

el
Gato Montés





ÚNICO EN EL MUNDO

EL GATO MONTÉS

Ópera popular española en tres actos y cinco cuadros

Música y libreto

Manuel Penella

Estrenada en el Teatro Principal de Valencia, el 22 de febrero de 1917

100 AÑOS (1917–2017)

Ese año también se estrenó en el Teatro Novedades de Barcelona, el 8 de mayo;
el Gran Teatro de Madrid, el 1 de junio;
el Teatro [Principal] de Zaragoza, el 21 de septiembre,
y el Teatro Romea de Murcia, el [15] de diciembre

Producción del Teatro de la Zarzuela (2012)

Revisión de **Miguel Roa**
(Editorial de Música Española Contemporánea, 1991)



Duración aproximada

PRIMERA PARTE (Acto Primero): 60 minutos

Entreacto: 20 minutos

SEGUNDA PARTE (Actos Segundo y Tercero): 60 minutos

Funciones

23, 24, 25, 26, 29 y 30 de noviembre; 1 y 2 de diciembre de 2017,
a las 20:00 h. (domingos, 18:00 h.)

Funciones de abono 23, 24, 25, 26 y 30 de noviembre

Teatro accesible

Funciones con audiodescripción: 1 y 2 de diciembre

Función con visita táctil: 2 de diciembre, a las 18:00 horas

Para más información, visite las páginas web: teatrodelazarzuela.mcu.es / teatroaccesible.com



Índice

1 *El Gato Montés*

Ficha artística
08

Reparto
09

Introducción
10

Argumento
14

Números musicales
18

El Gato Montés en el Teatro de la Zarzuela
VÍCTOR PAGÁN
22

2 Artículos

Sobre *El Gato Montés*
JOSÉ CARLOS PLAZA
28

Manuel Penella, un compositor
con alma de torero
MARTÍN LLADE
30

Nuestro imaginario español
AGUSTÍN DÍAZ YANES
42

¡Española y popular!
TEXTOS DEL COMPOSITOR Y SUS ESTUDIOSOS
44

3 Libreto

Primera Parte
60

Segunda Parte
82

4 Cronología y biografías

Cronología de Manuel Penella
RAMÓN REGIDOR ARRIBAS
110

Biografías
116

5 Fotografías de escena

El Gato Montés
JAVIER DEL REAL
134

6 El Teatro

Teatro de la Zarzuela
Personal
148

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela
149

Orquesta de la Comunidad de Madrid
152

El Bar del Ambigü
153

Información
154

Próximas actuaciones
156

1

Sección

EL GATO MONTÉS

Ficha artística
08

Reparto
09

Introducción
10

Argumento
14

Números musicales
18

El Gato Montés en el
Teatro de la Zarzuela
VÍCTOR PAGÁN
22



F

icha artística

Dirección musical

Ramón Tebar

Dirección de escena

José Carlos Plaza

Escenografía e iluminación

Francisco Leal

Vestuario

Pedro Moreno

Coreografía

Cristina Hoyos

Maestros repetidores

Lilian Castillo, Andrés Juncos

Ayudante de dirección de escena

Jorge Torres

Ayudante de iluminación

Sergio Torres

Asistente de coreografía/Bailarín

Jesús Ortega

Sobretitulado

Noni Gilbert (traducciones)
Antonio León (edición y sincronización)
Víctor Pagán (coordinación)Orquesta de la Comunidad de Madrid
(Titular del Teatro de la Zarzuela)Coro Titular del Teatro de la Zarzuela
Director **Antonio Fauró**Sinan Kay | Coro de Voces Blancas
Directora **Lara Diloy**

Realización de la escenografía

**Odeón Decorados SL, Sfumato Pintura Escénica,
Locura Producciones SA,
Pintura y Modelado Escénico SL**

Realización del vestuario femenino

Ana Lacoma

Realización del vestuario masculino

Sastrería Cornejo SA

Tinte del vestuario

María Calderón

Tocados

Agustí Yebra

Utilería

Hijos de Jesús Mateos SL, Antiqua Escena SLDigitalización de imágenes
(sobre diseños de Francisco Leal)**Antonio Fernández**

R

eparto

Juanillo, «El Gato Montés»
BandoleroSoleá
GitanaRafael Ruiz, «El Macareno»
ToreroFrasquita
Madre de RafaelGitana
AdivinadoraPadre Antón
SacerdoteHormigón
PicadorLoliya
Criada de la casaCaireles
Mozo de estoquesRecalcao
PicadorPezuño
Bandolero

Pastorcillo

Vendedor

Alguacilillo

Peones

Figuración

Ballet

Juan Jesús Rodríguez (días 23, 25, 29 de noviembre y 1 de diciembre)
César San Martín (días 24, 26, 30 de noviembre y 2 de diciembre)**Nicola Beller Carbone** (días 23, 25, 29 de noviembre y 1 de diciembre)
Carmen Solís (días 24, 26, 30 de noviembre y 2 de diciembre)**Andeka Gorrotxategi** (días 23, 25, 29 de noviembre y 1 de diciembre)
Alejandro Roy (días 24, 26, 30 de noviembre y 2 de diciembre)**Itxaro Mentxaka****Milagros Martín****Miguel Sola****Gerardo Bullón****Rosa M^a Gutiérrez*****Juan Ignacio Artiles*****Mario Villoria*****Román Fernández-Cañadas*****Carmen Paula Romero*****Javier Alonso*****Alberto Ríos*****Ignacio del Castillo*, Joaquín Córdoba*,
José Ricardo Sánchez***

* Componente del Coro del Teatro de la Zarzuela

Omar Azmi, Marcos Marcell, Toni Márquez, Marco Pernas y Bosco Solana**Francisco Bas, Laura Casasola, Pedro Fernández, Raquel González,
Francisco Leiva, Ángela Martínez, Joaquín Mulero, Pedro Navarro,
Jesús Ortega, Marta Otazu, Silvia Rincón y Yolanda Rodríguez**

I

ntroducción

Se cumplen 100 años del estreno de *El Gato Montés*! Obra ambiciosa por la que Penella apostó por la ópera popular española. El celeberrimo pasodoble con el que muchos diestros enhebran su paseíllo en las plazas casi oculta la existencia de la gran obra del maestro —no de una opereta, ni zarzuela ni ópera azarzuclada como suelen decir— o escribir— quienes no la conocen bien.

El mismo año que los revolucionarios rusos alteran el orden general del continente y que parte de Europa ya ha vivido su propio conflicto bélico, en España el gobierno trata de apaciguar las manifestaciones en las calles y se suceden los consejos extraordinarios en los ministerios. En Madrid se estrena la película muda *Sangre y arena*, de Blasco Ibáñez, en el Teatro de la Zarzuela, y el famoso bailarín Nijinski y los Ballets Rusos causan furor en el Teatro Real. Mientras tanto los periódicos de la época hablan de toros y toreros tan famosos como Rafael, Joselito o Belmonte.

Penella paseó la obra por toda España y América —desde Argentina a Estados Unidos— con un considerable éxito, como muchos años después la paseó este mismo teatro con el maestro Miguel Roa y el tenor Plácido Domingo a la cabeza. Ahora vuelve a este escenario la que es en verdad una de nuestras grandes tragedias peninsulares.

Esta producción de *El Gato Montés* es una síntesis dramática y estética que se instala en el tenebrismo español y que lleva el texto dramático a sus últimas consecuencias. El drama se instala en la obra desde la misma fiesta inicial, anticipando el trágico final. La música, inspirada y con garbo, enlaza melodías con gran vuelo a lo largo de sus tres actos y cinco cuadros.

Cercano al preciosismo de la ópera italiana, pero con un desgarrar muy hispano, andaluz para más señas, *El Gato Montés* es una ópera popular de gran espectáculo que llega pronto al cine: 1924 y 1935. Para el director musical, Ramón Tebar, «se trata de una obra maestra de la lírica: una partitura abrumadora por la exuberancia de colores, armonías y contrastes. Y, a pesar de todo esto, hay algún momento para lo cotidiano y para el humor». Volver sobre nuestros clásicos es necesario, como explica Tebar: «el amor, la pasión y la muerte están presentes en toda la obra, con el fin de recalcar un *Verismo* a la española».

El escenario es un rincón árido de España, sin notas folcloristas ni colorido alguno. El andalucismo mágico que a todos fascina, de una u otra forma, se plasma con algunos elementos más propios de Romero de Torres, Solana o Zuloaga.

Este montaje, Premio Campoamor 2012, y que ha viajado por toda la península ibérica —incluida Lisboa—, resulta muy de la tierra, de las entrañas, y presenta a un colectivo que vive las dificultades como claro heredero de la Revolución Rusa de aquel mismo 1917.

El texto cuenta la rivalidad a muerte entre un torero de gran éxito, «el Macareno», y un bandolero de la justicia, «el Gato Montés», por una muchacha gitana, la Soleá. Ella ama al bandolero con el que se ha criado, pero también se siente muy unida al torero que la ha acogido. Esta obra lírica *españolísima*, ahora depurada de todo tipismo cañí decimonónico, es de un gran impacto emocional. Aquí está nuestro imaginario español revestido de una gran riqueza melódica.

I

ntroduction

It's the 100th anniversary of *The Wild Cat!* An ambitious work showing Penella putting his weight behind popular Spanish opera. Its universally renowned *pasodoble*, which so many bullfighters use as a signature tune for their opening procession into the bullring, almost obscures the existence of what is not an operetta, nor a zarzuela, nor an opera in zarzuela style as those who do not know the work well often call it (or describe it in writing), but instead the maestro's masterpiece.

In the same year that Russian revolutionaries changed the *status quo* of the continent and that part of Europe had already experienced its own war, in Spain the government was trying to staunch demonstrations in the streets, and multiple special cabinet meetings were being held. Blasco Ibáñez's silent film *Sangre y arena (Blood and Sand)* premiered in Madrid, in the Teatro de la Zarzuela, and Nijinsky, the famous ballet dancer, and the Ballets Russes were all the rage in the Teatro Real. At the same time, contemporary newspapers wrote about bullfighting and bullfighters of the standing of Rafael, Joselito and Belmonte.

Penella took his work on a tour of Spain and America – from Argentina to the United States, with considerable success; many years later this same theatre would tour with the work with Maestro Miguel

Roa and the tenor Plácido Domingo topping the bill. And now what is undoubtedly one of our great Spanish tragedies returns to this stage.

This production of *The Wild Cat* is a dramatic and aesthetic synthesis, which pitches itself within the style known as *Spanish Tenebrism*, and which takes the dramatic text to its logical conclusion. The drama takes root in the work from the moment of the very first celebration, anticipating the tragic final. The music, inspired and stylish, weaves soaring melodies throughout the three acts and five scenes.

Close to the preciousness of Italian opera, but with a swagger that is very Hispanic, Andalusian to be more precise, *The Wild Cat* is a popular opera in the grand spectacle style, which would soon reach the silver screen: 1924 and 1935. For the musical director, Ramón Tebar, “we are talking about a masterpiece of lyric opera: a stunning score with its exuberance of colours, harmonies and contrasts. And, despite all this, there is still time for everyday details and for humour”. There is a need to return to our classics, as Tebar explains: “love, passion and death are present throughout the work, in order to heighten a Spanish-style “Verism”.

The setting is an arid corner of Spain, with no folkloric notes or local colour.

The magic Andalusian style that fascinates everyone, in one way or another, is reflected in some elements which are strictly speaking more characteristic of Romero de Torres, Solana or Zuloaga.

This staging, awarded the Campoamor Prize in 2012, and which has already toured the Iberian peninsula, including Lisbon, is very earthy, very visceral, and displays a section of society that is experiencing difficulties as a clear legacy of the Russian Revolution of that same year, 1917.

The text relates the fatal rivalry between a highly successful bullfighter, the “Macarena Dreamboat”, and a brigand on the run from the law, the “Wild Cat”, over a gypsy girl, Soleá. She loves the brigand she has grown up with, but also feels very close to the bullfighter who has taken her in. This most Spanish of lyric works, now cleansed of any nineteenth century gypsy stereotyping, has great emotional impact. Here then is our Spanish fantasy, clad in great melodic opulence.

A rgumento

PRIMERA PARTE

Acto Primero

Un cortijo andaluz. Todos esperan el regreso de Rafael, «el Macareno», después de triunfar en Madrid. Entre la gente que viene a lugar aparece Soleá. También se aproximan algunos campesinos y cortijeros para saludar a Rafael, que por fin llega. Después de una gran algarabía, Rafael y Soleá declaran su amor ante los asistentes.

Sigue la fiesta hasta que aparece un bandolero llamado Juanillo, «el Gato Montés»; éste declara que Soleá le quiere a él y que matará al que se interponga entre ellos, pero sale huyendo. Los dos hombre se vuelven a encontrar, pero Soleá se interpone amenazando a Juanillo con matarse si cumple su venganza; el bandolero amenaza de nuevo al torero.

SEGUNDA PARTE

Acto Segundo

CUADRO PRIMERO

La casa de Rafael, «el Macareno», en Sevilla. Es domingo; el torero se viste para la corrida de toros. Se oye a la muchacha cantar, así que Rafael la llama y acaban hablando de amor. La casa es una algarabía; llega Hormigón, el picador, que habla con Soleá sobre la amenaza del bandolero. Entran los demás antes de que el torero salga para la plaza.

CUADRO SEGUNDO

El patio de la Plaza de Toros de Sevilla. Rafael y Hormigón se preparan para la corrida; el torero está intranquilo, pero dice que si hace falta mataría a seis toros y a «el Gato Montés». Comienza la corrida; entran Soleá y Frasquita, pero Hormigón las encierra. Desde allí las mujeres oyen al público que jalea la faena de «el Macareno».

Acto Tercero

CUADRO PRIMERO

Una habitación en la casa de Frasquita. Todos lloran la repentina muerte de Soleá. Aparece una Gitana con algunos niños para traerle flores. Pero cuando ésta dice que la muchacha murió por Rafael, aparece Juanillo que insiste en que es mentira. El Padre Antón se enfrenta al bandolero. Mientras éste oye la canción del Pastorcillo roba el cuerpo de Soleá.

CUADRO SEGUNDO

La guarida de «el Gato Montés». El bandolero está fuera de sí, por lo que se enfrena a Hormigón y a los cortijeros que vienen a detenerle. En ese momento pide que le maten. Pero se acercan los guardas jurados que le persiguen y hace que su compañero Pezuño le dispare al corazón; el bandolero muere junto al cuerpo de Soleá.

Synopsis

PART ONE

Act One

An Andalusian farmstead. Everyone is waiting for the bullfighter Rafael Ruiz, “the Macareno”¹ to return from a major triumph in Madrid. Among them are Soleá and Frasquita,² his fiancée and mother respectively; and Father Antón, the priest who christened him. Rafael and Soleá publicly declare their love to loud general approval; during the celebrations a gipsy woman reads Rafael’s hand, and predicts his death in the bullring.

The festivities are interrupted when a bandit named Juanillo, “the Wild Cat”, appears and declares that Soleá loves him and that he will kill anyone who comes between them, but then he makes off. The two men meet again and Juanillo challenges Rafael to a duel, but Soleá stands between them, telling “the Wild Cat” that she will kill herself if he carries out his threat. The bandit threatens the bullfighter again.

¹ “The Macareno”, The name allows two interpretations: a reference to the Macarena neighbourhood and the eponymous statue of the Virgin, which attracts huge devotion from followers, and to Rafael’s good looks, meaning we could translate this as “the Macarena Dreamboat”.

² Soleá, Soledad (Solitude) and Frasquita, Francisca (Frances).

³ Pezuño (Hoof).

PART TWO

Act Two

SCENE ONE

At Rafael’s house in Seville the following Sunday. “the Macareno” is making his final preparations and dressing for the bullfight, with friends and his bullfighting team. Soleá is heard singing outside, and Rafael calls her in. They express their tender vows of love. Hormigón, the picador, praises the fighting quality of the bulls Rafael is to face, and the girl shares with him her fears about the bandit’s threats, and the gipsy woman’s warning. Surrounded by admiring supporters “the Macareno” leaves for the bullring, after bidding farewell to his mother and Soleá.

SCENE TWO

The horseyard of the Seville bullring, with its chapel. Rafael and Hormigón prepare for the fight. The matador is uneasy, but boasts that he will kill the six bulls plus “the Wild Cat” if he must. The bullfight begins, and Soleá and Frasquita come into the yard. The latter is aware of the situation, but Hormigón locks them into the chapel. From there the women hear the bullfight taking place, and there is a loud scream from the crowd as “the Macareno” is fatally gored by the bull. He is carried to the infirmary.

Act Three

SCENE ONE

A room in Frasquita’s house. The villagers lament the sudden death of Soleá, who has died of grief. The gipsy woman appears with some children, bringing flowers to deck the death bed, but when she says that the girl died for love of Rafael, Juanillo appears and insists it is a lie. Father Antón faces the bandit down, but while the priest is listening to a Shepherd boy who is singing a song, “the Wild Cat” takes off with Soleá’s corpse.

SCENE TWO

The den of “the Wild Cat”. Juanillo is in a crazed rage, standing at bay before Hormigón and the farm workers who have come to arrest him. He throws his knife to them, daring them to kill him, but, as a posse of security guards who were pursuing him approach the cave, the bandit has his companion Pezuño³ shoot him in the heart. “the Wild Cat” dies embracing Soleá’s corpse.

Números musicales

PRIMERA PARTE

Acto Primero

- } *(Los mesmito q'er queré son está floré)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, LOLIYA,
 PADRE ANTÓN, CORO
- } *(¡Maresita! ¡Soleá!)*
 SOLEÁ, RAFAEL, FRASQUITA, PADRE
 ANTÓN, HORMIGÓN, CAIRELES, CORO
- } *(¡Salú pa la gente güena!)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, GITANA, RAFAEL,
 PADRE ANTÓN, HORMIGÓN, CAIRELES,
 CORO, GITANILLOS
- } *(Soleá, toma esta caña de mansaniya)*
 SOLEÁ, RAFAEL, EL GATO MONTÉS
- } *(¡Probe chiquiya!)*
 SOLEÁ, RAFAEL, EL GATO MONTÉS,
 PADRE ANTÓN, HORMIGÓN, CORO
- } *(Juntó, dende chavaliyó)*
 SOLEÁ, PADRE ANTÓN
- } *(¿Hasta cuándo?)*
 SOLEÁ, RAFAEL, HORMIGÓN
- } *(A una gitaniya quiero)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, RAFAEL,
 EL GATO MONTÉS, PASTORCILLO

SEGUNDA PARTE

Acto Segundo

- } *Preludio (Instrumental)*

 CUADRO PRIMERO
- } *(No quierá nunca a un torero)*
 SOLEÁ, RAFAEL, CAIRELES, VENDEDOR
- } *(¿Se pué pasá?)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, RAFAEL, PADRE
 ANTÓN, HORMIGÓN, PEONES
- } *Intermedio (Instrumental)*

 CUADRO SEGUNDO
- } *(¡Hormigón! ¿Há visto ya la plasa?)*
 RAFAEL, HORMIGÓN, RECALCAO, VOCES
- } *(Señó, q'e no me farte er való)*
 RAFAEL, PADRE ANTÓN, HORMIGÓN
- } *(Señó maestro, la hora é ya)*
 RAFAEL, ALGUACILILLO
- } *Pasodoble (Instrumental)*
- } *(¡Hormigón! / ¡Josú!)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, HORMIGÓN,
 PÚBLICO, UNA VOZ, VOCES
- } *(¡Maresita! / ¡Rafaé!)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, RAFAEL

Acto Tercero

CUADRO PRIMERO

- } *(Mucho tarda ya Hormigón...)*
 FRASQUITA, GITANA, PADRE ANTÓN,
 HORMIGÓN, CORO INTERNO
- } *(Abí le tenéi)*
 FRASQUITA, GITANA, PADRE ANTÓN,
 EL GATO MONTÉS, PASTORCILLO

CUADRO SEGUNDO

- } *Orquesta (Instrumental)*
- } *(¡Soleá! ¡Ná! Ya no me quéa naita)*
 EL GATO MONTÉS
- } *(¡Vamó, muchachó!)*
 EL GATO MONTÉS, HORMIGÓN, PEZUÑO,
 GUARDASJURADOS, CORO

M

usical numbers

PART ONE

Act One

- } *(These flowers are just the same as loving)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, LOLIYA,
 FATHER ANTÓN, CHORUS
- } *(Mummy! Soleá!)*
 SOLEÁ, RAFAEL, FRASQUITA, FATHER
 ANTÓN, HORMIGÓN, CAIRELES, CHORUS
- } *(Good health for good people!)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, GIPSY WOMAN,
 RAFAEL, FATHER ANTÓN, HORMIGÓN,
 CAIRELES, CHORUS, GIPSY CHILDREN
- } *(Soleá, drink this glass of manzanilla wine)*
 SOLEÁ, RAFAEL, THE WILD CAT
- } *(Poor little lassie!)*
 SOLEÁ, RAFAEL, THE WILD CAT,
 FATHER ANTÓN, HORMIGÓN, CHORUS
- } *(Together, since we were kids)*
 SOLEÁ, FATHER ANTÓN
- } *(How long are you staying?)*
 SOLEÁ, RAFAEL, HORMIGÓN
- } *(I love a gipsy girl)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, RAFAEL,
 THE WILD CAT, SHEPHERD BOY

PART TWO

Act Two

- } *Prelude (Instrumental)*

 SCENE ONE
- } *(Never love a bullfighter)*
 SOLEÁ, RAFAEL, CAIRELES, SALESMAN
- } *(May I come in?)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, RAFAEL, FATHER
 ANTÓN, HORMIGÓN, BANDERILLEROS
- } *Interlude (Instrumental)*

 SCENE TWO
- } *(Hormigón! Have you seen the ring yet?)*
 RAFAEL, HORMIGÓN, RECALCAO, VOICES
- } *(Lord, make me brave enough)*
 RAFAEL, FATHER ANTÓN, HORMIGÓN
- } *(Maestro, sir, it's time)*
 RAFAEL, CONSTABLE
- } *Pasodoble (Instrumental)*
- } *(Hormigón! / Oh Lord!)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, HORMIGÓN,
 AUDIENCE, A VOICE, VOICES
- } *(Mummy! / Rafael!)*
 SOLEÁ, FRASQUITA, RAFAEL

Act Three

SCENE ONE

- } *(Hormigón's taking a long time...)*
 FRASQUITA, GIPSY WOMAN, FATHER
 ANTÓN, HORMIGÓN, INTERNAL CHORUS
- } *(There she is)*
 FRASQUITA, GIPSY WOMAN, FATHER
 ANTÓN, THE WILD CAT, SHEPHERD BOY

SCENE TWO

- } *Orchestra (Instrumental)*
- } *(Soleá! Nothing! There's nothing left)*
 THE WILD CAT
- } *(Come on boys!)*
 THE WILD CAT, HORMIGÓN, PEZUÑO,
 SECURITY GUARDS, CHORUS

El Gato Montés

en el Teatro de la Zarzuela

Víctor Pagán

VI FESTIVAL OFICIAL DE ÓPERA (1968-69) ¹

22 y 24 de mayo de 1969 (2 funciones)

Juanillo, «El Gato Montés»	Pedro Farrés (barítono)
Soleá	Ángeles Chamorro (soprano)
Rafael Ruiz, «El Macareno»	Evelio Esteve (tenor)
Frasquita	Marisol Lacalle (mezzosoprano)
Gitana	Rosario Gómez (mezzosoprano)
Padre Antón	Julio Catania (bajo)
Hormigón	Víctor de Narké (barítono)
Loliya	María Teresa del Castillo (soprano)
Caireles	Antonio Lagar (barítono)
Recalcao	¿? (barítono)
Pezuño	Antonio Lagar (barítono)
Pastorcillo	María Teresa del Castillo (soprano)
Vendedor	Rafael Endériz (tenor)
Alguacilillo	¿? (barítono)
Peones	¿? (tenores)

Dirección musical	Alberto Blancafort
Dirección de escena	Roberto Carpio
Escenografía	Sigfrido Burmann
Figurines	Conchita P. Rambal
Director del Coro	Alberto Blancafort, Julián Perera
Director de la Escolanía	César Sánchez

Coro de Radio Televisión Española

Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (Titular del Teatro de la Zarzuela)

Escolanía Mater Amabilis

TEMPORADA DE ÓPERA (1992-93) ²

15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 y 22 de julio de 1993 (8 funciones) ³

Juanillo, «El Gato Montés»	Enrique Baquerizo / Carlos Álvarez (barítono)
Soleá	Verónica Villarroel / Carmen González / Paloma Pérez Íñigo (soprano)
Rafael Ruiz, «El Macareno»	Antonio Ordóñez / César Hernández (tenor)
Frasquita	Mabel Perelstein (mezzosoprano)
Gitana	Linda Mirabal / Luisa María Maesso (mezzosoprano)
Padre Antón	Carlos Chausson (bajo)
Hormigón	Alfonso Echeverría (barítono)
Loliya	Amalia Barrio (soprano)
Caireles	Jonathan Barreto (barítono)
Recalcao	José Luis Soriano (barítono)
Pezuño	Miguel Sola (barítono)
Pastorcillo	Bosco Gil de Gárate (niño soprano)
Vendedor	Antonio Fauró (tenor)
Alguacilillo	Santiago Limonche (barítono)
Peones	Gustavo Beruete, Carlos Rubio, José Varela (tenores)
Gitanillos	Carlos Boutureira, Javier Díez, Ángel Izquierdo, Carlos Plaza, Manuel Valverde (niños sopranos)

Figuración-Ballet	Elvira Andrés, Raúl Cárdenes, Eduardo O. Carranza, Rosario Cremona, Miguel Fuentes, Antonio García, David Martín, Paloma Moraleda, Andrés del Pino, Juan Carlos Robles, Francisco Vega
-------------------	---

Dirección musical	Miguel Roa ⁴
Dirección de escena	Emilio Sagi
Escenografía y figurines	Julio Galán
Iluminación	Eduardo Bravo
Coreografía	Goyo Montero
Director del Coro	Valdo Sciammarella
Director de la Escolanía	César Sánchez

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

Orquesta Sinfónica de Madrid (Titular del Teatro de la Zarzuela)

Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo

TEMPORADA LÍRICA (2011-12)

17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26 y 27 de febrero; 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10 y 11 de marzo de 2012 (18 funciones)

Juanillo, «El Gato Montés»	Ángel Ódena / José Julián Frontal (barítono)
Soleá	Ángeles Blancas / Saioa Hernández (soprano)
Rafael Ruiz, «El Macareno»	Andeka Gorrotxategui / Ricardo Bernal (tenor)
Frasquita	Milagros Martín (mezzosoprano)
Gitana	María Fe Nogales (mezzosoprano)
Padre Antón	Enrique Baquerizo / Rubén Amoretti (bajo)
Hormigón	Luis Cansino / Arturo Pastor (barítono)
Loliya	Rosa M. Gutiérrez (soprano)
Caireles	Rodrigo García (barítono)
Recalcao	Mario Villoria (barítono)
Pezuño	Román Fernández-Cañadas (barítono)
Pastorcillo	Milagros Poblador / Esther Garralón (soprano)
Vendedor	Francisco J. Alonso (tenor)
Alguacillillo	Alberto Ríos (barítono)
Peones	Joaquín Córdoba, José Ricardo Sánchez, Ignacio del Castillo (tenores)
Figuración	Omar Azmi, Pedro Bachura, Joaquín Mancera, Marcos Marcell y Toni Márquez
Ballet	Marina Claudio, Remedios Domingo, Daniel Fernández Mateos, Esperanza Galán, Francisco Guerrero, Francisco Hidalgo, María López, Antonio Mulero, Joaquín Mulero, Silvia Rincón, Yolanda Rodríguez y Javier Sánchez
Dirección musical	Cristóbal Soler / Óliver Díaz
Dirección de escena	José Carlos Plaza
Escenografía e iluminación	Francisco Leal
Figurines	Pedro Moreno
Coreografía	Cristina Hoyos
Director del Coro	Antonio Fauró
Directora de los Cantores	Ana González

Orquesta de la Comunidad de Madrid (Titular del Teatro de la Zarzuela)

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

Pequeños Cantores de la JORCAM

TEMPORADA LÍRICA (2017-18)

23, 24, 25, 26, 29 y 30 de noviembre; 1 y 2 de diciembre de 2017 (8 funciones)

Producción actual



José Villegas Cordero. *Muerte del Maestro*. Óleo sobre lienzo, 1893-1910. Museo de Bellas Artes de Sevilla – Ministerio de Educación Cultura y Deporte (Madrid)

Las escena representa la capilla del torero Manuel Fuentes y Rodríguez, Bocanegra, en la Plaza de Toros de Baeza, el 21 de junio de 1889. El pintor sometió su obra a un largo periodo de transformación y retoques que va de 1893 a 1910, dotándola de carácter histórico.

- ¹ Estas funciones fueron a las 21:30 y el maestro apuntador era Miguel Roa, que había colaborado con Blancafort en la revisión de la partitura. También se representó *I puritani*, *Il console*, *Ariadne auf Naxos*, *Werther*, *Simon Boccanegra*, *La fanciulla del West* y *Lucia di Lammermoor*.
- ² En diciembre de 1992 se realizó la primera grabación completa de *El Gato Montés* con la Orquesta y Coro Titulares del Teatro de la Zarzuela, bajo la dirección de Miguel Roa, quien había realizado una nueva revisión orquestal. Ocho años después, en octubre de 2000, se realizó una segunda grabación completa con la Orquesta de Valencia y el Coro de la Generalitat Valenciana, bajo la dirección de Enrique García Asensio, que patrocinó la Consejería de Cultura y Educación de la Generalitat Valenciana, el Ayuntamiento de Valencia y el Palau de la Música de Valencia, pero no se ha comercializado.
- ³ La misma producción del Teatro de la Zarzuela se había escenificado cinco días en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, dentro de la programación de la Exposición Universal (7, 8, 9, 10, 11 de agosto de 1992). Después de Sevilla la producción también se representó cuatro días en el Teatro Nissei de Tokio (27, 28, 29, 30 de noviembre de 1992) y dos días en el Centro de Bellas Artes de Santurce en Puerto Rico (28, 30 de mayo de 1993), así como un día en el Orange Country Performing Arts Center de Costa Mesa (15 de enero de 1994), seis días en Los Ángeles Music Center Opera (19, 20, 22, 23, 25, 29 de enero de 1994) y ocho días en la Washington National Opera, en Washington DC (12, 17, 21, 24, 28 de enero; 2, 5, 8 de febrero de 1996) [estos datos han sido provistos o confirmados por Aileen M. Díaz Rivera, M.A., Bibliotecaria Auxiliar I de la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca José M. Lázaro en la Universidad de Puerto Rico]. Las representaciones de Los Ángeles fueron las únicas que se grabaron para un vídeo comercial (Warner Classics, NVC Arts y Los Angeles Music Center Opera), pero este soporte no se ha comercializado en Europa.
- ⁴ El maestro Miguel Roa volvió a dirigir un número de esta ópera en el escenario del Teatro de la Zarzuela: en los conciertos segundo y tercero de los *Conciertos Líricos de Zarzuela (II Ciclo)*, se oyó el dúo y pasodoble de *El Gato Montés*: «Vaya una tarde bonita / Torero quiero sé»; primero en la interpretación de Ángeles Blanca e Ismael Jordi (9 de noviembre de 2008) y luego en la de Isabel Rey y Alejandro Roy (2 de diciembre de 2008).



2

Sección

ARTÍCULOS

Sobre *El Gato Montés*

JOSÉ CARLOS PLAZA

28

Manuel Penella, un compositor
con alma de torero

MARTÍN LLADE

30

Nuestro imaginario español

AGUSTÍN DÍAZ YANES

42

¡Española y popular!

TEXTOS DEL COMPOSITOR

Y SUS ESTUDIOSOS

44



17 / 18

Sobre *El Gato Montés*

José Carlos Plaza



Un deslumbrante y archiconocido pasodoble ha velado durante muchos años el disfrute de una de las mejores óperas españolas. Ópera por derecho propio, sea por perfección de estructura, sea por la grandeza de la totalidad de su música o sea por la profundidad de la temática que abarca, que es la exposición de las raíces de un país que aún conmueven nuestra sociedad.

Unos personajes, lejos de un aparente tópico: el torero, el bandido y la gitana, se nos descubren con una enorme complejidad en la que el orgullo, la desesperación, la injusticia, las vidas truncadas, la marginación, la miseria, el poder social y la fuerza de una religión arcaica y tradicional impiden la realización del amor: un amor natural, brutal, apasionado, instintivo, animal y ese impedimento nos conduce inexorablemente a la tragedia. Todo ocurre en un mundo seco, árido, miserable en lo material y lo espiritual. Un mundo falsamente protegido por creencias fanáticas, fiestas y ritos ancestrales, manteniendo el miedo eterno al animal, al Mino-Tauro y su laberinto y, por lo tanto, con la imperiosa necesidad del Héroe salvador.

El miedo a lo desconocido, a la adversidad o al infortunio está constantemente presente en estas vidas incapaces

de desarrollar la razón y menos el discernimiento. Y por eso siempre está presente la vieja gitana, portavoz de esos augurios que se intuyen y que convierten al Destino en un personaje real.

Los personajes son seres pequeños frente a un inmenso universo arcano e interminable. Inabarcable para sus mentes reducidas por el miedo, la ignorancia y la incultura.

Una obra irracional, ancestral y por ello desorbitada. Son animales acorralados por el desconocimiento de las causas. Obra tribal.

Ignacio Zuloaga. *Torerillos de pueblo*. Óleo sobre lienzo, 1900. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)

Manuel Penella, un compositor con alma de torero

Martín Llade



Resulta llamativo que el valenciano Manuel Penella sea recordado hoy como autor de dos obras pertenecientes a un género, como que nunca logró cuajar dentro del repertorio español. Ya desde la fundación del género zarzuelístico, su primer libretista, Pedro Calderón de la Barca, hizo notar que aquel teatro musical en lengua española contaba con numerosas partes dialogadas porque no estaba en el carácter hispano el soportar una obra de esas características cantada de principio a fin. El tiempo acabaría dándole la razón. Durante el siglo XIX numerosos autores españoles tuvieron que pagar el peaje de escribir óperas en lengua italiana en su propio país, a fin de poder estrenarlas, aunque más sangrante resultó lo sucedido al salmantino Tomás Bretón, que se vio obligado a traducir al italiano *Los amantes de Teruel* a fin de lograr su representación en el Teatro Real. Bretón decidió entonces acometer la noble empresa de fundar una ópera nacional española y con ese propósito se implicó en cuerpo y alma con *La Dolores*, que obtuvo un gran triunfo, aunque, para su sorpresa, no mayor que el de la zarzuela *La verbena de la Paloma*, que escribió en quince días durante una pausa de la ópera, y que él mismo consideraba carente de valor.

Sin embargo, *La Dolores* no lograría ese fin puesto que las óperas españolas siguieron siendo episódicas, por cuanto que aún estrenándose y triunfando, no lograban sobrevivir en el repertorio. Una excepción sería *Marina* de Emilio Arrieta que, de todos modos, nació primero como zarzuela. A día de hoy, además de los ya citados, apenas hay un puñado de títulos de este género que todavía se representen o de los que existan grabaciones: *Maruxa* de Vives, *Goyescas* de Granados, *La vida breve* y la deliciosa miniatura *El retablo de Maese Pedro* de Falla, *Margarita la tornera* de Chapí o *Adiós a la bohemia* de Sorozábal. Que Manuel Penella lograra ese reconocimiento para sus óperas *El Gato Montés* y *Don Gil de Alcalá* no deja de ser todo un hito.

Inicialmente, su carrera parecía encaminada a la zarzuela. El compositor era hijo de Manuel Penella Raga, fundador de la primera escuela municipal para niños que hubo en Valencia.

Morse (fotógrafo). Retrato del compositor Manuel Penella. Fotografía en papel, Nueva York, años 20 [dedicatoria de 1925]. Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (Madrid)

El joven Manuel y sus primeras obras

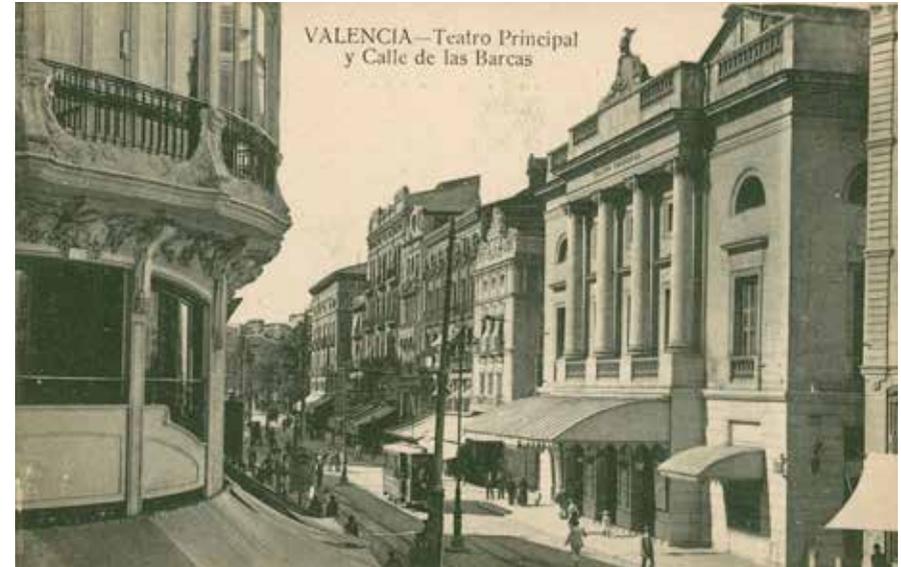
Niño prodigio, Manuel soñaba con ser violinista pero una lesión en su mano izquierda dio al traste con esos sueños a los trece años de edad, lo que le hizo redirigir su trayectoria hacia la composición. La escena atrapó poderosamente su atención hasta el punto de que logra estrenar a tan tierna edad el sainete *El queso de bola*. Esto le procura una notoriedad a nivel local suficiente para ser aceptado como organista de la bellísima Iglesia de San Nicolás en el barrio del Carmen, con tan sólo catorce años. La enorme dedicación que requiere este puesto acabará hastiando al joven prodigio, que sigue pensando en el teatro.

Son los años en los que reinan en los escenarios Federico Chueca, Ruperto Chapí o Gerónimo Giménez, en pleno apogeo del género chico. Con estos autores en mente, Penella da forma a su primera zarzuela, *La fiesta del pueblo*, que estrena en el Teatro Ruzafa de Valencia a los dieciséis años. Tres años después, 1897, decide ir a hacer las Américas y abandona su puesto de organista. Él es un hombre de acción y no puede permanecer demasiado tiempo en ninguna parte.

De entrada, logra ser admitido como director de orquesta en una compañía de zarzuela que se dispone a hacer una gira por el Nuevo Mundo. A partir de ese momento su vida será digna de una novela, alternando los más diversos oficios. Aunque hay quien le ha achacado cierto carácter fabulador, parece haber sido torero, pintor, pastelero, payaso, camarero y hasta sastre. También está probado que dirige una banda de artillería en Quito y realiza los frescos de una iglesia en Chile, donde desposará a Emma Silva.

El regreso a España se produce en 1903, tras un lustro de aprendizaje y asimilación de la música del continente americano, tanto de aquella de origen criollo del cono sur, como de los ritmos negros provenientes de los Estados Unidos. Así lo demuestra en su obra más notable de este periodo, *La niña mimada*, de 1910, alternando esos elementos con música de clara inspiración andaluza. El éxito será tan grande que llegará a ser representada en Turín.

En 1912 compone la revista *Las Musas latinas*. La evocación del espíritu latino, a través de la tarantela italiana, el cuplé francés y pasodobles, murgas y sevillanas constituye toda una apoteosis en su estreno en Buenos Aires. Es aquí donde Penella entabla una gran amistad con el escritor peruano Felipe Sassone,



que le brinda varios libretos. En 1914 viajan juntos a Sevilla, donde asistirán a la Semana Santa. Es ahí donde surge una idea, ciertamente, muy deudora de *Carmen*: un triángulo amoroso entre una gitana, un torero y un bandolero. Para Penella, la partitura de Bizet, a pesar de sus muchos méritos, no deja de ser una españolada. Sassone se ve con fuerzas para brindarle un libreto donde se pueda aprovechar el potencial dramático de la historia dentro de un contexto auténticamente andaluz. Penella expresa además un deseo: a él le resulta fatigoso el formato de la zarzuela y de la revista con su constante interrupción de la música para introducir diálogos. Su ambición es ahondar en esa ópera a la que tan esquivo es el público español servida en su propio idioma. Y hablando del idioma, lo que hacía particular ilusión a Penella era añadir un componente de

verosimilitud que, obviamente, tampoco le fue posible introducir a Bizet: la recreación fidedigna del lenguaje andaluz.

Sin embargo la esposa de Sassone fallece y este se sume en una profunda depresión. Mas Penella se siente inspirado y no puede detenerse. Recordando todas las ideas que han surgido entre ambos durante innumerables veladas en el café *El Gato Negro* de Madrid, se pone manos a la obra y escribe él mismo el texto.

Vista de la calle de las Barcas con la fachada del Teatro Principal de Valencia. Tarjeta postal, s.a. (comienzo del siglo XX). Colección de J.V. Rodríguez (Valencia)



El compositor y su ópera popular

Penella era consciente de que sería inevitable la comparación con *Carmen* por lo que decidió establecer elementos que las diferenciaron claramente. El personaje de Soleá está en las antípodas de la cigarrera. Ella es la que se dejó llevar por la pasión fatal por Juanillo «el Gato Montés», que se convirtió en bandolero al matar a un hombre por su causa. Aunque reconoce en el amor del matador de toros, Rafael Ruiz «el Macareno» una forma de redención ante este pasado turbulento, Soleá sigue amando al «Gato», si bien no cede en ningún momento ni a su pasión ni a sus amenazas. Y aunque el bandolero tiene un papel más activo dentro de la trama, con sus advertencias al torero de que si no muere en la plaza, lo matará él, el triángulo protagonista apenas hace nada por evitar el destino que está escrito en la palma de la mano de «el Macareno». Ni Rafael esquiva la plaza, ni los seis toros a los que se le ha retado, a pesar de que ha sido advertido de que perderá la vida en ella; ni Soleá se resiste al dolor por la muerte del torero, que la lleva tras él a la tumba; ni tampoco «el Gato», trastornado por el fallecimiento de su amada, se pondrá a salvo para evitar ser muerto por sus perseguidores (aunque finalmente es su compañero Pezuño el que le quita la vida, instado por el bandolero).

El fatalismo impregna la obra desde que se alza el telón pero, curiosamente, no está para nada reñido con un ambiente exultante, especialmente en las escenas del cortijo, en el Acto Primero, en consonancia con lo que es el espíritu de la fiesta, como celebración de la vida a través del ritual de la muerte, en ocasiones de todos los bandos en liza (como sucede aquí con el trío protagonista). De ahí que entre acto y acto, Penella recuerde al público que este drama no deja de ser un espectáculo para su solaz y esparcimiento (igual que una corrida de toros), introduciendo brillantes y joviales piezas instrumentales, como el *Preludio* al Acto Segundo, el dúo entre «el Macareno» y Soleá, el *Intermedio* que anticipa el Segundo Cuadro o, por supuesto, el inspiradísimo pasodoble.

Respecto a la tendencia imperante por aquel entonces en la escena española, hay que tener en cuenta que, una vez desaparecido el género chico (redenominado «género ínfimo» en sus últimos estertores) se impuso el modelo de opereta, inspirado tanto por lo que triunfaba entonces tanto en Francia como en el Imperio Austrohúngaro. No es de extrañar que en esa década de los 10 sea el aragonés Pablo Luna uno de los compositores que más éxitos obtiene, como principal cultivador de esta opereta hispana. Aunque una de las características de este género es que

huye de los cuadros de costumbres, en pro de argumentos orientalizantes o ambientados en cortes imaginarias de Centroeuropa, que a Penella no le convencen (ver *Autocrítica* de Penella, en las páginas 42-45).

Pero las operetas también vuelven a otorgar preponderancia a la parte musical, que supera en duración a la hablada, a diferencia de en el género chico que había dominado la escena durante tres décadas. Así pues, Penella se encuentra con un público receptivo a una partitura extensa. Además, contaba con un precedente reciente. En 1914 Amadeo Vives había estrenado *Maruxa*. Tampoco debemos olvidar que durante la Primera Guerra Mundial, España se vio beneficiada porque grandes intérpretes y compañías decidieron aprovechar nuestra neutralidad para realizar giras por diversas ciudades españolas. Es así como los Ballets Rusos de Diaghilev se dejan caer por aquí por vez primera en 1916, y coincidirán en la capital de España, en junio del año siguiente, con la puesta en escena de *El Gato Montés*. Estas y otras experiencias predisponen al público local a experiencias nuevas respecto a lo que había sido lo habitual en la escena hasta entonces.

Aún así, *El Gato Montés* posee varios elementos que denotan tanto la formación de Penella como zarzuelista, como el público consumidor de lírica

Placa conmemorativa colocada en la casa natalicia de Manuel Penella, en la Plaza de Beneyto y Coll 3 (1983). Fotografía a color, 2017. Foto: J.V. Rodríguez (Valencia)

española como principal destinatario de la misma. La orquestación corresponde a la de las zarzuelas de entonces, a fin de no alterar la plantilla habitual de los teatros de la geografía nacional. Tampoco quiso el maestro que la escritura vocal supusiera un problema a la hora de reunir un reparto solvente que pudiera dar vida a la partitura. Por eso, el estreno contó con Amparo Romo como Soleá, Enrique Sanchiz en el papel de «el Macareno» y Blas Lledó en el papel titular, todos ellos intérpretes de zarzuela. Ignoramos si era el compositor supersticioso, pero no es improbable que recordara que la obra había nacido en *El Gato Negro*, a raíz de los percances que impidieron estrenarla como estaba previsto. A alguien se le ocurrió fijar la fecha del estreno para un martes y trece, en febrero de 1917, en el Teatro Apolo de Valencia. La víspera, en pleno ensayo general, «el Gato Montés» fue realmente herido por el arma de foguero con la que se daba muerte al bandolero. Ante la imposibilidad de encontrar a nadie que se aprendiera el papel para el día siguiente, Penella tuvo que cancelar, buscando un hueco el día 22 en el Teatro Principal. El éxito fue inmenso, lo que aseguraba su vuelta al Apolo, donde seguía en vigor el contrato. Sin embargo, el día 25, antes de alzarse el telón, sucedió una tragedia auténtica en la puerta del teatro, que nada tenía que envidiar a la destinada a representarse en el escenario. Tadeo Villalba, decorador

de prestigio, asesinó de dos disparos al aristócrata Fernando Hernández Ferrer, por causa de la cupletista Rosita Rodrigo, de la cual ambos estaban enamorados. La función tuvo que volver a cancelarse...

Superadas estas vicisitudes, el triunfo fue finalmente rotundo. Si en su momento el público español había rechazado *Carmen* por considerarla una vulgar sucesión de tópicos, Penella rezumaba autenticidad por los cuatro costados. A su esmerada recreación de la música y el habla andaluzas hay que sumar, además, su perfecto conocimiento del mundo taurino que fue, como torero ocasional que fue, plasma con delicioso detalle (desde la corbata de «el Macareno» anudada por Soleá, el momento de la capilla antes de la corrida, o el ambiente durante esta última). A pesar de que todo transcurre en Andalucía, se percibe en la partitura un color mediterráneo, innegablemente valenciano, que muy probablemente contribuyó a la entusiasta recepción inicial en la ciudad del Turia. Y como curiosidad, el maestro no pudo resistirse a introducir un elemento que denota la época en la que la obra fue escrita y que resquebraja un poco su aura de intemporalidad. Y este es el célebre garrotín, único palo no andaluz del flamenco, tan de moda esa década que Vicente Lleó había llegado a introducirlo en el Egipto Antiguo de cartón piedra de su chispeante *La corte de Faraón*.

Barberá Masip (fotógrafo). *Escenas de los Actos Primero y Segundo de «El Gato Montés», de Penella, en el Teatro Principal de Valencia. Tarjetas publicitarias, 1917 (Barcelona, Cámara y Alfonso Ciarán (reproducción) / Henrich y C^{ia}. (impresión). Colección particular (Madrid)*

Se ven los decorados de Vicente Sánchez Lázaro para el estreno en Valencia y para la gira por España: el Teatro Novedades de Barcelona, el 8 de mayo; el Gran Teatro de Madrid, el 1 de junio; el Teatro [Principal] de Zaragoza, el 21 de septiembre, y el Teatro Romea de Murcia, el [15] de diciembre.



La peregrinación de una ópera de cine

Al medio centenar de funciones en Valencia le sucederían las representaciones en Barcelona, en el mes de mayo, y en Madrid, en junio. Aunque la crítica se mostró en algunos casos reticente, precisamente acusando a *El Gato Montés* de recrearse nuevamente en la España de navaja y estocada, los espectadores no se cansaban de ella. De todos modos, contamos con testimonios tan clarividentes como el de Juan José Cadenas, publicado el 10 de junio de 1917 en *Blanco y Negro*:

«*El Gato Montés* no defraudó las esperanzas de los espectadores porque desde las primeras escenas el interés de la obra aprisionó al público. Al terminar el Acto Primero, el aplauso fue unánime:

cuando concluyó el segundo una ovación formidable saludó al maestro Penella, y al terminar el tercero —el más endeble—, los aplausos volvieron a sonar nutridos en honor del compositor. [...] Es una obra efectista, escrita con el cuidado de llegar a la galería, y recorrerá los escenarios de toda España y de América, para donde, sin duda alguna, fue concebida».



No erraba el pronóstico Cadenas. La obra provocó el delirio del público de México y Argentina, e incluso vería la luz en Nueva York, en una versión inglesa, con final feliz para «el Gato» y Soleá, reescrito por el propio maestro para la ocasión (ver noticias de *ABC*, de 1922 y 1924, en la nota 3 de la página 111). La contrapartida es que Penella se vio superado por su propio éxito. Incapaz de hacerse sombra a sí mismo, interrumpió durante ocho años la creación musical, para aprovechar el éxito de su criatura en todo el mundo.

Las candilejas neoyorquinas propiciaron una película de Paramount Pictures titulada *Tiger Love* en 1924, con guion nada menos que de Howard Hawks y Julie Herne, que desvirtuaba considerablemente el argumento original. El bandolero lo encarnaba un actor español de Hollywood, Antonio Moreno. El resultado no fue del agrado de Penella, y la obra acabaría siendo olvidada. Actualmente se conservan numerosas fotos de esta película, pero no se ha encontrado ninguna copia de la cinta.

En 1935 se rodó una segunda versión dirigida por Rosario del Pi, en la que Penella exigió que todos los cambios argumentales, diálogos incluidos, pasaran por sus manos. Además, tuvo la idea de escribir la banda sonora, con materiales musicales nuevos, alejándose conscientemente de su creación original.

Para entonces, *El Gato Montés* se hallaba en franco declive en los escenarios y su



presencia empezaba a restringirse a su famoso pasodoble en las Plazas de Toros (aunque tenemos noticia de una lidia, en 1929, en la Plaza de Valencia, en la que toreó Epitafio Bulnes y se interpretó acto seguido la ópera). Pero el maestro se había quitado la espinita de crear otra obra que pudiera igualarla o incluso superarla en calidad, como es el caso de la ópera cómica *Don Gil de Alcalá* de 1932, destinada a perdurar en el repertorio.

Tras la muerte de Penella en México, el 24 de enero de 1939, *El Gato Montés* cayó en el más absoluto de los olvidos. Durante décadas el público creyó que era sin más el título de un pasodoble, ignorando toda la historia que este atesoraba. Tras una recuperación que pasó desapercibida, en 1969, la obra resurgió con fuerza en 1992 gracias al impulso de Plácido Domingo, Miguel Roa y el Teatro de la Zarzuela, que no

Anónimo (fotografía). Escena de Estelle Taylor (*Marcheta Fuentes*) y Antonio Moreno («*El Gato Montés*») en «*Tiger Love*», de George Melford. Fotografía en blanco y negro, s.a. [1924] (Estados Unidos, Paramount Pictures). Colección particular de Mar Díaz (Madrid)

Anónimo (dibujo). Cartel publicitario de la película «*Tiger Love*», de George Melford en Paramount Picture. Impreso a color, s.a. [1924] (Estados Unidos, Paramount Pictures). Colección particular de Mar Díaz (Madrid)

Anónimo (fotografía). *Escena de Pablo Hertogs («el Gato Montés»), María del Pilar Lebrón (Soleá) y Víctor Miguel Meras («el Macareno») en la película «El Gato Montés», de Rosario Pi. Fotografía en blanco y negro, 1935. Archivo Gráfico de la Filmoteca Española (Madrid)*

sólo la devolvieron a los escenarios sino que realizaron un extraordinario registro sonoro y varias giras internacionales (ver información de las giras en la nota 3 de la página 23).

En la actualidad, *El Gato Montés* ha visitado en varias ocasiones el Teatro de la Zarzuela, siempre con un éxito extraordinario, demostrando que los clásicos resisten con fuerza el paso del tiempo, incluso en un país donde nunca acabó de convencer la fórmula de la ópera en lengua española.

Como curiosidad, quiero dejar constancia de una anécdota que me contó el barítono Luis Sagi-Vela, a micrófono cerrado, cuando tuve ocasión de entrevistarle en febrero de

2012, un año antes de su muerte. Fue inevitable preguntarle por su relación con el músico valenciano y él sonrió al recordar lo siguiente: resulta que ofreció un espectáculo dirigido por el propio Penella, en el que este le vistió de torero y le hizo cantar incluso desde un palco, creo recordar que en Buenos Aires. Al terminar la función, se hallaban el compositor y el cantante en el camerino y entró un admirador, emocionado:

—¡Maestro —le dijo— ni Beethoven, ni Mozart, ni Wagner! ¡El músico más grande de todos es usted!

A lo cual, Penella le respondió, muy serio, tras mirarle de arriba abajo:

—Oiga, usted es un lameculos ¿eh?



Frexei Lacalle (dibujo). *Cartel publicitario de la película «El Gato Montés», de Rosario Pi en Cifesa. Impreso a color, s.a. [1935] (Barcelona, Carteles López Robert / Producciones Star). Archivo Gráfico de la Filmoteca Española (Madrid)*



Nuestro imaginario español

Agustín Díaz Yanes

El *Gato Montés* –ópera del compositor valenciano Manuel Penella– se estrenó en Valencia en 1917, y viajó a Nueva York en los años 1921 y 1922, donde un reparto estadounidense la interpretó en inglés y una joven Conchita Piquer actuó como bailarina gitana y vendedora de flores.

El Gato Montés fue llevada al cine en varias ocasiones. Primero en Hollywood con el título de *Tiger Love* con el galán español Antonio Moreno. El año de rodaje y estreno fue 1924 (por tanto, una película muda). En los títulos de crédito aparece como guionista un joven Howard Hawks. Según todas las informaciones, no existe a día de hoy copia alguna de la película.

En España, la versión cinematográfica es del año 1935, y está dirigida por Rosario Pi. Exilada tras la Guerra Civil, consta en su biografía que tras refugiarse en Italia, trabaja con Vittorio De Sica. Después de su estreno en Valencia y Madrid, la ópera *El Gato Montés* cayó en el olvido, hasta que fue rescatada por el Teatro de la Zarzuela en 1969, 1992-93 y 2012, con montajes de Roberto Carpio, Emilio Sagi y José Carlos Plaza.

¿Españolada? Eso parece. Un torero, una gitana, un bandolero y Andalucía (nuestra Sicilia particular). Un triángulo amoroso de consecuencias fatales. Todos los elementos de los que podríamos llamar las pasiones bárbaras, muy típicas de españoles. Violencia, muerte, pasiones primarias desatadas. Gente marginada de la modernidad, del progreso, de la razón (aunque la razón también produzca monstruos). En suma, el flamenquismo. La lacra de España. La propensión –según el diccionario– a las costumbres achuladas. O, en la más extensa explicación que nos sirve el gran escritor anti taurino Eugenio Noel: «Un hombre flamenco es un ser humano a quien toda clase de cuestiones le tienen sin cuidado, a excepción de las que puedan afectar a su interesante persona. Y aún en este caso, hay que descartar todo lo que no signifique garbo, prestancia personal, descoco, petulancia, traje y riñones. Nada más inmundo que nuestro flamenquismo. Fermento de la descomposición de un pueblo».

Y sin embargo...



Hay algo en *El Gato Montés* que trasciende la crítica fácil. Las pasiones populares siempre han sido despreciadas por los escritores regeneracionistas y por los bien pensantes. Pero son la arcilla con la que se han moldeado muchas de las grandes obras de la literatura, la poesía y la música desde tiempos inmemoriales. Y en España, para bien y para mal, la gitana, el torero y el bandolero forman parte de nuestro imaginario. Ya lo dijo un revistero algo hiperbólico de la época: «Cuando un torero se perfila para matar, de los cuernos del toro penden todos los dramas de Shakespeare». Y nuestro mejor poeta del siglo XX, Federico García Lorca, escribió sus versos más deslumbrantes con toreros y bandoleros, gitanos y gitanas en su *Romancero gitano* y en su *Elegía* al matador de toros Ignacio Sánchez Mejías.

Así, *El Gato Montés*, utilizando todos los elementos de la cultura popular, nos habla con su música y su canto del sentimiento trágico de la vida. Del amor y de la muerte. De la venganza. Del destino, siempre tan poco favorable para heterodoxos y marginados. O, si lo prefieren, del amor desenfrenado cuyo destino último es la fatalidad.

Porque ¿quién puede –como la gitana Soleá– amar a dos hombres a la vez? La respuesta la dio años después, también con música y palabras, el genial Bambino con su canción *Corazón loco*.

Y el pasodoble *El Gato Montés* se sigue interpretando para acompañar paseillos y grandes faenas en todas las plazas de España.

Mariano Fortuny Marsal. *Escena taurina*. Óleo sobre lienzo, h.1867. Museo Carmen Thyssen (Málaga)

¡Espanola y popular!

Textos del compositor y sus estudiosos¹

Autocrítica
Manuel Penella



Vicente Petit (dibujo).
Reducción para piano
del Pasodoble Torero
de «El Gato Montés».
Litografía a color, s.a.
[hacia 1917] (Madrid,
Ildfonso Alier,
editor de música).
(Nº registro 4528).
Biblioteca Nacional
de España (Madrid)

Yo no quiero ser orgulloso ni pedante, porque no tengo ni siquiera en qué fundar mi vanidad; pero tampoco quiero ser excesivamente modesto, con modestia que huelga a hipocresía, ya que si considerase mi *Gato Montés*, que se estrena mañana en el Gran Teatro, como una obra desprovista en lo absoluto de méritos, no me jugaría las tres cartas que voy a jugarme: como empresario, como músico y como libretista.

No pido a la crítica una benevolencia excesiva, engaño más perjudicial que útil para quien pretenda hacer arte; solo ruego que me juzguen con arreglo a mi intención, a lo que he pretendido; y si al acuarelista y al paisajista no se les puede hablar, porque sería un contrasentido, ni de Velázquez ni de Goya, también injusto recordarme a Wagner, quien no profanan mis modestas semifusas, cuando anuncio una ópera popular. Esto es *El Gato Montés*: Una ópera popular española, más aún, andaluza, que a la cantera musical de Andalucía, en mi sentir más rica que ninguna otra de España, fui a buscar el asunto y los motivos de mi ópera, precisamente en mi afán de darle carácter.

Yo mismo me compuse el libro: un sencillo drama pasional. Le hablé de él a Felipe Sassone, le leí unos cantables, y tanto le gustaron, que él me animó a

seguir en la tarea. «Cuando el músico puede hacerse el libro, nadie mejor que él; sale más una, más espontánea la obra», me dijo. Yo creo que mi amigo tuvo razón.

No creo que en mi obra se pinte una España de pandereta. No he caricaturizado, no he desquiciado, no he ridiculizado los personajes que me dio la realidad. Si los bandidos de

¹ Hasta lo que sabemos a lo largo del año 1917 Penella estrenó su ópera popular española, *El Gato Montés*, en cinco ciudades del país: Valencia, Barcelona, Madrid, Zaragoza y Murcia, pero puede que haya alguna más. A esta gira se continuaron sumando ciudades en el territorio nacional hasta 1919, que la Compañía de Penella embarcó rumbo a América para conquistar, con este sencillo drama pasional, al auditorio de aquellos países. Y aunque aún hoy no tenemos una idea clara de las dimensiones de esa monumental gira, que al parecer duró varios años, ni se conocen con detalles los estrenos de La Habana, Veracruz y Buenos Aires; en cambio, siempre se hace referencia al estreno de Nueva York de 1921.

Y es que mientras se iban sumando plazas a este título lírico, se fue desarrollando cierta polémica en el mundo de la lírica; estaban los que aplaudían la creación del valenciano como una obra moderna y quienes la calificaban de *españolada*. Por eso a raíz de todo esto la revista *Arte Musical* dedicó un número completo — apenas unos días después del estreno madrileño — a *El Gato Montés*, recopilando la autocrítica que publicó poco antes el compositor, así como tres interesantes textos de buenos conocedores del asunto, como eran el también compositor Reveriano Soutullo, el musicólogo Manuel Fernández Núñez y el escritor Ángel A. Gayoso, que dan una idea clara de la polémica que existía entonces.

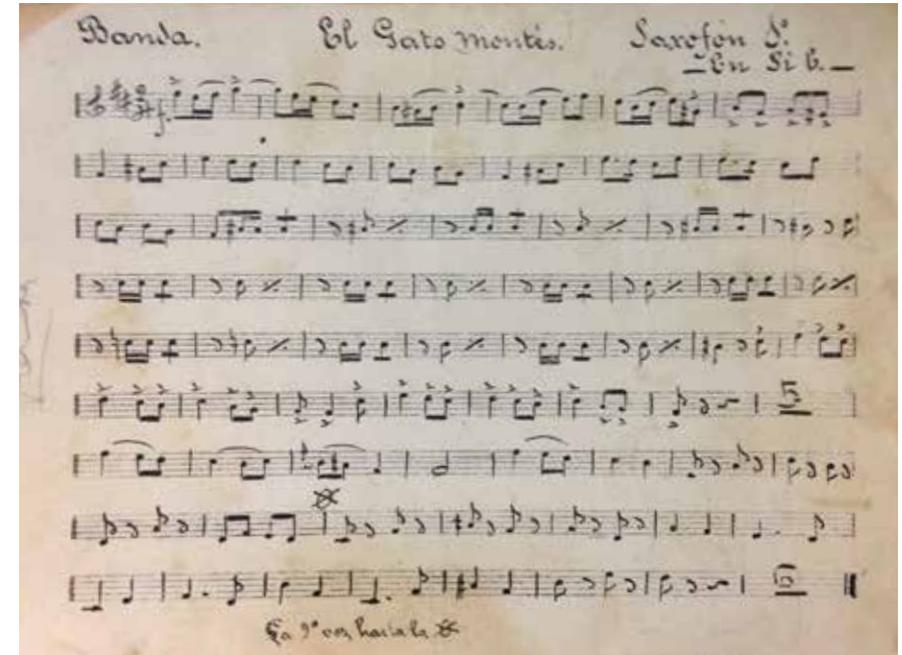
la Sierra andaluza que han tenido su último ejemplar en «Pasos Largos», porque no se acabaron en Diego Corrientes; si los mansos curitas aldeanos, aficionados a toros y cañas; si las mocitas sentimentales y copleras de los cortijos; si las tropas de gitanos que alegran con sus danzas los caminos soleados; si los toreros jacarandosos y valientes, que convierte en ídolos el pueblo, constituyen la llamada España de pandereta, la pandereta es mi obra, y no me arrepiento de ello. ¿Qué culpa tengo yo, si existe? ¿Y cómo iba a buscar ambiente español y popular, con princesitas encantadas, pajes almibarados, condes enriquecidos en Nueva York y vales de estilo vienés? Ninguno de los personajes que me dio «la tierra» es repugnante.

¿Cómo queriendo hacer una obra teatral, representable, «que le gustase al público», iba a desdeñar el elemento decorativo y pintoresco, la luz y el color, la alegre tristeza y la dulce melancolía mora y gitana que me daban los tipos, las danzas, los cantares y todo el ambiente popular y campesino de Andalucía? Los cantables, es decir, todo el verso de la obra, que a mí verso me parece, porque, cuando menos, es asonantado, no están escritos para una Antología precisamente. Con música suenan bien; expresan lo que yo quiero; enteran pronto y fácilmente al público de lo que deben enterarle, y, sobre todo, corresponden al modo de pensar y de

expresarse en unos personajes que no gastan coturno, ni pueden producirse con exámetros precisamente. Creo que se dice así, coturno y exámetros. ¡Perdón!

La música, claro está, sencilla y popular. He armonizado a mi modo los estilos andaluces, los que vagan en el ambiente y cantan los chalanos al trote de sus cabalgaduras y los gitanos al ritmo del yunque en que forjan sus calderos, y cuando el corazón, el corazón tan solo, me dictó una frase amplia, fácil, popular y sencilla, dejé libre y «popularmente» volar su diseño sobre el comentario más o menos colorido de mi orquesta. Consciente de que la música ha de expresar, di a cada personaje «un tema», a cada situación «un motivo», y recordando el «leitmotiv» de los maestros, adreché, anuncié, cambié de tono y de intención aquellos temas y motivos, según el momento dramático, para que fueran lo que deben ser, la síntesis del personaje y, por decirlo así, la expresión plástica, el «gráfico musical» del pensamiento. Y no fue más allá mi técnica. Mucho admiro a César Franck, a Debussy, a D'Indy, a Strauss, a los grandes maestros; mas si Dios hubiera hecho el milagro de prestarme por un instante la musical sabiduría de ellos, yo no hubiera hecho mi ópera a su manera.

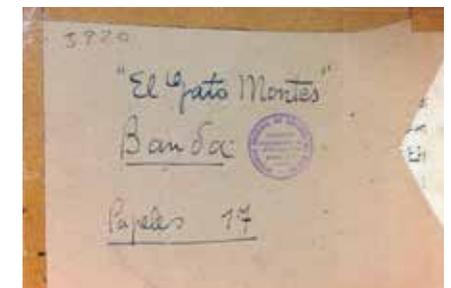
Lo que me importaba en este caso era ser español antes que gran músico. Y española creo mi ópera. ¡Española y popular!



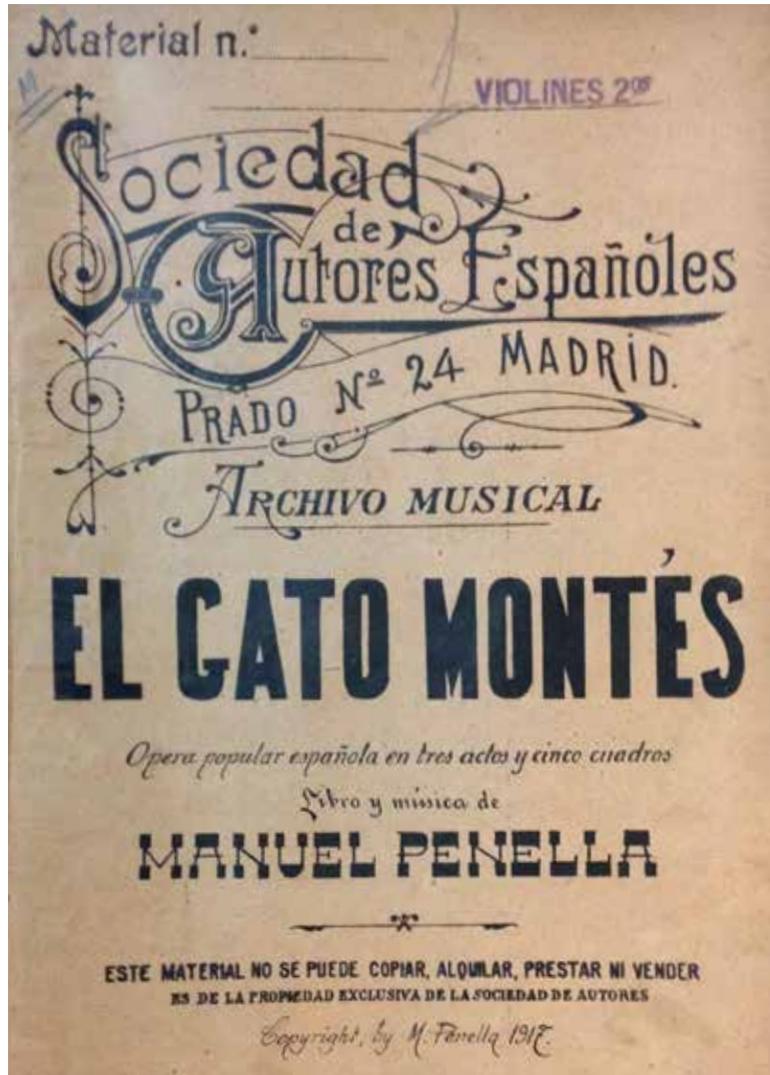
Solo me resta agradecer sinceramente al crítico de *La Tribuna*, que, solicitando de mí esta autocrítica, me ha permitido darle este jabón a *El Gato Montés*, antes de los palos que dejarán caer sobre mí los que, por lo visto, no quieren perdonarme la buena voluntad, la sana intención y el entusiasmo que —a falta de otra cosa— pongo al servicio del arte lírico de mi país.

(De *La Tribuna. Diario independiente*, nº 2.036. Madrid, 1 de junio de 1917, p. 9)

Banda de «El Gato Montés», de Penella. Copia manuscrita, 1917. (Sociedad General de Autores Españoles). Archivo de la Editorial de Música Española Contemporánea (Madrid)



Penella y *El Gato Montés*
Reveriano Soutullo



Parte de apuntar o dirigir de «*El Gato Montés*», de Penella. Copia litográfica con indicaciones del compositor, 1917. (Sociedad General de Autores Españoles). Archivo de la Editorial de Música Española Contemporánea (Madrid)

Penella es un tipo representativo de nuestra raza meridional, de una raza tan compleja, brava y tierna, mística y descreída a un mismo tiempo, que igual se sacrifica por un alto ideal de humanidad, que desciende a los mayores absurdos de un fanatismo salvaje y herético. Es el desorden moral de los temperamentos fuertes y apasionados.

Por eso, Penella, busca sus asuntos en el viejo solar español (mejor diríamos en la vieja tradición andaluza), porque en este ambiente se desenvuelve con libertad propia, sin las premiosidades de un temperamento que, soleado por el cielo levantino que le vio nacer, quisiera trasladar las cadencias de su música cálida y sensual a las tierras brumosas del Norte.

Hace ocho o diez años apareció por primera vez el nombre del maestro Penella en los carteles de Madrid.

Sus primeras producciones no son una revelación, ni mucho menos; pero a pesar de su técnica descuidada y de una penuria melódica, el gran público gustó de sus obras, y a ellas se aficionó aplaudiéndolas en todos los teatros de España y de América.

Aunque con lentitud, Penella va perfeccionando su técnica; sus melodías adquieren mayor vigor y más originalidad, y un día nos sorprende con una obra que supone un paso gigantesco en su carrera artística: *Las Musas latinas*.

Ninguno de los maestros que hoy figuran más, se desdenaría en firmarla.

Demuestra esta obra, Penella, que olvidando sus viejos modelos se dedicó a estudiar a aquellos maestros que mejor podían encuadrar en su temperamento españolísimo.

Prescinde siempre —y este es su mayor timbre de gloria— de influencias extranjeras, y en la musa genuinamente española busca la orientación de sus cadencias rítmicas y de su orquestación brillante y coloreada.

Barbieri y Chapí, Chueca y Caballero, debieron rebullir en su fantasía largo tiempo. Las notas retozonas y alegres de Barbieri, el alma castiza y popular de Chueca, la técnica sabia y la coloración orquestal de Chapí, y la elegancia melódica de Caballero, influyeron de manera decisiva en la orientación estética de Penella.

Y llegamos a *El Gato Montés*, en que se nos muestra el maestro en la plenitud de su talento musical.

El libro, de un realismo feroz y salvaje, está inspirado, ¿cómo no?, en esa vida truculenta y azarosa, apasionada y fanática de nuestras tierras andaluzas.

Bandidos, toreros, gitanos, mujeres ardientes que mueren de amor: he aquí las figuras y el ambiente de este cuadro lleno de vida y de luz.

Yo no creo que Penella, autor también del libro, haya pretendido eclipsarnos con una obra literaria; ¡no, por Dios! En *El Gato Montés* hay ausencia total de literatura; pero debemos perdonarle esta incursión atrevida por la república de las letras, en gracia a su enorme teatralidad y a que buscaba un marco adecuado a su inspiración de músico netamente español.

En toda la partitura campea una espontaneidad melódica que atrae y subyuga; la técnica se mantiene en un justo medio, sin estridencias ni rebuscamientos, pero siempre correcta y elevándose a medida que la línea melódica lo exige. La instrumentación es fluida y ecléctica, sobria y brillante, y nos revela que el maestro Penella ha llegado al dominio absoluto de la orquesta moderna, dándole toda la importancia que debe tener en el drama lírico.

Destácanse del admirable conjunto de esta obra el comentario musical que subraya la orquesta cuando el Padre Antón lee la reseña de la corrida de toros; la entrada del coro en el primer acto; el *racconto* del protagonista, a la vez fiero y tierno, y la romanza de Soleá, de frase melódica, murmurante y acariciadora, que el público saboreó con verdadero deleite.

En el segundo acto, la presentación del patio de caballos de la Plaza de Toros de Sevilla es un acierto estupendo de visión realista; la descripción orquestal de este cuadro ha dado lugar a Penella para hacer una de las páginas más brillantes y coloristas de la obra. Allí no falta ni sobra nada; la ponderación de sonidos es justa y adecuada.

Acaso en la plegaria que canta Soleá en la capilla de la Plaza se eche de menos un poco de unción religiosa; hay excesiva inquietud rítmica. De haber acertado el maestro a dar a este momento musical —en mi concepto, uno de los más interesantes de la obra,— toda la sobriedad polifónica de la música religiosa, el contraste con la «marcha torera», castiza y alegre, que toca la banda dentro, y la narración orquestal de la corrida, con sus gritos y alaridos de gentes embriagadas por un sol extenuante, hubiese sido de un efecto grandioso y sorprendente.

Un preludeo inspiradísimo da entrada al tercer acto. El hálito de la tragedia que se desarrolla en escena nos envuelve a todos. La alegría anterior se trueca en tristeza infinita. Soleá ha muerto. El toro que arrancó la vida a su Rafaé se llevó en su cornamenta, teñida en sangre, otra vida inocente, ajena a las luchas de los hombres y las fieras. ¡Soleá no pudo sobrevivir a la catástrofe!

Sobriamente, como corresponde a la emotividad de la acción escénica, la orquesta nos va recordando los momentos culminantes de aquellas dos almas truncadas en lo mejor de la vida.

La entrada de los niños que van a depositar flores en el lecho mortuario de Soleá es una página sencilla y conmovedora, y la presencia de la gitana trae a nuestra memoria las notas quejumbrosas de la profecía maldita.

Todo es quietud y recogimiento; de vez en cuando unos coros internos de marcado sabor popular interrumpen el silencio sepulcral para decirnos que detrás de aquellos muros que cobijan la muerte, late la vida inquieta y desbordante del alma andaluza.

Una frase escalofriante en la orquesta nos anuncia la llegada del «Gato Montés». La recia contextura de este personaje sombrío y amoral, está tratada con mano maestra en la orquesta. El momento es de una intensidad dramática que Penella ha sabido avalorar con una melodía cálida y vibrante, entrelazada con acentos de apasionada ternura.

El último cuadro es muy corto. Al levantarse el telón vemos al «Gato Montés», transfigurado, a los pies del cadáver de Soleá. Lloro el bien perdido, el amor de toda su vida; mas su llanto

no es el gemido de las almas débiles, es la explosión viril de los hombres fuertes. Así nos lo hace sentir la música.

No depone su bravura ingénita ante la tragedia que también a él le envuelve; pero a la vista de sus ilusiones muertas, toda su fiereza salvaje se derrumba, y en un momento de renunciación manda a uno de los suyos que le quite la vida a la vista de sus perseguidores.

El maestro Penella puede estar satisfecho de su ópera, porque tiene dos valores innegables: el valor teatral y el valor musical.

El éxito ha sido inmenso y bien merecido. Con esta obra se coloca entre las primeras figuras de la música nacional contemporánea.

El Gato Montés

Manuel Fernández Núñez

La empresa de lanzarse a escribir una ópera española teniendo por enemigos al público, a la crítica periodística y a buena parte de la de gabinete es ya un esfuerzo plausible. Intentar, además, con un cuadro de compañía muy aceptable, orquesta completa y decorado espléndido la difusión de nuestra música y el cultivo de un arte que en España y con marca española es francamente rechazado, constituye laudable sacrificio que debemos todos cuantos obligados a ello estamos, aplaudir sin reservas. Y Penella, hombre de envidiable constancia, de inquebrantable fe y dotado de voluntad enérgica para la lucha, bien merece nuestra felicitación sincera y franca por sus bríos y entusiasmos.

Sin olvidar las condiciones de que es poseedor este músico y las batallas que ha sostenido y los éxitos que obtuvo, no se puede ni se debe juzgar su obra. Penella quiere implantar el género lírico en España, sirviéndose de propios materiales, sin acudir a exóticos argumentos, ni dejarse llevar por la influencia extranjera.

Sabe que aquí, en nuestra nación, sobra instinto teatral y melodías populares que explotar y costumbres y tipos originales que pueden llevarse a la escena con la honrada intención que Penella llevó sus personajes. Y aprovechándose de tan útiles medios escribió una ópera.

El Gato Montés tiene interés indiscutible, teatralidad innegable. Acción, visualidad, personajes que viven y desenvuelven su actividad acoplándose al cuadro en que desarrollan esa vida inquieta, azarosa y agitada, propia de su oficio. Tachan algunos críticos, al autor de *El Gato Montés*, de hombre codicioso del trimestre; su obra está fuera de la realidad, dicen unos, su drama quiere resucitar la España de toreros, bandidos, gitanos y bailarinas. Nada de esto es cierto.

Por desgracia, el torero enamorado, ídolo de las muchedumbres, admirado por su arrojo y temeridad de las mujeres románticas que por nuestra nación viven aún, soñando aventuras y alimentando fantásticas ilusiones, son realidades de todos los días, como lo es el bandido que nos remeda, no la España de otros tiempos, sino la de hoy, en el Vivillo y el Pinales y el Pasos largos, y otros de la caterva miserable, pero noble siempre, con la nobleza de un Roque Guinart, retratado de mano maestra por un tal Cervantes. De suerte que el libro corresponde exactamente a hechos que se mueven en esta patria de los tristes destinos. Y decir lo contrario equivale a negar la verdad.

¿Qué Penella debió elegir otro asunto más elevado? Bueno; pero como el público es recio y paga... y no hay medio de conducirlo a la impresión de la ópera española más que por ahí... ustedes dirán.



La música de *El Gato Montés* encajó perfectamente en el marco del libro. En conjunto, Penella ha logrado una perfecta vinculación de letra y música, obligando a los personajes a cantar como cantarían en la vida. De aquí resultan los primores melódicos del segundo acto, tan perfectamente desenvueltos como inspirados. El mayor mérito de la ópera está ahí y en la instrumentación tan rica, tan varia, tan exquisitamente múltiple en contrapuntos y glosas, desenvueltos con conocimiento absoluto de matices orquestales.

Descuella en la ópera el tercer acto. La vaguedad melódica impregna de suave melancolía aquel cuadro de tristeza honda y amarga. La canción de la gitana es maravillosa, y todo el recitado anterior interesantísimo.

La figura del bandido está en la melodía perfectamente dibujado. Yo admiro toda la partitura, que dentro del argumento del drama, no puede hilvanarse con mayor cuidado y acierto.

Con un motivo sencillo, el del pasodoble, Penella mantiene la atención fija en el desenvolvimiento de la melodía durante casi todo un cuadro, y bordeando las dificultades de la escena en el recitado y desarrollo del acto segundo, cautiva al público la picardía artística del compositor durante las incidencias de aquel no menos interesantísimo acto.

Ha logrado un triunfo el maestro con su ópera, que recorrerá, sin duda, todos los teatros de España y del Extranjero con éxito creciente. La Compañía, bien.

Anónimo (fotografía). Fachada del Gran Teatro (o Teatro Lírico) en la calle de Marqués de la Ensenada de Madrid. Tarjeta postal, coloreada, s.a. [hacia 1904] Colección particular de F.J. Velasco (Madrid)

Impresiones

Ángel A. Gayoso

En el número correspondiente a la segunda quincena de Febrero adelanté unos juicios acerca de la ópera popular del maestro Penella *El Gato Montés*, con motivo de su estreno ante el público valenciano, y en el mismo, anunciaba a los lectores de *Arte Musical* que, a su estreno en Madrid, hablaría de ella con algún detenimiento, con toda la minuciosidad que requiere una obra que, por su significación y tendencia, pudiese considerarse como neta y genuinamente española.²

He de confesar, sin que esta confesión me produzca rubor, que no esperaba encontrar en la ópera de Penella un todo tan justo, tan equilibrado ni tan armónico como el que nos ofrece en *El Gato Montés*, que responde en toda su totalidad a la estricta significación de ópera con que la denomina, y sin que esta duda que antes de conocerla me asaltara respondiera a hecho real y concreto en que basar mis temores, que tomaron una mayor consistencia al leer el artículo de Marsillach, publicado en *El Liberal* de esta, en el que daba cuenta del estreno de esta ópera en Barcelona.³

Pero mis dudas y mis temores desaparecieron, como por arte de encantamiento, ante el influjo de sus inspiradas melodías, del colorido y riqueza armónica de su orquestación y, sobre todo, por el sabor españolísimo de las notas de su partitura, que, brillantes o melancólicas, viriles o apasionadas, soñadoras o bravas, alegres como repiquetear de castañuelas o de tristuras de copla fatídica, reflejan con admirable justeza la lucha interna de los personajes del drama, que allá en tierra andaluza acontece, retratando su ambiente polícromo, todo luz, todo color y en donde las pasiones, cuando llegan a manifestarse, hacerlo —quizá por atavismo— con toda exaltación y fiereza.

El libro, del fatalismo existente y real, se desenvuelve con todo verismo y toda realidad: Juaniyo, «el Gato Montés», quiere a Soleá. Un hombre le disputa ese querer, y aquel, frente a frente, mata a su rival. Soleá, sola y desamparada, es recogida por la madre de Rafael, «el Macareno», novillero de tronío, el que, prendado de la juventud, la gracia y hermosura de Soleá, la requiere de amores, y esta, por fatalidad de las cosas, contra las que no cabe rebelarse, lucha entre su amor primero y único, que es de Juaniyo —que, escapado de presidio, se ha echado al monte a la azarosa vida de caballista—, y entre el agradecimiento profundo que siente por el hombre bueno que la recogiera, por «el Macareno»,

agradecimiento que la obliga a todas las abnegaciones y sacrificios.

Rafael, un día, para demostrar al «Gato» tanta hombría y fiereza como él, ante un toro, se muestra más confiado, más ciegamente temerario. Como a Juaniyo le empujó la fatalidad a matar a otro hombre, y después a huir, a vivir perseguido y fuera de toda ley, a renunciar a lo que era su vida toda, a Soleá, al «Macareno» empújale ante las astas del toro una promesa y el amor también por Soleá, y aquel día, en un ambiente de éxito, de alegrías y de sol, queda su cuerpo convertido, sobre la roja arena del circo sevillano, en un inanimado guñapo de sangre, de seda y de oro...

Soleá no puede resistir los embates de la fatalidad, no tiene ánimos para vencerla... Soleá ha muerto... Sus deudos la velan. Los gitanillos sus amigos, cubren sus restos, vestidos de blanco, de flores silvestres, de muchas flores.

«El Gato Montés», desesperado y loco, convertido en fiera que no reconoce más derecho ni ley que su cuchillo de monte, va por lo suyo, por lo que ya nadie puede disputarle, por Soleá, muerta, y con ella huye lejos, a perderse en la Sierra bravía, donde entre jaras salvajes tiene su escondida guarida... Pero hasta allí le siguen los hombres, lo acorralan y antes de entregarse, prefiere acompañar a su Soleá en el ignoto viaje de lo desconocido, ir en busca de su espíritu, unirse en la muerte y,

mandando a uno de los suyos que le quite la vida, rueda muerto junto al amor de sus amores.

Como veis, el drama de un fatalismo rudo y trágico, responde en un todo al natural espíritu de las gentes populares de Andalucía, gentes de complejísima condición moral, donde se mezclan la fe del creyente primitivo, todo misticismo, y las preocupaciones de extraños ritos, de absurdas creencias, que les hace aceptar con estoicismo pagano, todo embate de la adversidad contra el que nada se puede, por ser para ese pueblo, para aquellas gentes espíritu de fe, la moruna creencia del: estaba escrito.

El resto de la acción sirve de adecuado marco al nervio de la obra. Por ella desfilan el cura campechano y decididor de agudezas, aficionado a toros y a olorosas cañas, de manzanilla; toreros cañís amigos de alegrías y jaranas; mozas juncales, de negrísimo ojos, donde hállase condensado parte del sol andaluz; gitanas astrosas y erráticas, de rostros bronceados, miradas profundas donde se refleja la honda tragedia de su raza proscrita, y decidora de *agures* fatídicos, de *agures* de muerte...

No han faltado plumas poco conocedoras de aquella tierra que han motejado el libro de *El Gato Montés* de absurda y truculenta españolada, y es tan falta de razón esta opinión, que yo les invito para convencerles de su error,

² «Una ópera del maestro Penella: *El Gato Montés*», *Arte Musical*, nº 52. Madrid, 28 de febrero de 1917, p. 1.

³ Se refiere a la crítica de Adolfo Marsillach, periodista catalán que ataca al autor y su obra («Estreno de *El Gato Montés*», *El Liberal*, nº 13.697. Barcelona, 17 de mayo de 1917, p. 2).



Frexei Lacalle (dibujo). Cartel publicitario de la película «El Gato Montés», de Rosario Pi en Cifesa. Impreso a color, s.a. [1935] (Barcelona, Carteles López Robert / Producciones Star). Archivo Gráfico de la Filmoteca Española (Madrid)

a que estudien en los cantos populares de Andalucía, su espíritu, sus inquietudes, sus arrebatos, su irreflexión, su fatalismo en suma, y en esas coplas populares que no tienen autor conocido, porque son hijas del pueblo mismo, hallarán como en ninguna otra parte sus múltiples características. Esos cantares que hablan de amores hasta más allá de la muerte, hasta lo infinito; de odios profundos, de rudezas salvajes; de celos amargos que presagian tragedias; de reto y majeza que abren las carnes como navaja albaceteña. En esos cantares de jocunda alegría, de fe y paganismo, de pasión y abandono; de esperanza y de duda, sensuales y místicos, encontrarán reflejada la atormentada vida, tuerce y vigorosa y varia, de las gentes de aquella cálida y exuberante tierra andaluza.

El Gato Montés no es una españolada. Es el reflejo teatral, llevado con toda justeza y todo verismo a la escena. El ambiente colorista y policromo, exuberante de luces y de matices, es el suyo propio. Aquella es la realidad misma hecha teatral.

Penella, al poner música a su *Gato Montés*, teniendo en cuenta la índole y condición de su asunto, no tuvo más remedio que hacerla neta y castizamente española.

Para ello buscó en las inagotables melodías populares, aquellas que creyó más propicias y más adecuadas, y pasándolas por el tamiz de su temperamento artístico, las fue combinando, dándoles forma, acoplándolas a las situaciones con toda

naturalidad, sin hacerlas perder la frescura y la ingenuidad que las caracteriza.

Atento al medio y a la situación escénica, las notas de la partitura van subrayando con sus melodías el ambiente, describiendo con sus bosquejos melódicos los variadísimos estados de la acción y del lugar, realizando, dando vida y color a las múltiples modalidades de su desarrollo.

Página admirable de colorido y de expresión que acusa a un compositor de altos vuelos, dueño de la técnica y los secretos orquestales, se puede considerar el cuado de la Plaza de Toros.

En aquellos otros momentos en que el compositor ha tenido que dejar hacer a su fantasía, se nos muestra con inspiración elevada y cálida, ha dejado sentir a su corazón, y siguiendo sus impulsos, las melodías son pasionales de una gran emotividad, destacándose en este orden la romanza y el dúo del primer acto, así como la parte de «el Gato» al que acierta a comunicar, musicalmente, toda

la intensidad trágica y fatalista que le caracteriza.

Una canción interna y la intervención de los gitanos en la obra, son páginas felicísimas de la partitura, a la que Penella ha concedido toda la importancia y riqueza orquestal que requiere el moderno drama lírico, sin que por un momento esta modernidad haga perder a sus melodías la gracia que las anima.

Como decía en mi artículo ya nombrado hablando sobre esta obra, Penella, español ante todo, huye de todo rebuscamiento exótico, que no hermana con nuestro peculiar temperamento sencillo e impresionativo, y por ello prefiere inspirarse en la musa popular, y respetando los orígenes de sus melodías, desarrollar sus temas con toda sobriedad, para que más y más pronto llegue al alma de las multitudes su espíritu, que es espíritu y alma de ellas mismas.

Extraído de *Arte Musical. Revista Iberoamericana*, nº 59. Madrid, Imprenta Helénica, 15 de junio de 1917, pp. 1-7



Bocetos de Francisco Leal para la escenografía de *El Gato Montés*



3

Sección

LIBRETO

Revisión de Miguel Roa

Primera Parte
60

Segunda Parte
82



17 / 18

P

rimera parte

Acto Primero

*Campiña andaluza próxima a la Sierra.
A la izquierda, fachada de un cortijo
con puerta practicable y, sobre la puerta,
emparrado sostenido por dos pilastras
de mampostería. Al fondo, practicable por
el que se sube a la Sierra, que se supone a
la derecha. Es de día.
Se levanta el telón.*

*Aparece SOLEÁ, cogiendo rosas de unos
tiestos y LOLIYA, que está arreglando la
mesa con manteles, cañeros, botellas
y pastas.¹*

]

SOLEÁ

Los mesmito q'er querê son estâ florê,
tantâ espinitâ hay, tantô dolorê.
¡Ay de mí, quererê y alegrîa
p'a siempre lô perdí!
(Sale del cortijo la SEÑÁ FRASQUITA.)

FRASQUITA

(A LOLIYA.)

¡Tú!, ¡baja a la bodega y trae la
mansaniya!

LOLIYA

(Por SOLEÁ.)

Hoy esa chiquiya está barlú.²
(Entra en el cortijo.)

FRASQUITA

¡Soleá!

SOLEÁ

¿Qué manda osté?

FRASQUITA

¿Qué ties, lusero?

SOLEÁ

¡No tengo ná!

FRASQUITA

¿No? Pué ven acá, chiquiya
y no te pongâ triste,
que verte así no quiero.
Alegra esa cariya,
¡alégrate, lusero,
q'hoy yega de Seviya
nuestro torero!
¡Vamo pué, no seâ tonta, chiquiya!

SOLEÁ

Si é q'estoy triste
porq'er no yêga
y quiero verle ya.

FRASQUITA

Poco ha de tardá.

SOLEÁ

¡Y viene herío!

FRASQUITA

¡No ha sío ná!
Disen lô telegramâ q'c no haga caso,
que sólo se resiente de un varetaso,
q'ha ha jecho una faena mú superió
y q'en Madrí no han visto cosa mejó.
¡Alégrate, chiquiya, q'er niño
güerve de mataó!

SOLEÁ

¡Rafae!

FRASQUITA

¡Bendito sea er hijo de mî entrañâ!
¿Le quierê tú?

SOLEÁ

¿Qué si le quiero?
¡Má q'a la lu der día!
¡Má q'a mi vía entera!
Sola, sin pare y sin mare,
pa que de pena no me muriera,
er me dió, con su cariño,
otra madre que me quiera.
¡Mare mía! Mare del hombre que quiero,
¡no me deje osté en la vía!

FRASQUITA

Vamô, Soleá, no yorê, chiquiya,
que tó eso no é ná.

SOLEÁ

Tié rasón, q'es día d'alegría,
de juegra y diversión.

(Aparece el CURA [PADRE ANTÓN]
por detrás del cortijo. Trae un quitasol
abierto.)

¹ Cañero, «utensilio en forma de doble bandeja, con agujeros en la parte superior para sujetar los vasos o cañas del vino de manzanilla al servirlos», según el *Diccionario de la Real Academia Española*.

² Barlú, «tonta» en caló.

PADRE ANTÓN
¡Ave María Purísima!

FRASQUITA y SOLEÁ
Sin pecao, pare Antón.

PADRE ANTÓN
Yo te benedico.

FRASQUITA Y SOLEÁ
¡Bienvenío sea!

PADRE ANTÓN
Bienvenío soy, bienvenío soy.
(La SEÑÁ FRASQUITA le aproxima una silla que le ofrece.)
No podía fartâ este cura
en un día como er de hoy.

FRASQUITA
Siéntese y descanse.

PADRE ANTÓN
A sentarme voy.
(Se sienta y se limpia el sudor.)
¿Cuándo yega ese fenómeno?
¿Cuándo yega mi ahijáo?
Ya he sabío que en Madrí,
hasta en hombrô lo han sacao.

FRASQUITA
¡Es q'er niño e mú valiente!

SOLEÁ
¡Es que sabe atorea!

PADRE ANTÓN
¡Qué diablo de chiquiyo!
¡Cuántô moñô va a quitá...!
Siempre tuve güena mano
ar dar la bendisión:
muchacho ar que bautiso,
mata má q'er sarampión.

FRASQUITA Y SOLEÁ
¡Tié rasón!

PADRE ANTÓN
Ar Pacorro y ar Lobito,
ar Pelusa y ar Chavito
y a Pepete, «er Niño der Portá»,
a tós esô mataorê,
q'entre lo güeno
son lo mejorê,
lê he puesto yo la sal.

FRASQUITA
Pué ar bautisá a mi Rafaeliyo
se extralimitó.

PADRE ANTÓN
Es que se me fue la mano
y er salero... se vorcó.

SOLEÁ
¡Ay, qué grasia tiene!

FRASQUITA
¡Es que está sembrao!

PADRE ANTÓN
¡Pá salero y grasia
lô de mi ahijáo!

FRASQUITA
Ya no debe de tardá.

SOLEÁ
Ya debiera estar aquí.

PADRE ANTÓN
¡Ay, q'abraso que le voy a dá!

SOLEÁ
¡Mi corasonsito ya no pué esperá!

FRASQUITA
¡De impasiensia ya no sé esperá!

PADRE ANTÓN
¡Bien nô lo hase descá!

CORO
(Interno.)
¡Vamo, que ya yega Rafaé!

PADRE ANTÓN
¡Ya viene la gente!

CORO
¡Vamo a la fiesta sin tardá!

FRASQUITA
¡Aquí yegan ya!

CORO
¡Viva er torero de carté!

PADRE ANTÓN
¡Josú, qué gentío!

CORO
¡Viva er torero de verdá!

FRASQUITA
¡Él ê, Soleá!

SOLEÁ
¡Yega ya, tormento mío,
que te espero y no te espero!
¡Yega ya!
*(Aparece el CORO GENERAL
de campesinos, cortijeros, mozos;
todos en tropel y llenos de alegría.)*

CORO
¡Ya yega er bravo Rafaé!
¡Ya con su gente yega aquí!

FRASQUITA y PADRE ANTÓN
¿Estâi segurô?

CORO
¡Claro que sí!
Ya le vimô vení por la carretera,
en un coche de lujo con sei cabayô.
Y vinimô corriendo antê q'er viniera,
pá aplaudí la yegada der mataó.
Corre muliya torda campaniyera,
corre que Soleá su cariño espera,
suene er campaniyeo, suene er cascabeleo
que con su alegre son
va tocando a gloria mi corasón.
¡Ya se alegra er corasón!
*(Suenan por detrás del cortijo cascabeles,
un silbido, un trallazo y una voz potente
que grita: «¡¡Sooo!! ¡¡Cabayo!!».)*

CORO

¡Ya están tocando a gloria
en mi corasón! ¡Mi corasón!
¡Traigamô en hombrô ar bravo torero,
que vea su Mare q'ên triunfo yegó!

(Hacen mutis algunos hombres.)

¡Que yegue con parmâ er gran mataó!
¡Ah! ¡Que viva er gran Rafaé,
(Baten palmas a la salida de RAFAEL.)
que viva er gran mataó!
¡Que vivan lô torerô con grasia,
vergüensa y valô!
¡Olé ya! ¡Olé ya!
¡Viva tu mare salá
y viva Soleá,
que esperándote está!
¡Olé ya lô torerô verdá!

J

RAFAEL
¡Maresita! ¡Soleá!

SOLEÁ y RAFAEL
¡Ah, por fin yegó la felisiá!

RAFAEL
¿Me esperabâ, vía mía?

SOLEÁ
Te esperaba, Rafaé.

RAFAEL
¡Yo sin ti vivir no pueo!

SOLEÁ
¡Yo sin ti vivir no sé!

HORMIGÓN

(Separándoles.)

¡Niño! ¡Q' hay vesita!
Dejá eso pa despué.

PADRE ANTÓN

¡Tiempo habrá!

FRASQUITA

¡Tiempo habrá!

HORMIGÓN

¡Tiempo habrá!

RAFAEL

Señorê, no hay q'asustarse
pué la cosa é naturâ.

PADRE ANTÓN

¿No te quéa ni un abraso
para er Pare Antón?

RAFAEL

¡Venga un abraso de corasón!
¡Señorê, yo salúo, agradesío
de verdá, a la reunión!

*(Va estrechando la mano a varios
amigos del CORO.)*

³ Macareno, además de referirse a los nacidos y habitantes del barrio de la Macarena en Sevilla, el término «macareno» tiene el valor coloquial de «guapo, majo, baladrón», que todavía le otorga en la actualidad el *Diccionario de la Real Academia Española*.

HORMIGÓN

Señorê, un momento,
q'è os voy a presentá
ar nuevo menumento
(Señalando a RAFAEL.)

q'acaba de yegá.
Rafaeliyo «er Macareno»,³
noviyero se marchó
y ahora güerve de la Corte
con la borla de dortó.
El ersamen fue de buten
y hubo parmâ y hubo olé,
y le dieron por diploma
una oreja der burê.
Y aquer noviyero
hoy é un torero
de lo güeno lo mejó,
pué tomó la arternativa
con matrícula de honô.

FRASQUITA

¡Hijo mío!

SOLEÁ

¡Rafaliyo!

RAFAEL

É verdá, é verdá que tuve suerte
y q'estuve superió
porque le resé a la Virgen
y la Virgen me escuchó.
Que mi pare, q'esté en Gloria,
me enseñó a toreá
y la maresita mía, dende chavaliyo,
me enseñó a resá.

(Su madre le abraza y le besa.)

FRASQUITA

Vamô a dá grasia a la Virgen,
vamô a resarle, hijo mío,
que la Virgen me consede
toíto lo que le pío.

RAFAEL

Vamô, Soleá.

*(Entran en casa SEÑÁ FRASQUITA,
SOLEÁ y RAFAEL.)*

HORMIGÓN

Pare cura, tome y lea.

*(HORMIGÓN entrega al CURA un
«Heraldo de Madrid».)*

PADRE ANTÓN

¿Y q'è esto?

HORMIGÓN

Q'ha de sé...
La revista de lô torô
de anteayé.

*(El CORO demuestra curiosidad
y entusiasmo.)*

PADRE ANTÓN

Vamô a vé.

CORO

¡Vamô a vé!

HORMIGÓN

Escomiense osté a leé
y límpiense la baba,
porque se le va a caé.

CORO

¡Vamô a vé! ¡Vamô a vé!

PADRE ANTÓN

Chitón y atensión.
Veamô si é verdá
q'er niño ha jecho
una revolusión.

*(El CURA se ha sentado y le rodea el
CORO. Se pone las antiparras y se
dispone a leer. Expectación general.)*

Sale al ruedo er primer toro
berrendo en colorao,
güen moso y bien armao...

HORMIGÓN y CAIRELES

¡Tarmenete un carabao!⁴

PADRE ANTÓN

...y ar punto «er Macareno»
se marca seî verónicâ de olé
serca y parao.

HORMIGÓN y CAIRELES

¡Y aplaude er senáo!

PADRE ANTÓN

Luego en lô quitê derrocha
la sarsa torera
y, siega ya la fierá,
tras der capote va.

HORMIGÓN y CAIRELES

¡Hirnotisá!

PADRE ANTÓN

Coge lô palô y clava
trê parê ar quiebro,
lô trê en la aguja...

HORMIGÓN y CAIRELES

...y sin mové lô pié.

PADRE ANTÓN

¡Cayarse ostés!

HORMIGÓN y CAIRELES

Pué vaya osté viendo
lo q'hisó despué.

PADRE ANTÓN

Brinda er toro ar presidente
y manda que su gente
se vaya ar cayejón.

HORMIGÓN y CAIRELES

¡No quéa ni un peón!

PADRE ANTÓN

Despliega la muleta
y ar darle er primer pase naturá
coge un pitón...

HORMIGÓN y CAIRELES

¡La insolasión!

⁴ Carabao, «rumiante parecido al búfalo, pero de color gris azulado y cuernos largos, aplanados y dirigidos hacia atrás, principal bestia de tiro en Filipinas», según el *Diccionario de la Real Academia Española*.

* Camará, expresión que denota sorpresa (nota añadida para esta publicación).

PADRE ANTÓN

Le da cuatro pasê de pecho
pegándose a lô costiyarê,
intercalando un molinete superiô...

HORMIGÓN y CAIRELES

¡Un ventilaó!

PADRE ANTÓN

...y en cuanto se cuadra er de Miura,
entrando a matá mú derecho,
metió el estoque hasta la mano.

HORMIGÓN y CAIRELES

¡Hasta er codo se mojó!

PADRE ANTÓN

Rueda er toro sin puntiya.

HORMIGÓN y CAIRELES

¡La oreja le cortó!

PADRE ANTÓN

La gente loca lá parmâ toca
y así le dise ar mataó:
¡bendita tu gracia, tu mare y tu pare,
y er cura grasioso que te bautisó!
¡Ese cura soy yo!

CORO

¡Que lo bautisó!

PADRE ANTÓN

¡Ese cura soy yo!

TODOS

¡Que lo bautisó!
¡Que viva la mare q'a ti te parió
y er cura grasioso q'e te bautisó!

PADRE ANTÓN

Camará* con er chiquiyo,
no se pué que'ar mejó.

HORMIGÓN

¡Jué er disloque!

CAIRELES

¡Jué er delirio!

HORMIGÓN

¡Loco ar públicó gorvió!
¡Vaya un niño atoreando!

CAIRELES

¡Vaya estilo ar pareá!

HORMIGÓN

¡Qué fenómeno aguantando!

CAIRELES

¡Qué reaño pá matá!

PADRE ANTÓN

Ya me están entrando ganâ
de quitarme la sotana
pa ir a verle toreá.

*(Salen RAFAEL, SOLEÁ y
SEÑÁ FRASQUITA.)*

RAFAEL
Señorê, ya estoy aquí.

CORO
¡Que viva er gran mataó!

RAFAEL
Aquí está la reina de mis alegríá
y estando a mi vera me siento felí.

SOLEÁ
También, Rafaeliyo, yo soy mú dichosa
y naíta me farta teniéndote a ti.

CORO
¡Olé que sí! ¡Olé que sí!

RAFAEL
Gitana mía, dime que me quierê,
dímelo mil vesê, mi lusero.
¡Dílo elante e tóa la gente,
dílo elante er mundo entero!

SOLEÁ
¿Y por qué me lo preguntá
si ya sabê que te quiero?

RAFAEL
¡Que me quierê!

SOLEÁ
¡Que te quiero!

CORO
¡Empiese ya la juerga y venga er vino!

RAFAEL
¡Venga ya!
Venga una caña de mansaniya,
que beber quiero con mi chiquilla.

CORO
¡Empiese la juerga y venga jaleo!
¡Olé la alegría! ¡Olé y reteolé!
(*Aparece la GITANA sola.*)

]

GITANA
¡Salú pa la gente güena!
Salú, Rafaeliyo, salú Soleá.
Son tû gitaniyô
q' hoy quieren cantâ y bailâ.

SOLEÁ
(*A RAFAEL.*)
Si tú dâ lisensia.

RAFAEL
No hay inconveniente.

GITANA
Grasia, saleroso.

SOLEÁ
Yama ya a tu gente.

* Undivê, refierese a Dios en caló
(nota añadida para esta publicación).

GITANA
(*Llamando a los GITANILLOS.*)

¡Vení p'acá!
Vení ya, gitaniyô
q'os yama Soleá.

(*Entran en tropel los GITANILLOS y
las parejas del garrotín — cuatro niños —;
rodean a SOLEÁ y RAFAEL muy
cariñosos.*)

GITANILLOS
Salú pa Soleá,
q' é la flô de la gitanería,
salú pa Rafaé,
lo mejó de toa la torería
y salú pa toítô
lô de la reunión.

GITANA
Venga ya er garrotín, gitaniyô,
que lo canto yo.
(*Forman un semicírculo coros y partes, y
las parejas de GITANILLOS se preparan
para bailar.*)

Que con er garrotán,
que con er garrotín,
parejita de postín.
Que con er garrotín,
que con er garrotán,
que por ti bailando están.
Gitaniya es eya cañí
y er mosito é de calía,
q' Undivê* premita que lô dô
vivan con felisiá.
Er torero querencioso
que camela esa gitana
d'er cortijo va a yevarse
la rosita má temprana.

GITANILLOS
Una y dó son tré
y a la vera está,
a la vera, vera, vera,
vera verita de Soleá.

GITANA
¡Bailá! ¡Cantá!
¡Gitaniyô,
cantá y bailá!
Tra la la la la la.

GITANILLOS
Tra la la la la la.

GITANA
¡Bailá!

GITANILLOS
Tra la la la la la.

GITANA
¡Cantá!
¡Con er garrotín, con er garrotán!

GITANA y GITANILLOS
¡Bailá, gitaniyô!
¡Garrotín!
¡Con er garrotán!

RAFAEL
Mú bien por lô gitanillô
y agradeesco la atensión.

SOLEÁ
¿Quiés que se quéen?

RAFAEL
Yo los convío.

GITANA
¡Bendito tu corasón!
Ven aquí tú, resalao,
patitâ de bailao.

RAFAEL
¿Qué quierê, di?

GITANA
La güenaventura
te vi a desí.

SOLEÁ
¡No, no!

RAFAEL
¿Por qué?

SOLEÁ
No sé...

RAFAEL
No tengâ mico, mujê.

GITANA
Ponme en la parma e la mano
una monéa de prata,
(*RAFAEL le da un duro.*)
q'ahora tu sino vâ a sabé.

RAFAEL
¡Vamò a vé!
(*Todo el CORO se aproxima al grupo
silenciosamente y con curiosidad.*)

GITANA
(*Se persigna con el duro en la mano.*)
¡En er nombre de Dió,
Nuestro Señó y de su Santa Crú,
venga a mis ojô la lú
que tóito lo ve!
(*Se guarda el duro en el pecho.
Coge la mano de RAFAEL y le dice
la buenaventura.*)
Esta raya te marca er camino
que yeva a la gloria,
fortuna y riqueza,
y bien claro está escrito en tu sino
q'hâ de sé torero
por tu arte y guapesa.
(*Con cierta intención.*)
En amorê será esgrasiaíto
si un hombre moreno
se crusa en tu paso,
pero aquí mesmamente está escrito
que no hâ de temerle
si no le hasê caso.
Y esa mosita
q'a tu verita
me está êcuchando,
su querê te darâ
y pa ti solo será.
¡Qué duquitâ por ti está pasando!
¡Probesita, stâ yorando!

RAFAEL
¡Soleá!

GITANA
¡Por ti está sufriendo y penando!
(*Vuelve a fijarse en las manos.*)
¡Josú! Por lô clavô de su Crú.
¿Q'és lo que veo en tu mano?
¡Aquí êtâ, fijatê!

RAFAEL
¿Pero qué?

GITANA
¡Puê ahorita lo vâ a sabé!
Esta raya de tu mano
q'está rota y retorsía,
ésta q'hasta er fin no yega
é la raya de la vía.
Rafaeliyo «er Macareno»,
no te fiê de tu suerte,
no t'arrimê a lô torô
que pués encontrâ la muerte.

TODOS
¡Que pués encontrâ la muerte!
(*Burlándose.*)
Ja, ja, ja, ja, ja...
(*Barullo, risas y algún movimiento.*)

FRASQUITA
¡Caya, gitana embustera!

HORMIGÓN
¡Quita d'ahí, esaboría!

PADRE ANTÓN
¡También son ganâ, señorê,
d'amargarle a uno la vía!

GITANA
¡La gitana sólo ha dicho la verdâ!
¡Y en la parma de la mano escrito está!

RAFAEL
¡Bien pué sé! ¡Bien pué sé!
¡Pero elante de lô torô
la cara no he de vorvé!

CORO
¡Olé que sí! ¡Mú bien hablao!

HORMIGÓN
¡Chócala, que m'hâ gustao!

RAFAEL
Señorê, no hay q'apurarse,
lo q'está haciendo aquí farta
es er vino p'alegrarse.

CORO
¡Empiese la juerga y venga jaleo!
¡Olé la alegría! ¡Olé y reteolé!

RAFAEL
Soleá, toma esta caña de mansaniya,
bebamò juntô que sabé quiero
lô secretiyô de mi chiquiya.
Bebe, gitana,
pon en er vino toa la dursura
q'hay en tû labiô de pura grana,
bebe ya, que de ganâ me muero,
bebe, gitana.

SOLEÁ

Pué voy a bebé
y tós mi secretô
los vá a sabé.

¡Trae p'acá!
¡Si q'íes sabê mi secretô,
ya puê bebé la mitá!

*(Bebe rápido y entrega la caña a RAFAEL.
Bebe RAFAEL y aparece el «GATO
MONTÉS», que baja de la Sierra. Con él
vienen tres bandidos que quedan en lo alto
hasta el mutis del «GATO MONTÉS».)*

EL GATO MONTÉS

(Llegando al centro del escenario.)

¡Güenâ tardê!
(Estupor general.)

SOLEÁ

¡Es é! ¡Juaniyo, «er Gato Monté»!
(Intentan huir los del CORO.)

EL GATO MONTÉS

¡No!
(Dominando a todos.)
¡D'aquí no se marcha náide
hasta que me marche yo!

RAFAEL

Cara la broma te va a costá
si no dise mú pronto
qué é lo que quierê.
¡Vamô pué! ¡Habla ya!

EL GATO MONTÉS

Carma..., carma.
(Despacio, con cachaza.)

No me vengâ con desplantê
ni lâ jechê de valiente,
porque si tú no está solo,
también traigo yo mi gente.

RAFAEL

¿Pué saberse quién erê
y a q'hâ venío?

EL GATO MONTÉS

¿Que quién soy yo?
¿Q'a q'hé venío?
É bien fasí de sabé:
que lo diga si lo sabe,
que lo diga si é que quiere
esa mujê.

RAFAEL

¡Soleá!
Habla y dime la verdá.

SOLEÁ

¡No sé ná!...

RAFAEL

¡Soleá!

SOLEÁ

Juaniyo, vete, por Dió,
ni en la tierra ni en er sielo
pué habê ya ná entre lô dô.

EL GATO MONTÉS

¡Mentira!
(A SOLEÁ.)
¡Dí que me quierê entoavía!

SOLEÁ

¡Caya!

EL GATO MONTÉS

¡Dí que me quierê!

SOLEÁ

¡Caya!

RAFAEL

¡Basta ya!
¡Tú vete adrento y no sargâ mã!

}

EL GATO MONTÉS

¡Probe chiquiya!
¡Ay, cómo sufre mi gitaniya!
Eya me quiere
y sù peniyâ cayando muere.
Ya lo has oío:
ni en la tierra ni en er sielo
pué habê ya ná entre lô dô.
En er sielo no lo sé,
pero lo que é en la tierra,
mía o de naide ha de sé.

RAFAEL

¡Eso lo vamô a vé!
*(Los de escena sujetan a RAFAEL
y al «GATO MONTÉS».)*
¡Sortarme! ¡Sortarme!

HORMIGÓN

¡Quieto, Rafaé!

EL GATO MONTÉS

Carma, carma, dejarlo ya.
No te pierdá, Rafaliyo:
una vê maté yo a un hombre
y ahora yoro arrepentío.

RAFAEL

Güeno está yá, no ascucho má.
Buscamé cuando esté solo
y entonse..., m'encontrará.
(Mutis de RAFAEL por la casa.)

PADRE ANTÓN

Juaniyo, vete, por Dió.

EL GATO MONTÉS

Pare cura,
rese usté por mí y por tós...

PADRE ANTÓN

¿Qué piensá?

EL GATO MONTÉS

¿Qué he de pensá?,
si lâ cosâ que se piensan...
aluego quéan en ná.

PADRE ANTÓN

¡Juye!

HORMIGÓN

¡Juye!

EL GATO MONTÉS

¡Juir! ¡Juí de la gente, juí é mi ofisio!
¡Juí, juí de lo que se quiere,
éste sí que é sacrificisio!

PADRE ANTÓN

¡Orvíala!

EL GATO MONTÉS

¿Cómo? ¿Cómo?
¡Orviarla!
¿Cómo se puede orviá
un queré que ni aún la muerte
ha de poerlo arrancâ?,
un queré q'está aquí dentro
como Dió está en la crú.
¡Clavao y sangrando er pecho!
Por eya maté a un hombre
y fui a la cársê,
y me jugué la vía
por libertarme.
Por verla me eché ar monte
y soy bandío,
por eya he sío siempre
tó lo q'he sío.
No tengaí mico de mí,
a naide le jise daño
dende q'e libre me ví.

HORMIGÓN

Juaniyo, güerve a la Sierra,
miá que te siguen lô pasô,
miá que puén echarte a tierra.

EL GATO MONTÉS

Sí,... me iré.
¿Me perdona, Pare Antón?

PADRE ANTÓN

No sé si erê bueno o malo,
pero ahí va mi bendisíon.

CORO

Juaniyo, orvía
hasta er nombre de Soleá.

EL GATO MONTÉS

¡Orviá!
¿Cómo he de orviarla,
si pa eya sola yo he vivío,
por eya fui preso.
por eya soy bandío,
por eya fui malo,
por eya perseguíu.
Juye, bandolero,
juye der mundo entero,
juye pa' la Sierra,
no te quéa ya ná en la tierra,
juye á la Sierra.
Solo ayá en mi cueva
paso lâ ducâ* de la muerte,
mardita mi suerte,
mardito mi corasón.
(Empieza a hacer mutis.)

CORO

Juye, bandolero,
juye der mundo entero,
juye pa la Sierra,
no te quéa ya ná en la tierra.

* Ducâ, espíritu en caló.

**Duquitâ, dolor en caló
(notas añadidas para esta publicación).

EL GATO MONTÉS

Ya ná en la tierra.

CORO

Juye a la Sierra, juye.

EL GATO MONTÉS

(Dentro, alejándose.)
¡Juye!

HORMIGÓN

Señorê, no ha pasao ná,
cada mochuelo a su olivo.
Güenâ tardê y descansâ.

CORO

¡Andando! ¡Marchemô!
¡Mu güenâ! ¡Salú!
(Desaparece el CORO tras el cortijo.)

PADRE ANTÓN

Se fue ya, no hay que temê.

SOLEÁ

Se fue, sí,
ya no vorverá.
Se fue,
¡ay, ya no vorverá!

PADRE ANTÓN

Ese querê, chiquiya,
é una locura.

SOLEÁ

¡Sí!

PADRE ANTÓN

¡Tíes q'orviarlo!

SOLEÁ

¡No!
(Con firmeza.)
¡Eso jamâ!
Si orviarlo yo quisiera,
orviarlo no podría,
que lo yevo clavaíto
en el arma toá la vía.
Ya lo sé q'es imposible
que yo sea de Juaniyo
y a cachitô m'hago l'arma
por querê a Rafaliyo.
Ya no sé que é lo que quiero
y sufro y yoro por mi querê.
¡Maresita, qué duquitâ**
queré a un hombre que no pué sé!

PADRE ANTÓN

¡Tú lo has dicho: no pué sé!

SOLEÁ

¡Ya lo sé!

PADRE ANTÓN

Piensa que Rafaliyo
te encontró esamparaíta
y acobijo en su cortijo
te ofresió
y su querê te dio.

SOLEÁ

Sí..., pero yo a otro quiero
y por él me muero.

PADRE ANTÓN

Orviarle debê
si ser felí quererê.

SOLEÁ

Orviar nunca podría
ar q'ha sío toa su vía
esgrasiaíto por mí.

}

SOLEÁ

Juntô, dende chavaliyô,
por lâ carreterâ
íbamô lô dô,
librê como pajariyô
que vuelan
a la voluntá de Dió.
Ér me quiso y yo le quise
sin hablarnô nunca
de nuestro querê
y así fuimô por er mundo roando
a sufrí y a padece.
A un gachó que me quería
cara a cara lo mató;
preso fue por curpa mía
y por verme se escapó.
Y, aunque de tós perseguíto,
ar mismo cortijo
de noche venía
y, entre amarguitô suspirô,
ar pié de mi reja
así me desía:
«¡No m'orviê, vía mía!»
¡Suya, suya, sí,
suya quiero yo sé!
¿Hasta cuándo querrá
Dió der sielo
que no puéa
a quien quiero, querê?

PADRE ANTÓN

¡Probesiya!

SOLEÁ

¡No diga naíta, Pare Antón!

PADRE ANTÓN

Secreto de confesión.

(Se va el CURA poco a poco.)

Me parese, curita,
que t'has lusío:
predicar en desierto,
sermón perdío.

*(SOLEÁ queda sentada bajo el
emparrado, frente al público. Salen del
cortijo RAFAEL y HORMIGÓN.)*

}

HORMIGÓN

¿Hasta cuándo?

RAFAEL

Er juevê estaré en Seviya.

HORMIGÓN

Pué salú y hasta la güerta.

RAFAEL

Un salúo a la cuadriya.
Ya êtamô solô.

SOLEÁ

Solô no, mi Rafaeliyo,
q'una sombra me persigue
y se crusa en mi camino.

RAFAEL

No t'asustê tú, y no yorê
q'a mi lao estâ segura.
Defendé sabré tu persona y tu cariño,
tu cariño q'ê mi vía,
q'ha de sê pa siempre mío,
mío ná má, mío p'a siempre,
mi bien querío.
Ven a mi vera,
ven, gitana mía, ven que te quiera,
ven a mi verita,
ven, mi gitana.
Ven a mi vera.
¡Qué ganitâ que tenía
de tenerte junto a mí
pá mirarme en esô ojô
y pá beberme tû suspiritô!
¡Ven, mi gitana,
ven a mi verita, ven!

SOLEÁ

¡Rafaeliyo é mi arma!

RAFAEL

¿Qué tienê?

SOLEÁ

No sé...

RAFAEL

¿Ya no yora mi gitana?

SOLEÁ

Ya no yoro, Rafaé.

RAFAEL

Tu querê é mi alegría.

SOLEÁ

Mi alegría é tu querê.

RAFAEL

Gitaniya de lô ojô negrô,
me muero de gusto
mirándome en eyô.
Gitaniya chiquita y bonita,
carita de rosa,
boquita de mié.

SOLEÁ

Rafaé de mi vía,
me tié tu cariño
loquita perdía.

RAFAEL

Soleá, tú será, vía mía,
la alegría de tu Rafaé.

SOLEÁ

No me mirê d'ese modo.

RAFAEL

Déjame mirâte así.

SOLEÁ

P'a ti sólo é mi cariño.

RAFAEL

Mi cariño é tó pa ti.

SOLEÁ y RAFAEL

Siempre así.

J

PASTORCILLO
(*Dentro. En estilo popular andaluz.*)

A una gitaniya quiero
y esa gitaniya é mía.
Er que quitármela quiera,
tiene pena de la vía.

RAFAEL
¿Quién canta esa copla?
¡Responde, Soleá!

SOLEÁ
¡No sé... no sé!

RAFAEL
¡Tú nunca sabê ná!

SOLEÁ
Es un cantar de la tierra,
que lo canta un pastorsiyo
siempre que baja e la Sierra.
(*Baja de la Sierra un PASTORCILLO
y cruza la escena arreando el ganado con
voces de «¡Riá, borrega!», y desaparece
detrás del cortijo.*)

RAFAEL
Esa copla é un'amenasa,
esa copla é un insurto.
P'a esa pena de la vía,
yo conseguiré el indurto.

SOLEÁ
¡Rafaé!

RAFAEL
¡«Gato Montê»!
¡Que Rafaé «er Macareno»,
aún no sabê tú quién é!

SOLEÁ
¡Rafaliyo!
Por tu mare te lo pío,
no hagâ caso der cantá.

RAFAEL
¡Yo te juro q'è esa copla
no la güerve tú a escuchá!
(*Como recordando la letra.*)
¿Cómo dijo? ¿Cómo fue?
«A una gitaniya quiero
y esa gitaniya é mía.
Er que quitármela quiera...»

EL GATO MONTÉS
(*Apareciendo en lo alto de la montaña.*)
«¡...tiene pena de la vía!»

RAFAEL
¿Tú aquí?

EL GATO MONTÉS
¡Sí!
(*RAFAEL saca una faca y va hacia el
«GATO MONTÉS» que, al mismo
tiempo, baja con la carabina cogida por
el cañón, dispuesto a partir la cabeza a
RAFAEL.*)

¡Atrá!
(*RAFAEL retrocede.*)

¡Atrá! ¡Rafaé!
(*Quedan frente a frente y, en medio,
SOLEÁ.*)
Ê mu poco p'aéste «Gato» un cachorro
de lebrel.

RAFAEL
¿Qué quierê, dí?

EL GATO MONTÉS
Sabía q'estaba solo y encontrarte
vengo aquí.

RAFAEL
¡Pué sí!
Solo êtamô cara a cara,
solo êtamô frente a frente,
y ande vaya otro valiente,
Rafaeliyo «er Macareno» va también.

EL GATO MONTÉS
Guárdate pa lô torô
la valentía,
porque pué haserte farta
er mejó día.

RAFAEL
(*Arroja al suelo el cuchillo.*)
¡«Gato Montê»,
habla claro si è que quierê
y acabemô de una vê!

EL GATO MONTÉS
Pué muy claro voy a hablá,
pero conste que no vengo
a peî ni a suplicá.
Yo vengo a imponê la ley,
porque con ésta y con éste

(*Por la carabina y el corazón.*)
ande yo voy soy el rey.
Esa mujé sólo è mía,
esa mujé me quíe a mí,
porque eya no pué quererte,
aunque te diga que sí.

RAFAEL
Pero tuya no pué sê.

EL GATO MONTÉS
Ya lo sé,
y por eso mesmamente
no es p'a naide esa mujé.

RAFAEL
¡Eso ya se verá!

EL GATO MONTÉS
¡Eso ya está visto mú pronto!
¡Coge er cuchillo y verá!
(*RAFAEL va a coger el cuchillo del suelo,
pero antes lo coge SOLEÁ.*)

SOLEÁ
¡No, no!
¡Por Dió lo pío,
ten compasión!

EL GATO MONTÉS

¡Soleá!

SOLEÁ

¡Si le matâ,
yo te juro por mi sarvasión
que me parto er corasón!

EL GATO MONTÉS

¡No, no!

RAFAEL

¡Trae er cuchiyó,
trac, Soleá!

SOLEÁ

¡Eso no!
(SOLEÁ arroja al pozo el cuchillo.)
¡Eso en jamâ!

EL GATO MONTÉS

Suerte has tenío, chavâ,
porque yo no mato a un hombre
no siendo de iguá a iguá.

SOLEÁ

Perdónale que me quiera:
ése es tó er mâ que m'ha jecho.

EL GATO MONTÉS

Yo no sé lo que es perdón,
q'a mí naide me perdona,
ni tengo ya sarvasión.
Ascucha pué, «Macareno»:
o dejâ a esa mujé
o juro q'he de matâte.

RAFAEL

¡Mientrá yo viva, mía ha de sé!

EL GATO MONTÉS

Pué entonsê, ascucha lo que hay q'hasé:
en Seviya er domingo
matâ sei toro en la corría.
Vamô a vé si erê hombre
y hasta ande yega tu valentía.
Oye bien, «Macareno»,
que te lo juro por mi queré:
que si delante d'un toro
tú no dejâ cogé,
ande te encuentre, te mato.
Lo juro por esa mujé.

SOLEÁ

¡José, Dió mío!

EL GATO MONTÉS

¡No lo orví!

RAFAEL

¡Déjame ya!

EL GATO MONTÉS

¡Y lo dicho, dicho está!
(Desaparece por la montaña, haciendo juramento de matarle.)

RAFAEL

¡Ven aquí, Soleá!
(RAFAEL trae a SOLEÁ hasta el primer término.)

SOLEÁ

¡Rafaé!

RAFAEL

¡Ven acá!
¡Mírame p'a que yo vea
en tû ojô la verdá!

SOLEÁ

¡Mírala!

RAFAEL

¡No veo ná!
(Él la despide airado y ella va a caer sobre una silla.)
¿Quién conose la verdá?
¿Quién la ha visto...
y ande está?

FRASQUITA

(Saliendo del cortijo.)
¡Rafaliyo, hijo mío!

RAFAEL

(Abrazándola.)
¡Maresita!
¡Aquí está la única verdá en la vía!
¡Ésta sí q'è la verdá!
(Se abrazan furiosamente.)

Fin del Acto Primero

S

egunda parte

Acto Segundo

]

PRELUDIO

CUADRO PRIMERO

Interior de la casa del «MACARENO» en Sevilla. Son la dos de la tarde en un caluroso día de verano. En el foro izquierda se ve el típico patio andaluz con plantas, flores y una fuentequilla con un surtidor en el centro. A la derecha, en el foro también, una cómoda con una imagen de la Virgen, alumbrada por una lucecita de aceite. Entre la cómoda y el hueco del patio, un gran cartel de toros de la Plaza de Sevilla, en el que se lea claramente que va a matar SEIS MIURAS, RAFAEL RUIZ «EL MACARENO». Debajo del cartel, una mesita de junco con cañeros y botellas de varias bebidas. Sillas de junco. En una silla aparece «EL MACARENO» vestido de torero, sin chaleco ni chaquetilla. Detrás de él aparece CAIRELES, el mozo de estoques, haciéndole la coleta. En primer término izquierda, puerta practicable que conduce a las habitaciones interiores.

(Se alza el telón.)

]

SOLEÁ

(Dentro.)

No quierâ nunca a un torero,
porque dan mú mala vía
y hasta que güerven a casa,
¡ay, mi mare!,
se pasan muchâ fatigâ.

CAIRELES

¡Y olé!

RAFAEL

¡Ésa é mi niña!

VENDEDOR

(Dentro.)

¡Ar jahmín, niña, ar jahmín,
clavelê y nardô,
rositâ de pitiminí,
ar jahmín!

(Alejándose.)

RAFAEL

¿Qué hora é ya?

CAIRELES

Ya han dao lâ dô.

RAFAEL

Anda y yama a Soleá.

(Mutis CAIRELES por la izquierda. RAFAEL se levanta.)

¡Vaya una tarde bonita
que jase pá toreá!
¡Este sô y esta alegría
no se vé en ninguna parte
como aquí, en mi Andalucía!
Bendita la tierra mía,
donde é la noche mâ clara,
donde mâ lú tiene er día.
¡Bendita sea mi tierra,
bendita mi Andalucía!

(Aparece SOLEÁ por la izquierda.)

SOLEÁ

¿Me yamabâ, Rafaliyo?

RAFAEL

Sí, mujé,

(RAFAEL lleva puesta la corbata debajo del cuello, pero sin hacer.)

pá que me hagâ la corbata,
que yo no me la sé hasê.

SOLEÁ

¡Josú, qué piyo!

¡Vaya un tronera!

¿Y pué sabêse quién te la jase
cuando estâ fuera?

RAFAEL

No falta un arma
caritativa.

SOLEÁ

¡Vaya por Dió!
 Pué esa armita
 voy a sé yo.

(Él le ofrece los dos cabos de la corbata.)

RAFAEL

Toma pué la corbata,
 que quiero que me la pongan
 esá manitá de plata.

(Ella coge los extremos y, al empezar a hacerla, él le besa las manos.)

SOLEÁ

¡Niño!

(Beso.)

RAFAEL

¿Qué fue?

SOLEÁ

¡Que t'has aprovechao!

RAFAEL

Tié rasón,
 pero te juro
 que lâ manô te he besao
 como se besan lô piê
 de Cristo crusificao.

SOLEÁ

Siendo así,
 te perdono por esta vé.

RAFAEL

¡Vamô ya!

SOLEÁ

¡Vamô pué!
 Q'estâ cositâ tan finâ
 tampoco lâ sé yo hasé.

(Ella le empieza a hacer la corbata.)

RAFAEL

(Comiéndosela con los ojos.)

¡Qué bonita estâ de serca,
 gitaniya resalá!

Cuando te miro a la cara,
 ya no m'acuerdo de ná.

SOLEÁ

Estáte quieto, niño,
 que farta lo mejó.

RAFAEL

Ninguno s'estaría
 tan quieto como yo.

SOLEÁ

Ya vá a está.

(Queda hecha la corbata.)

RAFAEL

No me pueo aguantá.

(La besa en la frente.)

¡Toma!

SOLEÁ

¡Pero niño! ¿Otra vê?

RAFAEL

Es que...

SOLEÁ

¡Quita, quita!

RAFAEL

¡Pero, mujé...!

SOLEÁ

¡Pum!

Ahora me vá a desí
 q'has besao a Santa Rita.

RAFAEL

(Abrazándola.)

¡Qué grasiosa è mi gitana!

¡Qué presiosa! ¡Qué bonita!

SOLEÁ

¡Qué templao é mi torero!

RAFAEL

Di, ¿me quieres?

SOLEÁ

¡Sí, te quiero!

RAFAEL

¡Gitaniya de mi vía,
 yo te quiero sólo mía!

SOLEÁ

Sólo tuya sê yo quiero,
 Rafaeliyo de mi vía.

RAFAEL

Gitaniya de mi vía.
 Dime que me quierê, Soleá,
 dímelo otra vé.

SOLEÁ

¡Te quiero, mi Rafaeliyo,
 porq'hâ sío güeno pá mí!
 ¡Te quiero porque me sale
 del arma querête así!

Yo andaba por er mundo
 siempre roando,
 triste y solita.

Tú la mano me diste
 y me recogiste
 a tu verita.

De toâ mí penitâ
 fuíte la sarvasión,
 bendito sea mil vesê,
 bendito sea tu corasón.

RAFAEL

No digâ eso, chiquiya,
 no digâ eso.

SOLEÁ

Déjame que te lo diga,
 toíto er bien que tú m'hâ jecho.

RAFAEL

Pué to eso é poco, Soleá,
 pa lo que t'espera.

SOLEÁ

Yo, en teniéndote a mi vera,
 ya no m'hasé farta ná.

RAFAEL

¡Soleá!

SOLEÁ

¡Rafaeliyo!

RAFAEL

¡Mi gitana!

SOLEÁ

¡Mi toreriyó!

RAFAEL

¡Tuyo, tuyo!, ¡Sí!
Torero quiero sê
y a toreá pá ti,
que yo por ti,
gitana mía,
elante de lô torô
me juego la vía.

SOLEÁ

Torero quiere sê y atoreá pá mí.
¡Ay, mi torero, te quiero!
¡Rafaé de mi vía!
¡De verdá!

RAFAEL

Torero quiero sé yo pa ti.
¡Ay, mi gitana, te quiero!
¡Soleá de mi vía!
¡De verdá!

*(Aparece por el patio HORMIGÓN,
vestido de picador.)*

]

HORMIGÓN

¿Se pué pasá?

SOLEÁ

¡Hormigón!

HORMIGÓN

Servió.

RAFAEL

¡Alante, tumbón!⁵

HORMIGÓN

Hombre, no hay derecho
a la esagerasión.

RAFAEL

¿Has visto lô Miurá?

HORMIGÓN

¡Son sei catedralé!

SOLEÁ

¿Tienen muchô cuernô?

HORMIGÓN

Sei parê cabalé.

SOLEÁ

¡Josú!

HORMIGÓN

Yevan dô puñalé,
cá uno en er testú.

RAFAEL

¡Y poquitâ ganâ que tenía
de toreá en Seviya
con ese ganao!

HORMIGÓN

Pué a mí me jase
mú poquita grasía,
porque siempre sargo
desencuadernaó.

SOLEÁ

¿Son mú bravô?

RAFAEL

Lô mâ bravô.

HORMIGÓN

Sí..., pero con mala intensión,
porque tiéne un pescueso, camará,
q'ê tarmente un acordión.

SOLEÁ

¡Josú, qué mico!

RAFAEL

Caya, mujé.

SOLEÁ

¿Y si te cogen?

RAFAEL

¿Qué han de cojé?
Er toro q'a mí me coja
aún tié que nasé.

HORMIGÓN

¡Me parese!

RAFAEL

¡Digo, tendría que vé!
No t'apurê tú, chiquiya,
q'a tu vera he de górvé.
Convía a una copa a Hormigón,
mientrá yo voy a arreglarme.
(Mutis de RAFAEL por la izquierda.)

HORMIGÓN

S'agradese la atensión.

SOLEÁ

¿Mansaniya?

HORMIGÓN

Sí, mujé, mansaniya,
q'ê lo mâ güeno
q'hay en Seviya.

*(SOLEÁ llena una caña de manzanilla
que hay sobre la mesita y se la entrega a
HORMIGÓN.)*

SOLEÁ

Tome osté.

HORMIGÓN

Trae p'acá.

*(Bebe HORMIGÓN y luego se limpia la
boca con el dorso de la mano.)*

Si no fuera por er vino,
no sardría yo a picá.

SOLEÁ

Pué oiga osté, Hormigón:
quiera Dió q'hoy no suséa
arguna esaborisión.*

⁵ Tumbón, tiene los sentidos coloquiales de «disimulado», «socarrón» y «perezoso».

* Esaborición, algo que pudo evitarse y no se hizo en caló (nota añadida para esta publicación).

HORMIGÓN
No hay cuidiao.

SOLEÁ
Es q'osté no sabe
tó lo q'ha pasao.

HORMIGÓN
¿Qué disê, niña?

SOLEÁ
Lo q'oye osté.
Juaniyo, «er Gato Montê»,
a Rafaeliyo y en mi presensia,
jurando por mi querê,
le amenasó con esta sentensia:
«que si hoy, elante d'un toro,
er no se deja cojé,
ande lo encuentre, lo mata.»
Lo juró por mi querê.

HORMIGÓN
Pero, niña...

SOLEÁ
Jurao está.

HORMIGÓN
¿Qué dise?

SOLEÁ
Es la verdá.
¡Tengo mico, mucho, mico!

HORMIGÓN
¿Y qué dise Rafaé?

SOLEÁ
¿Er q'ha de desí?

HORMIGÓN
Aqueya gitana tendría rasón.

SOLEÁ
Fue una profesía.

HORMIGÓN
O una mardisión.

RAFAEL
(*Dentro.*)
¡Soleá!

SOLEÁ
Er me yama.

HORMIGÓN
¿Y su mare?...

SOLEÁ
(*Haciendo mutis.*)
No sabe ná.

HORMIGÓN
Si su mare lo supiera,
no le dejaba torea.
Señorê, qué cosâ pasan...,
no lo quiero ni pensá.
(*HORMIGÓN queda hecho un mar de
confusiones. Sale SEÑÁ FRASQUITA.*)

FRASQUITA
¡Hormigón!

HORMIGÓN
Aquí estoy, señá Frasquita.

FRASQUITA
¿Qué te pasa?

HORMIGÓN
No me pasa ná.

FRASQUITA
Eso s'arregla con mansaniya.

HORMIGÓN
No..., no bebo mâ.

FRASQUITA
Pero, ¿qué te pasa,
si se pué sabé?
(*Mirándolo de pies a cabeza sin
comprender el porqué de su preocupación.*)
¿T'han nombrao la bicha,
o has visto argún tuerto
o t'hâ encontrao ar salí de casa
con argún entierro?

HORMIGÓN
Naíta de eso he visto.

FRASQUITA
Pué entonse, ¿qué é?

HORMIGÓN
Es q'hay díá en q'está uno
pá pegarlo en la paré.
(*Salen SOLEÁ y RAFAEL; éste ya vestido
de luces, pero sin capote ni montera.*)

RAFAEL
No t'apurê tú, chiquiya:
mañana en tóa Seviya
s'hablará der «Macareno».

SOLEÁ
Dió te güerva a casa güeno.

FRASQUITA
Pué, ¿no ha de gorvé, chiquiya?

RAFAEL
¡Sí, mi vía!

SOLEÁ
¡Rafaliyo!

HORMIGÓN
Que va a yegá la cuadriya:
despedise y al avío.

PADRE ANTÓN
(*Dentro.*)
¡Ave María Purísima!

RAFAEL
¿Quién é?

FRASQUITA y SOLEÁ
¡Josú!

HORMIGÓN
¡Er Pare Antón!

PADRE ANTÓN
Me parese q'he cumplío
la promesa de vení.

RAFAEL
¡Tanto güeno por Seviya!

PADRE ANTÓN
Pué todo ê por verte a ti.

SOLEÁ
De paisano paese otro.

PADRE ANTÓN
Pué sí soy er mîmo, sí,
y tú no puê figurâte
lo acharao q' estoy así.⁶

RAFAEL
Pué yo, pá pagarle
lo q' ha hecho usté hoy,
le brindo un toro esta tarde
o dejo de sé quien soy.

FRASQUITA y SOLEÁ
¡Y olé que sí!

HORMIGÓN
¡Mu bien hablao!

PADRE ANTÓN
Traigo er regalo
ya preparao.
Pué si un toro tú me brindá,
juro por mi sarvasión
q' ayí mismo m'alevanto
y te echo una bendisión.

*(Rien todos. Se oye dentro, lado derecho,
el cascabeleo.)*

HORMIGÓN
¡Ahí yega la gente!
(Va creciendo el cascabeleo y los latigazos.)

RAFAEL
¡Soleá!
Saca er capote y la montera.
*(Mutis SOLEÁ. Cesa el cascabeleo. Salen
por el patio tres PEONES con trajes plata.)*

PEONES
Güenâ tardê, maestro
y la compañía.

RAFAEL
¡Hola, muchacho,
vamô ayá!
Cairelê, dalê tabaco
y a la plasa sin tardá.

FRASQUITA
¡Hijo mío!

RAFAEL
Maresita,
no pase pena por mí.
*(CAIRELES reparte puros de una caja
de habanos; al PADRE ANTÓN también
le da uno.)*

FRASQUITA
¡A vê lo que jasê!

RAFAEL
Gorvé a sù brasô.

PADRE ANTÓN
(Mirando el puro que le han dado.)
Esto é mu largo pa mí.

SOLEÁ
(Trayendo el capote y la montera.)
¡Er capote y la montera!

RAFAEL
*(Tomando ambas cosas y poniéndose
la montera.)*
Niña, alegre esa carita
que no quiero vê tristêsâ:
¡aquí ha de sê tó alegríá!

SOLEÁ
¡Alegríá!, Rafaé,
quisiera que no te fuerâ,
quisiera tenerte aquí.

FRASQUITA
Pué tó ê acostumbrarse,
si no, fijate en mí.
¡Adió, hijo mío,
adió, «Macareno»,
que la Virgen te acompaÑe
y quedê como lô güenô!

RAFAEL
Adió, paresita.
Adió, Soleá.

SOLEÁ
Adió, Rafaé.
Que Dió te guarde de todo mal.

RAFAEL
¡Adió!

HORMIGÓN
¡Andando, muchachô!

SOLEÁ
Piensa que no tengo
naíta en er mundo
mâ que a ti.

HORMIGÓN
¡Adió!

FRASQUITA
Güenâ tardê, Hormigón.

HORMIGÓN
Hasta luego.

FRASQUITA
Hijo mío, dame un beso,
prenda de mi corasón.
(Se besan.)

RAFAEL
Bésame tú, Soleá.

⁶ Acharado, del caló acharar, «avergonzar», «disgustar».

SOLEÁ

Pué sí, Rafaé,
voy a darte er primê beso,
pero no te orvié dél.

(Se abrazan los dos y ella le besa en la cara. Desaparecen por el foro los PEONES, HORMIGÓN y el PADRE ANTÓN. Desaparece RAFAEL corriendo.)

RAFAEL

¡Adió!

(Latigazo. Voces y cascabeles que se van alejando. SEÑÁ FRASQUITA, desde el patio, ve partir el coche donde van los TOREROS. SOLEÁ, llorosa, se dirige a la imagen que hay sobre la cómoda.)

SOLEÁ

Mi Virge, óyeme tú:
sé tú su amparo y su guía,
(Entra SEÑÁ FRASQUITA.)
protege a mi Rafaé.

FRASQUITA

¡Soleá!

SOLEÁ

¡Mare mía!
(Quedan abrazadas. Cae el telón.)

]

INTERMEDIO

CUADRO SEGUNDO

Patio de caballos de una Plaza de Toros. Es la de Sevilla, en lo que se refiere al redondel y tendidos que se verán por la puerta de arrastre, pero en lo demás, es necesario prescindir de la verdad por exigirlo así el desarrollo de la acción. En primer término derecha, trasto⁷ lateral con puerta que cierra cuando convenga. Sobre esta puerta se leerá «Enfermería». A la izquierda, en primer término, pequeña capilla con división de escena y, en esta división, puerta, de una hoja también, practicable. Dentro de la capilla, y sobre el lateral, un altarcito y, sobre éste, un crucifijo bastante grande, floreros con flores y dos cirios encendidos. En la pilastra que divide la escena, una pilita de mármol con agua bendita en la que habrá un tarrito con agua de verdad para el detalle cómico de HORMIGÓN. Al foro, rompimiento⁸ de la puerta de arrastre, y este rompimiento figura ser la parte exterior de la plaza. Este gran boquete del rompimiento continuará con un túnel de bóveda hasta las puertas de las contrabarreras, ambas practicables, y después, a un metro de distancia, las puertas de las barreras, también practicables. Al foro, gran forillo en el que se verán los tendidos de sol, llenos de gente. Procúrese que, sin quedar oscura la escena en sus primeros términos, resulte muy luminosa la parte de la plaza.

Al levantarse el telón aparecen en escena algunos PEONES, HORMIGÓN, uno o dos PICADORES, mucho PÚBLICO: admiradores, alguna mujer con traje de fiesta y dos guardias veraniegos. A los pocos compases de levantarse el telón, aparece por la derecha RAFAEL y sus PEONES. La gente y los amigos saludan al «MACARENO». Entra el RECALCAO (picador) a caballo, se desmonta y un MONOSABIO, que venía montado con él, se lleva el caballo.*

Todo este cuadro lo confía el autor al buen gusto artístico y a la buena voluntad de los directores.

(Se levanta el telón. Entran RAFAEL y los PEONES.)

⁷ Trasto, «cada uno de los bastidores que forman parte de las decoraciones de teatro», según el *Diccionario de la Real Academia Española*.

⁸ Rompimiento, «en un decorado teatral, hueco en forma de arco, puerta, ventana, etc. que permite ver lo que hay detrás», según el *Diccionario de la Real Academia Española*.

* Monosabio, mozo que ayuda al picador en la plaza, según el *Diccionario de la Real Academia Española* (nota añadida para esta publicación).

]

RAFAEL

(Llamando.)

¡Hormigón!

(HORMIGÓN se le acerca.)

¿Hâ visto ya la plasa?

HORMIGÓN

¡Un yeno a reventá!

RAFAEL

Pué m'alegro,
que vengo yo esta tarde
con gana é toreá.

HORMIGÓN

Er ganao é de primera,
con bravura y con poér.

RAFAEL

Así quiero yo lô torô,
que con mansô no pué sé.

VOCES

(Dentro.)

¡Naranjà y agua!

(Aparece a caballo el RECALCAO, baja y el MONOSABIO se lleva el caballo. HORMIGÓN, al ver llegar al RECALCAO, hace como que le dice una cosa al «MACARENO» y se aleja de éste.)

RAFAEL

¡Recalcao!

(Llamándole. El RECALCAO se le acerca.)

A vê lo qué é lo que jasê.

RECALCAO
Escuie osté, maêtro.

RAFAEL
Pué mucho ojo,
que si estropeá un toro,
te mando ar cayejón.
(Llama a los PEONES y éstos le rodean.)

Vení acá, muchachô,
y atensión:
a su puesto cada cuá,
que cumpla câ uno
con su obligasión,
que yo haré lo demâ.
Güena suerte, muchachô.
No s' hable mâ.
(Se alejan un poco los PEONES.)

HORMIGÓN
¡Rafaé!

RAFAEL
¿Qué te pasa?

HORMIGÓN
¿A mí...? Ná...,
pero aunque tú ná m' has dicho,
lo sé tó.

RAFAEL
¿Soleá?

HORMIGÓN
Sí, eya m' ha dicho
toa la verdá.

RAFAEL
¿Y bien...?
¿Qué me vâ tú a desí?

HORMIGÓN
Ya sabê que yo te quiero
como si fuerâ hijo mío.

RAFAEL
Sí.

HORMIGÓN
Contesta pué, Rafaliyo,
dime qué piensa tú hasé.

RAFAEL
¿Y tú me lo preguntâ?
¡Hormigón!
¡Yo jago en toâ partê
lo q' è mi obligasión!

HORMIGÓN
Está bien,
pero esa amenasâ
der «Gato Montê»...

RAFAEL
Ríete tú d' amenasâ,
er no conose a Rafaé.
Yo sé despachá seí torô
y aluego matâlo a él.

HORMIGÓN
Ta bien..., ta bien...
(Cediendo.)

RAFAEL
Aspera aquí fuera,
voy a resá.
*(Entra RAFAEL en la capilla, cierra la
puerta, se persigna con agua bendita y
queda de pie frente al altarcito donde está
el crucifijo.)*

]

RAFAEL
Señó, q' e no me farte er való,
que sea er q' he sío siempre,
eso é lo que pío yo.
*(Aparece el PADRE ANTÓN, que saluda
a HORMIGÓN, y conversan ambos.)*

Señó, no te pío ná má
y pagarte yo espero este favó.
Y ahora, Señó,
cumplía sea tu voluntâ. ¡Señó!
*(Se persigna y sale poniéndose la montera.
Sale RAFAEL de la capilla y, al ver al
PADRE ANTÓN, va hacia él y, dándole
una palmada en el hombro, le grita
entusiasmado:)*

¡Pare Antón!

PADRE ANTÓN
¡Caya!
No sea que argún malaje
me tome la filiasión.

HORMIGÓN
(Aparte.)
Tie rasón.

PADRE ANTÓN
(A RAFAEL.)
¿Ya t' há puesto a bien con Dió?

RAFAEL
Sí, señó.

PADRE ANTÓN
(A HORMIGÓN.)
Así cumplen lâ presonâ.

HORMIGÓN
Sí..., a vé si despué der reso
(Por los Miuras.)
mô van a sortar seí monâ.

PADRE ANTÓN
¡Descreío!

HORMIGÓN
¡No, señó!
No las tengo toás conmigo
y a resá también voy yo.
(Entra en la capilla.)

RAFAEL
Ê mu bruto...

PADRE ANTÓN

Pero é güeno.

Voy a ve lo q' hase ahí.

(El PADRE ANTÓN mira por la cerradura. HORMIGÓN, cómicamente, hace como que reza un instante y luego saca un pañuelo, lo empapa bien en la pililla y se lo estruja sobre la cabeza, viéndose como le cae el agua, repitiendo esta operación una o dos veces. El PADRE ANTÓN ríe. Aparece el ALGUACILILLO a caballo.)

]

ALGUACILILLO

(A RAFAEL.)

Señó maestro,
la hora é ya.

RAFAEL

Vamô ayá.

(Sale HORMIGÓN de la capilla y hace mutis por el Patio de Caballos. Se arma el revuelo natural, propio del momento en que se forma la cuadrilla: el ALGUACIL, montado, queda a la puerta de la salida del redondel y, tras él, van formándose los TOREROS, asediados por los amigos que los saludan y despiden. Van saliendo los picadores a caballo y los MONOSABIOS los colocan detrás de los TOREROS; detrás quedarán los ARENEROS y CARPINTEROS.)

No hay que ir con prisas, pues hay música de sobra. Hay que procurar que todo quede formado en orden dos compases antes de atacar la banda, pero no antes. Estudie bien el director de escena este momento.

Se abren los portales de la barrera y la contrabarrera. Ataca la banda el pasodoble.)

]

PASODOBLE

(Sale al redondel el ALGUACIL, que desaparece por la derecha. Vuelve el ALGUACILILLO, da media vuelta a caballo y vuelve a salir y, tras él, la cuadrilla toda.)

Los del PÚBLICO que estaban en escena, desaparecen por ambos lados de los corrales. Al estar en el redondel toda la cuadrilla, los porteros cierran la barrera y la contrabarrera y, en este momento, van echando los TOREROS sus capotes de paseo a los tendidos. Vuélvense a abrir los portones y vuelven por ellos el ALGUACILILLO y los dos picadores de reserva, quedando en el redondel HORMIGÓN y RECALCAO. Éstos hacen mutis por el corral de la derecha. Vuelven a cerrarse los portones y empieza la lidia después de que suenan los clarines.)

Aquí se supone que sale el toro y se ve algún PEÓN cruzar el ruedo apresuradamente, repitiendo esto, poco después, otro PEÓN. Algún ESPECTADOR y los GUARDIAS, que estarán entre barreras, fingirán no perder un detalle de la que sucede en el redondel. En este momento cruza, de la izquierda a la derecha, «EL MACARENO», con el capote dispuesto para marcarse unas verónicas y desaparece de la vista del público.)

UNA VOZ MUY FUERTE

¡Vamô a verlo!

(Aquí se supone que «EL MACARENO» se marca unas verónicas monumentales.)

PÚBLICO

¡Oleeee!

(Este PÚBLICO será el coro general y muchísimos comparsas.)

¡Oleeee!

(Crece el entusiasmo del PÚBLICO.)

¡Oleeee!

¡Oleeee!

¡Oleeee!

(Gritos y confusión hasta que suena la gran ovación. «EL MACARENO» cruza el redondel por el lado contrario al de antes y saluda con la montera al PÚBLICO. Caen al redondel algunos sombreros, que él y un PEÓN que le sigue devuelven al PÚBLICO. Cruza HORMIGÓN para picar y se oyen gritos de «¡Esa punta más corta! ¡Al reglamento!» y otras voces propias del momento. Continúan las voces, pero sin confusión.)

UNA VOZ

¡Anda con él!

(Se supone que el toro toma la primera vara. Ovación a HORMIGÓN. Entra HORMIGÓN sin caballo y, con ese furor que les da a los picadores, empieza a patear pidiendo caballo. Sale otro PICADOR del corral, montado; entra en el redondel y un MONOSABIO saca otro caballo en el que monta rápidamente HORMIGÓN y, casi al galope, sale al redondel. Los PICADORES, siempre que salen del redondel, toman una puya que les entregará un EMPLEADO. Vuelve del redondel el RECALCAO, también sin caballo. Al volver HORMIGÓN al redondel, le aplauden. Un MONOSABIO saca en hombros una montura del redondel y hace mutis por el corral. Vuelven, montados, RECALCAO y HORMIGÓN. A éste le aplauden al salir del redondel. RECALCAO hace mutis, montado, por el corral y HORMIGÓN queda en escena; se resiente de un batacazo. Un MONOSABIO se lleva el caballo. Un BANDERILLERO, con las banderillas en la mano, se ve de cuando en cuando preparar al toro para ponerle un buen par, todo esto hecho con calma y estilo. Ovación al Banderillero que se supone ha puesto un buen par. Saludos y desaparece. Entran, jadeantes, SOLEÁ y SEÑÁ FRASQUITA.)

FRASQUITA

¡Hormigón!

HORMIGÓN

¡Josú!
¡Señá Frasquita!
¡Soleá!
¿Q'haséi aquí ostés?

FRASQUITA

Ven acá, Hormigón:
esta niña m'h icho
tóa la verdá.

HORMIGÓN

¡Soleá!

FRASQUITA

Y venimô pa' está serca e Rafaé.

HORMIGÓN

No pasâ cuidao,
q'er niño viene
bien preparao.
Irse a casa pué.

SOLEÁ

No, yo me voy d'aquí.

HORMIGÓN

*(Empujándolas hacia la puerta
de la capilla.)*

Entrá pué en la capiya,
que aquí no podéi está.

SOLEÁ

¡No, no!

HORMIGÓN

¡Vamô, niña, anda ya!
(Él las obliga a entrar.)

FRASQUITA

Vamô, pué, Soleá.

HORMIGÓN

¡Ya va a brindá!
(Entran y él cierra la capilla.)

¡Adrento y no s'hable mâ!

*(El PÚBLICO del redondel impone
silencio para oír el brindis del
«MACARENO».)*

Yo echo la yave y ayá cuidaô.
(Da dos vueltas a la llave.)

Y ahora vamô a vê la faena,
q'hoy er niño está sembrao.
(HORMIGÓN se coloca entre barreras.)

SOLEÁ

¡Maresita, qué duquitâ!

FRASQUITA

¡Caya, niña y vamô a ve!

(Voz del PÚBLICO. Gran ovación.)

PÚBLICO

¡Olé!

SOLEÁ

¡Ése ha sío Rafaé!

FRASQUITA

¡Hijo mío!
(Voces del PÚBLICO de «¡Olé!», etc.)

SOLEÁ

(Dirigiéndose al crucifijo.)

¡Ah, gracia a ti, Señó der sielo,
ampara a mi Rafaé!

PÚBLICO

¡Música!...

VOCES

¡Solo!
*(Aplausos. Esta escena, muda, queda
al buen gusto de SOLEÁ y SEÑÁ
FRASQUITA. Olés y aplausos.)*

UNA VOZ

¡Viva tu mare, «Macareno»!

(FRASQUITA salta de alegría.)

VOCES

¡Olé!
¡Vamô a verlo!

*(Grito horrible del PÚBLICO por la
cogida del «MACARENO». SEÑÁ
FRASQUITA y SOLEÁ, que han
adivinado lo que ocurre, se desesperan
por salir de la capilla inútilmente. Se
abren las puertas de las barreras y,
entre dos MONOSABIOS, traen al
«MACARENO» berido de muerte
y lo meten en la enfermería. De todos*

*lados llegan los del PÚBLICO, que se
abalanzan a la puerta de la enfermería,
pero los GUARDIAS les impiden
entrar. La confusión es horrible. SEÑÁ
FRASQUITA y SOLEÁ golpean las
puertas de la capilla.)*

RAFAEL

(Dentro, como un grito.)

¡Maresita!

*(HORMIGÓN sale de la enfermería
con el sombrero en la mano. Los del
PÚBLICO retroceden al ver muerto
al «MACARENO» y se quitan los
sombreros. HORMIGÓN abre la capilla.
SEÑÁ FRASQUITA, empujando a todos,
entra en la enfermería. SOLEÁ la sigue,
pero, al ver el cuadro, cae desmayada en
brazos de HORMIGÓN.)*

FRASQUITA

¡Rafaé!

SOLEÁ

¡Ah!

Fin del Acto Segundo

Acto Tercero

CUADRO PRIMERO

Se levanta el telón y aparece el interior del cortijo. Al foro, puerta a la derecha y ventana (cerrada) a la izquierda. En el lateral de este lado, puerta que conduce a la cámara mortuoria de SOLEÁ. Por esta puerta, llega hasta la escena el resplandor de los cirios. Entre la puerta y la ventana del foro, una cómoda o consola con un quinqué de petróleo encendido. Sentadas aparecen la SEÑÁ FRASQUITA, LOLIYA y UNA VIEJA; visten de negro. El PADRE ANTÓN, con sotana y bonete, se pasea lentamente.

J

PADRE ANTÓN
Mucho tarda ya Hormigón...

FRASQUITA
¿Quién fue a yevâle la rasón?

PADRE ANTÓN
Cairelê.
Eyô traerán lô papelê.
(Mirando por la puerta de la izquierda.)
¡Probesiya Soleá...
La mató er dolô;
probe gitaniya,
de pena murió.
(El PADRE ANTÓN abre la ventana y se ve la campiña iluminada por la luz de la luna.)

CORO

(Interno.)

Aseitunera, no corrâ, espera;
no corrâ, aseitunera;
no corrâ, espera.
Corre, corre, aseitunera;
corre, que esperâ no puedo.
No corrâ aseitunera, espera.

PADRE ANTÓN

Ya la gente güena
güerve é la faena.
(Aparece HORMIGÓN por la puerta del foro.)
¡Hormigón!

HORMIGÓN

¡Serviô!
Señá Frasquita,
mucha pasiensia,
conformiá.

FRASQUITA
¡Sí, Hormigón!
Ya está bien curtío
este corasón.

(HORMIGÓN va hacia la puerta de la cámara.)

HORMIGÓN
¡Qué bonita está!
Parese una Virgensita
que l'han puesto en un altâ.
Pare Antón,
no semô naide.

CORO

(Interno, más lejano que antes.)

Tra, la, la, la, la...
(Continúan cantando, como fondo de las frases siguientes, hasta la entrada de la GITANA.)

PADRE ANTÓN
¿Y Cairelê?

HORMIGÓN

Queó en Seviya,
pero aquí estoy
yo p'a tó.

FRASQUITA
Grasia, Hormigón.

HORMIGÓN
Y ahora mesmo
voy ar pueblo
p'arreglá
esta cuestión.

FRASQUITA
¡Güerve pronto!

HORMIGÓN
Con la jaca,
en diê minutô
estoy aquí.
(Mutis de HORMIGÓN. Aparece la GITANA en la puerta del foro.)

FRASQUITA
¿Quién va?

GITANA

Lô gitaniyô, señá Frasquita,
lô amigô de Soleá,
que venimô a echarle florê,
si osté mô deja pasâ.

FRASQUITA

Podéi entrâ.

(Entran con la GITANA los GITANILLOS del Acto Primero. Todos llevan grandes brazadas de flores. Queda frente a la puerta de la izquierda la GITANA y, rodeándola, los GITANILLOS en artístico grupo, sin dejar de mirar hacia donde se supone está el cadáver de SOLEÁ.)

J

GITANA

Ahí la tenéi,
muertesita por la pena
de yorâ a su Rafaé.
Eya, que era tan bonita,
tan gitana, probesita,
muertesita está por ê.
Entrâ, gitaniyô, a echá florê
a la reina der mundo,
lâ florê que siempre
la vieron penâ,
lâ florê q'están regaitâ
con sù lagrimitâ,
lâ florê que tanto
la vieron yorâ.
Entrâ, entrâ.

(Entra la GITANA con los GITANILLOS y el PADRE ANTÓN en la cámara mortuoria. Vuelven a salir los GITANILLOS muy tristes y sin las flores.)

Ahí la tenéi,
muertesita por la pena
de yorâ a su Rafaé.

(Aparece por la puerta del foro «EL GATO MONTÉS», que escucha estos versos.)

EL GATO MONTÉS

¡Mentira! ¡Mentira!

(Los GITANOS huyen despavoridos. Los demás quedan aterrados.)

PADRE ANTÓN

¡Juaniyo!, ¿qué hasê tú aquí?

EL GATO MONTÉS

Vengo a yorâ.

FRASQUITA

Pero, ¿sabê yorâ tú?

EL GATO MONTÉS

(Casi hablando.)

Eso..., güeno...
Yo no sé lo q'es yorâ,
pero er corasón me duele
y la pena me va a ahogâ.

FRASQUITA

¡Vete! ¡Juye!

EL GATO MONTÉS

¡No! ¡Eso sí que no!

A mí me sacan con eya
o no sargo de aquí yo.

(«EL GATO MONTÉS» se dirige a la puerta de la cámara.)

¡Soleá! ¡Soleá!

(«EL GATO MONTÉS» cae de bruces ante la puerta, preso del terrible dolor de ver muerta a SOLEÁ. «EL GATO MONTÉS» se incorpora.)

Ahí la tenéi,
muertesita por la pena
de yorâ por mi querê.

PADRE ANTÓN

¿Y quién le habrá dicho...?

EL GATO MONTÉS

¡Naide, Pare Antón!
Naide m'ha dicho q'ha muerto,
m'ha traío er corasón.

¡Muertesita está,
no me engañó!

(Tocándose el corazón.)

PADRE ANTÓN

¡Vete, Juaniyo!

EL GATO MONTÉS

No, yo no me voy así,
no, dejándola a eya aquí.

¡Conmigo ha de vení
ande naide lo puea impedi!

(«EL GATO MONTÉS», loco de pasión, entra en la cámara. Los demás personajes quedan anonadados por el terror.)

PASTORCILLO

(Interno.)

A una gitaniya quiero
y esa gitaniya é mía.
Er que quitármela quiera....

(FRASQUITA cierra la ventana para no escuchar el último verso de la copla. Aparece «EL GATO MONTÉS» llevando en brazos a SOLEÁ y, en la boca, la faca.)

EL GATO MONTÉS

(Hablando.)

¡...tiene pena de la vía!

(Desaparece por la puerta del foro.)

CUADRO SEGUNDO

J

ORQUESTA

La guarida de «EL GATO MONTÉS»; ésta es una cueva natural, a todo foro. En el fondo y un poco a la izquierda, hay un gran boquete entre pedruscos, que es la entrada a la cueva. Este boquete está un poco elevado, por lo tanto, para entrar en la cueva hay que bajar por un practicable en zig-zag. Es de noche y, fuera de la cueva, se ve la Sierra iluminada por la luna. En primer término, junto a una especie de pilastra formada por piedras, descansa el cadáver de SOLEÁ casi horizontalmente. Junto a ella, echado a sus pies, como un perro, aparece «EL GATO MONTÉS», que no se moverá hasta que la música lo indique.

J

EL GATO MONTÉS

(Incorporándose poco a poco.)

¡Soleá!

¡Ná! Ya no me quéa naíta en er mundo, ná...

(Puesto de pie.)

¿Pá qué quiero yo la vía?

¡Si yo no mâ que vivía

pá querête y pá sufrí!

¿Qué mar sino fue er tuyo y er mío?

¡Ay, q'amarga ha sío la vía p'a ti y p'a mí!

(Coge una mano a SOLEÁ.)

¡Qué helaíta está!

¡Ay, si er caló de mi cuerpo

te lo pudiera yo dá!

¡Ay, qué a gusto moriría

si con la sangre e mî venâ

te pudiera dâ la vía!

¡Arma e mi arma! ¡Gitana mía!

(Descubre la cara levantándole el velo.)

¿Ande están de tu cara lô colorê

que paresían, tarmente, un manojito

de florê?

¿Y aquello ojô, cansaitô de yorâ,

q'han echao mâ lagrimitâ q'arenitâ tiene er má...?

¡Mi vía...! ¡Soleá...!

J

CORO

(Interno.)

¡Vamô, muchachô!

(«EL GATO MONTÉS» se levanta sorprendido.)

¡Vamô p'arriba,

que no s'ha de escapá!

¡Duro con é! ¡Vamô p'ayá!

(Entra PEZUÑO en la cueva, corriendo. Trae una carabina o escopeta.)

PEZUÑO

¡Juniyo!

EL GATO MONTÉS

¿Quién va?

PEZUÑO

La gente que yega de la cortijá.

EL GATO MONTÉS

¡Déjala!

PEZUÑO

¡No está en tu juisio!...

¿Y tu vía?

EL GATO MONTÉS

¡Mi vía!

¡Mi vía no ê ná!

¡Mi vía era eso!

¡Qué me importa lo demâ!

¿Y lô nuestrô?

PEZUÑO

Cumplirán su obligasión.
¿Le haremô cara a la gente?

EL GATO MONTÉS

¡No!, que yo ya no soy valiente...,
me farta ya er corasón.
Ascucha, Pesuño,
ya sabê lo que te he dicho.

PEZUÑO

Escuía, pero ascucha.

EL GATO MONTÉS

¡No! ¡No ascucho ná!
¡Y hay de ti como no lo hagâ!

PEZUÑO

Si tú lo mandâ, se hará.

HORMIGÓN

(Dentro.)

¡Alante, valientê!

CORO

(Dentro.)

¡Alante, alante!

EL GATO MONTÉS

(A PEZUÑO, empujándole para que se oculte.)

¡Vete a tu puesto!

(A los que llegan.)

¡Pasâ!

HORMIGÓN y CORO

(Entrando en escena. Los del CORO, traen armas de fuego.)

¡«Gato Monté», ya no t'escapà!

EL GATO MONTÉS

¡Aquí estoy pa entregarme,
no me he de defendê!

¿Qué castigo vái a darme
por querê a una mujé?

¡Vamô a vê:
si hay arguno que no tenga
de mí penâ compasión,
ahí va mi propio cuchiyó.

(Se quita el cuchillo de la faja y lo arroja a los pies de ellos.)

¡Que me parta er corasón!

(Nadie se mueve y quedan enternecidos.)

¿Lo véi como no hay denguno
que no s'apiade de mí?

(Suplicante.)

¡Dejadme a mi gitaniya,
dejarla conmigo aquí!

¡Dejâmela!

GUARDAS JURADOS

(Dentro.)

¡Arto!

EL GATO MONTÉS

¿Quién va? ¿Quién va?

(Se dirige rápido a la entrada de la cueva, sube al practicable y baja rápidamente, aterrorizado. Hecho una fiera, se coloca cerca de SOLEÁ y, en pie, dice lo que sigue a PEZUÑO, que se supone oculto.)

¡No, eso sí que no!

¡Pesuño, aquí, ar corasón!

(PEZUÑO dispara desde dentro, procurando que se vea el fogonazo.

Cae «EL GATO MONTÉS» mortalmente herido y, arrastrándose, se acerca a SOLEÁ, le coge las manos, tira de ellas y cae ella sobre él, quedando fuertemente abrazados.)

Fin de la ópera





Bocetos de Francisco Leal para la escenografía de *El Gato Montés*

4

Sección

CRONOLOGÍA y BIOGRAFÍAS

Cronología de Manuel Penella
RAMÓN REGIDOR ARRIBAS

110

Biografías

116



17 / 18

Cronología de Manuel Penella

Ramón Regidor Arribas

1880

Nace el 31 de julio en Valencia. Su padre es Manuel Penella Raga, maestro nacional, compositor y director de coros, de reconocido prestigio en el ambiente valenciano. Su apellido materno es Moreno y será el mayor de cinco hermanos.

1885 (y ss.)

Inicia sus estudios de solfeo y armonía con su padre, a los que seguirán los de contrapunto, fuga, composición e instrumentación con Salvador Giner, complementándolos con los de violín con Andrés Goñi.

1893

Ofrece su primera actuación como violinista en el Conservatorio de Valencia. A causa de un accidente en la mano izquierda deberá abandonar su dedicación al violín. Estrena *El queso de bola*, sainete en un acto, libro de Edmundo Bonet y Pascual Montagud, en el Teatro Apolo de Valencia.

1894

Ocupa la plaza de organista en la iglesia de San Nicolás de Valencia. Estrena *La fiesta del pueblo* en el Teatro Ruzafa.

1897

Se embarca hacia América como director de orquesta de una compañía de zarzuela. En Quito (Ecuador) gana por oposición la plaza de Director de la Banda de Artillería número 2.

1898 (y ss.)

En Ecuador dirige las compañías de ópera Lombardi y de opereta Scognamiglio. Viaja por Hispanoamérica de forma aventurera, dedicándose a los más variados oficios, como sastre, camarero, torero, pintor, payaso de circo, marinero... En Chile pinta y decora la iglesia de Taltal, compone un *Te Deum*, y allí se casa con la chilena Emma Silva Pávez.

1903

Regresa a España, donde trabaja en diferentes compañías de zarzuela.

1906

Estrena, en colaboración con Esteban Burés, *Las niñas alegres* (17-X), entremés lírico en un acto, libro de José Pastor Rubira, en el Teatro Circo de Barcelona.

1880
NACE EN VALENCIA.

1885 (y ss.)
INICIA SUS ESTUDIOS DE MÚSICA CON SU PADRE, LUEGO ESTUDIA CON SALVADOR GINER Y ANDRÉS GOÑI.

1894
OCUPA LA PLAZA DE ORGANISTA EN LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE VALENCIA.

1897
SE EMBARCA HACIA AMÉRICA COMO DIRECTOR DE ORQUESTA DE UNA COMPAÑÍA DE ZARZUELA.

1903
REGRESA A ESPAÑA.

1907

Estrena *Amor ciego* (13-VIII), zarzuela en un acto, libro de José Pastor Rubira y de él, en el Teatro Cómico de Barcelona; *El dinero* (19-XII), sainete lírico en un acto, libro de Luis Calvo, en el Palacio de Proyecciones; y *El día de Reyes* (28-XII), apropósito en un acto, libro de Manuel Moncayo, en el Teatro de Apolo.

1908

Estrena *El padre cura* (9-IV), entremés en un acto, libro de Manuel Moncayo, en el Teatro de Apolo; *La perra chica* (15-V), parodia de La patria chica en un acto, libro de José Pastor Rubira, en el Teatro Tivoli de Barcelona; *El arrojado* (5-VII), astracana en un acto, libro de Manuel Moncayo y Hernán Cortés, en el Teatro Ideal Polistilo; *Sal de espuma* (4-IX), en colaboración con Ignacio Castilla, zarzuela en un acto, libro de Miguel Mihura y Ricardo González del Toro, en el Teatro de Novedades, y *La tentación* (24-XII), humorada lírica en un acto, libro de Miguel Portolés, en el Teatro Noviciado.

1909

Estrena *Corpus Christie* (9-II), drama lírico en un acto, libro de José Pastor Rubira, en el Teatro Martín; *Las gafas negras* (18-VI), sainete lírico en un acto, libro de Manuel Moncayo y José Díaz, en el Teatro de Apolo; *La noche de las flores* (16-IX), idilio en un acto, libro de José Pastor Rubira, en el Teatro Martín, y *Entre chumberas* (5-X), zarzuela en un acto, libro de Tomás Aznar, Alberto Casañal y Juan José Lorente, en el Teatro Pignatelli de Zaragoza.

1910

Estrena *La niña mimada* (22-I), opereta en tres actos, libro de Aurelio González Rendón, en el Teatro Price; *Los vencedores* (21-II), con Eduardo Pérez Fuentes, zarzuela en un acto, libro de Manuel Rovira, en el Teatro de Novedades; *Gracia y justicia* (28-II), exposición en un acto, libro de Miguel Mihura y Ricardo González del Toro, en el Teatro Martín; *Las romanas caprichosas* (18-XI), opereta en un acto, libro de Ramón Asensio Mas y José López Silva, en el Gran Teatro, y *La reina de las tintas* (7-XII), humorada lírica en un acto, libro de Miguel Mihura y Ricardo González del Toro, en el Gran Teatro.

1912

INICIA UNA GIRA CON SU
COMPAÑÍA POR AMÉRICA.

1913

REGRESA A ESPAÑA.

1917

ESTRENA EL GATO MONTÉS
EN VALENCIA Y LA ÚLTIMA
ESPAÑOLADA EN MADRID.

1919 (Y SS.)

DE GIRA POR PAÍSES
AMERICANOS CON
EL GATO MONTÉS.

1921-1922

EL ESTRENO DE LA VERSIÓN
EN INGLÉS DE EL GATO
MONTÉS EN NUEVA YORK.

1924

PARAMOUNT PICTURES
ESTRENA *TIGER LOVE*,
PELÍCULA BASADA EN
EL GATO MONTÉS, CON
ANTONIO MORENO.

1925

DE VUELTA EN ESPAÑA.

1911

Estrena *Huelga de señoras* (3-I), chirigota en un acto, libro de Tomás Aznar y Juan José Lorente, en el Teatro de La Latina; *La niña de los besos* (23-V), opereta en un acto, libro de Miguel Mihura y Ricardo González del Toro, en el Gran Teatro; *El ciego del barrio* (20-VI), en colaboración con Tomás Cabrera y Francisco Antonio de San Felipe, sainete lírico en un acto, libro de José Romeo y Juan Visconti, en el Gran Teatro; *El viaje de la vida* (29-VII), opereta en un acto, libro de Manuel Moncayo, en el Gran Teatro; *El género alegre*, con Enrique García Álvarez (7-IX), humorada lírica en un acto, libro de Ramón Asensio Mas y Carlos Arniches, en el Gran Teatro, y *La novela de ahora* (28-XII), aventura en un acto, libro de Manuel Moncayo, en el Teatro de Apolo.

1912

Estrena *Los pocos años* (10-IV), sainete lírico en un acto, libro de Miguel Mihura y Ricardo González del Toro, en el Teatro Martín, y *Las Musas latinas* (1-VI), revista en un acto, libro de Manuel Moncayo, en el Teatro de Apolo de Valencia, uno de sus éxitos más resonantes. Inicia una gira con su compañía por América, donde representa sus obras. Vive en Buenos Aires, gozando de gran popularidad.

1913

Regresa a España. El 10 de abril presenta *Las Musas latinas* en el Teatro de Apolo, con éxito clamoroso. De nuevo en Argentina, traba una profunda amistad con el escritor peruano Felipe Sassone, en cuya compañía volverá a España.

1914

Estrena *Galope de amor* (29-I), opereta en un acto, libro de Emilio Ferraz Revenga; *La muñeca del amor* (14-III), capricho en tres actos, libro de Felipe Sassone; *La isla de los placeres* (24-IV), astracanada en un acto, libro de Manuel Moncayo, y *La España de pandereta* (14-V), españolada en un acto, libro también de Manuel Moncayo, todas ellas en el Gran Teatro.

1917

Estrena *El Gato Montés* (22-II), ópera en tres actos, libro iniciado por Felipe Sassone y concluido por el propio compositor, en el Teatro Principal de Valencia, con éxito clamoroso, a beneficio de un monumento a Salvador Giner;¹ *La última españolada* (7-VI), revista en un acto, libro suyo; *El amor de los amores* (14-VI), revista en un acto, libro suyo también, y *La cara del ministro* (4-VII), historietta en un acto, libro de Ernesto Polo y José Romeo, todas ellas en el Gran Teatro.

1918

Estrena *Frirolina* (4-IX), opereta en tres actos, libro suyo y de Manuel Moncayo; *El teniente Florisel* (26-IX), vodevil en tres actos, adaptación de Henesser, libro suyo y de Manuel Moncayo, y *Bohemia dorada* (11-X), zarzuela en tres actos, libro de Federico García Sanchiz, todas ellas en el Teatro de Eslava.

1919 (y ss.)

De nuevo en gira por países americanos, paseando *El Gato Montés*, que triunfa en Cuba, México y Argentina.

1921-1922

El estreno de la versión en inglés de *El Gato Montés* como *The Wild Cat*, el 26 de noviembre de 1921, obtiene un gran éxito en el Park Theater de Broadway en Nueva York;² se mantiene en cartelera hasta febrero de 1922.³

1924

La Paramount Pictures rueda y estrena *Tiger Love* (30-VI), película muda basada libremente en *El Gato Montés*, con el galán español de moda Antonio Moreno como el bandolero.

1925

De vuelta en España, estrena *El Paraiso perdido* (16-XII), cuadro en un acto, libro de Manuel Moncayo, en el Teatro Martín.

1926

Estrena *La última carcelera* (3-IV), zarzuela en dos actos, libro de Antonio y José Ramos Martín, en el Teatro de Novedades.

1927

Estrena *El milagro de San Cornelio* (21-I), cuento en un acto, libro de Joaquín Vela, en el Teatro Romea; *El espejo de las doncellas* (15-XII), pasatiempo en un acto, libro de Antonio Paso y Enrique Paso, y *Entrar por uvas o Feliz año nuevo* (29-XII), juguete lírico en un acto, libro suyo y de Francisco de Torres, estas dos últimas en el Teatro Martín.

¹ La actualización de los datos del estreno se basa en el estudio de Mario Lerena: «Un *Gato* muy encerrado» (*El Gato Montés*. Madrid, Teatro de la Zarzuela-INAEM, 2012, p. 10, notas 14 y 15).

² *Op. cit.* p. 11, nota 18.

³ Según indica el correspondal de *ABC*, Miguel de Zárraga, en las siguientes semanas el final trágico fue sustituido por otro más feliz: «Penella no vaciló en modificar su obra cuanto le convino, suprimiendo lo que a estos espectadores no les había de agrandar, intercalando todo aquello que él supuso había de deleitarles y modificado, por supuesto, el desenlace del drama, de acuerdo con la concepción artística de estas gentes» (*ABC*, nº 5.952, 2-II-1922, p. 5). «Aquel desenlace les pareció un poco fuerte a los ingenuos americanos, y Penella tuvo que rehacer el tercer acto de su drama: se limitó entonces a matar al torero, ¡casando a la viuda con el bandido!» (*ABC*, nº 6.734, 3-VIII-1924, p. 10).

1928
ESTRENA *RIS-RAS*
EN MADRID.

1930
ESTRENA *¡ME CASO EN LA MAR!* EN MADRID.

1931
ESTRENA *KU-KUS-KLAN Y ¡VIVA LA REPÚBLICA!* EN MADRID.

1932
ESTRENA *JAZZ BAND Y DON GIL DE ALCALÁ* EN BARCELONA.

1935
COLABORA EN LA PELÍCULA *EL GATO MONTÉS*.

1937
FORMA COMPAÑÍA EN VALENCIA Y VIAJA A AMÉRICA CON *DON GIL DE ALCALÁ*.

1939
MUERE EN CUERNAVACA (MÉXICO).

1928

Fallece la célebre actriz María Guerrero, cuando iba a estrenarle su drama *Mare Nostrum*. Estrena, con Pablo Luna, *Ris-Ras* (4-XII), humorada en un acto, libro de Francisco de Torres y Antonio Paso, en el Teatro Martín.

1930

Estrena *Los pirandones* (22-II), zarzuela en un acto; *Aquí hacen falta tres hombres* (28-III), juguete en un acto, y *La reina jamón* (1-V), zarzuela en dos actos, los tres sobre libro de Sebastián Franco Padilla, y en el Teatro Eldorado; *¡Me caso en la mar!* (23-IX), zarzuela en dos actos, libro suyo y de Sebastián Franco Padilla, y *La pandilla* (21-XI), libro de Luis Bellido y Ramón Bertrán Reyna, estas dos últimas en el Teatro Maravillas.

1931

Estrena *Ku-Kus-Klan* (16-I), revista en dos actos, libro de Luis Bellido y Manuel Carballeda, en el Teatro Maravillas; *¡Viva la República!* (4-IX), revista en dos actos, libro suyo, en el Teatro Maravillas; *Don Amancio el generoso* (IX), zarzuela en tres actos, libro de Manuel Moncayo, en el Teatro de La Latina, y *El huevo de Colón* (27-X), sainete-revista en dos actos, libro suyo y de Antonio Paso, en el Teatro Cervantes.

1932

Estrena *Jazz Band* (IV), revista en dos actos, en Barcelona, y su obra más famosa; *Don Gil de Alcalá* (27-X), ópera bufa en tres actos, libro suyo, en el Teatro Novedades de Barcelona, con grandísimo éxito.

1933

Estrena *El hermano lobo* (22-XI), zarzuela en tres actos, libro de Federico Oliver, en el Teatro Tivoli de Barcelona.

1934

Estrena *Tana Fedorova* (3-III), zarzuela en tres actos, libro de Jesús Moscardó López, en el Teatro Tivoli de Barcelona.

1935

Estrena *La malquerida* (12-IV), ópera en tres actos, libro de Jacinto Benavente, en Barcelona. Colabora en la supervisión de los diálogos y de la música, así como del guion, para la película de Rosario Pi, *El Gato Montés*, con Pablo Hertogs, María del Pilar Lebrón y Mapy Cortés; la producción se rueda en los Estudios Orphea de Barcelona y en localizaciones naturales.⁴

1937

Forma compañía en Valencia y viaja una vez más a América, donde representa su *Don Gil de Alcalá*, con enorme éxito.

1939

Muere el 24 de enero en Cuernavaca (México), cuando iba a supervisar la música de la película *El capitán aventurero*, interpretada por el famoso tenor mexicano José Mojica, basada en su ópera *Don Gil de Alcalá*. Es enterrado en México capital.

⁴ Fernando Carmena. «Cine español y teatro lírico. *El Gato Montés* (Rosario Pi, 1935), I-II», *Música y escena*, 2013 (Rinconete. Centro Virtual Cervantes: cvc.cervantes.es).

B

iografías



© Koke Photography

Ramón Tebar
Dirección musical

Habiendo sido nombrado recientemente como nuevo director titular y artístico de la Orquesta de Valencia para los próximos cuatro años, Ramón Tebar está considerado como uno de los directores de orquesta españoles con más trayectoria de su generación. Es principal director invitado del Palau de Les Arts Reina Sofía desde 2015; director musical y director principal de la Florida Grand Opera desde 2010, siendo el primer director español en ser nombrado director musical de una compañía americana de ópera; director artístico de la Palm Beach Symphony desde 2007; director artístico de la Opera Naples desde 2014, y director artístico del Festival de Santo Domingo Music, de 2009 a 2015. Aclamado por su versatilidad musical, se ha ganado una gran reputación tanto en el terreno operístico como sinfónico. Entre las orquestas que ha dirigido recientemente o que dirigirá durante esta temporada, están la Philharmonia Orchestra de Londres, la Sinfónica de Cincinnati, la Sinfónica de San Petersburgo, la Sinfónica del Estado Ruso, la Filarmónica de Malasia, la Orquesta de Rouen, la Het Gelders Orkest, la Sinfónica de la Radio de Bulgaria, la Sinfónica de la Radio de Múnich, la Philharmonia de Praga y la mayoría de orquestas españolas, como la Orquesta Nacional de España, la Orquesta de la Radio Televisión Española, la Sinfónica de Barcelona, la Sinfónica de Galicia y la Orquesta de Valencia, entre otras. Dirigió además en el Teatro Regio de Turín, el Teatro Regio de Parma, la Ópera de Cincinnati, el Teatro Colón de Buenos Aires, la Ópera de Viena, el Gran Teatro del Liceo, la Royal Festival Hall, la Philharmonie de Colonia y el Concertgebouw de Ámsterdam. Ramón Tebar ha recibido premios y distinciones, tales como el Director del Año «Henry C. Clark» de la Florida Grand Opera en 2010 y 2013, el «Top 20 under 40» del Miami Herald y fue incluido en los «100 españoles de la Marca España». En 2014, fue galardonado con la Cruz de Oficial de la Orden del Mérito Civil en reconocimiento a su labor cultural por su Majestad, el Rey de España Felipe VI. Ramón Tebar ha realizado grabaciones para Universal Music y Decca. En el Teatro de la Zarzuela dirigió la pasada temporada *Marina* de Arrieta.



José Carlos Plaza
Dirección de escena

Nace en Madrid, donde estudia interpretación y dirección con William Layton, Miguel Narros y Rosalía Prado en el Teatro Estudio Madrid (TEM) y voz con Roy Hart, y en Nueva York con Stella Adler, Sanford Meisner, Uta Hagen, Geraldine Page y Lee Strasberg. Fue componente fundador del Teatro Experimental Independiente (TEI) y funda y codirige con William Layton y Miguel Narros el Teatro Estable Castellano (TEC), que está activo entre 1977 y 1988. También funda el Laboratorio William Layton, donde es profesor de interpretación y dirección. Desde 1989 hasta 1994 dirige el Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero) y, desde 1999, Escénica (Centro de Estudios Escénicos de Andalucía). Ha recibido premios como el Nacional de Teatro de 1967, 1970 y 1987, el Mayte, Fotogramas de Plata o Ciudad de Valladolid. Trabaja habitualmente en países como Francia, Italia, Argentina y Alemania. De entre sus últimos trabajos destacan *Fedra* de Sófocles, *Bodas de sangre* y *Yerma* de García Lorca y *El cerco de Leningrado* de Sanchis Sinisterra; las óperas *Los diablos* de Loudun de Penderecki, *Las golondrinas* de Usandizaga, *La Dolores de Bretón*, *Le nozze di Figaro* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven y una versión escenificada de la *Johannes-Passion* de Bach. Recientemente ha dirigido *Hécuba*, de Eurípides, con Concha Velasco, José Pedro Carrión y Juan Gea. También ha estrenado *El auténtico Oeste*, de Sam Shepard, con Inma Cuevas y Alberto Berzal, así como *Olivia* y *Eugenio*, de Herbert Morote, también con Concha Velasco, Hugo Arimendiz y Rodrigo Raimondi. Sus últimos trabajos para este teatro han sido el programa doble *San Antonio de La Florida* de Albéniz y *Goyescas* de Granados, *Los diamantes de la corona* de Asenjo Barbieri, *El Gato Montés* de Penella y el también programa doble *Los amores de la Inés* de Falla y *La verbena de la Paloma* de Bretón. Y en la temporada 2015-16 dirigió el estreno en escena de la ópera *Juan José* de Pablo Sorozábal en el Teatro de la Zarzuela.

Francisco Leal

Escenografía e iluminación



© Rosa Engel

Ha trabajado con directores como José Carlos Plaza, Josefina Molina, Robert Wilson, Miguel Narros, Manuel Gutiérrez Aragón, William Layton o José Luis Gómez en teatros como el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el Palacio de Festivales de Santander, el Palau de la Música de Valencia, el Auditorio de La Coruña, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro Regio de Turín, el Teatro Lirico de Cagliari, el Borgatti de Cento, la Opera della Toscana y la Ópera de Normandía. De su dilatada carrera cabe destacar, *Fedra* de Sófocles, *Bodas de sangre* de García Lorca y *El cerco de Leningrado* de Sanchis Sinisterra, las óperas *Los demonios de Loudun* de Penderecki, *La Dolores* de Bretón, *Le nozze di Figaro* de Mozart y una versión escenificada de la *Johannes-Passion* de Bach, así como el programa doble *San Antonio de La Florida* y *Goyescas*, *Los diamantes de la corona*, *El Gato Montés* y el programa doble *Los amores de la Inés* y *La verbena de la Paloma* para el Teatro de la Zarzuela. Fue director técnico del Centro Dramático Nacional y del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Ha sido asesor escénico del Patio de Torralba y Calatrava, de la remodelación del Teatro Circo de Murcia y de la reforma del Corral de Comedias de Almagro y en las reformas del Nuevo Apolo de Madrid, Guerra de Lorca y Vico de Jumilla, así como técnico de la Expo'92 de Sevilla. Recientemente ha participado en *El Padre* en la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid y *Fidelio* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla.

Pedro Moreno

Vestuario



© Jorge Reprasa

Nace en Madrid. Estudia Bellas Artes en Madrid y París. Entre 1968 y 1985 trabajó como diseñador para Elio Bernhayer. Su actividad como diseñador de vestuario y escenografía ha sido muy abundante, tanto en teatro (ganó el Premio Max por *Pelo de Tormenta* de Francisco Nieva en 1998), cine (obtuvo el Goya por *El perro del hortelano* de Pilar Miró en 1996 y por *Goya en Burdeos* de Carlos Saura, en 1999) y televisión, como en ballet, ópera y zarzuela. En el mundo de la danza o de la lírica, cabe destacar sus trabajos para *Coppélia* para la Compañía de Víctor Ullate, *Divinas palabras* de García Abril, *Las golondrinas* de Usandizaga y *La Dolores* de Bretón para el Teatro Real, así como *Don Gil de Alcalá*, *Gigantes y cabezudos*, *Los gavilanes*, *La del Soto del Parral*, el programa doble de *San Antonio de La Florida* y *Goyescas*, *Los diamantes de la corona*, Luisa Fernanda, *El Gato Montés*, el programa doble de *La verbena de la Paloma* y *Los amores de la Inés* y el estreno en escena de la ópera *Juan José*, de Pablo Sorozábal, para el Teatro de la Zarzuela. Ha trabajado con directores como José Luis Alonso, Carlos Fernández de Castro, Jaume Martorell, Pilar Miró, Josefina Molina, José Carlos Plaza o José Tamayo, entre otros. En 2010 el Museo Nacional del Teatro en Almagro publicó, *Pedro Moreno en su obrador de sueños*, con material de sus numerosos trabajos en el mundo del teatro, que actualmente se exponen en el fondo de este museo nacional.

Cristina Hoyos

Coreografía



© Prieto

Nacida en Sevilla. Actuó en las *Galas Juveniles*, así como en varios tablaos de Sevilla y Madrid. En 1969 Antonio Gades la incorpora en su compañía como pareja de baile, con quien recorre el mundo con sus espectáculos y participa en la trilogía dirigida por Carlos Saura. En 1983 se presenta *Carmen en París* con Cristina Hoyos como protagonista. También ha intervenido en películas y series de televisión: *Juncal*, *Montoyas* y *Tarantos* y *Antártida* y *Despacito y a compás*. En 1989 presenta *Sueños flamencos* con su compañía en el Festival de París; en 1990 coreografía *Carmen* para el Covent Garden, dirigida por Núria Espert; y en 1992 actúa en la Exposición Universal de Sevilla con *Yerma* y *Lo Flamenco*, y en las ceremonias de apertura y clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona. En 1994 presenta en el Châtelet *Caminos andaluces*; en 1996, *Cuadro Flamenco* en Niza y *Arsa y toma* en Avignon. En 1999 estrena *Al compás del tiempo* y coreografía *Le nozze di Figaro* para La Maestranza, dirigida por José Luis Castro; en 2001 actúa en *Carmen 2, le retour*, dirigida por Jérôme Savari. En 2002 presenta *Tierra adentro* en Valencia; en 2003, *Yerma* en Granada con dirección de José Carlos Plaza y, en 2004, es nombrada directora del Ballet Flamenco de Andalucía. Ya en 2005 presenta en Córdoba *Viaje al Sur*, dirigida por Ramón Oller. En 2006 estrena en Granada *Romancero gitano* y, en 2009, *Poema del cante jondo en el Café de Chinitas*, dirigidas por Plaza. En la actualidad dirige el Museo del Baile Flamenco de Sevilla. Hoyos es la bailaora más galardonada de la historia.

Juan Jesús Rodríguez

Juanillo, «El Gato Montés»

Barítono



© Rotció Ramon

Considerado uno de los principales barítonos verdianos del momento, desarrolla una importante carrera internacional en los grandes teatros de ópera como el Metropolitan de Nueva York, el Teatro San Carlos de Nápoles, el Maggio Musicale Fiorentino, el Teatro Regio de Turín, el Teatro Massimo de Palermo, la Ópera de Roma, la Staatsoper de Hamburgo, la Ópera de Zúrich, la Ópera de Pekín, la Ópera de Marsella, el Teatro Real, el Gran Teatro del Liceo, el Euskalduna, el Palau de les Arts, el Teatro de la Maestranza y el Teatro Campoamor, entre otros. Entre sus papeles más representativos se encuentran los barítonos principales de óperas como *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Otello*, *Nabucco*, *Macbeth*, *Don Carlo*, *Don Carlos*, *Un ballo in maschera*, *Attila*, *Falstaff*, *Luisa Miller*, *I vespri siciliani*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*, etc. Gran amante y firme defensor del repertorio español ha encarnado asimismo los barítonos principales de zarzuelas y óperas españolas como *Marina*, *La tabernera del puerto*, *Luisa Fernanda*, *La Dolores*, *Divinas palabras*, *El Soto del Parral*, *La Revoltosa*, *La leyenda del beso*, *Black el Payaso* o *El Caserío*, entre otras. Sus próximos compromisos le llevarán a los teatros de Hamburgo (*La traviata*), Fráncfort (*Roberto Devereux*), Tel Aviv (*Don Carlo*), con dirección musical de Daniel Oren, Marsella (*Simon Boccanegra*), con dirección escénica de Leo Nucci y al Metropolitan de Nueva York (*Falstaff*), con dirección musical de James Levine.

César San Martín

Juanillo, «El Gato Montés»

Barítono



© Isaac Morell

Este barítono madrileño comenzó sus estudios de canto con Lola Bosom. Luego continuó en la Escuela Superior de Canto de Madrid y obtuvo el premio final de carrera *Lola Rodríguez Aragón*. Además fue premiado en diferentes concursos internacionales. En 2008 realizó su debut en el Teatro Real con *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. San Martín ha cantado en teatros como el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela, Teatro del Capitolio de Toulouse, Teatro São Carlos de Lisboa, así como en varios teatros de Italia, incluyendo Pésaro, Roma y Treviso. Ha trabajado con directores musicales como Alberto Zedda, Renato Palumbo, Eliahu Inbal, Miguel Roa o Jesús López Cobos. Y con directores de escena como Robert Carsen, Peter Sellars, Mario Martone, Graham Vick, Emilio Sagi o José Carlos Plaza. En 2016, Centenario de la muerte de Enrique Granados, cantó Goyescas en la Ópera de Florencia y el Teatro San Carlo de Nápoles. Entre los personajes que está interpretando esta temporada se encuentran, Escamillo de Carmen de Bizet en el Teatro Real, Schaunard de *La bohème* de Puccini en el Kursaal de San Sebastián o Esteban de la zarzuela *La Malquerida* de Penella en el Teatro Campoamor de Oviedo. En el Teatro de la Zarzuela ha participado en *The Town of Greed* de Balada, *La del Soto del Parral* de Soutullo y Vert, *Los diamantes de la corona* de Barbieri, *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba, *El dominó azul* de Arrieta, Reina mora de Serrano, *La gran duquesa de Gérolstein* de Offenbach o *La villana* de Vives.

Nicola Beller Carbone

Soleá

Soprano



© Caroline Laberge

Nacida en Alemania y criada en España, estudia arte dramático y más tarde canto en Madrid. Tras su paso por Baviera, Múnich y Mannheim, su debut como Salome marca el inicio de su carrera internacional, consolidándose en papeles dramáticos y de lírico spinto. En 2015 es galardonada como mejor intérprete de ópera y zarzuela española por los prestigiosos Premios Líricos Teatro Campoamor de Oviedo. Gran especialista en el siglo XX, su repertorio abarca obras como *Wozzeck*, *Mahagonny*, *Die tote Stadt* y *Der Zwerg*, entre otras. Su interés por papeles vocales y escénicamente exigentes la lleva a asumir retos como *La voix humaine*, *Francesca da Rimini*, *Die Gezeichneten* y *Pepita Jiménez*. Trabaja con directores como Kirill Petrenko, Steinberg, Fisch, Callegari, Jeffrey Tate, Noseda, Gabriele Ferro, Yannick Nézet Séguin, Caetani y de escena como Carsen, Curran, Nicolas Brieger, Moshe Leiser & Patrick Courier y Calixto Bieito. De sus últimos compromisos destacan su debut en la Zarzuela en *La Gran Duquesa de Gérolstein* y *La villana*, *Die Soldaten* en Múnich, *Die Frau ohne Schatten* en Wiesbaden, *Lady Macbeth de Mzensk* en Montecarlo, *Walküre* en Oviedo, *Elektra* en Montreal, *Die Hamletmaschine* en Zúrich, *Medea* en Niza, *Der König Kanduales* en Sevilla, *Der Zwerg* en Nápoles y muy especialmente, su estreno en el Teatro Real con la ópera *Bombarzo*.

Carmen Solís

Soleá

Soprano



© Michal Novak

Nace en Badajoz. Tras estudiar las carreras de piano, canto y música coral, gana numerosos concursos de canto: Manuel Ausensi, Villa de Abarán, Nuevas Voces Ciudad de Sevilla, Operalia, Francisco Viñas, José A. Alegría, Concurso de Logroño y la Targa d'Argento de la Fundación Alfredo Catalani de Lucca. Ha actuado en Francia, Canadá, Alemania, Italia, Portugal y en los principales escenarios españoles, junto a orquestas como la ORTVE, la Orquesta del Teatro del Liceo, la Orquesta de la Ópera de Quebec y las orquestas sinfónicas de Madrid, Extremadura e Islas Baleares, bajo la dirección de Plácido Domingo, Pedro Halffter, Daniel Lipton o Adrian Leaper, entre otros. También ha trabajado con directores escénicos como José Carlos Plaza, Emilio Sagi, Curro Carreres o Gilbert Defl6. Debuta en el Teatro Real con *Orfeo y Euridyke* de Krenek. Ha cantado *Amelia (Un ballo in maschera)* y *Leonora (Il trovatore)* en Oviedo; *Tosca* en Bilbao, Pamplona y Lucca; *Suor Angelica* en Badajoz; *Santuzza (Cavalleria rusticana)* en Lucca; *Mimi (La bohème)* en Barcelona y la *Contessa (Le nozze di Figaro)* en ABAO. Es destacada su participación en festivales nacionales e internacionales. Sus compromisos más recientes incluyen: *Madama Butterfly* en Oviedo y en Gijón; *Pagliacci* en Santiago de Chile; *Edgar* y *Le villi* con Miguel Ángel Gómez Martínez, *Il trovatore* con Óliver Díaz, *Tosca* con Pablo González y *Turandot* con Kazushi Ono. En el Teatro de la Zarzuela participó en el estreno en escena de la ópera *Juan José* de Pablo Sorozábal.

Andeka Gorrotxategi

Rafael Ruiz, «El Macareno»

Tenor



© Luciano Romano

Nacido en Abadiño, Vizcaya. Comienza su formación vocal en Durango y luego en Bilbao, Madrid, Marsella, París, Roma y Estados Unidos. Destacar también el apoyo incondicional de la Asociación Musical Alfredo Kraus. Ha sido premiado en los concursos de Logroño, Ana María Iriarte, Concurso de Bilbao, Manuel Ausensi, Concurso de Marsella y Jaume Aragall de Sabadell. Considerado por la crítica como el tenor revelación español, comienza una fulgurante carrera que en los tres últimos años le lleva a actuar en algunos de los teatros más prestigiosos de España y de Europa. En 2011 inicia su carrera internacional con *Madama Butterfly* en Novara y en el Festival Donizetti de Bérgamo; en 2012 canta *El Gato Montés* en el Teatro de la Zarzuela y en el Calderón de Valladolid, *Werther* en el Teatro Argentino de la Plata, *Belisario* en Bérgamo; en 2013, *I masnadieri* y *Madama Butterfly* en La Fenice de Venecia, *Werther* en Salzburgo, *El Gato Montés* en Sevilla y Oviedo, y *Tosca* en Roma y Padua. En 2014, *Curro Vargas* en La Zarzuela, *El Gato Montés* en Lisboa, *Madama Butterfly* en Sydney, *Carmen* en Manaos y Roma, y *Norma* en Pekín; en 2015, *Goyescas* en Turín y Madrid, *La gran duquesa de Gérostein* en La Zarzuela, *Der Rosenkavalier* en el Festival de Salzburgo y *Carmen* en Salzburgo y Nápoles. Y en 2016 cantó en la Sociedad Filarmónica de Bilbao en un recital de *Lieder*. Interpretó *Attila* en Montecarlo, *Goyescas* en Nápoles y Florencia, *Carmen* en Bolonia y *Tosca* en Dresde. Recientemente ha cantado *La fanciulla del West* en el Teatro de Bellas Artes de México.

Alejandro Roy

Rafael Ruiz, «El Macareno»

Tenor



© Foto Nebot

Nació en Asturias. Estudió en Florencia con la mezzosoprano Fedora Barbieri. Desde su debut con *La fille du régiment* en el Teatro de la Zarzuela, se ha presentado en la mayoría de los teatros españoles y europeos. Su repertorio operístico incluye *Il barbiere di Siviglia*, *Il turco in Italia*, *La sonnambula*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Macbeth*, *Don Carlo*, *Nabucco*, *La traviata*, *Giovanna d'Arco*, *Carmen*, *Tosca*, *Turandot* y *La bohème*, entre otros títulos. En el campo de la zarzuela y ópera española ha interpretado títulos como *Doña Francisquita*, *El Gato Montés*, *Luisa Fernanda*, *La tabernera del puerto*, *La bruja*, *El huésped del sevillano*, *Los gavilanes*, *La leyenda del beso*, *Marina* y *El dúo de «La africana»*, entre otros. Ha colaborado con la compañía Ópera Cómica de Madrid en la recuperación de óperas olvidadas como *Pelagio*, *La Marsellesa*, *Mis dos mujeres* o *El relámpago*. Ha cantado *La traviata* en Módena y Macerata; *Turandot* en Nápoles; *Tosca* en Torre del Lago, Jesi y Fermo; *Beatrice di Tenda* en Catania; *La Battaglia di Legnano* en Parma; *Tosca*, *La bohème* y *Carmen* en la Arena de Verona; *Norma* en Lisboa; *Carmen* en Salerno; *Nabucco* en el Liceo de Barcelona; *La del Soto del Parral* en Sevilla; *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci* en Palma de Mallorca y Jerez. En el Teatro de la Zarzuela ha participado en el *Concierto de los 150 Años* con Carmen Acosta, *El rey que rabió*, un *Concierto Lírico* con Isabel Rey, *Alma de Dios*, *La del Soto del Parral*, *Curro Vargas* y *La marchenera*.

Itxaro Mentxaka

Frasquita

Mezzosoprano



© JM

Nacida en Lekeitio, Vizcaya. Empezó su vocación musical en el coro Itxas-Soinua, en el que finalmente destacó como solista. Estudió en Burdeos con Monique Florence y más tarde con Carmen Martínez Lluna en Valencia. Ha recibido importantes premios y ha actuado con diversas orquestas españolas y extranjeras, como la Orquesta Sinfónica de Euskadi, la Sinfónica de Bilbao, la Municipal de Valencia, los Virtuosos de Moscú, la Scottish Chamber Orchestra, la Danish Radio, el Ensemble Intercontemporain de París y la Gulbenkian Foundation Orchestra de Lisboa, entre otras. Actúa de forma regular en las temporadas líricas del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el Teatro Real de Madrid y el Teatro de la Zarzuela, así como en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, el Festival Internacional de Perelada, la Quincena Musical de San Sebastián, el Festival Internacional de Granada, el Palau de les Arts de Valencia, así como en los teatros Bilbao, Santiago de Compostela, Valencia, Trieste, Corea, La Coruña, Tenerife, Toulouse, etc. En el Teatro de la Zarzuela ha participado en *Sancia di Castiglia* de Donizetti (en versión de concierto) dirigida por José Collado, *L'italiana in Algeri* de Rossini y *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, ambas con dirección de Alberto Zedda, así como en *La Generala de Vives*, dirigida por José Fabra y Cristóbal Soler.

Milagros Martín

Gitana

Soprano



En el Teatro de la Zarzuela ha protagonizado títulos como *El dúo de «La africana»*, *La del manojo de rosas*, *La Gran Vía*, *El barberillo de Lavapiés*, *Luisa Fernanda*, *La bruja*, *El juramento*, *Los sobrinos del Capitán Grant*, *Los gavilanes*, *La revoltosa*, *El barbero de Sevilla*, *El bateo*, *De Madrid a París*, *Doña Francisquita*, *El Gato Montés* o *La chulapona*. Participó en la recuperación de *El centro de la tierra* de Fernández Arbós y ha cantado óperas como *The Duenna* de Gerhard, *Jenůfa* de Janáček, *Nabucco*, *Rigoletto* de Verdi, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *Carmen* de Bizet y *La vida breve* de Falla. En la Ópera de Roma y el Odeón de París cantó *La del manojo de rosas*, *La chulapona* en la Ópera-Comique de París, así como un recital con Victoria de los Ángeles, *Luisa Fernanda* en el Bellas Artes de México DF, *El Gato Montés* en la Ópera de Washington DC, *Doña Francisquita* en Suiza y en la apertura del Teatro Avenida de Buenos Aires, y *Pan y toros* en Santiago de Chile. Ha obtenido los premios Federico Romero de la SGAE y de la AIE, así como el del Lírico del Teatro Campoamor de Oviedo. Ha trabajado con los mejores directores del país. Desde 2007, colabora con la Asociación de Artes Musicales Romanza de Lima. Y ha participado en el estreno de *El juez de Kolonovits*. En las últimas temporadas del Teatro de la Zarzuela ha participado en *La vida breve (¡Ay, amor!)* de Falla, *Curro Vargas* de Chapí, *La dogaresa* de López Monís, *La villana* de Vives y el estreno de *Juan José* de Sorozábal.

Miguel Sola**Padre Antón**

Bajo-Barítono



© MS

Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Madrid y obtiene el Premio de Honor fin de carrera en canto. Cantante de dilatada carrera ha cultivado con éxito distintos géneros como la ópera, la zarzuela, el oratorio y la polifonía. Su profesión le ha llevado a trabajar con los mejores directores de orquesta como Sergiu Celibidache, Elio Boncompagni, Alain Lombard, Marco Armiliato, Wilhelm Keitel, John Neshling, Romano Gandolfi, Riccardo Chailly, Víctor Pablo Pérez, Jesús Lopez Cobos, Miguel Ángel Gómez Martínez, José Ramón Encinar, Miguel Roa, Francesco Molinari, Enrique García Asensio, Luis Remartínez, Odón Alonso, Antoni Ros Marbá, Rafael Frühbeck de Burgos y Josep Pons, entre otros. Y directores de escena como Franco Zeffirelli, Emilio Sagi, Núria Espert, Luis Bozzo, Jesús Castejón, Eric Vigié, Ignacio García, Paolo Zennaro, Mario Gas y Gerardo Maya, entre otros. Es un habitual en todas las temporadas de ópera y zarzuela del país, donde ha interpretado *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *Così fan tutte* de Mozart, *La Cenerentola* de Rossini, *L'elisir d'amore* de Donizetti, *Madama Butterfly* de Puccini, *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, *Rigoletto* de Verdi, *Tosca* de Puccini, *El niño judío* de Luna, *Marina* de Arrieta, *Pan y toros* de Asenjo Barbieri, *La revoltosa* de Chapí y *La Gran Vía* de Chueca, entre otros muchos títulos. Recientemente ha participado en la producción de *Château Margaux* y *La viejecita*, dirigidas por Lluís Pasqual, en el Teatro de la Zarzuela.

Gerardo Bullón**Hormigón**

Barítono



© Michal Novak

Nacido en Madrid; estudia canto con Daniel Muñoz y Ricardo Muñoz. Tras licenciarse en derecho, asiste a la Escuela Superior de Canto de Madrid y completa su formación con estudios de arte dramático. Ha interpretado importantes papeles tanto del repertorio operístico (*Don Giovanni*, *Gianni Schicchi*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *La finta giardiniera*, *Rigoletto*, *Carmen*), como de zarzuela (*La Revoltosa*, *Marina*, *El dúo de «La africana»*, *Los diamantes de la corona*, *La gallina ciega*, *Luisa Fernanda*, *El barquillero*, *La Chulapona*, *El bateo*, *Agua*, *azucarillos y aguardiente*). Ha trabajado como solista junto a directores como Cristóbal Soler, Óliver Díaz, Miguel Ortega, Luis Remartínez, Jordi Bernácer, Pascual Ortega y Horvath Jozsef, así como con directores de escena como José Carlos Plaza, Gustavo Tambascio, Francisco Matilla, Ángel Montesinos, Eduardo Banzo, etc. En 2017 debuta en el Teatro Real de Madrid con dos producciones: la *Billy Budd* de Britten y *El gato con botas* de Montsalvatge. Y en breve volverá con *Street scene* de Weill y *El teléfono* de Menotti. A lo largo de estos años, su colaboración con el Teatro de la Zarzuela ha sido muy intensa, participando en las producciones de *La verbena de la Paloma*, *Curro Vargas*, *Black el Payaso*, *Pinocho*, *La gran duquesa de Gérolstein* y *Los diamantes de la corona*.

Rosa M^a Gutiérrez**Loliya**

Soprano



© Rosa Engel

Mario Villoria**Recalco**

Barítono



© Rosa Engel

Carmen Paula Romero**Pastorcillo**

Soprano



© Tecla

Juan Ignacio Artiles**Caireles**

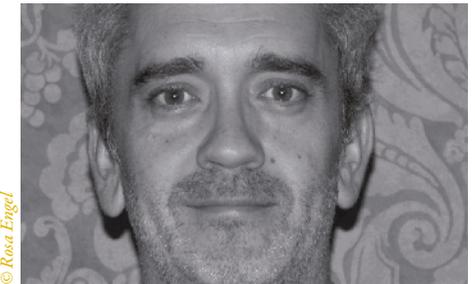
Barítono



© Rosa Engel

Román Fernández-Cañadas**Pezuño**

Barítono



© Rosa Engel

Javier Alonso**Vendedor**

Tenor



© Rosa Engel

Alberto Ríos
Alguacilillo
Bajo



© Rosa Engel

Ignacio del Castillo
Peón
Tenor



© Rosa Engel

Joaquín Córdoba
Peón
Tenor



© Rosa Engel

José Ricardo Sánchez
Peón
Tenor



© Rosa Engel

Omar Azmi
Figurante



© Daniel Perera

Marcos Marcell
Figurante



© Javier Arroyo

Toni Márquez
Figurante



© Alvaro Serrano

Marco Pernas
Figurante



Bosco Solana
Figurante



Francisco Bas
Bailarín



Laura Casasola
Bailarina



© Yirí

Pedro Fernández
Bailarín



© Anouk Garrigues

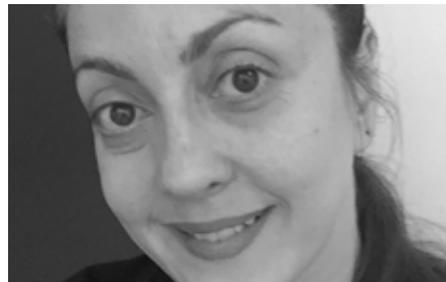
Raquel González
Bailarina



Francisco Leiva
Bailarín



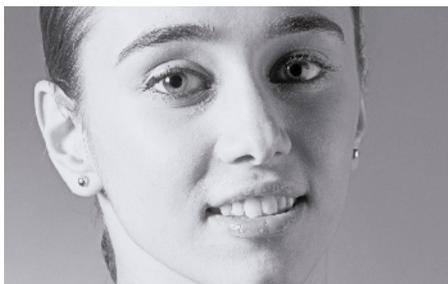
Silvia Rincón
Bailarina



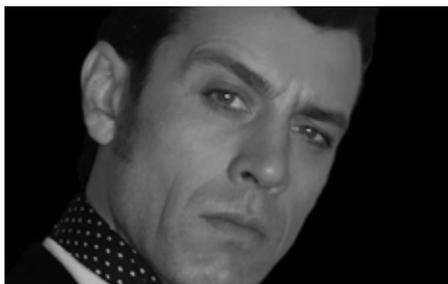
Yolanda Rodríguez
Bailarina



Ángela Martínez
Bailarina



Joaquín Mulero
Bailarín



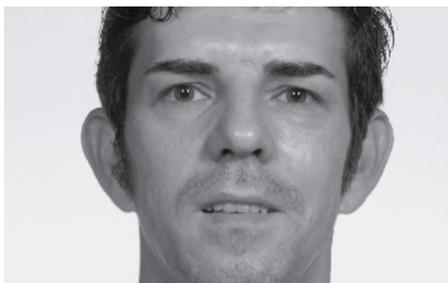
Jorge Torres
Ayudante de dirección de escena



Sergio Torres
Ayudante de iluminación



Pedro Navarro
Bailarín



Marta Otazu
Bailarina



Jesús Ortega
Asistente de coreografía/Bailarín



Lara Diloy
Directora del Coro
de Voces Blancas





Sinan Kay | Coro de Voces Blanca

Sinan Kay es un coro de voces blancas formado por niños y jóvenes con edades comprendidas entre los ocho y los dieciocho años. Es un proyecto artístico y didáctico en el que se presenta la música coral como una experiencia única, donde se desarrollaran capacidades artísticas y se generan estrechos lazos entre los miembros del grupo. Con sede en el colegio Santísima Trinidad de Alcorcón, el proyecto surge en el curso 2015/16 como asociación, con la ilusión de dar continuidad a otra agrupación en la que algunos de sus miembros y su directora, Lara Diloy, coinciden anteriormente. El pasado mes de mayo se alzó con el Segundo Premio en el III Concurso Nacional de Coros Infantiles ACM. Pese a su reciente creación, ha realizado conciertos en distintos lugares de la geografía española y ha debutado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid y en el Teatro Circo Price, participando en proyectos como el *Concierto por un Mundo Mejor o Da la nota en el Price*. También ha cantado en el Teatro Real como parte de la celebración del 10 Aniversario del proyecto LÓVA. Algunos de sus miembros colaboran en la ópera *Pinocho* de Pierangelo Valtinoni, en producción del Teatro de la Zarzuela en la temporada 2015-16, formando parte de «Anyá Amara». Desde su fundación es miembro asociado de Agrupacoros Madrid y participa en sus actividades formativas y encuentros anuales. Ha cantado junto a agrupaciones como la Orquesta Madrid Sinfónica, la Orquesta Ciudad de Getafe o la Orquesta JOECOM, y organiza actividades diversas como encuentros corales a nivel nacional, talleres y clases magistrales o el curso *Empieza el verano cantando*. El Coro Sinan Kay actúa por primera vez en el escenario del Teatro de la Zarzuela.

DIRECTORA ARTÍSTICA

LARA DILOY

PARTICIPANTES

VÍCTOR ALONSO
 AZAHARA BÉDMAR
 MARÍA CARDADOR
 CAYETANA CASTAÑO
 INÉS DOMÍNGUEZ
 JUAN ANTONIO GONZÁLEZ
 ALBA GRAU
 SARA GRAU
 MARÍA MONTERO
 KENIA OBREROS
 CARLOTA RIVERA
 MARTA SIERRAS
 PATRICIA VALVERDE
 PEDRO VEGA



5

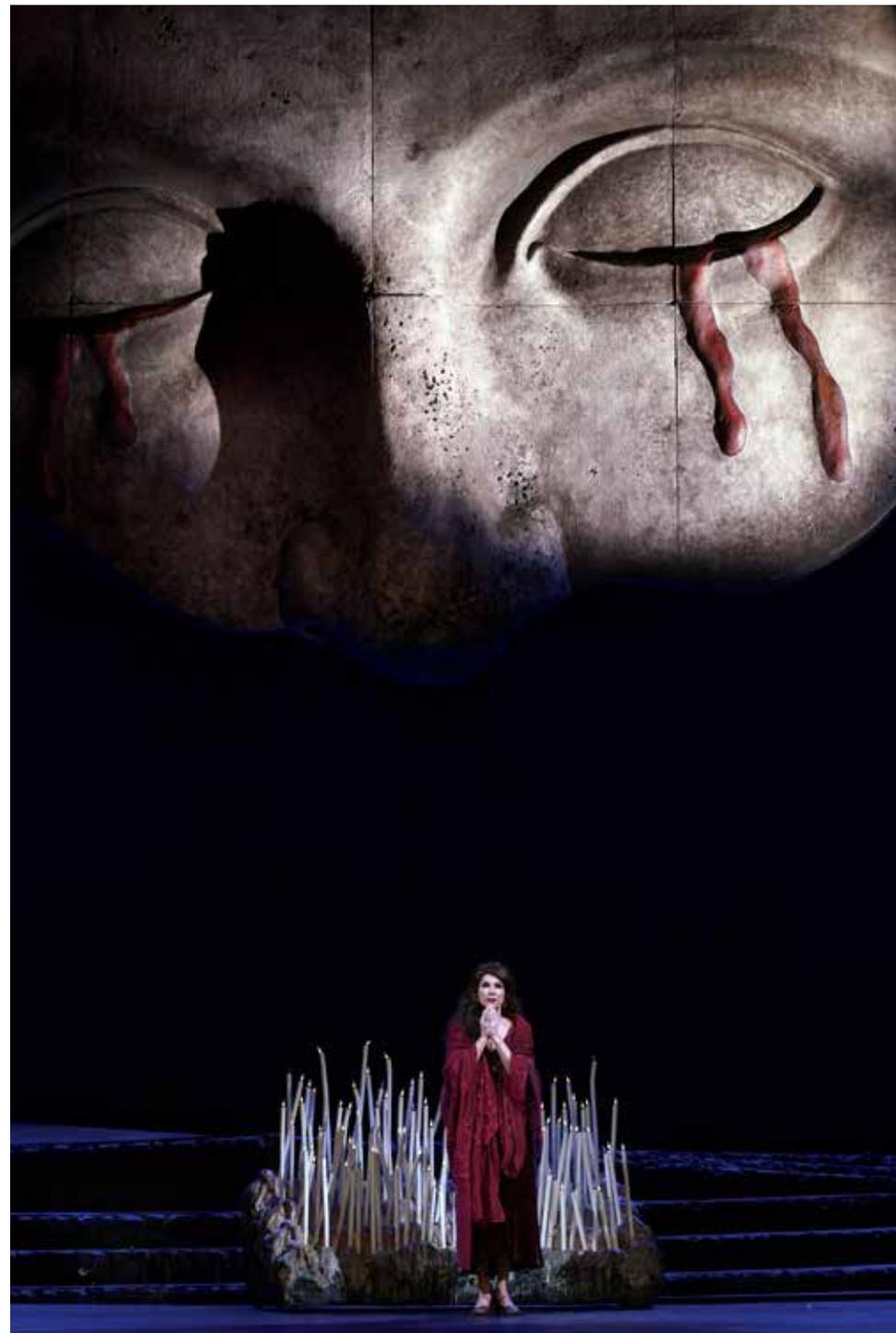
Sección

FOTOGRAFÍAS DE ESCENA

El Gato Montés
JAVIER DEL REAL





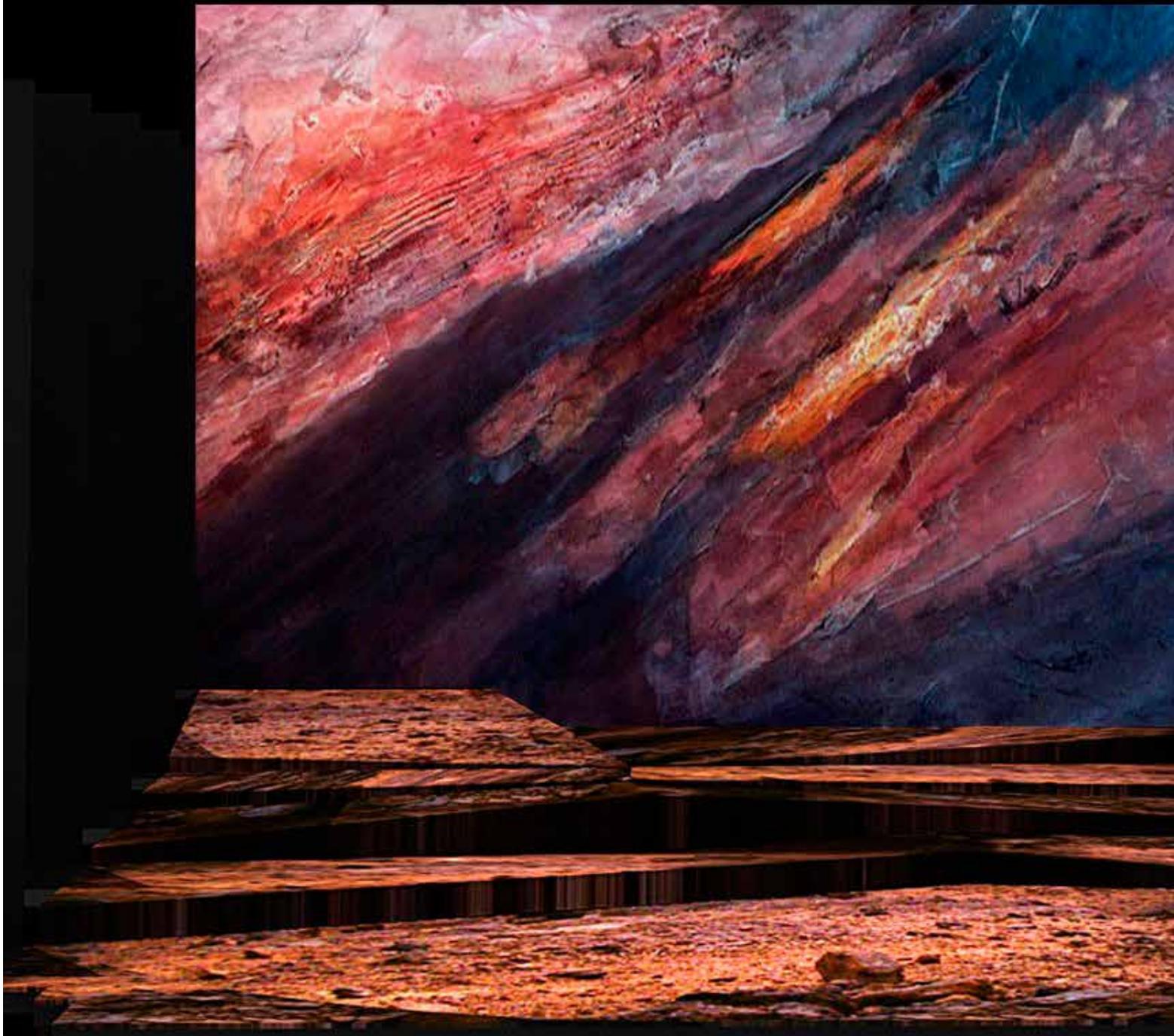












6

Sección

EL TEATRO

Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte

148

Teatro de la Zarzuela
Personal

149

Coro Titular del Teatro
de la Zarzuela

152

Orquesta de la Comunidad
de Madrid

153

El Bar del Ambigú

154

Información

155

Próximas actuaciones

156



17 / 18

M

inisterio de Educación, Cultura y Deporte

MINISTRO EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

ÍÑIGO MÉNDEZ DE VIGO

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA

FERNANDO BENZO

DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA (INAEM)

MONTSERRAT IGLESIAS
SANTOS

SECRETARIO GENERAL

CARLOS FERNÁNDEZ-PEINADO

SUBDIRECTOR GENERAL DE TEATRO

FERNANDO CERÓN
SÁNCHEZ-PUELLES

SUBDIRECTOR GENERAL
DE MÚSICA Y DANZA

EDUARDO FERNÁNDEZ
PALOMARES

SUBDIRECTOR GENERAL DE PERSONAL

CARLOS GÓMEZ GARCÍA

SUBDIRECTORA GENERAL
ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA

M^a ROSARIO MADARIA

T

eatro de la Zarzuela

DIRECTOR

DANIEL BIANCO

DIRECTOR MUSICAL

ÓLIVER DÍAZ

GERENTE

IGNACIO ANGULO RANZ

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN

MARGARITA JIMÉNEZ

DIRECTOR TÉCNICO

ANTONIO LÓPEZ

DIRECTOR DEL CORO

ANTONIO FAURÓ

ASISTENTE A LA DIRECCIÓN

RAÚL ASENJO

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN

NOELIA ORTEGA

COORDINADOR DE COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN

JUAN MARCHÁN

JEFE DE COMUNICACIÓN Y PUBLICACIONES

LUIS TOMÁS VARGAS

COORDINADORA DE ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS

ALMUDENA PEDRERO

DIRECTORA DE ESCENARIO

MAHOR GALILEA

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA

JUAN LÁZARO MARTÍN

JEFE DE ABONOS Y TAQUILLA

MARÍA ROSA MARTÍN

JEFE DE SALA

JOSÉ LUIS MARTÍN

JEFE DE MANTENIMIENTO

DAMIÁN GÓMEZ

AUDIOVISUALES

MANUEL GARCÍA LUZ
ÁLVARO SOUSA
JUAN VIDAU
MIRKO VIDOZ
ROSA MARÍA ESCRIBANO
DANIEL HERAS
ALEJANDRO ARROYO

AYUDANTES TÉCNICOS

MÓNICA PASCUAL
JOSÉ MANUEL MARTÍN
RICARDO CERDEÑO
ANTONIO CONESA
LUIS FERNÁNDEZ FRANCO
RAÚL RUBIO
ISABEL VILLAGORDO
MARÍA PILAR AMICH
JOSÉ L. FIDALGO

CAJA

ANTONIO CONTRERAS
ISRAEL DEL VAL

CARACTERIZACIÓN

DIANA LAZCANO
AMINTA ORRASCO
GEMMA PERUCHA
BEGOÑA SERRANO
LAURA VARGAS
MÓNICA LAPARRA

CENTRALITA TELEFÓNICA

MARY CRUZ ÁLVAREZ
MARÍA DOLORES GÓMEZ

CLIMATIZACIÓN

BLANCA RODRÍGUEZ

ELECTRICIDAD

ENEKO ÁLAMO
PEDRO ALCALDE
GUILLERMO ALONSO
JESÚS ANTÓN
JAVIER GARCÍA
RAÚL CERVANTES
ALBERTO DELGADO
JOSÉ P. GALLEGO
FERNANDO GARCÍA
CARLOS GUERRERO
ÁNGEL HERNÁNDEZ
RAFAEL FERNÁNDEZ
MIRIAN CLAVERO
PILAR GARCÍA-RIPOLL
CRISTINA GONZÁLEZ
CARLOS CARPINTERO
PABLO SARTORIUS
TOMÁS CHARTE
MARÍA JOSÉ POMAR
MARÍA LEAL

GERENCIA

NURIA FERNÁNDEZ
MARÍA JOSÉ GÓMEZ
RAFAELA GÓMEZ
ALBERTO LUACES
FRANCISCA MUNUERA
MANUEL RODRÍGUEZ
FRANCISCO YESARES
SARA ARANZANA

MANTENIMIENTO

MANUEL A. FLORES
AGUSTÍN DELGADO

MAQUINARIA

ULISES ÁLVAREZ
LUIS CABALLERO
RAQUEL CALLABA
JOSÉ CALVO
FRANCISCO J. FERNÁNDEZ MELO
ÓSCAR GUTIÉRREZ
SERGIO GUTIÉRREZ
ÁNGEL HERRERA
JOAQUÍN LÓPEZ
MARÍA ISABEL PEINADO
CARLOS PÉREZ
EDUARDO SANTIAGO
LUISA TALAVERA
ANTONIO VÁZQUEZ
JOSÉ A. VÁZQUEZ
JOSÉ VELIZ
ALBERTO VICARIO
ANTONIO WALDE
PALMIRA GARCÍA
CARLOS GOULARD
RUBÉN NOGUÉS
EDUARDO LARRUBIA
SANTIAGO ARRIBAS
SANTIAGO SANZ
JAVIER ÁLVAREZ
EDUARDO TRINIDAD
ALFONSO JIMÉNEZ
FRANCISCO JAVIER BUENO

PELUQUERÍA

ESTHER CÁRDABA
EMILIA GARCÍA
MARÍA ÁNGELES RIEGO
ANTONIO SÁNCHEZ
MARÍA CARMEN RUBIO
RAQUEL RODRÍGUEZ
JOSÉ A. CASTILLO
MOISÉS ECHEVARRÍA

PRENSA Y COMUNICACIÓN

AÍDA PÉREZ
ALICIA PÉREZ

PRODUCCIÓN

MANUEL BALAGUER
EVA CHILOECHES
MARÍA REINA MANSO
ISABEL RODADO
ISABEL SÁNCHEZ

REGIDURÍA

VANESA ARÉVALO
GLORIA DE PEDRO
JOSÉ MANUEL GARCÍA
MARGARITA SÁNCHEZ
ÁFRICA RODRÍGUEZ

SALA Y OTROS SERVICIOS

BLANCA ARANDA
ANTONIO ARELLANO
ISABEL CABRERIZO
ELEUTERIO CEBRIÁN
ELENA FÉLIX
EUDOXIA FERNÁNDEZ
MÓNICA GARCÍA
ESPERANZA GONZÁLEZ
DANIEL HUERTA
MARÍA GEMMA IGLESIAS
JULIA JUAN
EDUARDO LALAMA
CARLOS MARTÍN
JUAN CARLOS MARTÍN
JAVIER PÁRRAGA
PILAR SANDÍN
M^a CARMEN SARDIÑAS
MÓNICA SASTRE
FRANCISCO J. SÁNCHEZ

SASTRERÍA

MARÍA ÁNGELES DE EUSEBIO
MARÍA DEL CARMEN GARCÍA
ISABEL GETE
ROBERTO MARTÍNEZ
MONTSERRAT NAVARRO
ANA PÉREZ
MARINA GUTIÉRREZ
MARÍA CARMEN SÁNCHEZ
MÓNICA RAMOS
TERESA MOROLLÓN
EDURNE VILLACE
MARÍA REYES GARCÍA

SECRETARIA DE DIRECCIÓN

MARÍA JOSÉ HORTONEDA

TAQUILLAS

ALEJANDRO AINOZA
GLORIA JIMÉNEZ

UTILERÍA

DAVID BRAVO
VICENTE FERNÁNDEZ
FRANCISCO J. GONZÁLEZ
PILAR LÓPEZ
FRANCISCO J. MARTÍNEZ
ÁNGELA MONTERO
CARLOS PALOMERO
JUAN CARLOS PÉREZ
JAIME GUTIÉRREZ
ALEXIA PÉREZ
JUANJO DEL CASTILLO
ÁNGEL BARBA

COORDINADORA MUSICAL

CELSA TAMAYO

PIANISTAS

LILIAN MARÍA CASTILLO
RAMÓN GRAU
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ

**MATERIALES MUSICALES
Y DOCUMENTACIÓN**

LUCÍA IZQUIERDO

DEPARTAMENTO MUSICAL

VICTORIA VEGA

**SECRETARÍA TÉCNICA
DEL CORO**

GUADALUPE GÓMEZ

ENFERMERÍA

NIEVES MÁRQUEZ

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

SOPRANOS

MARÍA DE LOS ÁNGELES BARRAGÁN
PALOMA CURROS
ALICIA FERNÁNDEZ
SOLEDAD GAVILÁN
CARMEN GAVIRIA
ROSA MARÍA GUTIÉRREZ
AINHOA MARTÍN
MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ
CAROLINA MASETTI
AGUSTINA ROBLES
CARMEN PAULA ROMERO
SARA ROSIQUE

MEZZOSOPRANOS

JULIA ARELLANO
ANA MARÍA CID
DIANA FINCK
PRESENTACIÓN GARCÍA
ISABEL GONZÁLEZ
THAIS MARTÍN DE LA GUERRA
ALICIA MARTÍNEZ
GRACIELA MONCLOA
BEGOÑA NAVARRO
EMILIA ANA PÉREZ-SANTAMARINA
ANA MARÍA RAMOS
PALOMA SUÁREZ
ARANZAZU URRUZOLA

TENORES

JAVIER ALONSO
IÑAKI BENGOA
GUSTAVO BERUETE
JOAQUÍN CÓRDOBA
IGNACIO DEL CASTILLO
FRANCISCO DÍAZ
CARLOS DURÁN
MIGUEL ÁNGEL ELEJALDE
FRANCISCO JAVIER FERRER
RAÚL LÓPEZ HOUARI
DANIEL HUERTA
LORENZO JIMÉNEZ
FELIPE NIETO
FRANCISCO JOSÉ PARDO
FRANCISCO JOSÉ RIVERO
JOSÉ RICARDO SÁNCHEZ

BARÍTONOS

PEDRO AZPIRI
JUAN IGNACIO ARTILES
RODRIGO EZEQUIEL ÁLVAREZ
ENRIQUE BUSTOS
ROMÁN FERNÁNDEZ-CAÑADAS
MARIO VILLORIA

BAJOS

CARLOS BRU
MATTHEW LOREN CRAWFORD
ANTONIO GONZÁLEZ
ALBERTO RÍOS
JORDI SERRANO

Orquesta de la Comunidad de Madrid

VIOLINES PRIMEROS

VÍCTOR ARRIOLA (C)
ANNE MARIE NORTH (C)
CHUNG JEN LIAO (AC)
EMA ALEXEEVA (AC)
PETER SHUTTER
PANDELI GJEZI
ALEJANDRO KREIMAN
ANDRAS DEMETER
ERNESTO WILDBAUM
CONSTANTIN GÍLCEL
REYNALDO MACEO
MARGARITA BUESA
GLADYS SILOT

VIOLINES SEGUNDOS

PAULO VIEIRA (S)
MARIOLA SHUTTER (S)
OSMAY TORRES (AS)
IRUNE URRUTXURTU
IGOR MIKHAILOV
MAGALY BARÓ
ROBIN BANERJEE
AMAYA BARRACHINA
ALEXANDRA KRIVOBORODOV
CRISTINA GRIFO

VIOLAS

IVÁN MARTÍN (S)
EVA MARÍA MARTÍN (S)
DAGMARA SZYDŁO (AS)
RAQUEL TAVIRA
VESSELA TZVETANOVA
BLANCA ESTEBAN
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ
ALBERTO CLÉ
VÍCTOR GIL

VIOLONCHELOS

JOHN STOKES (S)
RAFAEL DOMÍNGUEZ (S)
NURIA MAJUELO (AS)
PABLO BORREGO
DAGMAR REMTOVA
EDITH SALDAÑA
BENJAMÍN CALDERÓN

CONTRABAJOS

FRANCISCO BALLESTER (S)
LUIS OTERO (S)
MANUEL VALDÉS
SUSANA RIVERO

ARPA

LAURA HERNÁNDEZ (S)

FLAUTAS

CINTA VAREA (S)
M^a TERESA RAGA (S)
M^a JOSÉ MUÑOZ (P) (S)

OBOES

JUAN CARLOS BÁGUENA (S)
VICENTE FERNÁNDEZ (S)
ANA MARÍA RUIZ

CLARINETES

JUSTO SANZ (S)
PABLO FERNÁNDEZ
SALVADOR SALVADOR

FAGOTES

FRANCISCO MAS (S)
JOSÉ LUIS MATEO (S)
EDUARDO ALAMINOS

TROMPAS

PEDRO JORGE (S)
ANAIS ROMERO (S)
ÁNGEL G. LECHAGO
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

TROMPETAS

CÉSAR ASENSI (S)
EDUARDO DÍAZ (S)
FAUSTÍ CANDEL
ÓSCAR GRANDE

TROMBONES

JOSÉ ENRIQUE COTOLÍ (S)
JOSÉ ÁLVARO MARTÍNEZ (S)
FRANCISCO SEVILLA (AS)
MIGUEL JOSÉ MARTÍNEZ (TB) (S)

PERCUSIÓN

CONCEPCIÓN SAN GREGORIO (S)
ÓSCAR BENET (AS)
ALFREDO ANAYA (AS)
ELOY LURUEÑA
JAIME FERNÁNDEZ

AUXILIAR DE ORQUESTA

ADRIÁN MELOGNO

INSPECTOR

EDUARDO TRIGUERO

ARCHIVO

ALAITZ MONASTERIO

ADMINISTRACIÓN

CRISTINA SANTAMARÍA

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN

CARMEN LOPE

SECRETARIA TÉCNICA

ELENA JEREZ

GERENTE

ROBERTO UGARTE

DIRECTOR HONORARIO

JOSÉ RAMÓN ENCINAR

DIRECTOR TITULAR

VÍCTOR PABLO PÉREZ

(C) CONCERTINO
(AC) AYUDA DE CONCERTINO
(S) SOLISTA
(AS) AYUDA DE SOLISTA
(TB) TROMBÓN BAJO
(P) PICCOLO

El Bar del Ambigú



NUEVA TEMPORADA, NUEVO AMBIGÚ

El ambigú del Teatro de la Zarzuela también está de estreno. Gestionado ahora por el Grupo Sagardi, referente de reconocido prestigio en el mundo de la restauración, este espacio apacible y único amplía su horario, convirtiéndose así en el lugar más idóneo para abrir boca hasta el comienzo de la función. Desde una hora antes del inicio, y en los entreactos, podrás degustar el mejor café o una original y variada selección de aperitivos a la espera de que el telón descubra, una noche más, la magia que para cada uno de nosotros guarda detrás.

¡Dónde mejor que en el Nuevo Ambigú!

Información

Se ruega la máxima puntualidad en todas las funciones. Quien llegue tarde deberá esperar a la primera pausa o al descanso de cada espectáculo para poder acceder a la sala. Está prohibido hacer fotografías y cualquier otro tipo de grabación o filmación, así como acceder a la sala con teléfonos móviles conectados. Se ruega asimismo desconectar las alarmas de los relojes.

El Teatro es un espacio libre de humos. Está prohibido fumar en todo el recinto. El Teatro de la Zarzuela no se hace responsable de modificaciones de los títulos, intérpretes, horarios o fechas de las funciones. Siempre que sea posible el Teatro anunciará estos cambios en la prensa diaria. En ningún caso, salvo la cancelación del espectáculo, el Teatro devolverá el importe de las entradas. Tampoco será responsable de entradas adquiridas fuera de los puntos de venta oficiales.

Taquillas

La adquisición de localidades para este Teatro se podrá realizar directamente en las taquillas de todos los Teatros Nacionales, en su horario habitual.

Auditorio Nacional de Música. Príncipe de Vergara, 146 - 28002 Madrid
Tel: (34) 91.337.01.40 - 91.337.01.39

Teatro de la Comedia (CNTC). Príncipe, 14 - 28012 Madrid
Tel: (34) 91.532.79.27 - 91.528.28.19

Teatro María Guerrero (CDN). Tamayo y Baus, 4 - 28004 Madrid
Tel: (34) 91.310.29.49 - 91.310.15.00

Teatro Valle Inclán (CDN). Plaza de Lavapiés, s/n - 28012 Madrid
Tel: (34) 91.505.88.01 - 91.505.88.00

Venta Telefónica, Internet

Asimismo, la adquisición de Abonos y localidades sueltas para este Teatro (no se incluyen grupos ni localidades con descuentos) se podrá realizar, dentro de las fechas establecidas, todos los días del año, a través de la línea telefónica habilitada a tal efecto, en horario de 10:00 a 22:00 horas: **902 224 949**

Las entradas adquiridas a través de este sistema, pueden recogerse en los Servidores instalados en la Red de Teatros Nacionales, o en las propias taquillas de los mismos: Teatro de la Zarzuela, Auditorio Nacional de Música, Teatro María Guerrero, Teatro Pavón y Teatro Valle-Inclán. También se pueden adquirir entradas a través de Internet, utilizando los servicios de: **entradasinaem.es**

Tienda del Teatro

Se puede comprar en esta Tienda el programa de cada título lírico a 5 euros, así como los programas publicados con anterioridad. También se venden diversos objetos de recuerdo.

El programa de la obra se podrá encontrar en la página web del Teatro, en su producción correspondiente, una vez finalizadas sus representaciones: **teatrodelazarzuela.mcu.es**

© Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de los textos o imágenes de este programa sin previo permiso, por escrito, del Departamento de comunicación y publicaciones del Teatro de la Zarzuela.

Próximas actuaciones
 Noviembre–Diciembre 2017

MARTES, 28 DE NOVIEMBRE. 20:00 H.

VESTIDA DE NIT

SILVIA PÉREZ CRUZ

DEL 9 AL 23 DE DICIEMBRE. 20:00 H. (DOMINGOS 18:00 H.)

ELECTRA

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

MARTES, 12 DE DICIEMBRE. 20:00 H.

NOTAS DEL AMBIGÚ

TONADAS Y ZARZUELAS BARROCAS MARTA INFANTE, MANUEL VILAS

LUNES, 18 DE DICIEMBRE. 20:00 H.

XXIV CICLO DE LIED

RECITAL EXTRAORDINARIO LEO NUCCI, JAMES VAUGHAN

MARTES, 19 DE DICIEMBRE. 20:30 H.

GALA HOMENAJE A MARIEMMA

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

JUEVES, 28 DE DICIEMBRE. 20:00 H.

ZARZUELA EN PLURAL. CONCIERTO DE NAVIDAD

ÓLIVER DÍAZ, CAROL GARCÍA, JOSÉ ANTONIO LÓPEZ,

ENRIQUE FERRER, SVETLA KRASTEVA, LUCERO TENA

CORO TITULAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID



Teatro de la Zarzuela

Jovellanos, 4 – 28014 Madrid, España

Tel. centralita: 34 915 245 400

Departamento de abonos y taquillas:

Tel. (34) 915 245 472 y 910 505 282

Edición del programa

Departamento de comunicación y publicaciones

Coordinación editorial: Víctor Pagán

Traducciones: Noni Gilbert

Fotografías: © Javier del Real

Diseño gráfico: Javier Díaz Garrido

Maquetación: María Suero

Impresión: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

D.L.: M-31622-2017

NIPO: 035-17-060-1

teatrodelazarzuela.mcu.es



ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:





teatrodelazarzuela.mcu.es



Síguenos en

