condición de gran conocedor no sólo de la mejor técnica de escritura vocal, sino de la utilización de esa misma técnica, de esa misma práctica al servicio de la dimensionalización dramático-musical de cada uno de los personajes esenciales. No

.....

evita, cuando el devenir de la acción así lo requiere, indicar hasta el más mínimo detalle de la articulación o el fraseo con el que subrayar una determinada intención, cualquier recoveco del texto cuya significación sea fundamental en la clarificación de la trama.

Del mismo modo, sabe explayarse en una escritura clásicamente polifónica (que por momentos nos hace recordar las bellísimas páginas corales de uno de sus maestros, el gran Goffredo Petrassi), propiciando el deseable contraste, con el prurito de equilibrio formal antes apuntado. El abanico de posibilidades con que el maestro trata en esta ópera la voz humana podría parecer limitado a cualquier vanguardista más o menos trasnochado, pero verdaderamente encierra en todas y cada una de las variantes planteadas la plasmación exacta de sus intenciones. No hay la menor traición a su estética. Tampoco ningún desquiciamiento efectista. El autor de *Alegrías* puede enorgullecerse de la realidad más noble y legítima a la que puede aspirar un compositor: sabe lo que quiere y cómo realizarlo. De este modo, y con la libertad que proporciona una técnica asumida con seguridad y lucidez, la expresión vocal en *Divinas Palabras* va de la gran romanza de carácter lírico o semitrágico (Aria del Destino y “Por arcos de luna”, que canta Lucero, el tenor, y la espléndida “Habré de caminar toda la noche”, con que Mari-Gaila abre, en el Acto II, su gran escena de conjuros y exorcismos), al *parlato*, el recitativo rítmico o libre y hasta lo simplemente hablado sobre el comentario orquestal.

Sería ya fatigoso seguir ponderando las virtudes que adornan esta partitura admirable. Tras su audición, tal vez lleguemos a sospechar que es ésta la música que para su “tragicomedia de aldea” habría deslumbrado a Ramón María del Valle-Inclán.

• • • • •

MANUEL BALBOA es compositor

ANTÓN GARCÍA ABRIL

1933

Nace en Teruel.

1943-53

Estudios musicales en Valencia con Pedro Sosa, Enrique Gomá y Manuel Palau.

1953-56

Estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Julio Gómez y Francisco Calés. Amplía su formación en la Accademia Chigiana de Siena con Vito Frazzi y Paul von Kempen. Su *Cantata a Siena*, para coro y orquesta, gana el Concurso Internacional de Composición de esta institución italiana. Compone también la *Sonatina para piano* y el *Ciclo de canciones infantiles*.

1957-63

Profesor de Solfeo y Teoría de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1958, miembro fundador del Grupo Nueva Música. Ven a luz obras como el *Preludio y Toccata* para piano, el *Concierto para instrumentos de arco* y una serie de páginas vocales: *Dos canciones de juventud*, *Dos canciones sobre "El alba del alhelí"*, *Jácara*, *Tres Nanás*, *Cuatro canciones sobre textos gallegos* y *Homenaje a Miguel Hernández*. Asume la dirección musical de la Compañía Lírica "Amadeo Vives".

1964

Becado por la Fundación March, estudia en Roma con Goffredo Petrassi.

Compone *Pater Noster* y *Ave María*, *Cántico delle creature* y *Piezas para flauta y piano*.

1965

Representa a España, junto a Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, en el 39º Festival Internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

1966-68

Compone el *Concierto para piano y orquesta*, el ballet *Don Juan* (para Antonio Gades) y las *Tres Piezas para doble quinteto y percusión*.

1969

Doce Canciones sobre textos de Rafael Alberti. Nace su hijo Antón.

1970-74

Compone *Hemeroscopium*, el *Concierto para violín* *Cadencias*, las *Piezas Áureas* y recibe el Premio Nacional de Teatro. Obtiene la Cátedra de Composición y Formas Musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1974 nace su hija Áurea.

1976

Concierto Aguediano, para guitarra y orquesta, y *Canciones de Valldemosa*, con textos escritos específicamente para esta obra por varios poetas españoles. Nace su hija Águeda.

1977

Cántico de "La Pietà", sobre texto de Antonio Gala, encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Nace su hija Adriana.

1978-81

Se estrena la cantata-divertimento *Alegrías*, encargo de Radio Nacional de España para conmemorar el Año Internacional del Niño. Compone dos obras para guitarra: *Homenaje a Sor* (con orquesta) y *Evocaciones*.

1982

Es elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Lee su discurso, *Defensa de la melodía*, el 4 de diciembre de 1984. Compone *Celebidachiana*, dedicada a Sergiu Celebidache, y *Sonatina del Guadalquivir*.

1983-85

Compone el *Concierto Mudéjar*, para guitarra y orquesta, tras ser nombrado Hijo Predilecto de Teruel. Ven también la luz las *Canciones asturianas*, el *Preludio de Mirambel* núm. 1, *Danza y tronío* (estrenado por el Ballet Nacional de España), *Canciones y Danzas para Dulcinea*, *Miña Santiña* (sobre un poema de Rosalía de Castro) e *Introducción y Fandango*, entre otros. La Orquesta Sinfónica de RTVE programa un concierto monográfico con sus obras y recibe el Premio Tomás Bretón.

1986

El INAEM le encarga la composición de *Divinas palabras*. Compone el *Preludio de Mirambel* núm. 6.

1987-91

La Orquesta Nacional de España y Montserrat Caballé, dirigidos por el autor, estrenan el *Salmo de Alegría para el siglo XXI*, escrito en colaboración con Rafael Alberti. Compone el *Preludio de Mirambel* núm. 5, la *Fantasia Mediterránea* y *Vademécum* (ambas para guitarra), el *Trío Homenaje a Mompou*, *Cantar de Soledades* (sobre texto de Antonio Machado), *Cantos de plenilunio*, para flauta y piano, y *Música de cámara para niños*. Las Cortes de Aragón le encargan la composición del himno de su comunidad autónoma. Recibe el Premio Nacional de Pedagogía e Investigación Musical por *Mi pequeño planeta*.

1992

Concluye la composición de *Divinas palabras*. La Expo 92 programa un concierto monográfico con sus obras en el Pabellón de Aragón, en el que se estrena *Pórtico de España y América*. A partir de este año imparte clases regularmente en los Cursos Internacionales "Música en Compostela".

1993-94

Con motivo de su sexagésimo cumpleaños, la Orquesta Nacional de España le dedica un concierto monográfico. Escribe *Cantos de Pleamar*, *Cancions Xacobeas*, *Canciones del Alto Duero*, *Sonata del Pórtico*, *Cuarteto de Agripa* y *Preludio de Mirambel* núm. 4. Recibe el Premio Nacional de Música, el Premio de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero y la Medalla al Mérito Cultural del Gobierno de Aragón.

1995

Es elegido miembro de la Real Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza. Compone *Tres preludios urbanos*, *Caligrafías misteriosas* (con texto de José Hierro) y *Zapateado*, para piano a cuatro manos, dedicado a Miguel Zanetti. Se graba su cantata *Alegrías* y recibe la Medalla de Oro del Conservatorio de Madrid.

1996

La Orquesta de la Radio de Berlín, dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos, graba *Cantos de pleamar*, *Cadencias* y *Hemeroscopium*. Compone *Tres poéticas de la mar*, *Balada de los Arrayanes*, *Nocturnos de la Antequeruela*, para piano y orquesta de cuerda, el ballet *La Gitanilla* y los *Preludios de Mirambel* núms. 2 y 3. Es nombrado director de la cátedra "Manuel de Falla" de Cádiz.

1997

Recibe el Premio de la Música, otorgado por la SGAE y la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes, y la Medalla de Aragónés de Mérito de Arte. Se estrena en la Quincena Musical Donostiarra su cantata *Lurkantak*, escrita para conmemorar el centenario de la creación del Orfeón Donostiarra.

Un seductor

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
INOCENCIO ARIAS

“**U**n hombre tiene que hacer lo que tiene que hacer.” Recuerdo la bella y tersa frase del protagonista del film *Raíces profundas*, una historia que pienso que a García Abril le hubiese gustado ilustrar, mientras observo al compositor, sólo aparentemente relajado, escuchar su sugerente *Celebidachiana* en el Auditorio. Cuando García Navarro, brillante ejecutor, invita al autor a responder a la encendida ovación, Antón se yergue, cohibido, más García Abril que nunca. Emocionado y agradecido, juvenilmente satisfecho, aun después de tantos éxitos, de que el público haya verdaderamente saboreado su partitura. El autor saluda, visiblemente reconocido. Un tímido e inconcluso gesto de su mano derecha parece querer, ruborizadamente, detener los aplausos.

Luego, en el camerino, en la barahúnda de felicitaciones, palmadas y autógrafos, te pregunta con la misma sencillez y avidez de hace años, de cuando debutaba: “¿De verdad que te ha gustado?” La humanidad de Antón se concentra en ti: tienes la impresión de que en ese momento, entre montones de manos sudorosas y enhorabuenas, sólo le interesa tu respuesta. Eso te adula y es que, personal o musicalmente, García Abril es un seductor, quiere complacer y gustar, emocionarte y cautivarte. Eso, pienso, ha sido siempre su premio. Cuando a Greta Garbo, la gran seductora, le preguntaron si consideraba que ella representaba todo para toda clase de hombres, respondió sin vacilar: “Sí, y para las mujeres... y para los niños.” García Abril compone con un anhelo parecido. Su inusitada capacidad musical de comunicación le allana el terreno.

García Abril tiene una personalidad con muchos puntos de contacto con su música: honesta y sin artificios. Cuando, después de una fugaz vacilación, abandonó el dodecafonismo en el que debía sentirse encorsetado, expresó lo que debe ser un manda-

miento capital de su clara escala de valores: “Nunca me ha gustado engañar ni ser en jañado.” Esta integridad, esta ausencia total de pedantería, unidas a una sólida técnica y a una enorme capacidad de trabajo se reflejan en su música. Su defensa a ultranza de la melodía como elemento claramente protagonista del arte musical fue el eje central de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Citando a Wagner -“la melodía viene de Dios, el resto de nuestro cerebro”-, García Abril defiende convincentemente su primacía sobre la técnica o el ritmo.

En el campo clásico propiamente dicho, su veta es rica y variada. Atención especial le ha dedicado a la voz. Se ha dicho que, como en Wagner, la música para él sin texto sería incompleta; también a la guitarra (su ya clásico *Concierto Mudéjar...*) o al piano. Afortunado ha sido también en el ballet, de la que su reciente y pujante *La Gitanilla* es un buen ejemplo. Ha musicado con gusto y encomiable respeto poemas de Alberti, Machado, Miguel Hernández, Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Rosalía de Castro... Sería una laguna imperdonable no mencionar su ingente labor pedagógica, especialmente con los niños, para los que ha creado numerosas composiciones con una auténtica obsesión: que el niño, como oyente y a menudo como intérprete, sea el auténtico destinatario de la obra.

Desmiente García Abril con su trayectoria el dicho de Honegger de que el primer requisito para que un compositor sea reconocido es el de que esté muerto. Con tenaz independencia, y vuelvo a la cita cinematográfica del principio, nuestro compositor viene desde hace décadas, sólida, hermosa y valientemente, haciendo lo que debe hacer: buena música. Ha dedicado varios años a la que oiremos hoy: *Divinas palabras* (“el sueño de mi vida y el cumplimiento de una vieja aspiración”, confiesa). Alguien ha comentado jocosamente que lo curioso de la ópera es que cuando un personaje recibe una serie de puñaladas y debería caer al suelo desangrándose, se lanza a cantar con insólita entereza. La fuerza y la vena de García Abril son capaces de crear este milagro escénico. Y de recrear poderosamente el mundo valleinclanescos que nos evoca Pedro Gaillo: “Con la verdad quieres levantar una duda.”

✧ ✧ ✧ ✧

INOCENCIO ARIAS es Embajador
de España en la ONU

.....

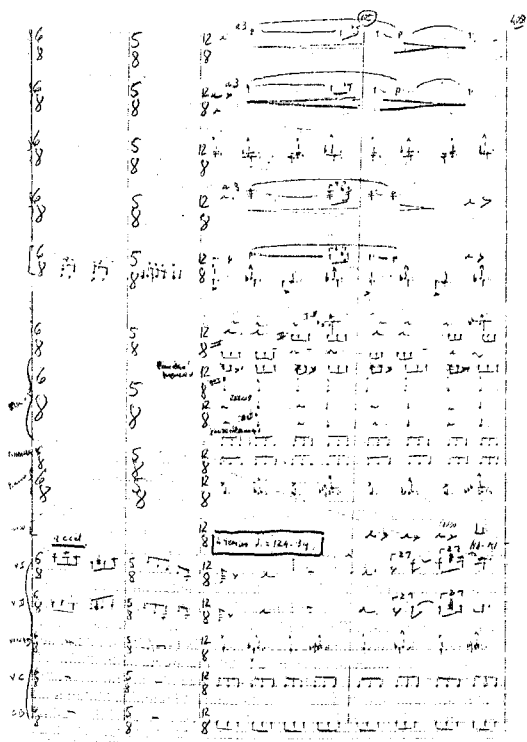
Antón García Abril: La música española después de Falla



ÁLVARO ZAEDIVAR

Publicado por la Revista de Occidente hace justo ahora treinta y cinco años, el libro de Manuel Valls Gorina, muy acertadamente titulado “La música española después de Manuel de Falla”, recogía con sincera alegría la aplaudida entrada en el mundo musical español de un selecto grupo de jóvenes compositores formado, principalmente, por Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril, Ramón Barce y Carmelo Alonso Bernaola. El mismo Valls Gorina relataba cómo en esos, entonces recién pasados, años cincuenta “la afición madrileña se conmovió, comprendió que algo inaudito pasaba en su seno. Y realmente lo que ocurría era que la incontenible brisa europea se filtraba en la sociedad musical española, llevando en su polen el germen de la angustiada búsqueda de nuevas fórmulas con que expresar el pensamiento sonoro contemporáneo de la centenaria cultura de este antiguo continente”. Los tres más relevantes problemas de la música española después de Falla quedaban en ese libro claramente sintetizados: la sensación de desorientada orfandad producida por la muerte –y dispersión de sus varios posibles herederos– del patriarca del arte sonoro español de la primera mitad del siglo; la obsesiva mirada (mitad desafiante, mitad suplicante) hacia Europa –la Europa de más allá de los Pirineos– como solución al callejón sin salida de una composición demasiado “ideológicamente” nacionalista; y la aparentemente indiscutible necesidad de encontrar en la novedad, no exenta de angustia cuando no abanderada de la pura experimentación –unida a un provocador feísmo–, la única vía para la creación artística de una vanguardia oficial adoradora de la originalidad por encima de la belleza.

The scatter plot displays the relationship between the number of years since 1970 (x-axis) and the percentage of the population aged 65 and over (y-axis). The x-axis ranges from 0 to 30 years, and the y-axis ranges from 0 to 20 percent. The data points show a clear upward trend, indicating that the percentage of the population aged 65 and over increases over time.



dicional), se atreviese a romper con los exigentes mandamientos de la modernidad sonora entre 1950 y 1980, que aun siendo muchos más de diez bien se podían resumir, como los otros, en dos: nunca ser tonal -si es que no se era electroacústico- ni en peligro de muerte, y nunca jamás sonar español -grave zarzuelismo- salvo para hacer de ello crítica o bien homenajear a un "europeo" que hubiera usado, pues podía hacerlo sin deshonor, tal licencia. Y al pecador convicto y confeso de tal pecado de tradicionalismo le caía encima todo el peso de la historia, pues para eso se escribían cada pocos años unas historias de la música española que, en curiosos juicios finales anticipados, salvaban a unos -bienvenidos al paraíso futuro de la vanguardia ortodoxa los que han sufrido con paciencia la ausencia de oyentes- y condenaban a otros al infierno de la popularidad entendida como "fama para hoy, silencio para mañana".

Aunque sea alargarnos un poco en este necesario preámbulo, que sitúa la orteguiana circunstancia en sus principales vertientes, añadamos a lo dicho que el mundo cultural y artístico español, a pesar de una vieja sordera musical tan inteligente y tierna-



BOFADOR DE
DIVINAS PALABRAS
ACTO II, ESCENA IV
.....

mente denunciada por el Padre Sopena, no se ha quedado al margen de la polémica y, haciendo uso de su indiscutible autoridad moral, además de convirtiendo en virtud para el juicio la renuncia a los tecnicismos compositivos tan queridos para todo sofista musical, ha terciado con maestría señalando, como en el cuento del emperador desnudo, los muchos engaños sostenidos por el invencible pudor de los ignorantes soberbios. Entendiendo que toda innovación artística ha de tener su justificación, que las dificultades no han de ser aplaudidas por sí mismas, y que nadie está obligado a gustar lo que no le agrada, han reivindicado una música culta que fuera nueva sin necesidad de romper sin más con todo, que fuera entendible para el oyente con independencia de su compleja estructura o escritura, y que resultase placentera sin que ello conllevara una estúpida facilidad o una absurda renuncia a otras más fuertes categorías estéticas que sobrepasan el agrado universal de lo bello.

A tan razonables premisas se ajustó siempre la creación sonora de Antón García Abril, autor sinceramente admirado por poetas, dramaturgos, cineastas o pintores, al igual que por arquitectos, ingenieros y otros muchos profesionales de la creación, en su más amplio sentido y máximo rango, que encontraron en su obra el equilibrio perfecto entre tradición y modernidad que necesitaban en la música contemporánea para poder hacerla suya, uniéndola, tanto en sus amores como en sus reflexiones, a sus no menos queridas y frecuentadas literatura y artes plásticas contemporáneas. Con la música de García Abril se destruyó también la pervertida propuesta de una música "moderna" sólo apta para una minoría autocomplacida de músicos "modernos": pocos compositores han sido, desde siempre, tan queridos y valorados por prácticamente la totalidad de los intérpretes, sean grandes maestros o jóvenes aprendices (y no sólo por aquellos especializados en las obras de nuestro siglo), como lo es García Abril, a quien reconocen el adecuado grado de dificultad técnica que requiere cada obra sin concesiones al virtuosismo vacío, de quien valoran su acrisolada coherencia musical en las antípodas de esa habitual pretenciosa ininteligibilidad travestida de novedad.

Una obra como la de Antón García Abril es difícil de condensar estilísticamente, pero admirando su creatividad innata, apoyada en una técnica asombrosamente fértil que potencia su imaginación inagotable, todo ello enriquecido por su profundísimo conocimiento de todos los grandes maestros (en especial de los de nuestro siglo) y acriso-

lado en una larga y fructífera experiencia en todos los géneros y repertorios que un compositor puede y debe conocer, podemos explicar, si bien nunca del todo, el dominio que este creador posee en el inefable mundo de la comunicación artística: la mágica capacidad de crear expectativas a cada sonido y el uso adecuado de esa divina proporción entre las que debe satisfacer y las que debe romper para que su discurso sea seguido y entendido, con satisfacción pero sin aburrida obviedad predecible, con sorpresa e interés pero sin angustia ni desorientación constantes.

Resulta así una fórmula perfecta que es mucho más que una simple "defensa de la melodía" (como arriesgadamente tituló su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, donde fue el primero de los músicos de "después de Falla" que obtuvo ese respaldo unánime de todas las bellas artes) para ser una verdadera y completa "defensa de la Música". No en vano, el arte de García Abril, sin duda lleno de hermosísimas melodías, destaca todavía más, cuando se escucha con detenimiento y se estudia con minuciosidad, por su genial desarrollo motivico capaz de extraer inagotables cualidades sonoras a los más pequeños elementos repetidos siempre de manera distinta, por su sensual densidad rítmica trazada a partir de metros aparentemente convencionales, por su inteligente uso del contrapunto como expresiva polimelodiosidad, por su exquisita manera de enlazar acordes sin rastro de automatismos armónicos, por su sutil modulación que le permite transitar por insinuadas bitonalidades, metamodalidades y todo tipo de sofisticadas estructuras que sólo los muy simples, o los muy malintencionados, quieren explicar como un mero mantenimiento de la tonalidad clásico-romántica.

En resumen, un estilo inconfundible que seduce a sus intérpretes, fascina a quienes lo escuchan, y asombra a los que lo analizan. Una síntesis de lo mejor de la música del siglo XX (excluidas sólo las radicales experimentaciones de audible validez artística inversamente proporcional al "interés" descriptivo de su explicación), cuya adscripción a los ejes tonales básicos no puede ser valorada menos "moderna" que la picassiana observancia de una figuración asimismo básica. Picasso, primicia y superación de mil técnicas y estéticas, el genio de nuestro siglo y sacerdote de toda vanguardia pictórica, que también gustaba a la gente y todo el mundo admiraba. ¿Por qué con la música esos mismos méritos se quieren convertir en defectos? ¿Hasta cuándo va a durar la maniquea confrontación adorniana entre Stravinsky y Schoenberg, manipulados adali-

des de una música sin futuro por exceso de tradición o por exceso de modernidad? Acabando ya nuestro siglo, y como conclusión de estos párrafos, bien podríamos atrevernos a hacer un poco de verdadera historia, esto es, con juicios claros y fundados, sobre lo que hasta ahora más bien se ha hecho periodismo musical, atento a la superficie con la aparente objetividad del dato que tantas veces maquilla una opinión interesada. Y si, por ejemplo, nadie niega hoy rigor o validez al hecho de titular, como hizo Alberto Basso para la Sociedad Italiana de Musicología, al riquísimo período musical entre 1680 y 1760 como "la época de Bach y Haendel", sin que ello suponga reduccionismo o injusticia a los maravillosos años que también compartieron Vivaldi, Telemann, Rameau o Scarlatti, nosotros bien nos debemos permitir, a estas alturas de la centuria, hacer algún resumen parejo no por provisional menos justificado. Sin que nadie se ofenda, uniendo aquí la valoración más propiamente técnico-musical con lo que el amplio mundo artístico-cultural decididamente sentencia, y la variada observación sociológica ratifica, digamos sin falsos pudores que la música española del siglo XX, que -sin desdoro de Granados o Turina- tiene en Manuel de Falla al máximo exponente de sus gloriosos primeros cincuenta años, ha elegido a Antón García Abril como el más claro exponente de esta su segunda mitad que, merced a tantos otros ilustres músicos hoy en plena madurez creadora, ahora inicia su cadencia final, libre de viejos prejuicios y serenamente lanzada, a fuerza de indiscutible calidad sonora, al éxito más amplio y gozoso en el nuevo concierto de las naciones de nuestro ya inminente tercer milenio.

* * * *

ÁLVARO ZAIDIVAR es Catedrático de Estética
e Historia de la Música del Conservatorio Superior de Zaragoza

FRANCISCO NIEVA

1924

Nace en Valdepeñas (Ciudad Real).

1934-36

Estudios y viajes, interrumpidos por la llegada de la Guerra Civil, durante la cual estudia de manera privada con Juan Alcaide.

1939-42

Larga estancia en el campo por enfermedad. Aprende música, escribe y dibuja.

1942-45

Estudia pintura en la Real Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y se interesa por los movimientos de vanguardia, el expresionismo y el surrealismo.

1945-50

Entra en contacto con los componentes del "pos-tismo" en España y con los movimientos surrealistas franceses.

1952

Reside en París y se interesa por el teatro al conocer las teorías de Artaud, bajo cuya influencia esboza *El combate de Ópalos y Tasia* en una primera concepción del "teatro furioso".

1954-59

Vuelve a residir en París. Expone en París y Venecia, pero comienza a volcarse en la creación dramática y el estudio técnico del teatro.

1959-63

Escribe varios ensayos en francés para los *Entretiens d'Arras*. En esta época ven también la luz los primeros esbozos de sus comedias de *Teatro de farsa y calamidad*.

1963-68

Recibe en París el Premio "Polignac" por el conjunto de su obra. Vive entre París y Venecia, con largas estancias en Madrid, ciudad en la que acaba fijando su residencia y en la que se dedica a la escenografía, ya que la censura le impide representar sus propios textos. En éstos y en años sucesivos prepara los montajes escenográficos de obras como *El rey se muere* de Ionesco, *Pígmalión* de Bernard Shaw, *El zapato de raso* de Claudel, *La Marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán, *Los secuestrados de Altona* de Sartre, *Don Álvaro del Duque de Rivas*, *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina o *Marat-Sade*, de Peter Weiss. Dirige *Cinderella* en Berlín y *Capricho Español*, *La vida breve* y *L'heure espagnole* en Palermo.

1968-77

Se publica su obra dramática y recibe numerosos premios como escenógrafo. Estrena sucesivamente *Sombra y quimera de Larra*, *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*. Publica *Es bueno no tener cabeza* (que estrena en 1971), *Pelo de tormenta*, *Tórtolas*, *crepúsculo y... telón*, *Teatro furioso*, *Coronada y el toro* y *Teatro de farsa y calamidad*. En 1977 estrena *La paz* en el Teatro María Guerrero. Dirige escénicamente *Pepita Jiménez* de Albéniz, *La vida breve* de Falla y, en el Liceo de Barcelona, *Una cosa rara* de Martín y Soler. En éstos y en años sucesivos prepara versiones de obras de Galdós, el Duque de Rivas, Alfred Jarry, Ghelderode, Aristófanes, Moreto y Lord Byron, entre otros.

1978-79

Estrena *Delirio del amor hostil*, publica *El corazón acelerado* y adapta y dirige *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes.

.....

1980

Estrena y publica *La Señora Tárara*. Estrena *El rayo colgado* y publica *Malditas sean Coronada y sus hijas*, *Delirio del amor hostil* y *La paz*.

1981-84

Dirige *Tosca*, *Curro Vargas* e *I due foscari* en el Teatro de la Zarzuela, su obra *Coronada y el toro* en el Teatro María Guerrero y *Don Álvaro o la fuerza del sino* en el Teatro Español. Obtiene en tres ocasiones el Premio de la Crítica y es nombrado Profesor Especial de la Escuela de Arte Dramático.

1985

Publica *Coronada y el toro*.

1986

Es elegido miembro de la Real Academia Española y lee su discurso de ingreso en 1990.

1987-89

Estrena *Las aventuras de Tirante el Blanco*, *No es verdad*, *Te quiero, zorra* y *Corazón de arpía*. Publica el libro de dibujos *El rayo colgado*. Aparece la *Trilogía Italiana*.

1990-1992

Estrena *El baile de los ardientes*, *Los españoles bajo tierra* y *Nosferatu*. Publica *El combate de Ópalos* y *Tasia*, *Sombra y quimera de Larra*, *La Magosta* y *El baile de los ardientes*. En 1991 aparecen sus *Obras completas*. En 1992 recibe el Premio Príncipe de Asturias y el Premio Nacional de Literatura.

1994

Publica su primera novela, *El viaje a Pantaécica*. Estrena en el Festival de Avignon *Le Retable des damnés*.

.....

1995

Publica dos novelas: *La llama vestida de negro* y *Granada de las mil noches*. Se representa *Le Retable des damnés* en el Théâtre de la Colline de París.

1996

Recibe la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Publica una recopilación de sus artículos de prensa, *El reino de nadie* y una nueva novela, *Océánida*. Publica y estrena teatro en Francia, Italia, Alemania, Polonia y Brasil.

1997

Director de escena de *La vida breve* en el programa de reapertura del Teatro Real de Madrid.

.....

Francisco Nieva o la cultura universal

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
LUIS MARIA ANSON

Nieva es el laberinto de la soledad. Es la fascinación del abismo, la belleza de la serenidad absoluta, la embriada provocación literaria. Es la fuerza de la palabra, la fragilidad del destino incierto, la zozobra de la tierra y del alma. Es la cultura total, la cultura sin lagunas, la libertad frente a las dictaduras académicas, la altivez para combatir la tiranía de algunas vanguardias. Es Nieva la luz en medio del túnel, la fractura del silencio de Dios. Es el “espanto seguro de estar mañana muerto”, la conciencia cada minuto de saber que nació un día en un lugar de la Mancha, condenado a morir. Es el estremecimiento escatológico del más allá en la incierta penumbra del ser o no ser. Es la tendida mano a la carne que “tienta con sus frescos racimos”. Es la mirada turbia a la tumba que “aguarda con sus fúnebres ramos”. Es Nieva el poeta que casi sabe adónde vamos, el que conoce a veces de dónde venimos. Es el grito final de los poemas de la consumación de su maestro Aleixandre, de la muerte que tiembla asustada en los sonetos de Shakespeare. Es la expresión fugaz en el país imaginario de *El viaje a Pantaéllica*, el gabinete campestre de la tía Leda, sin cisnes, la palabra desolada de *La llama vestida de negro*. Es el plomo candente de la carroza insólita, mientras combaten Ópalos y Tasia. Es el clamor de *Pelo de tormenta*, la imaginación siempre en la frontera del desbordamiento irremediable. Es el surrealismo de los viejos tiempos de “Rixes” y “Cobra”, resucitado hoy en los “video-clips”, el Bretón desorbitado tras los cabellos de oro de los paganos dioses.

Nieva, Paco Nieva, es la triste alegría de vivir, la huella de los viejos dolores enterrados, todavía sin cicatrizar, la herida oscura del alma. Es el esplendor en la hierba, la gloria en las flores, que ya nadie puede restituir. Es el aliento poético, la sabiduría de la intuición, el galope desbocado de la inteligencia, la sensibilidad espesa y aquietada de la fantasía. Es el bostezo por el aburrimiento del otro. Es el cordero disfrazado desespe-

.....

radamente con la piel del lobo, la patraña hermosa de la escena, el eco remoto de Genet, de Beckett, de Ionesco, de Adamov, del admirado Artaud, del terrible y melancólico Brecht con *Galileo Galilei* de oscuro telón de fondo, en la selva de la ciudad, olvidados ya los fusiles de la señora Carrar. Es el rayo colgado, el paño de injurias, el baile de los ardientes, el delirio del amor hostil. Es la afirmación trascendente del decorado, la escenografía como pensamiento en *Romance de lobos* de Valle, en *Después de la caída* de Miller, en el inolvidable *Marat-Sade* de Weiss. Es el pincel de los ojos, la explosión en la paleta del pintor en blanco y negro, los figurines estremecidos de la *Cinderella* de Prokofiev y Felsenstein. Es la pasión por los cuerpos altivos, por las formas desmesuradas, por la piel sedosa y agresiva. Es el viaje iniciático, el desvelo atroz del misterio de la vida y de la muerte, de la condición humana bajo la sombra chinesca de *Accatone* de Pasolini. Es la consagración del fantasma, la retorcida música, el amor oscuro del alma mordida y el tiempo destrozado. Es el culto al desdén como si fuera el dios de la lluvia, la "llama de amor viva" incapaz de herir en el más profundo centro ni del cuerpo ni del alma. Es el "débil corazón de arena" de Lorca, la agonía incesante de vivir, el ser casi para la nada, el poeta que está en el principio de los tiempos y no tiene nada que ocultar.

Nieva, Paco Nieva, es el hombre-arte, el hombre-teatro, el hombre-poesía, el hombre-novela, el hombre-cultura, el hombre-niño. Es, además, el pianista, el bailarín, el actor, el compositor, el novelista, el escenógrafo, el académico, el dramaturgo, el pintor, el delirio, la irrealidad, el aquelarre dionisiaco, los gatos. Es la denuncia de la España oscurantista y macabra de la corrupción galopante y el fraude democrático. Es la atracción por el barroco, el culto a Quevedo, la ceniza enamorada, el fuego ensordecedor. Es la sorpresa lingüística, la fiesta permanente del idioma, la orgía de la palabra. Es el retorno a la primavera perdida, al paraíso recobrado. Es la apoteosis de la máscara, el "ser sin rumbo cierto", el lamento infinito de "ser y no saber nada". Es el río de la bondad que no cesa, de la bondad que le fluye y le fluye en cada mirada, en cada gesto, de la bondad inmensa que todo lo llena, que todo lo inunda, que todo lo trasciende. Todo esto es Paco Nieva. Quien le conoce, lo sabe.

• • • •

LUIS MARIA ANSON es periodista

.....

El camino de Francisco Nieva

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
EDUARDO HARO TEGGLEN



FRANCISCO NIEVA
AUTOCARICATURA
.....

Francisco Nieva fue para mí, primero, un susurro, alguien de quien se hablaba con misteriosa fe y admiración. Llegué a Madrid, desde Tánger, poco después de que él volviera desde París, desde Venecia, donde se había cargado de sabiduría. Traíamos nuestra mitología sangrada de algunas ciudades marcadas por la libertad: hacíamos con ello lo que podíamos.

Me hablaban de él como de un ser excepcional: y le conocí como un conspirador, brevemente, cuando iba, con compañeros de su izquierda -general, vaga, amplia pero persistente en el uso y prédica de ciertas libertades, o de cierto libertarismo y de la negación de lo caduco- vendiendo dibujos o figurines suyos para recaudar fondos para la defensa de la libertad de expresión. Algunos están en las paredes de mi casa, con su doble valor: el del trazo de arte y el de la significación de lo que era la verdadera transición (después ha ido viniendo la antitransición). Era el tiempo en que la gente llevaba una etiqueta con una máscara tachada por una cruz de censura en rojo y la petición de libertad de expresión: el tiempo de la cárcel de Boadella y sus Joglars. Buenos tiempos: quiero decir, que estábamos todos en lo mismo, y que el fusilamiento de un catalán libertario de acción -dramatizado por los catalanes encarcelados, en *La torna*, obra libertaria de texto- era, para todos, el de uno de los nuestros. Y el mundo caduco era el de Franco y no sólo el de él sino el que había querido restaurar, como viejos espectros polvorientos de la España pasada. Nieva los alzaba para el anatema.

La repetición que hago de la expresión quevedesca del "mundo caduco" no es casual.

.....



Está y no cesa en su pelea. Nieva puede tomar del pasado la gracia de doncel de *Tirante el Blanco* y elevarla, o puede sepultar viejas momias que quieren erguirse: sabe bien lo que elige del pasado para sus dibujos, sus obras, sus escenografías o sus novelas.

Después de Nieva como susurro de genio oculto, como rumor que me llegaba por los enterados, que me llegó por los enterados, apareció revelado en las tres primeras comedias cortas que reunió en el Teatro Fígaro, dirigidas por uno de los grandes sabios del verdadero teatro ostensible y del oculto -hubo uno, falso, amparado por la clandestinidad y la buena fe-, que fue José Luis Alonso: era el "teatro furioso", una de las divisiones que Francisco Nieva mantiene aún en sus catálogos y en sus obras completas (que ya tienen que tener un nuevo alcance, por su trabajo posterior). Estaba empezando algo, y el desnudo de Rosa Valenti, sola, en una peana iluminada de colores, durante aquella representación, era como esas figuras simbólicas de muchachas desnudas que aportan las repúblicas, las revoluciones, las naciones nuevas. Creíamos que,

de verdad, venía una nación nueva. Y el desnudo, entre los figurones como de cera deshecha, descompuestos, y entre los jirones de paños apolillados, no era una libertad inútil ni una forma desafiante a los velos del día antes: era aquello en lo que creíamos. *La señora Tártara* fue luego una obra maestra abandonada por el público: una obra larga, como *Coronada* y *el toro*, y no con la misma suerte. No fue nadie a ver la *Tártara*; se llenó *Coronada*. Empezamos algunos, por aquel abandono, a descubrir que la idea de texto nuevo, de un lenguaje que era el viejo y querido castellano y al mismo tiempo era otra cosa, era su cáscara puesta aparte de su grano gustoso, y eran unas lecciones de libertad de hablar, de estar y de ser visto, no entraba fácilmente en el público y, en cambio, brillaba en su escenografía, sus "trucos", su arte óptico, que ya deslumbró antes, pero como servicio, en la puesta del *Tartufo* de Marsillach y Llovet, que iban frente a la mojigatería (el loro que salía en escena se lo regalé yo. Pero tuvieron que cambiarlo por uno de trapo, inevitablemente conforme con el silencio que le correspondía). *Coronada*, con su armería escenográfica, con sus sorpresas, gustaba más. La gente buscaba la sorpresa: aquella estaba llena de belleza y de arte, pero lo más vivo era la palabra.

Tiempos de esperanza: poco a poco, tiempos de inseguridad, de principio de un cierto desaliento. El teatro no iba por donde se esperaba, y pocas cosas por donde creíamos. Los domingos por la tarde venían a casa José Luis Alonso y Francisco Nieva: José Luis traía pastelillos de La Mallorquina o quizás hojaldres de la calle del Pozo- tenía la tertulia de la mañana cerca de la Puerta del Sol- y Paco rasquiñas de su tía Cristeta, de Valdepeñas. Concha nos hacía té (para José Luis, ya enfermo imaginario, unas hierbas extrañas) y hablábamos con desconcierto de lo que estaba pasando. Paco había escrito unos artículos en la *Hoja del Lunes* -ya no existe- en polémica conmigo: decía él que renegaba de la presión de la izquierda en los tiempos clandestinos, porque le había forzado a escribir un teatro armado que no era el que él quería; yo, que el drama del teatro español había sido Franco y la censura y el miedo. Teníamos razón los dos: un cierto resistencialismo había coartado muchas inspiraciones y, entre ellas, la que Nieva reconocía como propia.

Otras veces íbamos a casa de Paco: a comer algo en su misteriosa mesa ochavada e irregular, a ver el mundo caduco: la chimenea en que se había apoyado Mata Hari -encima de ella, la fotografía de la asesinada apoya en la misma chimenea-, la silla de

manos donde se ocultaba el aparataje de música estereofónica. Y el gato; o los gatos que quizá se suceden. Viejo Madrid, detrás de la Plaza de Santa Cruz, con escaleras crujientes: galdosiano -también hizo él su Galdós en algún momento-, mundo caduco reunido por el burlador del mundo caduco.

Bien, todo se institucionalizó. José Luis en su propia muerte, como elegida por los fantasmas que le habitaban; Concha y yo en el matrimonio en Nápoles; Nieva en el largo camino real de la Academia -¿quién ha aportado allí mejor lenguaje castizo y renovado y cargado de significación? ¿Quién ha hecho allí verdadero teatro de alzamiento?-, y el camino de este Teatro Real (que siendo el mismo, y con la ópera encima, pretende ya ser algo completamente nuevo y estos nombres de ahora lo proclaman): Nieva, institucionalizado, sin dejar de ser él, que es una gloria que pocos alcanzan en vida. Siento haberle perdido yo en el camino de entonces, en el de mi barrio, que se quedó cegado con la muerte de José Luis Alonso. Pero desde entonces y desde este sitio le admiro sin cesar. Y lo que me queda.

• • • •

EDUARDO HARO TEGGLEN. escritor y periodista,
es el crítico teatral de *El País*

El teatro de Valle-Inclán

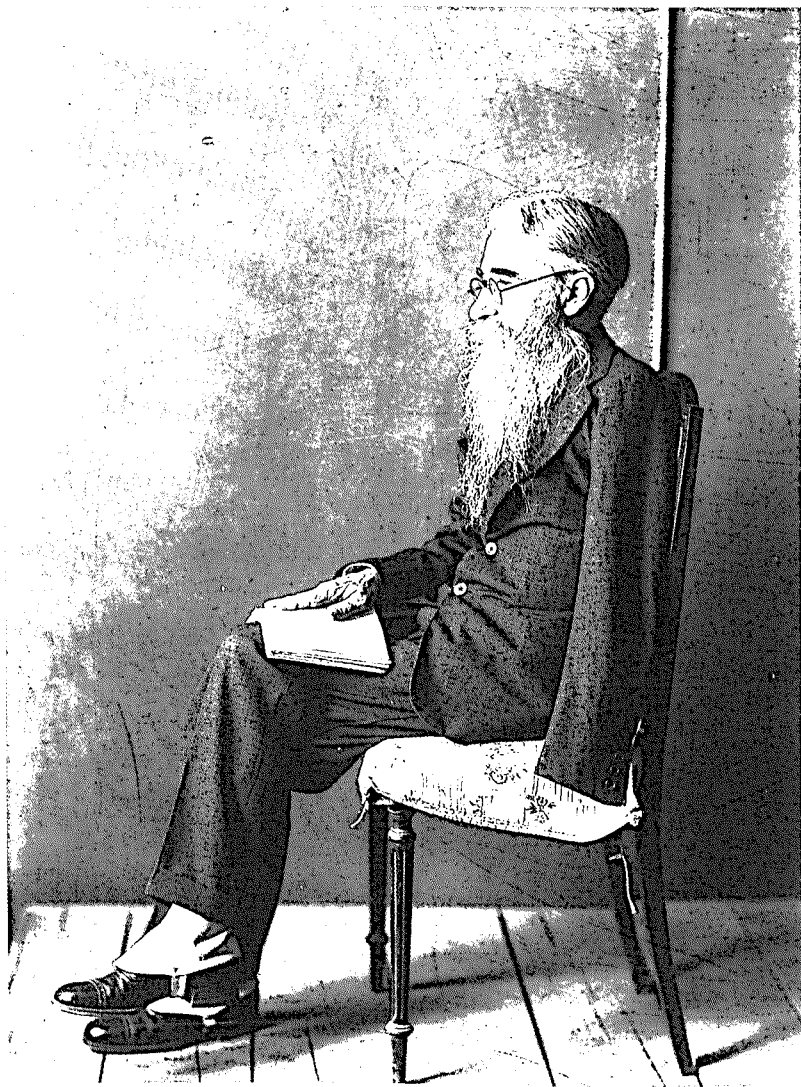
o o o o o o o o

GONZALO TORRENTE BALLESTER



No sé en qué comedia de Benavente hay un personaje llamado Teófilo que tiene relación con unas gafas, con un teatro de marionetas y con la poesía modernista. No recuerdo bien si esa comedia la vi o la leí. Si la vi, el personaje que hacía de Teófilo era el propio Valle-Inclán que estaba en su papel.

Por entonces, fines del siglo pasado, principios de este siglo, había irrumpido el teatro europeo llevado de la mano del propio Benavente. Era un teatro no de gritar como el de Echegaray, sino de conversar, pero no alcanzó en ningún momento, que yo sepa, la brillantez y la perennidad del teatro de Oscar Wilde, en el cual, evidentemente, se inspiraba, como en muchos otros. El público, absolutamente pasivo, iba al teatro a ver su caso, o el del vecino, si no era cuando se escapaba a la Cuarta de Apolo o a los sainetes de aquellos hermanos andaluces, que tanto hacían reír y que acabaron vendiendo más que el propio Don Jacinto. Esto no supone superioridad de nadie sobre nadie, pero Benavente tuvo algunos rivales; de unos, se deshizo, con otros, convivió hasta el final. Valle-Inclán no fue de éstos. Lo de menos era su nuevo modo de entender el teatro; lo de más era que hacía pensar al público y eso sí que no: el teatro de Valle-Inclán, a la vuelta de dos o tres representaciones esporádicas, sólo pudo ser visto, sólo se entendió y sólo se aplaudió después de la Guerra Civil. Antes, se quedó en la mera lectura.



RAMON MARIA
DEL VALLE INGLAN
.....



LECTURA DE *DIVINAS PALABRAS*
 EN EL TEATRO ESPAÑOL (24 MARZO 1933)

Supongo que serán muchos los que posean el tomo de obras completas de Valle-Inclán, volumen consagrado a su teatro, que lleva un prólogo del propio Benavente, ya Valle-Inclán muerto y enterrado. En este volumen figura la versión dramática de la *Sonata de Otoño*, llamada, si no recuerdo mal, *El Marqués de Bradomín*, y ya llovía sobre mojado, pues mucho antes el propio Valle había buscado en la expresión dramática salida para su genio. Desde entonces, ambas maneras de expresión, la prosa narrativa y el teatro, fueron costumbres literarias valleinclánescas. Primero vino la serie de las *Sonatas*, que los españoles no supieron entender; después, las *Comedias bárbaras*, la *Farsa* y *Licencia de la Reina Castiza* y otras obras donde el propio Valle va afilando, no el modo expresivo dramático, que ese ya lo dominaba desde el comienzo, sino la sátira de la vida nacional y el teatro narrativo que es su gran descubrimiento.

tal y como aparece en *Luces de Bohemia* y en *Los cuernos de Don Friolera*, al tiempo que evoluciona la palabra "esperpento", aplicada por primera vez a una producción teatral y a una estética, que confluyen finalmente en las últimas obras del propio Don Ramón: "esperpentos" en su espíritu como el *Tirano Banderas* y producciones posteriores.

Divinas palabras figura entre las obras preparatorias, y no es precisamente un mundo sentimental lo que nos presenta, sino de sensualidades e intereses. Todavía Valle-Inclán no ha abandonado el ambiente de su Galicia natal, de las *Comedias bárbaras*, pero si aquéllas muestran la tristeza de un mundo que se va, encarnado en Don Juan Manuel de Montenegro, y en sus hijos, *Divinas palabras* muestra la otra cara de la moneda gallega, el popular y semirreligioso de los sacristanes, de las romerías y de las fiestas. No se sabe que son palabras divinas hasta el final, cuando el sacristán las pronuncia en latín, en defensa de su mujer, la alegre Mari-Gaila. Para los gallegos, esto que se ve en *Divinas palabras*, como en las *Comedias bárbaras*, no es ni más ni menos que realismo, a la manera gallega entendido, que no excluye la presencia de trasgos y de la Santa Compañía, realidades que no hay por dónde cogerlas, mucho más que *Maruxa*, aquella zarzuela fracasada, cuyo argumento, cuyos personajes y cuya música no tenían de gallego más que el nombre; pero era bien entendido por el público, puesto que es lo que esperaba ver: un tópico tras otro; y la realidad de la región, que daba Valle-Inclán en sus comedias bárbaras y en algún que otro esperpento, seguían sin ser entendidas.

Divinas palabras es una muestra de ese teatro narrativo que se recrea en la presentación y reproducción de aquellos ambientes y personajes que Valle tan bien conocía y sabía inventar. ¿Quién no ha visto alguna vez, en alguna romería, el dornajo con el hidrocéfalo al que la Mari-Gaila saca tan lindos cuartos? ¿Quién no ha visto en las mismas romerías al hombre con un ojo tapado que ofrece la suerte del pajarito? Todo lo demás es invención y documento, al mismo tiempo que regocijo y burla. *Divinas palabras* termina como tenía que terminar: la Mari-Gaila fornicando en un sembrado y el sacristán defendiéndola con palabras latinas, las divinas palabras que dan nombre a la comedia.

* * * *

GONZALO TORRINI BAILLIER es escritor

.....

Plácido Domingo, artista y músico

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
GONZALO BADENES

El caso de Plácido Domingo es una demostración palmaria de cómo la inercia intelectual que a menudo late en la crítica se ve desbordada por el factor puramente intuitivo que representa la admiración del público hacia un artista. La resultante artística de la carrera, ya larga, del tenor madrileño puede ser contemplada hoy desde una perspectiva que ni el público ni la crítica lograban atisbar hace una veintena de años. Para unos, Plácido era por entonces una fulgurante estrella que apoyaba su éxito en la generosa calidez de la voz, cercana por su timbre y extensión a la de un *baritenor*, y en el expansivo temperamento teatral de su *mise en scène*. Para otros, Domingo simulaba la impostura estilística de un artista audaz, casi aventurero en su ubicuidad, dispuesto a sacrificar la propia salud vocal en aras del éxito inmediato, tan provechoso para el peculio como dañino para la perdurabilidad sobre los escenarios.

Transcurridos más de treinta y cinco años desde su debut mexicano, Plácido Domingo sigue perturbando la psicología acomodaticia de ciertos sectores de público y crítica. A las quinceañeras que tiempo atrás sublimaban sus fantasías interiores coleccionando discos, autógrafos y arias amorosas de su ídolo, aún les cuesta trabajo asimilar la auténtica estatura artística del hoy maduro galán. A los pontífices mediáticos que un día jugaron a ser oráculos, posiblemente les chirríen los dientes cuando se ponen a teclear los resecos tópicos que ya nadie cree. Quienes -por fortuna cada vez son menos- permanecen cautivos de tan erróneas percepciones convergen en la imprudente valoración de un fenómeno que ha demostrado ser por igual musical y artístico.

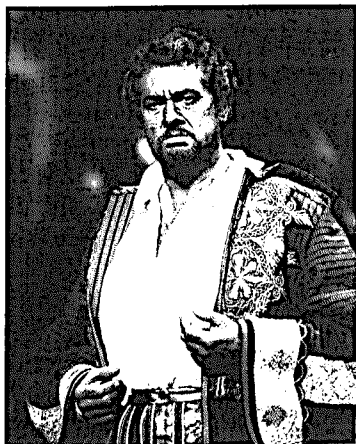
¿Músico y artista? ¿Acaso ambos conceptos no son, en el fondo, la misma cosa? Sí y

.....

no. Plácido Domingo nos lo demuestra en cada actuación. La solidez técnica del músico, su inquebrantable voluntad de abarcar todos los aspectos de una partitura -desde los vocales y escénicos a los puramente orquestales- dejan vacíos de contenido los múltiples reproches que se le dedicaron en cada nueva intersección estilística de su trayectoria escénica. Domingo ha viajado desde Edgardo a Otello, desde Alfredo a Siegmund, desde Hoffmann a Parsifal, sin que el equilibrio entre la propiedad vocal y la capacidad dramática haya experimentado las profundas grietas que resquebrajaron aventuras menos osadas de ciertos cantantes de antaño, cuya más limitada geografía estilística aún sirve de alimento a la carroña hagiográfica de quienes conciben la ópera únicamente como campo de exhibición del preciosismo técnico.

A Domingo no se le recordará por la índole proteica de las concepciones dramáticas, ni tampoco por la supremacía de los elementos puramente vocales. Gesto escénico y línea de canto coinciden en su caso en la reflexiva uniformidad de un pensamiento que se apoya en el realismo y en el afán de descubrimiento. No es contradictorio que un artista conozca sus propios límites y a la vez luche por ensanchar las fronteras de su experiencia. Semejante dialéctica engendra la tensión propia del ser humano y de ella deriva el progreso mismo de nuestra especie. Cuando Domingo admite en la práctica que su voz no posee cierta nota de la gama musical, codiciada por los tenores al uso y mitificada por la crítica, y al mismo tiempo explora las posibilidades artísticas de todo aquello que sí posee, sin economizar esfuerzos musicales e incluso lingüísticos, está dándonos justamente la clave de lo que significa ser un artista.

Volvemos aquí a la aparente dicotomía que se originaba en el interrogante ¿músico y artista? Pues nadie regatearía al tenor su condición de músico completo, pero más de uno cuestionaría si tal condición se cumple en el plano profundo del arte. Recuérdese que no toda manifestación clasificada como "artística" produce los efectos que el alma percibe como intrínsecos al arte. La actividad exterior de un artista en modo alguno es sinónimo de iluminación del yo interior para quienes experimentan los efectos de aquella actividad, y me remito a la febril manipulación que hoy se hace de cualquier aventura "artística", comercializada por los medios de comunicación en aras de bastardos intereses económicos o políticos. El artista que lo es en profundidad, que aspira a ejercer un verdadero calado sobre el interior de aquellos que reciben las consecuencias últimas de su arte, es el que actúa hacia el interior de la realidad sensible,



PLÁCIDO DOMINGO
COMO OTELLO,
COVENT GARDEN, 1987

indagando y desvelando la naturaleza oculta de las cosas. Es el que hace ver -por supuesto, no a la masa mediatizada, sino a quienes sean capaces de verlo- el mundo interior que preexiste bajo la envoltura estética de toda obra de arte.

A semejante indagación en las ideas universales que se encierran tras la percepción, frecuentemente inmediata, de la belleza de una melodía o de un gesto escénico, responde la naturaleza verdaderamente artística del intérprete operístico. La creación, claro, es obra de un artífice, musical y literario. Pero al intérprete toca rastrear todas las vías posibles que conducen al precioso diamante tallado en el intelecto del creador. A Plácido Domingo se le podrán atribuir los desvaríos o devaneos que son sujeto del artificio consustancial al intérprete de fama. Pero quien haya seguido su apropiación de un personaje como Othello, tejida a lo largo de dos décadas con la minuciosa parsimonia de un orfebre, no podrá regatearle la virtud sustancial del artista a quien sólo el trabajo permanente e inquisitivo aproxima a la revelación -jamás completa, pues todo intérprete, como humano que es, tiene sus límites- de aquella naturaleza profunda y misteriosa que late en las entrañas del arquetipo ideado por el creador.

Pero ni siquiera tamaña disquisición sobre la realidad de lo ya transitado con fortuna más o menos variable por los intérpretes de generaciones precedentes, autoriza a situar a un artista en una situación de privilegio. A ésta acceden quienes, además de interesarse en las creaciones del pasado, contemplan la realidad del presente con idéntico

afán inquisitivo. Plácido Domingo cuenta entre los escasos miembros del *star system* operístico a los que interesa confrontar su propia realidad artística -trazada por la fuerza indiscutible del repertorio establecido- con los nuevos frutos de la creación contemporánea. No es éste el lugar para dirimir el grado de bondad artística o de permanencia histórica de las partituras que han recibido su bautismo escénico en la voz del tenor madrileño. Esa labor corresponde a un ámbito muy diferente al que tiene este comentario. Sólo cabe referir el hecho en cuanto éste refleja una visión del mundo y del arte felizmente desvinculada del consuetudinario autismo del cantante de ópera. Y también por eso, porque Plácido dejó hace años la comodidad inherente a cantar sólo aquello que todo el mundo ya conoce, su estatura como artista se agiganta en cada nueva aventura que él emprende dentro del mundo contemporáneo.

Esta noche vamos a escuchar a Plácido Domingo en el lugar y en el momento que corresponden a una autoridad musical ganada a pulso en largo combate contra el aburguesamiento intelectual del arte. No es un acontecimiento que Domingo cante en estas jornadas inaugurales del Real. Es, sencillamente, el acto de justicia que se debe a una de las voces más musicales y a una de las personalidades más profundamente artísticas que ha dado España en los últimos cincuenta años. Si la voz cálida y aterciopelada de Miguel Fleta encandiló a los espectadores del viejo Real, cuando el magnífico teatro lloraba su inminente ruina, es perfectamente legítimo que hoy atendamos los sonos de las *Divinas palabras* en esta otra voz, universal y admirada. En el momento en el que este nuevo Real comienza su andadura hacia el siglo XXI, es difícil describir la emoción que suscita la presencia de Plácido Domingo sobre el escenario del teatro de su ciudad natal. Sean, pues, divinas las palabras que hoy permiten decir: Plácido, estás en tus reales.

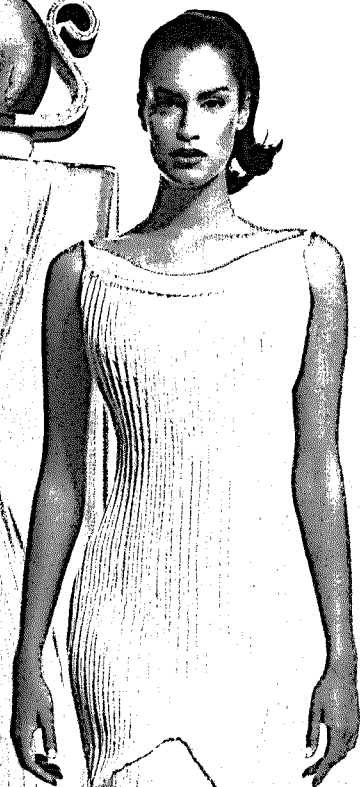
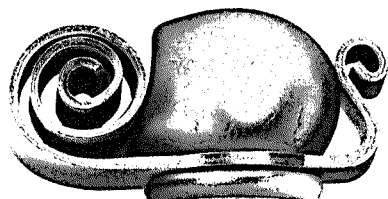
• • • • •

GONZALO BADENES es crítico musical

GIVENCHY

ORGANZA

"QUELQUE CHOSE EN MOI D'ETERNEL"



ORGANZA GIVENCHY



MÁRIA CALLAS

la voz del siglo

sus mejores momentos
recogidos en un
album sublime



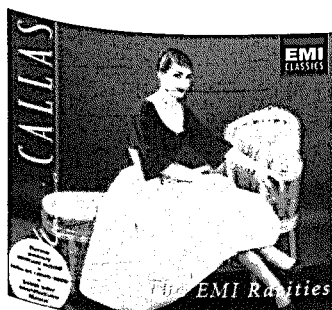
disponible en 2 cd - 2 mc
5 66634 2

ANUNCIADO EN
TV

Con motivo del 20 aniversario
de la muerte de María Callas,

EMI Classics reedita en formato de lujo
su catálogo completo, con un sonido excepcional gracias
a su remasterización digital en los estudios de Abbey Road.

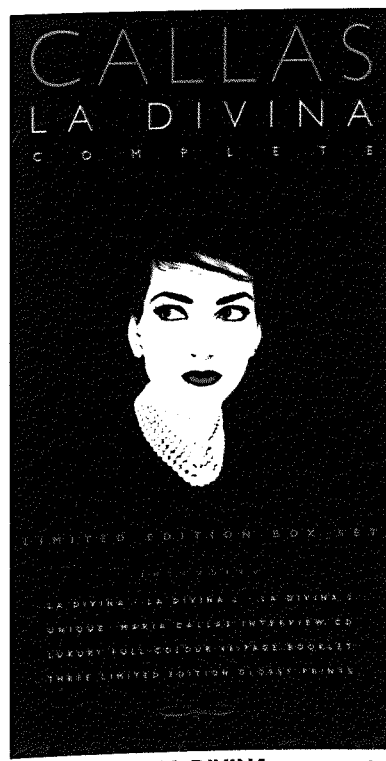
- 30 óperas completas
- 11 recitales
- ... y además:



5 66468 2 **The EMI Rarities** 2 CD



5 72030 2 **Live in Concert** 2 CD



5 65746 2

LA DIVINA

4 CD

DON RAMÓN HABLA DE TEATRO A SUS CONtertulios

Este personaje fantasmagórico que es don Ramón ha entrado sin ruido y sin sombra en el café. Ha posado sus barbas grises sobre el blanco de la mesa y habla al coro que pone una letra de monosílabos admirativos a la música grata de su ceceo... Don Ramón habla de teatro y apunta:

Lo importante es el tono, no la doctrina

- Cuatro indocumentados sin imaginación -condena Valle-Inclán- forjaron esa patraña del teatro de tesis. De mala tesis casi siempre. No sabían que aunque ellos hubieran traído una magnífica doctrina que enseñar no lo hubieran podido hacer en el teatro, ni en ningún sitio, con argumentos. La multitud no sabe más que conmoverse o regocijarse. Y lo que conmueve es el tono, no la razón.

Y el señor del Valle-Inclán, ex marqués de Bradomín, recurre a sus citas pintorescas tan suyas, pasmo de oyentes:

- San Bernardo se fue a Alemania, en misión de apostolado, sin saber una palabra de alemán. Pero se encaramó en pedestalillos de plazas y calles y habló a los teutones, que no le entendían. Tampoco hizo falta, porque el tono obró el milagro. San Bernardo levantó una cruzada de millares de alemanes que partieron, henchidos de fe, a reconquistar Tierra Santa. Si en el teatro algo ha de levantar con palanca de emoción el alma de las multitudes, sólo el tono obrará el milagro.

Alguien, tímidamente -como siempre que es don Ramón el que escucha-, señala la carencia absoluta en España de un teatro dramático. Don Ramón le ataja:

- Mire usted. Esto tiene su explicación en lo que yo decía antes. Como el teatro dramático ha de ser un teatro de tono o no ha de ser, resulta difícil de decir e interpretar. Se dice que no hay intérpretes, y tienen razón. "Vengo de pasear por la Castellana" se puede decir de muchas maneras y en todos los tonos. Eso cualquiera lo dice. Pero el "¡Demasiado tarde!" de *Hamlet*, es muy difícil de lanzar. Se necesita un gran actor.

Teatro de escenarios

Don Ramón, al correr de su charla salpimentada, llega al punto de la decadencia actual, caballo de batalla del teatro.

- La técnica francesa -dice- ha echado a perder nuestro teatro. Este absurdo decadente de querer encerrar la acción dramática en tres lugares -gabinete elegantemente amueblado, patio andaluz o salón de fiestas- ha hecho de nuestro teatro, antes frágil y expresivo, un teatro cansino y desvaído.

- ¿Pues cómo ha de ser el teatro, don Ramón?

- El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios.

Don Ramón, con artes de magia, se saca una cita de la solapa y la pone sobre la mesa:

- Shakespeare empezó a escribir *Hamlet*, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muer-

to. "A esta mujer hay que enterrarla", se dijo, sin duda, "¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico, que puede ser, mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea." Allí llevó Shakespeare la acción de uno de los cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Y una vez en el cementerio -continúa don Ramón-, Shakespeare se dijo: "Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero solo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros que tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa, lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que éste sea el más noble: un cráneo". Y de ahí surgió la admirable situación de *Hamlet*. Lo son las admiraciones de los corifeos.

Se enredan las barbas de don Ramón, que las acaricia con la mano venosa, sin duda para aliviarlas de aquel peso. En seguida reanuda su ceceo y acaba:

- Por eso nuestro género chico constituyó un teatro nacional cuando la tradición casticista se había borrado del teatro, desde que Moratín, a espaldas de nuestros clásicos, importó en España la técnica francesa con sus tres célebres unidades. [...]

¿Teatro de la época? ¡Teatro!

Los tertulianos inician una polémica sobre lo que debe ser el teatro de nuestra época.

-Eso debe ser lo que yo digo -afirma don Ramón-. El teatro ha de conmover a los hombres o divertirlos; es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo...

• • • •

POR UN MADRID MENOS FEO

Encontramos a Don Ramón en la cama, fumando su pipa.

- Buenos días, don Ramón. Venimos a preguntarle a usted su parecer respecto a la campaña que ha emprendido *Luz* contra los monumentos mediocres de Madrid.

- Me parece de perlas; pero lo que no veo es que la estatua de Felipe IV sea tan buena como dice el periódico. A mí me parece una cosa mezquina. Eso que tanto gusta de que el caballo esté sostenido en sus patas de atrás no me basta para que sea una escultura gloriosa. Dentro de un caballo y un jinete inmóviles se pueden hacer maravillas; lo difícil es darles armonía y grandeza sin necesidad de que se encabrite el animal. En cuanto a estatuas ecuestres, las tres primeras del mundo son las Marco Aurelio, Pedro el Grande y Carlos IV, esta última en Méjico.

Don Ramón habla un rato de esas famosas esculturas, describiéndonos sus características y dándonos una documentada lección sobre sus autores y las épocas en que fueron construidas.

- ¿Quiere usted, don Ramón, que volvamos al monumento a los hermanos Quintero?

- Respecto al monumento a los Quintero, lo encuentro divino. Nada más adecuado al fin para el que ha sido construido. ¿No trata la escultura, en un monumento de esa clase, de recoger todo

el espíritu del héroe o los héroes a los que se quiere immortalizar? ¿Y usted cree que ningún escritor del mundo haría algo más digno de los Quintero de lo que representa la fotografía de *Luz*? Se puede decir que es un monumento perfecto. Aunque yo le encuentro algunos defectos. Por ejemplo, es demasiado sencillo. Habría que complicarlo más con mecanismos, con cosas... Por ejemplo, le falta un gramófono.

- ¿Un gramófono, don Ramón?

- Sí, está la reja, la andaluza, el jinete, la jaca, la puerta de hierro; pero le falta un gramófono con una charla de García Sanchiz... Eso gustaría mucho al público y vendría muy bien a la Rosaleda del Retiro, que estaría muy animada. Y quien dice una charla de Sanchiz, dice también un diálogo de los Quintero mismos. Por ejemplo, que hablara el jinete y contestara la andaluza o que el jinete le dijera alguna flor de esas que dicen los galanes de sus comedias. Por ejemplo: "Es usted más bonita que el último beso de una madre." O una de esas que entusiasman al público de las derechas...

Don Ramón sonríe, y sin dejarnos intervenir ya más, continúa:

- El monumento está hecho a la medida de los hermanos Quintero. Lo mismo que las velas esas rizadas que venden en las cererías son la mejor representación del alma de las beatas, y esos lazos que llevan las hijas de María son la más genuina expresión de su sensibilidad, el monumento que se va a levantar a los Quintero expresa su literatura. Creo que es un error que *Luz* toque ese asunto, porque sucederá lo siguiente: Primero, los patriotas de las derechas creerán que no se deben tocar los profundos temas nacionales de la categoría de éste, y lo harán cuestión política. Después, tendremos una charla con Sanchiz, real y verdaderamente, en la Comedia. *ABC* llenará sus páginas con las protestas de las clases mercantiles, que dirán que defienden la Literatura, el Arte y los intereses espirituales de la raza y, por último, todo esto terminará con una sesión patriótica en las Cortes, en que los agrarios, capitaneados por Goicoechea, Pemán y Primo de Rivera, que son los tres tipos más cursis de España, pedirán a los poderes públicos un acto de desagravio a los hermanos Quintero, que será una apoteosis y que se celebrará junto al monumento que una suscripción nacional habrá ya elevado en plazo breve. ¡Ah, se me olvidaba! Todavía ocurrirá una cosa más. El año que viene, por Navidad, todos comeremos en nuestra casa el monumento a los Quintero, que se habrá reproducido infinitamente en los mazapanes de Toledo. [...]

• • • •

LA PUBLICACIÓN DE *DIVINAS PALABRAS* (1920)

[...] Los farsantes de Valle-Inclán lo son sólo por un vago aroma de farsa. Todos, ante los sucesos que les afectan, no obran de un modo natural; pero tampoco de un modo groseramente artificial. El chalán, el ladrón de feria que roba con el perro sabio y con el canario que dice la suerte, la mujer que se muere de hambre, la que llora su muerte, la adúltera y el sacristán, todos obran de acuerdo con las tradiciones literarias del "tema" (tema culto o tema popular) que representan. [...] Esta precipitación de farsas y parodias acaba, así, con una emoción sagrada y misteriosa. Todos aquellos seres grotescos, que parecían estarse burlando de sí mismos, vivían, pues, entre las manos de un Dios terrible, ¡y no lo habíamos sospechado! [...]

• • • •

ALFONSO RIVERO

Lecturas

• • • •

[...] Y aún resuelve en *Divinas palabras* otro problema que solicita la atención del crítico: el del estilo, quintaesenciada armonía en que se funden con un vigor representativo, sobriamente obtenido, los tonos peculiares de la paleta de Valle-Inclán. El trabajo de eliminación, de condensación, de simplificación, con que ha castigado la pluma, en una labor cada vez más consciente, ha reducido ya el concepto casi dialectal de su prosa a los límites de la expresión pura. Las palabras, henchidas de un sentido popular sutilizado, adquieren esa virtud universal capaz de imbuir en cualquier efímera figura humana el alma bíblica de un mujik.

* * * *

CIPRIANO DE RIVAS CHIERI

[...] En un teatro que no existe por ahora y que no sé si existirá alguna vez, esta tragicomedia de don Ramón María del Valle-Inclán produciría una sacudida como *La hija de Yorio*. Mas habría que suponer muchas cosas enteramente fantásticas: un Mecenas como el Rey wagneriano; públicos de dilettanti afinados y sin prejuicios, requisitos, en suma, de un teatro de excepción. [...] Los que sólo conocemos de Galicia algunas ciudades y algunos paisajes, leyendo *Divinas palabras* percibimos, no obstante, esa luz interior de verdad que gradúa de parecido al retrato, o en general a la imagen, aunque no se conozca el original. La vida que rebosa del libro, el espectáculo de la comedia humana, es lo que en él nos seduce mucho más que si el artista hubiese ido retocando las figuras, estilizándolas, *literalizándolas*.

* * * *

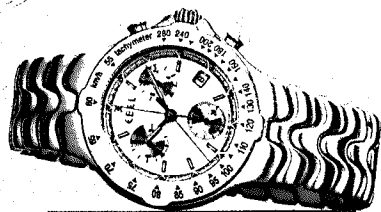
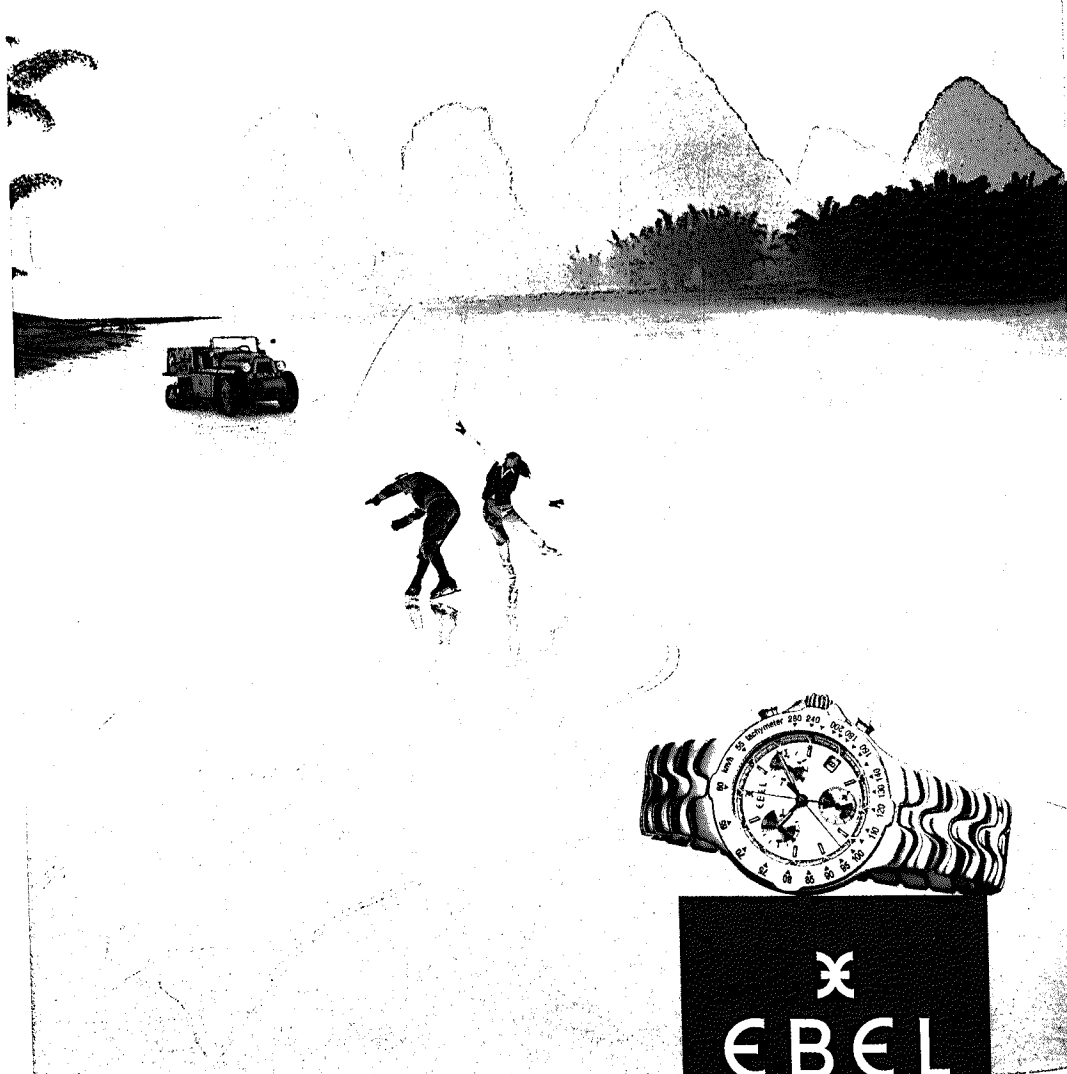
EDUARDO GÓMEZ DE BAQUIRO

[...] Los personajes son numerosos y variados. De todos ellos se destacan Pedro Gailo, sacristán de San Clemente, que es un "viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas, sotana y bonete"; su mujer, "Mari-Gaila", "blanca y rubia, risueña de ojos, armónica en los ritos del cuerpo y de la voz" y "Lucero, que otras veces se llama Séptimo Miau y Compadre Miau", amante de aquélla. [...] Hay en la acción una tragedia y un drama entrelazados. La tragedia es la de un pobre enano hifrocéfalo cuya explotación se disputan dos parientes de la madre y que muerto de un ataque epiléptico es comido luego por los cerdos. El drama es el adulterio de Mari-Gaila con Miau. Los descubre en unas brañas gente del pueblo y Mari-Gaila es perseguida, desnudada y llevada así sobre un carro de heno hasta la iglesia. Pedro Gailo intenta suicidarse y se tira de cabeza desde el campanario. Pero no se mata y medio loco conduce a la mujer al asilo de la iglesia después de apaciguar a la turba repitiéndole en latín las palabras de Jesús a los que intentaban lapidar a la adúltera. [...]

* * * *

CARLOS C. MATAGARRIGA

Explore new dimensions in time.



«Sportwave Chrono» en acero. Water resistant 50 Mts.
5 años de garantía internacional.

✕
E B E L

The Architects of Time



SIEMPRE ENCONTRARA EN NOSOTROS UN INSTRUMENTO DE APOYO



Central Hispano



Esto no es una joya

Una creación de Carrera y Carrera es siempre mucho más que una joya.



Carrera y Carrera

- 1885 -

Madrid

Calle Serrano, 27 - Tel. 576 50 55

España · Alemania · Estados Unidos · Suiza · México · Japón

LA MODA EN MADRID



HERMÈS
PARIS

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, 12
28006 MADRID
TEL. 577 93 74

PAU CASSALS, 13
08021 BARCELONA
TEL. 4143336

ELENA BENARROCH



ORTEGA Y GASSET, 14

KENZO

HOMBRE - MUJER

CALLE JOSÉ ORTEGA Y GASSET 15

TÉLEF.: 91-43565 93

HORARIO CONTINUADO DE 10H. A 20H.

PROTOCOLO

*El establecimiento dedicado
exclusivamente
a trajes de ceremonia y fiesta
para caballero.*

Velázquez, 55 - Teléfono 577 81 93
28001 MADRID

Lecturas

• • • •

LA LECTURA EN EL TEATRO ESPAÑOL (24 MARZO 1933)

[...] Pero no. Hoy no. El escenario del Español tiene hoy un grave y emocionado silencio. En semicírculo -la atención tensa- está sentada toda la compañía. En el centro del semicírculo hay una mesa, dorada al reflejo de un quinqué. Y sentado ante ella, D. Ramón María del Valle-Inclán. Lleva una española capa oscura de color de tierra castellana. Lee un libro de sus obras completas: "Divinas palabras". Con el temblor de la voz ceceante y llena y viril, las barbas de plata antigua se le inquietan y mueven. Las palabras salen vivas, sonoras, cargadas de gracia antigua y moderna a la vez, con sabor de pueblo y elegancia y brío de exacta creación literaria. Las escenas tienen un animado vigor dramático y al mismo tiempo un dinámico frenesí de regocijo y farsa. Todos escuchan con emoción y respeto. Margarita Xirgu subraya con sonrisas y con asentimientos las gracias y los donaires.

Y Valle-Inclán, gozoso y tranquilo, sigue leyendo. La obra complace y el estreno será dentro de pocos días. ¿Qué le parecerá al público esta obra de D. Ramón del Valle-Inclán? ¿Cómo reaccionará ante su poético arranque teatral? Preguntas difíciles. El público no conoce el teatro de quien para él es sólo un poeta y novelista glorioso.

Sólo en una República escénica como la nuestra puede ser todavía ignorado el valor que Valle-Inclán tiene como creador de un teatro que es quizás, dentro de nuestra mejor tradición dramática, el único verdadero teatro poético de hoy.

• • • •

JUAN CHABAS

[...] Pues bien: ya tenemos al estilista en el Teatro Español, leyendo una obra suya a Margarita Xirgu y a Enrique Borrás ante la numerosa compañía y algunos extraños a la casa especialmente invitados por el director artístico de la misma, Cipriano Rivas Cherif. Cipriano Rivas Cherif, que acaso sea el único español inteligente que no ha tenido que reñir con Valle-Inclán alguna vez, rebelde a su humor voltario. Y acaso también por ser "el Cipri" ese excepcional conocedor del sésamo que sirve siempre de triaca al venenillo bilial valleinclanesco, es por lo que ahora podemos, desde la penumbra escénica, darnos el placentero espectáculo de contemplar a D. Ramón leyéndole una obra suya a Margarita Xirgu. [...]

• • • •

JUAN GONZÁLEZ OIMEDILLA

Don Ramón del Valle-Inclán acaba de abandonar el sanatorio donde se le sometió a una intervención quirúrgica..., con una gubia, acaso. Más que con instrumental de cirujano, con la herramienta de tallista. Y ya restaurada su imponente escultura de madera, de personaje de retablo con falsas barbas de lino, don Ramón va a leer esta tarde una de sus obras a la compañía del Español.

Don Ramón del Valle-Inclán, envuelto en su capa castaña, dentro de ese corrillo de admiradores que le oyen embobados y convencidos es como uno de esos narradores de romance que van de plaza en plaza por los pueblos, despertando en telones turbios viejas y eternas imágenes de tosca hechura de un realismo barroco conmovedor. Porque don Ramón del Valle-Inclán, con su magnífica talla de peregrino rodamundos, no lee..., anima y modela con barro húmedo de lluvias y pesares los tipos de sus narraciones, que luego se harán mentira escénica en la carne de los intérpretes. De éste, de aquél... [...]

• • • •

JOSE ROMERO CUENTA

EL ESTRENO EN EL TEATRO ESPAÑOL (16 NOVIEMBRE 1933)

De una *comedia bárbara*, hecha para leer, ha sido espigada la tragicomedia en tres jornadas, dividida en quince cuadros', *Divinas palabras*, de D. Ramón del Valle-Inclán. [...]

La tragicomedia ofreció al público cierta nota de perfección y acabamiento, que no es frecuente encontrar en la *puesta en escena* de nuestras obras. El decorado, los trajes, todo el servicio de exorno teatral es inmejorable y bello. Y aún hay cosa más digna de alabanza; el conjunto interpretativo de la obra. Figuras secundarias compusieron sus tipos con el saber y la pulcritud de las principales. De estas últimas, Margarita Xirgu y Amalia Sánchez Ariño hicieron una labor realmente admirable. Enrique Borrás, en la escena de la embriaguez y en la final de perdón a la adúltera, tocó en la recia perfección de sus mejores momentos.

• • • •
A. C.

[...] En *Divinas palabras*, las escenas de la muerte del engendro, el pobre lisiado cuya presencia excesiva obsesiona o repele, pero siempre con patética expresión conseguida; del furor incestuoso del padre embriagado, del adulterio y la persecución de la adúltera, de la aventura de la mujer rijosa en la garita, tienen ese episódico vigor teatral, fuerte y conciso, a que nos referimos. Y, volvamos a repetirlo, la calidad insigne de la palabra ilustra y adorna e infunde brio y calidad a la pasión dramática. [...]

Vengamos ahora a la representación que de *Divinas palabras* nos ofreció ayer la compañía del Teatro Español. Ya hemos alabado la intención y la decisión. ¿Correspondió la realización a la altura del propósito? Margarita Xirgu puso todo su talento para lograr la mejor encarnación de su papel de endemoniada rijosa. Acaso con su ternura femenina ahogó alguna necesaria violencia de poseída. Pero ella fue la más ilustre figura de la fiesta de ayer. En todos los demás veíase la falta de costumbre para realizar un teatro que con tan excedidos méritos sale de los límites de nuestra habitual literatura dramática. [...]

La obra de Valle-Inclán no gustó al público. Le aplaudió sin gran entusiasmo, y no faltaron protestas irreverentes. Nuestro público, mal acostumbrado, no puede ya, de pronto, gustar una obra que tiene raíces líricas hondas en nuestra tradición popular y en nuestra mejor literatura dramática. A eso se ha llegado con la afortunada gestión de nuestros empresarios al uso.

• • • •
JUAN CHABAS

[...] Este aire torvo, bronco, electrizado y primitivo, barre de convencionalismos la escena -diversificada en cuadros que vivirían por sí-, y hace categórico el ir y venir de anécdotas, no vividas por este o aquel personaje, sino por un pueblo. Aquí, Galicia. En realidad, un coro de pasiones sin lugar ni fecha.

El protagonista de *Divinas palabras* es Galicia, sorprendida en sus caminos, caseríos, cruceros y romerías; en el desfile circular -las gentes dan la vuelta y los extremos se tocan- de mendigos, titiriteros, campesinos, embrujados, mozas hechiceras y toda clase de humanidad anómala. Otra sor-

1. Cipriano de Rivas Cherif, director de la obra en el estreno, redujo a quince los veinte cuadros originales de la obra de Valle. [N. del E.]

Lecturas

• • • •

presa extraña del arte de Valle-Inclán es conseguir por tales rodeos pintoresquismo y color local. La muerte, la superstición, la lujuria, el "trotamundismo", el miedo, la naturaleza, son los promotores del asunto que llena los 15 cuadros de *Divinas palabras*. Y arrebatando todos ellos un soplo de poesía popular, épica y dramática, realmente desacostumbrado.

• • • •

MELCHIOR FERNÁNDEZ ALMAGRO

[...] Discurre ésta en medios y ambientes perfectamente coloridos y determinados por sobrias líneas trazadas con maestría. Se desarrolla entre personajes de fuerte humanidad y sentimientos bien acusados. El tipo de Mari-Gaila es soberbio de pasión, de sensualidad y de gracia. Descuella ingente entre los demás, que no están, empero, menos bien caracterizados. Margarita Xirgu lo interpretó de modo insuperable.

En cuanto al diálogo, esmaltado de bellezas de lenguaje y continuos aciertos de expresión, estiliza de un modo verdaderamente admirable el habla popular, y sin dejar a cada momento de recordar la tierra en que nace y se emplea, llega a darnos pronto una sensación de inmutable clasicismo ejemplar.

El público -que llenaba el teatro- saboreó encantado las bellezas de la obra y celebró la excelente interpretación, magnífica, ya lo hemos dicho, por parte de Margarita Xirgu y acertadísima en general.

• • • •

MANUEL MACHADO

[...] Hemos de confesar que también nosotros habíamos llegado a contagiarnos de los temores que advertíamos en los demás. ¿No resultarían demasiado crudas las tintas de estas estampas grabadas al aguafuerte, habida cuenta de la propensión pacata que suele entumecer el ánimo del público habitual de los estrenos? Algunos espectadores no dejaron de testimoniar con muestras bien explícitas de disentiimiento, su inquebrantable adhesión a las normas venerandas de la rutina. Por fortuna, la masa del público mostró gustos de muy selecta levadura. La disposición de las escenas concatenadas en multiplicidad de cuadros -quince, distribuidos en tres jornadas- no es ciertamente un estímulo para los espectaculares finales de acto que provocan las grandes ovaciones, tras de una premiosa preparación que no tiene otro designio que el de arrancar el aplauso estrepitoso. Aun así, no pocos cuadros viéronse coronados con el aplauso unánime y enardecido, y en alguno de ellos hubieron de comparecer los intérpretes repetidas veces en escena, a requerimiento de la asamblea. [...]

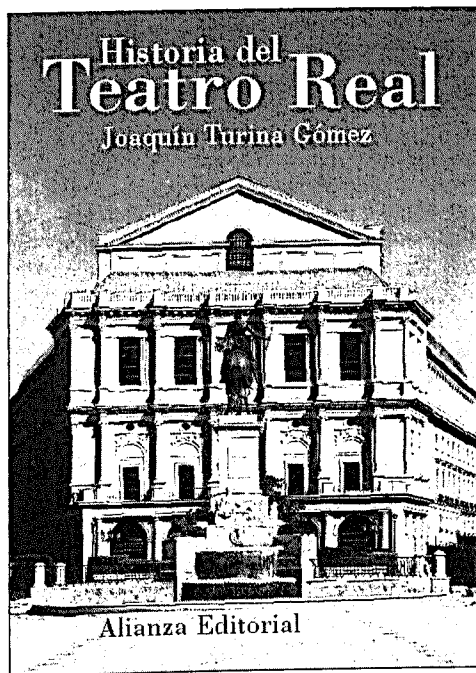
• • • •

ALBERTO MARTÍN ALCALDE

Novedades Música

Joaquín Turina Gómez
Historia del Teatro Real

Esta obra recrea los avatares del primer escenario de Madrid: qué fue, a quién sirvió, qué papel desempeñó en la vida cultural española el Teatro Real. Una crónica exhaustiva de su actividad musical desde sus orígenes a la actualidad.



Don Randel (ed.)
Diccionario Harvard de música

Basado en los estudios musicológicos más recientes y totalmente actualizado, escrito por especialistas de todos los ámbitos y géneros musicales, el Diccionario Harvard constituye una obra de referencia indispensable para músicos, estudiantes y melómanos.



Alianza
Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid



Ristorante San Carlo

Alta Cocina Italiana

* Galardón al mejor Restaurante Italiano de España, otorgado por la Academia Italiana de la Cocina en España.

* Insignia de Calidad, otorgada por el Presidente de la República Italiana a 24 de los mejores Restaurantes Italianos del mundo.

Almuerzo: 13.20 a 16.00 h. Cena: 21.00 a 24.00 h.

Piano Bar de 23.30 a 02.00 h.
(Martes, Jueves, Viernes y Sábado)

Abierto todos los días

Aparcacoches

C/ Barquillo, 10 - Madrid 28004
Teléf.: 522 79 88



Restaurante
**Don
Belayo**

**RANCHERAS AND MARIACHIS
EVERY WEEKENDS!**

- El placer de la buena mesa / The pleasure of a great meal
- El mejor chuletón de buey y los pescados más variados /
The best ox cutlet and the most extensive variety of fish and seafood
- Piano noches / Piano at night

Alcalá, 33 • Teléfono 531 00 31 • 28014 Madrid

LA CORRALADA RESTAURANTE

ESPECIALIDADES

- PATE DE CHAMPAGNE
- TORTILLA DE GRUYERE
- BOEUF BOURGUIGNON
- COCIDO MONTAÑES
- CHULETON DE TERNERA
- MANZANA AL HORNO CON NATA Y NUECES
- TARTA DE LA CASA
- TABLA DE QUESOS

Villanueva, 21 MADRID



576 41 09

LA ALPUJARRA

TABERNA-RESTAURANTE

ESPECIALIDADES:

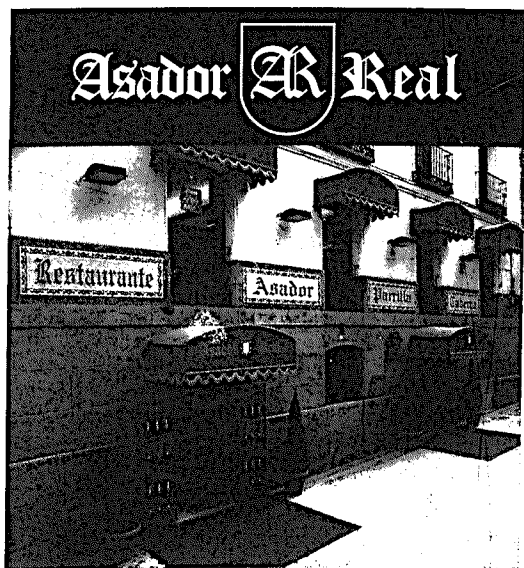
- PESCAITOS FRITOS
- PESCADOS A LA SAL
- PESCADOS AL HORNO
- CARNE ROJA

Plaza del Perú, 4 y 5
Tel.: 345 50 12 - 345 9900
28016 Madrid



RESTAURANTE
EL LANDÓ

PLAZA DE GABRIEL MIRO, 8
(LAS VISTILLAS)
RESERVAS DE MESA
265 82 53 / 266 76 81
MADRID - 5



Lechazo y cochinito asado al horno de leña.
Pescados y carnes rojas a la parrilla de carbón.

Estamos en Opera.

Pza. Isabel II, 1 esq. c/ Escalinata.

Reservas: 547 11 11



COCINA
TRADICIONAL
INTERNACIONAL



Amnistia, 5 (junto al Teatro Real)
Telf. 559 50 92 - 28013 MADRID

Lhardy

DESDE 1839

Restaurante - Pastelería

Fiambrés

Aparcacoches - Servicio Catering

*Carrera de San Jerónimo, 8
Tels. 521 33 85 / 522 22 07
28011 Madrid*

RUBÉN Y RAMÓN

SONETO AUTUMNAL AL MARQUÉS DE BRADOMÍN

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.
Es el otoño, y vengo de un Versalles doliente.
Había mucho frío y erraba vulgar gente.
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
cuando vi una paloma que pasó de repente,
y por caso de cerebración inconsciente
pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Versalles otoñal; una paloma; un lindo
mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;
anteriores lecturas de tus sutiles prosas;

la reciente impresión de tus triunfos... prescindo
de más detalles para explicarte por eso
cómo, autumnal, te envío este ramo de rosas.

SONETO

Este gran don Ramón de las barbas de chivo,
cuya sonrisa es la flor de su figura,
parece un viejo dios altanero y esquivo
que se animase en la frialdad de su escultura.

El cobre de sus ojos por instantes fulgura
y da una llama roja tras un ramo de olivo.
Tengo la sensación de que siento y que vivo
a su lado una vida más intensa y más dura.

Este gran Don Ramón del Valle-Inclán me inquieta,
y a través del zodíaco de mis versos actuales
se me esfuma en radiosas visiones de poeta,

o se me rompe en un fracaso de cristales.
Yo le he visto arrancarse del pecho la saeta
que le lanzan los siete pecados capitales.

BALADA LAUDATORIA

A DON RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

Del país del sueño, tinieblas, brillos,
donde crecen plantas, flores extrañas,
entre los escombros de los castillos,
junto a las laderas de las montañas;
donde los pastores en sus cabañas
rezan, cuando al fuego dormita el can,
y donde las sombras antiguas van
por cuevas de lobos y de raposas,
ha traído cosas muy misteriosas
DON RAMÓN MARÍA DEL VALLE INCLÁN.

Cosas misteriosas, trágicas, raras,
de cuentos oscuros de los antaños,
de amores terribles, crímenes, daños,
como entre vapores de solfataras,
caras sanguinarias, pálidas caras,
gritos ululantes, pena y afán,
bajo la amenaza del gerifalte,
dice en versos ricos de oro y esmalte
DON RAMÓN MARÍA DEL VALLE INCLÁN.

Sus aprobaciones diera el gran Will
y sus alabanzas el gran Miguel,
a quien ya nos cuenta cuentos de Abril
o pócimas llenas de sangre y hiel.

Para él la palma con el laurel
que en manos de España listos están,
pues mil nobles lenguas diciendo van
que han sido ganadas en buena lid
por el otro manco que hay en Madrid:
DON RAMÓN MARÍA DEL VALLE INCLÁN.

ENVÍO

Señor, que en Galicia tuviste cuna:
mis dos manos estas flores te dan,
amadas de Apolo y de la Luna,
cuya sacra influencia siempre nos una,
DON RAMÓN MARÍA DEL VALLE INCLÁN.

Lecturas

• • • •

GERARDO Y RAMÓN

VALLE INCLÁN

Este gran don Ramón que fuera, ¿cuántas cosas?
barbas de chivo, apóstol manco,
barquero de la Estigia, Bradomín de las rosas,
es ya un fantasma blanco, blanco.

Lo era ya casi en sus postreros días
de destierro en la Tierra.

Yo me acordaba alguna vez de Elías
y de Amadis Sin Tiempo que por Bretaña yerra.
(Concavidad de siglos, un día de esperpento.
Vida y muerte, un compartimento.)

Porque hora es ya que Valle Inclán se adueñe
de su pazo ultratumba de Barbanza,
y sobre el hombro mágico una ala le pergeñe
el ángel de la bienaventuranza.

Pues ya a su Compostela de humo se restituye,
a su Roma ecuestre regresa.
Su única mano que en la Lira influye
arpegios de sus barbas mesa.

Abridle una academia de sutiles dialectos,
puesto que allí el latín se parla santo y niño.
Repetidle, engañadle sus lienzos predilectos,
San Miguel in excelsis, Trastevere, Trasmiño.

Para él una carroza que en baches no repare
ni en melindres de estrellas, y el auriga la orden:
"Un giro per il Pincio prima di ritornare
all'albergo", y que en la esclavina el Zodiaco le borden.

Y así, blanco fantasma, con el salvoconducto
y sello del Señor Santiago,
vuela por todo el arco del celeste acueducto,
chancea con el Torvo o falaga al Endriago.

Su humanidad tan frágil, asombro de las mieses,
entre postrimerías se litiga y parcela.
Sus barbas y cabellos, ceniza hace unos meses,
son hoy prodigio arácnido, espumas de la estela
-patache caracol de ángeles coruñeses-
que guía -Vía Láctea- a Compostela.

• • • •

GERARDO DIEGO

JUAN RAMÓN Y RAMÓN

Mi querido amigo:

muchas gracias por el ejemplar de *Divinas palabras* que ha tenido usted la bondad de enviarme. Estoy volviendo a leer la maravillosa trajicomedia, una de las obras de usted que más me gustan y, desde luego, por su revuelta fuerza de invención, por su multiforme pasión interna, por sus colores, por su lenguaje y estilo, sintéticos de la jerga total española -de todas las Españas-, la única obra "teatral" que se ha escrito en español, desde las mejores -*Romance de lobos*- de usted mismo.

He enviado un ejemplar de *Divinas palabras* a Lennox Robinson, uno de los directores del *Abbey Theatre* de Dublin, donde, como usted sabe, dan sus representaciones normales los famosos y exquisitos *irish players*. [...] Creo que si allí pudiesen leerla en español -porque traducir esta espléndida lengua de usted es imposible, naturalmente-, les gustaría "de veras" *Divinas palabras* y la incluirían en su repertorio, al lado, por ejemplo, de *In the shadow of the glen* o *The well of the saints* del gran Synge.

Cuando vea a usted, he de hablarle de muchas posibilidades teatrales en que me ha hecho pensar su mágica trajicomedia.

Otra vez gracias y la enhorabuena más entusiasta de su amigo.

• • • •

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Lecturas

• • • •

RAMÓN Y RAMÓN

[...] Su posición era tan desinteresada y al margen, que cuando dijo el misterio de su alma confesó: "Yo quisiera ver este mundo en la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que una vez al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: 'Yo, difunto.'"

Es la hora poética de don Ramón, es la hora que abre su palabra favorita, la palabra cabalística *abracadabra*, a la que hay que añadir como respuesta *pata de cabra*, y que para que dé completo resultado hay que distribuir así:

ABRACADABRA
BRACADABRA
RACADABRA
ACADABRA
CADABRA
ADABRA
DABRA
ABRA
BRA
RA
A

[...] Al saludarnos en la noche, disponíamos nuestras tirrias literarias y nos compadecíamos como almas en pena.

El uno busca por las calles de la izquierda lo que el otro busca por la derecha, y todos nos estamos matando por encontrar lo original y lo confesional supremo.

- ¡Adiós, Valle!

- ¡Adiós, La Serna!

Nos paramos.

Era la última vez que le iba a hablar aquella noche de finales de 1935.

Nos parapetamos bajo un árbol helado, sin que nos importase estar un largo rato de pie y parados en medio de la calle en que daban su más violenta carga los cosacos del frío.

Me retenía desafiante lo que sucedía alrededor, como queriendo poner nerviosa a la helada.

- Vengo del café de la Granja y voy al Lion. Supongo que voy a encontrar el otro vaso comunicante de la misma vaciedad. No sucede nada. El mismo café, que no es café ni en un lado ni en otro, pero quiero estar a esa hora en que la historia contemporánea cierra su capítulo del día.

- ¿Es que ha venido definitivamente a quedarse aquí? - le pregunté.

- ¿Qué voy a hacer allá? Yo soy de aquí, pero aquí no hay nada sino esquinas frías y andenes de pulmonía y de *méndigos*.

Acentuaba mendigo en la e como para hacerle a propósito más mendigo.

Roto, desvigorizado, desengañado de la esperanza de vivir mejor, me dijo:

- Créame usted... No vale la inmortalidad la vida ésta... La estoy perdiendo a chorros...

Hizo una pausa y continuó:

-Lo malo de la muerte es que hay que volver a ver a todos aquellos que afortunadamente perdimos de vista.

Yo para consolarle le dije:

- Yo creo que cuando se va uno al más allá son tan inmensos los espacios que no se encuentra uno con nadie conocido, y menos el artista que ha sentido el arte con el que no lo sintió.

El árbol escarchado intervenía en la conversación, excitándonos a que siguiéramos cada uno nuestro camino.

Lecturas

• • • •

Después don Ramón se perdió, arropado el pecho y el cuello con dos vueltas de la capa, y presentimos su entrada en la atmósfera luminosa del otro café quitándose la como quien se quita una hopalanda pluvial o la tela de un paraguas.

Se veía que aprovechaba con avidez los momentos, porque en lo profundo él sabía ya que iba a morir, que estaba haciendo las últimas suertes de capa frente al toro fulminador, y alargaba la faena y aumentaba el peligro. [...]

Según Arturo Cuadrado, en una de esas excursiones les había dicho: "Moriré el día 6 de enero." También el joven escritor, que presencié sus últimos momentos, refiere que les dijo en un rato de buen humor como consejo final:

- Si queréis ser felices, gastad un poco más de lo que ganéis.

Don Ramón escribió una tarjeta a *Azorín*, las últimas plumadas de su vida, y, como había dicho, murió el día de los Santos Reyes de irremisible cáncer, poco rato después de pronunciar como las últimas palabras desde su cruz:

- ¡Cómo tarda esto!

Queda en discusión su último estado de espíritu, pero sobre la intolerancia de los infernales luce en alto su mote bradominesco: "Católico, feo y sentimental", y queda su obra de cenobita de Dios, y queda la seguridad de que, donjuanesco hasta la médula, creyó que "un punto de contrición da al alma la salvación" y cerró los ojos en ese punto, cuando "sólo quedaba el último grano en el reloj de su vida".

Su entierro fue una gran manifestación de duelo, aunque su féretro era muy modesto -de veinte pesetas, las únicas que se habían recaudado para el supuesto pazo que le iban a regalar-, y parece que tuvo una escena final y esperpéntica en que un joven intransigente -que en paz descansa también, porque fué fusilado unos meses después-, queriendo arrancar el símbolo de la cruz que ostentaba la caja, cayó con ella en la fosa y un momento tuvo el horror de ver el cadáver entre las tablas rotas.

Pensándolo bien y resumiendo todo el atormentado ciclo de la vida espiritual de Valle, debe estar infuso, como un santo barbado más en el pórtico de la gloria de la catedral santiagueña.

Ya es él "el que pudre", como dijo en su estilo macabro, pero su obra reluce pura y prístina. [...]

Valle era el escritor más lírico, más barroco y más barbado de España.

Valle no fue nunca a un sitio que no quisiera ir, la más grande preeminencia que se puede conseguir en la vida.

Menos mal que no vió el zafarrancho final, todos superando la danza esperpéntica.

Sin embargo, le han faltado los años últimos del descanso y el escribir en paz el definitivo testamento, pues ante su obra, hecha en medio de las peripecias del vivir -en setenta años sin unos meses de tregua-, hay que adivinar lo más grande de ella, lo que pudo ser. [...]

¡Adiós, mi querido y admirado don Ramón, rey sin corona y sin un cobre: tu melena debía de campar aún entre nosotros; tu barba, que era tu raíz en el aire, debía estar aún viva, para que sea tu consuelo en el más allá, presente en todos los presentes, que algunos como yo te admiramos sin reserva y sabemos lo mucho que vale la obra que hiciste y la que pudiste hacer asomándonos a la luz de la belleza y del amor!

• • • •

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Orquesta

.....

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Fundada en 1903 por la mayoría de los componentes de la Sociedad de Conciertos (la primera orquesta estable de España, creada por Barbieri), se presentó en el Teatro Real de Madrid el 7 de febrero de 1904 dirigida por Alonso Cordelás. En 1905 se inició una fecunda colaboración con Enrique Fernández Arbós que se prolongó durante tres décadas, en las que ocuparon el podio figuras de la talla de Richard Strauss e Igor Stravinsky. Tras la muerte de Arbós, la titularidad de la orquesta fue ocupada por directores españoles como Conrado del Campo, José María Franco, Enrique Jordá y Vicente Spiteri. En 1981, tras un acuerdo con el Ministerio de Cultura, pasó a ser la orquesta

estable de todas las producciones del Teatro de la Zarzuela, lo que coincide con el reinicio de su actividad puramente sinfónica. Además de trabajar con todos los directores españoles más importantes, ha sido dirigida por maestros de la talla de Peter Maag, Pinchas Steinberg y Kurt Sanderling. En 1993 recibió el premio a la creación musical de la Comunidad de Madrid y al año siguiente celebró el nonagésimo aniversario de su creación con una serie de actos, publicaciones y grabaciones. Este año ha firmado un acuerdo con la Fundación Teatro Lírico para atender las necesidades orquestales de los espectáculos del Teatro Real.

VIOLINES I

Manuel Villuendas (C)
Jan Poda
Victor Mircea Ardelean
Jan Koziol
Mitchell Sven Andersson
Jacek Cygan
Victor Arriola
Rodica Chirila
Farhad Mehdi Sohrabi
Cristina Gutiérrez
Joaquín Botana
Wolfgang Izquierdo
Victor Bercovich
Erik Ellegiers
Arturo Guerrero
Dana M. Besedovschi
Carmen Susana Mezei

VIOLINES II

Eduardo Muñoz
Varghaollah Badiee
Esperanza Velasco
Ricardo Kwiatkowski
M. Carmen Garrido
Alí Reza Hariri-Pour
Bárbara Wierzbicka-Borón
Ángeles Egea
Manuel del Barco
Marina Ethel González
Marianna Toth
Antonio Ruiz
José Torres
Dorothea Muhr

VIOLAS

Sergio Vacas
Alan Kovacs
Hanna Ambros
Emilian Szczykiel
Alex Rosales
Josefa Lafarga
Santiago Kushevaztky
Ricardo Sánchez Pozas
Vidor Vankay
Mariano Pulido
Zvetlana Arapov

VIOLONCHELOS

Rafael Ramos (S)
Pedro Corostola (S)
John Paul Friedhoff (A)
Iosif Gal
John Bradley Magee
Michele Prin
Hamid Kazerani
Milagros Silvestre
Luis Cosme González
Andrés Ruiz
Felipe Caicedo
Josefina Quiles

CONTRABAJOS

Fernando Poblete
Daniel Machado
Rubén Ricardo Giorgis
José Luis Ferreyra
Silvia Costigan
Stelian Sandu
Holger Ernst
Bernhard Huber

FLAUTAS

Pedro González
Rafael Revert
Pilar Constanco

OBOES

Carmen Guillem
Cayetano Castaño
M. Carmen Ruiz
Juan Ramón Valero

CLARINETES

Adolfo Garcés
Antonio Goig
Andrés Zarzo
Alfredo Bononad
FAGOTES
Rafael Ángel
Enrique de Cabo
Salvador Aragón

TROMPAS

Ramón Francisco Cuevas
Javier Enguidanos
Juan Andrés Boronat
Vicente Ferrer
Jesús Osca

TROMPETAS

Francisco Ramírez
Luis González
Manuel Ortega
Andrés Micó

TROMBONES

Alejandro Galán
Simeón Galduf
Gilles Lebrun

TUBA

Walter Rand Stormont

ARPAS

Mickaëlle Granados
Susana Cernieño

TIMBALES

Dionisio Villalba
José Manuel Llorens

PERCUSION

Ricardo Valle
Juan José Guillem
Juan José Rubio

(C) Concertino
(S) Solistas
(A) Ayuda de solista

Alejandro Galán
Inspector
José María Fernández
Archivero
Alfonso Gallardo
Auxiliar
Pilar Meler
Secretaria
Joaquín Turina
Prensa

.....

ESTRENOS DE OTOÑO EN VERSIÓN ORIGINAL



LASSERRE



SYNONYME DE
GEORGES RECH



YVES SAINT LAURENT



EPISODE



ZAPA



AUSTIN REED



POLVERE



EPISODE



ZAPA



BURBERRYS



GEORGES RECH



MARIELLA BURANI



ANTONIO PERNAS

Firmas Internacionales

El buen gusto, la elegancia y el auténtico diseño, tienen nombres, apellidos y el sello inequívoco de la exclusividad. Los grandes creadores han interpretado las tendencias de la moda, según sus propios patrones y presentan nuevas líneas de diseño en los colores de moda. La originalidad es lo esencial en todos los estrenos que te esperan este otoño.

Moda de Otoño.
Toda Tuya



Coro

.....

CORO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Director: Antonio Fauró

En sus más de cuarenta años de trayectoria artística ha tenido como directores titulares a José Perera, Romano Gandolfi, Vittorio Sicuri, Ignacio Rodríguez, Valdo Sciammarella y Antonio Fauró, su actual director. Su repertorio está integrado por cerca de un centenar de títulos operísticos y de zarzuela. Aparte de sus apariciones regulares en el Teatro de la Zarzuela, ha actuado en ciudades como Barcelona, Sevilla, Roma, Amberes, Gante, París y Tokyo. Entre las obras que ha estrenado destacan *Kiu* y *El viajero indiscreto* de Luis de Pablo, *El poeta* y el ballet *Don Quijote* de Federico Moreno Torroba, y *Los vagabundos* y *Fuenteovejuna* de Manuel Moreno Buendía. Aparte de actuar con los principales directores escénicos y de orquesta españoles, ha trabajado, entre otros, con Franz Paul Decker, Alberto Zedda, Peter Maag, David Parry, Piero Faggioni, Pier Luigi Pizzi o John Cox.

Nacido en Madrid, Antonio Fauró estudió en su ciudad natal y amplió su formación con Martin Schmidt, Johan Dujiek y Lászlo Heltay. Tras formar parte del mismo como cantante y de trabajar como asistente de varios de los titulares anteriores, fue nombrado en 1994 Director del Coro del Teatro de la Zarzuela, al que ha preparado en óperas como *Wozzeck*, *L'italiana in Algeri*, *La traviata*, *The rake's progress*, *Stiffelio*, *Idomeneo*, *La flauta mágica*, *Don Giovanni* o *Oedipus Rex*.

SOPRANOS

.....

M^a José Alonso
Manolita Antolínez
M^a Ángeles Barragán
Alicia Barrenechea
Amalia Barrio
Paloma Carros
M^a Cruz Díaz-Regañón
Ana G^a Fernández
Alicia Fernández
Soledad Gavilán
Carmen Gaviria
Rosa M^a Gutiérrez
María López-Mingo
M^a Luisa López
M^a Eugenia Martínez
Agustina Robles
Ada Rodríguez
Juani Ruiz

CONTRAITOS

.....

Rosaura de Andrea
Rocío Cerrados
Ana M^a Cid
Diana Finck-Dücker
Presentación G^a Ortega
Isabel González

THAIS MARTÍN

M^a Teresa Martínez
Graciela Moncloa
Ana Pérez
Ana M^a Ramos
Amalia Santana
Paloma Suárez
Lydia Triana
Arantxa Urruzola

TENORES

.....

Iñaki Bengoa
Wenceslao Berrocal
Gustavo Beruete
Ignacio del Castillo
Luis Díez
Carlos Durán
Miguel Ángel Elejalde
Javier Ferrer
Manuel Fletes
Emilio G^a Carretero
Enrique G^a Requena
Lorenzo Jiménez
Jesús Landín
Julio Pardo
Ángel Pascual
Carlos Rodríguez
José Varela

BAJOS

.....

Antonio Bautista
Luis Bellido
Efraín Botta
Carlos G^a Parra
José María Gómez
Faustino Gutiérrez
Emilio Hernández-Blanco
Julio Incera
Santiago Limonche
Fernando Martínez
José Moreno
Francisco Navarro
Alberto M^a Ríos
Juan Jesús Rodríguez
José Luis Soriano
Gabriel Vallejo

M^a Juana Ortiz
Secretaria Técnica
Juan Ignacio Martínez
Piano



YVES SAINT LAURENT

C/ SERRANO, 34 MADRID

Coro

.....

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

.....

Director: Miguel Groba

Creado en 1984, ha actuado en las principales salas de conciertos y festivales españoles y en Francia, Polonia y Yugoslavia. Su repertorio es muy amplio y abarca de la polifonía renacentista a la música contemporánea. En este último ámbito ha adquirido un gran prestigio y ha estrenado obras de Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Tomás Marco, Antón García Abril, José Luis Turina, Alfredo Aracil y Claudio Prieto, entre otros. Algunas de estas obras fueron encargadas por la propia Comunidad de Madrid y estrenadas en el tradicional concierto que el Coro y la Orquesta de la Comunidad de Madrid ofrecen el 2 de mayo. Ha colaborado también con otras orquestas españolas y con directores como Rafael Frühbeck de Burgos, Peter Maag, Robert King, Eric Ericson, Antoni Ros-Marbà o García Navarro. Ha cultivado también el repertorio operístico con títulos como *La Cenerentola*, *Orfeo ed Euridice*, *Rigoletto* y *Don Giovanni*, entre otras.

Nacido en Gulans-Ponteareas (Pontevedra), Miguel Groba estudió en el Conservatorio de Madrid, ampliando su formación directorial con Igor Markevitch, Franco Ferrara y Sergiu Celibidache. Ha dirigido agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Galicia, la Orquesta Clásica do Porto, la Orquesta de Córdoba, la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Banda Sinfónica Municipal de Madrid y la Orquesta Pablo Sarasate, entre otras. Es el Director Titular de la Orquesta y el Coro de la Comunidad de Madrid desde su fundación.

SOPRANOS

.....

Victoria Marchante
Ada M^a Allende
Marta Arce
Carmen Campos
Consuelo Congost
Mercedes Lario
Azucena López
Lilian Moriani
M^a Jesús Prieto

TINORES

.....

Félix Redondo
Luis Amaya
Pedro Camacho
Karim Farhan
Felipe García-Vaó Bel
César González
José M^a Ramo
Felipe Nieto
Ángel Sáiz

Ángel Sáiz

Inspector

Fernando Tejedor

Archivero

José Ángel Ruiz

Piano

CONTRALTOS

.....

M^a José Suárez
Ana Isabel Aldalur
Marta Bornaichea
Yang Yang Deng
Carmen Haro
Flor Eunice Lago
Carmen Lominechar
Silvina Mazzanti
Ana M^a Tibiletti

BAJOS

.....

Julio Gergely
Antonio Acedo
Jorge Argüelles
Vicente Canseco
Ángel Figueroa
Fernando Rubio
José Ángel Ruiz
Alberto Solana
Fernando Tejedor

.....

Casino Gran Madrid

"Una Experiencia Unica"



La Biblioteca Nacional, El Museo del Prado, El Reina Sofia, El Auditorio Nacional, El Centro Dramático Nacional... Y ahora, por fin de nuevo, El Teatro Real. Restaurantes, Hoteles, Teatros, Cines, Salas de Fiesta, Discotecas... Y, también Casino Gran Madrid.



Porque Casino Gran Madrid es sinónimo de alta gastronomía, de espectáculo, de exposiciones, de diversión... De ocio y de cultura.

Porque el ocio es cultura, queremos sumarnos a esta inauguración, agradeciendo a cuantos hacen posible día a día que todos podamos disfrutar de nuevo de nuestro Teatro Real.



Casino Gran Madrid

"Porque el ocio es cultura"

Coro

.....

..... ESCOLANÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL RECUERDO

Director: César Sánchez

Fundada en 1961 por César Sánchez en el colegio homónimo, está integrada por un centenar de niños de ocho a catorce años. Ha colaborado habitualmente con la Orquesta Nacional y con la Orquesta Sinfónica de RTVE, así como con la Royal Chapelle de Paris, la Orquesta y Coro de la Radiotelevisión de Belgrado y la Orquesta Sinfónica de Tokyo. En su repertorio figuran obras como la *Pasión según san Mateo* y el *Oratorio de Navidad* de Bach, la *Pasión según san Lucas* de Penderecki, el *Psalmus Hungaricus* de Kodály, la *Cantata de Navidad* de Honegger, las *Vísperas* de Monteverdi, *El Diluvio*, la *Sinfonía de Primavera* y *El hijo pródigo* de Britten, *El canto de los bosques* de Shostakovich, *La Atlántida* de Falla o la *Cantata Alegrías* de Antón García Abril. También ha actuado en óperas como *Werther*, *Tosca*, *Fausto*, *Carmen*, *La Gioconda*, *Suor Angelica*, *Boris Godunov*, *La Bohème*, *Fedora* o *El gato montés*. Su repertorio específico está integrado por obras folklóricas, villancicos, polifonía clásica y canto gregoriano. Ha recibido la Medalla de Oro de la UNICEF.

Nacido en Sobrado de los Monjes (La Coruña), César Sánchez es el fundador de las Escolanías de la Sagrada Familia y de Nuestra Señora del Recuerdo. Realizó sus estudios musicales y de humanidades en Santiago, Lugo, Salamanca y Madrid. Es Diplomado en Canto Gregoriano por la Escuela de Solesmes y ha dedicado toda su actividad pedagógica a los coros infantiles, en cuya técnica es autodidacta.

.....

José Arrechea	Pío Mortera
Fernando Borroguero	Ignacio Ortiz
Diego Carril	Marcos de Santiago
Alberto Cruz	Fernando Sada
Pablo García-Conde	Alejandro Serna
Andrés González-Onieva	Álvaro Soriano
Javier Lavilla	Javier Soto
Luis Lavilla	Pablo Trincado
Esteban Madrazo	

.....

HALLOWEEN



EAU DE TOILETTE

J. DEL POZZO



"La música es el verdadero lenguaje universal"

Y si la música es el lenguaje, éstas son las palabras más significativas.

Componentes de Alta Fidelidad.
 Amplificadores A/V, THX y Dolby Digital.
 Procesadores Pro-Logic y AC-3.
 Pletinas DAT y Mini Disc.
 CD, CD-R y CD-Rom.
 Cadenas Mini y Miera.
 Soluciones Home Cinema.
 DVD Video y DVD Ram.
 Equipos de Audio Digital para Automóvil.
 Radio/Cassette y CD para Automóvil.
 Displays Electro-Luminiscentes (EL).
 Control por Voz para Automóvil.
 Radio Digital. DAB.
 Sistemas de Navegación.
 DSP/Ecualizadores.
 Altavoces. Subwoofers.
 LaserDisc, Karaoke.
 Retroproyectores.
 Sonido Profesional.
 Monitores de Plasma.
 Discos Ópticos. Duplicación.

Y además, le presentamos la última palabra en tecnología:



PIONEER PDR-05. GRABADOR/REPRODUCTOR CD.

PIONEER
 The Art of Entertainment

Biografías

• • • • •



ANTONI ROS-MARBÀ

DIRECCIÓN MUSICAL

Nacido en Barcelona, tras estudiar en el Conservatorio de su ciudad natal, amplía su formación como director de orquesta con Eduard Toldrà, Sergiu Celebidache (Siena) y Jean Martinon (Düsseldorf). En 1966 obtiene el puesto de Director Titular de la recién creada Orquesta Sinfónica de RTVE y un año después es elegido para ocupar idéntico puesto en la Orquesta Ciudad de Barcelona. Ha sido también Director Titular de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta de Cámara Holandesa, así como Principal Director Invitado de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Ha dirigido habitualmente, asimismo, muchas de las más importantes orquestas europeas, entre ellas la Orquesta Filarmónica de Berlín, y aparece regularmente al frente de las principales orquestas españolas. Su repertorio es amplísimo y abarca del Barroco a la música contemporánea.

En los últimos años ha cultivado asiduamente la ópera, dirigiendo obras como *La flauta mágica*, *Idomeneo* y la trilogía de Da Ponte de Mozart, *Elektra* y *Salome* de Strauss, *Falstaff* y *Otello* de Verdi, *La Bohème* y *Madama Butterfly* de Puccini, *Rinaldo* de Haendel, *Carmen* de Bizet, *Wozzeck* de Berg, *El cazador furivo* de Weber o *El holandés errante* de Wagner. En 1992 estrenó en Madrid *La Dueña* de Roberto Gerhard, que ha llevado recientemente al disco. En los últimos años ha grabado también varios títulos zarzuelísticos, como *Doña Francisquita*, *Bohemios* y *La verbena de la Paloma*, con la participación de cantantes tan destacados como Plácido Domingo y Alfredo Kraus. Ha sido distinguido con el Premio Nacional de Música y con la Creu de Sant Jordi.



JOSÉ CARLOS PLAZA

DIRECCIÓN DE ESCENA Y ESCENOGRAFÍA

Nacido en Madrid, tras estudiar Derecho y Psicología en la Universidad de su ciudad natal, decide dedicarse profesionalmente al teatro. Entre sus profesores de arte dramático se encuentran William Layton, Miguel Narros, Arnold Taraborrelli, Uta Hagen, Sandy Meinsner, Geraldine Page y Lee Strasberg, entre otros. Entre 1966 y 1975 fue director del TEI (Teatro Experimental Independiente), donde dirigió, entre otras obras, *Proceso por la sombra de un burro*, *Electra*, *La sombra de Valle*, *La boda del hojalatero*, *Terror y miseria del III Reich*, *Cándido* y *Preludios para una fuga*. Más tarde formó parte del Teatro Estable Castellano, con el que presentó obras como *Así que pasen cinco años*, *Tío Vania*, *La dama boba*, *El cero transparente*, *Antes del desayuno* y *Aquí no paga nadie*. Durante cinco años fue, asimismo, Director del Centro Dramático Nacional, con el que dirigió clásicos como *La Orestíada*, *Hamlet* y *El mercader de Venecia* o

las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán. Como profesional independiente ha dirigido también montajes que han tenido una gran repercusión, como *Las bicicletas son para el verano*, *La casa de Bernarda Alba*, *El jardín de los cerezos*, *Una jornada particular*, *Divinas palabras* y *La resistible ascensión de Arturo Ui*. Dentro del ámbito operístico, ha dirigido óperas tan diversas como *Orfeo ed Euridice*, *Macbeth*, *Il barbiere di Siviglia*, *Carmen*, *Wozzeck*, *Lulu* o *La Dueña*. Profesor de Interpretación y Dirección del Laboratorio William Layton de Madrid, su dedicación al teatro ha sido galardonada con distinciones tan importantes como el Premio Nacional de Teatro (en tres ocasiones), el Premio Mayte, el Premio Ercilla y el Premio de la Asociación de Directores de Escena.

Biografías

• • • • •

FRANCISCO LEAL

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN



Nacido en Murcia, inicia su carrera profesional como Coordinador Técnico del Teatro Matadero de su ciudad natal y de la Compañía Julián Romea, aquí bajo la dirección de César Oliva. A partir de 1983, con José María Morera como director, ocupa idéntico puesto en el Teatro Bellas Artes de Madrid, al que vuelve en 1985 tras realizar una gira por América con la compañía de Pavlovsky, ahora bajo la dirección de José Tamayo. Éste le encomienda en 1988 la Dirección Técnica del Teatro Nuevo Apolo de Madrid y al año siguiente es nombrado Director Técnico del Centro Dramático Nacional, en el que colabora asiduamente con

su director, José Carlos Plaza. Desde 1995 es Director Técnico del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

Como diseñador de iluminación ha trabajado en óperas como *La dueña*, *Wozzeck*, *Carmen*, *La vida breve* y *Selene*, aunque su dedicación principal ha sido el teatro, colaborando en montajes de obras como *Los últimos días de Emmanuel Kant*, *La Orestíada*, *Divinas palabras*, *Comedias bárbaras*, *El zoo de cristal*, *El mercader de Venecia*, *Cuento de invierno*, *Marat-Sade*, *La bella Helena*, *El anzueto de Fenisa* y *La venganza de Tamar*.

PEDRO MORINO

VESTUARIO



Nacido en Madrid, estudia Bellas Artes en su ciudad natal y en París. Entre 1968 y 1985 es diseñador de alta costura en el estudio de Elio Berhanyer. Como diseñador de vestuario y escenógrafo, ha trabajado en numerosos espectáculos en el mundo del teatro, la ópera, el ballet y el cine. Entre los primeros destaca su colaboración en obras como *Las bicicletas son para el verano*, *La casa de Bernarda Alba*, *El alcalde de Zalamea*, *La dama duende*, *El mercader de Venecia*, *Doña Rosita la Soñera*, *Las amistades peligrosas*, *Un tran-*

via llamado deseo, *Calígula*, *Cristales rotos* o *El anzueto de Fenisa*. Ha trabajado en óperas como *Macbeth*, *La Sonnambula*, *Don Giovanni*, *El viajero indiscreto*, *La Dueña*, *Turandot* o *Carmen*. Para el Ballet Nacional ha creado la escenografía y el vestuario de *Las Sifides*, *Raimonda*, *Tema* y *Variaciones*, *Laberinto*, *Castilla*, *Martinete*, *Soleá* y *Goyescas*. En el cine, ha diseñado el vestuario de películas como *La noche más larga*, *El perro del hortelano* y *Tu nombre envenena mis sueños*.

ARNOLD TARABORRELLI

DISEÑO DE MOVIMIENTO



Nacido en Filadelfia, estudió en la Temple University y en la Tyler School of Fine Arts, donde se inició su interés por la danza y el teatro, que relaciona con sus trabajos plásticos. Tras trasladarse a Nueva York, estudia con José Limón y Martha Graham y baila en diversos teatros de Broadway. La invitación que le cursa el Ballet de San Juan de Puerto Rico despierta su interés por la cultura española, que queda plasmado en sus primeras coreografías para ellos. Instalado en Londres,

realiza la coreografía para varias series de televisión y, finalmente, su interés por el flamenco y la música española lo conducen a Madrid, donde empieza a colaborar con diversas compañías teatrales independientes y donde ha trabajado en óperas como *Orfeo ed Euridice*, *Ermione*, *Wozzeck* y *Selene*. Reputado pedagogo, ha sido distinguido con la Medalla de las Bellas Artes y el Premio Especial de la Unión de Actores.

Biografías

• • • • •



INMACULADA EGIDO

MARI-GAILA

Nacida en Salamanca, inicia muy pronto sus estudios musicales, que culmina en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su carrera como cantante experimentó un gran impulso tras su presentación en el Metropolitan de Nueva York, en el que cantó *I Lombardi* de Verdi bajo la dirección de James Levine. En la New York City Opera ha cantado los personajes protagonistas de *Tosca* y *Attila*. En su repertorio operístico se incluyen también títulos como *Madama Butterfly*, *Il Tabarro*, *La Bohème*, *La vida breve* y *Faust*, que ha cantado en París, Génova, Tel-Aviv, Orlando, Madrid, Barcelona y Santander. Ha actuado también como solista de obras como el *Requiem* de Verdi, el *Stabat Mater* y la *Petite Messe Solennelle* de Rossini, el

Requiem Alemán de Brahms, *Les nuits d'été* de Berlioz y las *Siete canciones populares españolas* de Falla, entre otras. Aparte del repertorio tradicional, ha cultivado frecuentemente la música contemporánea y ha ofrecido numerosos estrenos. Junto a la Orquesta Sinfónica de RVI, dirigida por Enrique García Asensio, ha grabado *Los gavilanes* y un *Homenaje a Barberi*.



ELISABETI MATOS

MARI-GAILA

Nacida en Braga (Portugal), estudió violín y canto en su ciudad natal, completando su formación en Madrid con Marini del Pozo y Félix Lavilla. Ha estudiado también con Ángeles Chamorro, Miguel Zanetti y Enza Ferrari. Ha sido galardonada en diversos concursos: Ciudad de Logroño, Luisa Todí, Jacinto e Inocencio Guerrero, Lola Rodríguez de Aragón, Julián Gayarre y Belvedere, entre otros.

Entre sus papeles operísticos se incluyen Pamina (*La flauta mágica*), La Condesa (*Le nozze di Figaro*), Doña Elvira (*Don Giovanni*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Ford (*Falstaff*), Leonora (*Il Trovatore*), Musetta y Mimi (*La*

Bohème) y Violetta (*La Traviata*), que ha cantado en los teatros de Bratislava, Viena, Lisboa, Hamburgo, Macao y en varias ciudades españolas. En su repertorio con orquesta figuran oratorios y obras sinfónico-corales de Carissimi, Bach, Haydn, Mozart, Seixas, Beethoven, Rossini, Fauré, Mahler, Orff y Stravinsky, así como los Cuatro Últimos Lieder de Richard Strauss.

Biografías

• • • • •



PLÁCIDO DOMINGO

LUCERO

Nacido en Madrid, hijo de padres cantantes, se trasladó a los ocho años a México, en cuya capital estudió canto, piano y dirección de orquesta. Su debut operístico tuvo lugar en Monterrey como Alfredo en *La traviata* y, más tarde, pasó dos años y medio cantando en la Ópera Nacional de Israel. En 1966 estrenó *Don Rodrigo* de Ginastera en la New York City Opera y dos años más tarde se presentó en el Metropolitan como Maurizio en *Adriana Lecouvreur*. Desde entonces no ha dejado de aparecer año tras año en el gran coliseo neoyorquino, cuya temporada ha inaugurado en numerosas ocasiones y en el que ha llegado a cantar 38 papeles diferentes.

Ha actuado regularmente en los teatros de ópera más importantes del mundo, como La Scala de Milán, el Covent Garden de Londres, la Ópera de Viena, la Ópera de San Francisco, la Ópera de La Bastilla, la Lyric Opera de Chicago o la Ópera de Los Angeles, así como en los festivales internacionales más relevantes, como Salzburgo y Bayreuth. Su repertorio es amplísimo y comprende todos los títulos fundamentales de la ópera italiana y francesa. En los últimos años no ha cesado de cultivar

también los títulos alemanes y ha incorporado los papeles wagnerianos más destacados: Parsifal, Lohengrin, Siegmund (*Die Walküre*), Tannhäuser y Erik (*El holandés errante*). Recientemente ha grabado también el personaje del Emperador (*La mujer sin sombra* de Richard Strauss).

Tanto en concierto, en teatro o en los estudios de grabación, ha cantado con las orquestas, los cantantes y los directores más importantes del mundo de las tres últimas décadas. Su discografía comprende más de cien títulos, que le han valido, entre otros numerosos premios, la obtención de ocho Grammys.

Paralelamente, desarrolla una intensa actividad como director de orquesta y como gestor musical, lo que le ha llevado a ser en 1987 uno de los fundadores de Los Angeles Music Center Opera y ser nombrado en 1996 Director Artístico de la Ópera de Washington. Es, asimismo, el principal responsable del proyecto Operalia, con el que contribuye a impulsar las carreras de los jóvenes cantantes.



RAQUEL PIEROTTI

ROSA LA TATULA

Nacida en Montevideo, realizó sus estudios musicales en su ciudad natal. Tras obtener diversos premios en Uruguay, inició su carrera internacional en la temporada 1980-81 en el Liceo de Barcelona, al tiempo que era galaronada en el Concurso Francisco Viñas y obtenía el Premio Plácido Domingo al mejor cantante español. Más tarde debutó en la Scala de Milán como Marcellina (*Le nozze di Figaro*), bajo la dirección de Riccardo Muti y Giorgio Strehler. En este mismo teatro ha cantado *La pietra del paragone*, *Anna Bolena*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri*, *Il viaggio a Reims*, *Lucio Silla* y *Nabucco*. Ha cantado en los principales teatros

europeos y americanos y, aparte de los títulos ya citados, su repertorio incluye títulos como *Giulio Cesare*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *La Cenerentola*, *Semiramide*, *Orfeo ed Euridice*, *L'incoronazione di Poppea*, *Norma*, *Carmen*, *Ermione*, *I Capuleti e i Montecchi* o *Roberto Devereux*. Ha colaborado con directores de la talla de Claudio Abbado, Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Julius Rudel y Sir John Pritchard. En sus grabaciones figuran óperas, zarzuelas (*Doña Francisquita* y *La verbena de la Paloma*) y la zarzuela barroca *Viento es la dicha de amor* de José de Nebra.

Biografías

• • • • •



ENRIQUE BAQUERIZO

PEDRO GAILO

Nacido en Madrid, se formó musicalmente en la Escuela Superior de Canto y en la Universidad de Michigan. Debutó profesionalmente en la Ópera de Detroit como Silvio en *Pagliacci* y más tarde se presentó también en diversas ciudades de Estados Unidos. En 1984 debutó en el Teatro Colón de Buenos Aires con *Bomazo* de Ginastera. En Madrid se presentó dos años después con *Armide* de Gluck, la misma ópera con la que hizo su primera aparición en el Liceo de Barcelona. En 1988 hizo su debut en Londres cantando *Goyescas* bajo la dirección de Gennadi Rozhdestvensky. En su repertorio figuran obras como *Adriana*

Lecouvreur, *Fedora*, *Madama Butterfly*, *El gato montés*, *Carmen*, *Werther* y *La Dueña*, que estrenó en Madrid en 1992 incorporando el papel de Don Isaac. Ha actuado también como solista en obras como el *Retablo de maese Pedro* y *La Atlántida* de Falla o la *Petite Messe Solennelle* de Rossini. Aparte de aparecer regularmente en los principales teatros españoles, ha cantado también en Jerusalén, Tel-Aviv, Sidney, Lyon, Palermo, Amsterdam, Viena, Berlín, Linz, Leipzig y Munich. Ha grabado *La verbena de la Paloma*, *La tabernera del puerto* y *Goyescas*.



MARINA RODRÍGUEZ-CUSÍ

JUANA LA REINA

Nacida en Siete Aguas (Valencia), estudió oboe y canto en el Conservatorio de su ciudad natal, perfeccionado este último con profesores como Montserrat Caballé, Elena Obraztsova, María Orán, Miguel Zanetti, Félix Lavilla y Enequina Lloris. En 1993 debutó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con *La flauta mágica* de Mozart. En su repertorio figuran además títulos como *Le nozze di Figaro*, *Carmen*, *Eugen Onegin*, *Salome*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Tancredi*

o *El oro del Rhin*. Próximamente cantará *La gazza ladra* en Venecia.

Cultiva también asiduamente el recital y el repertorio con orquesta, que ha cantado en los principales escenarios españoles junto a directores como Antoni Ros-Marbà, Manuel Galduf, Sergiu Comissiona, Salvador Mas, Alberto Zedda, Josep Pons o David Parry.



ISABEL MONAR

SIMONIÑA

Nacida en Valencia, estudió canto en el Conservatorio de su ciudad natal con Ana Luisa Chova, ampliando su formación con Miguel Zanetti. Dentro de su repertorio operístico figuran obras como *La Cenerentola* (con la que debutó en el Teatro Principal de Valencia y en el Festival Mozart), *La flauta mágica*, *Una cosa rara*, *Il barbiere di Siviglia*, *Orfeo ed Euridice*, *L'elisir d'amore*, *Dido y Eneas*, *La serva padrona*, *Don Pasquale*, *Il matrimonio segreto*, *El triunfo de Tirant* de Amando Blanquer y *Asdrúbala* de Carles Santos, entre otras. Próximamente can-

tará *Doña Francisquita* en Washington y *Così fan tutte* en Lausanne.

Ha cantado con importantes directores, como Harry Christophers, Robert King, Antoni Ros-Marbà, Salvador Mas, Sergiu Comissiona, Victor Pablo, Ralf Weikert, Alberto Zedda, Peter Maag, Jesús López Cobos y Mario Venzago. Al margen de la ópera, ha cantado como solista *El Mesías*, *La Creación*, *Paulus*, *El sueño de una noche de verano*, *El retablo de maese Pedro* y la Novena Sinfonía de Beethoven.

Biografías

• • • • •



SANTIAGO SÁNCHEZ JERICO

MIGUELÍN EL PADRONÉS

Nacido en Zaragoza, realiza sus estudios musicales en su ciudad natal y los amplía en la Escuela Superior de Canto de Madrid, en la Hochschule de Munich y con Cavalli, Müller y Campogalliani en Milán y Mantua. Premiado en los Concursos de Vercelli, Reggio Emilia, Parma, Treviso y en el Francisco Viñas de Barcelona, debutó en 1979 en el Teatro Colón de Bogotá con *Lucia di Lammermoor*. La temporada siguiente cantó en el Teatro Bellas Artes de México *Rigoletto* e *I Puritani*. Ha cantado en las temporadas de ópera más

importantes de España y ha realizado giras por Italia, Alemania, Inglaterra y Francia. Recientemente ha cantado *Doña Francisquita* en el Teatro Colón de Buenos Aires, una zarzuela que ha llevado al disco junto a Alfredo Kraus. Ha grabado también *Bohemios*, bajo la dirección de Antoni Ros-Marbà, y *Luisa Fernanda* junto a Plácido Domingo, todas para el sello Auvidis.



JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

MILÓN DE LA ARNOYA

Nacido en Huelva, se formó musicalmente en su ciudad natal, donde fue miembro de la Coral Polifónica Santa María de la Rábida. En 1990 amplió sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Isabel Penagos. En 1994 debutó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con *Eugen Oneguín* y *Marina*. En temporadas posteriores ha cantado *Iphigénie en Tauride*, *La traviata* y *La sonnambula*. En 1996 participó en la gala

homenaje a Alfredo Kraus celebrada en el Teatro de la Zarzuela, en la que cantó el personaje de Albert de *Werther*. Entre sus grabaciones figuran *Luisa Fernanda*, *La tabernera del puerto* y *La verbena de la Paloma*, junto a Plácido Domingo y bajo la dirección de Antoni Ros-Marbà y Víctor Pablo.



SORAYA CHAVES

MARICA DEL REINO

Nacida en Buenos Aires, estudió en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Isabel Penagos, Félix Lavilla, Miguel Zanetti y Xavier Parés, ampliando su formación en la Hochschule de Viena con Helena Lazarska y en Suiza con Renata Scotto. El lied alemán lo ha trabajado con profesores de la talla de Elly Ameling, Walter Berry, Jörg Demus y Rudolf Jansen. Galardonada en los Concursos Maestro Alonso y Fundación Guerrero, de Madrid, Francisco Viñas de Barcelona y Belvedere de Viena, su repertorio es muy

amplio e incluye el recital, las obras con orquesta, la zarzuela y la ópera. En el ámbito de esta última, ha cantado *Le nozze di Figaro*, *L'incoronazione di Poppea*, *Il barbiere di Siviglia* y *La serva padrona*. Dentro de su especial dedicación a la música de nuestro siglo, debe destacarse su interpretación de la integral de la obra vocal de Anton Webern.

Biografías

• • • • •



MARÍA RODRÍGUEZ

POCA PENA Y LUDOVINA

Nacida en Valladolid, completa en Madrid y Guadalajara su formación musical con Ángeles Chamorro y Celsa Tamayo. Debuta en 1992 con la Antología de la Zarzuela de José Tamayo, en la que canta junto a Plácido Domingo. En Madrid ha cantado *La Calesera*, *La rosa del azafrán*, *La revoltosa* y *El batco*. Próximamente cantará *La Chulapona* y *La Bohème*. En octubre de 1995 actuó en la Gala de la Hispanidad en Nueva York. Recientemente, ha ofrecido diversos concier-

tos junto a la Orquesta de la Comunidad de Madrid y ha cantado en el Festival de Segovia la recuperación de *Los amantes de Teruel* de Bretón con la Joven Orquesta Sinfónica de Andalucía. En septiembre de este año ha cantado *Manon* de Massenet junto a María Bayo en el Teatro Arriaga de Bilbao.



EMILIO SÁNCHEZ

SOLDADO

Nacido en Zamora, se formó en la Escuela Superior de Canto de Madrid. En su repertorio operístico figuran títulos como *La vida breve*, *Ariadne auf Naxos*, *La Dueña*, *La flauta mágica*, *Wozzeck*, *Stiffelio*, *El cazador furioso*, *Gianni Schicchi*, *L'incoronazione di Poppea*, *Boris Godunov* y *Salome*, que ha cantado en los principales teatros de ópera españoles, en Tel-Aviv y Ciudad de México. Ha llevado al disco zarzuelas como *Doña*

Francisquita, *Bohemios* y *La tabernera del puerto* y ha aparecido como solista en obras como *El Mesías* de Haendel, el *Magnificat* de Bach, la *Petite Messe Solennelle* de Rossini, *La Creación* de Haydn y *Pulcinella* de Stravinsky.



LUIS RALLO

LAUREANIÑO

Nacido en Córdoba, ha cursado sus estudios en la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba y en el Laboratorio Teatral de William Layton. Entre sus profesores se encuentran también José Carlos Plaza, Miguel Narros, Mariano Barroso, José Monleón, Mar Díez y Francisco Vidal. Ha intervenido, entre otras obras, en *Nuestro querido Chejov*, *El buen Dios de Manhattan* de Ingeborg

Bachman y *Yanquis y yanquis* de José Luis Alonso de Santos en teatros de toda España. Ha actuado, asimismo, en la película *El Ángel de la Guarda*, dirigida por Santiago Matallana.

Biografías

• • • • •



AMALIA BARRIO

LA MADRE

Nacida en León, estudió en el Conservatorio de Madrid y obtuvo el primer premio de Canto Lírico en el primer Concurso Nacional de Canto de la ONCE. Miembro desde 1981 del Coro del Teatro de la Zarzuela, debutó como solista en *Los hijos del capitán Grant* y *El barberillo de Lavapiés*. A partir de 1984, cuando cantó *Gloria y peluca* en Roma, ha intervenido asiduamente en las temporadas de zarzuela y

ópera. Como solista ha cantado ópera, oratorio y zarzuela en teatros de Oviedo, Bilbao, Málaga, Santander y Madrid. Ha colaborado en las grabaciones de *El gato montés* y de *Luisa Fernanda*.



CARLOS GARCÍA PARRA

EL PADRE

Nacido en Cuenca, realiza sus estudios musicales en su ciudad natal y en la Escuela Superior de Canto con Ana Higuera. Desde 1990 forma parte del Coro del Teatro de la Zarzuela, con el que ha intervenido en diversas ocasiones como solista. Ha cantado también ópera, concierto y oratorio tanto en España como en el extranjero.

ro y ha realizado doblajes musicales para Walt Disney Corporation y Warner Bros. Es licenciado en Historia Contemporánea y en Ciencias de la Información.



GUSTAVO BERUETE

SERENÍN DE BRETAL

Tras realizar sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Isabel Penagos, amplió su formación en Venecia con el musicólogo Randy Michaelson. Ha cantado como solista en *Don Giovanni*, *Idomeneo*, *La flauta mágica*, *Werther*, *La Traviata*, *Ariadne auf Naxos*,

Capriccio, *Le Rossignol*, *La vida breve*, *La Bohème* y *Don Pasquale*, entre otras óperas. Desde 1991 pertenece al Coro del Teatro de la Zarzuela.

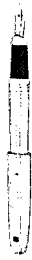
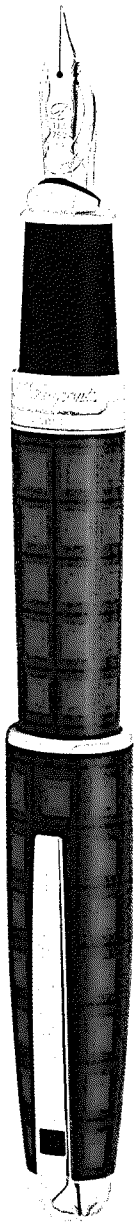


JAVIER FERRER

QUINTÍN PINTADO

Nacido en Madrid, se forma musicalmente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde estudia canto con María Luisa Castellano. En 1979 inicia su carrera artística en la Antología de la Zarzuela de José Tamayo y en 1988 obtuvo el Primer Premio en el Concurso Nacional "Ciudad de Logroño". Ha cantado diversos papeles en óperas como *Idomeneo*, *El rapto en el serrallo*, *La flauta*

mágica, *Peter Grimes*, *Carmen* o *Don Pasquale* y en zarzuelas como *El bateo*, *La del manajo de rosas*, *Los claveles*, *La chulapona* y *El Rey que rabió*. Es miembro del Coro del Teatro de la Zarzuela.



S.T. Dupont
PARIS

Patronato de la Fundación Teatro Lírico

• • • •

Presidenta	 Excm. Sra. D ^a Esperanza Aguirre y Gil de Biedma Ministra de Educación y Cultura
Vicepresidente	 Excmo. Sr. D. Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez Presidente de la Comunidad Autónoma de Madrid
Secretario General	 Ilmo. Sr. D. Jaime Ignacio González González Subsecretario del Ministerio de Educación y Cultura
Comisión Ejecutiva	 Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Cortés Martín Secretario de Estado de Cultura
	Sr. D. Eduardo Casanueva Pedraja
	Sr. D. Regino García-Badell Arias Asesor de la Ministra de Educación y Cultura
Vocales	 Ilmo. Sr. D. Tomás Marco Aragón Director General del INAEM
	Ilmo. Sr. D. José Antonio Campos Borrego Subdirector General de Música y Danza
	Ilmo. Sr. D. Gustavo Villapalos Salas Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid
	Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezúa Noriega Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Comisión de Patrocinio y Comercialización
	Ilmo. Sr. D. José López López Presidente del Consejo de Administración de Telemadrid Comisión de Patrocinio y Comercialización
	Sr. D. Joaquín Álvarez Montes
	Sra. D ^a Josefina Halffter Jiménez
	Sr. D. Gonzalo Alonso Rivas Comisión de Patrocinio y Comercialización
	Sr. D. José Luis Gómez García

.....

Teatro Real

• • • • •

	GERENCIA		Coordinadora de Peluquería y Vestuario	Ana Garay
Gerente	Juan Cambreleng Roca		Delineante	Francisco Polo
Secretarías de Dirección	Cristina Jerez Esther Valls		Secretaría de la Oficina Técnica	Mónica Nieto
	DIRECCION		Jefa de Regiduría	Marta Maier
	ARTISTICA Y MUSICAL		Jefes de Escenaria	Manuel Fontanals Carlos Abolafia
Director artístico y musical	García Navarro		Jefe de Mecánica Escénica	Rafael Sanguino
Ayudantes de la Dirección artística y musical	Javier Escobar Pedro Jover		Jefe de Maquinaria	Antonio Pozón
Coordinador artístico en el escenario	Eric Vigie		Jefe de Utilería	Álvaro Aguado
Jefa de Producción	Mercedes Guillamón		Jefe de Electricidad	José Luis Canales
Ayudantes del Departamento de Producción	Beatriz Bermejo Ana Ramirez		Jefe de Audiovisuales	Francesc Permanyer
	ADMINISTRACION		Jefa de Sastrería	Laura Gutiérrez
	GENERAL		Regidor Nivel 1	Guillermo Carbonell
Administrador General	Francisco Gutiérrez de Luna		Regidores Nivel 2	María José Hernández María Pérez-Bermúdez Alfonso Romero José Antonio Torres
Secretaría del Administrador General	Amparo Aribas Teresa Medina			MECANICA ESCENICA
Jefe de Recursos Humanos	Juan Segura	2º Jefe de Mecánica Escénica		Juan Ignacio Alemany
Jefe de Contabilidad	José María Cabrero	Operadores de Mecánica Escénica		María Dolores Andreu Ricardo Cerezo José Antonio Fernández Carlos Lorenzo Cristina Maniglia Miguel Ruiz
Jefe de Servicios Generales	José Luis Guerrero		Oficiales de Mecánica Escénica	Sara Amich Ángel Delgado Jesús Gamelo Julio Provencio Alberto Ureña Antonio Velázquez
Jefa de Régimen Interno y Sala	Marisa Losa			MAQUINARIA
Ayudante del Departamento	Joaquín Arroyo	2º Jefes de Maquinaria		Enrique Bódalo Oswaldo Habibi
Aparejador	Andrés Barrio	Subjefes de Maquinaria		Eduardo Cubo Pablo Sánchez
	COMUNICACION Y		Oficiales	Alba Albadalejo José Ramón Berzosa Óscar Camín Antonio Castro Óscar de Diego Óscar Fernández Carlos J. Gallardo Francisco Javier Hernández Luis Jiménez Santiago Jiménez Francisco José López Emilio López José María López Carlos Javier Lozano Manuel Martínez
Director de Comunicación y Relaciones Externas	RELACIONES EXTERNAS			
Coordinador de Mecenazgo	Tomás Martín de Vidales			
Jefe de explotación económica	José Ignacio Calderón			
Documentalista	Fernando de Yzaguirre			
Editor	Elena Pinillos			
	Luis Gago			
	INFORMATICA			
Jefe del Departamento	Fernando Martínez			
Ayudante del Departamento	José Antonio Calderón			
	OFICINA TECNICA			
Director Técnico	José Luis Tamayo			
Adjunto a la Dirección Técnica	Daniel Bianco			
Ayudante del Director Técnico	Aurora Rosales			

• • • • •

Teatro Real

• • • • •

	Pablo Morsli Óscar Muñoz Pablo Quintana César Recuenco David Reneses Eduardo Romero Teresa Rós Adolfo Ruano Silvia Rubio Emilio Francisco Sánchez Manuel Sánchez David Santiago Sergio Santos José Antonio Vázquez Mariano Zapardiel		Juan José Sánchez Fernando Valiente
		Subjefe de Sastrería	SASTRERÍA Manuel Ceñera
		Oficiales	José María Adame Miriam de Antonio Ana Armiñana Manuel Ceñera María José Cepeda María Flora Domínguez Margarita Esparza Carmen Gallego Fernando Morales Gloria Novillo Carlos Palomo Paula María Paterna M ^a Dolores Rodríguez Ana Serrano Gilberto Trinidad
Subjefa de Utilería	UTILERÍA Aránzazu Fernández		PIQUERÍA Y MAQUILLAJE
Oficiales	Raquel Aladro Vicente Bravo M ^a del Carmen Calvo Francisco García Daniel Martín Luis Mosquera M ^a del Carmen Mosquera María Otegui Ana Pérez Juan Ramón Laca Juan Luis Sánchez Mariano Sánchez Graciela Zárate	Oficiales de Peluquería y Maquillaje	Pilar Álvarez Eva Arce Paco Barquintero Pilar Borja Rosa Caballero Esther Dolera Encarna Esteban Irma de la Guardia Pia Gansaeter Ruth Lamana María Milagros Pascual Carmen Pérez María del Mar Rioja Antonio Román Dolores Ruiz Eduardo Sánchez Roberto Siguero
2 ^{os} Jefes de Electricidad	ELECTRICIDAD José Luis Alegre Ángel Palomino		Francisco Padilla Ricardo Pedrera
Subjefes de Electricidad	José Luis Jiménez Luis Villalba		SEGURIDAD
Oficiales	Luis Felipe Benayas Carlos José Fernández Elena Fernández Jesús Javier Fernández José Ignacio García Vidal Jiménez César Linares Francisco López Miriam López Ginés Martínez Juan Antonio Moreno Juan A. Pérez Julián Real José Luis Rodríguez Lola Rodríguez M ^a del Carmen Salazar Antonio Sánchez César Sanz David Soutullo Gabriel Torres	Auxiliares de la Oficina Técnica	Julián García Montero
		Jefe de Seguridad	Coordinadores:
		Servicios de sala y camerinos, telefonía, taquilla y administrativos prestados por BCS Spain	Marta Lamas Ricardo del Río
		Servicios de seguridad prestados por Prosegur S.A.	Inspector: Manuel Parrondo
		Servicio integral de mantenimiento prestado por Expelsa	Coordinador: José López
		Servicio de limpieza prestado por Amalis, S.A.	Coordinadora: Amparo Santos
		Servicio de Restauración y Bar prestado por Katering José Luis S.A.	Coordinador: Juan de Dios Hueso
Subjefa de Audiovisuales	AUDIOVISUALES Laura Arribas		
Oficiales	José Manuel Bernabéu Isaac Blázquez Juan Carlos Flores Jesús Romero		

• • • • •



Créditos

• • • • •

ILUSTRACIONES

La ilustración de *Divinas palabras*, reproducida en la cubierta y en la página 11, es obra de Francisco Nieva.

Página 64: Cubierta de la primera edición de *Divinas palabras*. Madrid: Imprenta Yagües, 1920.

Página 65: Anuncio de publicación de *Divinas palabras* en forma de folletín. *El Sol*, 19 junio 1919.

Página 68: Fotografía de Antón García Abril. © Elena Martín.

Página 71: Fotografía de Francisco Nieva. © Ana Muller.

Páginas 79-80: Autógrafos del borrador y de la partitura definitiva de *Divinas palabras* cedidos amablemente por Antón García Abril.

Páginas 88-89: Autocaricatura y cartel de *Te quiero, zorra y No es verdad*, originales de Francisco Nieva. Reproducidos en Francisco Nieva, *Teatro completo*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.

Página 92: Dibujo de Moya del Pino, publicado en *La España Nueva* (La Habana) el 30 de noviembre de 1921. Valle-Inclán aparece representado leyendo su obra *La lámpara maravillosa*.

Página 93: Fotografía de Ramón Marja del Valle-Inclán. Archivo Moreno. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Ministerio de Educación y Cultura.

Página 94: Lectura de *Divinas palabras* en el Teatro Español. Archivo Alfonso. Archivo General de la Administración. Ministerio de Educación y Cultura. Original cedido amablemente por el Museo del Teatro de Almagro.

Página 98: Plácido Domingo como Otello. © Zoë Dominic.

Página 142: Dibujo original de Ramón Gaya cedido amablemente por la Editorial Pre-Textos.

LECTURAS

Páginas 102-103 (*Don Ramón habla de teatro a sus contertulios*): *Luz*, 23 noviembre 1923.

Páginas 103-104 (*Por un Madrid menos feo*): *Luz*, 27 enero 1934.

Páginas 104-105 (La publicación de *Divinas palabras*): *España*, 10 julio 1920 (Alfonso Reyes); *La Pluma*, agosto 1920 (Cipriano de Rivas Cherif); *La Época*, 2 octubre 1920 (Eduardo Gómez de Baquero); *Nosotros*, XXXVI, 1920 (Carlos C. Malagarriga).

Página 110 (La lectura en el Teatro Español): *El Sol*, 24 marzo 1933 (Juan Chabás); *Heraldo de Madrid*, 24 marzo 1933 (Juan González Olmedilla); *Informaciones*, 24 marzo 1933 (José Romero Cuesta).

Páginas 111-112 (El estreno en el Teatro Español): *ABC*, 17 noviembre 1933 (A.C.); *El Sol*, 17 noviembre 1933 (Juan Chabás); *El Sol*, 17 de noviembre 1933 (Melchor Fernández Almagro); *La Libertad*, 17 noviembre 1933 (Manuel Machado); *Ahora*, 17 noviembre 1933 (Alberto Martín Alcalde).

Página 116: Rubén Darío, *Poesías completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

Página 117: Gerardo Diego, *Obras completas*. Madrid: Alfaguara, 1996.

Página 117: Carta de Juan Ramón Jiménez (fechada el 29 julio 1920) reproducida en Luis Iglesias Feijoo, "La recepción crítica de *Divinas palabras*", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 18, págs. 651-652. Lincoln: The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

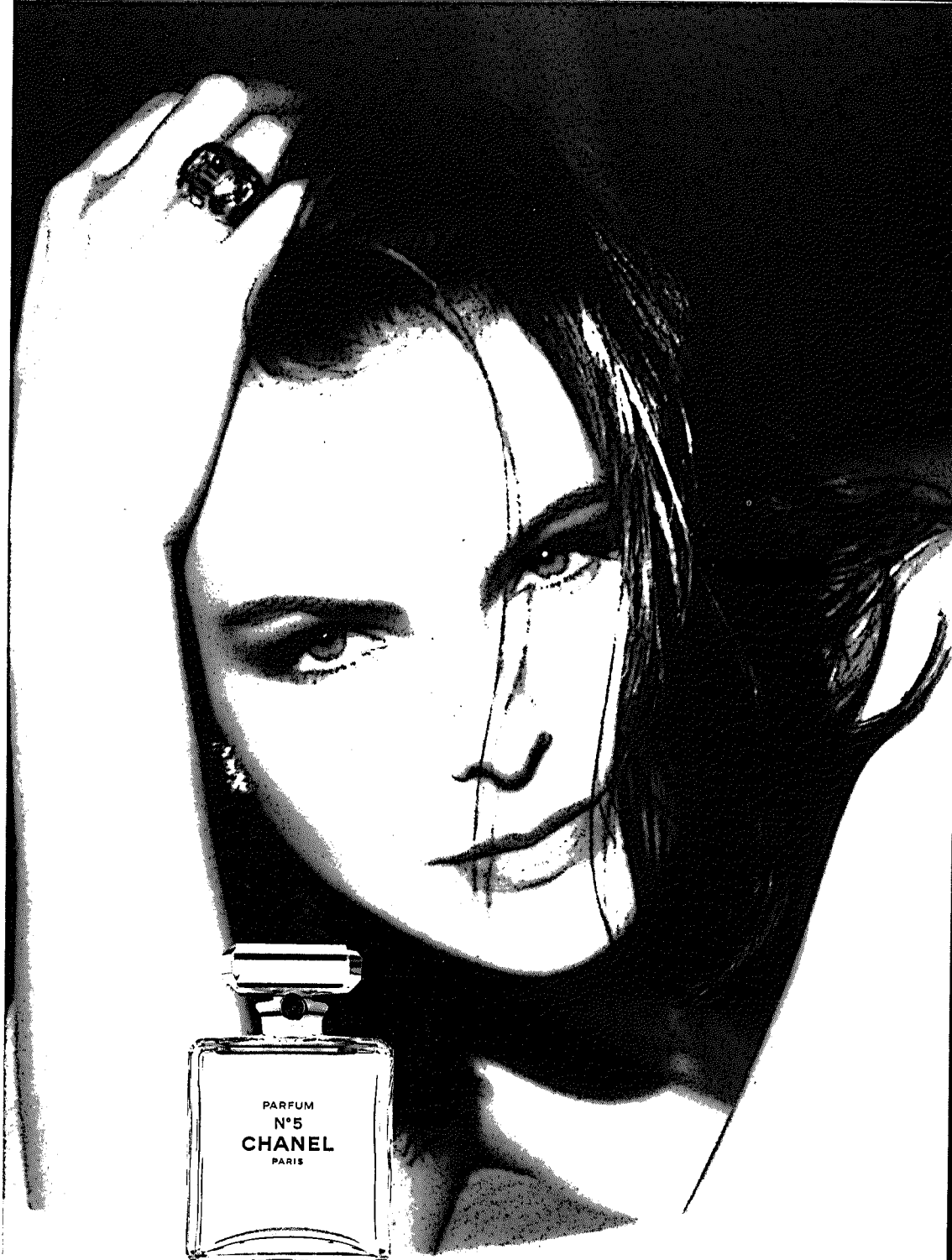
Páginas 118-119: Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979 (5ª ed.). Colección Austral núm. 427.

• • • • •

....

Este programa de la reapertura del Teatro Real
se terminó de editar en Madrid el día 16 de octubre,
diseñado por Taula de Disseny,
impreso por Artes Gráficas Luis Pérez y
coordinado por Luis Gago

....



N°5

LOS PRODUCTOS CHANEL SE VENDEN EN AQUELLOS PUNTOS DE VENTA IDENTIFICADOS CON EL PANEL DE CONCESSIONARIO AUTORIZADO.

¿En qué se parece un Mercedes a un violonchelo?



► Un Mercedes se parece a un violonchelo en su belleza. En la calidad de sus materiales. En la elegancia en sus formas. En la precisión de su funcionamiento. Y nadie estará tan

encantado de demostrárselo como nosotros.

► Venga a comprobarlo a Comercial Mercedes-Benz. Un concesionario tan emblemático como el Teatro Real.



Mercedes-Benz

COMERCIAL MERCEDES-BENZ, S.A.

Concesionario Oficial y Filial Mercedes-Benz

Don Ramón de la Cruz, 105. Tel.: 322 63 00. • José Ortega y Gasset, 22-24. Tel.: 322 62 53.

Mauricio Legendre, 15. Tel.: 315 52 68. • Embajadores, 132. Tel.: 517 22 00.

Avda. de la Victoria, 15. Tel.: 372 83 93. EL PLANTIO.

Doctor Esquerdo, 166. Tel.: 433 18 76. • Ctra. de El Escorial km. 2 200. Tel.: 637 54 18. LAS ROZAS.