



TEATRO DE
LA ZARZUELA



CHAPLIN

EN LA ZARZUELA

PROYECCIÓN DE PELÍCULAS MUDAS CON
MÚSICA EN DIRECTO

30 de diciembre de 2013 / 6 de abril de 2014

Dirección musical de
TIMOTHY BROCK



CHAPLIN EN LA ZARZUELA

Retrato de Charles Chaplin. Copyright © Roy Export Company Establishment

Lunes, 30 de diciembre de 2013
18:00 horas

THE GOLD RUSH (1925)
(La quimera del oro)

Dirección de **Charles Chaplin**
Música original de **Charles Chaplin**
Restauración de la partitura original de **Timothy Brock** (2006-07)

Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid
Dirección musical **Timothy Brock**

Martes, 22 de abril de 2014
20:00 horas

THE CIRCUS (1928)
(El circo)

Dirección de **Charles Chaplin**
Música original de **Charles Chaplin**
Restauración de la partitura para actuaciones en directo: **Timothy Brock** (2003)

Orquesta de la Comunidad de Madrid
Dirección musical **Timothy Brock**



THE GOLD RUSH

(La quimera del oro)

REPARTO

EL BUSCADOR SOLITARIO
GEORGIA
EL GRAN JIM
BLACK LARSEN
HANK CURTIS
JACK
AMIGAS DE GEORGIA
BUSCADORES DE ORO

CAMARERO

Charles Chaplin
Georgia Hale
Mack Swain
Tom Murray
Henry Bergman
Malcolm Waite
Betty Morrissey, Joan Lowell
John Rand, Heinie Conklin,
Albert Austin, Allan Garcia, Tom Wood
Stanley J. Sandford

FICHA TÉCNICA

Guión, dirección y producción
Fotografía
Cámaras
Director artístico
Música original
Dirección musical

Charles Chaplin
Roland E. Totheroh
Jack Wilson, Mark Marlatt
Charles D. Hall
Charles Chaplin
Max Terr

Año: 1925

Nacionalidad: Estados Unidos

Distribución: United Artists

Duración aproximada: 1 hora y 28 minutos

Music for The Gold Rush Copyright © Roy Export Company Establishment and Bourne Co. All rights reserved.

CHAPLIN
EN LA ZARZUELA

ARGUMENTO

Charlie Chaplin Studios (1925)

Charlot, un buscador de oro solitario y valiente, pero con poco carácter, busca fama y fortuna entre los decididos hombres que atraviesan el Paso de Chilkoot hacia lo desconocido durante la loca fiebre por encontrar oro escondido en los parajes desérticos de Alaska. El hecho de estar solo, su enorme ambición, su estoicismo pacífico y su inadecuado atuendo le convierten en el hazmerreír de sus compañeros y en víctima de los rigores implacables del helado norte.

Atrapado en una terrible ventisca, casi acaban con él las garras heladas de la tormenta cuando tropieza con la cabaña de Black Larsen, un desertor. Larsen, sin compadecerse de él, le echa a empujones por la puerta de atrás a merced de la muerte, cuando el Destino, que protege los designios de sus hijos sencillos, se le aparece en la persona de Big Jim McKay.

McKay logra vencer al desertor tras una terrible lucha, y Charlot y su rescatador ocupan la cabaña, al tiempo que echan de ella a su involuntario anfitrión para que vaya en busca de comida. Ambos están a punto de morir de hambre cuando entra un oso y lo cazan para abastecer su despensa.

Una vez amainada la tormenta, se dirigen hacia la ciudad más próxima y McKay hacia su mina escondida, la más rica de Alaska. Pero McKay se encuentra con que el desertor ha tomado posesión de su propiedad, y en la lucha que se produce después cae al suelo tras recibir un golpe de pala de Larsen, el cual huye del lugar para posteriormente morir arrollado por una avalancha. McKay recobra la consciencia, pero el golpe le hace perder la memoria.

Charlot llega a una de las ciudades que surgieron rápidamente sobre el rastro del oro, donde se convierte en el principal entretenimiento del pueblo, en víctima de los bromistas y en provocador de las burlas y de la hilaridad de los parroquianos del cabaret.

Fija su atención en Georgia, reina de los artistas del cabaret, y se enamora de la muchacha a primera vista. A su manera tímida y patética, la ama platónicamente y soporta las burlas de los brutos del lugar para alegrarse la vista en medio de su desdicha. Se le acumulan las desgracias hasta que, en una cruel broma, Jack Cameron, el donjuán del campamento, le entrega una afectuosa nota de Georgia. Creyendo que ella la había escrito para él, el infeliz enamorado empieza a buscar febrilmente a la muchacha en el cabaret, cuando entra en el local Big Jim McKay, que ha recuperado parcialmente la memoria.

Big Jim no piensa más que en averiguar dónde se encuentra la cabaña para localizar su mina perdida. Reconoce a Charlot y le agarra gritándole para que le lleve hasta la cabaña y convertirse ambos en millonarios. Pero su enamorado amigo descubre en ese momento a la muchacha en el balcón y, zafándose de él, va como una flecha a abrazarla y a declararle su amor para sorpresa de ella y de la multitud. Arrastrado sin contemplaciones fuera del local por McKay, Charlot grita a Georgia que pronto volverá a por ella convertido en millonario.

Ha pasado un año, y Big Jim y su socio, Charlot, regresan a Estados Unidos rodeados de todo lo que las riquezas pueden comprar. Sin embargo, el corazón del enamorado aún anhela a su amada. Georgia ha desaparecido, y él la ha buscado en vano. La fama del golpe de suerte de los socios se ha extendido, y unos periodistas suben a bordo del barco para entrevistarles. Charlot consiente amablemente en volverse a poner su ropa vieja para hacerse una nueva fotografía. Pero al tropezar en la escalera de la toldilla cae rodando en brazos de Georgia, que regresa a Estados Unidos como pasajera en tercera clase.

Los periodistas se dan cuenta de su romance y preguntan quién es la muchacha. Charlot susurra algo a Georgia, la cual asiente con la cabeza. Cogidos del brazo, posan para las fotos mientras los periodistas exclaman con entusiasmo: «¡Esta va a ser una gran historia!».

LA RESTAURACIÓN DE LA PELÍCULA

David Gill y Kevin Brownlow (1992)

Prácticamente todo el trabajo que hemos estado haciendo en estos veinte años anteriores se remonta a nuestra serie Hollywood. Fue a raíz de los problemas que tuvimos para obtener el permiso para utilizar el material de Chaplin de Mo Rothman de donde fue surgiendo la posibilidad de dedicarnos al Chaplin desconocido. Esto nos mostró cuánta belleza y habilidad escondía la música de Chaplin para *Luces de la ciudad* dentro de las limitaciones de la banda sonora de 1931. Así pues, cuando hablamos con Rachel Ford, administradora de los negocios de Chaplin, acerca de la posibilidad de presentar una reposición de *live cinema* (cine en directo) de una de sus películas mudas, llegamos felizmente a un acuerdo para *Luces de la ciudad* cuando estaba claro que no era el momento de intentar hacer el largometraje en el que realmente estábamos interesados: la versión de *The Gold Rush* (*La quimera del oro*) de 1925.

Pueden imaginarse nuestro deleite cuando en 1992 Pam Paumier, sucesora de la Srta. Ford, nos preguntó si estábamos disponibles para trabajar en la restauración de *La quimera del oro*. Los espectáculos en directo de *Luces de la ciudad* que Carl Davis había dirigido por todo el mundo habían tenido tal éxito que ella quiso aprovechar el renovado interés por Chaplin que había generado. A Carl también le había picado el bicho de Chaplin y estaba deseando continuar con otro largometraje. La familia de Chaplin había accedido generosamente a financiar todo el trabajo.

Cuando Chaplin decidió en 1942 reeditar su obra maestra en una versión abreviada con un texto narrado por él mismo, en cierto modo creó una película nueva. Por aquel entonces, el cine mudo se consideraba simplemente pasado de moda, y pensó que añadirle una narración sería un modo de revivirla. Sin embargo, en la actualidad, esto parece anticuado en sí mismo. Aun así, irónicamente, es esta versión la que se ha convertido en oficial durante más de 50 años, aunque la original sólo hubiera tenido una vida de 17 años antes de su retirada. Chaplin, tan eficiente como siempre a la hora de proteger su trabajo, se aseguró de que no quedara ninguna copia rondando por ahí tras su exhibición. Según parece, durante casi 20 años después de su reexhibición no hubo ningún otro «avistamiento» de la copia original de 1925. Más tarde, a principios de los 60 volvió a aparecer en Estados Unidos, ocasionalmente en 35 mm, pero sobre todo en 16 mm.

El Archivo Nacional de Cine y Televisión (National Film and Television Archive, NFTVA) británico de Londres tenía tres pequeños fragmentos de una copia en nitrato a máxima abertura sobre un material con tinte lavanda, fechados como una combinación de 1926 y 1931. En la cámara de seguridad de Chaplin había una copia del negativo que llevaba la marca «UA Japan». De excelente calidad, esto nos proporcionó la máxima abertura aunque fuera la versión de 1942. Pero teníamos la esperanza de conseguir algo más. Entretanto, contábamos con toda la obra original en papel que se conservaba en el Archivo Chaplin, incluidos dos guiones de continuidad, uno hecho en 1925 por los Laboratorios Rothacker Aller y otro de Rollie Totheroh en 1938. También habíamos recibido un guión hecho en 1989 por E. Hunter Hale, en el cual se habían ido comparando meticulosamente las copias de 16 mm de 1925 con las versiones de 1942. Así pues, disponíamos de abundantes referencias en papel para ayudarnos, pero ¿dónde estaban las copias?

Ninguno de los archivos que figuraban como poseedores de copias en el catálogo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (Fédération Internationale des Archives du Film, FIAF) en París disponía de material de 35 mm de máxima apertura. Sin embargo, uno de ellos, el Instituto Alemán de Cinematografía (Deutsches Institut Fur Filmkunde) de Wiesbaden contaba con dos copias combinadas de 35 mm de una «versión pirata de 1925» que habían sido confiscadas por los tribunales alemanes en 1962 después de que Chaplin hubiera demandado con éxito al distribuidor alemán y «propietario» de las copias, Raymond Rohauer.

Rohauer nos dijo con orgullo que había adquirido el material sobre *La quimera del oro* al comprar toda la película que Chaplin había dado instrucciones de destruir cuando se le impidió regresar a Estados Unidos en 1952. Aprovechando que los derechos de propiedad habían vencido en Estados Unidos (aunque posteriormente se han restaurado), él la exhibió allí en la década de los 60. Sin embargo, fracasó al intentar lo mismo en Alemania. Cuando nos dedicábamos al Chaplin desconocido nos mostró una copia en 16 mm, pero aunque declaró poseer la bella copia en 35 mm de

la que se había obtenido, nunca la llegó a mostrar. Casi todas las numerosas y variadas copias en 16 mm de *La quimera del oro* que habíamos localizado parecían estar vinculadas a las de Rohauer, aunque nadie haya sido capaz de encontrar el material original sobre el que éste había trabajado. Todas estas copias en 35 mm parecen haber desaparecido, excepto la hallada en Wiesbaden.

Las dos copias llegaron de Wiesbaden en mayo. Una se hallaba en cuatro rollos dobles, mientras que la otra estaba incompleta, con sólo tres rollos. Alguien había estampado toscamente títulos en alemán y una partitura orquestal de Konrad Elfers, ambas estaban muy desgastadas y faltaban fragmentos. Sin embargo, nuestra suerte fue cambiando poco a poco, ya que los Laboratorios Metrocolor de Londres consiguieron sacar un negativo y una copia que, aunque la imagen no fuera tan nítida como hubiera sido deseable, había perdido casi todos los arañazos.

Para lograr la mejor calidad de imagen vimos que no teníamos realmente otra opción que confiar en el negativo japonés en la medida de lo posible, utilizando el material de Wiesbaden y del NFTVA sólo en caso necesario. No obstante, teníamos algunas dudas: no sabíamos aún hasta qué punto la versión de 1942 podía diferir de la de 1925 en cuanto al resultado. Por ejemplo, si Chaplin había utilizado distintas tomas, entonces no conseguiríamos restaurar el original más genuino.

Al comparar las escenas fotograma a fotograma, observamos que en la mayoría de los casos Chaplin había utilizado las mismas tomas que en 1925, pero las obtenidas por la segunda cámara. Esto significaba que, salvo en las escenas que mostraban una acción diferente (por ejemplo, cuando cocinaba su bota) podíamos utilizar las de 1942, y que la única variación sería que el ángulo de la cámara estaría situado ligeramente más a la derecha de la acción. Creo que el único lugar donde este ángulo distinto afecta al resultado es en el baile de los panecillos. En la versión de 1925, Charlot mira directamente a la cámara en lugar de hacia un lado de ésta, lo que le proporciona un impacto ligeramente mayor. Sin embargo, dado que la copia de Wiesbaden tiene un corte brusco y varios destellos blancos intermitentes, pensamos que lo más importante era conservar la continuidad del baile. El motivo por el cual Chaplin tuvo que recurrir a la otra cámara o a las tomas alternativas era para evitar los cortes bruscos que se producirían al suprimir los intertítulos. No obstante, en varias ocasiones decidió utilizar un plano del negativo maestro de 1925 y aceptar el corte brusco resultante. Esto queda de manifiesto principalmente en el primer plano del cabaret, donde dos hombres que están entrando en la sala desaparecen de repente mientras Georgia baja por las escaleras.

Aparte de algunos planos extra que Chaplin rodó para contribuir a la continuidad o para asegurarse de que no se perdiera la acción vital debido al mayor grosor de la línea de la abertura de sonido (un primer plano del gato en la secuencia del baile), los verdaderos cambios producidos en la película se encuentran en las escenas que suprimí. Las más significativas son las de la Nochevieja, en numerosas secuencias que desarrollan la relación de Georgia y Jack, y en la última escena del barco donde Charlie y Georgia posan para un fotógrafo. Parece que Chaplin decidió en 1942 restar protagonismo a Georgia, con lo que se pierde el desarrollo más sutil de su amor por Charlot. En la versión de 1925, Georgia se siente claramente atraída por Jack, a pesar de su tosquedad. En la última escena del cabaret, la nota que escribe va claramente dirigida a Jack, y constituye un intento de reconciliación por haberle abofeteado la noche anterior. Escribe: «Siento lo que hice anoche. Por favor, perdóname. Te quiero. Georgia». Sin embargo, en la versión de 1942, se convierte en: «Por favor, perdóname por no venir a cenar. Me gustaría verte y explicártelo. Georgia». Con esta alteración se pierde la confusión sobre la nota en toda su cruel intensidad, además de la humillación de Georgia.

Aunque existen varios momentos en los que sólo hemos sido capaces de recuperar un plano incompleto, aún faltan tres planos que figuran en el guión de Toheroh: los exteriores de la tormenta mientras la cabaña se desliza por la nieve.

La principal decepción será que hemos tenido que utilizar un formato de abertura de sonido para la mayoría de los planos sustituidos, y que para evitar un cambio distractor de fotograma en la pantalla hemos tenido que optar por mantener un fotograma de sonido a todo lo largo. La velocidad de proyección es de 22 fotogramas por segundo, lo que proporciona un mejor *tempo* a la acción que los 24 fps a los que tiene que pasar la copia de sonido.



Chaplin durante el rodaje de *The Gold Rush*. © Roy Export Company Establishment

Dado que muchos de los títulos originales, incluidos los principales, se habían perdido o deteriorado, decidimos rehacerlos todos y mantener la coherencia en todo el conjunto. Para ello, seguimos el texto que aparecía en los guiones de 1925 y 1938, aunque la sintaxis pueda parecer extraña. Ansiábamos mantener los títulos decorativos para «Georgia», pero todos los lugares donde aparecían estaban muy deteriorados, y el último, en el que la rosa languidece con los pétalos caídos, tenía sólo unos pocos fotogramas. Frameline, que realizó todo nuestro trabajo de títulos, aprovechó la magia de los avances electrónicos más recientes para reconstruir estos títulos a partir de un único fotograma.

En resumen: el 75% de las escenas proceden del negativo japonés de 1942, el 22% de la copia de Wiesbaden y el 3% de la copia en nitrato del NFTA. La longitud actual de la película restaurada es de 2.359 m. Puesto que la longitud indicada en el estreno era de 2.608 m, únicamente podemos suponer que parte de esta diferencia podría deberse a cortes efectuados por Chaplin después de la primera exhibición.

Consideramos a esto un trabajo aún en marcha, ya que todavía queda mucho que hacer para poder decir que se trata de una restauración completa. Sólo los dioses saben si alguna vez lo conseguiremos, al igual que con esas otras películas perdidas esperando a ser redescubiertas. Sin embargo, lo que demuestra esta restauración es que *La quimera del oro* de 1925 recibió con justicia el calificativo de obra maestra. Se trata de una película más densa y más compleja, con un juego entre los personajes más sutil que la versión que hemos conocido durante los últimos 53 años.

© Roy Export Company Establishment. Reservados todos los derechos.

LA MÚSICA DE LA PELÍCULA

Timothy Brock

Esta partitura contiene lo que más me gusta de la forma de escribir de Chaplin. Es enormemente libre y, en mi opinión, una de las más profundas y oscuras. Deja también clara la talla de Chaplin como compositor en 1942. Dos años antes había escrito la partitura de *El gran dictador*, y tardaría otros cinco en componer la de *Monsieur Verdoux*. Sólo podemos suponer que, sin la presión del vencimiento de un plazo inminente, para un compositor cinematográfico todo ese tiempo es más que un incentivo para recrearse en el detalle y la delicadeza. Por tanto, esta partitura es sintomática de lo que puede hacer un compositor cuando dispone de tiempo suficiente.

La versión original de 1925 de *The Gold Rush (La quimera del oro)* precedió en seis años al intento de Chaplin de componer su primera partitura completa, la de *Lucas de la ciudad*, y la recopilación de la partitura de 1925 (por Carli Elinor y Chaplin, aún conservada en los archivos Chaplin de Montreux) se utilizó para acompañar la exhibición inicial en los cines hasta que la película dejó de ser demandada con frecuencia tras el advenimiento del cine sonoro. Después de estar en circulación durante sólo 17 años (y sólo cinco durante la época de las orquestas en los cines de películas mudas), la versión «sonora» de la película se exhibió con una partitura nueva compuesta en 1942; sin embargo, esta es la partitura que asociamos a *La quimera del oro*.

Escrita con ayuda del pianista y arreglista Max Terr, músico de plantilla de la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) a quien se acreditó como compositor del tema según Metro News, la partitura de 1942 se escribió para servir de fondo musical narrativo a la dramatización de la locución de Chaplin en sustitución de los intertítulos. Por supuesto, originalmente la música nunca había tratado de servir tan altos propósitos, sino que constituía el único medio de mantener el contacto aditivo con el público. Sin embargo, a pesar del cuidado en los detalles que se aprecia en esta música, la idea de llevar la partitura a un primer plano a través de una interpretación en directo no supuso un avance tan importante.

Cuando Chaplin trabajaba sobre el piano (como muestran las grabaciones privadas descubiertas recientemente de Chaplin componiendo entre 1952 y 1969), se centraba sobre todo en la estructura melódica y en la progresión de los acordes, independientemente de la medida. Para Chaplin la melodía era lo primero; la medida venía después. Esto tal vez se deba a que, al tratarse de un compositor apasionado y no convencional, se liberaba de la servidumbre del metrónomo y componía según lo que oía en su cabeza. Por ejemplo, en los diez primeros compases de *La quimera del oro* hay nada menos que cuatro cambios de medida y, sin embargo, fluye con la naturalidad de cualquier pieza escrita en 4/4.

Como en la mayoría de los largometrajes de Chaplin, la música cumple la función principal de contribuir al éxito de la imagen. Chaplin pretendía que la música no fuera sólo simplemente adecuada, sino que además aportara a la escena lo que exigiera el contenido. De hecho, en la partitura de *La quimera del oro* hay música de tormenta, de lucha, de amor o de cabaret; pero también hay música escrita meticulosamente para el hipo, el hambre, el sueño, la comida, las alucinaciones, las guerras de bolas de nieve, la sospecha, la indignidad, el orgullo y la indiferencia, todos ellos elementos esenciales tanto en la película como en su música.

En esta partitura encontramos la marca de fábrica musical de Chaplin: los pasajes para cuerda oscuros y melancólicos, coloridos solos para oboe y fagot, el arpa omnipresente y la fuerza bruta pura en los metales. Pero aquí la música muestra una exposición de la expresión y del movimiento que fluye con mayor libertad, y el estado de ánimo y el carácter pueden cambiar de inmediato.

La escena del rollo uno donde Charlot tropieza con la cabaña en medio de la tormenta constituye un claro ejemplo de esta forma de escribir. Comienza con vientos que aúllan violentamente en torno a la diminuta cabaña, en cuyo interior se encuentra el igualmente violento forajido Black Larsen (música de tormenta). Mientras el buscador de oro Charlot se dirige hacia la puerta, un montón de nieve acumulada cae del tejado y le sepulta (*glissando* orquestal). Sobresaltado por el ruido (tresillo con la indicación *bruscamente*), Larsen va a la ventana para investigar (tresillos descendentes en

el fagot y en los violonchelos) mientras Charlot se recompone y busca la puerta (patrón en *staccato* descendente en los vientos). Sospechando que pueda tratarse de agentes de la ley, Larsen toma su escopeta y se oculta rápidamente detrás de la puerta (trompas, violonchelos y contrabajos con sordina). Charlot entra en la estancia buscando refugio en una cabaña abandonada, pero lo que se encuentra es un perro abandonado que yace bajo la cama (aquí hace su primera aparición el solitario pasaje recurrente de cuerda). Cuando se sienta para esperar a que amaine la tormenta, las paredes de la endeble cabaña empiezan a agitarse con el viento (trinos en las cuerdas) hasta que el agujero de un nudo de la madera cede (solo de caja china) y hace volar su sombrero por toda la habitación (motivo rápido en las cuerdas, trompas tapadas) y aterriza en un montón de nieve (flautín, oboe). Enfadado, se levanta para recogerlo (solo de clarinete desmayado en 6/8) y descubre una pata de carne, que empieza a devorar al instante (recapitulación del pasaje de la cuerda). Larsen sale de detrás de la puerta (tresillo *bruscamente* suavizado) y ve a Charlot comiéndose su comida, lo cual le enfurece (violonchelos, contrabajos). Cerrando la puerta de golpe (tresillo *bruscamente* modulado), grita a Charlot (*sforzando* orquestal) y le pregunta violentamente qué está haciendo ahí (figura de tresillos en *staccato*). Charlot le responde (solo de clarinete) y Larsen le ordena que se vaya (*sforzando* orquestal). Charlot se ve obligado a marcharse, le saluda con el sombrero (flautín, *pizzicato* en las cuerdas) y se da la vuelta para marcharse.

En el transcurso de estos dos minutos, la música cambia de carácter y de medida alrededor de 20 veces, lo que produce una narración perfectamente sincronizada que parece fluir sin esfuerzo. Sin embargo, son ejemplos como éste los que hacen que las partituras de las películas de Chaplin sean únicas por su sutileza y su sincronización en comparación con otras. En *Tiempos modernos* fue donde introdujo por primera vez este tipo de composición para películas mudas, pero su culminación se halla en *La quimera del oro*. Técnicamente puede ser más avanzada que una partitura típica escrita en 1925, pero musicalmente sigue siendo la del mismo Charlot de once años antes en *Lucas de la ciudad*.

Existe también un importante número de citas en la partitura, práctica bastante habitual por aquel entonces. Sin embargo, la mayoría de los compositores citan música más o menos conocida para dar un significado específico subyacente a su elección, como sucede con el uso que hace Shostakóvich del *Can-can* de Jacques Offenbach para mostrar la degradación y la perversidad de la burguesía parisina en *La nueva Babilonia* de Kotsinev y Trauberg (1929). Por su parte, Chaplin también cita música orquestal célebre de Rimski-Kórsakov, Chaikovski y melodías populares como *Comin' thro the Rye*, *Bonnie*, *Bonnie Banks of Loch Lomond* y *Es un muchacho excelente*, considerada la segunda canción más popular en inglés después de *Cumpleaños feliz*.

Sin embargo, Chaplin utiliza con gran eficacia y con mucha frecuencia 12 compases de una breve miniatura para piano de Johannes Brahms procedentes de sus *Piezas para piano*, op. 118, la *Romanza en fa mayor*. Transcrita intensamente para cuerdas, utiliza este pasaje en los momentos más alegres y tristes de Charlot. No está claro cómo llegó a conocer esta obra, pero es obvio por qué la eligió para *La quimera del oro*. Funciona bellamente como un pasaje tierno y melancólico guiado por las emociones, y se puede interpretar de diversas formas. Su primera aparición significativa se produce en el minuto 30 de la partitura, cuando Charlot ve a Georgia por primera vez en el cabaret y ella extiende la mano amablemente hacia él a modo de saludo cariñoso. Sin modificar el *tempo* musical ni el carácter, este pasaje adquiere un significado completamente distinto cuando Charlot se da cuenta de que a quien ella se alegra tanto de ver es al individuo que se encuentra detrás de él en el momento en que ella pasa de largo por su lado. En estos cinco compases la música empieza con un ademán brillante y cálido, y termina con otro de rechazo y soledad, transformado por la intención de los personajes. Un compositor menos dotado habría tirado por tierra ese *gag* quizás con un extraña solo de trompeta con sordina en el momento justo en que cambia la expresión facial de Charlot. Sin embargo, Chaplin poseía un agudo oído musical para reflejar la intensidad del humor, y los tres acordes descendentes finales que concluyen la línea melódica transmiten en ese momento exactamente lo que requería, un tierno error.

En 1992, los herederos de Chaplin decidieron recrear la versión muda de *La quimera del oro* de la mano del talento de Kevin Brownlow y David Gill, de Photoplay Productions, en Londres. Entonces se decidió utilizar la música de 1942 para acompañarla, y encargaron a Carl Davis que hiciera un

arreglo de la partitura para adaptarla a su recreación, arreglo que se ha utilizado hasta ahora para las interpretaciones en directo.

Quisiera dar las gracias a la Asociación Chaplin y a Kate Guyonvarch por su generosidad, no sólo por proporcionarme todas las partituras y manuscritos originales de Montreux, sino también una reproducción digitalizada de la grabación de la banda sonora óptica original. Trabajé intensamente en la restauración de *La quimera del oro* en otoño de 2006.

Al igual que todas mis restauraciones de las películas de Chaplin para las interpretaciones en directo, mi intención ha sido ir directamente a la fuente de los indicios encontrados en los manuscritos originales de las partituras y de las partichelas. A lo largo de nueve meses he tratado de recopilar toda la información musical posible, ya que se habían realizado numerosos cambios escritos y no escritos en la música tal como se había grabado en noviembre de 1941. Como es habitual, mi principal fuente de información proviene de las partichelas individuales de los intérpretes, no de la partitura completa. Las partituras completas se han utilizado estrictamente para los copistas de las partichelas y carecen de indicaciones sobre los cambios realizados en la interpretación, ya que Chaplin realmente no había oído ni una sola nota hasta ese momento. En todas y cada una de las entradas de los ocho rollos, Chaplin o Terr habían modificado algo que posteriormente se había escrito a mano en las partichelas de los intérpretes en el momento de la grabación. Estas indicaciones poseen un inestimable valor para saber con la mayor exactitud cómo sonaba la partitura para Chaplin.

Algunos de estos cambios eran de escasa importancia (manejo del arco en las cuerdas), pero otros no (omisión de pasajes enteros). En muchos casos, las secciones musicales se reorquestaron o rearticulaban de forma que alteraron la pieza musical hasta tal punto que cambiaba profundamente su significado, y por tanto su impacto. También se incluían ciertos instrumentos que no aparecían en la partitura principal ni en la del director, pero sí en las partichelas y en la grabación. Por ejemplo, si abrimos la partichela del 7.º atril de violines del rollo tres, en una entrada hay escrito a lápiz «tomar acordeón», donde el violinista (que, según parece, sabía tocar el acordeón) deja su instrumento y toca el pasaje al acordeón con los demás violines, leyendo la parte para piano adherida al reverso de su partichela de violín. Esto proporciona a la escena del cabaret un sabor sin duda más rústico y añade un toque característicamente chaplinesco al desarrollo.

En algunos casos las partichelas han incrementado el misterio en lugar de resolverlo. En la parte de percusión aparecen escritas dos letras, «sp.» en el margen superior de una nota para caja china del rollo 5. El enigma se resolvió cuando, después de analizar exhaustivamente este pasaje en la pista óptica de 1942, me di cuenta de que uno de los dos percusionistas, *ad libitum*, tocaba un solo de cucharas para subrayar la música de violín popular que acompañaba a la escena de los dos ancianos caballeros que bailaban en la Nochevieja. Esto proporcionaba a la música un sonido entre vivo y desvinculado que no me imaginaba que pudiera producirse de ningún otro modo. No habría sido posible descubrir esto sin la combinación de las partichelas con las marcas a lápiz y la versión de la pista óptica.

El tamaño original de la orquesta era de 41 músicos, conjunto formado por flautín, 2 flautas, oboe, corno inglés, 3 clarinetes, clarinete alto, clarinete bajo, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, tuba, piano, celesta, arpa, acordeón, percusión y cuerdas. Tomando cada partichela, la partitura completa, la partitura del director, la grabación y las anotaciones iniciales originales de Chaplin/Terr, espero haber conseguido una partitura lo más cercana posible al oído de Chaplin.

© Timothy Brock
(www.timothybrock.com)

CHAPLIN
EN LA ZARZUELA



THE CIRCUS

(El circo)

REPARTO

EL VAGABUNDO
EL DUEÑO DEL CIRCO
SU HIJASTRA, JINETE DEL CIRCO
REX, FUNAMBULISTA
EL VIEJO PAYASO
EL JEFE DE LA PROPIEDAD
EL MAGO
EL ASISTENTE DEL JEFE DE LA PROPIEDAD
PAYASO
CARTERISTA
POLICIA
EL DOMADOR DE ANIMALES
LEÓN
MONO
MONO
MONO

FICHA TÉCNICA

Guión y dirección
Producción
Escenografía
Fotografía
Cámaras
Asistente al director
Dirección artística
Editor
Música

Año: 1928
Nacionalidad: Estados Unidos
Distribución: United Artists
Duración aproximada: 1 hora y 11 minutos

Charles Chaplin
Allan García
Merna Kennedy
Harry Crocker
Henry Bergman
Stanley J. Sandford
George Davis
John Rand
Armand Triller
Steve Murphy
Bill Knight
Jack Pierce
Numi
Bobby
Josephine
Jimmy

Charles Chaplin
Charles Chaplin (United Artists)
Charles Chaplin
Roland E. Tothoroh
Jack Wilson, Mark Marlatt
Harry Crocker
Charles D. Hall
Charles Chaplin
Charles Chaplin

CHAPLIN
EN LA ZARZUELA

ARGUMENTO

David Robinson

Charlot deambula por la feria de un circo y se ve involucrado en un enredo con un carterista y con la policía dentro de una atracción y una sala de espejos. Al huir de sus perseguidores, entra apresuradamente en la pista del circo y estropea el número de un ilusionista, lo cual hace las delicias del público.

El circo atraviesa por dificultades económicas, y su propietario ve en este nuevo payaso una esperanza de salvación. El único problema es que sólo resulta divertido cuando no pretende serlo. Así pues, casi sin darse cuenta acaba por convertirse en el comediante estrella del espectáculo, pero pronto se enamora de una bella y joven amazona que monta a pelo, la maltratada hija del dueño del circo.

El romance prospera, a pesar de los encuentros de Charlot con un león y con otros peligros del circo hasta que surge un rival, un nuevo y atractivo funambulista llamado Rex. Sin embargo, los intentos de nuestro protagonista por competir, no sólo en el plano romántico, sino también en la cuerda floja, acaban de forma catastrófica. El circo se traslada, dejando a Charlot o solo sobre la marca redonda que ha dejado el circo en la hierba, lo único que queda ya del espectáculo.

HISTORIA DE LA PELÍCULA

David Robinson

«*El circo* fue para Charles Chaplin su primer Premio de la Academia —aún no le llamaban Óscar—, el cual recibió en la primera ceremonia de presentaciones, en 1929. En la mención del premio especial se decía: “Por su versatilidad y genio como escritor, intérprete, director y productor”».

La película sin duda merecía ese honor. Contiene algunas de sus mejores invenciones cómicas, sutilmente equilibradas con un sentimentalismo sobre el cual ejerce un estricto control. Sin embargo, resulta paradójico que sea la única de sus producciones maduras que Chaplin no menciona ni una vez en su extensa autobiografía. En 1964 era una película que, al parecer, prefería olvidar.

El motivo de ello no estaba en la propia película, sino en el cúmulo de adversidades que se produjeron durante su rodaje. Chaplin se hallaba inmerso en plena ruptura de su matrimonio con Lita Grey: la producción de *The Circus (El circo)* coincidió con uno de los divorcios más indecorosos y sensacionalistas del Hollywood de los años 20, ya que los abogados de Lita trataron por todos los medios de arruinar la carrera de Chaplin a base de echar por tierra su reputación. Durante el momento álgido de la batalla legal, la producción de *El circo* tuvo que suspenderse por completo durante ocho meses, ya que los abogados trataron de hacerse con la propiedad de los bienes del estudio. Chaplin se vio obligado a ocultar en lugar seguro todo el material rodado.

Por si sus problemas domésticos no fueran suficientes, la película parecía abocada a todo tipo de desastres. Incluso antes de comenzar el rodaje, la gran carpa circense que constituía el principal escenario de rodaje quedó destruido por un vendaval. Al cabo de cuatro semanas de rodaje, Chaplin descubrió que todo el metraje realizado había quedado inutilizable por una negligencia del laboratorio. En el noveno mes de rodaje se declaró un incendio en el estudio que destruyó decorados y accesorios. Más adelante, cuando el equipo regresó al trabajo tras la parada obligatoria, observaron que el desarrollo inmobiliario galopante de Hollywood había transformado mientras tanto el escenario y lo había dejado irreconocible. A pesar de todo esto, siguieron surgiendo problemas hasta el final. Para la última escena, en la que el circo se marcha de la ciudad, se remolcaron los vagones hasta el lugar de rodaje. Sin embargo, cuando el equipo regresó al segundo día, el tren del circo había desaparecido por completo. Lo habían robado unos alegres estudiantes que querían hacer con él una hoguera maratoniense. Por fortuna, en esa ocasión Chaplin llegó justo a tiempo de evitar la catástrofe.

A pesar de todo este caos, Chaplin logró crear un largometraje de hábil comedia y admirable estructura. Todo el argumento había surgido de una única idea: Chaplin se había imaginado una escena de emociones cómicas como aquellas en las que era especialista su coetáneo Harold Lloyd. La escena que visualizó fue la secuencia del clímax, en la cual, después de ocupar el puesto del funambulista, suspendido a gran altura sobre la pista del circo, es atacado por unos malvados monos que se han escapado. Le arrancan los pantalones para mostrar que se le ha olvidado ponerse mallas. A partir de este momento de pesadilla como clímax construyó el conjunto que conducía a ello, así como el final para concluirlo.

Charlot es contratado como payaso por un circo ambulante. Se enamora de la maltratada hija del dueño del circo, pero encuentra un rival insuperable en el atractivo funambulista recientemente incorporado. Es tratando de competir con este rival cuando se enfrenta a los pérfidos monos.

El papel de la heroína corrió a cargo de Merna Kennedy, una bella bailarina de 18 años que debutaba por primera vez en el cine, mientras que el rival de Charlot en el amor lo interpretó Harry Crocker, un atractivo y mundano joven. Chaplin y Crocker dedicaron semanas a dominar las habilidades del funambulismo. Pero Chaplin corrió otros riesgos aparte de la cuerda floja. En las escenas con leones hizo alrededor de 200 tomas, en muchas de las cuales él se encontraba realmente en la jaula de los leones. Así pues, no todo era interpretación en sus miradas de terror. Aparte de momentos emocionantes, la película contiene algunos de sus *gags* más logrados, entre los cuales destacan las primeras escenas en la sala de los espejos de la feria, y fuera de la atracción donde él y un rufián hostil se ven obligados a posar como autómatas. El largometraje era tan rico en momentos cómicos, que Chaplin se vio obligado y consiguió eliminar por completo todo un episodio maravillosamente desarrollado —en realidad una pequeña película en sí mismo— en la cual él se confundía con un par de gemelos idénticos que habían ganado un premio. Esta secuencia virtuosista, con sus brillantes efectos de doble exposición para que un mismo actor, Doc Stone, interpretara a ambos gemelos, constituye un homenaje al ingenio técnico de los colaboradores de Chaplin.

Swing high little girl

A finales de los 60, después de haber pasado años tratando de olvidarla, Chaplin retomó *El circo* para reeditarla con una nueva partitura compuesta por él mismo. Escribió incluso un tema, *Swing high little girl (Colúmpiate alto, muchachita)*, para cantarlo sobre los títulos de crédito. Con este fin, se contrató a un vocalista profesional, pero el director musical, Eric James, reconoció que el propio Chaplin cantaba la canción mucho mejor. Así pues, le persuadió para que grabara la canción a pesar de sus 79 años, en lo que parecía un símbolo de su reconciliación con el largometraje que tantos disgustos le había costado.

«Swing little girl
Swing high to the sky
And don't ever look at the ground
If you're looking for rainbows
Look up to the sky
You'll never find rainbows
If you're looking down
Life may be dreary
But never the same
Some day it's sunshine
Some day it's rain
Swing little girl
Swing high to the sky
And don't ever look to the ground
If you're looking for rainbows
Look up to the sky
But never, no never, look down.»

«Colúmpiate, muchachita,
sube alto hacia el cielo
no mires al suelo jamás.
Si buscas los arco iris,
mira hacia el cielo.
Nunca encontrarás los arco iris
si miras abajo.
La vida puede ser triste,
pero nunca igual.
Un día brilla el sol
y otro llueve.
Colúmpiate, muchachita,
sube alto hacia el cielo
no mires al suelo jamás.
Si buscas los arco iris,
mira hacia el cielo,
pero jamás, jamás, mires abajo.»

LA MÚSICA DE LA PELÍCULA

Timothy Brock

Escrita en 1968, durante su etapa musical tardía, Chaplin nos muestra su don único para captar un sonido elemental particular. Estas páginas casi huelen a serrín y a maquillaje. La conmovedora serie de números de banda circense, intercalados con interesantes reflexiones acerca de la dureza que conlleva la vida en el circo, aparecen dirigidas de una forma abierta y divertida.

Existen sutiles pero características diferencias en la manera de abordar cada actuación del circo. Para la muchacha acróbata, la música siempre es una marcha viva mientras los payasos realizan sus números con sus zapatos rechonchos y blandos. En la escena culminante, Charlot interpreta su número de la cuerda floja con un vals ligero, sin saber el grave peligro que corre. Cada una de estas escenas «públicas» lleva consigo cierta carga de contrapeso a través del drama que viven los personajes entre bastidores, de manera que Chaplin compuso una música que incluyera en su estructura todos estos elementos.

En general, la partitura es ligera en comparación con las primeras, aunque uno de los pasajes musicales más conmovedores de Chaplin llega al final del todo, cuando entra el solo de violonchelo para ofrecernos una exhalación orquestal que transmite una enorme soledad, cuando Charlot se queda solo de nuevo, mientras el circo levanta sus postes y se traslada.

La restauración de la partitura me llevó seis meses entre 2002 y 2003, para lo cual trabajé con los manuscritos originales de los archivos de Chaplin en Montreux. La partitura requiere flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 saxos altos, un saxo tenor, fagot, trompa, 2 trompetas, 2 trombones, 2 percusionistas, guitarra, mandolina, piano y cuerda.

© Timothy Brock
(www.timothybrock.com)



CHARLES
CHAPLIN

ACTOR,
GUIONISTA,
DIRECTOR,
PRODUCTOR,
COMPOSITOR...



318x

CHAPLIN
ZARZUELA

1

¹ Chaplin durante el rodaje de «The Gold Rush»
© Roy Export Company Establishment



Charles Spencer Chaplin nació en Londres el 16 de abril de 1889. Sus padres eran actores y cantantes. La muerte de su padre en 1901 y la posterior enfermedad de su madre, hacen que tenga que abrirse paso en el mundo del espectáculo. Debutó con la compañía juvenil The Eight Lancashire Lads y pronto destacó como bailarín de claqué. En 1903 sube al escenario por primera vez, en *Sherlock Holmes*, de William Gillette.

Posteriormente, actuó en vodeviles hasta que, entre 1908 y 1913, se unió a la compañía del empresario de *music hall* Fred Karno, con la que hizo giras por Francia y Estados Unidos. Durante la segunda a este país, firma un contrato con Keystone Studios para hacer películas.

Entre 1914 y 1917, trabaja para los estudios Keystone, Essanay —donde empieza a trabajar con actores como Edna Purviance, Ben Turpin o Leo White— y la Mutual Film Corporation. En septiembre de 1915, se estrenan sus primeras películas en Francia. Los distribuidores bautizan al personaje como «Charlot». Para entonces, se ha convertido en el artista mejor pagado del mundo.

En 1918, decide convertirse en productor independiente y construye sus propios estudios —los Estudios Chaplin—, donde rodará *A Dog's Life* y *Shoulder Arms*. Al año siguiente, funda la United Artists, junto a Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David W. Griffith, y comienza el rodaje de *The Kid*.

Para la United Artists dirigió ocho películas: *A Woman of Paris* (1923), en la que sólo aparecía en un cameo, *The Gold Rush* (1925), *The Circus* (1928), *City Lights* (1931), *Modern Times* (1936),

² Retrato Charles Chaplin.
The Gold Rush © Roy Export SAS.

⁴ Chaplin tocando el violín.
Copyright © Roy Export Company Establishment

³ Escena de «The Circus»
The Circus © Roy Export S.A.S.



7



5

CHARLES CHAPLIN

The Great Dictator (1940), donde tomó la palabra por primera vez en la pantalla, *Monsieur Verdoux* (1947), en la que aparecía sin los habituales bigote, pantalones bombachos y bastón, y *Limelight* (1952).

En ese mismo año, abandona los Estados Unidos: su actitud a favor de la Unión Soviética durante la guerra había provocado ataques contra él y varias solicitudes para que se lo expulsara del país. Se instala en Londres y, más tarde, en Vevey (Suiza); al año siguiente, vende sus estudios.

En 1957, estrena la comedia *A King in New York* y en 1966, su última película: *A Countess from Hong Kong*, para Universal Pictures, con Sophia Loren y Marlon Brando como protagonistas.

En sus últimos años, recibió distinciones como el Oscar especial de 1972 o el nombramiento como Caballero por la reina Isabel II de Inglaterra en 1975. Falleció el día de Navidad de 1977, mientras dormía.

Escribió, además, cuatro libros: *My Trip Abroad*, *A Comedian Sees the World*, *My Autobiography* y *My Life in Pictures*, así como todos sus guiones. Músico autodidacta, compuso y publicó numerosas canciones —*Sing a Song, With You, Dear, in Bombay, There's Always One You Can't Forget, Smile, Eternally, You are My Song*—, así como la banda sonora de todas sus películas. También las produjo y financió, además de ser su autor y director, y de actuar en todas ellas.



⁵ Escena de «The Circus»
The Circus © Roy Export S.A.S.

⁷ Chaplin durante el rodaje de «The Gold Rush».
© Roy Export Company Establishment

⁶ Escena de «The Circus»
The Circus © Roy Export S.A.S.

⁸ Escena de «The Gold Rush»
The Gold Rush © Roy Export S.A.S.



Timothy Brock

Nacido en Seattle, este compositor y director de orquesta es una reconocida autoridad en la música del siglo XX, especialmente en la obra de Dmitri Shostakóvich y de los compositores del periodo «Entartete Musik»: llevó a cabo el estreno americano y, en algunas ocasiones, el estreno mundial de obras de Victor Ullman, Pavel Haas, Edwin Schulhoff y el mismo Shostakóvich, restaurando para Boosey&Hawkes la famosa partitura de este último para la película *La Nueva Babilonia*. Pero además de la restauración de partituras originales, Brock es un gran compositor y su lista de trabajos incluye música escrita para obras maestras del cine mudo (*Nosferatu*, *Faust* y *Sunrise*, de Friedrich Murnau; *Diary of a lost girl* y *Die Büchse der Pandora*, de G.W. Pabst; *Lady Windermere's Fan*, de Ernst Lubitsch; *Nanook of the North*, de Robert J. Flaherty; *The General*, *Sherlock Junior*, *Steamboat Hill Jr*, etc., de Buster Keaton; *Das Kabinet des Dr. Caligari*, de Robert Wiene; *Blackmail*, de Alfred Hitchcock; *Three Bad Men*, de John Ford y *Fu Mattia Pascal*, de Marcel L'Herbier). Actualmente escribe la partitura para las películas *Frau im Mond*, de Fritz Lang y *Der Golem*, de Paul Wegener. Timothy Brock ha dirigido las principales orquestas del mundo (New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Teatro Massimo de Palermo, así como las orquestas de Lille, Burdeos, Lyon, Estrasburgo, Los Angeles Chamber Orchestra, Staatstheatre Braunschweig, Berner Symphonie-Orchester, Teatro Comunale de Bolonia, Milwaukee Symphony Orchestra, ORF Radio en el Konzerthaus de Viena, Orchestre de l'Île de France, Orchestre de la Suisse Romande, BBC Symphony Orchestra, BBC Scottish Symphony y ha sido director residente de la Orchestra National de Lyon, Konzerthaus de Viena y Teatro Comunale de Bolonia en numerosos proyectos). En los últimos meses ha colaborado en dos ocasiones con la New York Philharmonic. También se ha presentado por primera vez en la Salle Pleyel de París y con la BBC Scottish Symphony ha actuado en tres ocasiones en Lyon y ha estrenado obras de Chaplin en una gira por Estonia. Con la Het Brabant Orkest ha realizado por tercer año consecutivo una gira por Holanda con el Proyecto Chaplin. Dirigió en Singapur, China y Malasia y también dos nuevas producciones de Sergei Prokofiev: *Alexander Nievski* e *Iván el Terrible* en París y Lyon. Como director musical Brock es una de las principales autoridades en Chaplin y ha restaurado las partituras originales que éste compuso para *Modern Times*, *City Lights*, *The Kid*, *The Circus*, *A Woman of Paris*, algunos cortos y finalmente, *The Gold Rush*. En el Teatro de la Zarzuela ha dirigido a la Orquesta Titular y a la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid en las proyecciones de *Carmen*, *A Burlesque on «Carmen»*, *City Lights* y *Modern Times*.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Paolo Pinamonti Director **Cristóbal Soler** Director musical **Javier Moreno** Gerente **Margarita Jiménez** Directora de producción **Alessandro Rizzoli** Director técnico **Antonio Fauró** Director del Coro

Ángel Barreda Jefe de prensa **Luis Tomás Vargas** Jefe de comunicación y publicaciones **Juan Lázaro Martín** Adjunto a la dirección técnica **Noelia Ortega** Coordinadora de producción **Almudena Pedrero** Coordinadora de actividades pedagógicas

Área técnico - administrativa

María Rosa Martín Jefa de abonos y taquillas
José Luis Martín Jefe de sala
Eloy García Director de escenario
Nieves Márquez Enfermería
Damián Gómez Jefe de mantenimiento

Audiovisuales Jesús Cuesta, Manuel García Luz, Álvaro Sousa, Juan Vidau
Ayudantes técnicos Ricardo Cerdeño, Antonio Conesa, Luis Fernández Franco, Isabel Villagordo, Francisco Yesares
Caja Antonio Contreras, Israel del Val
Caracterización Aminta Orrasco, Gemma Perucha, Begonia Serrano
Centralita telefónica Mary Cruz Álvarez, María Dolores Gómez
Climatización Blanca Rodríguez
Coordinador de construcciones escénicas Fernando Navajas
Coordinadora informática Pilar Albizu
Electricidad Pedro Alcalde, Guillermo Alonso, Javier García Arjona, Raúl Cervantes, Alberto Delgado, José P. Gallego, Fernando García, Carlos Guerrero, Ángel Hernández, Rafael Fernández Pacheco
Gerencia Nuria Fernández, María José Gómez, Rafaela Gómez, Cristina González, María Reina Manso, Francisca Munuera, Manuel Rodríguez, Isabel Sánchez
Mantenimiento Manuel A. Flores

Maquinaria Ulises Álvarez, Luis Caballero, José Calvo, Mariano Fernández, Francisco J. Fernández Melo, Óscar Gutiérrez, Sergio Gutiérrez, Ángel Herrera, Joaquín López, Juan Alberto Luaces, Jesús F. Palazuelos, Carlos Pérez Carlos Rodríguez, Raúl Rubio, Eduardo Santiago, Antonio Vázquez, José A. Vázquez, José Veliz, Alberto Vicario, Antonio Walde
Peluquería Ernesto Calvo, Esther Cárdbaba
Producción Manuel Balaguer, Eva Chiloeches, Mercedes Fernández-Mellado, Isabel Rodado
Regiduría Mahor Galilea, Juan Manuel García
Sala y otros servicios Santiago Almena, Blanca Aranda, Antonio Arellano, Francisco Barragán, José Cabrera, Isabel Cabrerizo, Segunda Castro, Eleuterio Cebrián, Elena Félix, Eudoxia Fernández, Mónica García, Esperanza González, Francisca Gordillo, Francisco J. Hernández, María Gemma Iglesias, Julia Juan, Eduardo Lalama, Carlos Martín, Juan Carlos Martín, Concepción Montes, Fernando Rodríguez, Pilar Sandín, M^a Carmen Sardiñas, Mónica Sastre, Francisco J. Sánchez
Sastrería María Ángeles de Eusebio, María del Carmen García, Isabel Gete, Roberto Martínez, Montserrat Navarro
Secretaría de dirección Victoria Fernández Sarró
Secretaría de prensa y comunicación Alicia Pérez
Taquillas Alejandro Ainoza
Tienda Javier Párraga
Utilería David Bravo, Andrés de Lucio, Vicente Fernández, Francisco J. González, Pilar López, Francisco J. Martínez, Ángel Mauri, Ángela Montero, Carlos Palomero, Juan C. Pérez

Área artística

Director de estudios musicales Manuel Coves
Asistente al director musical Victoria Vega
Materiales musicales y documentación Lucía Izquierdo
Pianistas Juan Ignacio Martínez, Lilliam M^a Castillo, Celsa Tamayo
Secretaría técnica Guadalupe Gómez

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Violines primeros Víctor Arriola (c), Santiago Juan, Chung Jen Liao (ac), Ema Alexeeva (ac), Peter Shutter, Pandeli Gjezi, Alejandro Kreiman, Andras Demeter, Ernesto Wildbaum, Constantin Glicel, Reynaldo Maceo, Margarita Buesa, Gladys Silot
Violines segundos Paulo Vieira (s), Mariola Shutter (s), Osmay Torres (as), Irune Urrutxurtu, Igor Mikhailov, Magaly Baró, Robin Banerjee, Amaya Barrachina, Fernando Rius, Alexandra Krivoborodov
Violas Juan Martín (s), Alexander Trotchinsky (s), Raquel Tavira (as), Lourdes Moreno, Vessela Tzvetanova, Blanca Esteban, Eva María Martín, José Antonio Martínez, Dagmara Szydlo
Violonchelos John Stokes (s), Rafael Domínguez (s), Nuria Majuelo (as), Pablo Borrego, Dagmar Remtova, Edith Saldaña, Benjamín Calderón
Contrabajos Francisco Ballester (s), Luis Otero (s), Manuel Valdés, Eduardo Anoz
Arpa Laura Hernández
Flautas Cinta Varea (s), M^a Teresa Raga (s), M^a José Muñoz (p) (s)
Oboes Juan Carlos Báguena (s), Vicente Fernández (s), Ana María Ruiz
Clarinetes Justo Sanz (s), Nerea Meyer (s), Pablo Fernández, Salvador Salvador
Fagotes Francisco Más (s), José Luis Mateo (s), Eduardo Alaminos
Trompas Joaquín Talens (s), Alberto Menéndez, Ángel G. Lechago, José Antonio Sánchez, David Cuenca
Trompetas César Asensi (s), Eduardo Díaz (s), Faustí Candel, Óscar Grande
Trombones José Enrique CotoÍ (s), José Álvaro Martínez (s), Francisco Sevilla (as), Pedro Ortuño, Miguel José Martínez (tb) (s)
Percusión Concepción San Gregorio (s), Óscar Benet (as), Alfredo Anaya (as), Eloy Lurueña, Jaime Fernández
Auxiliares de orquesta Adrián Melogno, Jaime López
Inspector Eduardo Triguero
Archivo Alaitz Monasterio
Administración Cristina Santamaría
Producción Elena Jerez
Coordinadora de producción Carmen Lope
Gerente Roberto Ugarte Alvarado
Director titular Víctor Pablo Pérez

(c) Concertino (ac) Ayuda de concertino (s) Solista (as) Ayuda de solista (TB) Trombón bajo (p) Piccolo

JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Violines primeros Elsa Sánchez Sánchez, Abel Cruz Lezama, Ana Campo Mayor, Raquel Ovejas Cádiz, Natalia Hernantes Barceló, Joaquín Torre Gallego, Jorge Almansa Bolaños, Mario Puerta Gil de Gómez, Juan Alises Fontecha, Leonardo Rivas Micoud
Violines segundos Alejandra Ureña Gómez, Enrique Carlsson Longa, Eduardo Muñoz Hernández, Sofía de Vicente Herrero, Carolina Camp Guasp, Paula del Pozo de Juan, Diego Sánchez Escribano, Paula Angulo Ramírez, Marta López Pérez
Violas Pedro Barberán Solar. **Inspector orquesta.** Claudia Pérez González, Elena Santana de la Rosa, Guillermo Gil García, Alejandro Lobo Rhyman, Sara Ramírez Rodríguez
Violonchelos Gema Pérez Oliver, Ana Camacho Iborra, Diego Ramírez Rodríguez, Julia Caro Trigo,
Contrabajos Miguel Pedraza González, María Ángeles Pla Sacristán, Arantxa Múgica Corrales
Flauta Marta Femenía Martínez, Isabel María Carrasco Conejero
Oboe Mercedes Guzmán García
Clarinete Francisco José Espinosa, Carlos López Onate, Ramón Femenía Martínez
Fagot Miguel García Fernández
Trompas Carles Pérez i Esteve, Marcos Cruz Pardeiro
Trompeta Diego Tasa Chaveli, Rubén Simó Llácer
Trombón Juan José Conejero Benito
Trombón bajo Beatriz Blázquez Velayos
Tuba Diego Valls Ortega
Percusión Diego Casado Rodríguez, Carlos Jiménez Bargeño, Jorge Alberto González-Reynoso Sarabia
Piano Elena Frutos Fernández
Arpa Iván Bragado Poveda
Acordeón M^a Ángeles del Pino Iglesias
Saxos: David Nañez, Domingo Oliver, Daniel García-Page
Banjo: Miguel Iniesta
Gerente: Víctor Gil
Asesora docente: Mercedes Gómez
Auxiliar de producción: Andrés Gil



The Gold Rush © Roy Export S.A.S.

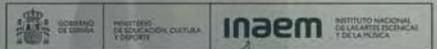
CHAPLIN

EN LA ZARZUELA

CHAPLIN EN LA ZARZUELA



<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>



Precio venta al público 3 €

The Circus © Roy Export S.A.S.