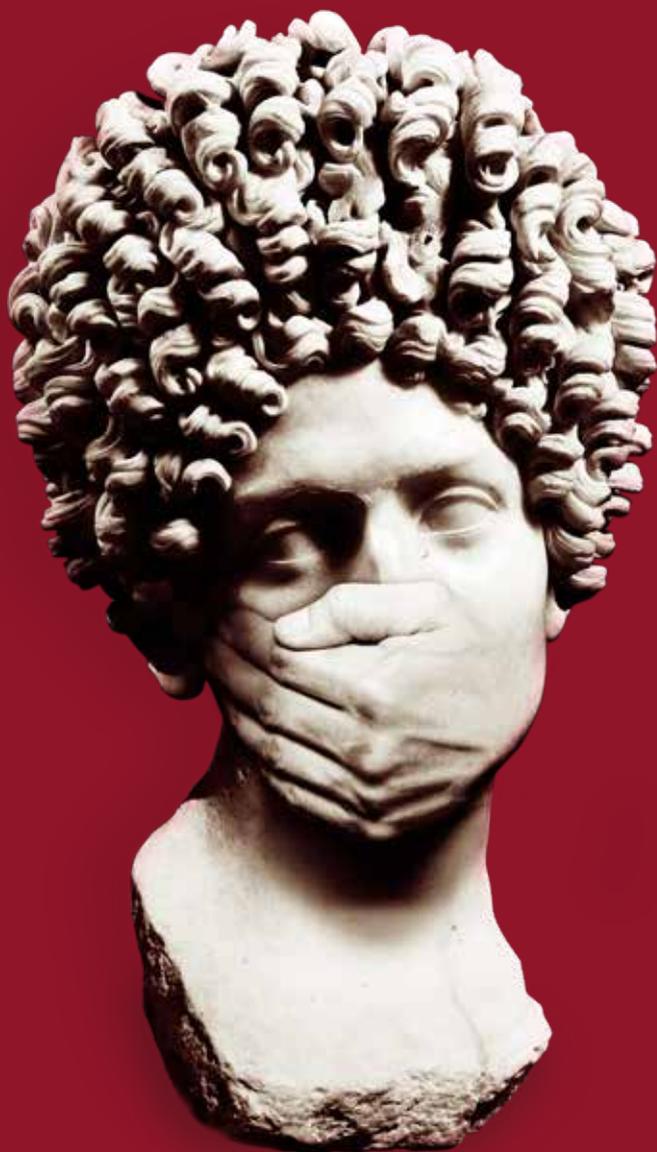


# La Violación de Lucrecia





ÚNICO EN EL MUNDO

# LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA

o Donde hay violencia, no hay culpa

Zarzuela barroca en dos jornadas

Música

**José Nebra**

Versión de

**Rosa Montero**

en los hablados originales de  
Nicolás González Martínez

Cantables originales de

**Nicolás González Martínez**

**Estreno escénico en tiempos contemporáneos**

---

**NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA**

---

Edición de Alberto Miguélez Rouco, basado en el autógrafo conservado en el Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza (Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2021)



**Duración aproximada**

**Primera jornada:** 70 minutos

**Intervalo:** 15 minutos

**Segunda jornada:** 60 minutos

**Funciones**

**25, 26, 28 y 30 de marzo; 1 de abril de 2023**

**20:00 h (Domingos 18:00 h)**

La función del jueves 30 de marzo será grabada por Radio Clásica (Radio Nacional de España) para su emisión en fecha por determinar.

Esa misma función se emitirá en directo vía *streaming* a través del canal de YouTube, la cuenta de Facebook y la página web del Teatro.

**Teatro accesible**

Función con charla previa y audiodescripción: **Sábado, 1 de abril de 2023, a las 18:00 h**  
Para más información, visite las páginas web: [teatrodela Zarzuela.mcu.es](http://teatrodela Zarzuela.mcu.es) / [teatroaccesible.com](http://teatroaccesible.com)



# Índice

## 1 *La violación de Lucrecia*

Ficha artística

**06**

Reparto

**07**

Argumento

**08**

Números musicales

**12**

Nebra en La Zarzuela

VÍCTOR PAGÁN

**16**

## 2 Artículos

Recomponer un cuerpo

RAFAEL R. VILLALOBOS

**24**

«La causa de mis males en mí castigaré»

En torno a la zarzuela en el primer Clasicismo

NIEVES PASCUAL LEÓN

**28**

*Donde hay violencia, no hay culpa*

Zarzuela en estilo galante

ALBERTO MIGUÉLEZ ROUCO

**40**

## 3 Libreto

Primera jornada

**52**

Segunda jornada

**64**

## 4 Cronología y biografías

Cronología de José de Nebra

GORKA RUBIALES

**78**

Biografías

**92**

## 4 *La violación de Lucrecia*

Escenografía

EMANUELE SINISI

**106**

Figurines

RAFAEL R. VILLALOBOS

**110**

## 5 El Teatro

Ministerio de Cultura y Deporte

**120**

Teatro de la Zarzuela

Personal

**121**

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

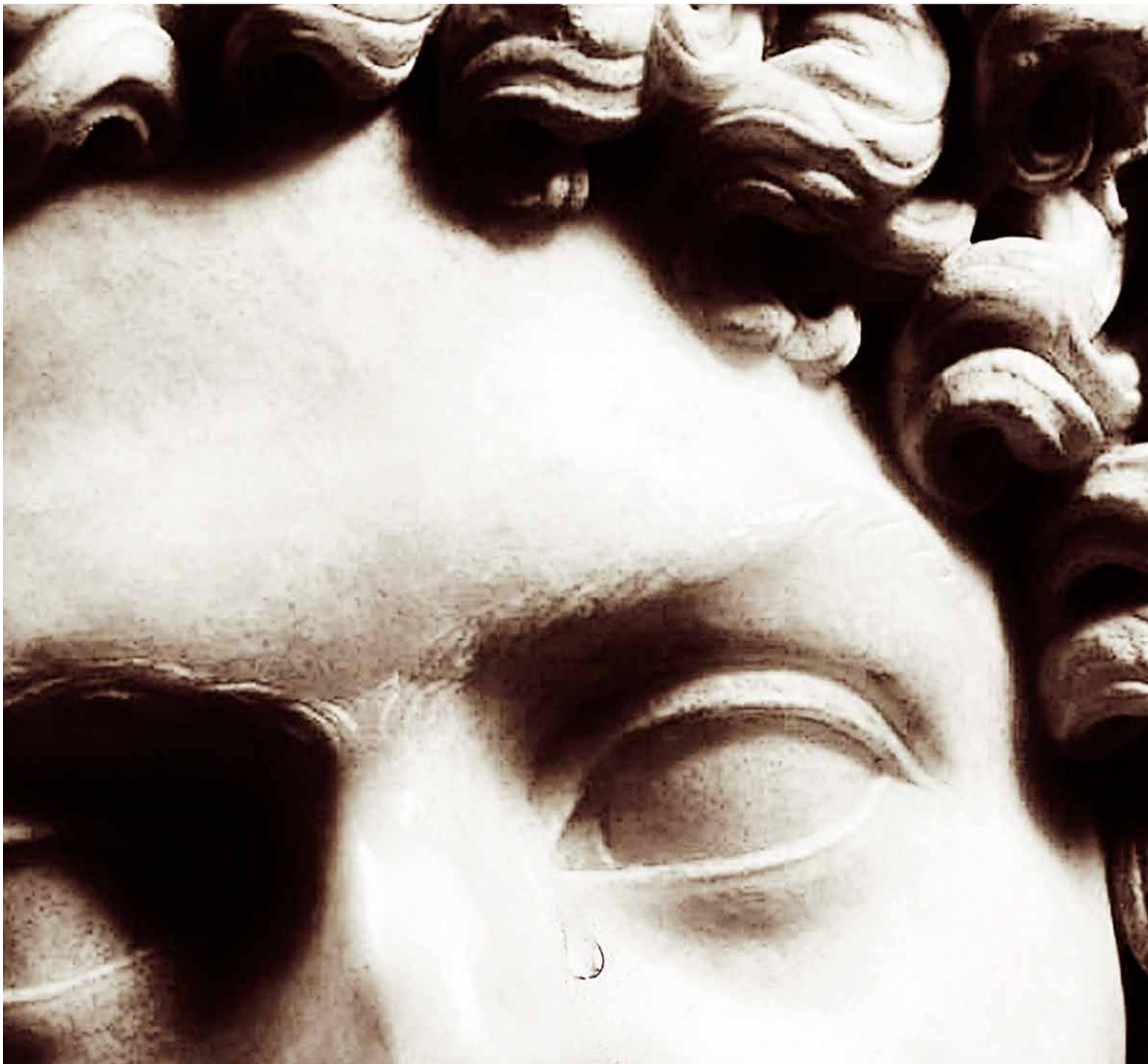
**124**

Orquesta de la Comunidad de Madrid

**125**

Próximas actuaciones

**126**



1

Sección

## LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA

Ficha artística  
06

Reparto  
07

Argumento  
08

Números musicales  
12

Nebra en La Zarzuela  
VICTOR PAGÁN  
16

# F

## icha artística

Dirección musical y clave  
 Dirección de escena y vestuario  
 Escenografía  
 Iluminación  
 Ayudante de dirección de escena  
 Ayudantes de vestuario  
 Ayudante de iluminación  
 Maestra de luces

**Alberto Miguélez Rouco**  
**Rafael R. Villalobos**  
**Emanuele Sinisi**  
**Felipe Ramos** (AAI)\*  
**Luis Tausía**  
**Sofía Nieto, Arancha Rodríguez**  
**Alfonso Malanda**  
**Raquel Merino**

\* Asociación de Autores de Iluminación

Sobretitulado

**Noni Gilbert** (traducciones)  
**Antonio León** (edición y sincronización)  
**Víctor Pagán** (coordinación)

## Ensemble Los Elementos

Realización de la escenografía  
 Realización de vestuario  
 Realización de las corazas  
 Utilería

**TecnoScena SRL** (Roma)  
**Carmen 17** (Madrid)  
**Naiara Beistegui** (Bilbao)  
**TecnoScena SRL** (Roma)  
**Hijos de Jesús Mateos SL** (Madrid)

# R

## eparto

**Lucrecia**  
 Dama romana y víctima de Sexto  
**Colatino**  
 General romano y esposo de Lucrecia  
**Tulia**  
 Hermana de Colatino y enamorada de Sexto  
**Laureta**  
 Sirvienta de Lucrecia  
**Sexto**  
 Príncipe romano

**Espíritu de la leyenda de Lucrecia**  
 Narradora

**María Hinojosa Montenegro**

**Carol García**

**Marina Monzó**

**Judit Subirana**

**Borja Luna**

**Manuela Velasco**

# A rgumento

## PRIMERA JORNADA

En una habitación abandonada, una sombra encuentra el cuerpo desmembrado de la estatua de una mujer: es el Espíritu de la leyenda de Lucrecia, quien rememora su historia mientras sus protagonistas toman vida entre loas a Marte, que no es otro que Sexto, hijo del rey Tarquinio, quien se imagina a sí mismo como la deidad.

El Espíritu se lamenta de que en la Antigua Roma la vida de las mujeres fuera propiedad de los hombres. Sexto intenta sobornar a Laureta, criada de Lucrecia, con la intención de poder acceder a los aposentos de la patricia romana, la más virtuosa de la ciudad. Entretanto, Colatino, marido de Lucrecia y general romano, vuelve de la ciudad sitiada de Ardea, y su mujer le advierte del peligro que le acecha. Colatino se debate entre proteger a Lucrecia del hijo de su rey, o ser fiel a este capitaneando sus tropas.

La noticia de que Sexto se casará con la hija del rey de Ardea enloquece a Tulia, hermana de Colatino y prometida de Sexto, de quien está completamente enamorada. Aunque la joven anhela olvidarse del príncipe, este se aprovecha de su fragilidad. Laureta se mofa del amor romántico y tóxico de la joven patricia.

El Espíritu, consciente de la tragedia que se avecina, increpa a Colatino por vigilar a escondidas a su mujer y dudar de ella. La fidelidad estoica de Lucrecia enciende cada vez más a Sexto, quien reprocha a Colatino haber sembrado en él la llama del deseo, y la joven Tulia toma consciencia de que los lances amorosos del príncipe no son más que una entelequia, y que este abusa de su inocencia. Aterrorizada por haber entregado su virginidad a Sexto, pide justicia a Colatino ante Lucrecia, mientras el Espíritu de la leyenda de Lucrecia determina acabar con su propio mito.

## SEGUNDA JORNADA

Lucrecia teme cada vez más ser asaltada por el príncipe, y el Espíritu de la leyenda de Lucrecia se lamenta de su ceguera, pues revisitando su historia ha comprendido que su seguridad nunca fue una prioridad para nadie. Tulia se siente desolada por la inminente boda del príncipe Sexto, y este aprovecha su debilidad para abusar de ella.

El Espíritu advierte a Lucrecia de la pasividad de Colatino ante el futuro ataque, pero este se ofende por sus palabras y se enfrenta a Él. Colatino pone en duda una vez más la fidelidad de su esposa, y el Espíritu estalla ante el general romano, a la vez que la repetición de situaciones le hace comprender que todos están encerrados en un bucle donde el mito de Lucrecia se repite hasta el paroxismo.

Laureta se encuentra con Tulia, que ha caído en una espiral de autodestrucción por los abusos de Sexto, y se apiada de ella. Sexto aprovecha la distracción de las jóvenes para asaltar a Lucrecia, que viendo su cuerpo mancillado decide acabar con su vida para sostener el honor de su marido. El Espíritu de la leyenda de Lucrecia, culpable de no haber podido evitar la violación y dolido con el egoísmo de Colatino, que ya solo piensa en derro-

car al rey, intenta impedir el suicidio de Lucrecia, que considera un sinsentido, pero esta se muestra incapaz de sostener una vida deshonrada y clava una daga en su pecho.

# Synopsis

## ACT ONE

In an abandoned room, a shade finds the dismembered body of a statue of a woman; it is the Spirit of the legend of Lucrecia. It recalls her story while its actors come to life amidst praise for Mars, who is none other than King Tarquinio's son Sexto, who sees himself as if he were that deity.

The Spirit bemoans the fact that in Ancient Rome, women's lives were men's property. Sexto tries to bribe Laureta, Lucrecia's maid, intending to gain access to the living quarters of this Roman noblewoman, the most virtuous woman in the city. Meanwhile the Roman general, Colatino, Lucrecia's husband, returns from the besieged city of Ardea, and his wife warns him of the danger lying in wait for her. Colatino debates whether to protect Lucrecia from the king's son, or to be loyal to him by leading his troops.

The news that Sexto is to marry the daughter of the king of Ardea maddens Tulia, Colatino's sister; she was engaged to Sexto, and is besotted with him. Although the young woman is keen to forget the prince, he takes advantage of her fragility. Laureta pokes fun at the romantic and toxic love of the young noblewoman.

The Spirit, conscious of the looming tragedy, rebukes Colatino for watching his wife in secret and doubting her. Lucrecia's stoic fidelity inflames Sexto more and more, and he reproaches Colatino for having sown the seed of desire in him; young Tulia begins to recognise that the prince's amorous play is no more than a figment of her imagination, and that he is abusing her innocence. Horrified at having given her virginity to Sexto, she calls for justice from Colatino in front of Lucrecia, while the Spirit decides to put an end to its own myth.

## ACT TWO

Lucrecia is ever more fearful of being assaulted by the prince and the Spirit of the legend of Lucrecia laments its blindness, for, on revisiting its story, it has understood that her safety was never anyone's priority. Tulia is desolate about Prince Sexto's imminent wedding, and he takes advantage of her weakness to abuse her.

The Spirit warns Lucrecia about Colatino's passive attitude towards the future attack, but Colatino takes offence at its words and confronts the Spirit. Colatino once more casts doubt on his wife's fidelity, and the Spirit explodes at the Roman general; at the same time the repetition of situations makes it understand that they are all locked into the same loop where the myth of Lucrecia repeats itself until it reaches fever pitch.

Laureta meets Tulia, who has fallen into a spiral of self-destruction because of Sexto's abuse of her, and takes pity on her. Sexto takes advantage of the fact that the young girls are distracted and assaults Lucrecia, who, at this sullyng of her body, decides to take her own life to uphold her husband's honour. The Spirit of the legend of Lucrecia, guilty of not managing to avoid the rape, and hurt by the selfishness of Colatino, who

only thinks about overthrowing the king, tries to prevent Lucrecia's suicide, to which it sees no point. But Lucrecia is incapable of putting up with a life of dishonour and stabs herself in the breast with a dagger.

# Números musicales

## PRIMERA JORNADA

OBERTURA  
(Instrumental)

Nº 1a. Cuatro  
(A la gran deidad de Marte)  
(ALLEGRO)

Nº 1b. Cuatro  
(Inciensos suaves tribute el respeto)  
(ALLEGRO)

Nº 1c. Cuatro  
(...que, aunque la ofrenda defraude el ser humo)  
(ALLEGRO)

Nº 2a. Seguidillas  
(Que, pues, Roma triunfante)  
(ALLEGRO)  
LUCRECIA

Nº 2b. Seguidillas  
(En que Marte propicio mire mi afecto)  
(ALLEGRO)  
TULIA

Nº 2c. Seguidillas  
(No importa que mi amante muera de un chirlo)  
(ALLEGRO)  
LAURETA

Nº 1d. Cuatro  
(Inciensos suaves tribute el respeto)  
(ALLEGRO)

Recitado  
(Amado Colatino,  
sabe el cielo cuánto te adoro)  
LUCRECIA

Nº 3. Aria  
(Hado infiel, destino impío)  
(ALLEGRO SPIRITOSO)  
LUCRECIA

Nº 4. Coplas  
(Espera, detente, mi esposa, mi bien)  
(ANDANTE)  
COLATINO

Recitado con violines  
(¿Qué es lo que oí? ¡Ah, traidor!)  
TULIA

Nº 5. Aria  
(¡Qué contenta el alma mía...!)  
(ANDANTINO)  
TULIA

Recitado  
(Dice bien,... y lograra fácilmente sanar del mal de Amor)  
LAURETA

Nº 6. Aria  
(Se ve uno y otro amante rindiendo un albedrío)  
(CANTABLE)  
LAURETA

Nº 7. Recitado acompañado  
(¡Ay de mí, que esta aleve voz ha sido...!)  
COLATINO

Nº 8. Aria  
(Falta de gruta oscura al tigre el hijo amado)  
(ALLEGRO VIVO)  
COLATINO

Recitado  
(¡Témplese tu rigor, esposo amado...!)  
LUCRECIA, TULIA, COLATINO

Nº 9. Aria a tres  
(¡Muera un injusto aleve!)  
(ALLEGRO)  
TULIA, LUCRECIA, COLATINO

## SEGUNDA JORNADA

[SINFONÍA]  
(Instrumental)

Nº 10. Cuatro  
(Apacible Himeneo,  
pues con unión estrecha)  
(ALLEGRO)

Nº 10x. Seguidillas  
(Los halagos se mezclan con los martirios)  
TULIA

Nº 11. Seguidillas  
(Siento en el pecho un áspid)  
(ALLEGRO)  
COLATINO, LUCRECIA

Recitado  
(¿Fuese? ¡Mas, ay, tirana suerte mía!)  
COLATINO

Nº 12. Aria  
(Corderilla atribulada,  
de una fiera perseguida)  
(ANDANTE)  
COLATINO

Recitado  
(Huye de mí, tirana pasión mía)  
TULIA

Nº 13. Aria  
(Ya, afecto mío, ves a un ingrato)  
(ALLEGRO STACATO)  
TULIA

Recitado  
(Es lo primero que al casarme pido)  
LAURETA

Nº 14. Aria  
(Si a casa va el majo, le harán chocolate)  
(ANDANTINO)  
LAURETA

Nº 15. Recitado acompañado  
(¡Colatino! ¡Ay de mí,...!)  
LUCRECIA

Nº 16. Aria  
(¡Mi fiera mano airada,  
sangrienta rompa el pecho!)  
(ALLEGRO)  
LUCRECIA

[SINFONÍA]  
(Instrumental)

Nº 17. Cuatro  
(De Himeneo halagüeño)  
(ALLEGRO)

# Musical numbers

## ACT ONE

OVERTURE  
(Instrumental)

Nº 1a. Four voices  
(To Mars the great deity)  
(ALLEGRO)

Nº 1b. Four voices  
(Veneration offers up sweet incense)  
(ALLEGRO)

Nº 1c. Four voices  
(...for, even if smoke hinders the oblation)  
(ALLEGRO)

Nº 2a. Seguidillas  
(For, triumphant Rome)  
(ALLEGRO)  
LUCRECIA

Nº 2b. Seguidillas  
(Let favourable Mars consider my affections)  
(ALLEGRO)  
TULIA

Nº 2c. Seguidillas  
(No matter that my lover die by the sword)  
(ALLEGRO)  
LAURETA

Nº 1d. Four voices  
(Veneration offers up sweet incense)  
(ALLEGRO)

Recitativo  
(Beloved Colatino,  
the heavens know of my adoration)  
LUCRECIA

Nº 3. Aria  
(Faithless fate, ungodly destiny)  
(ALLEGRO SPIRITOSO)  
LUCRECIA

Nº 4. Verses  
(Wait, hold back, my wife, my love)  
(ANDANTE)  
COLATINO

Recitativo with violins  
(What is it that I heard? Ah, traitor!)  
TULIA

Nº 5. Aria  
(How happy would my soul be...!)  
(ANDANTINO)  
TULIA

Recitativo  
(It is well said,... and she will easily recover  
from Love's ills)  
LAURETA

Nº 6. Aria  
(One sees this and that lover giving  
in to a whim)  
(CANTABILE)  
LAURETA

Nº 7. Accompanied recitativo  
(Alas, this treacherous voice...!)  
COLATINO

Nº 8. Aria  
(The tiger's beloved son is missing  
from a dark cave)  
(ALLEGRO VIVO)  
COLATINO

Recitativo  
(Moderate your fury, beloved  
husband...!)  
LUCRECIA, TULIA, COLATINO

Nº 9. Three-voice aria  
(Let an unjust traitor die!)  
(ALLEGRO)  
TULIA, LUCRECIA, COLATINO

## SEGUNDA JORNADA

[SYMPHONY]  
(Instrumental)

Nº 10a. Four voices  
(Agreeable Hymen,  
for with a tight bond)  
(ALLEGRO)

Nº 10x. Seguidillas  
(Endearments are mixed with afflictions)  
TULIA

Nº 11. Seguidillas  
(I sense an asp at my breast)  
(ALLEGRO)  
COLATINO, LUCRECIA

Recitativo  
(Has she gone? Alas, my despotic fate!)  
COLATINO

Nº 12. Aria  
(A distressed little lamb,  
pursued by a savage beast)  
(ANDANTE)  
COLATINO

Recitativo  
(Flee from me, my brutish passion)  
TULIA

Nº 13. Aria  
(Now, my affection, you see an ingrate)  
(ALLEGRO STACATO)  
TULIA

Recitativo  
(The first thing I ask for on marrying)  
LAURETA

Nº 14. Aria  
(If the dandy comes to the house,  
he'll be made a chocolate)  
(ANDANTINO)  
LAURETA

Nº 15. Accompanied recitativo  
(Colatino! Woe is me...!)  
LUCRECIA

Nº 16. Aria  
(Strike bloodily at my breast,  
my savage livid hand!)  
(ALLEGRO)  
LUCRECIA

[SYMPHONY]  
(Instrumental)

Nº 17. Four voices  
(Alluring Hymen)  
(ALLEGRO)

# Nebra en La Zarzuela

Víctor Pagán

## Amor aumenta el valor

Drama armónico en una jornada <sup>1</sup>

TEMPORADA LÍRICA 2003-2004  
14 DE MARZO DE 2004 (1 FUNCIÓN)

Música **José de Nebra**  
Libreto **José de Cañizares**

Estrenado en el Palacio del Marqués de los Balbases de Lisboa, el 18 de enero de 1728

Transcripción, revisión y adaptación de Emilio Moreno

### Loa

Música **Jaime Facco**  
Libreto **José de Cañizares**

Reparto

### Loa

Triunfo **María Luz Álvarez**  
Gloria **Isabel Álvarez**  
Logro **Raquel Andueza**

*Amor aumenta el valor* (Primera jornada)

Clelia, Porsena **María Luz Álvarez**  
Horacio, Porcia **Ruth Rosique**  
Mimo, Libio **Isabel Álvarez**  
Calfurnia, Porsena **Raquel Andueza**  
**José Pizarro**

Dirección musical y violín solo **Emilio Moreno**

EL CONCIERTO ESPAÑOL



Fernando Marcos.

Escena de «Viento [es la dicha de Amor]. Poema lírico sobre el Deseo». Fotografía a color, 2013.  
Archivo Fotográfico del Teatro de la Zarzuela (Madrid)

## Viento [es la dicha de Amor]

Poema lírico sobre el Deseo, basado en la zarzuela de Antonio Zamora y José de Nebra, *Viento es la dicha de Amor*<sup>2</sup>

TEMPORADA LÍRICA 2012-2013

17, 19, 21, 23, 25, 27, 29 Y 30 DE MAYO DE 2013 (8 FUNCIONES)

Música **José de Nebra**  
 Texto **Antonio de Zamora**

**Estrenada el Coliseo de la Cruz de Madrid, el 28 de septiembre de 1743**

Edición crítica a cargo de **José Máximo Leza** (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009)

Dramaturgia de **Andrés Lima**<sup>3</sup>

**NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA**

Reparto

CANTANTES

Liríope	<b>Yolanda Auyanet</b>
Céfiro	<b>Clara Mouriz</b>
Amor	<b>Beatriz Díaz</b>
Delfa	<b>Ruth González</b>
Marsias	<b>Gustavo de Gennaro</b>
Ninfa	<b>Mercedes Arcuri</b>

ACTORES

Fedra	<b>Isabel Rodes</b>
Delfa	<b>Marta Megías</b>
Liríope	<b>Silvia Álvarez</b>
Marsias	<b>José Juan Rodríguez</b>
Antenor	<b>Alberto San Juan</b>
Céfiro	<b>Víctor Massán</b>

BAILARINES

Joaquín Abella, Carlos Fernández, Mar López Martínez, Marchu Lorente, Nacho Vera, Vero Zendoya

Dirección musical	<b>Alan Curtis</b>
Dirección de escena	<b>Andrés Lima</b>
Escenografía y vestuario	<b>Beatriz San Juan</b>
Iluminación	<b>Valentín Álvarez</b>
Coreografía	<b>Sol Picó</b>
Ayudante de escena	<b>Laura Tajada</b>
Ayudante de escenografía	<b>Almudena Bautista</b>
Ayudante de vestuario	<b>Teresa Rodrigo</b>
Ayudante de iluminación	<b>Antonio Serrano</b>
Director del coro	<b>Antonio Fauró</b>

**Coro Titular del Teatro de la Zarzuela**  
**Orquesta Barroca de Sevilla**



Javier del Real.

*Escena de «Iphigenia en Tracia».* Fotografía a color, 2016.  
 Archivo Fotográfico del Teatro de la Zarzuela (Madrid)

## Iphigenia en Tracia

Zarzuela en dos jornadas <sup>4</sup>

TEMPORADA LÍRICA 2016-2017

15, 19, 23, 25 Y 27 DE NOVIEMBRE DE 2016 (5 FUNCIONES)

Música  
Texto

**José de Nebra**  
**Nicolás González Martínez**

**Estrenada en Coliseo de la Cruz de Madrid, el 15 de enero de 1747**

Edición crítica a cargo de **José Máximo Leza** (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2016)

Dramaturgia de **Pablo Viar** <sup>5</sup>

**NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA**

Reperto

Ifigenia  
Orestes  
Dircea  
Polidoro  
Cofieta  
Mochila

**María Bayo**  
**Auxiliadora Toledano**  
**Ruth González**  
**Erika Escribá-Astaburuaga**  
**Lidia Vinyes-Curtis**  
**Mireia Pintó**

Dirección musical  
Dirección de escena  
Escenografía  
Vestuario  
Iluminación  
Maestro repetidor  
Ayudante de dirección  
Ayudante de escenografía  
Ayudante de vestuario  
Ayudante de iluminación

**Francesc Prat**  
**Pablo Viar**  
**Frederic Amat**  
**Gabriela Salaverri**  
**Albert Faura**  
**Roberto Balistreri**  
**Carlos Roó**  
**Roger Orra**  
**Rosa Engel**  
**Sergio Torres**

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

## La violación de Lucrecia

Zarzuela en dos jornadas <sup>6</sup>

TEMPORADA LÍRICA 2022-2023

25, 26, 28 Y 30 DE MARZO; Y 1 DE ABRIL DE 2023 (5 FUNCIONES)

**PRODUCCIÓN ACTUAL**

<sup>1</sup>En el folleto de *Amor aumenta el valor* se incluyó un único artículo: «Armonía y drama para una boda real» (pp. 11-19), un argumento (pp. 22-23), un orden de los números musicales (pp. 24-25) y una cronología de José de Nebra (pp. 36-37); todos preparados por el musicólogo José Máximo Leza.

Véase también del mismo musicólogo su artículo «Músicas para días de amor y guerra» (pp.30-53), publicado en el libro del programa doble de Sebastián Durón: *La guerra de los Gigantes* y *El imposible mayor en amor, le vence Amor* (Teatro de la Zarzuela, 2016). Esta misma publicación se completa con otros cuatro artículos: «Dos visiones contrapuestas del Barroco» (pp. 28-29) del director de escena Gustavo Tambascio; «Bibliografía escogida» (p. 53) y «Cronología de Sebastián Durón» (pp. 120-127) del musicólogo Gorka Rubiales; «Sebastián Durón en el encuentro de dos reinas» (pp. 54-55) del maestro de ceremonias de Versalles, Michel-Ancel Desgranges, así como dos fragmentos de textos de Publio Ovidio Nasón de «Guerra de Gigantes» (pp. 55-57) y «Dánae y Júpiter» (pp. 58-59).

<sup>2</sup>En el libro-programa de *Viento [es la dicha de amor]* se incluyeron dos artículos: «Arcadia intemporal y transformada» del director de escena Andrés Lima (pp. 18-19) y «Zarzuela barroca: versos y música son las dichas de Amor» (pp. 22-29) del musicólogo José Máximo Leza —y la misma cronología de 2004—, así como fragmentos de textos de Pedro Calderón de la Barca de «Monólogo de Liriope. Triste historia de amor» y de Publio Ovidio Nasón de «Fábula de Liriope, Eco y Narciso». Al final de esta publicación se incluyó un texto de Juan Sanz Ballesteros y una selección de imágenes de la exposición: «José de Nebra y los reformadores de la Zarzuela en la España del siglo XVIII», presentada en el Ambigú del Teatro (pp. 78-81).

<sup>3</sup>El trabajo escénico de Andrés Lima se basa en una selección de poesía amorosa española con versos de José Ángel Valente, Ángel González, José Hierro, Pedro Calderón de la Barca, Luis Cernuda, José María Fonollosa y Félix Grande (pp. 48-49), interpolados entre los cantables originales de Antonio Zamora y Manuel Guerrero; la música interpretada por las cantantes es escenificada por un grupo de actores y bailarines.

<sup>4</sup>El título original de la obra es *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, Iphigenia en Tracia*. En el libro-programa de *Iphigenia en Tracia* se incluyeron dos artículos: «*Iphigenia en Tracia* o La curación por el espíritu» (pp. 20-21) del director de escena Pablo Viar y «Aventuras en la salvaje Tracia» (pp. 22-35) del musicólogo Juan José Carreras, así como un listado documentado: «Obras compuestas por José de Nebra» (pp. 36-45) y una nueva cronología del compositor (pp. 66-75), ambos del musicólogo Gorka Rubiales.

Véanse también los estudios de Aurora Egido («La majestad de la Rosa»), José Antonio Rodríguez Garrido («Otra metamorfosis de Adonis»), Louise Stein («Ópera hispana de dos mundos»), Bernardo Illari («La obra y nuestra reconstrucción» y «Cronología. Tomás de Torrejón y Velasco») y José Máximo Leza («Los matices del púrpura»), en *La púrpura de la rosa*, de Tomás de Torrejón y Velasco (Teatro de la Zarzuela, 1999); y los de Carlos Mena («Desde la fortuna de ser intérprete», María Asunción Flórez Asencio («Juan Hidalgo: De lo humano... y divino») y José María Domínguez Rodríguez («Cronología. Juan Hidalgo»), en «*De lo Humano... y Divino*». *Anatomía de la Pasiones, espectáculo en homenaje a Juan Hidalgo en el 4º Centenario de su Nacimiento* (Teatro de la Zarzuela, 2014).

<sup>5</sup>El trabajo escénico de Pablo Viar se basa en fragmentos de Eurípides, Johann Wolfgang Goethe y en los cantables originales de Nicolás González Martínez.

<sup>6</sup>El título original de la obra es *Donde hay violencia, no hay culpa*.



2

Sección

## ARTÍCULOS

### Recomponer un cuerpo

RAFAEL R. VILLALOBOS

24

### «La causa de mis males en mí castigaré»

En torno a la zarzuela en  
el primer Clasicismo

NIEVES PASCUAL LEÓN

28

### *Donde hay violencia, no hay culpa*

Zarzuela en estilo galante

ALBERTO MIGUÉLEZ ROUCO

40



22 / 23

# Recomponer un cuerpo

Rafael R. Villalobos

La historia de Lucrecia ha fascinado a diversos autores a lo largo de los siglos por la brutalidad de su contenido. El fatal desenlace de la patricia romana fue originalmente inmortalizado por Tito Livio en *Ab Urbe condita*, y su relato más conocido quizás sea el poema épico *The rape of Lucretia* de Shakespeare, a su vez origen de la adaptación de André Obey que serviría como base para la obra homónima de Britten. Con el devenir de los siglos, el pretexto de contar la historia de Lucrecia —como la de muchas mujeres violadas— serviría igualmente a innumerables pintores para deleitarse en el retrato de su cuerpo desnudo y la violencia del acto hasta el punto de adquirir el terrible estatus de mito erótico ligada a la *biastofilia*, ejemplo de lo cual podrían ser las *Poesías* que Tiziano pintó para Felipe II entre 1553 y 1562.

La violación y posterior muerte de Lucrecia, no obstante, tienen también un importante componente político al estar ligadas a la caída de la familia de los Tarquinios como última familia real en la Antigua Roma dando paso a la República Romana, forma de Estado que permanecería desde el año 509 a.C. hasta el año 27 a.C., año de la fundación del Imperio Romano. Lucio Tarquinio el Soberbio se convertiría por la violación cometida por su hijo en el séptimo y último rey de Roma, y con él acabaría toda una dinastía de reyes cuya primera acción al llegar al poder había sido destruir los altares sagrados que los Sabinos tenían en la ladera Tarpeya para imponer por la

fuerza el culto a Júpiter, violador en serie, en Roma. El más famoso de los hijos de este dios, Marte, se había convertido junto a él en la deidad más importante para el culto, convergiendo en él los atributos de la guerra, la virilidad masculina, la violencia, la pasión, la sexualidad y la valentía, dones todos que hoy nos parecerían cuanto menos cuestionables desde una perspectiva contemporánea. Precisamente a Marte está dedicada la loa con la que José de Nebra abre *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744), y he querido utilizar esa conjetura para crear un paralelismo entre este dios y Sexto, hijo de Tarquinio, cuyas terribles acciones inspiradas por el hijo de Júpiter y amparadas en el culto a él desembocarían en la caída de su reinado.

Durante siglos, el suicidio de Lucrecia posterior a su violación descrito por Tito Livio fue asumido como un ejemplo de virtud para las mujeres aludiendo a las supuestas palabras de la heroína antes de su muerte, relatando el autor, cómo empuñando una daga, exclamó: «en adelante ninguna mujer deshonrada me tomará como ejemplo para seguir con vida», aun considerándose absuelta de la culpa de la violación. Siglos después, y aludiendo a esa absolución de la culpa, San Agustín planteará un retrato completamente opuesto de Lucrecia al discernir que, en tanto que no culpable, el suicidio de Lucrecia podría entenderse como el homicidio de una inocente. Lucrecia pasaba así de ser un modelo de estoicismo a un modelo de pecadora para las mujeres. La revolución que plantea

© Collage de Rafael R. Villalobos para *La violación de Lucrecia*



para la zarzuela de Nebra el libretista Nicolás González Martínez, protoaliado defensor acérrimo de los derechos de las mujeres en sus obras, toma como punto de partida el doble sentido que *culpa* tiene en el teatro del siglo XVIII, heredero de la retórica calderoniana entendida como *responsabilidad* y como pecado para liberarla de todos sus yugos: para él Lucrecia no es ni virtuosa ni pecadora, sino una mujer víctima de una violencia estructural que la empuja convencida a su propio suicidio, considerándolo por ello un feminicidio. Lucrecia es una anti-heroína que nos ejemplifica cómo el contexto en que has sido educado determina tus actos. Lucrecia se suicida convencida de su virtud, y es ese convencimiento lo que debe resultar desolador en 2023.

Paralelamente a la historia de la propia Lucrecia, los personajes secundarios que González Martínez introduce en su drama y que brillantemente Nebra perfila musicalmente, nos ayudan a completar el relato en torno a la violencia estructural que viven las mujeres. La jovencísima Tulia, que se debate entre su amor por el príncipe Sexto y la traición que supone que este no se case con ella, —¿acaso porque, como en muchas obras del Siglo de Oro y un siglo posterior, ella ya ha ofrecido su virginidad a su prometido?— nos muestra las sombras de cómo el abuso continuado puede llevar a las víctimas a entrar en una espiral de toxicidad donde lo confundan con amor romántico, y donde el sentimiento de odio y la atracción sexual se entremezclan peligrosamente como en cualquier adición química. Por otro lado, la vivaracha Laureta, para sus autores un ejemplo de empoderamiento femenino, representa el conflicto que se establece en las luchas sociales entre lo colectivo y lo individual, representado aquí por el *Feminismo de*

*clase*: Laureta desprecia a las patricias como Tulia porque considera que la propiedad privada capitalista y la toxicidad romántica perpetúan las estructuras que limitan los derechos de las mujeres. Pero al observar la caída a los infiernos de esta comprenderá que, como individuo, Tulia es una víctima más, ahogada en un sistema que la aplasta, heredera de una educación castrante que la ha dejado indefensa. La relación entre ambas transitará de la confrontación a la sororidad.

Llegados a este punto, ¿qué opinaría hoy la propia Lucrecia de su historia y de las cientos de aproximaciones que se han hecho de esta, incluyendo la de González Martínez? Para Rosa Montero, veinticinco siglos de aprendizaje y revisión de su drama son suficientes como para poder permitirse cierta ironía a la hora de señalar y denunciar la barbarie de su suicidio e intentar evitarlo a toda costa. A la vez, encuentra irritante el tratamiento que González Martínez, por bien intencionado que fuera en su planteamiento, da a algunos de sus personajes, convirtiendo un argumento tan doloroso en una historia de alcahuetas y enredos típica de la época. Si bien la hipótesis de Rosa Montero resulta fascinante, añade otro giro de tuerca a su planteamiento: ¿Qué pensarían los personajes del drama de González Martínez, a caballo entre los códigos de los siglos VI a.C. y XVIII d.C., si pudieran escuchar sus palabras? ¿Tienen las mujeres de la obra las mismas herramientas que la Lucrecia de Montero? ¿Es lícito considerar ingenua a Tulia, adolescente biológica e histórica, y su planteamiento completamente tóxico del amor? ¿Considera Laureta que sus actos del todo erráticos bajo un prisma contemporáneo deben ser contextualizados como un error de su autor, o como parte del instinto de

supervivencia en el que las clases bajas se han visto forzadas a vivir a lo largo de los siglos? Y lo más importante, ¿es en la Lucrecia histórica y sus actos en quien debe recaer el peso de siglos de mal ejemplo patriarcal, siendo como es ella misma una víctima del patriarcado en su contexto? Todos estos personajes, junto al ambivalente y ambicioso Colatino, se encuentran encerrados en un *loop* histórico más allá de cualquier concreción espacio-temporal donde, como el propio espacio escénico, la historia de Lucrecia se deconstruye, al tiempo que tanto el propio espacio escénico como el vestuario nos invitan a la reflexión acerca de temas tangenciales como el acaparamiento de tribunas por parte de los hombres en la política y en el arte, o la apropiación y mercantilización de los eslóganes feministas en el mundo de la moda.

Podríamos definir *La violación de Lucrecia* entonces como una metazarzuela que plantea el choque que se establece cuando miramos al pasado e intentamos contextualizar hechos históricos y, a la vez, somos incapaces de desprendernos de la perspectiva que el conocimiento adquirido colectivamente con el devenir de la historia y del humanismo nos otorga. Así, el Espíritu de la leyenda de Lucrecia vive un conflicto con su propio suicidio, que ante los ojos contemporáneos se desvela completamente absurdo, así como con la instrumentalización que de este han hecho los hombres a lo largo de los siglos para evocarla como mujer virtuosa, pero en su intento de convencer a la Lucrecia histórica del sinsentido de sus actos no tiene en cuenta que sus cosmovisiones están demasiado alejadas como para que puedan entenderse: dos mil quinientos años y varias olas feministas las separan. Asumir que bajo la apa-

rente ironía que emerge al considerar unos hechos superados subyace un sentimiento de culpa, y que bajo esa culpa se esconde el dolor de una herida abierta que desemboca en rabia, supondrá un viaje emocional para el Espíritu de esa Lucrecia, cuya historia real solamente ella conoce, hasta la aceptación de que su *alter ego* del pasado carecía de las herramientas que el feminismo contemporáneo nos brinda. Hoy, después de veinticinco siglos de debates en torno a la culpa de Lucrecia —de su honra y de su suicidio—, el Espíritu de la leyenda de Lucrecia comprenderá que si hay una culpa de la que deba exonerarse es la de haberse convertido por su suicidio, y a pesar suyo, en un instrumento sociológico y político del patriarcado. *La violación de Lucrecia* que ofrecemos hoy es, pues, un ejercicio de recomposición de un cuerpo fragmentado en miles de piezas donde resulta difícil discernir, incluso para su protagonista, dónde se hayan los límites del mito, la leyenda y la historia de una mujer contada una y otra vez, y una y otra vez rota.

# «La causa de mis males en mí castigaré»

En torno a la zarzuela en el primer Clasicismo

Nieves Pascual León

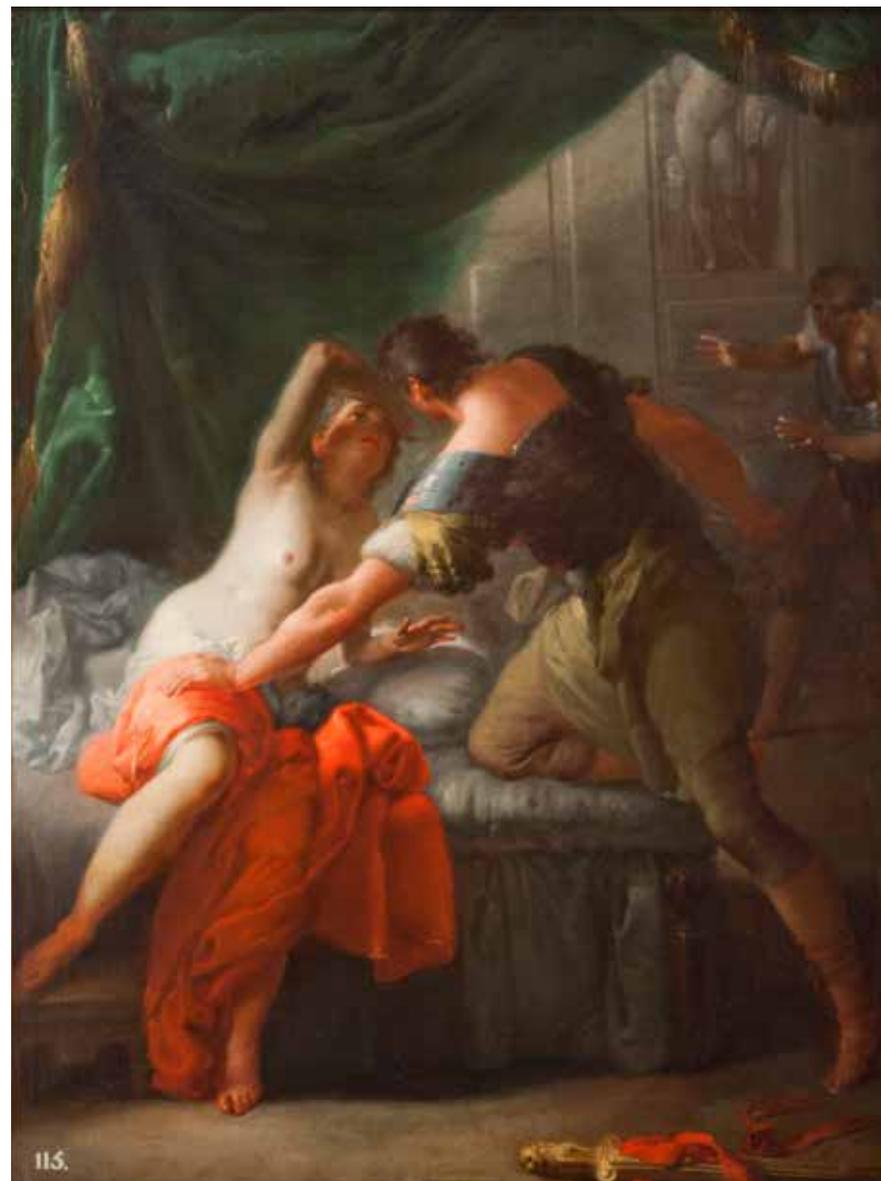
De acuerdo con la narración de Tito Livio (*Historia de Roma*, Libro I, capítulos 57-60), Sexto Tarquinio y Lucio Tarquinio Colatino —hijo y sobrino, respectivamente, del rey de Roma, Lucio Tarquinio el Soberbio— descansan en el campamento de Ardea y discuten acerca de las costumbres virtuosas de sus respectivas mujeres. Decididos a visitarlas por sorpresa para contrastar su confianza en ellas, se desplazan primero a Roma, donde la esposa de Sexto Tarquinio celebra una fiesta. Acuden después a Colacia, donde comprueban cómo Lucrecia, esposa de Colatino, se entretiene hilando rodeada de sus criadas. Sexto Tarquino, inflamado de deseo por la serena virtud de la joven, retorna algunos días más tarde y accede durante la noche a los aposentos de Lucrecia con la intención de subyugar su voluntad, amenazándola con la muerte y con la acusación de adulterio. El temor inicial de Lucrecia al confesar su culpa a su padre y a su esposo, el terror ante el deshonor y el desprecio del miedo a la muerte son algunas de las claves del interés que, como veremos, ha despertado la trama en el arte y la literatura a lo largo de los siglos. Así, no convencida por la máxima de Colatino de que «donde no hay intención, no hay culpa» («unde consilium afuerit, culpam abesse»), Lucrecia salda su remordimiento con el suicidio. Lucio Junio Bruto, que había sido convocado hasta el lugar junto a Colatino, jura en ese instante que expulsará a Lucio Tarquinio del trono e incita al pueblo y al ejército a unirse bajo su mando. El desenlace de la tragedia supone un

momento de enorme relevancia política, pues determina la abolición del régimen monárquico en el año 509 a.C. y la instauración de la república, cuyos dos primeros cónsules fueron precisamente Lucio Junio Bruto y Lucio Tarquinio Colatino.

La obra *Donde hay violencia, no hay culpa*, con música de José de Nebra (1702-1768) sobre libreto de Nicolás González Martínez (1708-1773), se presenta hoy en el Teatro de la Zarzuela con el sobretítulo de *La violación de Lucrecia*, en un guiño al título con el que William Shakespeare bautizó su tragedia: *The Rape of Lucrece* (1594). La intensidad y crudeza de los afectos a los que daba expresión este episodio de la historia romana hacía de ella un argumento atractivo para su tratamiento artístico, germinando como fuente de inspiración de una larga secuela de citas y elaboraciones literarias (Jean de Meung, Dante, Petrarca, Boccaccio, Cristina de Pizán, Lope de Vega, María de Zayas y Sotomayor, Juana Inés de la Cruz, Rojas Zorrilla, Jerónimo Feijóo, Nicolás Fernández de Moratín, Alfieri, Emilio Castellar, José Vicente Alonso Montejo, José María Díaz, Ildefonso de Valdivia y Ruiz Bejarano, Leopold Cano Masas, etc.).

Curiosamente, no parece prolífica la creación operística barroca sobre el tema: en Venecia se presentan la *Lucrezia* (1626) de Giovanni Battista Mamiano y la *Lucrezia romana violata da Sesto Tarquinio* (1706) de Giovanni Bonicelli. Más tardíos son el drama trágico *Lucrezia* (Nápoles, 1772) de

Domingo Álvarez Enciso (pintor). *La violencia de Sexto Tarquinio contra la virtuosa Lucrecia*. Óleo sobre lienzo, hacia 1763 (Roma, Academia de España) Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)





Anónimo, *Vista del paseo del Prado en la confluencia con la carrera de San Jerónimo, a principios del siglo XVII*. Museo del Castillo de Hochosterwitz, Launsdorf (Austria) © Colección Khevenhüller

La imagen muestra como era este conjunto palaciego con jardines y recintos religiosos que componían la propiedad del duque de Lerma desde el siglo XVII: una de sus características era la larga galería que se ve en la imagen desde el que se veía el Palacio del Buen Retiro. Al lado derecho se ve la pequeña Torre de la Música de color rojo. El conjunto pasó a la casa de los duques de Medinaceli en 1659 por lo que su fisonomía comenzó a cambiar hasta convertirse en un palacio romano en la segunda mitad del siglo XVIII (Manzana 233).

Emanuele Imbimbo, el baile heroico-panotómico homónimo a cargo de Filippo Beretti Lucrezia (Crema, 1788) y el baile serio *Lucrezia, ossia L'espulsioni dei re da Roma* (Milán, 1796) de este mismo autor.

Sin embargo, la producción dramática española dieciochesca sí acude a la tragedia de Lucrecia como fuente de inspiración frecuente. Alentado quizás por antecesores en el género como la *Farsa de Lucrecia* de Juan Pastor (hacia 1528), *Lucrecia y Tarquinio* (1635-1640) de Francisco de Rojas Zorrilla o el *Baile de Lucrecia y Tarquinio* de Agustín Moreto, Juan Salvo y Vela inaugura con *La tragedia de Lucrecia* (1719) la larga genealogía de títulos basados en esta historia durante el siglo XVIII. Le siguen la comedia *La más heroica romana contra el poder de Tarquinio* (1728) de Manuel Francisco de Armesto y Quiroga, *Lucrecia* (1763) de Nicolás Fernández de Moratín o

la *Lucrecia* (1775) de Joan Ramis i Ramis. Debemos entender esta predilección del primer Clasicismo por la temática histórica o mitológica no solo como manifestación de una explícita voluntad por recuperar las tramas y las temáticas que inspiraban el teatro antiguo. De hecho, la alegoría de situaciones políticas o sociales contemporáneas podía entenderse como expresión tácita de crítica social, herencia esta del teatro barroco, que con frecuencia había denunciado aspectos sociales durante la anterior centuria.



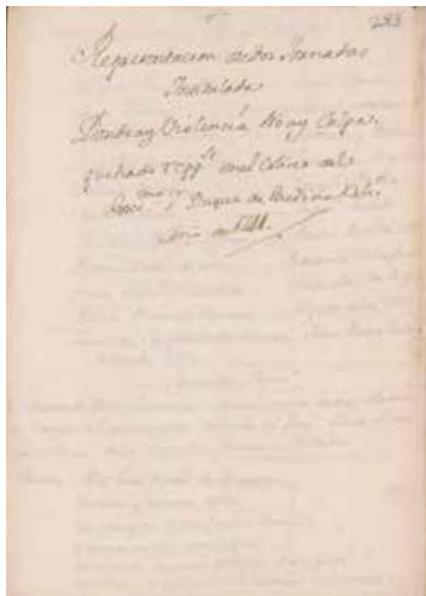
Antonio López Aguado (dibujante), Francisco de Paula Martí Mora (grabador). *Ornato de esculturas y pinturas de la casa del Duque de Medinaceli en la Carrera de San Jerónimo con motivo de las fiestas por la proclamación del nuevo rey Carlos IV y la jura del príncipe Fernando (21 y 23 de septiembre de 1789)*. Estampa, aguafuerte al buril, hacia 1789 (Madrid, Imprenta Real). Biblioteca Nacional de España (Madrid)

En la estampa, la estructura del edificio aparece cubierta por lienzos pintados y adornos sobrepuestos de cartón piedra, así como almohadillado del zócalo, columnas y pilastras y otros ornamentos entre los vanos, pórtico fingido de la Carrera de San Jerónimo y torres simuladas en los extremos. No obstante, la estampa vale para conocer la longitud del palacio, sus 29 vanos por planta, su escasa dimensión por la calle del Prado, cinco huecos y la puerta. Además, en esta época todo el recinto contó con numerosos salones, jardines, huertas y un primoroso coliseo, convirtiéndose en un lugar destacado por sus representaciones durante varias décadas; fue derribado casi en su totalidad en 1889 (véase María Teresa Cruz Yábar, «Los palacios de los duques de Medinaceli en el entorno del Paseo del Prado durante el siglo XVIII», *Archivo Español del Arte*, XCIV, 376, octubre-diciembre, 2021, pp. 387-406).

### Argumento latino y espacio palaciego

Nicolás González Martínez desarrolla la historia de Lucrecia a través de una zarzuela en dos jornadas, de acuerdo al modelo estructural que se había instituido para el género desde el tercer cuarto del siglo XVII. En primer lugar, cabe plantearse si la referencia a este episodio legendario de la historia de Roma podría haber servido como ilustración simbólica de determinadas circunstancias de la realidad política del momento que se pudiera haber deseado emular. Alternativamente, el referente clásico podría haber sido concebido con el fin de alejar la conciencia de la tensión que el contexto político internacional —del que España participaba con su intervención en el conflicto de sucesión austríaco— y de la cotidianidad en el entorno de la corte madrileña.

Sin embargo, tal como resultaba característico en la composición de estas obras líricas, el tratamiento del episodio de la muerte de Lucrecia no incurre en la exigencia de una traducción histórico-legendaria fiel al relato, sino que se adapta a la motivación y las necesidades de creación o de la capacidad del centro de producción artística. En este sentido, nótese cómo a pesar de la profunda trascendencia de la trama, su adaptación a la escena asume aquí un carácter predominantemente festivo, cumpliendo con la función de entretenimiento que correspondería a la celebración palaciega. Así, el argumento latino se enriquece con la intervención de personajes no previstos en la acción original: Tulia, hermana de Colatino, el rey rútilo Lelio y su hermana Octavia, la princesa romana Silvia, el galán Valerio, la confidente Laureta y el criado Corbín. De este modo, en la acción principal se entretienen



Nicolás González Martínez (autor). Presentación y reparto de «*Donde hay violencia, no hay culpa*». Manuscrito autógrafo y de distinta mano, hacia 1762-1767, ff. 283, 284. Biblioteca Nacional de España (Madrid).

Nicolás González Martínez (autor). Obras: *La colonia de Diana*, 1745 (hoja 7-36) [autógrafa y firmada]; *Adición a la colonia de Diana*, 1746 (39-43); *Cuando hay sobra de hechiceros quieren serlo aun los gallegos*, y *Asombro de Salamanca*, 1742 (44-199v); *El amante de María y venerable Padre Fr. Simón de Rojas. Segunda parte*, 1746 (202-254); *La dicha en el precipicio*, 1753 (263-281); *Donde hay violencia, no hay culpa*, 1744 (284-316); *Paso representado entre dos damas*, 1760 y 1767 (318-322).

acciones secundarias de nueva invención que complican el desarrollo de la trama, a la vez que le restan gravedad y contribuyen a que la obra se resuelva en un desenlace final de júbilo.

El libreto, a cargo del citado González Martínez, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Res/60) dentro de un volumen manuscrito junto a otras obras suyas. Tal como se indica en la página inicial (fol. 282), la zarzuela se presentó «en el coliseo del Excelentísimo Señor Duque

de Medinaceli», en 1744, si bien se desconoce la ocasión exacta en la que tuvo lugar el acontecimiento.

En esta fecha ostentaba la titularidad del ducado Luis Antonio Fernández de Córdoba y Espínola (1704-1768), XI Duque de Medinaceli. De formación militar, había heredado el título al fallecer su padre en 1739. Gozaba de una posición cercana a la Corona y ostentaba una buena relación con Fernando VI. De entre los inmuebles que la casa de Medinaceli poseía en



Francesc Tramullas. *Proyecto de decorado teatral o mural con paisaje*. Dibujo a lápiz, grafito, tinta a la pluma y aguada sobre papel, hacia 1750. Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona)

Este pintor, dibujante y grabador fue miembro de del Colegio de Pintores de Barcelona y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid a mediados del siglo XVIII. Entre 1751 y 1753 trabajó como escenógrafo en el Teatro de la Santa Cruz, donde realizó las escenas para *Siroe, re di Persia*, *Il mondo della Luna*, *Il Demoofonte*, *Didone abbandonata* y *Emira*. También pintó lienzos y murales. Francesc y su hermano Manuel forman un destacado grupo de artesanos vinculados a las manifestaciones teatrales y religiosas de la época (véase tesis de Anna Trepac Céspedes. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas en l'art català del segle XVIII*. Rosa M<sup>a</sup> Subirana Rebull, directora. Universidad de Barcelona, 2018).

Madrid, el mayor era el ubicado en la manzana situada entre el Paseo del Prado y la Carrera de San Jerónimo. Se trataba de un edificio de enormes dimensiones, construido en torno a la estructura del antiguo palacio de Lerma .

Se estima que fue a mediados de siglo cuando el antiguo edificio fue remodelado como moderno palacio neoclásico. Si bien no se conservan los proyectos arquitectónicos de esta gran obra, el rico patrimonio cartográfico de la ciudad de Madrid

permite establecer ciertas hipótesis sobre la autoría —atribuida a José de Hermosilla, el arquitecto real Manuel López Corona o, más tardíamente, el propio Francisco Sabatini— y la datación de este nuevo diseño, sin embargo, puede resultar osado aventurar la estética o dimensiones del referido coliseo. De cualquier modo, parece razonable sugerir que el estreno de la zarzuela que nos ocupa tuviera carácter privado y que el teatro fuera más reducido que cualquiera de los escenarios públicos de que disfrutaba la ciudad. Está docu-

mentada la actuación con que la compañía de Petronila Gibaja (o Gibaxa) presentó la comedia *El triunfo de Tomiris* en este mismo coliseo dos años más tarde, el 20 de febrero de 1746, durante las fiestas de Carnaval. De manera análoga, sería posible plantear la hipótesis de que esta festividad hubiera servido también de marco para la representación dos años atrás. En tal caso, esta habría tenido lugar durante cualquier día de la semana de Carnaval, que en 1744 se desarrolló desde el 13 hasta el 18 de febrero.

Los diseños descritos en el manuscrito del libreto no conllevan elevada complejidad en la mecánica escénica. La temática histórica —y no mitológica— de la trama comporta una escenografía menos exigente, sin necesidad de recurrir a efectos habituales en la época como podían ser el vuelo de personajes o el manejo de plataformas. Al contrario, el texto sugiere un decorado basado únicamente en un panel trasero, al que se habrían superpuesto desde ambos lados bastidores o paneles móviles que representarían la ambientación sugerida por cada cuadro. Así, la primera jornada comienza con el «decorado de selva» y más adelante «córrense los bastidores de salón»; la segunda jornada se inicia «corrida la mutación de salón», pero pronto se suceden los cambios escenográficos para sugerir ambientaciones de jardín, selva y templo, «en cuyo foro se verá un ara y un simulacro a Himeneo, como hacha encendida».

### Composición musical y retórica de los afectos

Intercalada entre las extensas partes habladas —revisadas en esta nueva versión por Rosa Montero (véase al respecto el texto de Rafael R. Villalobos y el libreto del espectáculo)—, González Martínez prevé una ambiciosa presencia musical. El conjunto instrumental que acompaña al canto está conformado por un conjunto reducido de cuerda (dos partes de violín y una de viola) acompañado de bajo continuo. Sin embargo, en determinados momentos, este núcleo se enriquece con la intervención de flautas, oboes y trompas, cuya especial tonalidad tímbrica contribuye a caracterizar personajes y escenas. Por lo que se refiere a la estructura de la obra, esta se articula en dos categorías básicas en las intervenciones vocales: piezas solistas y números conjuntos.

En primer lugar, y como complemento a los números recitados, las partes solistas entonan piezas en estilo *arioso* o *recitativo*. De entre los personajes que intervienen en la obra, solo cuatro de ellos cantan: Lucrecia (dama romana), Colatino (joven galán), Laureta (confidente de Lucrecia) y Tulia (hermana de Colatino). Estos papeles —incluso el del varón Colatino— corresponden a voces con tesitura de soprano en la partitura. Su representación corrió a cargo de la Compañía de José de Parra y los papeles protagonistas fueron interpretados por cuatro de las más destacadas sopranos de la época: María Antonia de Castro, Catalina Pacheco «Catuja», Rosa Rodríguez «la Gallega» y Gertrudis Verdugo, respectivamente. José de Nebra, que contaba ya con una trayectoria de dos décadas en la composición dedicada a la escena teatral

Nicola Valeta (pintor). *Alegoría de la Música Lírica: «Cantu solata labores»*. Óleo sobre lienzo, 1750. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)

Escena de un concierto con varios intérpretes (cantantes, violinistas, flautista, violagambista y clavecinista) y público que incluye en la base de la peana un fragmento de un verso de Virgilio (*Geórgicas*, I, 293: «Aliviando su quehacer con el canto»).



madrileña, escribió la zarzuela *Vendado Amor es, no ciego* para esta misma compañía el mismo año de 1744. Ello explicaría la proximidad entre la escritura musical de ambas obras y en los recursos vocales de los respectivos papeles.

José de Nebra aprovecha estas piezas solistas como manifestación del estado de ánimo de los personajes, reforzando con medios musicales la expresividad del texto en momentos de aflicción o sugiriendo una moraleja cómica de la tragedia. El estudio de la retórica musical permite reconocer la riqueza de recursos contenidos en la partitura de Nebra. Así, en sus arias —Nº 3. «Hado infiel, destino impío» y Nº 16.

«¡Mi fiera mano airada...!»—, Lucrecia llora su pena mediante intervalos especialmente expresivos (5ª disminuida en «bárbaro» e «ingrato», 7ª disminuida en «crueldad» y «despecho»); se sirve de la inquietud e inestabilidad del ritmo de anacrusa para manifestar «horror» o «miedo»; y refuerza su deseo de «venganza» aprovechando las partes fuertes del compás. El aria de Colatino en la segunda jornada resulta también muy descriptiva —Nº 12. «Corderilla atribulada»—: el mordente del motivo principal representa musicalmente el balido de una «corderilla». La «persecución» a la que alude el texto se representa con carreras acéfalas de notas rápidas y, cuando el

libreto describe a la protagonista como «atribulada», Nebra compone una figuración de tresillos de semicorcheas de inicio anacrúsico: en ambos casos, el desplazamiento del comienzo motivico respecto al acento del tiempo inicial contribuye a caracterizar el temor del personaje.

Como resulta habitual en la zarzuela barroca, las arias solistas son introducidas por recitados, relativamente breves aquí. En ellos, la voz, apoyada únicamente sobre la línea del bajo, expresa momentos de elevado dramatismo. El acompañamiento carece de un plan melódico independiente, por lo que condiciona su curso al devenir del canto. Por su parte, la voz trata de adaptarse a la prosodia del texto, traduciendo a la respiración las cesuras del poema. En la melodía predominan los unísonos y los pequeños intervalos: es así como inicia el recitado del primer aria de Lucrecia, «Amado Colatino, sabe el cielo cuanto te adoro», mientras los ocasionales saltos cumplen una función destacada al subrayar el contenido del poema —«mas al mirarte ausente», exclama la protagonista en un abrupto intervalo de octava descendente—. La flexibilidad de las secciones de recitado responde a la irregularidad métrica de los versos sobre los que se construyen: se suceden heptasílabos y endecasílabos —estos últimos en llamativa predominancia—, con esquemas de rima irregular o incluso versos sueltos.

Las arias, por el contrario, presentan esquemas musicales mucho más regulares, basados a su vez en patrones de ritmo y rima. Predominan los versos octosílabos agrupados en cuartetas o pareados, de rima consonante, encadenada o alterna, generalmente con acentuación llana, si bien González Martínez gusta en ocasiones de añadir un verso final suelto que cierre la estrofa con acento agudo. De este

modo canta Tulia en su aria de la primera jornada:

«Qué contenta el alma mía,  
qué festiva respirara  
de una injusta tiranía,  
si tuviera, si cobrara  
la perdida libertad.  
Mas de amor, en el imperio,  
como es dulce cautiverio,  
se halla bien la voluntad.»

En música, esto hallará su correspondencia en finales de sección de terminación masculina en los que la melodía termine con el tiempo fuerte del compás. A diferencia del recitado, el canto de las arias recorre arcos de mayor amplitud, aprovechando los recursos expresivos de todo el registro vocal.

En la caracterización de los personajes, González Martínez hace que los papeles serios hablen un lenguaje culto, distanciándolos del registro popular del que se sirven los dos personajes graciosos. Así, por ejemplo, mientras que Colatino se sirve de metáforas e imágenes poéticas —«en piélago undoso zozobra el bajel», «falta de gruta oscura al tigre el hijo amado, circunda la espesura»—, Laureta conjuga interjecciones del léxico más vulgar —«bribón», «bergante», «señores, vamos claros, que no la he de tragar»— con manifestaciones de sabiduría popular —«si anda en cuestiones, bajar los calzones, que habrá colación»—.

Marc'Antonio Raimondi (grabador), Raffaello Sanzio (dibujo).  
*El suicidio de Lucrecia*. Estampa, aguafuerte, hacia 1511-1512 (Roma).  
Biblioteca Nacional de España (Madrid)

Inscripción griega en la peana:  
«Αμεινον αμροοNhckein haicxpus Zhn»  
(«Es mejor morir que vivir con deshonra»).



Especialmente interesantes resultan también los diálogos cantados entre personajes, como ocurre en el N° 9. Aria a tres «¡Muera un injusto alevé!» con la que cierra la primera jornada. La fluidez del discurso se consigue transformando la verificación heptasílaba inicial en una declamación compartida: «¡Muera! / ¡Sí, que es traidor! / ¡Oh, dioses, qué tormento! / ¡Cruel hado! / ¡Afán violento!». De este modo, la partición de los versos aporta una llamativa agilidad y naturalidad al diálogo entre Lucrecia, Tulia y Colatino.

Por otra parte, la intervención coral de los solistas, unidos en el personaje alegórico de Música, remite a la participación colectiva implícita en la temática del libreto y habría podido ser coherente con una estrategia captación de la atención y la complicidad del público. Su ubicación al inicio de cada una de las jornadas y al final de la zarzuela desempeña una función estructural y marca el comienzo de la acción. Además, el volumen sonoro de estas secciones de conjuntos —simultáneas en ocasiones a los movimientos escénicos entre dos cuadros— permitiría también disimular el posible rechinar de las tramoyas o del mobiliario escénico.

Así, la primera jornada comienza con un número conjunto dirigido al dios romano de la guerra: N° 1. «A la gran deidad de Marte». Los personajes salen a escena «habiendo sonado antes caja y clarín» y presentan ya el «compás del cuatro». La elección de unos instrumentos asociados a los toques militares hace que su intervención adquiriera una doble función, tanto estructural como descriptiva: a la vez que sirve de aviso al público, anunciando el comienzo de la obra, contribuye ya a la caracterización dramática del combate. La segunda jornada se inicia con la invo-

cación del personaje colectivo de Música al dios que protegía las ceremonias matrimoniales: N° 1. «Apacible Himeneo». En cierto modo, su intervención asume la función clásica del coro en la tragedia griega. La ausencia de acotaciones escénicas impide identificar la posición exacta de los cantantes. Sin embargo, era habitual que se situaran fuera de la escena, logrando un segundo plano sonoro que sugiriera una acción lejana respecto al espacio principal de la trama.

Adicionalmente, estas referencias a Marte e Himeneo con las que arrancan, respectivamente, las jornadas primera y segunda, sugieren una alusión simbólica a los temas del amor y de la guerra sobre los que se desarrollará la trama.

### Epílogo

En su última intervención, Lucrecia confirma su firme propósito de suicidio: «La causa de mis males en mí castigaré». La lectura actual de la obra de Nicolás González Martínez y José de Nebra despierta, al igual que hace tres siglos, la reflexión en torno a la libertad de la mujer, la conciencia de culpa, el sentido del honor y el instinto de venganza. En esta zarzuela, obra ejemplar del primer Clasicismo español, con música y texto que son patrimonio de ayer, descubrimos la expresión de deseos y pasiones de hoy.

La conferencia de Nieves Pascual León se puede ver en los canales de Facebook y Youtube del Teatro de la Zarzuela (Duración: 22 minutos).



Casto Plasencia y Maestro. *Origen de la República Romana* (año 598 antes de la era cristiana). Óleo sobre lienzo, 1890. Museo Nacional del Prado (Madrid)

### Referencias bibliográficas

- María Salud Álvarez Martínez. *José de Nebra Blasco: vida y obra*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.
- María Teresa Cruz Yábar. «Los palacios de los Duques de Medinaceli en el entorno del Paseo del Prado durante el siglo XVIII». *Archivo Español de Arte*, XCIV/376, octubre-diciembre 2021, pp. 387-406.
- Antonio Ezquerro Esteban. «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón». *Anuario Musical*, 57, 2002, pp. 113-156.
- Luis Antonio González Marín. «A vueltas con José de Nebra. Pensamientos sobre autorías y atribuciones», en Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín: *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha: nuevas perspectivas*. Madrid, Alpuerto, 2015, pp. 91-108.
- Luis Antonio González Marín. «¿Actrices o cantantes? Aspectos de la vocalidad en el teatro musical de José de Nebra», en María Encina Cortizo y Michaela Niccolai: *Singing Speech and Speaking Melodies. Minor Forms of Musical Theatre in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Century*. Turnhout, Brepols, 2021, pp. 161-200.
- José Máximo Leza. *Zarzuela y ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1750)*. Tesis doctoral. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998.
- José de Nebra. *Donde hay violencia, no hay culpa* (María Salud Álvarez Martínez, edición crítica). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.

# Donde hay violencia, no hay culpa

Zarzuela en estilo galante

Alberto Miguélez Rouco

Don Joseph Melchor Baltasar Gaspar Nebra Blasco (Calatayud, 6 de enero de 1702 – Madrid, 11 de julio de 1768) fue un compositor y organista del período Barroco, y uno de los máximos exponentes de la música teatral y sacra del siglo XVIII en España. Tras haber vivido en Calatayud y Cuenca, llega en 1717 a Madrid, donde se tiene constancia de su trabajo como organista en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid al menos desde 1719. En 1722 entra al servicio de los Duques de Osuna como músico de cámara, donde conoce a Antonio Lites y al afamado libretista José de Cañizares. Es nombrado organista primero de la Real Capilla de Madrid en 1724 al ser coronado Luis I. Sin embargo, tras el fallecimiento de este y de la vuelta al trono de Felipe V, el cargo vuelve a recaer en Diego de Lana, el cual había acompañado a Felipe V en su retiro. José de Nebra quedaría no obstante como organista supernumerario, con derecho a ocupar la plaza de organista primero cuando se produjese la primera vacante. A pesar de su trabajo en la Real Capilla, continuó cosechando numerosos éxitos como compositor de teatro, trabajando durante muchos años en los teatros de Madrid, y dejándonos numerosos autos sacramentales, comedias, óperas y zarzuelas. Durante los años 1731 a 1737 se produjo un parón en su producción teatral, probablemente debido al dominio de los compositores italianos de la escena madrileña. La reina Isabel de Farnesio se encargó personalmente de traer a Madrid a los

cantantes, instrumentistas y compositores más famosos, dejando de lado a los compositores nacionales. Tras 1737 comienza una segunda etapa de producción teatral en la cual escribiría una serie de zarzuelas en colaboración con la compañía de operatistas y de compañías teatrales como la de José de Parra. De estas últimas sobreviven cuatro, todas ellas pertenecientes a la década de 1740: *Viento es la dicha de Amor* (1743), *Vendado es Amor, no es ciego* (1744), *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744) e *Iphigenia en Tracia* (1747). Estas obras reflejan la perfecta unión de los elementos de la ópera italiana, tan de moda en toda Europa —y por supuesto en la corte madrileña—, con la tradición y el folclore musical de España.

Tras la llegada de Fernando VI al trono en 1746, su implicación como compositor de música religiosa para la Capilla Real aumenta cada vez más, sobre todo desde que en 1751 Nebra es nombrado Vicesmaestro de la Real Capilla, así como maestro del Colegio de Niños Cantorcicos, los cuales cantaban en las celebraciones de la Real Capilla. Su producción musical se centrará desde entonces en la música sacra, participando esporádicamente en alguna obra escénica. Dentro de su extensa obra religiosa son especialmente conocidos su *Oficio y misa de difuntos para la reina María Bárbara de Braganza* (1758), empleado en los funerales reales hasta el siglo XIX o su gran *Miserere*.



Juan Bernabé Palomino (dibujante).  
*Túmulo de la reina de España, Bárbara de Braganza, en la nave central de la Iglesia del Real Convento de la Encarnación de Madrid; obra de Giovanni Battista Sacchetti. Estampa al buril sobre papel, 1758. Biblioteca Nacional de España (Madrid)*

Entre sus alumnos podemos destacar al Padre Antonio Soler, José Lidón, el infante Gabriel o la mismísima María Bárbara de Braganza, quien estudiaba composición con Nebra. Para mayor información sobre su vida y obra, pueden consultar la cronografía publicada en esta misma publicación.

*Donde hay violencia, no hay culpa* fue representada por primera vez en el año 1744,

con libreto de Nicolás González Martínez, música de José de Nebra, e interpretada por la compañía teatral de José de Parra, el cual pretendía lograr que el público madrileño disfrutara de una temporada estable de zarzuelas y óperas.

Gracias al encabezado del libreto preservado en la Biblioteca Nacional de España, sabemos que la primera representación tuvo lugar en el *Coliseo del excc.mo s.r Duque de Medinaceli en el año de 1744*. Desconocemos la fecha exacta, pero con toda probabilidad se trataría de un encargo del noble para celebrar un evento familiar como un matrimonio o un aniversario, como posteriormente haría al encargar la zarzuela *No ay perjurio sin castigo*, para celebrar el matrimonio de su hijo el 8 de mayo de 1747.

En su partitura autógrafa, José de Nebra añade tres números musicales en los que anota los años 1748 y 1753. Con toda probabilidad se trata de añadidos para representaciones posteriores de las que desafortunadamente no ha quedado constancia. En los *Papeles de Barbieri*, se menciona asimismo una reposición por la compañía de San Miguel el 3 de mayo de 1749, para la cual el compositor Antonio Guerrero escribiría la música de unos sainetes. Es muy posible que José de Nebra escribiera los sainetes del estreno en 1744, como era habitual en la época, aunque lamentablemente no han llegado a nuestros días.



Anónimo (pintor).  
 Retrato de la reina de España María Bárbara de Braganza.  
 Óleo sobre lienzo, hacia 1754. Museo Nacional del Prado (Madrid)

### Cantantes - actrices

Desde los orígenes de la zarzuela en el siglo XVII, las mujeres fueron las únicas, salvo contadas excepciones, que cantaban en las representaciones teatrales, ya fuese por gusto particular del monarca Felipe IV, en cuyo pabellón de caza llamado «de la zarzuela» se interpretaban estas obras, o por el gusto del público. Hasta la primera mitad del siglo XVIII se mantuvo esta práctica, y mientras los castrados reinaban en los teatros de la corte las mujeres se adueñaron de los coliseos públicos: Teatro de la Cruz y Teatro del Príncipe.

Tras haber colaborado en la temporada 1737-1738 con la célebre compañía de operatistas, José de Parra reúne en 1743-1744 en el Teatro de la Cruz a dos de ellas —María Antonia de Castro y Rosa Rodríguez—, junto con otras cómicas una generación más joven para llevar a cabo una suntuosa temporada de obras líricas españolas. *Donde hay violencia, no hay culpa*, nacida como espectáculo privado, se enmarca en ese fructífero año de 1744, en el cual Nebra escribiría además *Andrómeda* y *Perseo*, *Vendado es Amor, no es ciego* y *No todo indicio es verdad*.

María Antonia de Castro fue, junto con su hermanastra Francisca de Castro, una de las cantantes-actrices —cantatrices— más importantes de la escena lírica madrileña de la primera mitad del siglo XVIII. Nacida en Madrid, tuvo una extensa carrera (1731-1759), triunfando durante muchos años en las compañías de teatro madrileñas, y José de Nebra crearía papeles principales para su voz de soprano lírica en la mayoría de obras para la escena, como en *No todo*

*indicio es verdad* (1744), *Vendado es Amor, no es ciego* (1744), *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744), *La colonia de Diana* (1745), *El mayor blasón de España* (1745), *Iphigenia en Tracia* (1747) y *Achiles en Troya* (1747).

Catalina Miguel Pacheco fue una de las actrices españolas más reconocidas del siglo XVIII; nacida en 1726, y muerta con posterioridad a 1794. Más conocida como «la Catuja», en 1739, a los doce años de edad, hizo en la compañía de Juana Orozco *El diablillo enredador* o *Espíritu foletto*, de Antonio Zamora. Hasta 1759 interpretó graciosas y cuartas damas en las compañías de San Miguel, Parra e Hidalgo. Poseedora de lo que hoy sería un registro de mezzosoprano, de acuerdo con Cotarelo era excelente en el canto y en la representación, destacando en los papeles de hombre y como cantante de tonadillas. En 1750 trabajaba en la compañía de Guerrero, en el coliseo de los Caños del Peral. Se jubiló en 1760. A lo largo de su carrera interpretaría varias zarzuelas y óperas de José de Nebra, entre las que podemos mencionar: *No todo indicio es verdad* (1744), *Vendado es Amor, no es ciego* (1744), *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744), *El mayor blasón de España* (1745) o *Achiles en Troya* (1747).

Gertrudis Verdugo fue una actriz española que desarrolló su carrera en Madrid entre los años 1743 y 1756. Participó, junto con María Antonia de Castro y Rosa Rodríguez en todas las zarzuelas que José de Nebra escribiría en la década de los 40, así como en múltiples obras escénicas, entre las que destacamos: *No todo indicio es*

verdad (1744), *Vendado es Amor, no es ciego* (1744), *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744), *La colonia de Diana* (1745), *El mayor blasón de España* (1745), *Iphigenia en Tracia* (1747), *Achiles en Troya* (1747).

Rosa María Rodríguez, más conocida como «la Gallega» o «la Galleguita», fue una célebre actriz española de la primera mitad del siglo XVIII. Nacida en Monforte de Lemos (Orense), pronto comenzó su carrera como cantante (1720-1747); primero en Madrid en la compañía de José de Prado y más tarde en Lisboa, donde en 1728 comienza su relación musical con Nebra, ya que interpreta el papel principal de la ópera *Amor aumenta el valor*, con motivo del matrimonio del infante Fernando y María Bárbara de Braganza. Al año siguiente volvería a Madrid, donde se establecería como una de las más grandes cantantes cómicas del momento, interpretando principalmente papeles de graciosa. Las malas lenguas la asociarían amorosamente con el libretista José de Cañizares.

Participó de esta manera en numerosas producciones teatrales de José de Nebra: *Amor aumenta el valor* (1728), *No todo indicio es verdad* (1744), *Vendado es Amor, no es ciego* (1744), *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744), *La colonia de Diana* (1745), *El mayor blasón de España* (1745), *Iphigenia en Tracia* (1747) o *Achiles en Troya* (1747).

Su voz de mezzosoprano y sus consolidadas dotes interpretativas fueron admiradas incluso por el mismísimo Carlo Broschi, *Farinelli*, el cual, a pesar de desdeñar a las cómicas y a las produc-



Niccola Vâllela (dibujante), Lelio della Volpe (grabador). Alegoría de la reina María Bárbara de Braganza como protectora de las Artes: «*Hoc offer Regina Tibi Lectum undique Munus et vult ess tui Musica quid quid Haber*» (Esta reina te ofrece lecho y papel; y quiere que tu música sea lo que tienes.). Estampa al aguafuerte y buril sobre papel, sin dato [hacia 1757]. Biblioteca Nacional de España (Madrid)

ciones líricas españolas, lamentó la retirada de los escenarios de la cómica en 1748, por motivo de una lesión vocal, probablemente un nódulo o aneurisma en las cuerdas vocales. Moriría el 28 de mayo de 1749.

## Música del estilo europeo y de estilo español

En 1744, José de Nebra estaba en el apogeo de su carrera como compositor teatral, convertido en un auténtico rey de los coliseos públicos de Madrid. Mientras los italianos dominaban en la Corte y en el Teatro del Buen Retiro, Nebra fue prácticamente uno de los pocos compositores españoles —si no el único— que pudo hacer frente a esta corriente estilística y evitar ser eclipsado completamente por estos realizando una brillante carrera que algunos años más tarde enfocaría hacia la composición de obras religiosas, tras ser nombrado Vicemaestro de Capilla en 1751. Sus obras, las cuales causaban furor entre el público, eran requeridas para eventos de gran importancia, como las inauguraciones de los teatros de la Cruz y del Príncipe. Es interesante destacar que en el siglo XIX se consideraba a Nebra como el adalid de la tradición española ante los excesos del estilo italiano imperante en el XVIII. Esto se trata, a mi juicio, de un claro error, fruto del profundo desconocimiento de su obra, puesto que la única obra que se interpretaba entonces era el *Oficio de difuntos para M<sup>a</sup> Bárbara de Braganza*. Basta echar un simple vistazo a cualquier obra suya para reconocer los rasgos del estilo europeo internacional de la época, basado en el gusto italiano. Ciertamente es que consigue integrar mejor que nadie algunos elementos tradicionalmente «hispanos», como son las danzas populares —seguidillas, fandangos, zarambeques, jotas, bailettes—, el uso del coro, de las hemiolias y de los tiempos ternarios.

En *Donde hay violencia* nos encontramos ante una zarzuela de estructura típica, es decir, dividida en dos jornadas, y en la cual

se declamaba una gran parte del texto. De los once personajes que la conforman, solamente Lucrecia, Colatino, Tulia y Laureta cantan —con el añadido de Octavia en las reposiciones—. El resto, incluidos Sexto Tarquino y su padre el Rey son personajes completamente hablados, como dictaba la tradición desde los inicios de la zarzuela en el siglo XVII. Todos ellos interpretarían los números «a 4», los cuales enmarcaban la zarzuela al interpretarse al inicio de las dos jornadas y al final de la obra. Al inicio de ambas jornadas se sitúan estratégicamente las seguidillas, uno de los números más esperados por el público. En *Donde hay violencia, no hay culpa* es importante observar que estas no están destinadas exclusivamente a los personajes cómicos o de clase social más popular, sino que también los nobles se expresan gracias a ellas: el único momento de verdadero diálogo entre Lucrecia y Colatino se da a través de las seguidillas de la segunda jornada: «Siento en el pecho un áspid». El resto de los números consiste en una sucesión de arias *da capo* —incluida un «Aria a 3» que cierra la primera jornada precedida de breves recitados, generalmente cantados por un solo personaje, ya que en esta obra las partes musicales son momentos de reflexión individual. La verdadera acción sucede en las partes declamadas.

A lo largo de la obra podemos encontrar referencias a otras obras del propio compositor, práctica muy habitual en la época, a la cual se le unía la costumbre de directamente coger música de otros autores, aunque hasta la fecha no he encontrado fragmentos de otros compositores en las composiciones de Nebra. Al contrario que Haendel, Vivaldi, y demás compositores de la época, que acostumbraban a intercambiar arias de una obra a otra con mayor

o menor modificación, Nebra toma casi siempre motivos sueltos y los transforma de manera elegante, diferenciándolos de la fuente original.

- En el *cuatro* inicial podemos reconocer un pasaje de 7 compases muy similares en estructura y armonía a la parte central del coro final de la zarzuela *Vendado es Amor, no es ciego*, escrita ese mismo año. Será imposible saber cuál de las dos obras se compuso primero hasta que no se encuentre más información relativa al estreno de *Donde hay violencia*.

- En las *Completas* escritas en 1749, Nebra incluye diferentes motivos de *Donde hay violencia, no ay culpa*: en el salmo *Qui habitat* reconocemos tanto la sección suplicante de la primera aria de Lucrecia «Hado infiel, destino impío» [Nº 3] como el inicio del Aria a 3 «¡Muera un injusto alevé!» [Nº 9], y en los compases finales del salmo *Nunc dimittis* una sección del aria de suicidio de Lucrecia «Mi fiera mano airada».

- Los compases con acordes en los violines en el Aria a 3 son hábilmente modificados —casi irreconociblemente— e incorporados en el primer número de los *Responsorios de Navidad* de 1752.

- El inicio del canto en el Aria a 3 «¡Muera un injusto alevé!» se reutilizaría en el Aria a 4 del final de la Primera jornada de *Iphigenia en Tracia* (1747).

- En la segunda aria de Colatino, «Corderilla atribulada» [Nº 12], emplea motivos que más tarde reutilizaría en

su *Salve a 6* de 1754, conservada en la Real Capilla, y evoca los motivos de suspiro mediante una figuración rítmica que podemos encontrar en la conocida aria «Ay, Amor», de la ópera *Amor aumenta el valor* (1728).

- El aria de Tulia «Ya, afecto mío, ves a un ingrato» [Nº 13] se encuentra de manera contrafacta en la *Misa a 8 Laudate Dominum de Terra* de 1748 —año de una de las reposiciones de *Donde hay violencia*—.

- El *cuatro* final «De Himeno halagüeño» [Nº 17a] es reutilizado de manera parcial en el bailete *La requisitoria del cautivo* de 1749 —año en el que también se repuso la zarzuela—.

### Plantilla orquestal

No disponemos de datos precisos sobre los músicos del estreno, aunque sí podemos deducir aproximadamente cuál fue la plantilla orquestal gracias a dos listas de instrumentistas contratados para tocar en los teatros de la época:

- En el año 1737, la orquesta utilizada para acompañar a la compañía de *operatistas* en los teatros de la Cruz y Príncipe estaba compuesta por 8 violines, 2 violas, 2 *obues*, dos trompas, dos violones y dos contrabajos.

- La relación de los instrumentos que tocaron en la zarzuela *La colonia de Diana*, también de Nebra, y representada por la compañía de Parra en 1745: 8 violines, 2 violas, un violón, dos contrabajos, un fagot, un clave y la guitarra. A ellos se sumaban dos trompas / clarines, y dos *obues* / flautas *trabesieras*.

P. Serrallonga (ilustrador), Eduardo Rosales (composición original). *Escena de la muerte de Lucrecia, acompañada por su padre y su esposo; y los patricios Bruto y Valerio*. Estampa, cromolitografía, 1871 (Barcelona, Miralles y Cª Editores. Unión 17). Biblioteca Nacional de España (Madrid).

La pintura original de Rosales se conserva en el Museo Nacional del Prado (Madrid): el suicidio de la patricia romana Lucrecia, tras ser violada por el hijo del rey de Roma, provocará el fin de la monarquía y la proclamación de la República romana el año 510 antes de la era cristiana y que sería ampliamente difundido desde el Neoclasicismo como ejemplo máximo de virtud y fidelidad conyugal. Lucrecia es sujeta por su padre y su esposo, mientras Bruto levanta su puñal jurando venganza. Valerio, envuelto en un manto azul, oculta su rostro con los brazos, espantado ante la visión del trágico fin de la mujer.



### Decisiones de la interpretación

De las tres versiones «reconstruibles» de la obra (1744, 1748-1749 y 1753), me he decantado por la más tardía, ya que me parece sumamente interesante poder explorar a un Nebra de sonoridad más galante. A la hora de llevar la obra a los teatros públicos, decidí hacer pequeños cambios, posiblemente para acercarse más a los gustos de la audiencia. Se sustituyen las seguidillas regias del principio por otras de corte mucho más popular («Que, pues, Roma triunfante») [Nº 2a]; el personaje de Tulia adquiere interés dramático al recibir el acompañado «¿Qué es lo que oí? ¡Ah, tirano!» [Recitado con violines], escrito

en 1753, y que nos lleva hacia el primer Mozart, tanto por la armonía como por su escritura preclásica; y el personaje de Octavia, suprimido en esta producción, recibe en 1748 unas hermosas seguidillas («Los halagos se mezclan») [Nº 10x] que he querido mantener, adjudicándoselas a Tulia. Es de interés destacar que Nebra utilizó el aria Ya, afecto mío en su *Misa a 8 Laudate Dominum de Terra* transformándola en un *Domine Deus* a dúo de tiple y bajo y en la cual escribe partes separadas de oboe que no se encuentran en la partitura de la zarzuela. Investigando, encontré una copia de esta misa en la Catedral de Murcia, donde algún músico, probablemente el Maestro de Capilla, escribió partes obligadas para

los oboes y las trompas, ya con un lenguaje clasicista, que me ha parecido adecuado emplear en esta versión.

Con el objetivo de contribuir al espectáculo y de poner en un lugar todavía más elevado la música de José de Nebra, he insertado a mayores varios números musicales a lo largo de la obra:

- Ante la ausencia de obertura, he compuesto una en tres movimientos a la italiana, basándome en las dos oberturas de José de Nebra que han llegado a nuestros días: la de *Iphigenia en Tracia* (1747) y especialmente la de *Vendado es Amor, no es ciego* (1744), compuesta en el mismo año que *Donde hay violencia*. Para ello he tomado prestados diversos fragmentos de obras de Nebra como la *Misa Jubilate in conspectu Regis Domini* (1751), *La colonia de Diana* (1745), las *Visperas de los Santos* (1749), los *Responsorios de Reyes* (1753) y las *Compleatas* (1749). Está conformada por un *Sinfonia* con estructura *da capo* (ABA) y dos movimientos con carácter de *Sarabanda* que comparten melodía, pero diferenciadas por el modo (menor-mayor).

- Varias fanfarrias, especificadas en el libreto de Nicolás González Martínez, que ayudan a mantener el color bélico del inicio de la obra y señalan la entrada de los personajes.

- Varias *sinfonías* de carácter contrastante, que arreglado a partir de sus suites para clave —conservadas en la Catedral de Zaragoza, donde se encuentra el manuscrito de la obra— y de sus composiciones sacras para la Real Capilla con el objetivo de enriquecer tonalmente el drama y acompañar la acción.

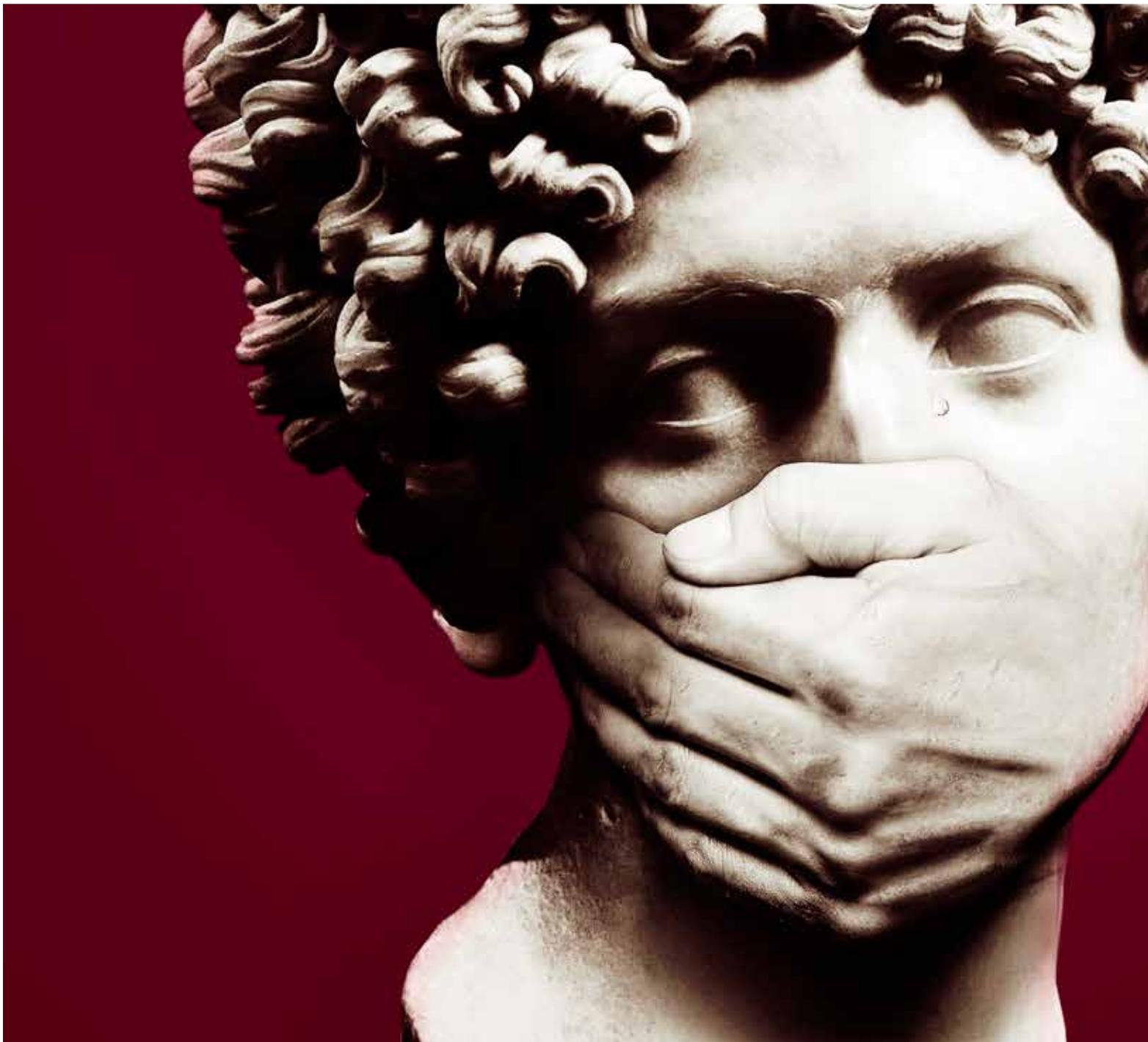
### A manera de epílogo

A pesar de que el movimiento de recuperación histórica de la música comenzó hace casi cincuenta años, la atención que han recibido José de Nebra y el resto de compositores del barroco español es mínima. Por los motivos que sean: falta de presupuesto, interés de los programadores, el gusto del gran público o dificultad para conseguir la música. Esto ha llevado a que los músicos interpreten solamente obras menores que requieren pocos cantantes e instrumentos, excluyendo de esa manera los cientos de obras sacras o escénicas que exigen de solistas, coro y orquesta. Actualmente conocemos la punta del iceberg. A excepción de las producciones realizadas en este mismo teatro (*Amor aumenta el valor*, *Viento es la dicha de Amor* e *Iphigenia en Tracia*) o los conciertos con *Vendado es Amor, no es ciego* que tuve la suerte de hacer, gracias al CNDM y a Amigos de la Ópera de La Coruña, la regla general es que en la mayor parte de las ocasiones nos encontremos con producciones con orgánicos reducidos al mínimo y condiciones de ensayos complicadas por temas económicos. En los últimos años he tenido la oportunidad de interpretar en varias ocasiones diversas obras de Nebra y otros compositores, y en todas ellas la respuesta del público ha sido de admiración hacia el compositor y de sorpresa, ya que la calidad de la música hace incomprensible que no se haya divulgado por todo el mundo. A mi parecer es muy importante que los músicos, españoles o no, defendamos nuestro patrimonio y abogemos por hacerlo de la mejor manera posible. Es por eso que me gustaría agradecer enormemente a Daniel Bianco y al Teatro de la Zarzuela por creer en nosotros y brindarnos la oportunidad de ensayar y preparar esta maravillosa obra con las condiciones que merecen José de Nebra y el barroco español.



Maestro de Marradi. *Escena de la violación y del funeral de Lucrecia*. Oleos sobre lienzos, hacia 1470-1513. Museo Metropolitano, Nueva York (Estados Unidos)

La colección se completa con *La expulsión del rey Tarquino y su familia de Roma*.



3

Sección

## LIBRETO

Versión de  
**ROSA MONTERO**  
en los hablados originales de  
**NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ**

Cantables originales de  
**NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ**

Primera jornada  
52

Segunda jornada  
64

# P

## rimera jornada

En el programa se incluye el texto completo de Rosa Montero para esta producción.

### MÚSICA. OBERTURA <sup>1</sup>

*Allegro*  
*Andante majestuoso*  
*Andante*

### MÚSICA. Nº 1A. CUATRO

A la gran deidad de Marte,  
en cuyas gloriosas aras  
la siempre triunfante Roma  
votivos cultos consagra.<sup>2</sup>  
Incienso suave tribute el respeto,  
aromas se abrasen que admita su estatua,  
que, aunque la ofrenda defraude el ser humo,  
lo reverente del culto la salva.

#### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

Esta historia empieza en la Antigua Roma... Muy antigua, en realidad. En la época de los viejos reyes, antes de la República. Pero permitidme que me presente: soy Lucrecia. Bueno, más bien soy el espíritu de la leyenda de Lucrecia. Sí, la del título. Como sabéis, esta obra se titula *La violación de Lucrecia*, cosa que no es el mejor de los augurios. Estamos en la corte del séptimo rey romano, después de Rómulo y Remo. Es Tarquinio el Soberbio, un tirano, un personaje deshonesto y cruel que ha pasado a la posteridad como modelo de despotismo. Llegó al poder tras matar a su suegro e impuso el culto a Júpiter, a ese Júpiter tonante al que los griegos llamaban Zeus, y que fue el primer

violador en serie de la historia. Incluso violó a Juno, la que después sería su mujer. Además nos encontramos ante el templo de Marte, el dios de la guerra, de la virilidad masculina y de la violencia, una divinidad de lo más antipática. Marte, hijo de Júpiter, heredó de su padre la costumbre de asaltar sexualmente a las mujeres. Rómulo y Remo, los fundadores de la ciudad, son hijos de una violación cometida por Marte. Con esos orígenes, ¿cómo no temer el cruel triunfo de Roma?

### MÚSICA. Nº 1B. CUATRO

Incienso suave tribute el respeto,  
aromas se abrasen que admita su estatua...

#### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

Hoy la Plebe ha venido al templo de Marte a celebrar que la última aventura militar de Tarquinio está yendo bien. Roma ha sitiado la ciudad de Ardea y la plaza está a punto de caer. Presiden la ceremonia el rey y su hijo, el príncipe Sexto, que es tan feroz como su padre pero aún más... ¿prepotente?, y con la imprudencia de la juventud. Sexto se ve a sí mismo como un Marte humano, heredero del implacable Tarquinio del mismo modo que Marte es heredero de Júpiter. ¡Es la estirpe del poder viril perpetuándose!

### MÚSICA. Nº 1C. CUATRO

que, aunque la ofrenda defraude el ser humo,  
lo reverente del culto la salva.

#### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

Además en la escena estoy yo, o más bien está ella; está esa Lucrecia joven e inocente; es decir,... ignorante, la gran matrona romana y protagonista de este drama. Es extraño: hoy la miro y me resulta muy difícil reconocerme en ella, en la persona que fui tanto tiempo atrás. Desde entonces han pasado muchos años, ¡han pasado milenios! Y con el correr de los días esa Lucrecia se ha ido convirtiendo en un personaje a medias histórico y a medias mítico. Lo único que los libros cuentan de ella es que ama apasionadamente a su marido Colatino, primo de Sexto y general romano.

<sup>1</sup> El editor musical, Alberto Miguélez Rouco, ha escrito esta obertura a partir de fragmentos de la música sacra y profana de José de Nebra: *Misa lubilate in conspectu Regis Domini* (1751), «Bárbaro, fermentido», de *La colonia de Diana* (1745), *Vísperas de los Santos* (1749), *Responsorios de Reyes* (1753) y *Completas* (1749).

<sup>2</sup> Marte: era un padre del pueblo de Roma que se vinculaba al poder militar como una manera de conseguir la paz, pero también está asociado a la virilidad, la violencia, la pasión, la sexualidad y la valentía; esta divinidad, que era patrón de los guerreros, se asocia al horror y la victoria en la guerra, a la perfección y la belleza del hombre.

Aras: altar en el que se ofrecen sacrificios a los dioses de la Antigüedad.

Roma: la Monarquía romana es el periodo más antiguo de la historia de esta ciudad durante el cual el poder estaba en manos de reyes; la tradición dice que comienza con la fundación de la ciudad por Rómulo en el 753 antes de Cristo y que termina con la expulsión del último rey en el 509, cuando da paso a la República.

Él no está en esta escena porque dirige el combate contra la ciudad de Ardea. Además de su amor por Colatino, solo sabemos de esta Lucrecia legendaria que es de una fidelidad absoluta y que se pasa la vida tejiendo en su telar. Es verdad, eso sí lo recuerdo: cuántas horas perdí atada por las hebras del hilo a mi telar, igual que el galeote está sujeto al remo por los grilletes. De la poca gracia que tiene pasarse la vida tejiendo hablaremos luego. ¡Qué daño ha hecho Penélope a las mujeres! En fin, Lucrecia, la otra Lucrecia, también ha venido a cantarle a Marte, pero ella no está de celebración, sino asustada. Sí, me acuerdo muy bien: ¡qué miedo te tenía!... Yo estaba segura de que Sexto quería hacerme suya a toda costa, y me sentía indefensa ante su poder caprichoso y despótico. Por eso la Lucrecia que fui le pido al dios que no favorezca guerras injustas.

### MÚSICA. Nº 2A. SEGUIDILLAS <sup>3</sup>

LUCRECIA  
Que, pues, Roma triunfante  
da al orbe sustos,  
para siempre felices  
queden sus triunfos.  
Por más que tema  
que las felicidades  
labran las penas.

Si en las sangrientas lides <sup>4</sup>  
tu auxilio triunfa,  
no, deidad, favorezcas  
guerras injustas.  
Bien que al combate  
hay también corazones  
inexpugnables.

### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

Aquí está también Tulia, hermana de Colatino. Es la prometida oficial de Sexto, que no la hace ni caso. ¿Y qué es lo que la obra nos dice de Tulia? Pues, lo único que nos cuenta es que está *tórridamente* enamorada del príncipe. Es joven, es virgen e inexperta y se está inventando su primera pasión. ¡Qué irritante es la pobre! En su ciego amor no se entera de nada, así que le canta dulzuras al malvado Sexto.

### MÚSICA. Nº 2B. SEGUIDILLAS <sup>5</sup>

TULIA  
(*Se sube a la escalera y se acerca a Sexto.*)  
En que Marte propicio  
mire mi afecto,  
pues él supo a lo amante  
rendir sus ceños.<sup>6</sup>  
No es desvarío  
que a quien fue tan valiente  
venciese un Niño.<sup>7</sup>

### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

Otra que está aquí es Laureta, la que entonces era mi criada. Laureta, menos mal, no teje nada. Es cómica, es rápida, es listísima y tiene a gala no dejarse engañar ni atrapar por el amor de los varones. Ojalá hubiera aprendido por entonces un poco más de ella... ¡Pero era mi criada! En aquella época apenas la miraba. De Laureta son estas palabras mordaces.

### MÚSICA. Nº 2C. SEGUIDILLAS <sup>8</sup>

LAURETA  
No importa que mi amante  
muera de un chirlo.  
¡Si ha de morir al cabo  
de un tabardillo!<sup>9</sup>  
¡Muéranse todos  
que para casamientos  
nos sobran bobos!

### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

Y estos son los personajes principales de mi drama. El conflicto está a punto de estallar, pero por ahora la corte entera sigue como si no pasara nada, cantando sus pomposos himnos...

### MÚSICA. Nº 1D. CUATRO

Incensos suaves tribute el respeto,  
aromas se abrasen que admita su  
estatua,  
que, aunque la ofrenda defraude el ser  
humo  
lo reverente del culto la salva.

(*La Comitiva se va, Lucrecia también escapando de los abrazos de Sexto. En escena solo queda el Espíritu de la leyenda de Lucrecia.*)

### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

Procedo de una familia ilustre. Mi padre era un noble romano, Espurio Lucrecio Tricipitino. Por él me llamo Lucrecia. Porque los varones romanos tenían nombres propios, unos nombres muy sonoros, por cierto: Espurio Lucrecio Tricipitino... (*Pronunciado muy solemnemente.*) Pero las mujeres romanas no teníamos nombre, solo nos denominaban con el apellido familiar. Las hijas de los Lucrecio se llamaban Lucrecias; las de los Claudio, Claudias. Y si había varias hijas, se las numeraba;

<sup>3</sup> Nº 2a. Seguidillas. «Que, pues, Roma triunfante»: número alternativo escrito para la reposición de la zarzuela en 1748. Véase el apartado sobre las versiones «reconstruibles» (1744, 1748-1749 y 1753) en «*Donde hay violencia, no hay culpa*. Zarzuela en estilo galante», de Miguélez Rouco, en páginas 47-48.

<sup>4</sup> Lid: combate o pelea.

<sup>5</sup> Nº 2b. Seguidillas. «En que Marte propicio»: número alternativo escrito para la reposición de la zarzuela en 1748. Véase nota número 3.

<sup>6</sup> Tulia: nombre romano, hija de Marco Tulio Cicerón: político, filósofo, escritor y orador de la República; se le considera uno de los grandes retóricos y estilistas de la prosa en latín. Ceño: muestra de enfado o enojo.

<sup>7</sup> Niño: referencia a Cupido o Amor, dios del deseo que se representa alado, con los ojos vendados y armado con arco, flechas y aljaba; es hijo de Venus, la diosa de la belleza femenina y la fertilidad, y de Marte, el dios de la belleza masculina y de la guerra.

<sup>8</sup> Nº 2c. Seguidillas. «No importa que mi amante»: número alternativo escrito para la reposición de la zarzuela en 1748. Véase nota número 3.

<sup>9</sup> Laureta: nombre latino vinculado al laurus o l'alloro: el árbol sagrado del dios Apolo, resultado de la metamorfosis de la ninfa Dafne; es símbolo de sabiduría y gloria. En Italia Petrarca la convertirá en el objeto de su poesía. También se conoce las variantes de Laurina, Laurisa o Lauretta. Chirlo: cuchillada en la cara o golpe que se recibe. Tabardillo: tifus o peste que se vincula a la guerra o a la pobreza.

Claudia Prima, Claudia Secunda....  
O Claudia *Maior* y Claudia *Minor*.  
Éramos una propiedad doméstica. Así que yo me llamo Lucrecia porque soy un apéndice de mi padre; pero soy mucho más famosa que él. Soy una leyenda. Una mujer hermosa, honesta, enamorada y... ¡¡tejedora del maldito telar!! Así era, o así dicen que fui. Pero he cambiado mucho. He aprendido. Aunque no se me note, (*Coqueta*) en estos días estoy cumpliendo más o menos 2560 años... y los he aprovechado, os lo aseguro. Yo antes era una simple, era igual que esa pobre Lucrecia, mi *alter ego* en escena. Hasta el siglo XVIII, fui el ejemplo de cómo creían los hombres que tenían que ser las mujeres. Sumisas, castas y tejedoras. Digo yo que lo de tejer sería para que tuvieran las manos ocupadas, y para que los varones pudieran comprobar lo que hacían mientras estaban solas. Tres horas de ausencia del marido, un palmo de alfombra. Si no habías conseguido tejer un palmo, algo malo habrías hecho con esas manitas. Pero os decía que he sido muy famosa. Se han pintado cuadros con mi imagen, se han escrito innumerables obras con mi historia. ¡Incluso Shakespeare hizo un largo poema sobre mí! Esta obra que estamos viendo ahora la escribió Nicolás González Martínez. Se estrenó en 1744 y se titulaba *Donde hay violencia, no hay culpa*. Suena tremendo, lo sé, aunque en realidad era un título más bien feminista. Venía a decir que, si a la mujer la han poseído a la fuerza, ella no tiene la culpa de haber sido... violada. Y esto es algo que, según he visto, todavía tenemos que repetir a algunos jueces, ¿no es verdad?

(*Laureta cruza el escenario y sale Sexto que la intercepta y empieza a susurrarle al oído algún secreto, le da una bolsa de dinero, mimetizan lo que el Espíritu de la leyenda de Lucrecia cuenta.*)

Pero atentos a la acción, porque aquí viene el temible Sexto. Desesperado porque no respondo a sus avances, decide emplear sus malas artes. Miradlo, le está pidiendo a Laureta que lo introduzca y esconda dentro mi cuarto de costura. ¡Y mi criada accede a ello de inmediato a cambio de dinero! Ay, Laureta, ¿pero por qué lo haces? ¿Por qué me traicionas así?

(*Se acerca a Laureta y la interpela con irritación, aunque la criada no parece escucharla. El Espíritu de la leyenda de Lucrecia se la queda mirando, pensativa.*)

Aunque quizá no. Quizá no lo hiciste, quizá no fuiste tú. Puede que todo sea cosa del libretista. Porque no me digas que no resulta raro que tú, Laureta, que eres la única mujer de toda la obra de verdad independiente, dueña de tu propia vida y no enloquecida de amor por un varón, seas precisamente, ¡qué curioso y qué ejemplar!, una miserable. (*Ahora hablando al público:*)  
Las mujeres que piensan por sí mismas son infames, viene a decirnos el texto. (*Sexto y Laureta se van.*)

(*Entra Colatino.*)

Entre tanto, Colatino regresa del frente trayendo buenas nuevas. El Rey de Ardea se ha rendido y quiere venir a Roma para firmar la paz con Tarquinio. Lucrecia, la Lucrecia que fui, ve el cielo abierto en la llegada providencial de su marido. Dispone de poco tiempo, porque mi marido, es decir, el suyo, o sea, el nuestro, esto de ser espíritu es un lío; Colatino, en fin, tiene que regresar enseguida al frente por orden del Rey. Así que se lanza a sus brazos y le cuenta que Sexto la persigue, confiando en que nuestro marido podrá defenderla. La pobre no sabía lo que yo sé ahora. Y lo que vais a poder ver vosotros mismos. Porque, tras saber la terrible noticia, ¿qué es lo que va a hacer nuestro Colatino? Pues la rata de mi marido se quejará y temblará y se quedará paralizado. Este soldado glorioso es de muy poca ayuda.

### MÚSICA. RECITADO

LUCRECIA  
Amado Colatino, sabe el cielo cuánto te adoro y amo tiernamente, mas al mirarte ausente, un injusto, un violento mal recelo. El traidor, el rapaz Niño vendado,<sup>10</sup> con el veneno brinda disfrazado y en amorosas lides, tal vez los rendimientos son ardides.

### MÚSICA. N.º 3. ARIA

LUCRECIA  
Hado infiel, destino impío, no, tirano, no, violento,<sup>11</sup> no des más pena al pecho mío, ten piedad de mi tormento, porque muero a tu impiedad.

Si tu honor, esposo amado, de tu ausencia está pendiente, de tu honor tendrás cuidado que no templa lo obediente al poder y a la crueldad.

(*Lucrecia se va corriendo.*)

<sup>10</sup> Niño: alusión a Cupido o Amor, que a pesar de ser niño y no ver, engaña y rinde las fuerzas en el amor.

Ardid: el engaño con el que se logra la sumisión.

<sup>11</sup> Tirano: quien abusa de su poder en cualquier materia o que impone su superioridad.

**MÚSICA. Nº 4. COPLAS****COLATINO**

Espera, detente,  
mi esposa, mi bien,  
que apenas tus ecos aliento me dejan  
y al tósigo muero de enigma cruel.<sup>12</sup>

¡Oh, dioses! ¿Qué es esto?  
Tormentos, ¿qué haré?  
Pues, viento sus voces  
combaten mi pecho  
y en piélagos undosos  
zozobra el bajel.<sup>13</sup>

¡Ah, cielos, si es fuerza  
que asista esta vez  
del rey al precepto,  
a mi honor y a mi esposa  
haced que yo pueda cumplir  
con los tres!

**Hablado****ESPÍRITU DE LA LEYENDA  
DE LUCRECIA**

Por cierto, ¿habéis notado algo especial en Colatino? ¿No? ¿Sí? En efecto, está interpretado por una mujer. Y no, no se trata de una descabellada audacia que se le ha ocurrido al director de escena y al director musical, que son dos atrevidos jovencitos, ni un recurso de la gerencia para abaratar los costes, porque ya sabéis que, en general, a las mujeres se les sigue pagando menos que a los hombres, sino que, originalmente, cuando se estrenó la obra en 1744, ya era así. Al contrario que en Inglaterra, en donde los papeles de mujeres eran

interpretados por hombres, o que en Italia, en donde actuaban los célebres castrati, en la España del XVIII las óperas las cantaban las mujeres, famosas operatistas que interpretaban también los roles masculinos. Fascinante, ¿no? ¿Y por qué no se sabe nada hoy de todo eso? ¿Por qué no se sabe nada o casi nada de los pasados logros de las mujeres? A veces pienso que han mejorado muchísimo las cosas en mis 2500 años de vida en la muerte. Y a veces tengo la sensación de que no ha cambiado casi nada.  
(*Suena fanfarria.*)

Pero debo seguir con la leyenda. El rey de Ardea acaba de llegar a la corte para hacer las paces, ya sabéis, y le ofrece a Tarquinio el típico acuerdo. Esto se ha hecho siempre a lo largo de los siglos; primero los enemigos se matan entre sí durante un tiempo, y luego, cuando dejan de matarse, se casan entre ellos para sellar una alianza. Las esposas como prenda de paz. De manera que el rey de Ardea propone una doble boda: él se casará con la hija de Tarquinio, y casará a su hermana con el príncipe Sexto. A Tarquinio la idea le parece de perlas, pero hay dos personas que al conocer la noticia se desesperan. Sexto, que está tan obsesionado conmigo que no quiere oír hablar de ninguna otra mujer, y Tulia, que está tan obsesionada con Sexto que se siente morir al tener noticias de la boda. Piensa que Sexto no la quiere, lo cual es verdad, y cree que se ha enamorado de la hermana del rey, cosa que es mentira. A Laureta, la cáustica Laureta, las lágrimas de Tulia le parecen de risa.

**MÚSICA. RECITADO CON  
VIOLINES<sup>14</sup>****TULIA**

¿Qué es lo que oí? ¡Ah, traidor!  
¿Tu saña injusta  
a mi dócil rendido afecto asusta?  
¡Vete infiel, vete!  
Huye, injusto, no más verte,  
venturosa sin ti será mi suerte.  
Aliente el corazón, ¡pero qué agravio!,  
pues niega el alma,  
lo que expresa el labio.

**MÚSICA. Nº 5. ARIA****TULIA**

¡Qué contenta el alma mía,  
qué festiva respirara  
de una injusta tiranía,  
si tuviera, si cobrara  
la perdida libertad!

Mas de Amor, en el imperio,  
como es dulce *captiverio*,  
se halla bien la voluntad.

(*Canta Tulia y se va llorosa.*)

**MÚSICA. RECITADO****LAURETA**

Dice bien,... y lograra fácilmente  
sanar del mal de Amor la que le siente,  
si al ver engaños y malicias prontas,  
dejaran las mujeres de ser tontas.  
Mas ellos que de Amor traen el anzuelo,  
mienten a cada paso sin consuelo.  
Lléganse a la que adoran, dando giros,

y encareciendo el aire en los suspiros.  
Oye, usted: «Cuándo... Sí...  
Pero, ¡admirado,  
de puro rendimiento me he turbado!»  
La pobre, que creyó lo que él decía,  
aun no le dice, «alzado, por cortesía».  
Pónese hueca y grave: él, porfiando;<sup>15</sup>  
ella al fin, ya se ve, se va ablandando.  
Piensa la boba que a ella sola aspira,  
mas, ¡por Dios y esta Cruz!,  
todo es mentira:  
que lo rendido, el gesto y la eficacia,  
no arguyen que hay cariño, verbigracia.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Tósigo: veneno o angustia.

<sup>13</sup> «En piélagos undosos zozobra el bajel»: se refiere al agitado mar donde se hunden los barcos como imagen de los sentimientos encontrados del personaje.

<sup>14</sup> Recitado con violines. «¿Qué es lo que oí?»: número alternativo escrito para la reposición de la zarzuela en 1753. Véase nota número 3.

<sup>15</sup> «Ponerse hueca»: sentirse satisfecho por un halago. Porfiar: discutir o importunar con tenacidad por algo.

<sup>16</sup> Verbigracia: por ejemplo.

**MÚSICA. Nº 6. ARIA****LAURETA**

Se ve uno y otro amante  
rindiendo un albedrío.

Dice el bribón: «¡Bien mío!,  
¡mi esposa!, soy constante...»

Y añade el muy bergante:<sup>17</sup>

«¡Esto es, mi cielo, amar!».

Y puesto en las esquinas  
visita seis vecinas,

sin diez que tiene enfrente,  
y piensa la inocente

que la ama sin reparos.

¡Señores, vamos claros  
que no la he de tragar!

Nosotras los amamos,  
mas aunque los queremos,  
sus maulas conocemos,<sup>18</sup>  
su juego penetramos.

¡Que al fin cuál más, cuál menos,  
muy pocos son los buenos,  
sí... y vayan a la par!

*(Canta Laureta y se va.)*

**Hablado****ESPÍRITU DE LA LEYENDA  
DE LUCRECIA**

Esta obra es en realidad la crónica  
de una violación anunciada, y ahora  
empieza a cuajar la tragedia, aunque  
la acción tiene mucho de bufonada,  
como a veces sucede con las penas más  
grandes, porque el dolor no respeta a las  
víctimas. Mi marido se marchó de Roma  
tan preocupado por los avances de Sexto  
que ha regresado a la ciudad de tapadillo  
y contra las órdenes del Rey. Vuelve sin

decirle nada a nadie, ni siquiera a mí.  
Pero se las arregla para mandarme una  
carta de amor, como si me la hubiera  
enviado desde el frente.

*(El Espíritu de la leyenda de Lucrecia  
saca de su bolsillo una carta, se acerca a  
donde está Lucrecia y se la deja en una  
mesita delante o al lado, algún lugar en  
donde Lucrecia la descubre.) (Vemos entrar  
sigilosamente a a Colatino y esconderse en  
un rincón.)*

A continuación se oculta en una esquina  
de mis aposentos para ver qué pasa,  
porque al insustancial de Colatino  
parece que le tortura más la idea de que  
yo le ponga los cuernos con el príncipe  
que la posibilidad de que Sexto me viole.  
¿Y cuándo te he dado yo pie para pensar  
así? ¿Eh? ¿Cuándo?

*(El Espíritu de la leyenda de Lucrecia  
se acerca a Colatino y le increpa, pero  
él no parece oír nada. Al final lo deja  
por imposible con un bufido rabioso.)  
(Lucrecia descubre la carta, la abre y  
empieza a leerla embelesada; en ese  
momento vemos aparecer a Sexto, que está  
escondido en otra esquina de la habitación,  
observándolo todo. El Espíritu de la  
leyenda de Lucrecia se acerca a Lucrecia.)*

Lee, joven Lucrecia, lee. Lee esa carta  
del insustancial de Colatino que tanto  
te arrebató. Qué pena que yo no pueda  
abrirte los ojos...

**LUCRECIA**

«Mi bien, mi dueña... el que ausente de  
ti muere no puede vivir sin ti... Y pues yo  
solo te quiero...».

*(Ante la lectura y el obvio embeleso,  
Sexto y Colatino reaccionan de manera  
completamente opuesta. Sexto se tira de  
los pelos y Colatino levita. Sin poderlo  
aguantar más, Sexto sale y se acerca  
a Lucrecia. Horror de ella, horror de  
Colatino, fría furia de Sexto. Aparece  
en ese momento Tulia y también se  
oculta entre bastidores.)*

**ESPÍRITU DE LA LEYENDA  
DE LUCRECIA**

Ah, solo faltaba Tulia en este sucio  
enredo. La ingenua y algo boba Tulia  
viene en busca de su adorado Sexto.  
Ay, pobrecita: vienes para implorarle  
unas pocas migajas de amor, ¿verdad?  
Pero te vas a encontrar con la prueba  
definitiva de que el príncipe no te  
quiere.

*(Sexto abraza a Lucrecia contra su  
voluntad: horror por parte de Tulia y  
Colatino.)*

**SEXTO**

Ya sé que eres una débil, mujer.

**LUCRECIA**

¡Antes me daré la muerte!

**SEXTO**

Si no tienes quien se oponga a mí,  
¿qué has de hacer?  
*(Colatino y Tulia salen al mismo  
tiempo, furiosos cada cual a su modo,  
y se interponen entre Sexto y Lucrecia.  
Sexto de entrada se asusta, pero luego  
se viene arriba y, agitando un dedo  
delante de Colatino, le dice muy  
furioso:)*

¡Tú me hablaste de ella, Colatino, tu  
pintármela supiste tan perfecta, tan  
hermosa, que de mi pasión loca solo tú  
la culpa tienes!

*(Sexto se va, Colatino se queda  
estupefacto; el Espíritu de la leyenda de  
Lucrecia avanza y congela la acción de  
la escena, reclamando atención a lo que  
va a decir. Colatino y Lucrecia y Tulia se  
quedan paralizados mientras ella habla.)*

**ESPÍRITU DE LA LEYENDA  
DE LUCRECIA**

Mucha atención, porque esto es  
importante... Sexto le echa la culpa  
a Colatino de sus deseos lujuriosos y  
violadores... Hablaremos más sobre  
ello luego. Hablaremos de lo que eso  
significa. Por ahora solo apuntaré que  
el poder abusivo suele utilizar la culpa  
como arma... Y así, el maltratador  
consigue que la mujer crea merecer los  
golpes, y el niño que es acosado llega  
a pensar que lo desprecian porque  
es despreciable. *(Empieza a caminar  
alrededor de los personajes congelados,  
dirigiéndose a ellos uno tras otro:)*  
Tú, la Lucrecia que fui, temes ser  
culpable si no eres capaz de oponerte  
a la violencia de Sexto; y tú, Colatino,  
sientes la culpabilidad de tener que  
enfrentarte a su Rey y tu príncipe; en  
cuanto a Tulia, te ahogas en la confusa  
culpa de amar a Sexto y de querer  
matarlo al mismo tiempo. Incluso yo  
empiezo a sentirme culpable de repetir  
una y otra vez esta historia absurda, esta  
inmolación. De ser el espíritu de mi  
propia leyenda y no hacer nada.

<sup>17</sup> Bergante: Sinvergüenza o pícaro.

<sup>18</sup> Maula: engaño o artimaña.

### MÚSICA. Nº 7. RECITADO ACOMPAÑADO <sup>19</sup>

COLATINO  
¡Ay de mí, que esta aleve voz ha sido  
un rayo abrasador para el oído!  
¡Ay, adorada esposa!  
¡Ay, bien perdido,  
no fueras tú tan bella  
y no fuera su amor tan atrevido!  
Mas, ¿qué es lo que he de hacer,  
infausta estrella?  
¿Morir matando? Sí, locura es esto,  
que es mi príncipe Sexto;  
es hijo de mi rey. Mas, ¿no es tirano?  
Pues, ya mi acero se reprime en vano.  
Mal el honor en reprimirse piensa;  
no triunfe la lealtad, donde hay ofensa.

### MÚSICA. Nº 8. ARIA

COLATINO  
Falta de gruta *obscura*  
al tigre el hijo amado;  
circunda la espesura  
y al ver quién le ha injuriado  
le intenta devorar. <sup>20</sup>  
Pues, ¿qué ha de hacer quien ama,  
si mira acometido,  
su dulce bien querido  
expuesto a peligrar?

### MÚSICA. RECITADO

(*Los tres personajes cantan el final de la  
Primera jornada.*)

LUCRECIA  
¡Témplese tu rigor, esposo amado,  
que en mí tiene un tirano su castigo!

TULIA  
¡Colatino, da muerte a un enemigo  
que mi amor y tu honor ha lastimado!

COLATINO  
Dices bien, muera... no, viva..., mas,  
¡cielos!  
¡Oh, cuán lidian en mí lealtad y celos!

### MÚSICA. Nº 9. ARIA A TRES

TULIA  
¡Muera un injusto aleve!

LUCRECIA  
¡Peligra mi decoro!

TULIA  
Mas, ¡ay!, que yo le adoro...

LUCRECIA  
Mas, ¡ay!, que a ti se atreve...

COLATINO  
¡Cual nave combatida  
mi cólera oprimida  
zozobra en su furor! <sup>21</sup>

TULIA  
¡Muera!

COLATINO  
¡Sí, que es traidor!

LUCRECIA  
¡Oh, dioses, qué tormento!

TULIA  
¡Cruel Hado!

COLATINO  
¡Afán violento!

TULIA, LUCRECIA, COLATINO  
¡Oh, celos despechados,  
pues áspides vibrados  
mordéis el corazón! <sup>22</sup>

TULIA  
¡No calmen tus rigores!

LUCRECIA  
¡Mi honor, esposo, mira!

COLATINO  
¡Entre piedad y ira  
naufragan mis rencores!

LUCRECIA  
¡Pues, dicte los riesgos...!

TULIA  
¡Pues, dicte a tus furores...!

TULIA, LUCRECIA  
¡Pues, dicte a tus furores  
los riesgos la razón!

COLATINO  
¡Pues, dicte a mis furores  
los riesgos la razón!

<sup>19</sup> Recitado acompañado «con violines»: indicación del libreto, no del manuscrito musical.

<sup>20</sup> Circundar: rodear. Espesura: Espesura: lugar con matorrales y árboles. Injurar: menoscabar, agraviar o ultrajar. Acometer: intentar o emprender.

<sup>21</sup> Nave... zozobra en su furor: estado amenazador del mar como imagen de la gran cólera que oprime al personaje.

<sup>22</sup> Áspides vibrados... corazón: vibora venenosa de movimiento trémulo como imagen de los celos que apresan los corazones de los personajes.

# S

## egunda jornada

### MÚSICA. [SINFONÍA] (Instrumental)<sup>23</sup>

### MÚSICA. N° 10. CUATRO

Apacible Himeneo,<sup>24</sup>  
pues con unión estrecha  
la voluntad dispones  
al logro que desea.  
Vuela, festivo, risueño, vuela;  
y de Amor las prisiones, ansias y quejas,  
en dulzuras Anteros te las convierta.<sup>25</sup>

#### Hablado

*(En escena están todos: Cantan y bailan la música nupcial, pero cuando la música acaba, los personajes se muestran atormentados de acuerdo a lo que dice el Espíritu de la leyenda de Lucrecia; Sexto intentando quedarse con Lucrecia; Lucrecia huyéndolo; Colatino como un necio sin saber que hacer; Tulia mesándose los cabellos; Laureta calculando su jugada.)*

### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

Esta alegre musiquilla nupcial es cosa del rey Tarquinio, que está preparando los dobles esponsales entre sus hijos y el rey de Ardea y su hermana.

Los dos reyes están tan satisfechos con su plan que no se dan cuenta de que se encuentran en un polvorín a punto de estallar y de que todos los demás personajes están desesperados. Sexto me desea de manera ardiente y violenta; Colatino se siente angustiado y confuso; Tulia llora el espejismo roto de su amor por Sexto; y la joven Lucrecia está cada vez más convencida de que el príncipe acabará violándola y de que nadie va a defenderla. *(Repitiéndolo despacio y como sopesando las palabras:)* De que nadie va a defenderme... ¿Lo veía así entonces? ¿Pensaba de verdad eso? No. No mientas, Lucrecia. Entonces creías en Colatino. Lo amabas. Lo disculpabas. Te decías que, aplastado por el poder de Sexto, el pobre quizá no iba a ser capaz de protegerte. Te ha costado siglos ver la verdad. Te ha costado siglos comprender que tu seguridad y tu bienestar nunca fueron una prioridad para nadie. *(Colatino mira al Espíritu de la leyenda de Lucrecia como si hubiera escuchado algo de lo que ha dicho; se encoge de hombros y se va. De ahora en adelante, los personajes van a ir dando progresivas muestras de que escuchan y ven al Espíritu de la leyenda de Lucrecia.)* Pero, hablando de enamoradas ciegas, aquí viene Tulia a lamentarse una vez más por los desdenes de Sexto.

### MÚSICA. N° 10X. SEGUIDILLAS<sup>26</sup>

TULIA  
Los halagos se mezclan  
con los martirios,  
y sembrar sabe enojos  
donde hay cariños.

Y entre favores  
que son injurias  
es terrible lo amargo  
de sus dulzuras.

Los tormentos del pecho  
callo oprimida.  
Aborrezco al tirano.  
¡Ay, qué injusticia!

Aún la doncella,  
siendo princesa,  
pide fuerzas al cielo  
contra una ofensa.

*(Salen todos y queda solo el Espíritu de la leyenda de Lucrecia.)*

<sup>23</sup> El editor musical, Miguélez Rouco, recrea dos momentos instrumentales basado en temas de José de Nebra para la presente propuesta escénica: aquí, al comienzo de la Segunda jornada; y, entre los números 16 y 17, en la escena del suicidio.

<sup>24</sup> Himeneo: dios de los enlaces matrimoniales que era hijo de Baco y Venus; desde el Renacimiento es representado como un hombre joven que lleva una guirnalda de flores y una antorcha.

<sup>25</sup> Anteros: dios del amor correspondido, así como vengador del amor no correspondido; era hijo de Venus y Marte, que lo entregaron a su hermano Eros; es representado como un joven hermoso con pelo largo y alas, que lleva flechas y un arco.

<sup>26</sup> El editor musical, Alberto Miguélez Rouco, ha situado aquí estas seguidillas de 1748, al no corresponderse con el libreto de 1744. Además, ha escrito una segunda estrofa, ausente en la partitura: «Los tormentos del pecho».

**Hablado****ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA**

Hace un rato Sexto ha dicho que el culpable de que él me deseara lujuriosamente era Colatino. Os pedí que no olvidarais ese detalle, porque es muy importante. Veréis, mi historia, la leyenda de Lucrecia, se ha contado a través de los años de distintas maneras, aunque siempre con la misma mirada masculina. El caso es que algunos dicen que el príncipe simplemente me pudo por la fuerza, pero hay otra versión, más difundida, según la cual Sexto amenazó con asesinar a la joven Lucrecia y al más bello de sus esclavos, colocar sus cadáveres desnudos y juntos y decir que los pilló en pleno adulterio y que los ejecutó para vengar a su querido primo Colatino. Es decir, que el príncipe, convencido de que yo me dejaría matar antes que ceder, amenazó con robarme la honra póstuma. Pero lo más interesante es saber cómo se originó en Sexto ese deseo tan violento y volcánico. Tito Livio, la fuente histórica más importante sobre mi tragedia, dice que una noche, en el sitio de la ciudad de Ardea, los jóvenes aristócratas romanos, borrachos y aburridos, cruzaron apuestas sobre la virtud de sus mujeres. Colatino dijo estar seguro de que yo era la más pura, y convenció a los demás de ir cabalgando hasta la cercana Roma para comprobarlo. Llegó la banda de beodos a la ciudad y, qué casualidad, resulta que todas las esposas estaban de picos pardos, en fiestas y en orgías, que eso sí que es tino, ¿no os parece? Acertar con la noche en que todas ellas, ¡pero todas!, se van a coquetear por la ciudad. Todas menos

yo, por supuesto. Eso sí, a mí no me encontraron durmiendo púdicamente en mi cama sino, ... ¿qué creéis que estaba haciendo la Lucrecia que yo entonces era? ¿A ver? ¿Alguna sugerencia? (*Pide de verdad al público que hable, incluso puede hacer gestos como de tejer.*)... ¡Exacto! Estaba tejiendo en su telar, junto a sus sirvientas. Cosa que por lo visto, y según Tito Livio, era lo que debía hacer una matrona romana en mitad de la noche. Tejer y tejer. Tener ocupados esos deditos.

(*Sale Lucrecia a escena y el Espíritu de la leyenda de Lucrecia se acerca a ella mientras sigue hablando.*)

Así que no te creas ni por un instante a Sexto cuando dice que está perdidamente enamorado de ti. No es por eso por lo que te quiere violar. (*Lucrecia la mira con cara de susto, claramente está escuchando algo. El Espíritu de la leyenda de Lucrecia la abandona y sigue su monólogo dirigiéndose al público.*) En realidad, el objeto de la pasión de Sexto es Colatino. Y no hablo de una pasión amorosa, que quizá en este caso también, pero eso es irrelevante. No, de lo que hablo es de la pasión por el poder, hablo de la apuesta, de la rivalidad, del pulso que se está echando el príncipe con su primo. Las violaciones no tienen nada que ver con el amor, por supuesto, y ni siquiera tienen que ver con el sexo. Las violaciones son pura y simplemente una exhibición de poder. Toda mujer violada es un botín. Y, por desgracia para Lucrecia, Colatino es menos poderoso que su primo el príncipe y además tiene miedo de poner su carrera en peligro...

(*Colatino ha salido a escena a tiempo de escuchar las últimas palabras del Espíritu de la leyenda de Lucrecia. Ella se acerca a él y empieza a rondarlo maliciosa. Colatino intenta fingir que no la escucha, pero está claro que sí. Le da la espalda al Espíritu de la leyenda de Lucrecia intentando ignorarla y ella continúa increpándolo.*)

Porque temes que tu brillante futuro militar se acabe si te enfrentas al hijo de tu Rey, ¿verdad? ¿No dices que amas profundamente a tu mujer? ¿No dices siempre que me quieres tanto? ¡Pues por qué no actúas! Cobarde....

(*Aparece Lucrecia enamoradísima y se lanza en brazos de Colatino. El Espíritu de la leyenda de Lucrecia se retira unos pasos mirándolos burlona y dolida.*)

Corre, Lucrecia boba, la tonta enamorada que yo fui... corre a darle el perdón de tu cariño...

(*Cantan Colatino y Lucrecia; Lucrecia se va; Colatino sigue cantando solo.*)

**MÚSICA. Nº 11. SEGUIDILLAS**

**COLATINO**  
Siento en el pecho un áspid,<sup>27</sup>  
cuyo martirio,  
aun con darme la muerte,  
me deja vivo.  
¿Qué ha de hacer, cielos,  
el que solo de amante  
vive muriendo?

**LUCRECIA**  
El violento veneno  
que te maltrata,  
se suavizará al triunfo  
de mi constancia.  
Pero se mira,  
que a tal mal es peligro  
la medicina.

**COLATINO**  
Atrevidos vapores  
al sol empañan.

**LUCRECIA**  
Pero vencen sus rayos  
nieblas opacas.

**COLATINO**  
¡Mas, ay, angustia,  
que ya que no le ofenden  
tal vez le enlutan!<sup>28</sup>

**LUCRECIA**  
Si soy bronce, no temas  
atrevimientos.

**COLATINO**  
Fuego es amor, y al bronce  
liquida el fuego.<sup>29</sup>

**LUCRECIA**  
¡Muera al pensarlo,  
quien antes que el suceso  
llora el presagio!<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Áspid: víbora muy venenosa.

<sup>28</sup> Enlutar: oscurecer, pero también entristecer o afligir.

<sup>29</sup> Bronce: primera aleación importante de gran dureza hecha por el hombre, así que durante milenios fue usada para la fabricación de armas, utensilios, joyas, medallas, monedas y esculturas.

<sup>30</sup> Presagio: presentimiento.

**MÚSICA. RECITADO**

COLATINO  
 ¿Fuese? ¡Mas, ay, tirana suerte mía!  
 ¿Qué hará quien la beldad  
 que adora siente,  
 si en el alma inocente,  
 culpada por la ajena saña impía?  
 Que igual venganza bastará a mi aliento  
 para tan loco y ciego atrevimiento,  
 si miro un rey tirano,  
 un atrevido príncipe inhumano,  
 infiel uno, otro cruel, otro homicida,  
 la nobleza de Roma perseguida,  
 tiránico el gobierno, desterrada  
 la honestidad, la gloria abandonada,  
 de su esplendor...  
 Mas, ¿para qué, Hado impío,  
 me acuerdo de otro mal  
 teniendo el mío?

**MÚSICA. Nº 12. ARIA**

COLATINO  
 Corderilla atribulada,  
 de una fiera perseguida,  
 es mi esposa desgraciada;  
 y fallece ya mi vida  
 de mirarla padecer.

¡Ay, honor, mi afán advierte,  
 da la muerte a un atrevido,  
 mas traidor intento ha sido!  
 Pues si todo mal es muerte,  
 ¡justos dioses!, ¿qué he de hacer?

**Hablado**

*(Colatino intenta salir de escena, pero el Espíritu de la leyenda de Lucrecia le corta el paso.)*

**ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA**

¿Corderilla atribulada de una fiera perseguida es mi esposa desgraciada y fallece ya mi vida de mirarla padecer? *(Le suelta la frase y espera respuesta de Colatino, pero este se turba, se encoge de hombros, no dice nada.)* ¿Te parece que a estas alturas del drama basta con decir esta tontería?

**COLATINO**

Bueno, es una frase bonita, ¿no? Es decir, corderilla y... Y además digo que estoy muy afectado y...

**ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA**

¿Crees que con estas palabras pomposas y ridículas vas a hacerte perdonar por la posteridad? Maldita sea, ¡¡¡deja de mirarla padecer como un pasmarote y haz algo!!!

*(El Espíritu de la leyenda de Lucrecia ha terminado sacudiéndole por un hombro; Colatino gruñe, se suelta de un tirón y se va.)*

**COLATINO**

¡Estás loca, no sé qué quieres, déjame en paz!

*(El Espíritu de la leyenda de Lucrecia se lo queda mirando mientras desaparece, entristecida y rabiosa. Ve entrar a Sexto.)*

**ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA**

Aquí viene la fiera... y Laureta se va a hacer la encontradiza.

*(Vemos a Sexto muy agitado y a Laureta que hace como que limpia el polvo para que el otro la vea. Sexto la descubre y se la lleva a un rincón a cuchichear. Le da una bolsa de dinero.)*

Miradlo bien, Sexto viene decidido a todo, es decir, decidido a la violencia. Así que va a sobornar a Laureta para que lo introduzca en el dormitorio de su ama.

*(Laureta conduce de puntillas a Sexto a la habitación de Lucrecia, el cubo, y le da la llave de la puerta; Luego Laureta se va y Sexto abre y entra. Lucrecia está allí, preocupada. Cuando ve a Sexto, se horroriza. Intenta escapar, él la acosa. Están en esas cuando llega Colatino, que venía a la habitación conyugal cuando se encuentra con el pastel. Se oculta para escuchar:)*

¿Veis a mi marido? ¿Veis al insustancial de Colatino? Se ha ocultado. *(Se acerca a Colatino, intenta sacarlo del escondite, lo increpa.)* ¿Por qué no entras directamente a salvar a tu mujer? *(Colatino se resiste, le pide por gestos, con un dedo en los labios, que no haga ruido. Dejándolo por imposible, el Espíritu de la leyenda de Lucrecia sigue hablando al público.)* ¿Os lo podéis creer? Se esconde porque el muy idiota sigue teniendo, a estas alturas, dudas de mi fidelidad. *(De nuevo a Colatino:)* ¿Pero de verdad temes que yo prefiera a Sexto?

¡Qué estupidez! Pero Lucrecia y yo te lo vamos a dejar enseguida muy claro...

*(El Espíritu de la leyenda de Lucrecia se acerca a donde están los otros. Sexto coge en brazos a Lucrecia, y tanto Lucrecia como el Espíritu de la leyenda de Lucrecia le sueltan a Sexto dos sonoros bofetones. El Espíritu de la leyenda de Lucrecia se cruza de brazos, retando con la mirada a Colatino para que intervenga, mientras Sexto aferra a Lucrecia con violencia y dispuesto a todo. Abi sale, por fin, Colatino y se lanza sobre el príncipe. Se ponen a luchar. Llega también Tulia, que ha visto que Sexto aspira a Lucrecia y está horrorizada. Intenta separar a los dos primos. La aparición de Tulia parece ser demasiado para Sexto, que se va. Colatino también se marcha, junto a Lucrecia. Tulia queda hecha polvo en escena.)*

Vaya desastre... Ahora Tulia vuelve a tener otro turno de lamentos amorosos por su Sexto. Pobre Tulia: en esta obra, en esta triste vida, solo te ha tocado el papel de llorar y llorar, como una necia, por un tipo miserable, por un violador al que odias y al mismo tiempo adoras. Cómo me gustaría poder librarte de ese destino indigno, Tulia. Y cómo me gustaría también poder librarte a ti, Laureta, mi inteligente Laureta, de tu supuesta maldad. Pero aquí estamos todas, aplastadas por esta leyenda de Lucrecia que está tallada en mármol, por esta pesada losa que ha oprimido durante tantos siglos a las mujeres. En fin... Mi criada va a volver a reírse de Tulia, por supuesto.

**MÚSICA. RECITADO**

TULIA

Huye de mí, tirana pasión mía;  
vete y deja en quietud mi fantasía,  
sal luego de mi pecho,  
en que te escondes,  
pues dócil a un ingrato correspondes.  
No ya un aleve, bárbaro, sangriento,  
te merezca, ni solo un pensamiento,  
que pues, indigno, mal tu afecto trata;  
¡es bien que muera así, quien así mata!

**MÚSICA. Nº 13. ARIA**

TULIA

Ya, afecto mío,  
ves a un ingrato;  
huya un vil trato  
de mi albedrío.<sup>31</sup>  
Mas, ¡ay, recato,  
qué mal olvida,  
la que ama bien!

Pues, me aborrece,  
ya no le adoro.  
Por mi decoro  
mi enojo crece.  
Pero aunque lloro,  
sienta la herida  
de mi desdén.

*(Tulia canta sus penas amorosas, o más bien su furia, y termina llorando. Laureta la mira socarrona. Cuando acaba de cantar, Laureta se pavonea delante de ella.)*

Hablado

LAURETA

Haces bien, suspira y llora, que todas las damas, cuando pillan una rabieta, hacen lo mismo, y descansan. Pero es mejor, Tulia, y aprende, tratar a los hombres de este modo:

**MÚSICA. RECITADO**

LAURETA

Es lo primero que al casarme pido:  
que yo he de mandar más que mi marido,  
y no me ha de acotar, si regañamos,  
aquello de «en un día nos casamos».  
Los criados con mucha cortesía  
dentro de casa me han de dar usía,  
y mi esposo, compuesto y aseado,  
me ha de servir la copa desgorrado.  
He de salir de casa cuando quiera,  
y no se ha de saber dónde, ni cómo;  
ni paje he de llevar ni mayordomo,  
y he de entrar yo riñendo la primera.  
He de tener penosos chichisbeos,<sup>32</sup>  
diez, a quien dar el brazo en los paseos.  
¿Qué?, ¿tuerces el hocico, pobrecita?  
Pues, oye que aún te falta este traguito.

**MÚSICA. Nº 14. ARIA**

LAURETA

Si a casa va el majo,  
le harán chocolate,  
y con su azafate  
traerá el agasajo.  
Barrer a destajo,  
servir de criada,  
hacer la ensalada,

fregar, si yo quiero,  
ponerme el puchero,  
y si anda en cuestiones,  
bajar los calzones,  
que habrá colación.<sup>33</sup>  
Sin estas razones,  
casar no imagino, ¡no!,  
mas tontos sin tino  
los hay a montones,  
que en estas acciones  
muy prácticos son.

Hablado

*(Cuando termina Laureta de cantar, sale de escena junto a Tulia, consolándola. Al poco aparece Lucrecia. Triste, digna. Sube a su cuarto. Aparece en otra esquina del escenario Colatino, paseando muy pensativo o quizá haciendo como que habla con alguien. Entra Sexto: mira a Colatino y se escurre subrepticamente, evitando que lo vean, hacia el cuarto de Lucrecia. Escucha tras la puerta. Saca la llave.)*

ESPÍRITU DE LA LEYENDA  
DE LUCRECIA

Vamos a ver, amigos, unamos dos más dos. Colatino sabe que Sexto quiere forzarle. De hecho, acaba de impedirlo *in extremis*. También sabe que el príncipe es soberbio y feroz. Que está en el palacio. Que me encuentro sola e indefensa. ¿Por qué no está Colatino junto a mí? *(Le grita a Colatino, le interpela desde el otro lado del escenario, pero Colatino no la escucha:)* ¿Qué haces ahí? ¿Por qué no estás protegiendo a la joven y aún dichosa Lucrecia?

*(De nuevo al público, indignada:)* Os lo diré yo: no está porque ha ido a reunirse con el rey de Ardea, el antiguo enemigo de Roma. Le quiere ofrecer una alianza para derrocar juntos a Tarquinio. Ahí están los dos guerreros murmurando y quejándose de la crueldad de Tarquinio y de Sexto... ¡¡¡Ja!!! Ya lo veis. Colatino prefiere conspirar antes que defenderme. El poder siempre es el poder. Y los que aspiran al poder están dispuestos a lo que sea. A vender a su madre, si es preciso. O a su esposa.

*(Mientras habla el Espíritu de la leyenda de Lucrecia han salido Tulia y Laureta al escenario por distintos puntos. En una esquina Colatino sigue en su soliloquio. El Espíritu de la leyenda de Lucrecia, Tulia y Laureta están paradas en distintos lugares del escenario mirando hacia la habitación de Lucrecia, quietas y expectantes. Sexto abre con su llave. Entra en el cuarto. Lucrecia intenta huir. Sexto la acorrala. La tumba. Se echa encima de ella. Grito de Lucrecia, chirrido de música. Al mismo tiempo, el Espíritu de la leyenda de Lucrecia, Laureta y Tulia se abrazan a sí mismas, se doblan hacia delante como si las hubieran dado un puñetazo en el estómago —la idea es que una somos todas—. Al escuchar el grito y el chirrido, Colatino detiene su deambular y levanta la cabeza, espantado. Pero no hace nada.*

<sup>31</sup> Afecto: inclinación o amor hacia alguien. Albedrío: gusto o voluntad.

<sup>32</sup> Chichisbeo: uso amoroso del siglo XVIII que corresponde al caballero acompañante de una dama.

<sup>33</sup> «Bajar los calzones» ceder en algo. Colación: cuando hay una gratificación, compostura o reparación de algo.

*Todos se quedan quietos: el Espíritu de la leyenda de Lucrecia, Tulia y Laureta dobladas sobre sí mismas, Colatino mirando hacia el cubo, Lucrecia en el suelo. Se escucha una especie de llanto. Llantos de mujeres. No desesperados, simplemente llantos. Sexto se levanta, se recoloca la ropa, sale. Se le ve satisfecho. Baja del cubo y se sube al pedestal, como Marte. Cuando se sube al pedestal, se acaban los llantos y todo el mundo recupera el movimiento. Tulia y Laureta salen; el Espíritu de la leyenda de Lucrecia se endereza, Lucrecia se levanta y sale del cubo y se encuentra fuera con el agitado Colatino. Lucrecia cae en brazos de Colatino casi desmayada.)*

### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

*(Triste, desesperada, herida pero contenida al principio, se va desesperando más cuando habla:)* Ha vuelto a suceder una vez más: triunfó nuevamente la violencia. Y lo más triste es que aquella ignorante Lucrecia que yo fui se lamenta sobre todo por su esposo. Para ella, no es su cuerpo el que ha sido humillado y maltratado, sino el honor de su marido. ¡Maldita sea, ni siquiera me lamenté por mí misma, por lo que me habían hecho, por la desprotección, por el abuso. Ni siquiera soy dueña de mi propia herida en esta maldita leyenda de piedra!

### MÚSICA. Nº 15. RECITADO ACOMPAÑADO

#### LUCRECIA

¡Colatino!

*(Aparte)*

(¡Ay de mí, si no se alienta ha de morir al escuchar su afrenta!)

Sexto, príncipe fiero,

bárbaro, ingrato, pérfido, grosero,

enemigo a los dioses, atrevido,

tirano, poco fiel y fementido,<sup>34</sup>

intrépido logró

(¡Qué horror, qué miedo!)

de tu honor..., pero no decirlo puedo.

¡Ay, infeliz Lucrecia!

¡Ay, pena! ¡Ay, rabia!

Véngate, Colatino, en quien te agravia,<sup>35</sup>

que yo con este acero, pues soy parte de mí, de él y de ti, sabré vengarte.

### MÚSICA. Nº 16. ARIA

#### LUCRECIA

¡Mi fiera mano airada,

sangrienta rompa el pecho!

¡Mas, ay, vida adornada!

¡Oh, esposo!, ¡qué despecho!,

mi aliento, ¡injusta suerte!,

ya es víctima en mi muerte.

¡Véngate satisfecho...,

que yo te vengaré!

En vez del delincuente, padece el inocente.

¡Oh, dioses inmortales,

la causa de mis males

en mí castigaré!

*(Cuando Lucrecia termina de cantar, regresa a su cubo. Se apaga todo el escenario salvo el cubo.)*

### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

*(Irónica, amarga)*

«La causa de mis males, en mí castigaré»... La víctima que quiere castigarse por ser víctima... Mi pobre Lucrecia, ¿cómo pudiste estar tan cegada por los prejuicios? Esto, como sabéis, va a terminar muy mal. Ahora me parece indignante e inadmisibile, ahora no lo entiendo, pero entonces creía que solo podría lavar la honra de mi marido si me mataba. *(El Espíritu de la leyenda de Lucrecia se acerca implorante a Colatino.)* No me dejes marchar, Colatino... Si alguna vez me has amado de verdad, te ruego que hagas algo... Cambia este destino absurdo de una vez... No dejes que la joven Lucrecia se vaya sola así de trastornada...

#### COLATINO

*(Paternalista y pomposo.)*

No es posible. La historia es así.

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

*(Sarcástica)*

¡¡La historia!! Menuda historia. ¿La historia contada por quién? Si Lucrecia ha sido durante siglos un ejemplo de esposa, es porque hizo lo que los hombres deseabais idealmente de vuestras mujeres: que se mataran por

defender vuestra honra sin que ni siquiera tuvierais que pedírselo. Qué cómodo, ¿verdad? Menudo chollo de esposas amantes y suicidas.

#### COLATINO

Desbarras, Lucrecia. No te reconozco. ¿Cómo puedes decir eso? Tu sacrificio fue épico, fue hermoso. ¡Cambiaste la historia! Y alcanzaste una fama imperecedera. No quiero seguir escuchando insensateces.

*(Se va, airado.)*

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

*(Lo mira irse y luego habla al público.)*

¿Famosa? ¡Qué cuento, qué invento! Dice la leyenda, la leyenda de mármol, que mi violación y posterior suicidio fueron la gota que colmó el vaso, el origen de la revuelta popular contra los abusos de Tarquinio y contra la monarquía. Y es que, tras mi muerte, Roma pasó de ser una Monarquía a una República. Pero eso no mejoró las cosas: era una república oligárquica y esclavista, en la que las mujeres no tenían ningún estatus... Pasaban de ser propiedad de sus padres a ser propiedad de sus maridos. Así que, por mucho que repitan que mi muerte cambió la historia, ¡es mentira!, porque, en primer lugar, yo solo fui una excusa, y porque además para nosotras no cambió absolutamente nada.

<sup>34</sup> Fementido: falso o engañoso.

<sup>35</sup> Agraviar: perjudicar u ofender a alguien.

*(Mientras el Espíritu de la leyenda de Lucrecia cuenta todo esto, Lucrecia se va desnudando. Con mimo y cuidado. Coloca sus ropas bien dobladas. Se queda con una especie de túnica muy ligera. Se peina. Se acicala. Se mira en un espejo de latón. Quiere ser un bello cadáver. Coge un cuchillo. Se mete en la bañera. El Espíritu de la leyenda de Lucrecia ha ido subiendo las escaleras y llega junto a ella en el cubo.)*

Y, si para nosotras no cambió nada, entonces tampoco el mundo cambió de verdad, porque nosotras somos la mitad del mundo. Es hora de empezar no solo a decirlo, sino también a sentirlo y a creerlo: ¡Somos la mitad del mundo! Nuestras vidas valen tanto como la del que más. Tomemos de una vez el control de lo que nos sucede y prioricemos nuestros deseos por encima de los deseos ajenos. Basta ya de vivir vicariamente, Lucrecia, prendida como una polilla de la luz de tu hombre. ¿Pero no te has dado cuenta de que esa luz se la encendiste tú? Lucrecia... Lucrecia, espera, mi Lucrecia.

### **MÚSICA. [SINFONÍA]** *(Instrumental)*

*(Lucrecia la mira. Obviamente está viendo de verdad al Espíritu de la leyenda de Lucrecia. Tiene el cuchillo en la mano.)*

No lo hagas. Ya sé que la historia es así, que la leyenda es así, pero, ¿y si la reescribimos? ¿Y si la transformamos, aunque solo sea por esta noche? Hazme

caso, matarte es un terrible desperdicio. Porque además ni siquiera has escogido tú este suicidio, ni siquiera te estás matando por ti, sino por él. Lucrecia... ¡hasta te está robando tu muerte! ¡No lo hagas!... No tiene ningún sentido, es solo una consecuencia del sexismo. No cortes tu carne, sino, en su lugar, ese pegajoso hilo del telar que nos tiene atadas. Penélope la araña. ¡Ayúdame, rompamos las ligaduras!

*(Hay un segundo de expectación, de duda. Luego Lucrecia dice:)*

LUCRECIA  
¡No puedo!...

*(Y se mata. El Espíritu de la leyenda de Lucrecia se acerca, besa y acaricia la cara de Lucrecia, recoloca sus cabellos, coge el cuchillo.)*

### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

Lucrecia se mató hace 2532 años. Y, desde entonces, todos y cada uno de los días son violadas o maltratadas o asesinadas otras Lucrecias en el mundo. Han pasado, exactamente, 924.180 días. Y ni uno solo de ellos ha estado libre del horror de la violencia contra las mujeres. ¡Son muchas Lucrecias! Es mucho sufrimiento. Hoy tampoco he podido impedir esta tragedia inútil. Hubo un momento en que llegué a creer que lo lograría, pero no. Sigo siendo el espíritu de mi absurda leyenda. Pero quien sabe... quizá mañana lo lograré... Quizá mañana lo conseguiremos.

*(Se encienden las luces. Abajo, Tulia, Colatino y Laureta cantan el himeneo.)*

### **MÚSICA. Nº 17. CUATRO**

De Himeneo halagüeño,  
la apacible coyunda,<sup>36</sup>  
amantes voluntades  
de tiernas almas una,  
premiando a quien su hermosa  
brillante antorcha busca  
con delicias, favores y venturas.

### Hablado

#### ESPÍRITU DE LA LEYENDA DE LUCRECIA

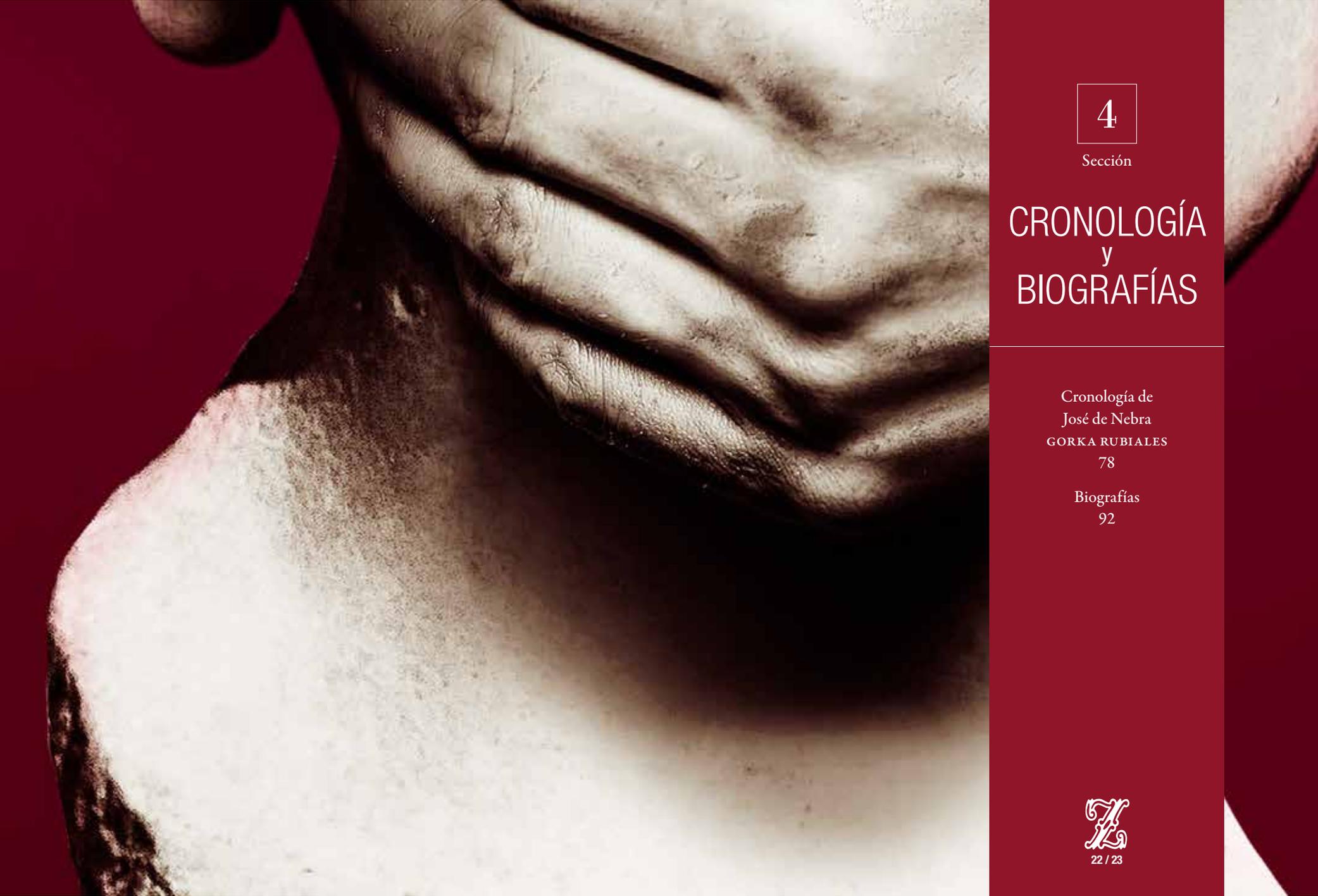
¿Os sorprende esta música tan alegre, tras una escena tan triste? Es lo que dice Hamlet a su amigo Horacio, cuando, tras la muerte de su padre, se celebraron las bodas de su madre: «Economía, Horacio. Las carnes asadas del funeral adornaron, frías, las mesas de la boda...». O lo que es lo mismo: el muerto al hoyo y el vivo al bollo. Tarquinio, que se ha negado a condenar la violación cometida por su hijo, está en el templo preparando los dobles esponsales, sin darse cuenta de que sus horas están contadas.

*(Se empiezan a escuchar gritos desde fuera: «Mueran los Tarquinos, abajo los tiranos, muera Sexto». Tulia, Sexto es derrumbado del pedestal, etc.)*

El Pueblo se subleva, Tarquinio huye y así pasamos en un abrir y cerrar de ojos de la Monarquía a la República, aunque, como digo, nada cambia. Tan parecido es todo, que los vencedores vuelven a cantar el mismo coro nupcial, esta vez para celebrar la boda del rey de Ardea, el compañero de conspiración de Colatino. El final es feliz y la muerta ya ha sido olvidada. Por cierto, Colatino fue uno de los dos primeros cónsules del nuevo régimen, así que por fin consiguió llegar al poder, a ese poder que tanto ambicionaba. Pero, ¿sabéis qué? Le duró muy poco.

*(Sonrisa de satisfacción.)*

<sup>36</sup> Halagüeño: que atrae con dulzura y suavidad. Coyunda: unión conyugal.



4

Sección

# CRONOLOGÍA y BIOGRAFÍAS

Cronología de  
José de Nebra  
GORKA RUBIALES  
78

Biografías  
92

# Cronología José de Nebra

Gorka Rubiales \*

**1702**

Nace en Calatayud (Zaragoza) a principios de 1702 en el seno de una familia de músicos. Sus padres son José Antonio Nebra Mezquita, natural de la Hoz de la Vieja (Teruel), y Rosa Blasco Bian, de Borja (Zaragoza). Es bautizado en la catedral de su ciudad natal con el nombre de José Melchor Baltasar Gaspar Nebra. Actuaron como padrinos en la ceremonia, celebrada el 6 de enero, Juan Francisco Nebra e Inés del Mas (*Actas Capitulares de la Catedral*, «Libro de Bautismos, 1702», fol. 168).

**1702 (y ss.)**

En el momento del nacimiento del pequeño José (Calatayud, 1702 - Madrid, 1768), su padre, José Antonio Nebra Mezquita (1672-1748) desempeñaba el oficio de organista de la catedral de Calatayud, localidad en la que, además de a José, el matrimonio trajo al mundo a otros tres retoños: José Bernardo (Calatayud, 1699), que debió fallecer durante la infancia; Francisco Javier (Calatayud, 16-IV-1705 - Cuenca, 4-VII-1741), que fue organista de la Seo de Zaragoza (1727-1729); y Joaquín Ignacio (Calatayud, bautizado el 21-V-1709 - Zaragoza, 16-VIII-1782) que sería organista de la Seo de Zaragoza desde 1730 hasta su muerte.

**1711**

José vivió durante sus primeros años en Calatayud, donde cabe pensar que aprendió sus primeras letras y recibió la primera instrucción musical de la mano de su padre.

Cuando contaba apenas nueve años, en plena Guerra de Sucesión, la familia se trasladó a Cuenca, donde su padre pasó a ocupar la plaza de organista, arpista, profesor de los infantes del coro y posteriormente, maestro de capilla.

**1717**

Hacia 1717 se traslada a Madrid, seguramente aconsejado por su padre, para recibir lecciones de alguno de los músicos destacados del momento como José de Torres, a la sazón organista de la Real Capilla. Su talento es rápidamente reconocido en la capital, pues ejercía como organista en el Convento de las Descalzas Reales —con seguridad desde 1719—, donde debió colaborar con el maestro de capilla José de San Juan, autor del *Arte del Canto llano* (Madrid, 1694).

**1719-1722**

Escribe cuatro villancicos *A la Virgen del Monte de Piedad*, encargados por la recién aprobada Fundación del Santo y Real Monte de Piedad, que había tenido su sede precisamente en una capilla del Monasterio de las Descalzas Reales, hasta que fue trasladada a su destino definitivo. En estas cuatro composiciones, tan arraigadas en la tradición musical española, y que fueron escritas en los años de 1719, 1720, 1721 y 1722, cuando Nebra contaba poco más de 17 años, se observa cómo están ya presentes algunos recursos específicos de la música vocal e instrumental italiana.

**1722**

Nebra ejerció como organista toda su vida, pero debemos suponer que debió ser un excelente intérprete de clave. En un documento emitido en 1722, aparece vinculado a las «Academias» organizadas por el Duque de Osuna como músico de cámara, donde colaboraba con otros compositores de la época como Antonio Duni o uno de los compositores para el teatro más afamados del momento, Antonio Literes. No disponemos de las fechas de nombramiento y cese, pero es fácil suponer que la actividad de Nebra como servidor de la casa de Osuna, una de las más representativas de la nobleza española, resultó clave para su formación musical y su trayectoria posterior.

**1722**

Comienza una intensa actividad en el mundo teatral madrileño, componiendo músicas para los principales géneros del momento: autos sacramentales, comedias, zarzuelas y óperas.

El 4 de junio la Compañía de Zerquera estrena en el Teatro del Príncipe el auto sacramental *La vida es sueño*, con música de José de Nebra.

**1724**

Tras la abdicación de Felipe V y el nombramiento de Luis I se producen varios cambios en la organización de la Real Capilla. Fruto de los mismos, Nebra accede a la plaza de organista primero de la Real Capilla en sustitución del titular, Diego de Lana, que debía acompañar a Felipe V en su retiro a La Granja.

Tras el nombramiento, formalizado mediante un decreto fechado el 22 de mayo, Nebra fue nombrado organista de la Capilla Real. El 29 de mayo de ese mismo año fue nombrado organista Las Descalzas Reales —seguía en 1756 como I<sup>er</sup>. Organista y vicemaestro— y también de San Jerónimo el Real, con lo que durante un tiempo fue organista de tres iglesias.

Tras la prematura muerte de Luis I el 31 de agosto y la vuelta al trono de Felipe V todos los músicos desplazados a La Granja con este último se reincorporarán a sus antiguos puestos. Con la vuelta de Diego



\* Esta cronología contiene también la información publicada como «Obras compuestas por José de Nebra. Selección», de Gorka Rubiales, en *Iphigenia en Tracia* (Teatro de la Zarzuela, 2016); el documento ha sido revisado y actualizado.

1724

TRAS OCUPAR LA PLAZA DE ORGANISTA PRIMERO, ES RELEGADO A ORGANISTA SUPERNUMERARIO DE LA REAL CAPILLA.

1725

ESTRENA CON FRECUENCIA EN LOS TEATROS PÚBLICOS: EL PINTOR DE SU DESHONRA, EL AÑO SANTO EN ROMA, EL CATÓLICO PERSEO SAN JORGE MÁRTIR, DE LOS ENCANTOS DE AMOR LA MÚSICA ES EL MAYOR, Y MONTAÑÉS EN LA CORTE, LA VENERABLE SOR M.<sup>a</sup> DE JESÚS DE AGREDA, SANTA FRANCISCA ROMANA.

1726

CONSIDERADO UN REPUTADO COMPOSITOR, SEGÚN EL APOSENTO ANTI-CRÍTICO DE COROMINAS.

1727

ESTRENA CON FRECUENCIA EN LOS TEATROS PÚBLICOS: EL VALLE DE LA ZARZUELA, A CUAL MEJOR, CONFESADA Y CONFESOR, SAN JUAN DE LA CRUZ Y SANTA TERESA DE JESÚS, SANTA BRIGIDA.

de Lana Nebra ocupará el cargo de organista supernumerario —suplente— más con sueldo y derecho a ocupar la plaza de organista cuando la misma quedase vacante. Durante este periodo Nebra debió temer por su futuro, dado que había renunciado a su plaza en las Descalzas Reales y la coyuntura hacía que peligrase su permanencia en la Real Capilla. Finalmente, el 25 de noviembre, se le concedió mediante un decreto la primera plaza de organista que quedase vacante con la obligación de sustituir mientras tanto a los organistas titulares, Ignacio Pérez y Diego de Lana, en sus ausencias. Como veremos, el nombramiento de Nebra como organista primero de la Capilla no se producirá hasta 1736. Su presencia en la Real Capilla estaba, no obstante, asegurada, ya que, tal y como indica la documentación de la época, Ignacio Pérez estaba «imposibilitado por la decadencia de su vista a acompañar obras nuevas que se ofrecen, y aún las funciones que excedan de comunes».

El 23 de junio la Compañía de Zerquera estrena en el Teatro de la Cruz el auto sacramental *A dio por razón de Estado*. Nebra compuso la música de los sainetes.

En el expediente personal de Manuel de Herrerías, se conserva el siguiente documento fechado en Madrid el 24 de octubre y firmado por Joseph Espino y Navarro, Secretario del Rey y Grefier de su Rl. Casa: «que al nuevo organista D. Joseph de

nebra se le mantenga el goze entero que se le señaló, y queda con futura de una de las dos plazas de organista».

1725

El 8 de junio la Compañía de Londoño estrena el auto sacramental *El pintor de su deshonra*; con música de José de Nebra, que también compuso para la loa y los sainetes. La función duró 22 días, aunque con trabajo, porque el Ayuntamiento tuvo que gratificar a la compañía pues la recaudación de las entradas no dio, algunas veces, bastante para poder repartir la media parte.

Ese mismo día la compañía de San Miguel estrena en el Teatro del Príncipe el auto sacramental *El Año Santo en Roma*. Hizo la música nueva José de Nebra, tanto del auto como de la loa y sainetes, que eran entremés y fin de fiesta; la función duró 28 días.

El 18 de octubre la compañía de San Miguel estrena en el Teatro de la Cruz *El católico Perseo San Jorge Mártir*, con música de Nebra.

El 23 de octubre la compañía de Londoño estrena en el Teatro del Príncipe la fiesta *De los encantos de Amor la música es el mayor, y montañés en la corte*, con música de Nebra.

El 25 de diciembre la Compañía de Londoño estrena en el Teatro del Príncipe la fiesta *La venerable sor M.<sup>a</sup> de Jesús de Agreda*, con música de Nebra; la función duró 23 días.

Ese mismo día la Compañía de San Miguel estrena en el Teatro de la Cruz la fiesta *Santa Francisca Romana*, con música de Nebra; las representaciones duraron 13 días.

1726

Nebra es ya considerado un reputado compositor, como lo demuestra su presencia en el listado de ilustres maestros españoles e italianos, incluida en el *Aposento anti-crítico* publicado por el violinista Juan Francisco de Corominas. Esta publicación, escrita con el propósito de defender la música moderna y el uso de violines en el templo rebatiendo los argumentos esgrimidos por el padre Feijoo en su discurso sobre la «Música de los Templos» (*Teatro crítico universal*, Tomo I, Discurso XIV), describe las obras de los más modernos compositores de la siguiente forma (Juan Francisco de Corominas. *Aposento anti-crítico*. Salamanca, Imprenta de Santa Cruz, 1726, pp. 21-22):

«§ 5. Que llenas de esos cromatismos, y extraños puntos salen hoy infinitas obras excellentísimas, capaces de hacer sombra a toda la antigüedad; buenos testigos son las de D. Antonio Literes, insigne músico, pero no tan único que repugne la compañía de un D. Joseph de Torres, de un Maestro S. Juan; de un

Nebra, de un Sequeira dulcísimo, de un asombro del gusto, y la destreza, Archangelo Coreli, de un Albinoni, profundísimo en todas sus composiciones, de un Vivaldi, celebrado en todo ejecutor del buen gusto, cuyas extravagancias dicen bien los escalones que subió del primor en este género de composición; y en fin, en esta Universidad tenemos al Señor Doctor Don Antonio Yanguas, Catedrático de Música de ella, cuyas obras harían sin duda a V.R. decirse gustoso de su dictamen. Todos estos componen, y han compuesto para los templos...».

El 28 de junio la Compañía de Zerquera estrena en el Teatro de la Cruz el auto sacramental *La viña del Señor*. Nebra escribe la música nueva del auto sacramental y los sainetes.

Ese mismo día la Compañía de San Miguel estrena en el Teatro del Príncipe el auto sacramental *El pastor fido*; la música del auto, loa y sainetes es de José de Nebra.

1727

En un documento fechado el 24 de noviembre, «Nebra (D. José), organista de la Capilla Real, recomienda al Cabildo de Ávila a D. Francisco Javier García, aspirante a la plaza de organista de dha. S.<sup>ta</sup>. Igl.<sup>a</sup>. — Madrid, 24 de septiembre de 1727».

El 20 de junio la Compañía de San Miguel estrena en el Teatro del Príncipe el auto sacramental *El valle de la Zarzuela*; la música del auto, loa y sainetes es de José de Nebra.

1728

COMPONE LA PRIMERA  
JORNADA DE AMOR  
AUMENTA EL VALOR  
PARA LA CELEBRACIÓN  
DE LAS BODAS DE LOS  
PRÍNCIPES DE ASTURIAS.  
ESTRENA CON FRECUENCIA  
EN LOS TEATROS PÚBLICOS:  
EL PLEITO MATRIMONIAL Y  
LA PRESUMIDA NO CASA  
HASTA QUE UN...

El 22 de octubre la Compañía de San Miguel estrena en el Teatro de la Cruz *A cual mejor, confesada y confesor, San Juan de la Cruz y Santa. Teresa de Jesús*, con libreto es de Cañizares y la música de José de Nebra; se hizo 18 días seguidos.

El 25 de diciembre de 1727 la Compañía de San Miguel estrena en el Teatro de la Cruz la fiesta *Santa Brígida*, con libreto de Cañizares y música de José de Nebra. Ambos recibieron una gratificación especial «por las grandes entradas que dio la obra».

1728

Aún siendo organista suplente de la Real Capilla, recae en él el encargo de poner en música la primera jornada del *dramma harmónica* [sic.] *Amor aumenta el valor*, comisionado por el Marqués de los Balbases para la celebración privada de los dobles esponsales de Fernando, Príncipe de Asturias, con María Bárbara de Braganza y la infanta española María Ana Victoria con el Príncipe de Brasil, heredero del trono portugués. Los otros dos actos de la obra, representada en Lisboa el 18 de enero, fueron encargados respectivamente a Felipe Falconi y Jaime Facco, maestros de música de los Infantes de España. La copia del drama conservada en la Biblioteca de Palacio está fechada en 1726, con una corrección posterior del 6 en 8.

1729

ESTRENA CON FRECUENCIA  
EN LOS TEATROS PÚBLICOS:  
PROEZAS DE ESPLANDIÁN  
Y EL VALOR DESHACE  
ENCANTOS, LA SEMILLA Y LA  
ZIZAÑA, SANTA MATILDE.

El 4 de junio la Compañía de San Miguel estrena en el Teatro de la Cruz el auto sacramental *El pleito matrimonial*; la música del auto, loa y sainetes es de Nebra y el texto de los entremeses y el fin de fiesta, de nueva elaboración, de José de Cañizares. La función duró 26 días.

El 25 de julio la Compañía de Vela estrena en el Teatro de la Cruz la folla armónica *La pres[umi]da no casa hasta que un...* a la que Nebra puso música.

1729

El 12 de febrero la Compañía de Vela estrena en el Teatro de la Cruz la fiesta *Proezas de Esplandián y el valor deshace encantos*, con música de Nebra, que también realizó las copias para la orquesta; la representación duró 15 días.

El 24 de junio la Compañía de Juana Orozco estrena en el Teatro de la Cruz el auto sacramental *La semilla y la zizaña*; la música del auto, loa y sainetes fue compuesta por José de Nebra.

El 25 de diciembre la Compañía de San Miguel estrena en el Teatro de la Cruz la fiesta *Santa Matilde*, con música de Nebra; se realizaron 13 representaciones.

1736

ACCEDE A LA PLAZA DE  
ORGANISTA TITULAR DE LA  
REAL CAPILLA

Antonio Martín Moreno indica la existencia de una copia incompleta de la ópera *Venus y Adonis* en el Archivo de Música del padre Otaño, en Loyola. El ejemplar copiada por Antonio Palomino «el menor», presenta la fecha 1733 en la portada, aunque no está claro si dicha fecha se refiere al año de estreno o de la copia del ejemplar.

1733

Tras un periodo de aparente alejamiento de los teatros (1731-1736), retoma sus colaboraciones escénicas con la ópera *Mas gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria*, adaptación libre de un texto de Pietro Metastasio, y obra que inauguró el 30 de mayo la primera temporada de representaciones operísticas a cargo de una compañía española en el Teatro de la Cruz.

1736

Doce años después de su nombramiento como organista supernumerario de la Real Capilla, a la muerte de Diego de Lana, Nebra accede a la plaza de organista titular.

1737

Un año después de conseguir Nebra la plaza de organista primero, llegó a la corte el que sería el responsable máximo de la Real Capilla durante el resto de sus días, Francisco Courcelle, que es nombrado en 1737 maestro supernumerario para suplir las ausencias de Torres y Falconi. Ese mismo año, también llega a Madrid el célebre castrato Carlo Broschi *Farinelli*, llamado a la corte española con el fin de remediar los graves ataques de melancolía que aquejaban al monarca.

La presencia de Courcelle, con el que el compositor bilbilitano colaborará activamente, eliminó, no obstante, toda posibilidad de Nebra de acceder al puesto de maestro de capilla, a la que, de otra forma, podría haber optado.

1737

ESTRENA CON FRECUENCIA  
EN LOS TEATROS PÚBLICOS:  
MAS GLORIA ES TRIUNFAR DE  
SÍ, ADRIANO EN SIRIA  
Y, POSIBLEMENTE,  
CUMPLIR CON AMOR Y  
HONOR.

«Cumplir con amor y honor, 27 de septiembre de 1737. Al copiante de D. José de Nebra, 300 rs. Más S.<sup>re</sup> otros 300 q.<sup>c</sup> se le hauian dado por la copia de la mús.<sup>c</sup> de la 3.<sup>a</sup> ópera». Aunque no dice el autor, parece plausible que se trate del propio Nebra.

1738

PARTICIPA COMO  
INTÉRPRETE DE CLAVE EN  
ALESSANDRO NELLE INDIE  
EN EL TEATRO DEL BUEN  
RETIRO.

1738

El cabildo de la catedral de Santiago de Compostela ofrece a Nebra el puesto de maestro de capilla con un aumento significativo de sus emolumentos, propuesta que el compositor bilbilitano rechaza.

Participa como intérprete de clave en las representaciones de la ópera *Alessandro nelle Indie* de Courcelle, escenificadas en el Buen Retiro con motivo del enlace entre Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias y María Amelia, princesa de Sajonia.

1739

ESTRENA CON FRECUENCIA EN LOS TEATROS PÚBLICOS: LA CURA Y LA ENFERMEDAD, AMOR, VENTURA Y VALOR Y EL INVENCIBLE AMADÍS.

En la «Lista de los músicos, tanto de la Rl. Capilla como de los de afuera, que han de asistir el día 19 de diciembre de este año de 1738, en el Coliseo del Buen Retiro, para la ópera que se ha de ejecutar en celebridad de los años de Su M<sup>ad</sup>. el Rey N<sup>ro</sup>. Sr. q.<sup>c</sup> D.<sup>s</sup> Gd.<sup>o</sup>», se halla José de Nebra como segundo clave; percibía 180 rs. cada noche.

1739

El 5 de junio, Joaquín de Nebra solicita permiso al cabildo de la catedral de Zaragoza, donde ejercía como organista, para ir a Madrid por mes y medio con el fin de visitar a su hermano enfermo, que no era otro que José de Nebra.

Participa como intérprete de clave en las representaciones de la ópera *Farnace*, con música de Courcelle, escenificada en el Buen Retiro con motivo del enlace entre Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias, y María Amalia, princesa de Sajonia.

En la nómina de la Real Capilla del mes de junio de 1739 figura Nebra con mil ducados de vellón al año que valen 375.000 mrs.

«Gastos del Auto *La cura y la enfermedad*, q.<sup>c</sup> ejecutó la Comp.<sup>a</sup> Inestrosa en este año de 1739. A D. José de Nebra por la compos.<sup>o</sup> de la Mús.<sup>ca</sup> de arias y Sainetes, 900 rs.»

1740

ESTRENA EN EL TEATRO DE LA CRUZ: LAS PROEZAS DE ESPLANDIÁN.

«Gastos de la comedia *Amor, Ventura y valor y el invencible Amadís*, Coliseo de la Cruz. Año 1739. A D. José de Nebra, por la compos.<sup>n</sup> de la Ms.<sup>ca</sup> de esta zarzuela, 1.200 rs.»

1740

«Cuenta de gastos de la Comp.<sup>a</sup> de San Miguel, cuando estrenó en el Teatro de la Cruz, en 1740, *Las proezas de Esplandián*, de Nebra». (Biblioteca Nacional de España: Papeles Barbieri, Carp. 14015)

1741

El cabildo de la catedral de Cuenca le ofrece el puesto de organista, que Nebra declina.

1743

El 28 de septiembre dan comienzo en el Teatro de la Cruz las representaciones de la zarzuela *Viento es la dicha de Amor*, con texto de Antonio Zamora —fallecido en 1728— y música compuesta por Nebra. La Comp.<sup>a</sup> de Palomino hizo la zarzuela por la que percibió Nebra 1.500 rs.»

«La Compañía de Antonio Palomino estrenó, en 21 de octubre de 1743, la comedia *Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza*; música de don José de Nebra, al cual se dieron 900 rs. Se presentó seis días, produciendo 6.100 rs.» Nebra fue el compositor de la obra y los sainetes.

1743

ESTRENA EN EL TEATRO DE LA CRUZ VIENTO ES LA DICHA DE AMOR, NTRA. SRA. DEL PILAR DE ZARAGOZA, SANTA INÉS DE MONTEPOLICIANO.

«La Compañía de Palomino estrenó, en 26 de diciembre de 1743, *Santa Inés de Montepoliciano*, música de José de Nebra, que cobró 900 rs.» Esta obra produjo una pérdida de 49 rs., recuperados, según nota adicional en la cuenta de gastos, el día 26 de enero de 1744.

1744

Se estrena en uno de los teatros públicos la zarzuela *Vendado es Amor, no es ciego*, con texto de José de Cañizares y, en el palacio del Duque de Medinaceli, la zarzuela histórica *Donde hay violencia, no hay culpa [La violación de Lucrecia]*, con libreto de Nicolás González Martínez, que sería repuesta en los escenarios madrileños en 1749.

«12 junio 1744. Fragmentos de la cuenta del Auto Sacramental *Andrómeda y Perseo*: A el Ingenio de los Sainetes y por componer la Loa, 720 rs. A José de Nebra, compositor de la música del auto y sainetes, 900 rs.» Se puso 4 días, resultando una pérdida de 158 rs.

Participación al clave en *Achille in Sciro* (1744) con música de Francisco Courcelle, quien certifica, el 2 de enero de 1745, una «lista de todos los sujetos que han asistido a las tres representaciones de la ópera *Achille in Sciro*, que se han hecho en presencia de la Reyna N<sup>ra</sup>. Sra., el día 29 de noviembre (y el Rey N<sup>ro</sup>. S. q.<sup>c</sup> D.<sup>s</sup> g.<sup>de</sup>) en los días

1745

ESTRENA CON FRECUENCIA EN LOS TEATROS PÚBLICOS: CAUTELAS CONTRA CAUTELAS Y EL RAPTO DE GANÍMEDES, LA DIVINA PHILOTEA, EL NUEVO HOSPCIO DE POBRES, LA COLONIA DE DIANA, EL AMANTE DE MARÍA, VENERABLE PADRE FRAY SIMÓN DE ROJAS.

8 y 13 de diciembre de 1744, en el Rl. Coliseo del Buen Retiro»; en ella se encuentra José de Nebra.

Libreto de González Martínez para Nebra, el *dramma harmónica* [sic.] *No todo indicio es verdad, y Alexandro en Asia*.

1745

Prueba de su prestigio es que, para inaugurar el nuevo Teatro del Príncipe, el 5 de junio de 1745, se encomendará a Nebra la composición de una zarzuela, *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes*, con texto de Cañizares, que, además de libretista teatral, era desde tiempo atrás el encargado de escribir las letras de los villancicos de la Real Capilla. La zarzuela fue representada por la compañía de Petronila Gibaja (o Gibaxa) y José de Parra.

El 3 de julio de 1745 la Compañía de Petronila Gibaja puso el auto sacramental *La divina Philotea* con música de José de Nebra, que percibió 900 rs. Anota Barbieri que esta obra había sido representada el 4 de junio de 1723, por la Compañía de Prado, con música del maestro San Juan.

«3 Julio 1745. C<sup>ia</sup>. De Parra; el Auto Sacr. *El nuevo hospicio de pobres*. A D. José de Nebra, por la música del Auto y sainetes, 900 rs.»

1746

ESTRENA CON FRECUENCIA EN LOS TEATROS PÚBLICOS: A FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS; Y ASOMBRO DE SALAMANCA, EL VENERABLE P.<sup>e</sup> FRAY SIMÓN DE ROJAS. 2.<sup>a</sup> PARTE, EL PASTOR FIDO.

«7 septiembre 1745. Teatro del Príncipe. Cia. de Parra. *La colonia de Diana*; a D. José de Nebra, por la composición de la música y de esta fiesta, 24 doblones de oro = 1.807 rs.»

El 25 de diciembre de 1745 la Compañía de Parra estrena en el Teatro del Príncipe *El amante de María, Venerable padre fray Simón de Rojas*; con música de Nebra, por lo que se le pagó 900 rs.

1746

Con el ascenso al trono de Fernando VI y María Bárbara de Braganza, la actividad música en la corte experimenta un notable auge en todos los campos. En la orquesta, de amplias proporciones, encontramos, bajo el maestro concertador al cémbalo, Nicolás Conforto, a la totalidad de instrumentistas de la Real Capilla, entre los que figura, como segundo clave —estos es, como segundo responsable del funcionamiento del conjunto, y bien pagado como tal— a José Nebra.

El 12 de febrero la Compañía de José Parra estrena la comedia *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos; y asombro de Salamanca*, con música de Nebra para la comedia y los sainetes.

El 29 de abril la Compañía de Parra estrena la zarzuela *La colonia de Diana*. Por la composición de tres arias nuevas y las tonadillas, se pagó a José de Nebra 600 rs.

1747

ESTRENA CON FRECUENCIA EN LOS TEATROS PÚBLICOS: PARA OBSEQUIO A LA DEIDAD NUNCA ES CULTO LA CRUELDAD Y IPHIGENIA EN TRACIA, AMOR NI OBLIGACIÓN, TEMOR NI AMIGO LOGRAN LO QUE EL ENEMIGO, ANTES QUE ZELOS, LA PIEDAD LLAMA AL VALOR, Y ACHILES EN TROYA, EL ASOMBRO DE SALAMANCA, 3.<sup>a</sup> PARTE Y EN EL PALACIO DEL DUQUE DE MEDINACELI NO HAY PERJUICIO SIN CASTIGO.

El 29 de mayo la Compañía de Parra estrena *El venerable p.<sup>e</sup> fray Simón de Rojas. 2.<sup>a</sup> Parte*. La música de la comedia y los sainetes es de José de Nebra, al que se pagaron 900 rs.

El 21 de junio la Compañía de Parra estrena el auto sacramental *El pastor fido*. Nebra, el compositor de la música del auto, sainetes y del aria que puso nueva en la loa, y coplas del fin de fiesta, recibió 1.100 rs.

1747

En un memorial dirigido al Rey, redactado el 10 de enero, el maestro de capilla Francisco Courcelle solicitaba un aumento en los emolumentos que hasta entonces recibía Nebra. La respuesta del Rey, emitida al día siguiente, accedía a aumentar en 500 ducados el sueldo de Nebra, organista principal y más antiguo de la Real Capilla.

El 15 de enero se estrena en el Teatro de la Cruz la zarzuela *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*, colaboración de Nebra con el libretista Nicolás González Martínez; al parecer, el autor escribió el texto de su *Iphigenia* por encargo de la Compañía de Joseph Parra para ser representada con la música de José de Nebra.

Los días 20, 21 y 23 de mayo la Compañía de Parra estrena en el Teatro de la Comedia *Amor ni obligación, temor ni amigo logran lo que el enemigo*; Nebra cobró 120 rs.

1748

ESTRENA EN LOS TEATROS PÚBLICOS: 2.<sup>a</sup> PARTE DE LA MÁGICA CIBELES

Se tiene constancia de que los duques de Medinaceli, al menos una vez —si no es que estuviera a su servicio—, lo contrataron para que compusiera la obra *No hay perjuicio sin castigo*, con motivo del casamiento de su hijo, el Marqués de Cogolludo.

El 9 de junio la Compañía de José de Parra estrena el auto sacramental *La nave del mercader*; Nebra compuso la música de los sainetes.

Libreto de González Martínez para Nebra, el «*dramma harmónica*» [sic.] *Antes que zelos, la piedad llama al valor, y Achiles en Troya*.

Según una nota de gastos de fecha 22 octubre de 1747, por funciones de ópera que se dieron por orden del Conde de Maceda, «gobernador militar y político que había sido de Madrid», a José de Nebra le correspondieron como compositor de la música de la ópera, cuyo título no se dice, 2.400 rs.

El 30 de noviembre la Compañía de José de Parra estrena la comedia de teatro *El asombro de Salamanca, 3.<sup>a</sup> parte*; la música fue compuesta por Nebra.

1749

REPONE O ESTRENA EN LOS TEATROS PÚBLICOS: PARA OBSEQUIO A LA DEIDAD NUNCA ES CULTO LA CRUELDAD, EL ANILLO DE JIGES, PRIMERO Y SEGUNDO ISAAC; EL LABERINTO DEL MUNDO, EL MÁGICO APOLONIO.

En un memorial redactado el 6 de noviembre, se menciona que el Rey había concedido a «don Joseph de Nebra, organista principal de la Real Capilla», un aumento de quinientos ducados sobre el sueldo que gozaba.

El 19 de octubre la Compañía de Parra hizo la *2.<sup>a</sup> Parte de la mágica Cibeles*; José de Nebra compuso la música de los sainetes.

1748

1749

Cuando se reajustó la plantilla de la Capilla Real y se redujeron las plazas de los organistas de cuatro a tres, Nebra se convirtió en el organista principal y más antiguo de esta institución hasta el momento de su fallecimiento. Desempeñó su tarea ejemplarmente durante cuarenta y cuatro años al frente de la organistía de la Capilla Real.

El 30 de abril la Compañía de Parra repone la zarzuela *Para obsequio de la deidad nunca es culto la crueldad*; Nebra compuso cuatro arias nuevas.

El 24 de mayo la Compañía de Parra estreno *El anillo de Jiges*; Nebra compuso la música de los sainetes, así como un aria y un dúo para la comedia.

**1750**

ESTRENA EN LOS TEATROS PÚBLICOS; LA SEGUNDA ESPOSA; TRIUNFAR MURIENDO; NO HAY MAGIAS EN LA INVENCION DE LA DIVERSIÓN, Y MÁGICO DE TRES HOJAS.

El 13 de junio la Compañía de Parra estrena el auto sacramental *Primero y segundo Isaac*; Nebra es el autor de la música del auto, la loa y los sainetes.

El 13 de junio la Compañía de Manuel San Miguel estrenó el auto sacramental *El laberinto del mundo*. A Antonio Guerrero, autor de la música de la loa, auto y sainetes se le pagaron 900 rs. A José de Nebra, por un aria para el auto, 90 rs.

El 6 de noviembre la Compañía de Parra hizo *El mágico Apolonio*; música de la comedia y los sainetes de Nebra.

Además del reconocimiento como organista, diversos documentos atestiguan los conocimientos de organería que poseía. En un decreto del 4 de noviembre de 1749, por ejemplo, por expreso deseo del rey Fernando VI, fue comisionado con la supervisión de la restauración del órgano del Convento de los Jerónimos en Madrid.

**1750**

El 5 de junio la Compañía de Parra estrena en el Teatro de la Cruz el auto sacramental *La segunda esposa; triunfar muriendo*; Nebra compuso la música de los sainetes.

El 21 de junio la Compañía de Parra estrena *No hay magias en la invención de la diversión, y mágico de tres hojas*: la música de la obra es de José de Nebra.

**1751**

ES NOMBRADO VICE-MAESTRO DE MÚSICA DE LA REAL CAPILLA Y VICE-RECTOR DEL COLEGIO DE NIÑOS CANTORES. ESTRENA EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE EL DIABLO MUDO.

**1751**

Las reformas llevadas a cabo en el seno de la Real Capilla durante este periodo reflejan diferentes inquietudes, entre ellas las del cardenal Mendoza, Patriarca de la Indias. Fruto de estas iniciativas, unidas a la imposibilidad del maestro de capilla Courcelle de asumir por sí solo todas las tareas, resulta la creación del puesto de vice-maestro de capilla y vice-rector del Colegio de Niños Cantores, otorgado a una persona de capacidad demostrada, José de Nebra.

En un decreto emitido el 5 de junio por Fernando VI, ambos cargos recaen sobre Nebra. A partir de este nombramiento da comienzo una estrecha colaboración entre Nebra y Courcelle, especialmente en relación con la reconstrucción del Archivo de Música de la Real Capilla, destruido en el incendio que asoló el Alcázar la Nochebuena de 1734.

Tras este nombramiento, Nebra abandona su faceta como vice-maestro de la Capilla Real y vice-rector del Real Colegio de Niños Cantores, así como de compositor teatral, y se dedica de manera prioritaria a la composición de música religiosa y a la creación del Archivo de Música de la Capilla Real, colaborando con Francisco Courcelle, maestro de esta institución desde 1738. Buena parte de la música religiosa compuesta por Nebra durante este periodo se conserva en el Archivo General de Palacio de Madrid.

**1753**

PREPARA UN MEMORIAL EN SU CONDICIÓN DE VICE-RECTOR DEL COLEGIO.

El 18 de junio la Compañía de Parra estrena en el Teatro del Príncipe el auto sacramental *El Diablo mudo*; la música del auto y los sainetes es de Nebra

**1753**

Las reformas impulsadas por el Marqués de la Ensenada se extienden a todos los ámbitos de la administración, también al reglamento del Colegio de Niños Cantores. Las medidas de reajuste estipuladas por Courcelle, rector del referido colegio, serán evaluadas por Nebra por solicitud del cardenal Mendoza y su consejo. En un extenso memorial emitido en 1753, Nebra, en su condición de vice-rector del colegio, indica lo que, a su juicio, debía respetarse del nuevo reglamento presentado por Francisco Courcelle y por el maestro de gramática del centro, así como los puntos en los que debían realizarse modificaciones. Las ideas de Nebra sobre la educación resultan interesantes, ya que muestran una mentalidad ilustrada y alineada con las nuevas corrientes ideológicas que imperaban en Europa.

**1756**

Cuando se emprendió la construcción del órgano de la Real Capilla, a cargo del organero Fernández Dávila, se solicita a Nebra la evaluación del proyecto.

**1756**

ESTA IMPLICADO EN EL PROYECTO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL ÓRGANO DE LA REAL CAPILLA.

El 5 de mayo se habían convocado en Madrid oposiciones para cubrir seis plazas de cantores de canto llano. No fueron aprobados Juan Simón Cabrero y José Conde Vallejo, quienes recurrieron contra el fallo del tribunal alegando irregularidad en el procedimiento. José de Nebra era uno de los integrantes del tribunal de oposición. Un escrito remitido por Pedro de Leoz, secretario de despacho del Rey, desde Aranjuez solicita al compositor que se desplace a Madrid para el esclarecimiento del contencioso.

Un memorial de Francisco Mendieta y Aldama, presbítero tesorero receptor general de la obra y fábrica de la Sta. Iglesia primada de Toledo ordena el pago de doscientos sesenta reales de vellón a Pablo Esteber, Miguel Pascual y Antonio Rodríguez, vecinos de dicha ciudad, «por su trabajo de aver copiadador [sic.] dos misas al canto y música, las que ha dirigido desde Madrid Dn. Joseph de Enebra [sic.], organista mayor de la Capilla Real».

**1758**

Compuso el *Officium Defunctorum* y la *Misa de Requiem* para los funerales de la reina María Bárbara de Braganza, conjunto de piezas que será posteriormente reutilizado en numerosos funerales regios (Fernando VI, María Amalia de Sajonia, Carlos III, Fernando VII) y de ejecución casi obligada cada año en el oficio del Día de Difuntos.

**1758**

COMPUISO EL OFFICIUM DEFUNCTORUM Y LA MISA DE REQUIEM PARA LOS FUNERALES DE MARIA BÁRBARA DE BRAGANZA.

**1759**  
ENVÍA SUS *VÍSPERAS*  
AL PAPA CLEMENTE XIII.

**1761**  
ES NOMBRADO MAESTRO  
DE CLAVE DEL INFANTE  
DON GABRIEL.

**1762**  
ESCRIBE UNA DE LAS  
«CENSURAS» DEL TRATADO  
DEL PADRE ANTONIO SOLER  
*LLAVE DE LA MODULACIÓN Y*  
*ANTIGÜEDAD DE LA MÚSICA*.

**1764**  
COMISIONADO CON LA  
REALIZACIÓN DE VARIOS  
ARREGLOS Y AÑADIDOS  
A OBRAS DE CALDERÓN Y  
CAÑIZARES.

**1766**  
COMIENZA A ENSEÑA  
ÓRGANO A SU SOBRINO  
MANUEL BLASCO DE NEBRA.

**1767**  
CONTINUA COMO MAESTRO  
DE CLAVE DEL INFANTE DON  
GABRIEL.

**1768**  
FALLECE EN MADRID.

**1759**  
Envío sus *Visperas del común de los santos y de la Virgen* al Papa Clemente XIII para su interpretación en la capilla papal.

**1760**  
El 14 de junio Joaquín de Nebra solicita una nueva licencia al cabildo de la catedral de Zaragoza, esta vez de dos meses, con el fin «de dirigirse a Madrid a visitar a su hermano, el gran organista del Palacio Real». La condición estipulada por el cabildo para tan larga ausencia es «que deje sujeto hábil para el servicio del órgano».

**1761**  
A proposición del Duque de Bejar, Pedro Gascón, el 25 de mayo Nebra es nombrado maestro de clave del Infante Don Gabriel.

El 29 de mayo la Compañía de Juan Ángel estrena en el Teatro de la Cruz el auto sacramental *Lo que va del hombre a Dios*. A Nicolás Martínez, por abreviar el auto se le pagaron 100 rs., mientras que a José de Nebra, por un aria para el auto, se le pagaron 100 rs.

Escribe una de las «censuras» que prologan el tratado *Llave de la modulación y Antigüedad de la música* del padre Soler, uno de sus alumnos más aventajados.

**1762**  
Imparte clases de órgano en el Convento de los Jerónimos. Entre sus alumnos se encuentran el padre Antonio Soler y José Lidón.

Entrega un poder notarial en el que otorga a Francisco Osorio, apuntador de la Real Capilla, poderes para actuar en su nombre y cobrar las cantidades que se le adeudasen tras su fallecimiento.

**1764**  
Nebra es comisionado con la realización de varios arreglos instrumentales y añadidos sobre dos obras de Calderón y Cañizares, revisadas para su representación durante los esponsales de la infanta María Luisa y el Gran Duque de la Toscana el 14 de febrero.

**1766-1768**  
Enseña órgano a su sobrino Manuel Blasco de Nebra (Sevilla, 2-V-1750 - Madrid, 12-IX-1784), que más tarde se convertirá en organista de la catedral de Sevilla y autor de *Seis sonatas para clave, y fuerte piano* (Madrid, hacia 1775).

**1767**  
El 15 de noviembre «D. Phelipe Sabatini, maestro de violín del Príncipe», y «D. Joseph de Nebra, maestro de clave del S<sup>er</sup>mo. Infante D. Gabriel», dirigen un memorial en el que solicitan un carruaje para el transporte de los instrumentos necesarios para la enseñanza de los infantes, dado que los acemileros responsables de las calesas que les habían sido asignadas se negaban al transporte de estos. El mayordomo mayor de Palacio, en su respuesta del 28 de noviembre concede a los músicos «un carro de tres mulas para los dos, o dos acémilas para cada uno», con el fin de que puedan transportar los referidos instrumentos.

**1768 / 1778**  
Tal y como atestigua una entrada del el libro de faltas de asistencia que llevaba el apuntador de la Real Capilla, Francisco Osorio, «D. Joseph de Nebra murió el día once de este mes de julio».

A los pocos días de morir Nebra, ya se tomaban disposiciones para cubrir la plaza de organista que quedaba vacante. En cambio, la de vice-rector del Colegio de Niños Cantores tardará más de ocho años en proveerse. La plaza fue concedida a Antonio Ugena el 4 de julio de 1778, ya fallecido Courcelle.

# Rosa Montero

Escritora



© Alejandro Ruesga

Rosa Montero nació en Madrid y estudió periodismo en la Escuela Superior de Periodismo y psicología en la Universidad Complutense de Madrid. Colaboró con grupos de teatro independiente, como Canon o Tábano, a la vez que empezaba a publicar en diversos medios informativos (Fotogramas, Pueblo, Posible). Desde finales de 1976 trabaja de manera exclusiva para el diario El País, en el que fue redactora jefa del suplemento dominical durante 1980-1981. En 1978 ganó el Premio Mundo de Entrevistas, en 1980 el Premio Nacional de Periodismo para reportajes y artículos literarios y en 2005 el Premio de la Asociación de la Prensa de Madrid a toda una vida profesional. Ha publicado las novelas: *Crónica del desamor* (1979), *La función Delta* (1981), *Te trataré como a una reina* (1983), *Amado Amo* (1988), *Temblores* (1990), *Bella y Oscura* (1993), *La hija del canibal* —Premio Primavera de Novela en 1997—, *El corazón del Tártaro* (2001), *La Loca de la casa* (2003) —Premio Qué Leer 2004 al mejor libro del año, Premio Grinzane Cavour al mejor libro extranjero publicado en Italia en 2005, Premio Roman Primeur en 2006 en Francia y Grand Prix Littéraire de Saint-Emilion, Pomerol y Fronsac en 2005-2006—, *Historia del rey transparente* (2005) —Premio Qué Leer 2005 al mejor libro del año y Premio Mandarache en 2007—, *Instrucciones para salvar el mundo* (2008) —Premio de los Lectores del Festival de Literaturas Europeas de Cognac en Francia en 2011—, *Lágrimas en la lluvia* (2011) y *Lágrimas en la lluvia. Cómic* (2011) —Premio al Mejor Cómic 2011 en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona en 2013, Premio de la Crítica de Madrid en 2014 y Prix du Livre Robinsonnais 2016 dans la catégorie Romans étrangers de la Bibliothèque du Plessis Robinson—, *El peso del corazón* (2015), *La carne* (2016), *Los tiempos del odio* (2018), *La buena suerte* (2020) y *El peligro de estar cuerda* (2022). También ha publicado el libro de relatos *Amantes y enemigos*, Premio Círculo de Críticos de Chile 1999, y dos ensayos biográficos, *Historias de mujeres y Pasiones*, así como cuentos para niños y recopilaciones de entrevistas y artículos. Su obra está traducida a más de veinte idiomas, es Doctora Honoris Causa por la Universidad de Puerto Rico y Premio Internacional Columnistas del Mundo 2014. En 2017 fue galardonada con el Premio Nacional de las Letras. En 2018 fue nombrada Profesora Honoraria del Departamento Académico de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2019 se crea el Aula Rosa Montero en la facultad de Periodismo de la Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante). Durante el año 2020, *Los tiempos del odio* ganó el Premio Violeta Negra Occitanie 2020 del Festival Toulouse Polars du Sud en Francia y Rosa Montero obtuvo el Premio de honor del Festival Panamá Negro. Es Miembro de Honor de la Universidad de Málaga. En 1994 Rosa Montero colaboró como libretista con el Teatro de la Zarzuela en el estreno de *El cristal de agua fría*, con música de Marisa Manchado, en una coproducción con el Centro Nacional de las Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro para Difusión de Música Contemporánea (Sala Olímpica).

# B

## biografías



© Alberto Amencio

### Alberto Miguélez Rouco

Dirección musical  
y clave

Nace en La Coruña; inicia sus estudios de piano a los ocho años y termina con Cristina López el grado profesional en 2012. Al mismo tiempo realiza su formación vocal con Pablo Carballido del Camino. Termina en 2015 sus estudios superiores de canto en la Musik Akademie de Basilea con Rosa Domínguez; completa su formación con dos másteres en interpretación y en pedagogía del canto. Además estudia clave y bajo continuo en la misma institución con Francesco Corti y Giorgio Paronuzzi. En el mundo de la ópera ha interpretado el papel de Ascalax en el *Orpheus* de Telemann con René Jacobs (Basilea), Armindo en el *Partenope* de Haendel con William Christie (París, Barcelona, Lucerna, Valencia), Adelberto en *Ottone* de Haendel (Innsbruck), La Speranza en *L'Orfeo* de Monteverdi (Palma), La Discordia en *La Divisione del Mondo* de Legrenzi, la Umama Fragilità y Pisandro en *Il ritorno d'Ulisse in Patria* de Monteverdi en el Olímpico de Vicenza o Dido y Hechicera en *Dido and Aeneas* de Purcell. Como solista de oratorio ha cantado, bajo la dirección de Jacobs, el papel de Amor Celeste en la *Maddalena ai piedi di Cristo* de Caldara, el alto de *Israel in Egypt* o la *Johannes-Passion* de Bach. Canta asimismo el *Messiah*, la *Ode for the birthday of Queen Anne* o *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel, el *Miserere* de Hasse, *Il martirio di San Vito* de Pasquini, el *Magnificat* de Bach o el *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi. Asiste a clases magistrales de Mariella Devia, Margreet Honig, Sara Mingardo y Philippe Jaroussky; y es dirigido por directores como William Christie, Christophe Rousset, Paul Agnew, Gabriel Garrido o Josep Pons. Como solista ha trabajado con orquestas como Les Arts Florissants, la Freiburger Barockorchester, la Bach Vereniging, Les Talens Lyriques, la Orquesta Sinfónica de Galicia o el Ensemble Elyma. Con su ensemble, Los Elementos, en 2019 graba y dirige para Glossa la zarzuela de José de Nebra *Vendado es Amor, no es ciego*, publicado en 2020; ese mismo año graba su primer disco como solista, *Cantadas*, y en 2021 otra zarzuela de Nebra: *Donde hay violencia, no hay culpa*. En 2022, interpreta con Los Elementos *Vendado es Amor, no es ciego* en el ciclo Universo Barroco en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Vencedor del *X Jardín des Voix*, realiza una extensa gira (2021-2023) con Les Arts Florissants y William Christie e interpreta el papel de Armindo en *Partenope* de Haendel. Desde 2020 forma parte de la Academia Musical de Jaroussky. Entre sus próximos compromisos está hacer *Ottone* en *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi en Les Arts de Valencia, bajo la dirección de Leonardo García Alarcón, y el *Requiem* de Bomtempo, con Carlos Mena y la Orquesta Sinfónica de Galicia. En el Teatro de la Zarzuela Miguélez Rouco ha participado recientemente, como cantante, en un concierto dedicado a las cantatas de José de Torres en el ciclo *Notas del Ambigü*.



© Jean-Baptiste Huang

### Rafael R. Villalobos

Dirección de escena  
y vestuario

Ganador del prestigioso *Premio Europeo de Dirección Operística* en Viena en 2013 y de varios premios especiales en el *Ring Award* de Graz en 2020, Rafael R. Villalobos está considerado una de las voces con mayor proyección de la dirección operística, presente en las temporadas del Teatro Real de Madrid, La Monnaie de Bruselas, Theater an der Wien de Viena, Gran Teatro del Liceo de Barcelona o la Opera National de Montpellier, entre otros muchos teatros de España, Italia, Francia, Alemania, Austria, Bélgica, Hungría y Reino Unido, obteniendo en 2016 una nominación a los *International Opera Awards* de Londres. Atraído precisamente por la ópera, estudió en el Conservatorio Cristóbal de Morales de Sevilla. Licenciado por la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, obtuvo las más altas calificaciones en el Máster en Estudios Musicales en la Universidad de Barcelona y la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), ampliando sus estudios en la Central School of Speech and Drama de Londres. Director, dramaturgo, escenógrafo, figurinista e iluminador, ha sido finalista del *Independent Opera at Sadler's Wells* en Londres y artista residente en la Real Academia de España en Roma. En 2019 recibe el Premio de la Fundación Princesa de Girona de las Artes y las Letras, así como el Premio Andaluces del Futuro. Sus proyectos han sido emitidos por BBC Arts y OperaVision, y ha expuesto parte de su obra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Recientemente obtiene el *YAM Award* en Estocolmo al mejor proyecto de ópera para jóvenes, junto a la compositora Nuria Núñez Hierro. Entre sus últimos proyectos operísticos cabe destacar *Orphée* de Philip Glass en el Teatro Real de Madrid, *L'arbore di Diana* de Vicente Martín y Soler en el Theater an der Wien de Viena y *Tosca* de Giacomo Puccini en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Desde 2019 es director artístico de [DxM], ciclo de proyectos líricos fronterizos comisionado por el ICAS en Sevilla. Además ha sido comisario de las *Jornadas de Ópera y Juventud de Ópera XXI*, asociación de temporadas líricas de España, así como docente de la Universidad Menéndez y Pelayo. Entre sus próximos proyectos encontramos nuevas producciones para el Theater an der Wien, la Opéra Orchestre National Montpellier, el Teatro Massimo de Palermo y la Opera Ballet Vlaanderen. En 2017 dirigió el espectáculo de De la Purísima, *Hagiografías*. Con esta producción de *La violación de Lucrecia* Rafael R. Villalobos colabora por primera vez con el Teatro de la Zarzuela.

## Emanuele Sinisi

Escenografía



© Susanne Hasler

Nace en Bari (Italia). Tras cursar sus estudios en el Instituto de Arte Pino Pascali de Bari, se traslada a Roma para continuar su formación profesional; en 2006 se gradúa en arquitectura y con posterioridad concluye sus estudios en escenografía, montaje y arquitectura de interiores. Después de realizar un período de aprendizaje en los talleres de escenografía del Teatro de la Ópera de Roma, continúa su actividad de formación de posgrado con las artes visuales, las artes digitales, el diseño de interacción, el multimedia y desarrollando nuevas técnicas en el campo de la información y tecnología de la comunicación. Desde 2010 ha alternado su actividad como escenógrafo con la de director de escena en distintas producciones de ópera, tanto en teatros italianos como en el extranjero. Vive entre las ciudades de Ferrara y Venecia, donde es profesor de escenografía teatral en la Academia de Bellas Artes. Desde 2013 diseña las escenografías para producciones de directores de escena como Rafael R. Villalobos, Roberto Catalano, Stefano Vizioli, Italo Nunziata y Leonardo Lidi, entre otros. En 2020 es finalista, junto a Villalobos, del premio internacional Ring Award de Graz por la nueva producción de *Così fan tutte* de Mozart. También con Villalobos ha realizado las escenografías de títulos como *Acis and Galatea* de Haendel, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *Marie* de Germán Alonso, *Orphée* de Philip Glass, *Tosca* de Puccini y *L'arbore di Diana* de Martín y Soler. Con la zarzuela *La violación de Lucrecia* Emanuele Sinisi colabora por primera vez con el Teatro de la Zarzuela.

## Felipe Ramos

Iluminación



© Javier Naval

Diseñador de iluminación con más de veinte años de experiencia en todo tipo de producciones escénicas. Ha sido galardonado en dos ocasiones con el Premio «Rogelio de Egusquiza» de Iluminación de la ADE (2012, 2018); y ha nominado en los 4<sup>th</sup> Knight of Illumination 2011 en la categoría de danza. Ha colaborado con directores como Mario Gas, Gustavo Tambascio, José Luis Gómez, Gerardo Vera, Helena Pimenta, Rafael R. Villalobos, Carlos Saura, David Serrano, Luis Luque o Franco Dragone y con coreógrafos como Rubén Olmo, Antonio Najarro, María Pagés, Sidi Larbi Cherkaoui o José Antonio Ruiz. Entre sus últimos trabajos destaca *Tosca* en el Théâtre de la Monnaie, *Il barbiere di Siviglia* en la Ópera de Montpellier, *Marie* en La Abadía, *El Prometeo* en la Ópera de Dijon, *Der Diktator* en La Maestranza, *Il trovatore* en el Calderón de Valladolid, *Kaiser von Atlantis* en el Real, así como *Supernormales*, *Tribus* y *El concierto de San Ovidio* en el Centro Dramático Nacional; *Las criadas* en las Naves del Español; *La cantante calva* en el Teatro Español; *El desdén con el desdén* con la Compañía Nacional Teatro Clásico; *La strada e Incendios* en La Abadía; *Mamma mia* en el Teatro Rialto; *Los puentes de Madison* en el Teatro Gran Vía; *Centenario Antonio Ruiz Soler*, *Invocación*, *Sorolla* y *Suite Sevilla* con el Ballet Nacional de España; *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo* con el Ballet de la Ópera de Bucarest y *Dunas* en el Esplanada-Teatros de la Bahía en Singapur. Es miembro de la Asociación de Autores de Iluminación. En 2005 colaboró en la producción de *La verbena de la Paloma*, dirigida por Sergio Renán, en La Zarzuela.

## María Hinojosa Montenegro

Lucrecia

Soprano



© Mety Circus

Licenciada en canto y lied en la Escuela Superior de Música de Cataluña. Fue nominada como mejor actriz musical y obtuvo el Premio de la Crítica en los Premios Butaca. Ha cantado en teatros y salas como Musikverein y Theater an der Wien, Arena de Verona, Colón de Buenos Aires, Ópera de Filadelfia, Gran Teatro del Liceo, L'Auditori y Palau de la Música de Barcelona, Palau de la Música y Palau de les Arts de Valencia, Teatro Real y Auditorio Nacional de Música de Madrid, Salle Gaveau y Casa de la Radio de París y en las óperas de Lausana, Montpellier, Vichy y Fráncfort. Ha sido dirigida por Afkham, Ono, Pons, Bolton, Daniel, Antonini, Onofri, Corti, Marriner y Prat. En escena ha trabajado con Albertí, La Fura dels Baus, Els Comediants, Carsen, Holten, Pasqual, Cunillé, Cosentino, Deschamps y Kirchner. Entre sus grabaciones destacan las realizadas junto a Garrido y Dantone, Cappella Mediterranea y Forma Antiqva, así como las dirigidas por Heras-Casado, un dvd de *La Salustia* de Pergolesi, tres discos con la Orquesta Barroca de Sevilla y registros para RNE, BBC Radio, Radio France y ORF. Entre sus últimos compromisos destacan el estreno de *Abglanz* de Magrané con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, *Andrómeda encadenada* de Charles en Barcelona y Darmstadt, y la *Sinfonía n.º 4* de Mahler con la Real Filharmonía de Galicia. Y entre los próximos *Je suis narcissiste* en Sevilla, *Così fan tutte* en Valladolid, *Arabella* en Oviedo y giras en Austria y España con Concentus Musicus Wien. Esta temporada Hinojosa ha participado en el estreno de *Policias y ladrones* en La Zarzuela.

## Carol García

Colatino

Mezzosoprano



© Javier Naval

Ha ganado importantes premios en los concursos: Montserrat Caballé, Francisco Viñas, Belvedere Competition y Operalia. Formó parte del Atelier Lyrique de la Ópera Nacional de París. Especialista en repertorio rossiniano y barroco, ha cantado: *El barbiere di Siviglia* en Massy, Burdeos, Montreal, Mallorca, La Coruña, Pamplona, Parma o Milwaukee; *L'italiana in Algeri* en Montpellier; y *La cenerentola* en la Ópera de Tours o Bilbao. Ha cantado también *Così fan tutte* (Dorabella), *Don Giovanni* (Elvira), *Le Portrait* (Jean), *L'Orfeo*, *El amor brujo* (Candela), *Il Farnace* (Selinda) en la Ópera National du Rhin, Concertgebouw (Ámsterdam) y Mulhouse; *Carmen*, *Werther* en Barcelona, Trieste y Lima; *L'Orfeo* en Nancy y París; *Roméo et Juliette* en Valladolid; *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* en Montpellier; *Vendado es Amor, no es ciego* en La Coruña y la *Misa n.º 3* de Schubert con la Orquesta de Radiotelevisión Española. Recientemente ha interpretado *Les contes d'Hoffmann* en el Liceo, *La casa de Bernarda Alba* en Málaga y *Viva la mamma!* y *La cenerentola* en el Teatro Real. Próximamente interpretará el papel de Angelina de *La cenerentola* en el Liceo. En La Zarzuela Carol García ha participado en las producciones de *Clementina* de Boccherini, *La casa de Bernarda Alba* de Ortega, *Don Gil de Alcalá* de Penella, *El barberillo de Lavapiés* y *Pan y toros* de Asenjo Barbieri, la recuperación de *Benamor* de Luna, la coproducción con la Fundación Juan March de *Il finto sordo* de García, así como en un recital de canción catalana en *Notas de Ambigü* y un *Concierto de Navidad*.

## Marina Monzó

Tulia

Soprano



© Gemma Escribano

Nacida en Quart de Poblet (Valencia). Termina los estudios de flauta travesera y canto en el Conservatorio de Valencia. Estudia técnica vocal con Isabel Rey, Gioacchino Zarrelli, Mariella Devia, Daniela Dessì y Renata Scotto. En 2016 hizo su debut operístico en Bilbao con el papel protagonista de *La sonnambula*. Ese mismo año formó parte de la Accademia Rossiniana de Pésaro, dirigida por Alberto Zedda. Allí debutó como la Condesa de Folleville en *Il viaggio a Reims*. También ha cantado el papel de Gilda en *Rigoletto* en el Teatro San Carlo de Nápoles y el Teatro de la Villa de Luxemburgo, Giulia en *La scala di seta* en la Ópera Real de Mascate y el Rossini Opera Festival de Pésaro, así como Susanna en *Le nozze di Figaro* y Zerlina de *Don Giovanni* en el Gran Centro Nacional de China en Pekín; Norina en *Don Pasquale* y Adina en *L'elisir d'amore* en el Teatro del Maggio Musicale en Florencia y Despina en *Così fan tutte* en el Palau de les Arts de Valencia. Más reciente son sus actuaciones como Donna Anna en *Don Giovanni* en la Welsh National Opera en Cardiff, la Reina de la Noche en *Die Zauberflöte* en el Teatro Nacional de Múnich o *Il viaggio a Reims* en la Ópera Alemana de Berlín. Cabe destacar entre sus próximos trabajos *La sonnambula* en Lieja, *Don Pasquale* en Palermo, *Medée* en Madrid, *Rigoletto* en Berlín o *Die Entführung aus dem Serail* en Múnich. En La Zarzuela Marina Monzó ha interpretado los papeles Marola en *La tabernera del puerto* de Sorozábal y Rosaura en *Los gavilanes* de Guerrero; y ha ofrecido un recital con obras de García y Rossini en el ciclo de *Notas del Ambigiú*.

## Judit Subirana

Laureta

Mezzosoprano



© Chian Jorrell

Nacida en Barcelona. Comenzó su carrera musical tocando el violín y la viola. Desde joven formó parte de varios coros y estudió canto con Mariona Pallach y Marta García. Continúo sus estudios en el Conservatorio Príncipe Nicolás de Groningen con Marcel Boone y terminó su licenciatura con Hanneke de Wit. En la actualidad realiza su maestría en la Academia de la Música de Basilea con Marcel Boone y Rosa Domínguez. Ha asistido a clases magistrales de Margreet Honig, Salomé Kamer y Barbara Bonney. También ha trabajado con directores musicales como Paul Triepels, Elsina Jansen, Nico van der Meel y Eelko Moolenaar. Judit Subirana ha cantado en el *Elias* de Mendelssohn, *Musikalische Exequien* de Schutz, *Jesu meine Freude* y *Unser Leben ist ein Schatten* de Bach, el *Requiem* de Arnesen o la *Misa en re mayor* de Dvořák, bajo la dirección de Joop Schets, Merlijn Wackers, Marcel Joosen o Marion Bluthard. Asimismo, ha participado en el *Requiem* de Verdi, dirigido por Edo de Waart, en el Concertgebouw de Ámsterdam; y ha actuado en producciones como *The little sweep* y *La traviata*. Recientemente ha interpretado el papel protagonista de *La cenerentola* en la Academia de la Música de Basilea, bajo la dirección de musical Rodolfo Fischer y de escena de Pablo Maritano, y en el Opera Studio el personaje de Zerlina en *Don Giovanni*, con Hélio Vida y Lisenka Heijboer Castañón. Ha grabado *Donde hay violencia, no hay culpa* de José de Nebra, dirigido por Miguélez Rouco, con el Ensemble Los Elementos. Judit Subirana canta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

## Borja Luna

Sexto

Actor



© Alejandra Ortiz

Se inicia desde niño en estudios artísticos, y durante diez años, en el Conservatorio Profesional de Música en la especialidad de violonchelo. También estudia pintura antes de empezar en el mundo de la interpretación. Licenciado en interpretación gestual por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. En teatro comienza de la mano de Miguel Narros; trabajará luego con Ernesto Caballero, Alfredo Sanzol, Carme Portaceli o Raúl Fuertes y con centros de producción como el Teatro Español, la Fundación Juan March, el Centro Dramático Nacional o la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Es miembro de la tercera promoción de la Joven CNTC y cofundador de la compañía Venezia Teatro, con la que trabaja en la producción y la escena hasta 2015. En el mundo audiovisual ha trabajado para *Sin huellas* (Prime Video), *Cristo y Rey* (Atresplayer), *Isabel* (Televisión Española), *Las chicas del cable* (Netflix), *Salvajes (El cuento del lobo)* de Álex Galán o *Animales sin collar* de Jota Linares. En 2015 es galardonado con el premio a Mejor Actor Revelación en los premios del Academia Central de Teatro en Pekín (China) por su trabajo en *El laberinto mágico*, dirigido por Caballero, del CDN. También es nominado a los Premios de la Unión de Actores, en 2014 y 2019, por su trabajo en *Isabel* y *Animales sin collar*, respectivamente. En 2014 obtiene una Mención Especial del Jurado al Reparto en el Festival de Málaga de Cine Español por su actuación en el cortometraje *Deil*, de David Rodríguez. Borja Luna actúa ahora por primera vez para el Teatro de la Zarzuela.

## Manuela Velasco

Espíritu de la leyenda de Lucrecia

Actriz



© Bernardo Doral

Comienza a desarrollar sus dotes como actriz siendo una niña y, con ocho años, realiza un pequeño papel en la serie de televisión *Los desastres de la guerra*. En 1987 debuta de la mano de Pedro Almodóvar en *La ley del deseo*. Poco después comienza a realizar pequeños papeles en series de televisión. El éxito llega en 2007 cuando protagoniza la cinta de terror *REC*, por el que obtiene el Goya en la categoría de «actriz revelación» y el premio a la «actriz principal» en el Festival de Sitges. Ha participado en series de televisión como *La chica de ayer*, *Doctor Mateo*, *Águila roja*, *Aida*, *Velvet*, *Mentiras*, *Traición*, *Amar es para siempre* y *Express*. Debuta en el teatro con *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller, dirigida por Claudio Tolcachir. Después llegan *Feelgood*, por Alberto Castrillo-Ferrer; *Bajo terapia*, *Todo es mentira*, *El banquete*, por Catherine Marnas y Helena Pimenta; *Ricardo III*, por Miguel del Arco; *Reinar después de morir*, por Pepa Pedroche; y *La Bella Dorotea*, por Amelia Ochandiano. Vuelve al cine con *El dos de mayo*, dirigida por José Luis García; *REC 2*, por Jaume Balagueró y Paco Plaza; *Amigos*, por Borja Manso y Marcos Cabotá; *Holmes Madrid Suite 1890*, por José Luis García; y *Cuentos de verano*, por Rubén Ochandiano y Carlos Dorego. En 2013 vuelve a dar vida a Ángela Vidal en la cuarta parte de *REC. Apocalipsis*, dirigida por Jaume Balagueró. Más tarde rueda con Fernando Colomo *Antes de la quema* y con Santiago Alvarado *Cuando los años duermen*. Manuela Velasco participó en la producción de *Alma de Dios*, de Serrano, en el Teatro de la Zarzuela.

## Luis Tausía

Ayudante de dirección de escena

© Pelayo Rosal



## Sofía Nieto

Ayudante de vestuario

© Luis Millán



## Arancha Rodigálvarez

Ayudante de vestuario

© Luis Millán



## Alfonso Malanda

Ayudante de iluminación

© Foto Nébor



## Ensemble Los Elementos



© Alfonso Rego López / Amigos de la Ópera de La Coruña

El Ensemble Los Elementos nace en 2018 con la finalidad de interpretar por primera vez con instrumentos de época la zarzuela *Vendado es Amor, no es ciego*, del bilbitano compositor José de Nebra, uno de los mayores exponentes del barroco español. Fundado por Alberto Miguélez Rouco, está compuesto por músicos de diversas nacionalidades, la mayoría de ellos vinculados a la Schola Cantorum Basiliensis de Suiza. Uno de sus principales objetivos es la interpretación, recuperación y difusión del rico patrimonio musical español, especialmente el del siglo XVIII. En 2019 el grupo graba *Vendado es Amor, no es ciego* de José de Nebra en colaboración con la Schola Cantorum Basiliensis para el sello discográfico Glossa, registro que obtuvo una excelente repercusión nacional e internacional, lo que los lleva a interpretar dicha zarzuela en el Festival de Amigos de la Ópera de La Coruña en 2020. Su segundo disco, *Cantadas*, álbum solista de Alberto Miguélez Rouco dedicado a la obra sacra de José de Nebra y Francisco Corselli sale al mercado en 2021,

y la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa*, también de José de Nebra, en octubre de 2022, siendo la primera grabación mundial de la misma. Recientemente el ensemble ha participado, junto a Miguélez Rouco, en el ciclo Universo Barroco del Auditorio Nacional de Música de Madrid con *Vendado es Amor, no es ciego*, junto a su director Miguélez Rouco, y en febrero de 2023 recuperan el *Miserere* a 8 de José de Nebra en Basilea. Con esta producción escénica de *La violación de Lucrecia (Donde hay violencia, no hay culpa)* el Ensemble Los Elementos se presenta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

**VIOLINES PRIMEROS**  
CLAUDIO RADO (CONCERTINO)  
MAURO SPINAZZÉ  
MARTA RAMÍREZ GARCÍA-MINA

**VIOLINES SEGUNDOS**  
MARIA INES ZANOVELLO  
NATALIE CARDUCCI  
JAUME GURI BATLLE

**VIOLAS**  
ALBA ENCINAS  
GIULIA MANFREDINI

**VIOLONCHELOS**  
THOMAS CHIGIONI  
GIULIO PADOIN

**CONTRABAJOS**  
ISMAEL CAMPANERO NIETO  
ANDRÉS ARROYO

**TRAVERSOS**  
PABLO GIGOSOS RICO  
LAURA QUESADA ALCAIDE

**OBOES**  
OLGA MARULANDA  
CLARA ESPINOSA ENCINAS

**TROMPAS**  
LUCIEN JULIEN-LAFERRIÈRE  
JULES LÉZY

**FAGOT**  
ÁNGEL ÁLVAREZ

**PERCUSIONES**  
PEDRO ESTEVAN

**ARCHILAÚD Y GUITARRA BARROCA**  
PABLO FITZGERALD

**TIORBA Y GUITARRA BARROCA**  
JADRAN DUNCUMB

**CLAVE**  
JULIO CABALLERO PÉREZ

**DIRECCIÓN MUSICAL Y CLAVE**  
ALBERTO MIGUÉLEZ ROUCO



5

Sección

## *LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA*

Escenografía

EMANUELE SINISI

106

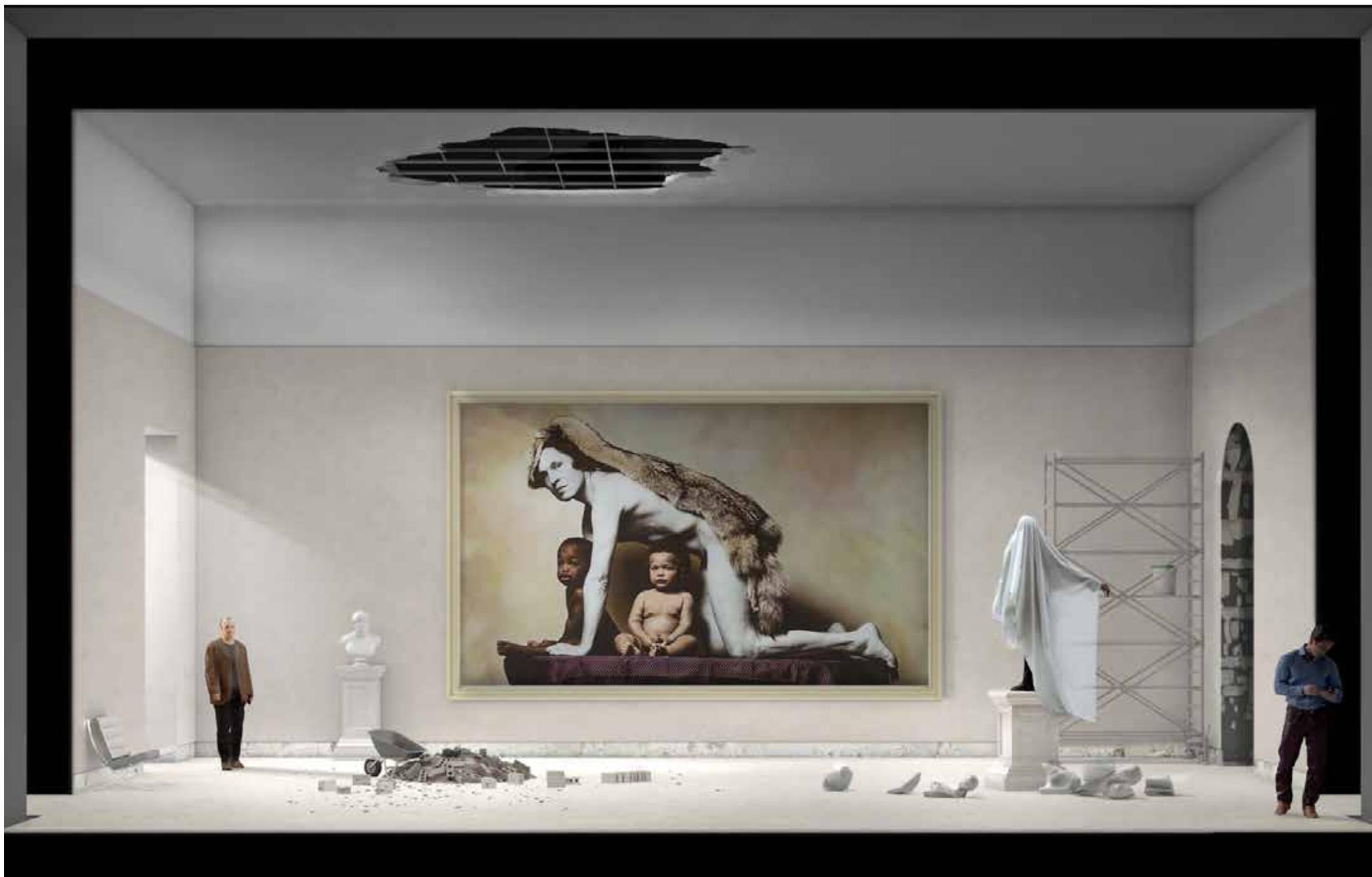
Figurines

RAFAEL R. VILLALOBOS

110



22 / 23



© Boceto de Emanuele Sinisi para la escenografía de *La violación de Lucrecia* (Primera jornada)



© Boceto de Emanuele Sinisi para la escenografía de *La violación de Lucrecia* (Segunda jornada)



Lucrecia

© Figurín de Rafael R. Villalobos para el vestuario de *La violación de Lucrecia*



Lucrecia

© Figurín de Rafael R. Villalobos para el vestuario de *La violación de Lucrecia*



Colatino

© Figurín de Rafael R. Villalobos para el vestuario de *La violación de Lucrecia*



Colatino

© Figurín de Rafael R. Villalobos para el vestuario de *La violación de Lucrecia*



Tulia

© Figurín de Rafael R. Villalobos para el vestuario de *La violación de Lucrecia*



Laureta

© Figurín de Rafael R. Villalobos para el vestuario de *La violación de Lucrecia*



Sexto

© Figurín de Rafael R. Villalobos para el vestuario de *La violación de Lucrecia*



Espíritu de la leyenda de Lucrecia

© Figurín de Rafael R. Villalobos para el vestuario de *La violación de Lucrecia*



6

Sección

## EL TEATRO

Ministerio de  
Cultura y Deporte  
120

Teatro de la Zarzuela  
Personal  
121

Coro Titular del Teatro  
de la Zarzuela  
124

Orquesta de la Comunidad  
de Madrid  
125

Próximas actuaciones  
126

# Ministerio 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**  
JUAN JOSÉ ARECES MAQUEDA

**SUBDIRECTOR GENERAL DE TEATRO**  
JAVIER DE DIOS LÓPEZ

**SUBDIRECTOR GENERAL DE MÚSICA Y DANZA**  
ANA BELÉN FAUS GUIJARRO

**SUBDIRECTOR GENERAL DE PERSONAL**  
IGNACIO ANGULO RANZ

**SUBDIRECTORA GENERAL  
ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA**  
LETICIA GONZÁLEZ VERDUGO

# Teatro 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**  
AGUSTÍN DELGADO

**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  
ÁNGEL HERNÁNDEZ  
RAFAEL FERNANDO PACHECO

**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  
JOSÉ LUIS VÉLIZ  
ANTONIO WALDE

**MATERIALES MUSICALES  
Y DOCUMENTACIÓN**

VIGOR KURIC

**OFICINA TÉCNICA**

MARÍA DEL PILAR AMICH  
ANTONIO CONESA  
MARÍA DÍAZ MONTERO  
LUIS FERNÁNDEZ  
NÉLIDA JIMÉNEZ  
DEBORAH MACÍAS  
JOSÉ MANUEL MARTÍN  
MÓNICA PASCUAL  
RAÚL RUBIO

**PELUQUERÍA**

JOSÉ ANTONIO CASTILLO  
EMILIA GARCÍA  
MARÍA CARMEN RUBIO

**PIANISTAS**

LILLIAM MARÍA CASTILLO  
RAMÓN GRAU  
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ

**PRODUCCIÓN**

EVA CHILOECHES  
CRISTINA LOBETO  
CARLOS ROÓ

**REGIDURÍA**

MARÍA SONIA BLANCO  
ALFONSO ENRIQUE  
ALBA MARÍA PASTOR  
ÁFRICA RODRÍGUEZ  
MÓNICA YAÑEZ

**SALA**

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

**SASTRERÍA**

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  
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  
MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ  
SONIA MARTÍNEZ  
CAROLINA MASETTI  
ELENA MIRÓ  
MILAGROS POBLADOR  
CARMEN PAULA ROMERO  
SARA ROSIQUE  
ELENA SALVATIERRA

## CONTRALTOS

JULIA ARELLANO  
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  
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  
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)  
MARGARITA BUESA  
ANA CAMPO  
ANDRAS DEMETER  
CONSTANTIN GÍLCEL  
ALEJANDRO KREIMAN  
REYNALDO MACEO  
PETER SHUTTER  
GLADYS SILOT  
ERNESTO WILDBAUM  
EVA ORTELLS (A)

## VIOLINES SEGUNDOS

MARIOLA SHUTTER (S)  
ROCÍO GARCÍA (S)  
OSMAY TORRES (AS)  
ROBIN BANERJEE  
MAGALY BARÓ  
AMAYA BARRACHINA  
ALEXANDRA KRIVOBORODOV  
IGOR MIKHAILOV  
FELIPE MANUEL RODRÍGUEZ  
IRUNE URRUTXURTU  
BALINT VARAY  
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 SALDAÑA

## 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

ALEJANDRO ARIAS (S)  
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  
(A) Academista

## INSPECTOR

EDUARDO TRIGUERO

## REGIDOR

ADRIÁN MELOGNO

## ESCENA

ANDRÉS H. GIL  
ALBERTO RODEA

## PRODUCCIÓN

JAVIER LUCÍA  
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 actuaciones

Marzo - abril 2023

DEL 25 DE MARZO AL 1 DE ABRIL DE 2023  
**EXPOSICIÓN: TERESA BERGANZA.  
 SUS VESTIDOS DE CONCIERTO**  
 AMBIGÚ DEL TEATRO DE LA ZARZUELA  
 (SOLO EN EL HORARIO DE LAS REPRESENTACIONES)

LUNES, 27 DE MARZO DE 2023. 20:00 H  
**CICLO DE LIED. RECITAL V**  
 MARIANNE CREBASSA MEZZOSOPRANO  
 JOSEPH MIDDLETON PIANO

VIERNES, 31 DE MARZO DE 2023. 20:00 H  
**CONCIERTO: UNA SERENATA ESPAÑOLA**  
 CELSO ALBELO TENOR  
 ORQUESTA DE PULSO Y PÚA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

LUNES, 3 DE ABRIL DE 2023. 20:00 H  
**CICLO DE LIED. RECITAL VI**  
 ANDRÉ SCHUEN BARÍTONO  
 DANIEL HEIDE PIANO

LUNES, 10 DE ABRIL DE 2023. 20:00 H  
**NOTAS DEL AMBIGÚ, VIII: EN TERRAS DESPANYA**  
 EGERIA

DOMINGO, 23 DE ABRIL DE 2023. 12:00 H  
**DOMINGOS DE CÁMARA, III: CUARTETO MANUEL DE FALLA**

**CICLO DE CONFERENCIAS, VI: TRATO DE FAVOR**  
 ANA VEGA TOSCANO CONFERENCIANTE (DISPONIBLE EN FACEBOOK / YOUTUBE)

DEL 29 DE ABRIL AL 21 DE MAYO DE 2023. 20:00 H / 18:00 H  
**TRATO DE FAVOR ESTRENO ABSOLUTO**  
 LUCAS VIDAL  
 BORIS IZAGUIRRE



### 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-30957-2022

NIPO DIGITAL: 827-23-037-8

[teatrodelazarzuela.mcu.es](http://teatrodelazarzuela.mcu.es)



ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:





[teatrodelazarzuela.mcu.es](http://teatrodelazarzuela.mcu.es)



Síguenos en

