

“*El Retablo del Rey Pobre*”, cuarenta años después

por
Juan Orrego-Salas

El 10 de noviembre de 1990 tuvo lugar en Estados Unidos, el estreno mundial de *El Retablo del Rey Pobre* de Juan Orrego Salas, obra que el compositor chileno completara en Santiago en 1952. La reciente primicia, que contó con cuatro funciones durante los meses de noviembre y diciembre, fue montada por el Teatro de Ópera de la Universidad de Indiana en su Temporada 1990-91. La dirección musical estuvo a cargo del maestro británico Bryan Balkwill y la “regie”, de James Lucas; Kenneth Bowles preparó el coro, Jacques Cesbron concibió la coreografía y la escenografía y vestuario fueron diseñados por David Higgins. En los roles principales, actuaron en el estreno el barítono Christopher Schaldenbrand (narrador), la mezzo-soprano Jane Dutton (Ministril), el tenor Terry Chasteen (Poeta), y la soprano Rebecca Vernon interpretó la Voz de la Aurora. El Ballet de la Universidad de Indiana tuvo a su cargo las danzas, con Melisa Hays primera bailarina (La Doncella) y Robert Sullivan (El Esposo).

El libreto de *El Retablo del Rey Pobre*, ofrecido en esta oportunidad en traducción al inglés de Richard Strawn bajo el título “The Dawn of the Poor King”, está basado en una libre adaptación de poemas del “Romancero Espiritual” del español Josef de Valdivielso, publicado en Toledo en 1612 y rotulados “Ensaladilla del Retablo”. Todos ellos están destinados a ilustrar la Vigilia de la Natividad del Señor y luego, a celebrar el evento, que es eje de toda su acción escénica.

Cuarenta años transcurrieron desde los días en que comencé a bosquejar en Chile, el libreto y luego concebir la música de *El Retablo del Rey Pobre*, y su estreno en Estados Unidos. El manuscrito de mi obra ostenta la fecha 2 de febrero de 1952, día en que lo completé.

Para mí, como compositor de la música y del libreto mismo, esta espera de cuatro décadas ha constituido una experiencia inusitada. El restablecer contacto con el impulso que en el momento de la creación condujo mis ideas, el tener que explicarme ahora la presencia de un sinnúmero de recursos que, sin duda, surgieron entonces espontáneamente y cuya razón de existir debe haber sido obvia, significó para mí la exploración de una experiencia personal ya vivida, que el tiempo se había encargado de borrar de mi memoria, ejercicio al que nunca antes había tenido que someterme.

Lo primero que cuestioné al abrir nuevamente la partitura, que había dormido durante cuarenta años en el estante de mi biblioteca, fue la simplicidad de su música. Temí de inmediato, que al sofisticado público operístico, ésta podría parecerle ingenua y rudimentaria. Sin embargo, muy pronto se me reveló el motivo de esta simplicidad básica, el que seguramente, años antes se me había hecho presente de la misma manera. Era imprescindible, en el caso de una obra poética como la que estaba empleando, recoger la sencillez enlazada a

Revista Musical Chilena. Año XLV, enero-junio, 1991, N° 173, pp. 57-71

la tradición castellana que el texto exigía, con toda su carga de elementos surgidos del Canto Llano y de los frutos de su trasplante a Iberoamérica. Además, era necesario compensar el carácter altamente simbólico y recogido de los poemas de De Valdivielso, que de no entenderse palabra por palabra podrían hasta parecer oscuros, con una música directa que recogiese el gran gesto expresivo de la palabra sin perderse en la minucia.

Es claro, que mucho de aquel acento y ritmo del español, y otro tanto de la imagen poética del siglo xvii, habría de perderse en la traducción al inglés, realizada para el estreno de mi obra en Estados Unidos. Esto era inevitable, a pesar del excelente trabajo realizado en este terreno por el profesor Richard Strawn.

Por de pronto la palabra "retablo" no pudo ser vertida al inglés, por no existir un correspondiente en este idioma para denominar los templetes de la arquitectura eclesiástica destinados a exhibir imágenes bíblicas, santos y ángeles o de sus homólogos de la artesanía popular hispanoamericana, que cobijan en sabrosa combinación con las figuras sagradas, las del pueblo y animales regionales.

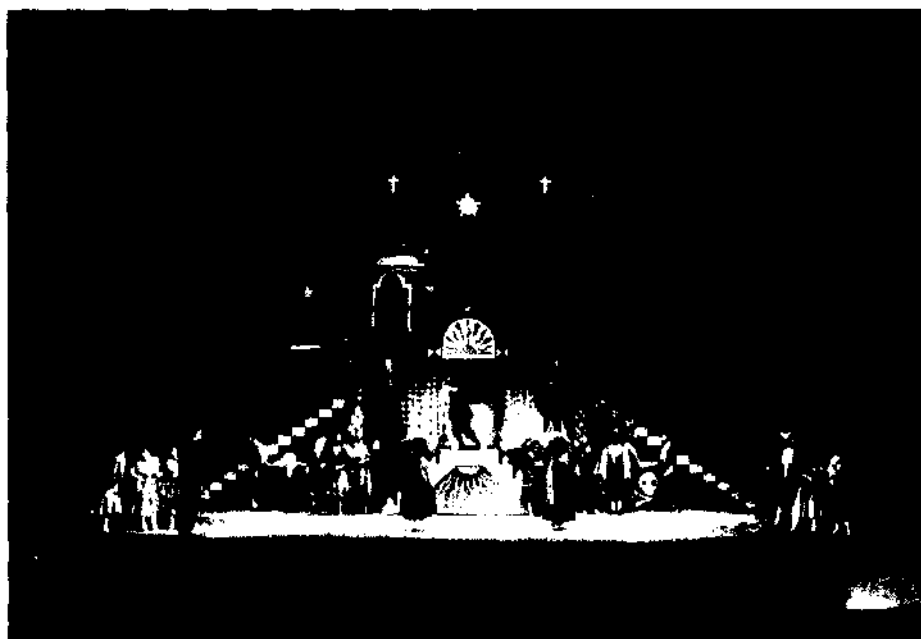
Es en el retablo popular, desbordante de esta imagenería, en el cual mi obra está basada. La "Ensaladilla del Retablo", titular dado por De Valdivielso a la colección de la mayor parte de los poemas que yo usé, me lo sugirió así. El concepto de "ensaladilla" no sólo prescribía esta variedad de caracteres participantes en la Vigilia y la celebración de la Natividad del Señor, sino que también sugería la presentación de estos en la forma de una gran miscelánea alegórica.

Concebí entonces la acción teniendo lugar en dos niveles diferentes, el del escenario mismo y el de la plataforma un poco más elevada del retablo, cuya fachada ocupara el fondo del escenario. Del retablo debían proceder todos aquellos caracteres que representaban a las figuras inanimadas —de cerámica o barro cocido— de los retablos populares. Éstas debían permanecer inmóviles hasta ser impulsadas por la magia de las canciones del *Ministril* o por el poder de la palabra del *Narrador*, los dos roles principales de la obra.

Las figuras del retablo las asigné todas a danzarines, mientras los roles cantados los reservé para aquellos que debían actuar en el escenario principal; al *Narrador* y *Ministril*, al *Porta* y dos *Pajes*, a dos *Querubines* y al *Coro* en su doble función, de representar por una parte, al pueblo que contempla y se identifica con las figuras del retablo, y por otra parte, con el público de la sala a quien invita a solidarizar con sus sentimientos en los instantes de contemplación y mística reverencia. El otro rol cantado es el de una soprano que representa la *Voz de la Aurora*, símbolo que el poeta asocia al Nacimiento de Jesús, a quien denomina el Niño-Sol y a María, la Madre-Aurora. Esta voz se escucha fuera de la escena.

Una vez que las figuras del retablo fueran relevadas de su estatismo por el hechizo de la palabra y la música, dispuse que podían descender al escenario, bailar allí, reclamando un lugar entre los seres animados.

El *Coro*, agregado a la danza, es el principal proveedor de la acción teatral. Es intérprete de lo religioso y profano, de lo festivo y lo íntimo, de lo ordenada-



mente ceremonial y lo espontáneamente improvisado que mana constantemente del texto poético.

El *Narrador* le habla al pueblo, representado por el Coro y al público de la sala. Por lo tanto, si no se le coloca en un púlpito que le permita volverse con facilidad a una y otra facción de sus auditores, debe dársele la posibilidad de un fácil desplazamiento del escenario a la parte anterior de la platea cuando se dirija al auditorio.

El *Ministril* canta para animar a las figuras del retablo y con frecuencia es quien en palabras y música, interpreta sus sentimientos.

La orquesta de cámara que empleo debe ser parte visible del espectáculo. Debe estar dispuesta a un nivel que, sin entorpecer la visibilidad del escenario, el público pueda observarla. De su seno deben levantarse los cuatro músicos (violín, oboe, guitarra y pandereta) que los *Pastores* invitan a subir al escenario en la Vigilia del Nacimiento.

Todo esto y mucho más, se me fue revelando en el reciente período de preparación para el estreno de *El Retablo del Rey Pobre*. Puesto en otras palabras, fue poco a poco reinstalándose en mis sentimientos y así, logré recordar que casi todos los recursos que en esta oportunidad se me fueron haciendo presentes los percibí en el período de la creación de ésta, entre los años 1950 y 1952, como respuestas inseparables a la acción escénica. Después de todo, cuarenta años de un contacto perdido con ésta, mi obra, difícilmente podían haber redundado en una situación diferente. Y ahora confieso, con la intranquilidad que me produce el haber sido desleal con mi propia creación, que ya me había resignado a pensar que estaba destinada a dormir en el polvo de una biblioteca, cuando más para ser sacudida y escudriñada por algún curioso interesado en establecer el tráfico estilístico en el momento de su creación*.

El reciente retorno a ésta, por de pronto me incitó serias dudas acerca de si el lugar que le correspondía era dentro de una Temporada de Ópera, puesto que ciertamente esta obra no se ajusta al marco convencional ni del Verismo italiano, como tampoco de la ópera del temprano Romanticismo ni de la Era Clásica. Tiene mayores puntos de contacto con la ópera Barroca, pero así y todo, tampoco comparte con ésta una apreciable cantidad de enfoques. Me pregunté entonces, si este Retablo, debía anunciarse como un oratorio con acción teatral y danza, o tal vez, como un ballet con canto y a veces, sin danza.

La mejor respuesta me la ofreció el título que el propio Josef De Valdivielso le había conferido a los poemas que me sirvieron de base para construir el libreto. Ésta era una "Ensaladilla"; expresión de miscelánea, revoltillo, conjunto. Esto es lo que verdaderamente describe la estructura de mi obra, que consiste en una sucesión de acontecimientos preparatorios a la venida de Cristo y otros, posteriores a la Natividad, destinados a festejarlos. En esencia es un

*Nasrin Hekmat-Farrokh, aspirante al Doctorado en Dirección Escénica en la Universidad de Indiana, descubrió una copia de esta partitura en la biblioteca y decidió persuadir a los miembros del Comité de Programación del Teatro de Ópera de la necesidad de montarla.

arco que se levanta en la Vigilia, en la cúspide está la Natividad y se completa en la Celebración.

No tiene argumento como tal. No se apoya en los conflictos que son comunes al repertorio operístico convencional. No hay hechos heroicos, dramas pasionales, venganzas, traiciones o intrigas que impulsen su acción teatral. Por el contrario, en *El Retablo*, ésta depende fundamentalmente de una sucesión de episodios celebratorios que fluctúan entre lo animado y lo contemplativo, entre lo festivo y lo reverente y ceremonial. Del acento que logre conferírsele a cada uno de estos extremos, depende totalmente el impacto escénico de la obra, o sea, del apropiado manejo de lo que el famoso "regisseur" Jorge Lavelli clasificaría como "la teatralidad de los opuestos".

En algunos aspectos, mi Retablo, se acerca al género de obras como el *Edipo Rey* de Stravinsky, que el propio compositor y Jean Cocteau, autor del texto, describen como una Ópera-Oratorio. La acción en ésta aparece reducida al mínimo. Es una obra basada en una sucesión de cuadros estáticos en que sólo Tiresias y El Pastor encarnan papeles de cierto despliegue escénico. Tal mínimo sería insuficiente para *El Retablo del Rey Pobre*. Pero, la realidad es que creaciones como éstas han logrado echar raíces en el repertorio de los Teatros de Ópera, pese a la gran distancia que las separa del drama lírico tradicional. Esto es especialmente cierto en Europa.

Por otra parte, uno debe preguntarse, ¿qué habría sido de *Idomeneo*, de Mozart, que básicamente depende de escenas pictóricas, si el contenido de éstas no hubiese sido interpretado en términos de una acción teatral adecuada? Habría subsistido su maravillosa música, pero la escena habría sido fútil.

Probablemente otro tanto podría decirse de *Pelleas et Melisande* de Debussy, o de *El Castillo de Barba Azul* de Bartók, entre muchas otras obras.

Con esto quiero decir que el repertorio del teatro musical, ya no puede seguir limitándose al tipo de obras cuya acción dramática depende exclusivamente del conflicto inmediato y evidente, puesto que las hay de una trama sutil y simbólica suficientemente elocuente como para que la música pueda expresarla y la escena, en manos de un "regisseur" imaginativo, pueda realzarla.

Es claro que todas estas consideraciones acerca de la importancia que tiene la acción escénica como vehículo de expresión dramática, no excluye la necesidad de poder entender el texto, lo que muy corrientemente no sucede así debido o a la deficiente dicción de muchos cantantes, o a las dimensiones excesivas de ciertos teatros. Me pregunto al respecto, ¿por qué si en las presentaciones de oratorios y cantatas en la sala de conciertos, por lo general se provee el texto impreso en los programas, todos los teatros de ópera no disponen de lo que ya muchos poseen; equipos para la proyección simultánea del texto cantado en el idioma vernáculo?

En el caso de *El Retablo del Rey Pobre*, creo que el tener acceso a la rica y sugerente imaginaria poética de Josef De Valdivielso, ofrecería la posibilidad de captar un perfil expresivo que de sernos ajeno, la obra se resentiría, puesto que perdería una dimensión que le es propia, y que yo procuré reflejar con minuciosidad en la música. En una obra de esta naturaleza, en que el contenido

prevalece en importancia sobre el tema, y en que el primero depende con frecuencia del símbolo que acarrea la palabra, la necesidad de una constante interpretación audiovisual del texto es imprescindible. Ahora, si se nos provee un acceso detallado a éste, por medio de proyecciones sincronizadas con la acción, el impacto será insospechadamente mayor.

De la necesidad de cuidar todos los aspectos ya mencionados en el montaje de una obra como *El Retablo del Rey Pobre* fui cobrando conciencia durante el período de ensayos que precedieron a la reciente presentación de ésta, como también de la necesidad de tener una visión muy clara del papel que cada uno de los caracteres del reparto desempeñan frente a la Natividad del Señor, acontecimiento que los motiva, los ata dentro de la desembarazada y aparentemente caprichosa forma en que son presentados.

Ello me incitó a seguir, por ejemplo, el cauce de cada bailarín, o grupo de estos, dentro de la obra, para redefinir con precisión la función de ellos en el desarrollo de ésta, y para poder recordar los motivos que tuve —en el momento de la creación—, para tratarlos de la manera que lo hice.

En primer lugar dirigí mi atención hacia la *Doncella*, encarnación de María, Madre de Jesús, y su *Esposo* (José). Ambos descienden del retablo, como los demás caracteres que representan figuras inanimadas puestas en acción —en este caso— por la narración del *Relator*, para luego desplazarse entre el pueblo (*Coro*); él arrastrando un borrico que monta su Esposa encinta. Buscan refugio para protegerse de las inclemencias del tiempo. Ante el rechazo de un posadero el *Coro* reacciona primero, con reverencia y compasión y luego, con furia y desazón.

Pero la pareja sigue caminando en la nieve, “Alegres de llevar tan buena compañía”. Llegan finalmente a un portalejo, cuyo modesto umbral exhibe el retablo como telón de fondo. Hasta allí asciende la *Doncella* para cuidar de su “virginal vientre que las glorias pronostica”. Es como una penetración en sí misma, un íntimo acto de entrega a la divina misión que el cielo le ha deparado.

El Interludio orquestal que sigue recoge en la serena melodía de una flauta sobre un acompañamiento de cuerdas con sordina, el contenido de este espiritual retiro y a la vez, conduce hacia la danza con que la *Doncella* y su *Esposo* expresan su íntima relación. El contenido humano y sutilmente sensual está aquí expresado en la música de un vals lento que la orquesta y el *Ministril* proveen; este último en palabras dirigidas a realzar la belleza femenina de la *Doncella* y la humana y, a la vez, mística adoración de su *Esposo* (ver ej. 1).

Terminada esta danza, tal como el *Relator* lo expresa, “retírese la niña y puesto de rodillas la contempló su esposo como imagen bendita”. Con ello, vuelve la *Doncella* al retablo para permanecer allí durante la Vigilia que de manera festiva celebran *patriarcas*, pueblo (*Coro*) y *Pastores*. De allí, los *Patriarcas* del Antiguo Testamento habrán de levantarla sobre sus hombros —ahora representada por la efigie de la Madona y el Niño— y transportarla en solemne procesión para que los hombres la veneren con fanfarrias y letanías en la escena final de *El Retablo del Rey Pobre*.



Otro cauce de desarrollo escénico que se me reveló una vez más, como en el momento de la creación de mi obra, fue el de los *Patriarcas*; los "Santos Padres del Limbo", como el poeta los apoda. Estos cuatro personajes, figuras del Antiguo Testamento, que se levantan de las profundidades exhortadas por las palabras del *Relator*, vienen a pedir "al Justo que llueva", en otras palabras, que haga fértil el suelo del Nuevo Testamento, y al mismo tiempo a expresar, bailando una especie de Pavana con un coral obligado, su solidaridad a la Vigilia que se observa. El *Coro* canta:

*Más noble sois que David,
Más sabio que Salomón
Más rico sois que Abraham
y más galán que Jacob.*

Estas palabras se presentan sobre la austera "Danza de los Santos Padres", quienes en la severidad de sus movimientos deben reflejar su condición de haber sido figuras esculpidas, ahora puestas en movimiento por el sortilegio de la narración y la música. Son estos quienes en la escena final, levantarán en andas y transportarán en solemne cortejo, a la "Doncella y el Recién Nacido", expresando así no sólo la transición del Antiguo al Nuevo Testamento, sino que la continuidad de la profecía e historia bíblica más allá de la venida del Mesías.

Los tres *Pastores*, "atiterados" como los describe De Valdivielso, cumplen su propia misión dentro de la miscelánea de caracteres y episodios que convergen hacia el singular acontecimiento de la Natividad. Gil de las Heras, Benito y

Pablo —nombres que les da el poeta—, con sus figuras prístinas, espontáneas y alegres, encarnan al hombre sencillo y terreno que adhiere a la Vigilia y celebran con sus acrobacias, parodias y golosinas populares, la próxima llegada del Rey Pobre. Se aterrorizan con los ángeles que merodean por el lugar e interrumpen su bucólica y sincopada danza. Lo esotérico y extraterrestre está más allá del alcance de estos cándidos lugareños. Pero pronto se recuperan e invitan al pueblo (*Coro*) a unirse con ellos para bailar una animada cueca, a la que el cuarteto de músicos que suben de la orquesta al escenario se agregan (ver ej. 2). Culmina esta "Danza General de Pastores y Gente" con el anuncio exaltado del *Relator* que dice:

*Descúbrese el portalejo
y en él mil almas y días.
Y abrazada al Niño Sol
canta así la Aurora Niña:*

La *Voz de la Aurora*, realzando un motivo melódico que se ha hecho presente a lo largo de toda la obra, se escucha desde el interior del proscenio (ver ej. 3).

*Yo me era morenica,
y quemome el Sol.
¡Ay mi Dios que abraso!
Y me muero de amor.*

Mi obra alcanza aquí su clímax, enfatizado por la emotividad lírica del "Canto de la Aurora" y la orquestación rutilante y colorística, más que por la intensidad sonora, la que reservo para el cortejo y letanías finales. El espíritu de recogimiento y contenida adoración que prevalece en este episodio, lo perpetúa el motete (*Adagio espressivo*) que canta el coro:

*Jardín guardado del cielo
Donde el jardinero amor
Plantó por arte sutil
Injerto del hombre en Dios.
.....
¡Gloria, Gloria!
¡Gloria a Dios en el cielo!*

A la "reprise" del "Canto de la Aurora" sigue un ondulante y amable arioso, saturado de melismas evocadores del Canto Llano, en que el *Ministril* invita a los maravillados pastores a acercarse al retablo y contemplar allí al que,

*...es flor de las flores
Y que en uno, es Hombre y Dios.*

La entrada de los tres *Nobles* en sus corceles, personificación de los Reyes Magos del Evangelio, extiende esta celebración con una nota de color y gala. Son ellos símbolos de prosperidad y fortuna que están respondiendo al llamado del Rey Pobre, que ahora brilla como el "Niño-Sol" en brazos de la "Aurora-Madre" en la rusticidad del portal que el retablo despliega. Le han traído regalos de lejanas tierras, frutos de su propia alcuernia —incienso, oro y mirra—

y, cada uno, de acuerdo a su propia tradición, le bailan unas "Diferencias". A éstas se une el Coro cantando:

*Corazón de mi corazón,
Con gusto os lo doy,
Y mil que tuviera,
También os lo diera,
Porque mi Rey sois.*

Sus ofrendas se agregan a las que el pueblo (*Coro*) ha depositado a los pies del retablo; espigas, frutas y flores. Cada cual ofrece la cosecha de su propia cepa, en un acto de comunión espiritual y material, en que el privilegio y la abundancia, se han unido al infortunio y pobreza para honrar al recién nacido.

Hasta el momento me he referido predominantemente a los valores poéticos y teatrales de *El Retablo del Rey Pobre* y a los recursos musicales directamente dependientes de estos. Sin embargo, toda obra de creación musical —o por lo menos cualquiera que emerja de mis propios sentimientos y personal orientación estética—, por mucho que esté destinada a servir a un texto o acción teatral, debe tener su propia estructura que, aunque subordinada a la palabra y escena, se sostenga a sí misma y contribuya al total del edificio.

Los cuarenta años transcurridos entre la creación de "El Retablo" y mi reciente retoma de contacto con él gracias a su estreno en Estados Unidos, también habían cubierto con un velo de olvido aquellos aspectos directamente relacionados con la música misma.

Más de setenta obras escritas entre ésta, mi opus 27, y el reciente opus 101*, creo que pueden explicar mi pérdida de contacto con "El Retablo". También es un factor de considerar el que esto haya tenido lugar en un período de constantes cambios estéticos, de resurgimientos de nuevas técnicas, avances y reconsideraciones, saltos hacia adelante y revisiones del pasado.

Sin embargo, puedo decir con un dejo de sorpresa y otro tanto de satisfacción, que en esta nueva visita a "El Retablo", comencé a darme cuenta que ciertos principios conscientemente empleados en mis obras de la última década, ya estaban presentes en éste, aunque introducidos en forma totalmente inconsciente. Me refiero especialmente a lo que he definido como "composición modular"***, para describir una técnica basada en el empleo de motivos germinales, que son casi siempre muy breves, como generadores de los materiales temáticos de una obra y que, en última instancia, controlen el total desarrollo de ésta y aseguren su unidad. Si estos no están siempre presentes en su forma original, como sería el "leitmotiv" wagneriano o "l'idée fixe" de Berlioz, aparecen linealmente alterados o reacondicionados como, también, llenando una función armónica.

*Este número de opus corresponde a la segunda ópera del compositor, titulada *Viudas*, cuyo libreto está basado en la novela del mismo nombre del escritor chileno Ariel Dorfman. La partitura de ésta fue completada en julio de 1990.

**Ver Juan Orrego-Salas, "Presencia de la Arquitectura en mi música", *RMCH*, XLIII/169 (enero-junio, 1988), pp. 5-20.

En *El Retablo del Rey Pobre* hay dos de estos motivos germinales o módulos; uno es una tríada, predominante mayor, y el otro, es un movimiento escalar descendente y ascendente, enmarcado en el intervalo de una cuarta perfecta, que a veces se presenta en movimiento contrario (ver ej. 4 a y b).

La presencia de ambos motivos es fácilmente captable por el auditor. Es claro, que el hacerlo consciente de esto no lo considero necesario para la apreciación de la obra.,

Pocas veces estos gérmenes ocultan su presencia, aunque aparezcan disfrazados con la inserción de ornamentaciones, notas de paso o vecinas, extensiones melismáticas y otros recursos lineales o, como también sucede, cedan la palabra a otros motivos de intervención pasajera. Estas esporádicas desviaciones no hacen más que confirmar el uso inconsciente con que manejé esta técnica al crear "El Retablo", o tal vez expresan mi personal repudio a todo dogmatismo o preconceptos teóricos que puedan restringir el libre fluir de las ideas y sentimientos, lo que hasta el presente es un principio que me ha guiado.

El primero de los módulos señalados posee además un contenido simbólico. La tríada de que consiste, constituye la médula del tema con que la *Voz de la Aurora* se hace presente en el clímax de la obra (ver ej. 3) y la presencia de éste en su forma original, emerge cada vez que hay una referencia al acontecimiento que es eje del desarrollo dramático de la obra: la Natividad. Además, encabeza el coral engastado en la "Danza de los Santos Padres", símbolos del Antiguo Testamento que se repite a las letanías que acompañan al Cortejo final (ver ej. 5).

Recamado con notas ajenas de enlace, aparece también en la proclamación de los dos *Pages*, en el comienzo mismo de la obra y en la Fanfarria que anuncia el Cortejo antes mencionado (ver ej. 6). Adornado de inserciones melismáticas se hace presente en el preámbulo del *Poeta*, al pedir éste al pueblo murmurante que espera, que guarden silencio para poderles explicar lo que pronto verán representado en el retablo (ver. ej. 7).

El segundo de estos módulos (ver ej. 4b) se extiende en el total de la melodía que canta el *Ministril* y repite la orquesta en la "Danza de la Doncella y su Esposo" (ver ej. 1) y muy ostensiblemente en el tema de las "Diferencias" que bailan los *Nobles* (ver ej. 8).

Ambos módulos, en integrada y sutil secuencia se hacen presentes en la meditación que el *Ministril* canta al retiro de la *Doncella* para dar a luz en la intimidad del portalejo —y que luego el *Coro* extiende en polifónica elaboración (ver ej. 9)—, y en la rústica danza de los tres *Pastores* (ver ej. 10).

Ej. 1
Allegretto $\text{♩} = 50$

Her - we - sa - co - mo la le - na,
Glow - ing like the moon ar - mid - night.

F1
p
Stgs. + hrp.

Ej. 2
Allegro $\text{♩} = 80$
c1.

8 Stgs. hrp. perc.

Ej. 3
Allegretto $\text{♩} = 69$

Yo me e - ra mo - re - ni - co.
Out from night-time out from twi - light.

F1s. cel. hrp. stgs
E. hn.

Ej. 4 a) b)

Two variations of a melodic line on a single staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat.

Ej. 5

Maestoso $\text{♩} = 56$

Minstrel

Que None les o - tros no.
None can be more so

Tutti and Chorus

Mas no - ble sois que Da - vid,
No - bler far than Da - vid, mas

Ej. 6

Liberamente

tpt.

Handwritten musical notation for a trumpet part, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Ej. 7

Lento $\text{♩} = 56$

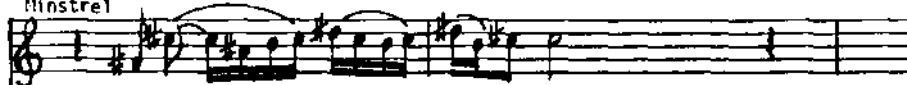
. Si - len - - - - - cio! . si len - - - - - cio!

Ej. 8

DIFERENCIAS. Espressivo e comodo $\text{♩} = 76$

Stgs. hrp

Ej. 9 Moderato $\text{♩} = 69$
Minstrel



En ho - - - - ra di-cho-cho-sa.
May bles - - - - sed be the hour,

pizz stgs.



Ej. 10 Danza de los Pastores Tempo giusto =96

cl. solo



stgs.+ perc.and pno.

Concluyendo, puedo decir que la presencia reiterada o variada de estos módulos, por sí solos o en combinación, tanto aseguran la continuidad del desarrollo puramente musical de la obra, como simultáneamente confieren unidad a un asunto literario no sólo disperso por su naturaleza miscelánea, sino que también por su adaptación a una representación escénica que posiblemente el poeta nunca tuvo "in mente", a pesar del marcado acento pictórico que sus poemas poseen.

Seguramente, la experiencia de mi exposición a la simbología, metáfora y figurativismo de Josef De Valdivielso, como también la tarea de haber concebido una música que procurase realzar estas peculiaridades —sin referirme al proceso de transferencia de todo esto a la escena—, contribuyó a la creación de la *Missa "in tempore discordiae"* op. 64 (1969) y me ayudó a manejar musicalmente la imaginería muy diferente del poema *Altazor* de Vicente Huidobro, como también a abordar el tema del Génesis en mi Oratorio *Los días de Dios* op. 73 (1976) o del tríptico *Bolívar* op. 81 (1982) basado en escritos de El Libertador.

En algunos pasajes de "El Retablo" logré identificar similitudes que por lo menos anticipaban gestos musicales propios a las dos obras primeras nombradas en el párrafo anterior.

Aunque basada en un asunto y proporciones muy distintas a las de *El Retablo del Rey Pobre*, mi reciente ópera *Viudas* op. 101 (1990), por lo menos comparte con la primera el empleo de módulos o "motivos seminales" que aunque de mayor complejidad tonal, desempeñan un papel similar.

*Universidad de Bloomington
Indiana*