

La Celestina



ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:



LA CELESTINA

(VERSIÓN EN CONCIERTO)

Tragicomedia lírica de
Calisto y Melibea en cuatro actos

ESTRENO ABSOLUTO

Música y libreto

Felipe Pedrell

Basado en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*
de **Fernando de Rojas**

Edición crítica de David Ferreiro Carballo
(Instituto Complutense de Ciencias Musicales /
Sociedad Española de Musicología, 2022)

Funciones

Viernes, 9 de septiembre de 2022 · 20:00 h
Domingo, 11 de septiembre de 2022 · 18:00 h



Josep Maria Marquès (pintor). *Retrato de Felipe Pedrell*. Óleo sobre lienzo, 1911, detalle. Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona)

Índice

1 *La Celestina*

Ficha artística
08

Reparto
09

Argumento
DAVID FERREIRO CARBALLO
10

Escenas
DAVID FERREIRO CARBALLO
12

2 Artículos

La Celestina de Pedrell
El esplendor de una ópera de culto
tras 120 años de abandono
EMILIO CASARES RODICIO
16

Introducción a *La Celestina*
Sobre el plan general,
el texto y la adaptación
FELIPE PEDRELL
28

3 Biografías

Biografías
33

4 El Teatro

Ministerio de Cultura y Deporte
44

Teatro de la Zarzuela
Personal
45

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela
48

Orquesta de la Comunidad de Madrid
49

Próximas actuaciones
50

Alfonsa e Lucrecia *Scena I*
(due attori, Calisto, Tromponio, Parmeno,
un falconiere, coro di Dame, Cavalieri etc.)

Flute
 Oboe
 Clarinet
 Bassoon
 Horns
 Trumpets
 Trombones
 Drums
 Percussion
 Calisto
 Coro
 Basses

Moderatamente

(Derrière la toile)

Moderatamente

(1) Deux dans l'orchestre et autres deux sur la scène
 (2) Sur la scène.

del
ian del

1

Sección

LA CELESTINA

Ficha artística

08

Reparto

09

Argumento

DAVID FERREIRO CARBALLO

10

Escenas

DAVID FERREIRO CARBALLO

12



22/23

mon.te - buen.talco.nie.ta, suso! fa cac-ria a tro
mon . te! buen tal.co.ne.ro, jan.so! fa ca . za n

F

icha artística

Dirección musical

Guillermo García Calvo

Asistente de dirección musical

José Luis López Antón

Iluminador

David Hortelano

Maestros repetidores

Lilliam Castillo, Ramón Grau

Sobretitulado

Noni Gilbert (traducción al inglés)

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

Celestina

Bruja vieja y astuta

Melibea

Mujer moza de alta y serenísima sangre

Calisto

Joven de noble linaje

Sempronio

Criado de Calisto

Parmeno

Criado de Calisto

Lucrecia

Doncella de Melibea

Elicia

Criada de Celestina

Areúsa

Criada de Celestina

Pleberio

Anciano de noble estirpe, padre de Melibea

Tristán

Paje de Calisto

Sosia

Mozo de espuelas de Calisto

Verdugo**Halconero** ***Voceadores****Recitante****Vecinos****Maite Beaumont****Miren Urbietta-Vega****Andeka Gorrotxategi****Juan Jesús Rodríguez****Simón Orfila****Sofía Esparza****Lucía Tavira****Gemma Coma-Alabert****Javier Castañeda****Mar Esteve****Isaac Galán****Mario Villoria*****Francisco Díaz*****Ricardo Rubio*,
Alberto Ríos*****Matthew Loren Crawford*,
Jordi Serrano*****Daniel Huerta*,
Román Fernández-Cañadas***

* También aparece como catarriberras.

* Miembro del Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

A rgumento

ACTO PRIMERO*

Durante una cacería, Calisto se adentra en un huerto y se encuentra con Melibea, de la que está profundamente enamorado, aunque sin ser correspondido. Abatido por su rechazo, Calisto se lamenta junto a su criado Sempronio, quien le habla de Celestina, una conocida alcahueta que puede ayudarle con sus males de amor. Mientras Sempronio va en busca de Celestina, otro criado, Parmeno, advierte a Calisto de las malas artes de la alcahueta, que solo actúa por interés, y de las desgracias que pueden provocar sus servicios. Sempronio y Celestina escuchan las palabras de Parmeno y deciden ofrecerle parte de los beneficios obtenidos del trato con Calisto, acabando así con sus reservas. Calisto paga cien monedas de oro a Celestina como anticipo por su trabajo, y esta promete volver al día siguiente con una solución.

ACTO SEGUNDO

CUADRO PRIMERO

Calisto sigue penando por sus desamores. Tras su llegada, Celestina cuenta sus avances: ha logrado que Melibea preste al caballero anónimo que la pretende un cordón que usa a modo de ceñidero con ciertos poderes sobrenaturales. Calisto insta a Celestina a seguir trabajando a cambio de mayores prebendas. La alcahueta acepta, pero conserva el ceñidero, y Calisto se marcha con Sempronio. Celestina, acompañada de Parmeno, recibe la visita de Lucrecia, criada de Melibea, quien reclama que se le devuelva el ceñidero y solicita los servicios de la alcahueta para su señora.

CUADRO SEGUNDO

En su casa, Melibea se lamenta del lastimoso estado en el que la ha dejado la visita anterior de Celestina, quien la había informado —premeditadamente— de los amores de un caballero, pero sin desvelarle su identidad. Llega Celestina, quien confirma a Melibea que no padece ninguna enfermedad, sino que está enamorada del caballero. Melibea reclama conocer la identidad de su pretendiente. Cuando Celestina le confirma que se trata de Calisto, esta se desmaya, pero al volver en sí se declara también enamorada de él y arreglan un primer encuentro.

CUADRO TERCERO

Sempronio y Parmeno entran en la Iglesia de la Magdalena en busca de Calisto, quien se había retirado allí para rezar por sus desvelos de amor. A la salida, Celestina acude a su encuentro y le comunica que, por fin, Melibea ya le corresponde. Calisto, lleno de alegría, le entrega una cadenilla de oro, provocando suspicacias en Sempronio y Parmeno, quienes también quieren su parte. Tras confirmar a Calisto la cita con Melibea, Celestina se retira apresuradamente con el botín, lo que aumenta todavía más los recelos de Sempronio y Parmeno.

* En esta versión en concierto se ha eliminado del Acto Primero el diálogo entre Calisto y Parmeno (escena III) y algunos fragmentos del primer encuentro con Celestina (escena IV); del Acto Segundo, Cuadro Primero, el diálogo entre Parmeno y Sempronio (escena I), así como fragmentos del diálogo entre Lucrecia y Celestina (escena IV); del Acto Tercero, Cuadro Primero, fragmentos de la visita de Calisto a Melibea (escena I); y del Acto Cuarto parte del diálogo entre Pleberio, Lucrecia y Melibea (escena II) y del lamento de Melibea (escena III).

 David Ferreiro Carballo

ACTO TERCERO

CUADRO PRIMERO

Calisto acude junto a Sempronio y Parmeno al primer encuentro con Melibea, quien le espera en compañía Lucrecia. En su conversación, ambos se declaran su amor, pero Melibea expresa todavía ciertos celos, pues no quiere perder su honra. Por su parte, Sempronio y Parmeno están intranquilos, ya que temen ser descubiertos por las autoridades. Así, al oír acercarse a la ronda del alguacil, deciden huir y refugiarse en casa de Celestina. Calisto también se marcha, pero antes concierta una segunda cita con Melibea en el huerto de su casa.

CUADRO SEGUNDO

Sempronio y Parmeno llegan a casa de Celestina, donde son recibidos también por Elicia y Areúsa, con las que están medio emparejados. Sin embargo, las chicas están algo celosas por la excesiva atención que los criados de Calisto le han dedicado a Melibea. Celestina le quita hierro al asunto y se sientan todos a la mesa. Durante la cena, Sempronio y Parmeno reclaman a Celestina su parte del botín, pero esta se niega a darles nada. Los criados se van enfadando cada vez más hasta que, en un arranque incontrolable de ira, asesinan a Celestina y se escapan por la ventana de la casa.

CUADRO TERCERO

En la plaza del mercado se forma un gran revuelo en torno a Elicia y Areúsa, que confirman el asesinato de Celestina y reclaman justicia. Aparecen también Tristán y Sosia, otros dos criados de Calisto, que son informados de que Sempronio y Parmeno ya han sido apresados y van a ser ajusticiados por el verdugo, acción con la que concluye el acto.

ACTO CUARTO

Calisto acude, en compañía de Tristán y Sosia, a su segunda cita en el huerto con Melibea, que una vez más está acompañada por Lucrecia. Para llegar al lugar, Calisto debe subir por una alta escala que le tienden sus criados. Nuevamente, Calisto y Melibea conversan sobre el amor que se profesan mutuamente, provocando la envidia de Lucrecia. Abajo, en la calle, Sosia increpa a unos alborotadores que pasan por el lugar, hecho que llama la atención de Calisto, que decide bajar a ayudarlo en una supuesta reyerta, con tan mala suerte que se cae de la escala y muere en el acto.

Al enterarse del fatal suceso, Melibea pierde la razón. Con todo, Lucrecia consigue que su señora entre en la casa en busca de su padre, Pleberio, quien le propone subir a la torre para que las vistas y el aire fresco la consuelen. Una vez arriba, Melibea aprovecha para encerrarse en la torre. Desde arriba, sola y ante la mirada de Pleberio, Melibea pronuncia un largo discurso en el que le confiesa su relación por Calisto y el insostenible dolor que le produce su muerte. Tras pedirle perdón a su padre, se arroja de la torre y muere.

E

scenas

ACTO PRIMERO*

ESCENA I. CAZA; ENCUENTRO
EN EL HUERTO DE MELIBEA
(*¡Ah del monte! Buen halconero*)
MELIBEA, LUCRECIA, CALISTO,
SEMPRONIO, PARMENO, CORO

ESCENA II. CALISTO SE LAMENTA;
DIÁLOGO ENTRE CALISTO Y
SEMPRONIO
(*¿Dónde está este maldito?*)
CALISTO, SEMPRONIO, CORO

ESCENA III. ROMANCE VIEJO
(*Fontefrida, fontefrida,
fontefrida y con amor*)
CALISTO, PARMENO, CORO

ESCENA IV. PRIMER ENCUENTRO
CON CELESTINA; CONSPIRACIONES
(*Parmeno, amigo, escucha*)
CALISTO, CELESTINA, SEMPRONIO,
PARMENO

ESCENA V. FINALIZA LA CAZA;
LA COMITIVA ENTRA EN LA CIUDAD
(*¡Ah del monte!, ¡holá! La noche cierra*)
CALLSTO, CORO

* En esta versión en concierto se ha eliminado del Acto Primero el diálogo entre Calisto y Parmeno (escena III) y algunos fragmentos del primer encuentro con Celestina (escena IV); del Acto Segundo, Cuadro Primero, el diálogo entre Parmeno y Sempronio (escena I), así como fragmentos del diálogo entre Lucrecia y Celestina (escena IV); del Acto Tercero, Cuadro Primero, fragmentos de la visita de Calisto a Melibea (escena I); y del Acto Cuarto parte del diálogo entre Pleberio, Lucrecia y Melibea (escena II) y del lamento de Melibea (escena III).

ACTO SEGUNDO

CUADRO PRIMERO

ESCENA I. CALISTO TROVA
(*¡Sí, sí, de esos es*)
CALISTO

ESCENA II. DIÁLOGO A TRES;
RECIBIMIENTO DE CELESTINA
(*¿Quién habla en la sala? ¡Mozos!*)
CALISTO, PARMENO, SEMPRONIO

ESCENA III. CELESTINA OFRECE
EL CEÑIDERO DE MELIBEA;
CONSPIRACIONES
(*¿Qué dices, señora y madre?*)
DICHOS, CELESTINA

CUADRO SEGUNDO

ESCENA V. LAMENTO DE MELIBEA;
CELESTINA COMUNICA EL AMOR
DE CALISTO; MELIBEA CEDE
(*¡Oh, lastimada de mí!
¡Oh, mal proveída doncella!*)
MELIBEA, CELESTINA, LUCRECIA

CUADRO TERCERO

ESCENA VI. INTERLUDIO DE ÓRGANO;
CELESTINA CONFIRMA EL AMOR
DE MELIBEA; *KYRIE ELEISON*
(*Señor, buye de ser traído en lenguas*)
CALISTO, SEMPRONIO, PARMENO,
CELESTINA, CORO

David Ferreiro Carballo

ACTO TERCERO**CUADRO PRIMERO**

ESCENA I. CALISTO VISITA A MELIBEA;
SEMPRONIO Y PARMENO TEMEN
SER DESCUBIERTOS
(Las doce dan ya: buena hora es)
CALISTO, SEMPRONIO,
PARMENO, MELIBEA

ESCENA II. SEMPRONIO Y PARMENO
HUYEN; CALISTO ARREGLA OTRA
CITA CON MELIBEA
(¡Abrid paso! ¡Paso a la justicia!)
CDICHOS, VOCEADORES
DE LA RONDA DEL ALGUACIL

CUADRO SEGUNDO

ESCENA III. CENA EN CASA DE
CELESTINA; ASESINATO DE CELESTINA
(¡Señora Celestina, ábrenos!)
CELESTINA, SEMPRONIO,
PARMENO, ELICIA Y AREÚSA

CUADRO TERCERO

ESCENA IV. REVUELO EN EL MERCADO;
ELICIA Y AREÚSA INFORMAN
DEL ASESINATO DE CELESTINA
*(¡Qué grita suena en el mercado!
¿Qué es esto?)*
ELICIA, AREÚSA, VECINOS, CORO

ESCENA V. CONDENA A MUERTE
DE SEMPRONIO Y PARMENO
*(Manda la justicia que mueran
los violentos matadores)*
DICHOS, VERDUGO, CORO

ESCENA VI. EJECUCIÓN
DE SEMPRONIO Y PARMENO
*(Sosia, el mozo de espuelas,
nos dirá qué es esto)*
DICHOS, TRISTÁN, SOSIA

ACTO CUARTO

ESCENA I. CALISTO VISITA A MELIBEA;
LUCRECIA Y MELIBEA CANTAN;
CALISTO MUERE
*(¡Ob, Tristánico, ob, Sosia,
discretos mancebos!)*
CALISTO, TRISTÁN, SOSIA,
MELIBEA, LUCRECIA, CORO

ESCENA II. PLEBERIO Y LUCRECIA
CALMAN A MELIBEA; MELIBEA
Y LUCRECIA SUBEN A LA AZOTEA
(¡Hija mía, bien amada del viejo padre!)
MELIBEA, LUCRECIA, PLEBERIO, CORO

ESCENA ÚLTIMA. LAMENTO,
DESCARGO Y SUICIDIO DE MELIBEA;
DESESPERACIÓN DE PLEBERIO
*(De todos soy dejada; bien se ha
enderezado la manera de mi morir)*
MELIBEA, PLEBERIO

1

Con moto agitato

3 Flauti
 2 Clarinetos
 2 Oboes
 2 Trompetas
 2 Trombones
 2 Contrabajos
 2 Violines
 2 Violas
 2 Violonchelos
 2 Cellos
 2 Contrabajos
 2 Violines
 2 Violas
 2 Violonchelos
 2 Cellos
 2 Contrabajos

The score is written on 26 staves. The top staff is for Flutes (Flauti). The second staff is for Clarinets (Clarinetos). The third staff is for Oboes (Oboes). The fourth staff is for Trumpets (Trompetas). The fifth staff is for Trombones (Trombones). The sixth staff is for Double Basses (Contrabajos). The seventh staff is for Violins (Violines). The eighth staff is for Violas. The ninth staff is for Violonchelos (Violonchelos). The tenth staff is for Cellos (Cellos). The eleventh staff is for Double Basses (Contrabajos). The twelfth staff is for Violins (Violines). The thirteenth staff is for Violas. The fourteenth staff is for Violonchelos (Violonchelos). The fifteenth staff is for Cellos (Cellos). The sixteenth staff is for Double Basses (Contrabajos). The seventeenth staff is for Violins (Violines). The eighteenth staff is for Violas. The nineteenth staff is for Violonchelos (Violonchelos). The twentieth staff is for Cellos (Cellos). The twenty-first staff is for Double Basses (Contrabajos). The twenty-second staff is for Violins (Violines). The twenty-third staff is for Violas. The twenty-fourth staff is for Violonchelos (Violonchelos). The twenty-fifth staff is for Cellos (Cellos). The twenty-sixth staff is for Double Basses (Contrabajos).

2

Sección

ARTÍCULOS

La Celestina de Pedrell

El esplendor de una ópera de culto
tras 120 años de abandono

EMILIO CASARES RODICIO

16

Introducción a *La Celestina*

Sobre el plan general,
el texto y la adaptación

FELIPE PEDRELL

28



22/23

L a Celestina de Pedrell

El esplendor de una ópera de culto
tras 120 años de abandono

Emilio Casares Rodicio

El Teatro de la Zarzuela se adentra de nuevo en lo mejor de nuestra historia operística, y pocas veces con tanta urgencia como en este caso. *La Celestina* constituyó una especie de mito para esa generación dorada de nombres tan significados, todos alumnos de Pedrell, como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Amadeo Vives, Enrique Morera, Manuel de Falla, Juan Manén, Adolfo Salazar o Roberto Gerhard. Esta obra emblemática, nunca estrenada, fue no obstante conocida a través de su edición para piano de 1903 y admirada desde entonces. Únicamente otro gran amigo de Pedrell, Pablo Casals, dio a conocer dos números en un homenaje al músico en 1921.

Este acto de inteligencia cultural del Teatro de la Zarzuela está cargado por ello de significado, y una vez más nos recuerda el drama de ser compositor de ópera en España. Asistiremos, 120 años después de su creación, al estreno mundial de una ópera cargada de historia, de culto, diríamos hoy, y sin duda, la más madura de toda la producción pedrelliana, que por cierto Manuel de Falla intentó estrenar en este mismo teatro en 1914, ante la negativa del Teatro Real. Él admiraba a Pedrell por eso escribió: «Por mi parte afirmo que a las lecciones de Pedrell y al poderoso estímulo que ejercieron sus obras sobre mí, debo el camino artístico emprendido y la iniciación indispensable a todo el que aprende con buena voluntad y noble intención».¹ Más allá del valor obje-

tivo de *La Celestina*, con este acto se repara un auténtico delito cultural, dado el peso que tuvo la obra a comienzos del siglo XX.

Es de justicia agradecer al joven musicólogo David Ferreiro Carballo el esfuerzo titánico de hacer una edición moderna de las 750 páginas del manuscrito original; sin ello esta aventura sería imposible.

El hombre, el pensador y el creador

Felipe Pedrell (1841-1922) es una de las figuras clave de nuestra historia musical. Formado en la Catedral de Tortosa y posteriormente con Nin i Serra, su mentor, en 1859 hizo su primer viaje a Barcelona, donde escuchó dos obras que lo marcaron, *Lucia de Lammermoor* e *I puritani*. En 1873 se traslada definitivamente a la Ciudad Condal.

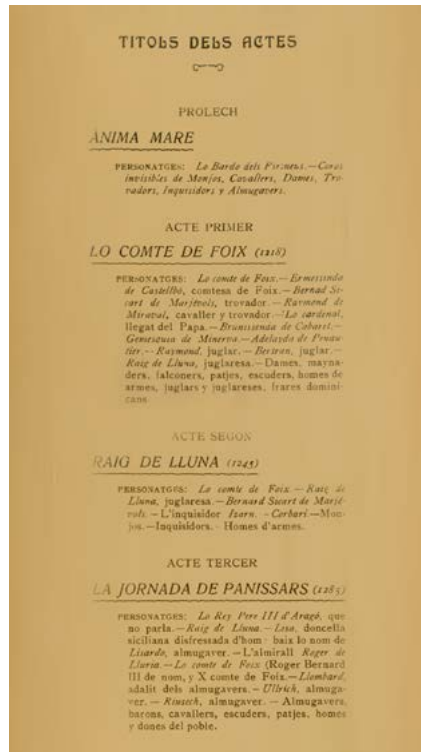
Compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista fue uno de los más grandes ideólogos de nuestra historia musical. Amigo íntimo de Francisco Asenjo Barbieri, de cuyo pensamiento sobre la necesidad de la restauración de la música española es continuador, su aportación fue fundamental y se difundió no solo a través de su obra, sino también de los significados alumnos citados, seguidores de su escuela. Como en Barbieri, la carrera de Pedrell es bifronte, siguiendo dos rutas paralelas: la de compositor y la de musicólogo y pensador. Nada entorpeció esta doble vía, y a medida que transcurre el tiempo su peso de historiador irá en aumento, con gran disgusto del músico que se sentía ante todo compositor. Su catálogo supera las trescientas obras, con una especial presencia de la música lírica.

¹ Manuel de Falla. «Felipe Pedrell (1841-1922)». Barcelona, sin datos, 1923, p. 12 (Se conserva una copia del artículo en el Archivo Manuel de Falla de Granada: Registro 1365).



Ramón Casas (dibujante). *Retrato del compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista Felipe Pedrell*. Dibujo al carboncillo sobre papel, sin dato [hacia 1902]. Museo Nacional de Cataluña (Barcelona)

Victor Balaguer (escritor). *Los Pirineus. Obra dramàtica em un prolech y tres actes. Original y vers... Vuitena Edició (Títols dels Actes: Prolech. Ànima Mare; Acte Primer. Lo Comte de Foix (1218). Acte Segon. Raig de Lluna (1245). Acte Tercer. La Jornada de Panissars (1285). Impreso, 1911 (Barcelona, Impremta de Salvador Bonavía. Plassa del Pi 5). Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona)*



Como musicólogo e ideólogo nos encontramos ante uno de los más grandes historiadores de nuestra música, reconocido mundialmente, y el gran padre del nacionalismo moderno en su sentido más profundo.

Hemos escrito que el nacionalismo de Pedrell: «no es sólo la inspiración inmediata en el folklore, ni un catálogo de obras musicales definibles por una melodía folklórica, sino ante todo la restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música».² Esta restauración del pasado musical que se apo-

dera de la música española desde mediados del siglo XIX, era el gran medio para encontrar un camino propio.

Es en torno al teatro lírico donde Pedrell nos dejará su aportación musical más esencial. Como Barbieri, situó al teatro musical como el objetivo central de su vida. Se introdujo en él probando fortuna como compositor y director de la compañía de zarzuela que actuaba en el Teatro Circo de Barcelona, para el que compuso títulos como *Ells i elles*, *La fantasma groga*, o *Lo rei tranquil*. Sin embargo, Pedrell considerará pronto a la zarzuela como un camino erróneo y contrario a la ópera nacional que será su dedicación vital y ocupará

² Emilio Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, p. 418.

toda su vida en dos grandes periodos: los años setenta en que compone *L'ultimo Abenzerraggio* (1868-89), *Quasimodo* (1875), *Cléopâtre* (1878) y *Tasso* (1881); y los noventa con esa determinante «Trilogía ideal», que conforman *Los Pirineus* (1891), *La Celestina* (1902) y *El Comte Arnau* (1904).

Es el propio Pedrell quien define su dedicación a la ópera como prioritaria en sus famosas memorias, *Jornadas de Arte*. Su punto de partida aparece ya en un artículo de 1871, publicado en *La España Musical*, donde expone su primitiva concepción del drama lírico español, cuyas tesis sostenedoras eran entonces: «la necesidad de buscar los fundamentos de nuestra lírica en nuestra antropología histórica: el paisaje, las músicas de las montañas y del mar, de los pueblos».³ Y junto a ello la mirada a Europa, cuyo movimiento lírico conocía a la perfección. En este proceso aparece la figura de Wagner, no tan determinante en él como se ha dicho, pero del que se muestra un activo defensor con cuatro largas cartas, por cierto bastante confusas, «Cartas a un amigo sobre la música de Wagner»⁴ que ahondaban en la figura emergente del compositor alemán.

La primera plasmación de este ideario será la ópera *L'ultimo Abenzerraggio*, en cuatro actos iniciada en 1868. Pedrell lo narra así: «Llegó a mis manos una novelita de Chateaubriand [...] intitulada *Aventuras del último Abencerrage* y ya me creí bien colocado en el medio ambiente de la deseada exploración por el mero hecho de haber elegido tal asunto, porque era español y se prestaba a realizarla».⁵

Pedrell comenzaba a explorar en el mundo de la ópera. Usamos el término «explorar», dado que esta obra tuvo un largo camino desde su estreno en el Liceo en 1874, hasta su versión definitiva en 1889 en el Gran Teatro Lírico. Fue premiado con una magnífica respuesta del público que llenó las cinco funciones. El gran crítico Coll y Britapaja afirmaba: «Hemos dado por fin con una ópera española, siquiera se cante en italiano. Una ópera española pensada y escrita a la alemana por un español con una orquestación original y colorista a la vez».⁶

Después del éxito el Teatro del Liceo le encargó una nueva ópera, fijándole el tema: la obra de Víctor Hugo *Nôtre-Dame de Paris*. Pedrell se entregó al proyecto y lo terminó en breve. En abril de 1875 se estrenaba con el título de *Quasimodo*, de nuevo con éxito y con consecuencias para la carrera del autor. Las diputaciones de Tarragona y Gerona le concedieron una ayuda para viajar por Europa. Fue a Roma, donde se acercó a la musicología, y a París; aquí se concentró en el estudio de la estética operística francesa que impactó en el compositor como lo hará en Chapí.

Pedrell aprovechó su estancia en París para iniciar la última obra de este periodo, *Cléopâtre*. Una ópera que cuida en extremo el hecho melódico con un peso especial del cromatismo y tópicos orientales. Él mismo recordaba en *Jornadas*: «En cuanto al fondo de la obra, sí, ya lo he dicho, hay orientalismo un tanto desbordado, que convendría rebajar en unos casos y acentuar en otros; hay desigualdades de forma y fondo y, lo que es peor, hay influencia wagneriana demasiado visible».⁷

³ [elipe] P[edrell]. «¿Por qué los españoles no componemos óperas? ¿Debemos componerlas?», *La España Musical*, nº 259, 15-VI-1871, p. 2.

⁴ F. Pedrell. «Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Carta-prólogo», *La España Musical*, nº 295, 2-II-1872; nº 300, 7-III-1872; nº 303, 4-IV-1872; nº 306, 25-IV-1872; nº 309, 16-V-1872, y nº 312, 6-VI-1872.

⁵ Felipe Pedrell. *Jornadas de Arte (1841-1891)*. París, Librería Paul Ollendorff, 1911, p. 320.

⁶ Citado en Pedrell: *Jornadas de Arte...* (op. cit.), p. 77.

⁷ F. Pedrell. *Jornadas de Arte...* (op. cit.).

Los Pirineus, el manifiesto operístico de Pedrell o el camino hacia *La Celestina*

Pasados unos años de paréntesis compositivo durante los ochenta, regresa Pedrell a la ópera con más fuerza, si cabe. En junio de 1891 terminaba *Los Pirineus*, sobre texto de Víctor Balaguer, y poco después publicaba su opúsculo o manifiesto, *Por nuestra música*, de gran impacto en los medios operísticos de toda la nación y donde explicaba el método seguido en la obra.

Los Pirineus tuvieron una gran trascendencia a pesar de no estrenarse hasta una década más tarde, en 1902, porque, tanto la obra como el manifiesto, se editaron de inmediato y difundieron en Europa. Es significativo que el Prólogo de *Los Pirineus* se estrenase en el Liceo Benedetto Marcello de Venecia en 1897, con magníficas críticas, como lo es que, antes de su estreno en el Liceo, apareciese ya un extenso libro con este título, *La trilogía «Los Pirineos» y la crítica*,⁸ en el que numerosas personalidades europeas y españolas, como César Cui, Rafael Mitjana, Alejandro Moszkowski, Pietro Mascagni, Edmund Van der Straeten, Albert Soubies o Giovanni Tebaldini, opinaban sobre la obra a través de la versión de canto y piano de 1893.

Como en el caso de *Los amantes de Teruel* de Bretón, con *Los Pirineus* estamos ante un título emblemático de la música hispana que suscitó adhesiones y rechazos, hasta el punto de que, habiéndose decidido su estreno en el Teatro Real, fue retirado por influencia del Marqués de Comillas que entendía que en ella se atacaba a la Iglesia Católica. Adolfo Salazar, muy unido a Pedrell y del que se consideraba alumno, señalaba años después que *Los Pirineus* era «a la vez compendio de todas las ideas de la época, sazónada fruta de su tiempo, y resumen de todas las experiencias pedrellianas en el terreno práctico de la composición y en sus investigaciones eruditas».⁹

La lectura de *Por nuestra música* nos permite conocer el método de Pedrell y por supuesto entender *La Celestina*. Con *Los Pirineus*, basada en tres tragedias escritas por Víctor Balaguer (*Lo Comte de Foix*, *Raig de Lluna* y *La jornada del Coll de Panissars*), Pedrell ponía en marcha uno de los dogmas centrales de su manifiesto: la ópera debe respetar nuestra historia y literatura —de ahí *La Celestina*—, y nuestras lenguas, por ello el catalán. Resumía en una carta a Barbieri su método: «poner música con la nota característica especial y peculiar requerida por cada personaje... De esas melodías tipo se desprenderán las consecuencias de color y medio ambiente en que han de vivir y sentir los personajes [...] musicalmente hablando. Sin pensar escribir música arqueológica, aprovecharé todos los documentos que me ofrezca la época... Faltará ahora probar, como lo deseo, que las *consecuencias armónicas* y de idea han de dimanar, precisamente, de las ideas típicas de aquellos serventesios».¹⁰

Este es el sistema que aplica en *La Celestina*. Para ello sigue Pedrell una estrategia que resumimos. Parte de una serie de «temas guías», o «melodías tipo», que recuerdan al *leitmotiv* wagneriano. Es esta la manera de dar sentido, ilación y continuidad musical a una obra de enorme extensión. En realidad esta técnica estaba siendo usada por todos los grandes autores españoles del momento, como Bretón, Chapí o Serrano, que se referían a ella con la nominación de «tema, o motivo recurrente».

Estos «temas o motivos» se caracterizan por su significación armónica y colorística, así como por su contenido dramático y sicoló-

⁸ VVAA. *La trilogía «Los Pirineos» y la crítica*. Vilanova i la Geltrú, Editorial Oliva, 1901.

⁹ Adolfo Salazar. *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930, p. 68.

¹⁰ Emilio Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri: Documentos sobre música Española y Epistolario*, Vol. 2, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, Carta 2504.

9

La Celestina (tragicomedia lírica) Felipe Pedrell

| | |
|---|--|
| Melibea - (mujer moza) - Soprano | 1 ^{er} acto - Bosque frondoso y montaña en el fondo - En el proscenio y a un lado el jardín de Melibea. |
| Celestina - (Bruja Vieja) - Mezzo soprano | |
| Lucrecia - (doncella de Melibea) - Soprano | 2 ^{er} acto - I - una sala en la casa de Calisto, con ventanas a la calle. |
| Elicia - (criada de Celestina) - Soprano | |
| Alejo - (criado de Celestina) - Mezzo soprano | II - una sala en la casa de Melibea. |
| Calisto - (hombre de noble linaje) - Tenor | III - una plaza - al fondo Vestíbulo y parte del claustro de la iglesia de la Magdalena - En el momento indicado en la partitura atravesará por el claustro una procesión. |
| Pleberio (padre de Melibea) - Bajo | |
| Semproun - (criado de Calisto) - Barítono | |
| Parkmeno - (criado de Calisto) - Bajo | |
| Cristán - (paje de Calisto) - Mezzo soprano | |
| Sofía - (mozo de espaldas) - Barítono | |
| Verdugo - Bajo | |
| Mn. Catarriberas - Tenor | |
| Dos Vocadores de la tonda del Alquil - Tenor-bajo | 3 ^{er} acto - I - Callejuelas practicables, que |

desembocan en una placita. A la derecha, parte de la fachada de la casa de Pleberio, con gran portada y dos ventanas con rejas en el bajo y en el primer piso. Es de noche - En la esquina de una de las calles, retablo con una virgen y un carolito iluminado.

II - Sala en el piso bajo de la casa de Celestina - Escalera que conduce a los pisos superiores - Puerta al fondo y Ventanas - Mesas, Vajilla, alambiguos, huesos, Robines de animales, Cuerdas - et -

III - Gran plaza del mercado - al fondo Callejuela practicable.

4^{er} acto - Jardín de Pleberio, cerrado por muros - Calle al otro lado del muro a la que dan sombra los árboles del jardín - a la derecha, torreon alto cuya terraza no se ve en el ángulo ^{del punto} Gran ventana practicable - En el ángulo lateral puerta y escalera que conduce de la cámara de Melibea al jardín - En el fondo se percibe el río y los barcos amarrados - Es de noche - Efectos de la luna entre nubes.

Felipe Pedrell. Lista personajes y decorados de «La Celestina» para la propuesta de estreno en Madrid: ¿Teatro Real? Manuscrito a tinta sobre papel rayado, sin dato [1914]. (Fondo Luis París). Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas. Instituto del Teatro (Barcelona)

[Antonio y Emilio Fernández, Napoleón (fotógrafos)] (atrib.)

Felipe Pedrell. Fotografías, albúminas, sin dato [entre 1885-1895]. (Barcelona, Rambla Santa Mónica 15 y 17). Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas. Instituto del Teatro (Barcelona)



gico, y serán muy abundantes. En *Los Pirineus* llegan a 15, pero en *La Celestina* a 36. En la carta a Barbieri ya citada define Pedrell su trascendencia: «de esas melodías tipo se desprenderán las consecuencias de color y medio ambiente en que han de vivir y sentir los personajes [...] musicalmente hablando». Esos motivos conductores son una de las sustancias de la técnica pedrelliana, una suerte de clave para entender la marcha y el desarrollo de la acción, más allá de la palabra cantada, y determinan de manera especial *La Celestina*.

Pedrell busca estos temas en la música histórica antigua, y también en «la exuberante savia de la canción popular»; y ambas dotan de identidad nacional a la partitura: «Un compositor que posea toda la gama de variedades tonales, rítmicas, melódicas y armónicas, sugeridas y acentuadas por el trato continuo con la canción

popular, no podrá encontrarse jamás cohibido ante el espécimen de una tonada cualquiera». Esto será lo que más adelante definirá Salazar como «nacionalismo de las esencias», para referirse al uso que Falla da a esos temas. Francesc Cortès estudia magistralmente la obra de Pedrell y nomina estos temas: de la caza, Lucrecia, Pleberio, el deseo, la caída, el amor entre Calisto y Melibea, desenlace fatal, tristeza de Calisto, fatalidad de Celestina, tema de la muerte, Pármeno, la astucia de Celestina, codicia o muerte de Melibea, entre otros.¹¹

Como una variante de esta «música histórica y natural» hay que añadir el protagonismo que asume el lied, fundamental en la obra

¹¹ Francesc Cortès. *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: «Els Pirineus», «La Celestina» i «El Comte Arnau»* (tesis doctoral). Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, pp. 501-513.

pedrelliana, que es autor de varias series de canciones, mirando siempre a Alemania y muy presente en varios momentos de *La Celestina*.

Este método tiene otras consecuencias. El compositor apenas usa esas palabras «sagradas» de la lírica anterior: aria, dúo, terceto, dado que prefiere la sucesión dialogal de las voces. Es decir, cantar uno tras otro, más que buscar el encuentro concertante. Esto confiere a la obra una estructura alejada de la ópera tradicional y que recuerda a Wagner. *La Celestina* tiene cuatro actos, de los cuales el segundo y el tercero están divididos, a su vez, en tres cuadros; y toda la obra se divide en escenas en lugar de números.

Pero el cambio no solo es de estructura externa, sino también de lenguaje musical que representa una clara evolución en el mundo de la armonía, de la tonalidad y armónicos y el campo de la orquestación. Pedrell otorga nuevas funcionalidades a la armonía como elemento expresivo, descriptivo, creador de climas y al servicio del programa poético subyacente. Por ello su uso es tan variado: desde momentos de cambio tonal modulante e inestable, fluctuaciones continuas de tonalidad o indefinición. En otros lugares hay una fuerte presencia de músicas medievales o del renacimiento, como en *La Celestina*, que implican el uso de escalas antiguas o del peso del orientalismo.

Dentro de estas nuevas estrategias del método pedrelliano está su tratamiento orquestal. El autor se coloca en ello a la vanguardia de la música española y es aquí donde se manifiesta de manera más clara la influencia wagneriana. Hay una carta de septiembre de 1890, en la que Barbieri le comenta las noticias que Pedrell le da de sus *Pirineus*: «No debe V. renunciar en absoluto a los trompetazos y dibujos *pentacróstico-laberínticos* de la instrumentación modernísima, porque el vulgo moderno se paga

mucho de estas cosas, porque no las entiende, y aplaude a rabiar todo estrépito o todo *crescendo* que acabe brutalmente con una descarga de artillería o un *terratrèmol* universal».¹²

La orquestación pedrelliana no se fundamenta tanto en la densidad y monumentalidad, que la tiene a veces, cuanto en buscar lo teatral a través de una gran conciencia colorística. Pedrell cuida que la orquesta ilustre el contenido de cada pasaje y lo hace con una variedad de técnicas, prelujiando, comentando, ambientando hasta convertirla a veces, en centro del discurso dramático.

Una lectura de *La Celestina*: estrategias musicales

Después del éxito del estreno de *Los Pirineus* en 1902, Pedrell iniciará la siguiente ópera de su trilogía porque el empresario del Liceo, Alberto Bernís, le propuso otra ópera. Pedrell era ya entonces un compositor maduro y experimentado con un camino claro, construir la «ópera nacional». Para ello partió de un clásico de la literatura española, *La tragicomedia de Calixto y Melibeia*, de Fernando de Rojas, donde veía un texto de innegable calidad, aunque de una difícil adaptación escénica por ser en prosa.

En junio de 1902, y durante su larga estancia en Madrid, donde compuso la obra, inicia su trabajo con el texto siguiendo lo que entonces era muy común entre los autores españoles, escribir el libreto. A principios de septiembre de 1902 estaban concluidos los primeros borradores, y se disponía a iniciar la instrumentación, a la par que preparaba la edición de la partitura de canto y piano, lo que denota que compuso la obra con gran rapidez, dado que en octubre de 1902 estaba terminada. Pedrell, hombre culto y formado en literatura, logró un libreto en el

¹² Francesc Bonastre. «Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell: Carta 2/IX/1890», *Recerca Musicològica*, nº 5, 1985, pp. 158-159.

que cada personaje estaba perfectamente diseñado, así como el desenlace dramático. Cortès concreta las diferencias que introduce Pedrell respecto al texto de Rojas:¹³

De entrada, el compositor inventó una escena de cacería a partir de las didascalias iniciales de la obra de Rojas, escena I. Sustituyó a lo largo de todo el Acto Primero la ambientación cubicular y urbana de Rojas por un marco campestre tardo romántico. A partir del Acto Segundo, Pedrell trastocó el orden de los autos de la obra para adaptarlos a las exigencias de la escena; el ritmo dramático es muy distinto en las dos versiones: Rojas no pretendía realizar una obra teatral, sino un drama «humanístico»; Pedrell debía de alterar el orden y abreviar los excursos morales para conseguir una obra aceptable dramáticamente. La muerte de Celestina, fugaz y rápida según Rojas, es ampliada en la ópera hasta transformarla en un cuadro grandilocuente... Algo inverso ocurre con el suicidio de Melibea, obviando la prolijidad verbal natural, y necesaria en Rojas. Es también interesante anotar que Pedrell realizó una versión eufemística de *La Celestina*, al introducir sinónimos menos malsonantes a los oídos de una sociedad todavía decimonónica, y al ocultar el realismo de las escenas amorosas».

En conclusión, a Rojas le interesa la finalidad ejemplar de los amores truncados por los desatinos, mientras Pedrell se sitúa lejos de ello buscando ese tema eterno de la ópera del siglo XIX: el del amor que se transforma en muerte presentado en escena la dualidad amor-muerte que vimos en tantas óperas españolas, como en *Los amantes de Teruel* de Bretón; es decir, un amor funesto. Ferreiro profundiza en esta realidad con gran agudeza: «Es la diferencia en el mensaje que ambos autores —Rojas y Pedrell— quisieron transmitir: mientras el primero nos alecciona sobre los amores trunca-

dos a causa de la fatalidad, Pedrell nos presenta una dualidad trágica al contraponer el amor y la muerte, lo que denota cierta intencionalidad por crear una versión española de *Tristan und Isolde*. Esto hace que, en líneas generales, *La Celestina* presente una sonoridad sombría, incluso en las escenas de amor; como una suerte de nebulosa trágica que solo se rompe en las secciones populares e históricas y que anticipa que nada acabará bien».¹⁴ Su proximidad a la obra wagneriana fue comentada por muchos autores.

A pesar de que habían pasado diez años desde *Los Pirineus*, el autor mantendrá en *La Celestina* similares estrategias musicales, aunque con ligeros cambios. Así la presencia de los temas recurrentes o temáticos que es ahora mucho más determinante con 36 temas que lo fundamentan todo. A través de ellos articula y vertebra Pedrell la obra, dado que están en el fondo de la especulación armónica, tonal, rítmica y estructural a la que nos hemos referido, y están vinculados a personajes y a hechos descriptivos, o a momentos abstractos fundamentales para sostener el discurso argumental y la construcción formal.

El motivo de la *esencialidad* de esta táctica se debe a que Pedrell hace uso de ella, como señala Ferreiro, en tres vías que dan «una fotografía global de *La Celestina*: la elaboración temática, el empleo de música popular y la presencia de música de corte historicista», que se entroncan en el ideario nacionalista de Pedrell, incluso con más fuerza aún que en *Los Pirineus*. Cortès explica cómo algunos temas de *La Celestina* se relacionan con ciertos personajes: Celestina, Lucrecia y Pleberio; otros representan ideas más abstractas, como el amor entre Calisto y Melibea; a los que Ferreiro añade otros que no

¹³ Francesc Cortès. «Ópera española: las obras de Felipe Pedrell», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 1. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996.

¹⁴ David Ferreiro Carballo. «Tres pinceladas musicales en torno a *La Celestina*: temas recurrentes, música popular y música histórica», *Scherzo*, nº 387, septiembre, 2022 (en imprenta).

Quasi grave

SEMPRONIO
p 552

tan bien — co - mo e - lla te da - rá el re - me - dio

establecen ningún tipo de conexión simbólica y/o emocional con el resto de la ópera, como la escena de caza en el Acto Primero.

Los temas, lógicamente tendrán un valor diferente según a quien definen o sirven. Así el de la alcahueta Celestina, personaje principal, que presentamos como modelo (véase el ejemplo musical), tiene una presencia musical constante en toda la ópera —incluso después de su asesinato— y está cargado de una fuerte carga asociativa y dramática. Pedrell lo presenta en la escena II del Acto Primero, después de que Calisto le cuente a Sempronio sus desvelos por Melibea. Vuelve cuando Celestina se presenta como solución a los problemas de amor de Calisto, pero en realidad aparece durante toda la ópera en los Actos Segundo y Tercero, e incluso en el Cuarto, en una especie de recapitulación dramática.

En cuanto a las otras dos realidades, el peso de la canción popular —el autor acababa de editar su *Cancionero musical popular español*¹⁵— es más determinante que en *Los Pirineus*. El uso que Pedrell hace de ella no consiste en la mera copia, sino que la estiliza para integrarla en un complejo lenguaje operístico

y de diversas maneras, siguiendo lo que denominamos «nacionalismo de las esencias». Busca una ópera nacional que cuente con el camino recorrido en Europa, pero funde en ella el canto popular de su país. Usa sobre todo cantos procedentes de los siglos XVI y XVII, para narrar una historia que sucede en el siglo XV. Cortès, que estudia este tema, resalta las categorías de uso de la canción popular: «canciones de cuna» —Lucrecia acompañada de un laúd y Melibea, y al principio del Acto Cuarto, «¡Oh, quién fuese la hortelana...!», «¡Oh, cuán dulce me es oírte!»—; «romances castellanos», extraídos de la obra publicada en 1575 por Francisco de Salinas *De Musica Libri Septem*, —por ejemplo, la intervención del coro en la escena de caza del Acto Primero, «Fontefrida», o «cantos procesionales de Semana Santa», escena final del Acto Tercero, cuando ejecutan a Sempronio y Parmeno; y «cantos tradicionales catalanes», como la canción «Quan un soldat ve de la guerra» en el principio del Acto Segundo, «Bien me decía la astura vieja», o en el gran dúo del Acto Segundo, escena V entre Melibea y Celestina, «¡Oh, lastimada de mí! ¡Oh, mal proveída doncella!», donde suena una música popular estilizada.

El último estrato del que parte es la música histórica. Pedrell es un gran musicólogo y por ello la tentación de buscar recursos en esta música es imperiosa. El trabajo con materia-

¹⁵ Felipe Pedrell. *Cancionero musical popular español* [4 vols.]. Valls, Eduardo Castells, 1918-1922.

Antonio y Emilio Fernández, Napoleón (fotógrafos). *El compositor, historiador, musicólogo, crítico y folclorista catalán Felipe Pedrell y el barítono y empresario uruguayo José Beccario: en el atril del piano la reducción para canto y piano de «La Celestina»*. Fotografía, gelatina bromuro, [1910]. (Barcelona, Rambla Santa Mónica 15 y 17). Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas. Instituto del Teatro (Barcelona)



les de procedencia musicológica es relevante aunque, con menos presencia que en *Los Pirineus*. Francisco de Salinas vuelve a ser relevante porque en él se mezcla lo histórico y lo popular. Un ejemplo representativo es el romance viejo «Fontefrida», entonado por el coro en la escena III del Acto Primero. Otro aparece en la escena I de la ópera, en donde escuchamos un romance, «Yo me levantaré, madre, / mañanica de Sant Joan».

Todo estos estratos están presentes en las intervenciones del coro, tan importante siempre en la ópera española; Pedrell le da también protagonismo en *La Celestina*. Es utilizado en tres ocasiones en el Acto Primero. En la escena I, coro de damas y caballeros, «¡Ah del monte!», en la escena III cantando el romance viejo «Fontefrida», y en la V, donde regresa el coro de damas y caballeros inicial, y acompaña a los solistas. En el Acto Segundo solo aparece al final en la escena VI, «Propitius esto». En el Acto Tercero interviene en la escena IV como

coro de vecinos, «¡Que grita suena en el mercado!», en la V coro de niños de la caridad y de monjes, «¡Hagan bien por el alma de los matadores!», y en la VI, grupo de gente y cortejo fúnebre, «Sosia, el mozo de espuelas, nos dirá qué es esto». En el Acto Cuarto, tiene una especial y original presencia. Acompaña el acto como coro interno *a bocca chiusa*, «Ah», consiguiendo un ambiente casi impresionista.

Estas realidades que acabamos de exponer conducen a otras, como el tratamiento armónico o la presencia determinante de la música modal, que asimismo influye en la organización melódico-rítmica. Pedrell contrapone la presencia de esta realidad con fragmentos de perfil totalmente tonal y modulante, generando un contraste y variación buscada sin duda para enriquecer el discurso a través de momentos de tránsito entre ambos mundos, siempre relacionados con el contexto dramático. Es ejemplar la conducción armónica que nos lleva hacia uno de los dos puntos culminantes de la ópera, el

asesinato de Celestina, Acto Tercero, escena III, a través de un juego de progresiones ascendentes para incrementar la tensión hasta el final.

La orquestación es otro de los valores de *La Celestina* por su enorme variedad. Pedrell parte de una gran orquesta que ya usó en *Los Pirineus* con cuatro trompas, con una banda añadida, cromáticas en Fa, cuatro fagots y un contrafagot; y la cuida, buscando describir los temas y personajes contrastarlos con sonoridades determinadas, sobre todo con el uso de la madera-metal.

Dramática fortuna y resurrección de *La Celestina*

Creo necesario concluir este análisis con unas palabras sobre lo que podríamos definir la fortuna de esta obra, dramática desde luego. El estreno de *La Celestina* debía de producirse en el Liceo en la primera función de la temporada de 1902-1903, según las negociaciones con el empresario Bernís. Sin embargo la Junta del Liceo decidió comenzar el año con la ópera *Cristoforo Colombo* de Franchiotti. A finales de junio de 1903 apareció publicado un pequeño opúsculo, *La Celestina*, que era la edición del libreto (véase *Introducción a «La Celestina»* de Pedrell en pp. 26-27). Entonces se volvió sobre el tema; Pedrell y Bernís intercambiaron cartas con detalles del presupuesto del montaje de *La Celestina* que ascendía a 10.147 pesetas. El empresario no podía hacer frente a dicho presupuesto, y tampoco a contratar a dos sopranos de primera categoría para interpretar los papeles de Celestina y de Melibea, tal como exigía Pedrell.

El proyecto se paró y no se retoma hasta la temporada de 1914-1915, pero tampoco dio frutos. Fue Manuel de Falla quien lo intenta entonces en Madrid y en París. Falla, a través de su amistad con Albert Carré, intentó que la Ópera-Comique de París o la Ópera de Niza le abrieran sus puertas. Gracias a los contactos de Albéniz,

logró implicar en la cuestión al tenor Thomas Salignac, a Mme. Carré, al secretario de la Ópera-Comique, Louis Laloy, y a Henri Collet.

Sin embargo, el proceso se vio truncado por el estallido de la Gran Guerra. Una vez instalado en Madrid, Falla prometió a Pedrell tratar «de un modo formal» el estreno de *La Celestina* en el Teatro de la Zarzuela. La devoción hacia su maestro animaba a Falla a hablar frecuentemente de *La Celestina*. En 1916 y durante el viaje que Falla y Serguéi Diáguilev realizaron a Andalucía para buscar argumentos para *El corregidor y la molinera*, no dudó en mencionarle la bondad de la ópera de Pedrell. El 12 de julio el compositor gaditano se dirige a Pedrell solicitándole un ejemplar de la partitura de *La Celestina* para Diáguilev, en quien había logrado despertar curiosidad.

Creo necesario concluir estas reflexiones con un desconocido texto de Pedrell, en realidad una especie de lamento que nos ha llegado a través del artículo de Falla con el comenzábamos este ensayo: «A mí —decía—, no se me ha hecho justicia ni en Cataluña ni en el resto de España... A mí se me ha querido rebajar constantemente, diciendo que yo era un gran crítico y un gran historiador, pero no un buen compositor. Y no es así: yo soy un buen compositor. Yo no pido respeto para mis años, sino para mi obra. Que la oigan, que la estudien y que la juzguen».¹⁶

El Teatro de la Zarzuela ha cumplido con los deseos del maestro catalán que, sin duda, contempla con alegría desde el Olimpo la resurrección de *La Celestina*.

La conferencia de Emilio Casares se puede ver en los canales de Facebook y Youtube del Teatro de la Zarzuela (Duración: 38 minutos).

¹⁶ Manuel de Falla. «Felipe Pedrell...», *art. cit.*, p. 8.

I ntroducción a *La Celestina*

Sobre el plan general, el texto y la adaptación

Felipe Pedrell

La obra maestra de nuestra literatura del siglo XV, del famoso Fernando de Rojas, acomodada a los cánones del drama lírico moderno, forma el asunto de *La Celestina*. *Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea*. Dentro del plan general de la trilogía dramático-lírica ideal, que me propuse escribir años ha sobre cada uno de los emblemas: Patria, Amor, Fides, mi drama lírico *Los Pirineos*¹ representa Patria y *La Celestina*,² Amor.

Las condiciones irrepresentables, al parecer y en cierto sentido, de la obra original de Fernando de Rojas, se han amoldado, perfecta y harmónicamente, a las condiciones y exigencias del drama lírico, reduciendo el inmenso plan a formas accesibles, conservando incólumes todas las líneas generales de la acción, su desarrollo y cataclismo, y respetando aquella parte escultural del lenguaje de la composición primitiva, que por modo tan extraordinario se prestaba a ser magnificada por la exaltación de la palabra cantada, de por sí ya tan subida en la palabra hablada.

En *La Celestina*, el asunto, lo mismo que la música, son meridionales y latinos, españoles, si cabe decirlo sin rebozo; los personajes no necesitan filtros para amar: son humanos, y por humanos, no representan símbolos ni más filosofía que la antigua, siempre nueva; la pasión ardiente y avasalladora, que por conflictos humanos, trueca prontamente el placer en dolor y el amor en muerte. Esto es todo.

Dos palabras acerca de la adaptación o acomodamiento de la obra original a las teorías y exigencias de forma, literarias, del drama lírico.

Todo me lo daba hecho Fernando de Rojas, ya lo manifesté, excepto el acomodamiento a dichas formas. Por esto, cuando me vi en el caso de condensar así las palabras como la acción, utilicé fragmentos de un antiguo romance, que viene a ser un compendio en verso de *La Celestina*, romance no tradicional ni popular, pero sí muy viejo y de gran curiosidad literaria; y cuando para producir efectos deseados, como la escena de exposición o del deporte de caza, o como los cuadros terceros de los actos segundo y tercero, indicados de pasada, solamente, en la obra de Fernando de Rojas, y que por muy dramáticos entraban de lleno en mi plan, acudí a nuestro romancero general o a la misma obra de Rojas, utilizando los paralelismos de la narración o las reflexiones morales que de ella se desprendían y que para el desarrollo lógico de la acción se me ofrecía a manos llenas con la riqueza de detalles que es de admirar en un prosista tan poeta, y en un prosista y un poeta tan músico por lenguaje y por conceptos, como Fernando de Rojas.

A él las adivinaciones; a mí los desaciertos.

Fernando Alberti Barceló (pintor). *Vieja Celestina y mozas jóvenes*. Óleo sobre lienzo, 1908. Real Academia de Bellas Artes Santa Cecilia (Puerto de Santa María)



¹ *Los Pirineos* [*Los Pirineus*]. En tres actos y un prólogo, poema extractado del de igual título de Víctor Balaguer, partitura para piano y conto con texto catalán, traducciones italiana de José M^a de Arteaga y Pereira y francesa de Jules Ruelle.

² *La Celestina*. La reducción completa para piano y canto de esta partitura contiene texto castellano y traducciones: francesa de Henri de Curzon e italiana de Angelo Bignotti. Las partituras citadas hállense de venta en los establecimientos del Sindicato Musical Barcelonés Dotesio, Puerta del Ángel 1 y 3, y Rambla de José 29.

* Al parecer se trata de la *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea de prosa trobada en metro por don Pedro de Urrea, dirigida a la Condesa de Aranda, su Madre*, es una copia manuscrita del siglo XVIII que teatraliza la historia original; se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Madrid).

Calisto, Sempronio e Parmeno - Melibea e Lucrecia
Moderato

Handwritten musical score for the scene "Calisto visita a Melibea" from Act 3, Scene 1 of the opera "La Celestina". The score is written on 24 staves, including parts for various instruments and vocalists.

Instruments:

- Flutes (Flutes)
- 2 Oboes (2 Hautbois)
- 2 Clarinets (2 Clarinettes)
- 1 Clarinet in Bass (1 Clarinette basse)
- 2 Bassoons (2 Bassons)
- 3 Trumpets (3 Trompettes)
- 3 Trombones (3 Trombones)
- Tuba
- Harpes
- Timpani in Do (Timpani in Do)
- Violins (Violons)
- Violas (Violes)
- Violoncelles (Violoncelles)
- Contrabassos (Contrabasses)

Vocalists:

- Melibea
- Lucrecia
- Calisto
- Sempronio
- Parmeno

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics (e.g., *con fortissimo*, *ritto*), and performance instructions. The paper is aged and shows signs of wear, with some staining and a large blue mark in the top left corner.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is written in black ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. A prominent teal vertical bar runs down the center of the page, partially obscuring the musical score. In the top right corner of the paper, there is a handwritten number '2'. The overall appearance is that of an antique manuscript.

3

Sección

BIOGRAFÍAS

Biografías

33



22/23

B

iografías

© David Bobmann



**Guillermo
García Calvo**
Dirección musical

Nacido en Madrid. Se graduó en la Universität für Musik de Viena y debutó como director de ópera con *Hänsel und Gretel* en el Schlosstheater de Schöburn en 2003. Desde entonces colabora con la Staatsoper de Viena, donde ha dirigido más de doscientas representaciones y medio centenar de títulos operísticos. Es también director habitual de la Deutsche Oper de Berlín y colabora con el Aalto-Theater de Essen. Su estreno operístico en España tuvo lugar en 2011 con *Tristan und Isolde* en la Ópera de Oviedo, junto a la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Es destacable la dirección de la primera grabación de *Elena y Malvina*, de Ramón Carnicer, con la Orquesta y Coro Nacionales de España. García Calvo tiene una atractiva trayectoria sinfónica al frente a la Orquesta Nacional de España, la London Symphony Orchestra, la DRP Saarbrücken Kaiserslautern, la Orquesta de Radiotelevisión Española, la Hamburger Symphoniker, la Orquesta de Valencia, la Filarmonica del Teatro Comunal de Bolonia, la Latvijas Nacionālais Simfoniskais Orķestris, la Orquesta Sinfónica Nacional de México, la Orquesta de Barcelona y Nacional de Cataluña, la Orquesta de la Comunitat Valenciana y las orquestas sinfónicas de Bilbao, Tenerife, Madrid, Galicia y Principado de Asturias. Desde la temporada 2017-2018 es *Generalmusikdirektor* del Theater Chemnitz y director titular de la Robert Schumann Philharmonie. Sus recientes compromisos incluyen *Un ballo in maschera*, *Die Fledermaus*, *Fidelio* o *Der Ring des Nibelungen* en Chemnitz (*Götterdämmerung* obtuvo el Premio Faust 2019), *Siegfried* en la Ópera de Oviedo, *Stiffelio* en Festival Verdi de Parma, *Rigoletto* en la Deutsche Oper de Berlín, *Goyescas* en el Teatro Real y en el Maggio Musicale Fiorentino, *L'elisir d'amore* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio y en la Staatsoper de Viena, donde también dirigió *Nabucco* o el estreno mundial de *Persinette*, *La Gioconda* en el Gran Teatro del Liceo o *Don Giovanni* en la Ópera Nacional de París, así como varias galas con Juan Diego Flores, así como su debut en el Festival Internacional de Música de Canarias con la Orquesta Sinfónica de Tenerife y con la Semperoper de Dresde con *Carmen*. Ha recibido el Premio Codalario al Mejor Artista en 2013, el Premio Leonardo Da Vinci en 2017 o el Premio Ópera XXI a la Mejor Dirección Musical en 2019. En el Teatro de la Zarzuela García Calvo ha dirigido *¡Ay, amor!* de Falla; *Curro Vargas* y *La tempestad* de Chapí; *Katiuska*, *La del manojito* de rosas y *Entre Sevilla* y *Triana* de Sorozábal; así como las recuperaciones de *Farinelli* de Bretón, *Las Calatravas* de Luna, *Circe* de Chapí y *The Magic Opal* de Albéniz. También ha presentado el ciclo *A propósito de...* (Chapí, Sorozábal, Albéniz). Desde 2020 es director musical de este mismo teatro.

Maite Beaumont

Celestina

Mezzosoprano

© Thomas Leiding



Nacida en Pamplona. Estudia canto y violín en el Conservatorio Pablo Sarasate y sociología en la Universidad Pública de Navarra. Más tarde se traslada a Hamburgo, donde estudia con Hanna Schwarz en la Musikhochschule y pasa a ser miembro de la Ópera Estatal de Hamburgo, y allí tiene la oportunidad de estrenar los papeles más importantes de su repertorio. Con su inconfundible timbre y su gran expresividad, la mezzosoprano española Maite Beaumont es una de las cantantes más reconocidas de su tesitura. Su repertorio abarca desde el barroco y el periodo clásico vienés hasta la ópera francesa y las óperas de Richard Strauss. Posee también un amplio repertorio como concertista, con obras que van desde el barroco hasta la música contemporánea con varios estrenos. Invitada habitual en los principales teatros de ópera, sus compromisos la han llevado a Hamburgo, Múnich, Dresde, Viena, Ámsterdam, Bruselas, Milán, Estrasburgo, Toulouse, Barcelona, Madrid, Tokio, Santiago de Chile y Chicago, así como a los festivales de Salzburgo, de Música Antigua de Innsbruck y de Schwetzingen. Recientes compromisos incluyen *L'Italiana in Algeri* en el Liceo, *Alcina* (Ruggiero) en la Monnaie de Bruselas, su debut en *Agrippina* con Les Talens Lyriques en el Festival Klangvokal de Dortmund, así como *Alcina* en Hamburgo y *Le nozze di Figaro* (Cherubino) en Madrid. Entre sus próximos proyectos está *La clemenza di Tito* en Hamburgo y *Anna Bolena* en Oviedo. En La Zarzuela Beaumont ha participado en el *Homenaje a Montserrat Caballé* y en la recuperación de *Farinelli* de Bretón, en concierto.

Miren Urbietta-Vega

Melibea

Soprano

© Michal Novak



Premiada en los concursos Francesc Viñas (2014), Premios Líricos Campoamor (2015), Concurso Internacional de Bilbao (2012) y Concours Bordeaux Médéc Lyrique (2016), entre otros; su repertorio incluye los papeles de ópera de Liù en *Turandot* (Teatro Real, Palau de les Arts de Valencia y ABAO); Stella en *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre (Teatro Real), la Condesa Almaviva en *Le nozze di Figaro* (Teatro Real), Marguerite en *Faust* (Oviedo), Mimí en *La bohème* (Oviedo); Donna Elvira y Zerlina en *Don Giovanni* (ABAO y Kursaal de San Sebastián), Inés en *La favorite* (Gran Teatro del Liceo) y Arminda en *La finta giardiniera* (Ciudadela de Pamplona). Y también papeles de zarzuelas en *El caserío*, *Katiuska*, *La tabernera del puerto*, *Los gavilanes* y *Luisa Fernanda*. Ha cantado en los estrenos mundiales de *Juan José* de Sorozábal, *La llama* de Usandizaga y en el estreno de *Deitzen dizut Virgilio* de Juan Carlos Pérez. Es una destacada intérprete de lieder, oratorio y sinfónico, con especial predilección por los compositores vascos: repertorio recopilado en su primer disco, *Ametsetan*, grabado junto al pianista Rubén Fernández Aguirre. Además, ha participado en la primera grabación de la ópera *Maitena* de Charles Colin, junto a la Orquesta Sinfónica de Bilbao, para el sello IBS Classical. Ha cantado en el Teatro de la Zarzuela el estreno en España de *Pinocchio* de Valtinoni, un recital de *Canción vasca* en el ciclo de *Notas de Ambigú* y ha participado como protagonista en la recuperación de *Las Calatravas*, en concierto, y *Benamor* de Pablo Luna.

Andeka Gorrotxategi

Calisto

Tenor

© Luciano Romano



Nacido en Abadiño (Vizcaya). Realiza su formación vocal en Durango, Bilbao, Madrid, Marsella, París, Roma y Estados Unidos. Ha sido premiado en los concursos de Logroño, Ana María Iriarte, Concurso de Bilbao, Manuel Ausensi, Concurso de Marsella y Jaume Aragall de Sabadell. En 2011 inicia su carrera lírica con *Madama Butterfly* en Novara y Bérgamo; en 2012 canta *El gato montés* en Valladolid, *Werther* en La Plata, *Belisario* en Bérgamo; en 2013, *I masnadieri* y *Madama Butterfly* en Venecia, *Werther* en Salzburgo, *El gato montés* en Sevilla y Oviedo, y *Tosca* en Roma y Padua. En 2014 también actúa en *El gato montés* en Lisboa, *Madama Butterfly* en Sidney, *Carmen* en Manaos y Roma, y *Norma* en Pekín; en 2015, *Goyescas* en Turín y Madrid, *Der Rosenkavalier* en Salzburgo y *Carmen* en Nápoles y Salzburgo. Asimismo interpreta *Attila* en Montecarlo, *Goyescas* en Nápoles y Florencia, *Carmen* en Bolonia, *Tosca* en Dresde y *La fanciulla del West* en México DF. Recientemente ha cantado *Otello* en Kiel; este verano ha cantado en *La tabernera del puerto* en San Sebastián. Y en la próxima temporada interpretará *Andrea Chénier* en Manaos, *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci* en Málaga y *Aida* en México DF. En el Teatro de la Zarzuela participa en las representaciones de *Curro Vargas*, *La gran duquesa de Gérolstein*, *El gato montés*, *La villana*, *El caserío* o *Entre Sevilla* y *Triana*, así como en las recuperaciones de *María del Pilar*, *Las Calatravas* o *Tabaré* —en versión de concierto—. También ha colaborado en el concierto de Elina Garanča y en la *Gran Gala de Lirica Española en Homenaje a Montserrat Caballé*.

Juan Jesús Rodríguez

Sempronio

Barítono

© Rocio Ramos



Considerado uno de los principales barítonos verdianos del momento, desarrolla una importante carrera internacional en los grandes teatros líricos como el Metropolitan Opera House 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 de Madrid, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el Palacio Euskalduna de Bilbao, el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, el Teatro de la Maestranza y el Teatro Campoamor. Entre sus papeles más representativos están los protagonistas de *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Otello*, *Nabucco*, *Macbeth*, *Don Carlo*, *Un ballo in maschera*, *Attila*, *Falstaff*, *Luisa Miller*, *I vespri siciliani*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Lucia di Lammermoor* o *Puritani*. Gran amante y firme defensor del repertorio español ha encarnado los principales papeles para barítono de zarzuelas y óperas como *Marina*, *La tabernera del puerto*, *Luisa Fernanda*, *La Dolores*, *Divinas palabras*, *La del Soto del Parral*, *La revoltosa*, *La leyenda del beso*, *Black el payaso* o *El caserío*. Sus próximos compromisos le llevarán a Luxemburgo con *Rigoletto*, Marsella con *Nabucco* y *Giovanna d'Arco* y Múnich con *La Wally*. También cantará *Andrea Chénier* en la Deutschen Oper de Berlín e *Il trovatore* en el Liceo. En La Zarzuela Rodríguez ha cantado en *La tabernera del puerto* y *Black el payaso* de Sorozábal, *Marina* de Arrieta, *El gato montés* de Penella, *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba o *Los gavilanes* de Guerrero.

Simón Orfila

Parmeno

Bajo



© Arantza Domínguez

Nació en Alayor, Menorca. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Menorca y siguió con Alfredo Kraus en la Escuela de Música Reina Sofía de Madrid. Su repertorio lírico incluye títulos como *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *La clemenza di Tito*, *Norma*, *Puritani*, *Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Maria Stuarda*, *Lucia di Lammermoor*, *La Favorita*, *Linda de Chamounix*, *Lucrezia Borgia*, *La donna del lago*, *La cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il viaggio a Reims*, *Guglielmo Tell*, *Semiramide*, *L'italiana in Algeri*, *Don Carlo*, *Carmen*, *La bohème*, *Nabucco*, *Ernani*, *Les contes d'Hoffmann* o *La serva padrona*. Orfila canta en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y del Teatro Real de Madrid. También actúa en la Deutsche Oper y Staatsoper de Berlín, la Ópera de la Bastilla de París, el Teatro alla Scala de Milán, el Royal Opera House de Londres, el Teatro de la Monnaie de Bruselas, el Festival Rossini de Pésaro, así como en los teatros líricos de Tokio, Lima, Bogotá, Lisboa, Múnich, Hamburgo, Roma, Nápoles, Florencia, Génova, Turín, Bolonia, Macerata, Novara, Pisa, Buenos Aires, Ginebra, Tolón y Montpellier. Entre sus últimas y próximas actuaciones está *Nabucco* en Oviedo y Maguncia, *Carmen* en Sevilla y Alicante, *El gato montés* en Sevilla, *Les contes d'Hoffmann* en Bilbao y Palma de Mallorca, *Don Pasquale* en Las Palmas, *Aida* en Madrid y Perelada, así como recitales y conciertos. En el Teatro de la Zarzuela Simón Orfila ha cantado en *Marina* de Arrieta, *Maruxa* de Vives, *Marianela* de Pahissa —en concierto— y *Don Gil de Alcalá* de Penella.

Sofía Esparza

Lucrecia

Soprano



© Iván Velasco

Nació en Pamplona. Realiza sus estudios de canto, arpa y pedagogía musical en el Conservatorio Superior de Música de Navarra, donde obtiene el Premio Fin de Carrera. Posteriormente realiza un Máster en la Escuela Superior de Música de Cataluña en Barcelona, donde recibe la Beca a la Excelencia Victoria de los Ángeles. Recientemente forma parte del Ópera (E)studio de Tenerife 2019-2020. Ha estudiado con grandes maestros, entre los que destacan Alberto Zedda, Mariella Devia, Renato Bruson o Giulio Zappa. Ha ganado más de una docena de premios en concursos internacionales, tanto en España como en el extranjero, en los que se le reconoce como una joven promesa de la lírica. En 2022 recibe el Premio a la Promoción del Talento Artístico de la Fundación Príncipe de Viana y del Gobierno de Navarra. Además de cantar en el Teatro de Ópera y Ballet de Tiflis, ha actuado en importantes escenarios españoles, como el Palau de les Arts de Valencia, el Auditorio de Tenerife, la Ópera de Gran Canaria, el Teatro Campoamor de Oviedo, el Auditorio Nacional de Música y el Teatro Monumental de Madrid, el Teatro Arriaga de Bilbao, el Teatro Gayarre y el Baluarte de Pamplona. Se presenta por primera vez en Italia con *L'elisir d'amore* en la apertura de la temporada 2020-2021 del Teatro Comunale de Bolonia. Pronto cantará *Un ballo in maschera* en Tenerife. En el Teatro de la Zarzuela Sofía Esparza ha actuado en *La tabernera del puerto* de Sorozábal y *El rey que rabió* de Chapi; y próximamente interpretará un concierto dedicado a Gaztambide dentro del ciclo *Notas del Ambigü*.

Lucía Tavira

Elicia

Soprano

© Tomás Fernández



Nace en Córdoba. Comienza sus estudios de canto con Carlos Hacar y finaliza sus estudios en canto y máster en Interpretación operística. Continúa su formación con Bernardo Villalobos, del programa del Lindemann Young Artist del Metropolitan Opera House de Nueva York, y actualmente recibe consejos de técnica vocal del profesor Juan Lomba en Madrid. Ha sido invitada por el Teatro de la Zarzuela para las clases magistrales de Jaume Aragall y Teresa Berganza. Entre sus reconocimientos destacan el de Mejor Intérprete de Zarzuela y el Segundo Premio en el Concurso de Canto Ciudad de Logroño, el Primer Premio en el Concurso de Canto Ciudad de Medinaceli, el Primer Premio en el Concurso de Habaneras de Torrevecija, el Segundo Premio en el Concurso Internacional de Canto Ciudad de Santiago y el Primer Premio del Concurso de Zarzuela Valleseco de Las Palmas de Gran Canaria. Ha actuado en el Gran Teatro de Córdoba, el Palau de la Música de Valencia, los Teatros del Canal de Madrid, el Teatro Cervantes de Málaga, el Teatro Villamarta de Jerez, el Teatro Lope de Vega y el Teatro Maestranza de Sevilla, entre otros escenarios. Actualmente compagina su carrera como solista con su labor pedagógica de canto en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, donde es catedrática por oposición desde 2021. En 2023 cantará por primera vez en el *Requiem* de Verdi con la Orquesta de Córdoba. En el Teatro de la Zarzuela Lucía Tavira ha cantado en la recuperación —en concierto— de *Las Calatravas* de Pablo Luna.

Gemma Coma-Alabert

Arcúsa

Mezzosoprano

© Irene Roé



Realizó sus estudios en Francia, donde obtuvo el Primer premio del Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Prosiguió su preparación en la Guildhall School of Music de Londres y luego en el Opéra Studio de la Ópera de Lyon. A lo largo de estos años, ha trabajado con directores de orquesta como Gustavo Dudamel, Ivor Bolton, Harry Bicket, Fabio Biondi, Ottavio Dantone, Stéphane Denève, Pablo González, Lawrence Foster, Jean-Claude Malgoire, Andrea Marcon, Zubin Mehta, Josep Pons o Antoni Ros-Marbà; y con directores de escena como Peter Brook, Massimo Gasparon, Claus Guth, Moshe Leiser y Patrice Caurier, Francisco Negrín, Laurent Pelly, Krzysztof Warlikowski o Barrie Kosky. Su repertorio lírico incluye títulos como *Carmen*, *L'incoronazione di Poppea*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Tancredi*, *La sonnambula*, *Die Walküre*, *La traviata*, *Les contes d'Hoffmann*, *Madama Butterfly*, *Suor Angelica*, *Albert Herring* y *Ariane et Barbe-Bleue*. Ha cantado en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el Palau de les Arts de Valencia, la ABAO, la Opéra de Montpellier, el Théâtre des Champs-Élysées de París, la Ópera de Oviedo o el Teatro Real de Madrid. Su repertorio vocal sinfónico incluye la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven, *Szenen aus Goethes Faust* de Schumann, *El Pesebre* de Casals, *L'Atlántida* de Falla, *Sinfonía n.º 8* de Mahler o *Dante* de Granados. Ha grabado para Naxos, Harmonia Mundi, Toccata Classics y tiene más de veinte discos, entre ellos *Ariane et Barbe-Bleue* con Opus Arte o el *Requiem* de Bottesini con Naxos. Gemma Coma-Alabert canta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

Javier Castañeda

Pleberio

Bajo-barítono



© Laurence De Rien

Natural de Palencia, compagina sus estudios de Ingeniería Industrial y Antropología con la carrera de Piano, ambos en Valladolid. Descubre su vocación por el canto unos años más tarde, trasladándose a Madrid para formarse en la Escuela Superior de Canto con Juan Lomba. Recibe además clases magistrales de Carlos Álvarez y Deborah Polaski. Comienza su experiencia artística en 2015. A partir de entonces participa en varias producciones con el colectivo Ópera de Madrid en el Teatro Victoria: *Rigoletto*, *Il barbiere di Siviglia*, *La bobème*, *L'elisir d'amore*, *La del manojo de rosas* y *La verbena de la Paloma*, entre otros títulos. En los últimos años debuta en el Teatro Calderón de Valladolid como Samuel en *Un ballo in maschera*, en el Villamarta de Jerez como Ferrando en *Il trovatore*, en el Campoamor de Oviedo como Zaccaria de *Nabucco* y en la Maestranza de Sevilla como el Doctor en *Pelléas et Mélisande*. De sus próximos compromisos destaca su regreso al Villamarta para interpretar el Conde de Grioux de *Manon* y su debut en la Fundación March de Madrid en *El caballero avaro*. En el terreno del oratorio, interpreta el *Messiah* y *Samson* de Haendel, el *Requiem* de Mozart y el *Magnificat* y las *Cantatas* de Bach. Recientemente ha interpretado el *Stabat Mater* de Haydn con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, dirigido por Jordi Casas, y el *Requiem* de Verdi con la Orquesta Filarmónica de Málaga. En breve volverá al escenario del Teatro Campoamor en *Hamlet* y a Sevilla en *Roberto Devereux*. Javier Castañeda canta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

Mar Esteve

Tristán

Mezzosoprano



© Elisenda Cmaús

Nació en Barcelona. Obtiene el grado profesional con Premio de Honor de Canto en el Conservatorio Municipal. Luego gana durante tres años consecutivos la Beca Fundación de Música Ferrer Salat en el Conservatorio Superior del Liceo para estudiar con Eduard Giménez. El último año de su carrera superior fue seleccionada para estudiar en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena, donde actúa en la Asociación de Teatro Musical y en el Castillo de Schonbrunn. Ha sido ganadora del Concurso Mirna Lacambra en 2017 y 2018; y finalista y multipremiada en el Concurso Josep Palet de Martorell y en el Concurso Internacional de Les Corts de Barcelona 2022. Ha interpretado los papeles de Tisbe en *La cenerentola*, Dorabella en *Così fan tutte*, Zerlina en *Don Giovanni*, Meg Page en *Falstaff* y Flora en *La traviata*, entre otros. Su papel más destacado es el de Cherubino en *Le nozze di Figaro*, que ha cantado en varias producciones en distintos escenarios, así como en el espectáculo *Jazz Bodas de Figaro*, dirigido por Paco Mir. Actúa con compañías de zarzuela en Barcelona: *La tabernera del puerto*, *La verbena de la Paloma*, *La corte de Faraón*, *Don Gil de Alcalá* y *La Dolorosa*. Asimismo debuta como Rosina en *Il barbiere di Siviglia* y participa en espectáculos de La Fura dels Baus. En la próxima temporada se presenta en el Gran Teatro del Liceo con *Alexina B.* de García de Tomás y realiza una gira con Amigos de la Ópera de Sabadell con *Don Giovanni*. La pasada temporada debutó en el Liceo con *La cuina de Rossini* y en el Teatro de la Zarzuela con *Los gavilanes*.

Isaac Galán

Sosia

Barítono

© Daniel Díaz



Nace en Zaragoza. Comienza sus estudios en el Conservatorio Profesional de Música de su ciudad para continuar en la Escuela Superior de Música Reina Sofía con Teresa Berganza, Tom Krause y Manuel Cid. También participa en el Operastudio en Zúrich. Ha sido premiado en varios concursos internacionales: Francesc Viñas o Manuel Ausensi en Barcelona y los Embajadores Líricos en Montreal. Ha sido dirigido por directores de orquesta como Lorin Maazel, Riccardo Muti, Zubin Metha, Ivor Bolton, Alberto Zedda, Ottavio Dantone, Philippe Entremont, Sir Andrew Davis, Jesús López Cobos, Dennis Russell Davies, Andrea Battistoni o Bruno Campanella. También ha trabajado con directores de escena como Krzysztof Warlikowski, Laurent Pelly, Christoph Marthaler, Emilio Sagi, Àlex Ollè, Olivier Tambosi, Vicent Boussard, Francisco Negrín, Giancarlo Del Monaco o Damiano Michieletto. Durante varias temporadas ha cantado en el Landestheater de Linz, donde ha interpretado el Figaro de *Il barbiere di Siviglia*, el Conde de *Le nozze di Figaro*, el Lescaut de *Manon*, el Testo de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, el Papageno de *Die Zauberflöte* o el Malatesta de *Don Pasquale*; y ha actuado en el Teatro Real de Madrid, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, la Ópera de Oviedo, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Festival de Pentecostés de Salzburgo, el Festival de Rávena, la Ópera de Montpellier, el Palau de les Arts de Valencia, el Teatro de la Maestranza, el Teatro Pérez Galdós de Gran Canaria y la Ópera de Graz. En el Teatro de la Zarzuela Galán ha cantado en *El juramento* de Gaztambide.

Mario Villoria

Verdugo

Bajo

© Paula Mendoza

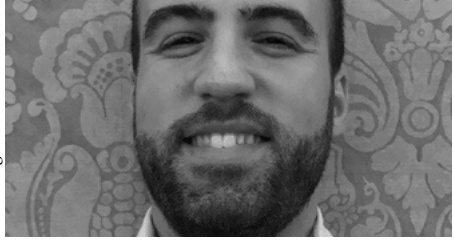


Francisco Díaz

Halconero

Tenor

© Rosa Engel



Matthew Loren Crawford

Recitante

Bajo

© Rosa Engel



Jordi Serrano

Recitante

Bajo

© Rosa Engel



Ricardo Rubio

Voceador

Tenor

© Eva S. Benítez



Alberto Ríos

Voceador

Bajo



Daniel Huerta

Vecino

Tenor

© Rosa Engel



Román Fernández-Cañadas

Vecino

Bajo

© Marcela Román



José Luis López Antón

Asistente de dirección musical

© Michal Novak



David Hortelano

Iluminación

© Isabel Pérez



1

Scena I.
Calisto, Tristano e Sosia, più tardi Melibea e Lucrezia.

1^o Flute

2^o Flute

2^a Hautbois

2^a Clarinettes en Sib

Clarinete basse en Sib

Cor anglais

1^o - 2^o Bassons

1^o - 2^o Cors Chromatiques

2^a Trompettes Chromatiques

3^a Trombones et Tuba en Do.

Harpes

Tambour en Sib, 2^a Harmonica

Grande caisse seule

Violins 1^o

Violins 2^o

Alto

Violoncelles

Contrebasses

Melibea

Lucrezia

Calisto

Tristan

Sosia

Scenari I e II

Tenori

Bassi

Poco agitato

Tam-Tam

4

Sección

EL TEATRO

Ministerio de
Cultura y Deporte

44

Teatro de la Zarzuela

Personal

45

Coro Titular del Teatro
de la Zarzuela

48

Orquesta de la Comunidad
de Madrid

49

Próximas actividades

50



22/23

M inisterio de Cultura y Deporte

MINISTRO CULTURA Y DEPORTE

MIQUEL ICETA

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

JOAN FRANCESC MARCO CONCHILLO

SECRETARIO GENERAL DEL INAEM

JOSÉ MARÍA CASTILLO LÓPEZ

SUBDIRECTOR GENERAL DE TEATRO

JAVIER DE DIOS LÓPEZ

SUBDIRECTOR GENERAL DE MÚSICA Y DANZA

ANTONIO GARDE HERCE

SUBDIRECTOR GENERAL DE PERSONAL

IGNACIO ANGULO RANZ

**SUBDIRECTORA GENERAL
ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA**

ALICIA LILLO RAMOS

T

eatro de la Zarzuela

DIRECTOR

DANIEL BIANCO

DIRECTOR MUSICAL

GUILLERMO GARCÍA CALVO

DIRECTOR ADJUNTO

MIGUEL GALDÓN

GERENTE

JAVIER ALFAYA HURTADO

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN

PACO PENA

DIRECTOR TÉCNICO

ANTONIO LÓPEZ

DIRECTOR DEL CORO

ANTONIO FAURÓ

ASISTENTE A LA DIRECCIÓN

CARLOS GRANADOS

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN

JESÚS PÉREZ GIL

COORDINADOR DE COMUNICACIÓN

Y DIFUSIÓN

JUAN MARCHÁN

DIRECTORA DE ESCENARIO

MAHOR GALILEA

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA

RICARDO CERDEÑO

COORDINADOR DE

ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS

FRANCISCO PRENDES

JEFA DE ABONOS Y TAQUILLA

MARÍA ROSA MARTÍN

JEFE DE SALA

JOSÉ LUIS MARTÍN

JEFE DE MANTENIMIENTO

DAMIÁN GÓMEZ

AUDIOVISUALES

ROSA MARÍA ESCRIBANO
 MANUEL GARCÍA
 ÁLVARO JESÚS SOUSA
 JUAN VIDAU

CAJA

DANIEL DE HUERTA
 MARÍA DE LOS ÁNGELES ARIAS

CENTRALITA TELEFÓNICA

MARY CRUZ ÁLVAREZ

CLIMATIZACIÓN

BLANCA RODRÍGUEZ

CONSERJERÍA

SANTIAGO ALMENA
 DANIEL DE GREGORIO FERNÁNDEZ
 EUDOXIA FERNÁNDEZ
 ESPERANZA GONZÁLEZ
 EDUARDO LALAMA
 LAURA POZAS
 FRANCISCO J. SÁNCHEZ
 MARÍA CARMEN SARDIÑAS

GERENCIA

BEGOÑA DUEÑAS ESPINAR
 NURIA FERNÁNDEZ
 MARÍA DOLORES GÓMEZ
 FRANCISCO YESARES

ILUMINACIÓN

ENEKO ÁLAMO
 RAÚL CERVANTES
 ANA COCA
 ALBERTO DELGADO
 JAVIER GARCÍA
 FERNANDO ALFREDO GARCÍA
 CARLOS GUERRERO
 ÁNGEL HERNÁNDEZ
 RAFAEL FERNANDO PACHECO

MANTENIMIENTO

AGUSTÍN DELGADO

MAQUILLAJE

MARÍA TERESA CLAVIJO
 DIANA LAZCANO
 AMINTA ORRASCO
 GEMMA PERUCHA
 BEGOÑA SERRANO

MAQUINARIA

ANTONIO JOSÉ BENÍTEZ
 FRANCISCO JAVIER BUENO
 LUIS CABALLERO
 ÁNGEL HERRERA
 CARLOS PÉREZ
 JOSÉ ÁNGEL PÉREZ
 VIRGINIA PONCE
 EDUARDO SANTIAGO
 SANTIAGO SANZ
 MARÍA LUISA TALAVERA
 ANTONIO VÁZQUEZ
 JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ
 JOSÉ LUIS VÉLIZ
 ANTONIO WALDE

**MATERIALES MUSICALES
Y DOCUMENTACIÓN**

VIGOR KURIC

OFICINA TÉCNICA

MARÍA DEL PILAR AMICH
 ANTONIO CONESA
 LUIS FERNÁNDEZ
 JOSÉ MANUEL MARTÍN
 MÓNICA PASCUAL
 RAÚL RUBIO

PELUQUERÍA

JOSÉ ANTONIO CASTILLO
EMILIA GARCÍA
MARÍA CARMEN RUBIO

PIANISTAS

LILLIAN MARÍA CASTILLO
RAMÓN GRAU
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ

PRODUCCIÓN

EVA CHILOECHES
CRISTINA LOBETO
CARLOS ROÓ

REGIDURÍA

MARÍA SONIA BLANCO
ÁFRICA RODRÍGUEZ

SALA

ANTONIO ARELLANO
MARÍA JOSEFA ARTEAGA
ISABEL CABRERIZO
ELEUTERIO CEBRIÁN
ELENA FÉLIX
MÓNICA GARCÍA
MARÍA GEMMA IGLESIAS
JULIA JUAN
CARLOS MARTÍN
JUAN CARLOS MARTÍN
JAVIER PÁRRAGA

SASTRERÍA

MARÍA ÁNGELES DE EUSEBIO
MARÍA REYES GARCÍA
MARÍA ISABEL GETE
MARINA GUTIÉRREZ
ROBERTO CARLOS MARTÍNEZ
MONTSERRAT NAVARRO

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN

BLANCA ARANDA

**SECRETARÍA TÉCNICA
DEL CORO**

GUADALUPE GÓMEZ

TAQUILLAS

ALEJANDRO AINOZA
JUAN CARLOS CONEJERO
ROSA DÍAZ HEREDERO

TELAR Y PEINE

JAVIER ÁLVAREZ
RAQUEL CALLABA
JOSÉ LUIS CALVO
FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ
SONIA GONZÁLEZ
ÓSCAR GUTIÉRREZ
SERGIO GUTIÉRREZ
JOAQUÍN LÓPEZ

UTILERÍA

ÓSCAR DAVID BRAVO
VICENTE FERNÁNDEZ
NATALIA GARCÍA
FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ
FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ
ÁNGELA MONTERO
CARLOS PALOMERO
JUAN CARLOS PÉREZ
MARÍA JOSEFA ROMERO

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

SOPRANOS

PAULA ALONSO
 MARÍA DE LOS ÁNGELES BARRAGÁN
 PATRICIA CASTRO
 ALICIA FERNÁNDEZ
 ROSA MARÍA GUTIÉRREZ
 MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ
 SONIA MARTÍNEZ
 CAROLINA MASETTI
 ELENA MIRÓ
 MILAGROS POBLADOR
 CARMEN PAULA ROMERO
 SARA ROSIQUE
 ELENA SALVATIERRA

CONTRALTOS

JULIA ARELLANO
 ANA MARÍA CID
 DIANA FINCK
 ISABEL GONZALEZ
 PATRICIA ILLERA
 THAIS MARTÍN DE LA GUERRA
 GRACIELA MONCLOA
 HANNA MOROZ
 PALOMA SUÁREZ
 CIARA THORTON
 ARANZAZU URRUZOLA
 MIRIAM VALADO

TENORES

JAVIER ALONSO
 JOAQUÍN CÓRDOBA
 FRANCISCO DÍAZ
 JAVIER FERRER
 JOSÉ ALBERTO GARCÍA
 DANIEL HUERTA
 LORENZO JIMÉNEZ
 HOUARI LÓPEZ ALDANA
 FELIPE NIETO
 JAIME NIETO
 FRANCISCO JOSÉ PARDO
 PEDRO JOSÉ PRIOR
 FRANCISCO JOSÉ RIVERO
 JOSÉ RICARDO SÁNCHEZ

BAJOS

RODRIGO ÁLVAREZ
 PEDRO AZPIRI
 CARLOS BRU
 ENRIQUE BUSTOS
 ALBERTO CAMÓN
 MATTHEW LOREN CRAWFORD
 ROMÁN FERNÁNDEZ-CAÑADAS
 ALBERTO RÍOS
 JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
 ÁNGEL RODRÍGUEZ TORRES
 JORDI SERRANO
 MARIO VILLORIA



Orquesta de la Comunidad de Madrid

VIOLINES PRIMEROS

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

VIOLINES SEGUNDOS

MARIOLA SHUTTER (S)
ROCÍO GARCÍA (S)
OSMAY TORRES (AS)
ROBIN BANERJEE
MAGALY BARO
AMAYA BARRACHINA
ALEXANDRA KRIVOBORODOV
IGOR MIKHAILOV
FELIPE MANUEL RODRÍGUEZ
IRUNE URRUTXURTU
PAULO VIEIRA

VIOLAS

EVA MARTÍN (S)
IVÁN MARTÍN (S)
DAGMARA SZYDLO (AS)
RAQUEL DE BENITO
BLANCA ESTEBAN
SANDRA GARCÍA
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ
MARCO RAMÍREZ

VIOLONCHELOS

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

CONTRABAJOS

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

ARPA

LAURA HERNÁNDEZ (S)

FLAUTAS

MAITE RAGA (S)
MARÍA JOSÉ MUÑOZ (S)(P)
VIOLETA DE LOS ANGELES GIL (AS)

OBOES

LOURDES HIGES (S)
ANA MARÍA RUIZ (CI)(S)

CLARINETES

SALVADOR SALVADOR (S)
VÍCTOR DÍAZ (S)
ANTONIO SERRANO (AS)

FAGOTES

SARA GALÁN (S)
JOSÉ VICENTE GUERRA (S)

TROMPAS

IVÁN CARRASCOSA (S)
ANAÍS ROMERO (S)
JOAQUÍN TALENS (AS)
ÁNGEL G. LECHAGO (AS)
JOSÉ ANTONIO SANCHEZ (AS)

TROMPETAS

CÉSAR ASENSI (S)
EDUARDO DÍAZ (S)
ÓSCAR MARTÍN (AS)

TROMBONES

JUAN SANJUAN (S)
PEDRO ORTUÑO (AS)
MIGUEL JOSÉ MARTÍNEZ (AS)(TB)

TIMBAL Y PERCUSIÓN

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

(C) Concertino
(AC) Ayuda de concertino
(S) Solista
(AS) Ayuda de solista
(TB) Trombón bajo
(P) Piccolo
(CI) Corno inglés

INSPECTOR

EDUARDO TRIGUERO

REGIDOR

ADRIÁN MELOGNO

ESCENA

MARCELO CALABRIA
ANDRÉS H. GIL
ALBERTO RODEA

PRODUCCIÓN

JAVIER LÚCIA
JAIME LÓPEZ

RESPONSABLE DE SERVICIOS GENERALES
JOSÉ LUIS PARDO

ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN
ALAITZ MONASTERIO
DIEGO UCEDA

RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN Y MARKETING
CRISTINA ÁLVAREZ CAÑAS

RESPONSABLE DE ADMINISTRACIÓN
ÁLVARO RUEDA

COORDINADORA GENERAL
ALBA RODRÍGUEZ

DIRECTORA DE SOSTENIBILIDAD Y CUMPLIMIENTO NORMATIVO
ELENA RONCAL

DIRECTORA GERENTE
RAQUEL RIVERA

DIRECTOR EMÉRITO
MIGUEL GROBA

DIRECTOR HONORARIO
JOSÉ RAMÓN ENCINAR

DIRECTORA ARTÍSTICA Y TITULAR
MARZENA DIAKUN

P

róximas actividades

Septiembre 2022

CICLO DE CONFERENCIAS, I: *LA CELESTINA*

EMILIO CASARES RODICIO CONFERENCIANTE
(DISPONIBLE EN FACEBOOK / YOUTUBE)

SÁBADO, 10 DE SEPTIEMBRE DE 2022. 20:00H

CONCIERTO: *QUERER Y AMAR*

TOMASA «LA MACANITA»

DOMINGO, 11 DE SEPTIEMBRE DE 2022. 12:00H

A PROPÓSITO DE PEDRELL. PIANO Y MÚSICA FOLCLÓRICA

GUILLERMO GARCÍA CALVO PIANO

MIÉRCOLES, 14 DE SEPTIEMBRE DE 2022. 20:00H

NOTAS DEL AMBIGÚ, I: *GAZTAMBIDE, UNA VIDA PARA LA ZARZUELA*

CONMEMORACIÓN DEL BICENTENARIO DEL
NACIMIENTO DE JOAQUÍN GAZTAMBIDE
SOFÍA ESPARZA SOPRANO
RINALDO ZHOK PIANO

DOMINGO, 25 DE SEPTIEMBRE DE 2022. 18:30H

MIÉRCOLES, 28 DE SEPTIEMBRE DE 2022. 18:30H

SÁBADO, 1 DE OCTUBRE DE 2022. 12:00H

DOMINGO, 2 DE OCTUBRE DE 2022. 12:00H

EL CABALLERO AVARO

SERGUÉI RAJMÁNINOV (FUNDACIÓN JUAN MARCH)



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 (*In Memoriam RR*)

Diseño gráfico: Javier Díaz Garrido

Maquetación: María Suero

Impresión: Fermisa

DL: M-19883-2022

NIPO: 827-22-016-4

teatrodelazarzuela.mcu.es

ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:





teatrodelazarzuela.mcu.es



Síguenos en

