

A black and white photograph of a concrete floor. A dark, vertical rod or pipe runs down the right side of the frame. In the lower right corner, there is a prominent, irregular red stain, resembling blood. The floor has a speckled texture. The title text is overlaid on the left side of the image.

Iphigenia
en
Tracia



ÚNICO EN EL MUNDO



IPHIGENIA EN TRACIA

Zarzuela en dos jornadas

Música

José de Nebra

Libreto

Nicolás González Martínez

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

Nueva producción del Teatro de la Zarzuela

Edición crítica de José Máximo Leza
Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2016



Duración aproximada

Jornadas Primera y Segunda: 80 minutos (sin entreacto)

Fechas y horarios

15, 19, 23, 25 y 27 de noviembre de 2016, a las 20:00 h.
(domingo, 18:00 h.)

Funciones de abono 15, 19, 23, 25 y 27 de noviembre

Funciones con autodescripción: 25 y 27 de noviembre

Función con visita táctil: 27 de noviembre (16.30 h.)

Para más información, visite la página web: teatrodelazarzuela.mcu.es



Índice

1 *Iphigenia en Tracia*

Ficha artística

08

Reparto

09

Introducción

10

Argumento

12

Números musicales

14

Frederic Amat, la escena pintada

16

2 Artículos

Iphigenia en Tracia

o La curación por el espíritu

PABLO VIAR

22

Aventuras en la salvaje Tracia

JUAN JOSÉ CARRERAS

24

Obras compuestas por José de Nebra

GORKA RUBIALES

38

3 Libreto

El sueño

EURÍPIDES

50

El bosque

J.W. GOETHE

50

Jornada Primera

52

Jornada Segunda

60

4 Cronología y biografías

Cronología de José de Nebra

GORKA RUBIALES

68

Biografías

78

5 Fotografías de escena

Iphigenia en Tracia

JAVIER DEL REAL

88

6 El Teatro

Teatro de la Zarzuela

Personal

98

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

100

Orquesta de la Comunidad de Madrid

101

El Bar del Ambigú

102

Información

103

Próximas actuaciones

104



1

Sección

IPHIGENIA EN TRACIA

Ficha artística
08

Reparto
09

Introducción
10

Argumento
12

Números musicales
14

Frederic Amat, la escena pintada
16



16 / 17

F

icha artística

R

eparto

Dirección musical	Francesc Prat
Dirección de escena	Pablo Viar
Escenografía	Frederic Amat
Vestuario	Gabriela Salaverri
Iluminación	Albert Faura
Maestro repetidor	Roberto Balistreri
Ayudante de dirección	Carlos Roó
Ayudante de escenografía	Roger Orra
Ayudante de vestuario	Rosa Engel
Ayudante de iluminación	Sergio Torres

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

Realización de la escenografía	NEO Escenografía, SL
Realización del vestuario	Taller de Pipa y Mila González
Estampación textil	Marina Salaverri
Tinte y ambientación	María Calderón
Utilería	Hijos de Jesús Mateos, SL

Ifigenia
Sacerdotisa de Diana

Orestes
Príncipe de Micenas

Dircea
Princesa de Tracia

Polidoro
Príncipe de Ponto

Cofieta
Una sirvienta

Mochila
Un sirviente

María Bayo

Auxiliadora Toledano

Ruth González

Erika Escribá-Astaburuaga

Lidia Vinyes-Curtis

Mireia Pintó

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

I ntroducción

Aunque la fuente de esta historia es la tragedia de Eurípides, es interesante recordar que Dostoyevski alimentaba la idea de que «todas las familias felices se asemejan; cada familia infeliz es infeliz a su modo»; de acuerdo con este pensamiento, la de la desdichada Ifigenia lo es de una forma distinta a la de los demás... tal y como nos muestra Eurípides en sus tragedias o Goethe en el drama que dedica a la hija de Agamenón.

Se trata de «una aproximación poética hacia el evocador universo de los mitos griegos, de la interpretación de los sueños y de la compleja naturaleza del amor», en palabras de director del espectáculo Pablo Viar. Y con este reparto femenino se recrean algunos episodios del ciclo de los famosos Átridas, de un mito inmortal que forma parte de la longeva historia del Mediterráneo.

Pero esta producción no busca solo mostrar una historia mítica, sino que se plantea una novedosa forma escénica para revelar emociones y sentimientos a través de la belleza de la música de un compositor como Nebra. Su marcado espíritu español, con multitud de posibilidades dramáticas, permite su agrupación y enriquecimiento con el fin de aproximarse al público,

que este disfrute de la belleza barroca. La propuesta escénica busca la modernidad, la claridad, la belleza, la fineza en los acabados de cada personaje para así definir los principios fundamentales de la obra.

Y es que con esta producción volvemos a la esencialidad de los personajes: los hermanos Ifigenia y Orestes —representan los valores trascendentales—, los enamorados Dircea y Polidoro —lo efímero de las emociones— y los sirvientes Mochila y Cofieta —el alivio cómico—, que son tres tipos de personajes, a la manera barroca. La propuesta escénica de Frederic Amat hace que la historia de la joven Ifigenia adquiera una clara dimensión actual que evoca, antes de nada, un mundo poético: primero con una coreografía escultórica en movimiento y luego con gigantescos lienzos que se pintan ante nuestros propios ojos.

Es, por tanto, una nueva aventura en la que el público, como ocurre en las pinturas de Velázquez, constituirá la «presencia soberana» en esta ficción; se trata de una propuesta estética en la que todos navegan hacia un mismo destino, si no el de la mítica Táuride, sí el de la lejana y misteriosa Tracia.

I ntroduction

Although the source of this story is the Euripidean tragedy, it is interesting to note that Dostoyevsky encouraged the idea that “all happy families are like each other; each unhappy family is unhappy in its own way”; in line with this opinion, the unfortunate Iphigenia’s family is unhappy in a different way from other families... just as Euripides shows us in his tragedies or Goethe in the drama he dedicated to Agamemnon’s daughter.

We are looking at a “poetic approach to the evocative universe of the Greek myths, of the interpretation of dreams and of the complex nature of love”, in the words of the show’s director, Pablo Viar. And with this female cast, various episodes from the cycle of the famous Atreidae are recreated, from an immortal myth which forms part of the age-old story of the Mediterranean.

But this production does not just seek to show a mythical story, but also to establish a novel performance style to reveal emotions and sentiments through the beauty of the music of a composer of the likes of Nebra. His markedly Spanish spirit provides a multitude of dramatic opportunities which can be grouped together and enriched in order to reach out to the members of the audience, so that they can enjoy

this baroque beauty. The performance proposed aims for a modern twist, clarity, and finesse in the finishing touches of each character in order to define the fundamental principles of the work.

The fact is that with this production we are returning to the essence of the characters: the siblings Iphigenia and Orestes, representing the transcendental values, the lovers Dircea and Polydorus, representing the ephemeral nature of the emotions, and the servants Bundle and Bonnet, the comic relief. These are three types of characters, in the Baroque fashion. Frederic Amat’s proposal for this performance makes the story of the young Iphigenia acquire a clearly present-day dimension which evokes, over and above anything else, a poetic world: firstly with a choreography reminiscent of sculpture in movement, and then with gigantic canvases which are painted before our very eyes.

This is, therefore, a new adventure where the audience, as in the case of Velázquez’s paintings, constitute the “sovereign presence” in this fiction; it is an aesthetic proposal where everyone is sailing towards the same destination, which, if it is not the mythical city of Tauris, is at least the distant and mysterious Thrace.

A

rgumento

Precedentes

CUANDO los griegos emprendieron la conquista de Troya por el rapto de la bella Helena, el viento contrario detuvo su flota en Áulide. Allí, un adivino les advirtió de que este infortunio era causado por el enojo de la diosa Diana, pues el rey de Micenas, Agamenón, había matado una cierva consagrada a esta divinidad. Para apaciguar la ira de Diana el rey debe sacrificar a su hija Ifigenia.

Pero ocurre que en el preciso momento en que Agamenón intenta inmolar a su hija, la diosa Diana, compadecida por este hecho, pone en su lugar a un ciervo y se lleva a la joven a la región de la Taúride, convirtiéndola en sacerdotisa de su templo. A Ifigenia le corresponde ahora sacrificar a todos los náufragos que incautamente pisaban las costas próximas al templo de Diana.

Pasado algún tiempo, Orestes, hermano de Ifigenia y príncipe de Micenas, da muerte a Clitemnestra, su madre, y a su amante Egisto, rey de Frigia, pues ambos habían matado al rey Agamenón. A causa de este atroz asesinato el joven Orestes es perseguido por las Erinias y pierde el juicio. Pero otro oráculo dice que Orestes recobrará la cordura si lleva la estatua de Diana, que se veneraba en su templo de la Taúride, a tierras griegas.

Representación

AL comienzo de la obra el joven Orestes, a quien Ifigenia creía muerto tras malinterpretar un extraño sueño, se presenta en las costas de la Taúride –que por alguna razón el libretista de esta obra cambia por la Tracia–, en un bosque sagrado situado cerca del templo de Diana, donde la princesa local, Dircea, y su prometido Polidoro planean casarse. Pero, al ver a Ifigenia, Polidoro cae enamorado de ella y Dircea, a su vez, se enamorará de Orestes.

El joven extranjero es llevado preso ante la sacerdotisa para ser sacrificado, pero Ifigenia aún sin reconocer de quién se trata en realidad, se niega a cumplir con el sacrificio. Por su parte, Mochila y Cofieta, unos simpáticos sirvientes, comentan sus propias desventuras y parodian las emociones y acciones de los demás.

Finalmente, los hermanos descubren sus verdaderas identidades y deciden escapar juntos. Dircea y Polidoro, aunque sumidos en cierta confusión emocional, retoman sus iniciales promesas de matrimonio. Y el atormentado Orestes, una vez sanado gracias a la compasión de su hermana, regresará junto a ella al reino de su padre.

S

ynopsis

Background

WHEN the Greeks went about the conquest of Troy as a result of the abduction of the beautiful Helen, unfavourable winds kept their fleet at Aulis. It was there that a seer warned them that this ill fortune had been brought on by the wrath of the goddess Diana, because the king of Mycenae, Agamemnon, had killed a deer sacred to Diana. To pacify Diana's anger, the king must sacrifice his daughter Iphigenia.

But at the very moment when Agamemnon attempts to sacrifice his daughter, the goddess Diana, moved to pity by this event, puts a deer in her place, and takes the young woman to the region of Tauris, converting her into a priestess at her temple. It is now Iphigenia's task to sacrifice all shipwreck victims who have dared to set foot on the shores near Diana's temple.

Some time later, Orestes, prince of Mycenae and Iphigenia's brother, slays Clytemnestra, their mother, and her lover Aegisthus, the king of Phrygia, because the two of them had killed King Agamemnon. As a result of this appalling assassination the young Orestes is pursued by the Furies and loses his wits. But another oracle says that Orestes will regain his sanity if he takes the statue of Diana, the object of worship at her temple in Tauris, to Greek lands.

Performance

AT the start of the work, the young Orestes, whom Iphigenia, having misinterpreted a strange dream, believed to be dead, appeared on the coast of Tauris – which for some reason the librettist of this work changes for that of Thrace – in a sacred grove close to the temple of Diana, where the local princess, Dircea, and her fiancé Polydorus plan to wed. But it is love at first sight for Polydorus when he sees Iphigenia, and Dircea in turn will fall in love with Orestes.

The young foreigner is taken as a prisoner to the priestess to be sacrificed, but Iphigenia, still not realising who it really is, refuses to carry out the sacrifice. For their part, Bundle and Bonnet, a pair of jolly servants, comment on their own misadventures and make a parody of the emotions and actions of the rest of the cast.

Finally, the brother and sister discover their real identities and decide to escape together. Dircea and Polydorus, although experiencing a certain amount of emotional turmoil, return to their initial promises of marriage. And the tormented Orestes, cured thanks to his sister's mercy, will return with her to his father's kingdom.

Números musicales

JORNADA PRIMERA

- Nº 1. Obertura
[Allegro]
Aire de minué. Allegro cantabile
Aire de minué. Allegro
- Nº 2. Bailete pastorela (*Pues es de esta selva*)
POLIDORO, DIRCEA, MOCHILA y COFIETA
- Nº 3. Recitativo y Aria
(*Este, riscos incultos / Gozaba el pecho mío*)
DIRCEA
- Nº 4. Recitativo y Aria
(*¡Ah, cielos! / Vacilante pensamiento*)
POLIDORO
- Nº 5. Canción y Coro a cuatro
(*¡Ay, joven infelice, nunca fueras...!*)
IFIGENIA, POLIDORO, DIRCEA,
MOCHILA y COFIETA
- Nº 6. Canción y Coro a cuatro
(*Injustos dioses*)
ORESTES, POLIDORO, DIRCEA,
MOCHILA y COFIETA
- Nº 7. Duetto burlesco
(*¿Tú, tirana, en un monte?*)
COFIETA, MOCHILA
- Nº 8. Recitativo y Aria
(*Pero, dioses, ¿qué veo? / La vida apetecida*)
IFIGENIA, ORESTES
- Nº 9. Seguidillas (*Ya se fue*)
ORESTES, DIRCEA, IFIGENIA, POLIDORO
- Nº 10. Recitativo y Aria a cuatro
(*En fin, ¿otra vez eres mi homicida? / Muera un afecto incierto*)
IFIGENIA, DIRCEA, POLIDORO, ORESTES

JORNADA SEGUNDA

- Nº 11. Instrumental
- Nº 12. Instrumental
- Nº 13. Seguidillas (*¿Qué han de ser los maridos...?*)
COFIETA, MOCHILA
- Nº 14. Recitativo y Aria a dúo
(*Yo soy, tirana, yo/ ¡Ah, ingrato, qué mal paga...!*)
IFIGENIA, ORESTES
- Nº 15. Recitativo y Aria
(*Hay ciertas doncellitas de caletre / Descolorida, desmadejada*)
COFIETA
- Nº 16. Recitativo y Aria
(*Deténte, inútilmente se ofrece al ara / Llegar ninguno intento*)
ORESTES
- Nº 17. Recitativo acompañado y Aria
(*Suspéndete, tirano / Piedad, señor, piedad*)
IFIGENIA
- Nº 18. Coro a cuatro final
(*La tirana ley severa*)
TODOS

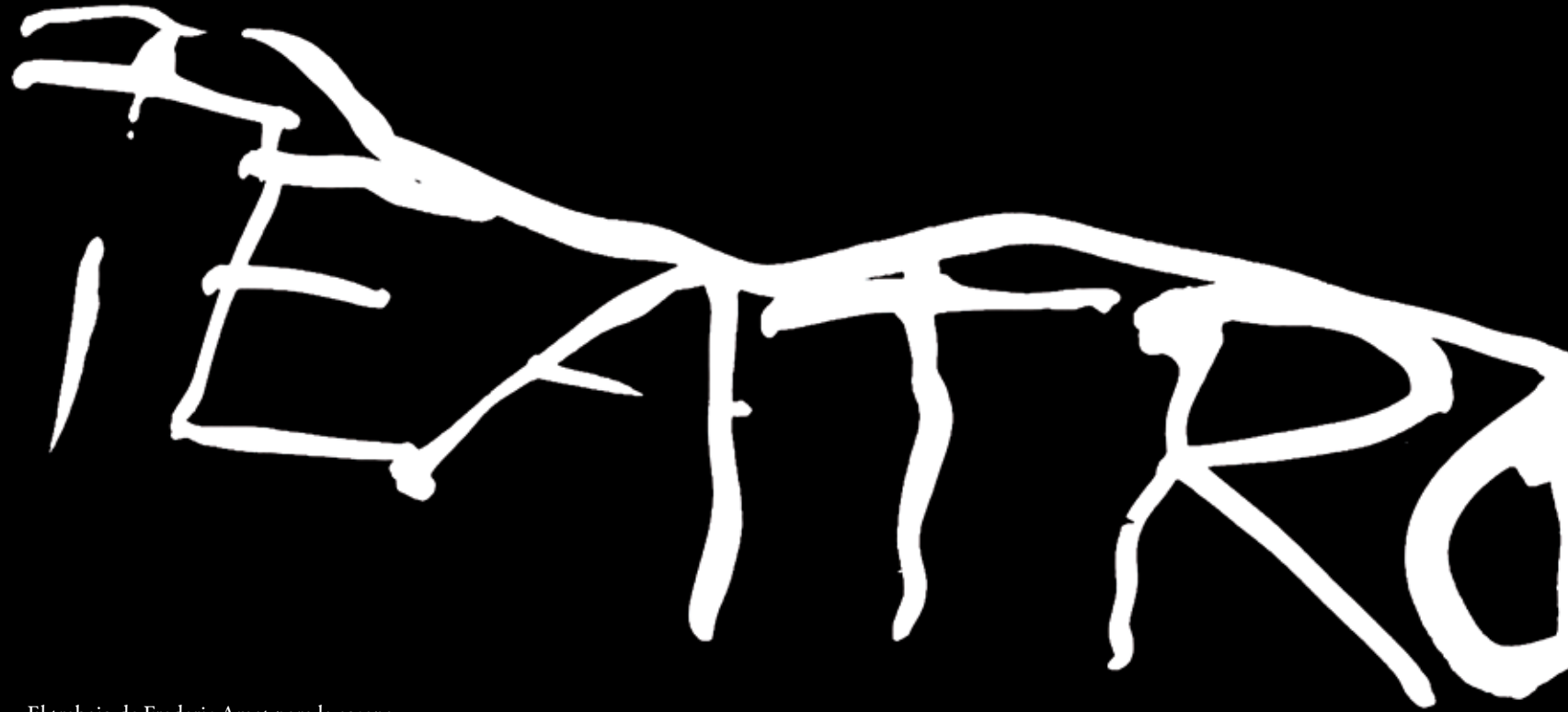
Musical numbers

ACT ONE

- No. 1. Overture
[Allegro]
Minuet Air. Allegro cantabile
Minuet Air. Allegro
- No. 2. Little pastoral dance
(*The deity inhabiting this forest*)
POLYDORUS, DIRCEA, BUNDLE and BONNET
- No. 3. Recitative and Aria
(*This wretch, coarse crags / My heart used to enjoy*)
DIRCEA
- No. 4. Recitative and Aria
(*Oh, heavens! / Wavering thoughts*)
POLYDORUS
- No. 5. Song and four-voice chorus
(*Oh, wretched youth, you should never...!*)
IPHIGENIA, POLYDORUS, DIRCEA
BUNDLE and BONNET
- No. 6. Song and four-voice chorus
(*Unfair gods*)
ORESTES, POLYDORUS, DIRCEA,
BUNDLE and BONNET
- No. 7. Burlesque duet
(*You, tyrannical woman, on this mountain?*)
BUNDLE, BONNET
- No. 8. Recitative and Aria (*But, gods, what is this I see? / I am trying to give you*)
IPHIGENIA, ORESTES
- No. 9. Seguidillas (*She has gone*)
ORESTES, DIRCEA, IPHIGENIA, POLYDORUS
- No. 10. Recitative and four-voice Aria
(*Well then, are you once more my assassin? / May an uncertain emotion die*)
IPHIGENIA, DIRCEA, POLYDORUS, ORESTES

ACT TWO

- No. 11. Instrumental
- No. 12. Instrumental
- No. 13. Seguidillas (*What do husbands have to be...?*)
BUNDLE, BONNET
- No. 14. Recitative and two-voice Aria
(*It is I, oh tyrannical woman / Oh, ungrateful one, how ill...!*)
IPHIGENIA, ORESTES
- No. 15. Recitative and Aria
(*There are certain discerning young damsels / Faded, lank-haired*)
BONNET
- No. 16. Recitative and Aria
(*Stop, it is needless to offer yourself at the altar / Let nobody come near me*)
ORESTES
- No. 17. Accompanied recitative and Aria
(*Halt, tyrant / Have pity sir, have pity*)
IPHIGENIA
- No. 18. Final four-voice chorus
(*The harsh tyrannical law*)
ALL



El taller del artista no es tanto un espacio físico como un proceso. Unas tentativas, una exigencia y un deseo que se esconden tras la obra acabada.

Esta exposición nos permite espiar la dimensión oculta, previa, de la concepción de una experiencia teatral desde la particular visión de un pintor. Es una manera diferente de movernos entre bastidores, son los bastidores de la imaginación en el sentido literal de construcción de imágenes, porque el mundo que nos descubre no es exclusivamente el de las artes escénicas. Lo tenemos que leer como un cruce de prácticas diversas, una visión plural y mestiza de la creación en la cual las artes se encuentran.

El trabajo de Frederic Amat para la escena equivale a un proceso de traducción. Empieza por la lectura —de un texto dramático pero también de una música o de los movimientos de la danza—, se traduce en imagen y ésta en una experiencia que el espectador pueda compartir. En este itinerario Amat se orienta siempre hacia la poesía y el misterio, por el mismo anhelo que guía todas las facetas de su producción artística. Sus soluciones visuales invitan y sugieren, pero no explicitan. Amat es un investigador infatigable de la forma, cada puesta en escena se ensaya con el trazo sobre el papel, y esta exposición es una escueta antología que se alimenta del archivo donde el artista guarda cada paso del proceso.

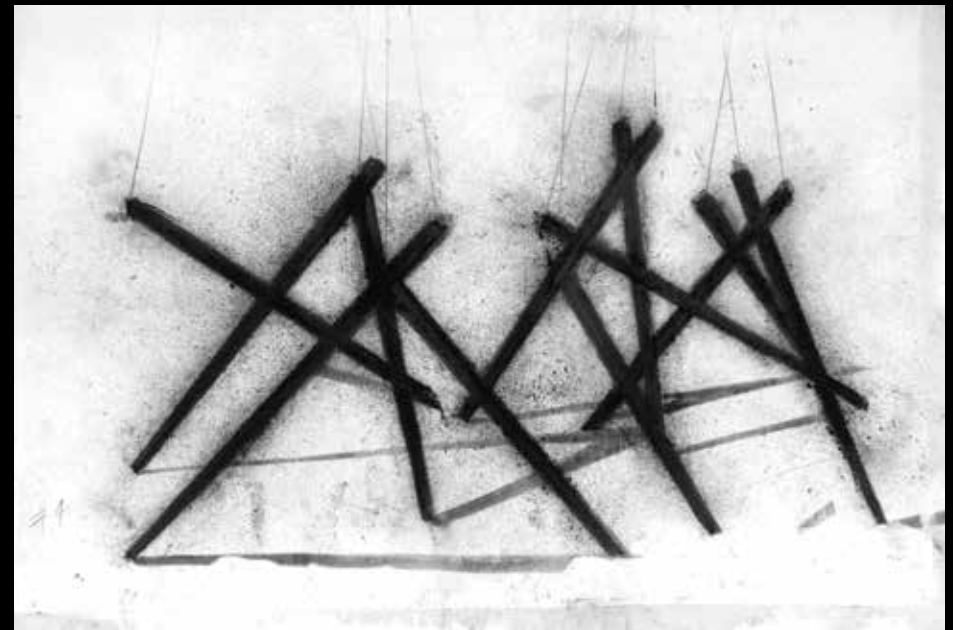
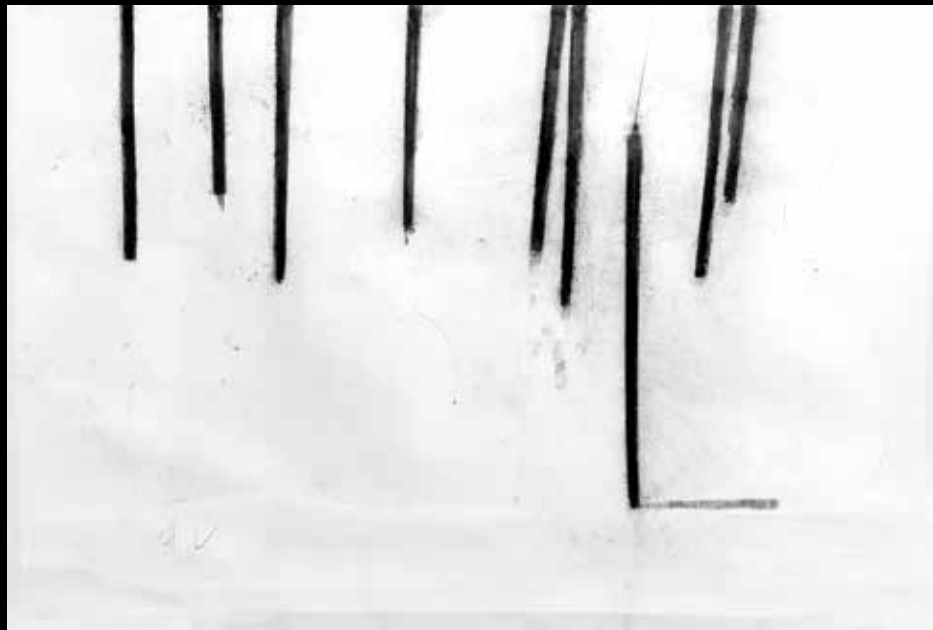
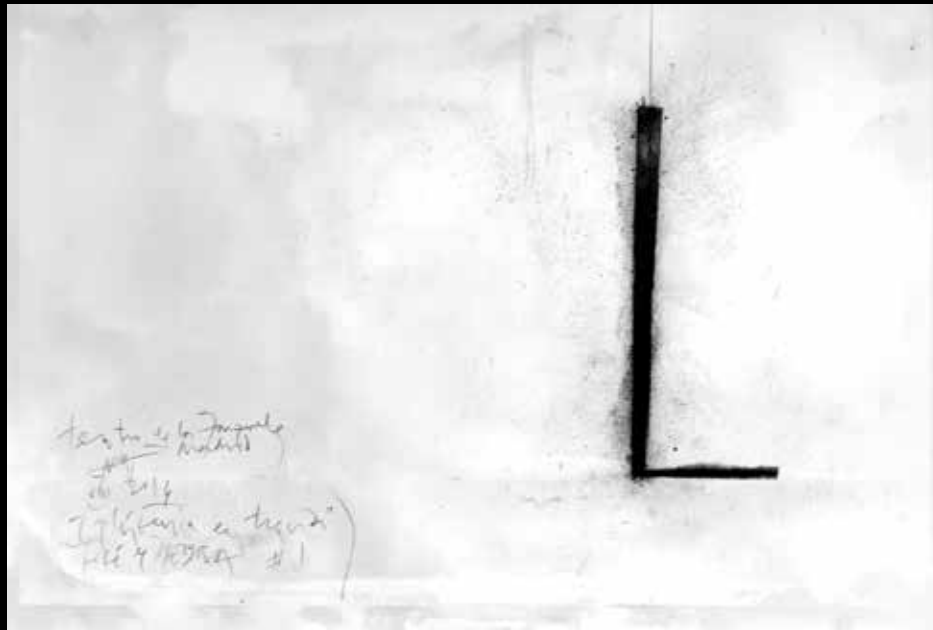
Antonio Monegal
Comisario de la exposición

FREDERIC AMAT, LA ESCENA PINTADA

Museo Thyssen-Bornemisza

Del 27 de octubre al 27 de noviembre

Acceso libre



Bocetos de Frederic Amat
para *Iphigenia en Tracia*



2

Sección

ARTÍCULOS

Iphigenia en Tracia
o La curación
por el espíritu

PABLO VIAR

22

Aventuras
en la salvaje Tracia

JUAN JOSÉ CARRERAS

24

Obras compuestas
por José de Nebra

GORKA RUBIALES

38



16 / 17

Iphigenia en Tracia

o La curación por el espíritu

Pablo Viar



ORESTES
IPHIGENIA EN TRACIA

LA zarzuela barroca, *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*, compuesta por José de Nebra en 1747 y estrenada en Madrid dos años más tarde, contiene, desde su título mismo, una alabanza de los beneficios de la compasión frente a los desastres que la impiedad provoca.

Su libretista, el enmendador de comedias y censor Nicolás González Martínez, quien confundió la Tracia con la Táuride en un ingenuo despiste de varios cientos de kilómetros, encontró su fuente de inspiración en el trágico ciclo de los Átridas o descendientes de la Casa de Atreo. Concretamente, en un pasaje de la vida de Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra y hermana de Orestes y de Electra, inmortalizado por Eurípides en su célebre *Ifigenia en Táuride*, en cuyo argumento se basarían, apenas tres décadas más tarde que la pieza que nos convoca, entre otras, la ópera francesa *Iphigénie en Tauride* (1778) de Christoph Willibald Gluck, y el drama alemán *Iphigenie auf Tauris* (1779) de Johann Wolfgang Goethe. Esta última, era la creación poética más sublime de su autor, según Freud, que veía en la transformación de Orestes «un impactante instante de expiación, de liberación del sufrimiento mental de la carga de la culpa, una catarsis provocada por un apasionado arrebatado de emoción bajo la beneficiosa influencia de la compasión amorosa».

De igual modo, la pieza que nos ocupa, compuesta por Nebra el mismo año en que, tras varias décadas aplicado a la creación de música escénica, comenzó un nuevo período de intensa dedicación a la composición de música religiosa, encuentra su principal motivo argumental, tras los trágicos sucesos vividos por sus protagonistas, en la búsqueda de la redención a través del amor y de la curación por el espíritu.

Así, la magistral música de Nebra ilumina este viaje hacia lo íntimo y lo esencial, que tan estrechamente he realizado junto a la divina figurinista Gabriela Salaverri, el sabio iluminador Albert Faura y cuantos componen el extraordinario equipo artístico reunido por el Teatro de la Zarzuela, con Daniel Bianco a la cabeza, para esta nueva producción.

Una aproximación poética hacia el evocador universo de los mitos griegos, de la interpretación de los sueños y de la compleja naturaleza del amor. Una singladura felizmente compartida hacia cuanto de trascendente hay en lo humano, como el conmovedor espacio escénico soñado por el maestro Amat.

Figurín de Gabriela Salaverri
para *Iphigenia en Tracia*

Aventuras en la salvaje Tracia

Juan José Carreras
Universidad de Zaragoza

LA partitura de una zarzuela es siempre un torso. Mientras la música de una ópera italiana implica por definición la presencia de su libreto completo, repartido entre los diversos números musicales de la obra, los géneros teatrales en los que la música alterna con la declamación plantean la pregunta de la relación de la música no solo con un texto ausente, sino, sobre todo, con una acción dramática de la que forman parte.

Esta circunstancia, por supuesto, no es exclusiva de repertorios poco conocidos como pueda serlo el teatro musical español del siglo XVIII, del que la zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* es un fascinante ejemplo. Obras bien asentadas del repertorio operístico con mayor o menor presencia de diálogos hablados como, por ejemplo, *La flauta mágica*, *Fidelio* o *El cazador furtivo*, plantean exactamente el mismo problema. Aparte de la cuestión de la comprensión o incomprensión por parte del público de la lengua utilizada en los diálogos declamados, la incomodidad que provocan hoy en día las partes habladas proviene fundamentalmente de dos prejuicios estéticos hondamente asentados: por un lado, la convicción de que las partes habladas rompen la convención básica del verdadero teatro musical, es decir, el uso del recitativo por personajes que «hablan cantando» además de expresarse musicalmente en arias o canciones.

Timantus. *Agamenón contempla como Ifigenia es llevada por Ulises y Diomedes ante Calcante, sacerdote de Diana*. Fresco, copia romana, Siglo 1, AC. Casa del Poeta, Pompeya. Museo Nacional de Arqueología de Nápoles (Italia)



Peter Paul Rubens. *Diana cazadora y sus ninfas*. Óleo, sin año. Colección privada Madrid (España)



Por otro lado, el segundo prejuicio proviene de un recelo tan profundo como el anterior y afirma que la ópera es un género esencialmente musical al que, en general, no le queda otro remedio que soportar la habitual mediocridad del correspondiente libreto. Despojadas de la seducción de la música, las partes habladas pondrían así en evidencia esta cruel limitación, quebrando la ilusión teatral propia de la ópera.

Todo ello ignora que en la historia del teatro musical europeo (con la significativa excepción de Italia), la alternancia entre canto y declamación tuvo una presencia extraordinaria, muy superior a lo que dejan intuir las programaciones actuales de los teatros, así como las ocasionales grabaciones de estos repertorios no operísticos que, por distintas razones, suelen omitir las secciones declamadas. La zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad y Iphigenia en*

Tracia, estrenada el 15 de enero de 1747 en el Coliseo de la Cruz de Madrid, es un buen ejemplo de la necesidad de plantearse estas cuestiones que contraponen las experiencias del pasado con las propuestas del presente. Un presente que, en lo que se refiere a la relación dramaturgica entre partes habladas y cantadas, parte del decidido interés por estas últimas, como es el caso de la música compuesta para *Iphigenia en Tracia* por el compositor José de Nebra (particularmente desde la aparición de una sugerente grabación discográfica en 2011). Sin embargo, no estará de más recordar que, en su época, la parte literaria tuvo una importancia capital y fundamentaba, por así decirlo, un espectáculo concebido como una urdimbre plena de lances e intrincadas peripecias. Una acción teatral, barroca y bizarra, que cumplía con las expectativas propias del producto teatral español de mayor éxito de todos los tiempos, la comedia áurea.

Por ello no es de extrañar que, en 1739 (justo ocho años antes del estreno de la obra que nos ocupa), el *Diccionario de Autoridades* definiera el término zarzuela simplemente como una «representación dramática, a modo de comedia española, con solo dos jornadas» (solo en 1817 el *Diccionario de la Real Academia* aludiría a la música, especificando que se trata de una «composición dramática, parte de ella cantada»). En el mismo sentido, el autor literario de *Iphigenia en Tracia*, Nicolás González Martínez, explicaba muy bien, en el prólogo de la edición que se hizo el mismo año de su estreno del texto literario de la obra, la doble necesidad del público de seguir el hilo de la intriga y, a la vez, de apreciar el concurso de la música a lo largo de la representación:

«Esta fiesta, que oyen algunos con gusto [...] bien que la concilie [con] los mayores aplausos la delicadez y hermosos pensamientos de la música, [se publica] porque mejor se pueda discernir, libre de las casualidades del teatro. Pues tal vez el susurro de quien mira, o el accidente de una leve diversión hacia otra parte, con facilidad cortan el hilo de la historia o de la fábula.»

El mito y el drama

La historia de *Iphigenia en Tracia* remite al mito clásico griego del sacrificio de Ifigenia de largo y fértil recorrido en nuestra cultura. Se trata de una fábula introductoria del relato de la *Iliada* cuyos dos episodios centrales conocemos principalmente por

sendas obras teatrales de Eurípides, *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*. El primer drama gira en torno al dilema trágico de un rey que por razón de estado y por ambición egoísta debe sacrificar a su hija. Este primer episodio tiene lugar en el momento en el que la flota aquea, lista para la guerra contra Troya, se halla inmovilizada en el puerto heleno de Áulide por la ausencia de vientos favorables. Ante la desesperación de los embarcados, un oráculo explica que la calma chicha responde a la voluntad de la diosa Artemisa (la severa Diana de los romanos). Esta deidad no cambiará su designio hasta que el rey Agamenón, que dirige la escuadra, no lave una ofensa previa a través del sacrificio de su adorada hija Ifigenia. En el momento del terrible sacrificio, cuando el cuchillo está a punto de caer sobre la hija inocente, es la misma diosa la que sustituye a Ifigenia por una cierva, transportando a la joven a la Táurica, la actual Crimea, lugar donde será consagrada al culto de la diosa, culto que exige bárbaros sacrificios humanos.

La continuación de la historia constituye la segunda parte del mito, episodio en el que está inspirada la zarzuela *Iphigenia en Tracia*. La obra de Eurípides conocida como *Ifigenia en Táuride* traslada ahora el dilema entre deber y afecto a la propia Ifigenia, que ejerce de suprema sacerdotisa del templo táurico. A este lugar llegan el hermano de Ifigenia, Orestes, y su compañero Pílates con la misión de

Giambattista Tiepolo. *El sacrificio de Ifigenia ante el rey Agamenón*. Fresco, 1757. Salas de la *Iliada* de Homero, Palazzina de la Villa Valmarana «ai Nani» de Vicenza (Italia).

robar la imagen de la diosa para llevarla a Grecia, según había exigido el oráculo de Delfos como condición para la curación de Orestes. Este había sido castigado por las Furias con la locura por haber matado a su madre Clitemnestra, que a su vez había asesinado a Agamenón, padre de Orestes. A su llegada a la Táurica, los dos griegos son capturados por el protector del templo, el rey de los Tauros, Toante, que exige el inmediato sacrificio de los forasteros a la diosa Artemisa según dictaba la costumbre. La iniciativa de Ifigenia de liberar en secreto a uno de los dos prisioneros para que lleve noticias suyas a sus familiares en Argos lleva a la escena clave del reconocimiento entre los dos hermanos. Estos, junto a Pílates, deciden huir mediante el engaño, llevándose la estatua divina de Artemisa. Cuando Toante está a punto de darles alcance y vengarse por la traición, aparece la diosa Atenea ordenando dejar partir a los fugitivos para que se cumpla la sentencia del oráculo y Artemisa tenga un nuevo templo en tierras helenas.

El marco de estos dos dramas de Eurípides responde al ideal heleno de la humanización del culto a los dioses. Un ideal encarnado en el paso del cruento sacrificio humano de los Tauros a la forma ritualizada de la ofrenda simbólica de la polis griega que conocían los contemporáneos de Eurípides en los que ya no se realizaban estos sacrificios (la memoria de su propia barbarie latía como

lejano recuerdo en el tremendo episodio protagonizado por Agamenón). El personaje de Ifigenia aparece en la obra de Eurípides como un personaje desgarrado, una mujer exiliada por partida doble en tierras bárbaras y hostiles: por un lado, ha sido víctima de la ambición e intrigas de su padre; por otro, como recuerda ella misma, ha sufrido el «odio de toda la Hélade», que la vio como impedimento del inicio de la guerra troyana. Al fondo, invisible, la diosa Artemisa es la que decide todo, ante la impotencia de los humanos que se rebelan inútilmente a sus designios.

A finales del siglo XVIII, Johann Wolfgang Goethe concibe la tragedia de Ifigenia en términos distintos, como ya lo había hecho Jean Racine un siglo antes. Si en su *Iphigénie en Aulide* Racine sustituye el contenido religioso de Eurípides por una intriga que combina geoméricamente la razón de estado con una trama sentimental, Goethe concibe en la Táurica un drama hablado en el que se razona y siente desde el punto de vista de la Ilustración crítica. Acentuando la dimensión individual de los personajes, desaparece el coro trágico y, con él, su fundamental aspecto religioso y ritual. En versos de extraordinaria musicalidad y belleza, una Ifigenia «endiablada humana», en palabras del propio Goethe, argumenta su libertad renunciando al engaño y apelando a la razón y buenos sentimientos del rey Toante, un monarca



que ya no es el sanguinario representante de un mito ancestral, sino un bárbaro noble y comprensivo. Este termina concediendo la libertad a los prisioneros y a la propia Ifigenia. Todos, griegos y bárbaros, —y el mensaje no podría ser más actual en tiempos de rampante globalización— forman parte de una misma realidad. Como apuntó el filósofo Theodor Adorno en un memorable ensayo sobre la obra, en un mundo sin dioses, «la condición pragmática previa de la

Ifigenia es la barbarie». El mismo año de 1779 en el que Goethe esbozó la primera versión de su drama, se estrenaba la ópera francesa de Gluck, *Iphigénie en Tauride* con libreto de Nicolas-François Guillard. El compositor alemán imaginó una música de gran sencillez —monumental y refinada en su estética clasicista—, en la que coros y arias enfatizaban la generosidad y grandeza de Ifigenia, la conciencia atormentada de Orestes y la nobleza de la viril amistad de este con Pílates.

Ifigenia en la ópera

Sería, sin embargo, un error pensar que el acercamiento clasicista al mito de Ifigenia de Gluck y Goethe fue el único que se dio en el siglo XVIII, quedando así la zarzuela de González Martínez como una curiosa peculiaridad hispánica. En 1704, por ejemplo, se estrenó en París *Iphigénie en Tauride* con libreto de Joseph-François de Vancy y música de Henri Desmarest y André Campra, una *tragédie en musique* que incluía vistosos números de danza que acompañaban la aparición de la diosa Diana y del dios Tritón, e imponentes cuadros en el templo de la diosa a cargo de coros de sacerdotes y sacerdotisas, un aspecto espectacular que, por supuesto, encontramos también en Gluck. La diferencia del libreto de Duché de Vancy se halla en el protagonismo de una intriga amorosa que introduce como nuevo personaje a Electra, hermana de Ifigenia y de Orestes. Electra es amante de Pílates, pero a su vez es deseada por el rey tauro Toante que en principio cuenta con la persuasión del poder para amenazar e imponerse, una conflictiva estructura de relaciones interpersonales que, como veremos, encontramos también en *Iphigenia en Tracia*.

Pero fue precisamente en la tradición de la ópera sería italiana de la primera mitad del siglo XVIII, caracterizada por la alternancia de recitativos y arias, donde

encontramos toda una serie de obras que trataron el tema de Ifigenia de una forma afín a la obra española. Se trata de óperas como, por ejemplo, *Ifigenia in Tauris* estrenada en Roma en 1713 con texto de Carlo Sigismondo Capeci y música de Domenico Scarlatti; o la que escribió el libretista Benedetto Pasqualigo con el mismo título, al que puso música primero Giuseppe Maria Orlandini en 1719 y, después, en 1725, el célebre compositor napolitano Leonardo Vinci; o *L'Oreste* de Gianguelferto Barlocchi con música de Benedetto Micheli del año 1723. Obras que podemos utilizar como referencia para hacernos una idea de las posibilidades dramáticas de las tramas operísticas en relación con la zarzuela de González Martínez.

Una circunstancia es común a las óperas citadas. En todas ellas los libretistas decidieron añadir una pareja aristocrática para enriquecer la intriga principal con una trama sentimental, al contrario de los ejemplos de Gluck y Goethe que circunscriben el reparto a los cuatro personajes principales de la tragedia de Eurípides: el trío griego Ifigenia-Orestes-Pílates y el rey Toante. En la ópera de Capeci, por ejemplo, la pareja agregada la forman el príncipe Ismeno y la princesa Dorisile, hija de Toante; en la de Pasqualigo, es la del príncipe escita Almirena y la hija de Toante, Teonoe; mientras que en el libreto de Barlocchi

aparece la esposa de Orestes, Ermione, junto a Filotete, capitán del ejército de Toante, parejas todas ellas a las que habría que añadir la ya mencionada de Electra y su confidente, Ismenide, en la ópera francesa de 1704. La plantilla resultante de seis personajes, típica de los repartos de ópera sería del siglo XVIII, desarrolla una intriga amorosa de parejas cambiadas en el marco de la historia central que es en todos los casos la misma: una valerosa mujer atrapada en un mundo primitivo y hostil que encuentra una pareja de compatriotas a los cuales intenta salvar de un horrible destino. Un destino encarnado en el rey Toante que se sirve de la salvaje tradición del sacrificio para chantajear y manipular a Ifigenia y a los demás personajes. Su deseo es conseguir a la mujer blanca, es decir, griega y civilizada: Ifigenia, en el caso de la ópera de Capeci y Pasqualigo, Ermione en la de Barlocchi, o Electra, como ocurre en Duché de Vancy y en nuestra *Iphigenia en Tracia*. No lo conseguirá en ningún caso, pues su destino en el mejor de los casos es bendecir la unión de otros: la de Pílate con Ifigenia y la de Orestes con su hija Dorisile (es el caso del libreto de Capeci, el más armonioso en su solución final, pues Pílate resulta ser finalmente el hijo perdido del propio Toante), o la de Pílate con Teonoe, la hija de Toante en la trama inventada por Pasqualigo. El peor final para el malvado rey es, por supuesto, la muerte, bien a manos de una rebelión popular, como ocurre en la lectura política de Barlocchi, en la que el

tinanno termina asesinado en escena ante el «popolo irato»; bien por las tropas griegas que acuden *in extremis* —cual séptimo de caballería— al rescate de los prisioneros. En esta solución coinciden de nuevo Duché de Vancy (aquí es la justicia divina la que aniquila a Toante) y González Martínez (donde el tirano no muere, pero se retira derrotado).

Far East es Far West

Los espectadores madrileños del siglo XVIII conocían ya las dos partes del mito de Ifigenia a través de algunas obras teatrales. Así por ejemplo, del dramaturgo José de Cañizares se había estrenado en 1721 en el Teatro del Príncipe de Madrid una comedia en cinco actos escrita cinco años antes con el título *El sacrificio de Efigenia*, que contaba con una importante presencia de música y efectos escénicos. Basada en el episodio situado en Áulide, la pieza terminaba con un espectacular cuadro de estética barroca en el que la diosa Diana descendía en un carro tirado por dos ciervos y depositaba una corza sobre el ara del sacrificio a la vez que raptaba a Ifigenia. El texto, que adaptaba la tragedia de Jean Racine al gusto español, se publicó en 1756 y seguía leyéndose en España en 1770 en una edición valenciana. Del archivo del Teatro del Príncipe proviene también la comedia *Satisfacer por sí mismo y vengarse sin vengarse: la Efigenia segunda parte*, cuyo primer acto atribuyó a Calderón el erudito

Juan Eugenio Hartzenbusch a mediados del siglo XIX. La zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad* y *Iphigenia en Tracia* se estrenaba por tanto en un contexto teatral en el que ya se conocían versiones escénicas modernas del mito en cuestión. En un primer momento, puede llamar la atención la localización en Tracia de la acción de esta obra. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en el imaginario geográfico de la época, Tracia está sencillamente por lugar exótico, salvaje y lejano, una especie de Salvaje Oeste en tierras del este. Por otra parte, la confusión es comprensible si se tiene en cuenta que la región de la Táuride se conocía en la antigüedad como Quersoneso Táurico y que existía igualmente un Quersoneso Tracio o Helespóntico, lugares ambos asociados por los helenos al Mar Negro y a la barbarie. Por ello se comprende que el mencionado libretista Carlo Segismondo Capeci imagine que el rey Toante huya de Táuride al vecino reino de Tracia, y que en un libreto publicado en 1774 en la ilustrada Copenhague se especifique a propósito de otra *Iphigenia in Tauris* que «la scena è in Tauri, capitale de Tracia».

Como dictaban las normas del género, la zarzuela de Gómez Martínez está dividida en dos actos. Para el desarrollo de la trama, el libretista añadió al núcleo de personajes de la tragedia (Toante, Ifigenia, Orestes y Pílates), las partes de Electra (que aparece como esposa de Pílates), una pareja de



Medallón con Apolo y Diana.

Cerámica de barro cocido, detalle. Año 478 DC.

Colección de Giampietro Campana Di Cavelli, Museo del Louvre de París (Francia)

alto rango (la princesa Dircea, hermana de Toante, y el príncipe Polidoro) y otra de graciosos (Cofieta, sirvienta de Electra, y Mochila, criado de Pílates). Si a este reparto le añadimos el papel secundario de Arsidias, oficial del ejército tracio, tenemos un total de diez actores, lo que viene a equivaler al tipo de plantilla teatral que solía actuar en los teatros madrileños de la época. Fundamental para comprender la dramaturgia de una obra como la presente es la división entre partes únicamente declamadas (Toante, Arsidias, Pílates y Electra: tres actores y una actriz) y las que se cantaban y declamaban. Estas estaban exclusivamente encomendadas a las actrices-músicas de la compañía, con independencia del género del personaje representado.

Ritmo y comedia

A grandes rasgos, la dramaturgia de *Iphigenia en Tracia* muestra una notable afinidad con la ópera seria de su tiempo. La intriga de la pieza se basa en las emociones y pasiones encontradas de los personajes de alto rango desarrollada en el marco político y exótico de la historia del mito. Es cierto, sin duda, que a la ordenada sucesión de escenas cerradas de la ópera italiana se contraponen en la zarzuela una acción más fluida y trepidante, donde los personajes entran y salen continuamente, espían desde los laterales e intervienen de manera inesperada, siguiendo el ritmo

Nicolas Béatrizet, Francesco Salviati (atrib. dib.).
Sacrificio de Ifigenia ante el rey Agamenón.
 Estampa al buril (Francia, posterior a 1553).
 Biblioteca Nacional de España (Madrid)

característico de la comedia áurea. La inclusión de dos graciosos, particularmente de Cofieta, interpretada por la célebre cómica de la época Rosa Rodríguez, es también un obvio ingrediente que remite a la tradición teatral española. Las tres piezas cómicas incluidas en la obra (dos dúos y un aria) tienen una atractiva función metateatral, en la medida que rompen la ambientación histórica en la que actúan como confidentes para pasar a interpelar directamente al espectador. Así por ejemplo, el irónico texto del recitativo y aria de Cofieta del segundo acto, dedicada a las «doncellitas de caletre», hace alusión explícita a esos usos amorosos del siglo XVIII que Carmen Martín Gaité estudiara de forma magistral.

En la acción principal de la zarzuela tenemos a un rey Toante malvado, un tirano sin escrúpulos, que aparece ataviado en el libreto «a lo africano». Enamorado de Electra, no duda en manipular a su sirvienta Cofieta y presionar a Píldes (sin saber que es su marido, claro) para que convenza a Electra a acceder a sus deseos. Lejos de ser un arcaico representante del mito y sus rituales, Toante chantajea a Electra ofreciéndole el perdón del sacrificio de su hermano Orestes a cambio de sus favores. Cuando esto se revela inútil, pues Electra antepone el honor a su vida y a la de Orestes, el feroz monarca acudirá a la fuerza bruta contra Electra lo que provocará la reacción de

Píldes y la rebelión final. La quincena de números musicales de la obra se divide en pequeños coros a cuatro voces, situados preferentemente al inicio de cada acto; recitativos y grandes arias, cantadas justo antes de la retirada del cantante de escena, siguiendo el uso y estilo de la ópera italiana escuchada en los teatros de Madrid desde finales de los años treinta; y piezas a dos y cuatro voces, en las que también predomina la forma italiana del aria. Entre los distintos personajes, la extraordinaria música de Nebra destaca a Ifigenia en su ambigua relación con Orestes. Primero en rivalidad con Dircea, cuando todavía no ha descubierto que es su hermano, y después, en su emotiva intervención al final de la obra, en el recitativo acompañado de la orquesta y en el aria sucesiva «Piedad, señor piedad» en la que inútilmente implora la clemencia de Toante. Ifigenia aparece en el transcurso de la obra como una mujer de carácter fuerte e independiente. En el primer acto, tras una extraordinaria intervención de Ifigenia y Orestes acompañados de un coro de ninfas, muestra del Nebra más expresivo, en el que se lamenta la triste suerte del condenado Orestes, la pasión y los celos de Ifigenia por Orestes se alternan, provocando secciones contrastadas que permiten construir el gran final del primer acto, una compleja arquitectura musical que se articula en tres grandes secciones: primero, un aria tierna de Ifigenia con flautas («La vida apetecida,



oh joven, darte intento»), en la que se compece de la suerte del prisionero; después, la repetición de la treintena de compases que forman la sección intermedia (en metro de seguidillas) permite poner música a un chispeante diálogo, primero entre Orestes y Dircea, al que se añaden Polidoro e Ifigenia. La inicial compasión de Ifigenia se transforma a lo largo de esta sección intermedia en un profundo resentimiento provocado por el

afectuoso diálogo entre Dircea y Orestes, resentimiento que estalla en el magnífico cuarteto que cierra el acto, «Muera un afecto incierto». De nuevo, en el segundo acto, asistimos, en el dúo de Ifigenia y Orestes «¡Ah ingrato!», al mismo brusco cambio de emociones encontradas que caracteriza la relación de Ifigenia con su hermano hasta la mencionada aria final de la protagonista, en la que se produce la reconciliación frente al tirano Toante.

Luis Paret y Alcázar. *Ensayo de una comedia de capa y espada en una casa particular*. Óleo, 1772-73. Museo Nacional del Prado (España)



Nota bibliográfica

A la espera de la edición crítica de la partitura y libreto a cargo de José Máximo Leza para Instituto Complutense de Ciencias Musicales, la música de José de Nebra está disponible en edición de María S. Álvarez, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1997; la grabación completa de los números musicales de la zarzuela se realizó en 2011 por El Concierto Español, dirigido por Emilio Moreno (Glosa, GCD 920311). Para profundizar sobre la música y dramaturgia de *Iphigenia en Tracia* los estudios siguientes pueden ser de gran utilidad: R. Kleinertz, «Iphigenia en Tracia: una zarzuela desconocida de José de Nebra en la biblioteca del Real Monasterio del Escorial», *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 153-164; Ana Cristina Tolivar Alas, «El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones», en F. Lafarga y R. Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 59-70; J.M. Leza, «L'aria col da capo nella zarzuela spagnuola a metà del Settecento», *Musica e Storia*, XVI (2008), pp. 587-613; R. Strohm, «Iphigenia's curious ménage à trois in myth, drama and opera», en B. Froment (ed.), *(Dis)embodying Myths in Ancien Régime Opera: Multidisciplinary Perspectives*, Lovaina, Leuven University Press, 2012, pp. 117-144; J.M. Leza (ed.), *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 320-340; C. Bec, «La comédienne-chanteuse Rosa Rodríguez: une *graciosa* dans les drames lyriques madrilènes (1720-1746)», *Cuadernos dieciochistas*, 16 (2015), pp. 21-38.

Gorka Rubiales

1719-1722

Cuatro villancicos *A la Virgen del Monte de Piedad*, encargados por la recién aprobada Fundación del Santo y Real Monte de Piedad, fueron escritos en los años de 1719, 1720, 1721 y 1722.

1720...

Se sabe que en la década de los 20 compuso Nebra abundante música para los teatros públicos madrileños, tanto para comedias como autos sacramentales, follas y otros divertimentos.

1723

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.

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.

1725

El 25 de diciembre la Compañía de Londoño estrena en el Teatro del Príncipe la fiesta *La Venerable Sor M.^a 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

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 Pastrofito*; la música del auto, loa y sainetes es de José de Nebra.

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.

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

1728

En colaboración con Facco y Falconi compone la música para el *dramma harmonico Amor aumenta el valor* para la celebración en Lisboa de los esponsales del príncipe de Asturias con María Bárbara de Braganza.

La representación tuvo lugar el 18 de enero, durante las ceremonias de entrada del Marqués de los Balbases en Lisboa para la petición de mano de la princesa portuguesa, futura esposa del Príncipe de Asturias.

- 1733
- 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.
- El 25 de julio la Compañía de Vela estrena en el Teatro de la Cruz la folla armónica *La pres.^{de} no casa hasta que un...*
- 1729
- El 12 de febrero la Compañía de Vela estrena en el Teatro de la Cruz la fiesta *Proezas de Espadián 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.
- 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.
- 1737
- 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 Coliseo de la Cruz.
- «Cumplir con amor y honor, 27 de septiembre de 1737. Al copiante de D. José de Nebra, 300 rs. Más S.^{re} otros 300 q.^c se le hauian dado por la copia de la mús.^c de la 3.^a ópera». Aunque no dice el autor, parece plausible que se trata de Nebra.
- 1738
- 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 Sicilia, y María Amelia, princesa de Sajonia.
- 1739
- 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.
- «Gastos del Auto *La Cura y la Enfermedad*, q.^c ejecutó la Comp.^a Inestrosa en este año de 1739. A D. José de Nebra por la compos.^o de la Mús.^{ca} de arias y Sainetes, 900 rs.»
- «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.ⁿ de la Ms.^{ca} de esta zarzuela, 1.200 rs.»
- 1740
- «Cuenta de gastos de la Comp.^a 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)
- 1743
- «El 28 de junio 1743. La Comp.^a de Palomino hizo la zarzuela *Viento es la dicha de Amor*, 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.
- «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.
- Representaciones en el Coliseo de la Cruz de la zarzuela *Viento es la dicha de Amor*, con texto de Antonio Zamora –fallecido en 1728– y con música compuesta por Nebra (28-IX).



Nicolás González Martínez. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*. Impreso (Frontispicio, Jornada primera) (Madrid, 1747). Biblioteca de la Universidad de Sevilla (España)

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*, 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^{ra}. S^{ra}., el día 29 de noviembre (y el Rey N^{ro}. S^r. q.^c D.^s g.^{de}) en los días 8 y 13 de diciembre de 1744, en el R^l. 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 Coliseo del Príncipe, el 5 de junio de 1745. Se encomendará a Nebra la composición de una zarzuela, *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes*, 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.

El 3 de julio de 1745 la Compañía de Petronila Jibaja 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^{ia}. de Parra; el Auto Sacr. *El Nuevo hospicio de Pobres*. A D. José de Nebra, por la música del Auto y sainetes, 900 rs.»

«7 septiembre 1745. Teatro del Príncipe. C^{ia}. 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 Coliseo del Príncipe *El amante de María, Venerable Padre Fray Simón de Rojas*; con música de Nebra, por lo que se le pagó 900 rs.



Nicolás González Martínez. *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*. Impreso (Argumento) (Madrid, 1747). Biblioteca de la Universidad de Sevilla (España)

1746

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.

El 29 de mayo la Compañía de Parra estrena *El Venerable p.^e Fray Simón de Rojas. 2.^a 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 Pastofido*. 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.

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.

Se tiene constancia de que los duques de Medinaceli, al menos una vez –si no es que estuviera a su servicio de forma permanente–, 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 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 Achilles en Troya*.

1747

El 15 de enero se estrena en el Coliseo 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 José Parra para ser representada con la música de José de Nebra.

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 Parra estrena la comedia *El asombro de Salamanca, 3ª parte*, con música de Nebra.

1748

El 19 de octubre la Compañía de Parra hizo la *2ª Parte de la Mágica Cibeles*; José de Nebra compuso la música de los sainetes.

1749

El 30 de abril la Compañía de Parra estrenó 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.

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.

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 májias en la invención de la diversión, y mágico de tres hojas*: la música de la obra es de José de Nebra.

1751

El 5 de junio, es nombrado vice-maestro de la Capilla Real y vice-rector del Real Colegio de Niños Cantores, abandona su faceta como 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.

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.

1758

Compuso el *Officium Defunctorum* y la *Misa de Requiem* para los funerales de la reina María Bárbara de Braganza, conjunto de piezas reutilizado, con algunas variantes, en numerosas regias ocasiones fúnebres (Fernando VI, María Amalia de Sajonia, Carlos III, Fernando VII) y de ejecución casi obligada cada año el Día de Difuntos.

1759

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

1761

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.

1764

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 Toscana el 14 de febrero de 1764.



3

Sección

LIBRETO

El sueño
EURÍPIDES
50

El bosque
J. W. GOETHE
50

Jornada Primera
52

Jornada Segunda
60



16 / 17

El sueño

Ifigenia

LA noche pasada me trajo una extraña visión, que paso a relatar por si consigo algún alivio.

Me pareció en sueños que, alejada de esta tierra, habitaba en Argos y reposaba acostada en la habitación central de las vírgenes. De pronto, los lomos de la tierra se estremecieron en una sacudida. Yo salí huyendo, y ya fuera, vi cómo se derrumbaba la cúspide del palacio, y todo el techo caía en ruinas al suelo desde sus altos pilares. Un solo pilar quedó en pie, según me pareció, de la casa de mi padre, y yo, haciendo honor a este oficio mío, mortífero para los extranjeros, rociaba con agua este pilar como si estuviera destinado a morir, y al mismo tiempo lloraba.

Este sueño yo lo interpreto así: Orestes ha muerto, y ahora, yo consagraré con mis ritos a mi hermano ausente.

EURÍPIDES

Ifigenia en Táuride

Traducción de Eladio Isla Bolaño (1978)

El bosque

Ifigenia

CUANDO avanzo bajo vuestra sombra, cimas temblorosas del espeso bosque, sagrado y antiguo, experimento aún, un secreto estremecimiento. Parece que mis pies tocan estos lugares por primera vez, y mi espíritu no se acostumbra.

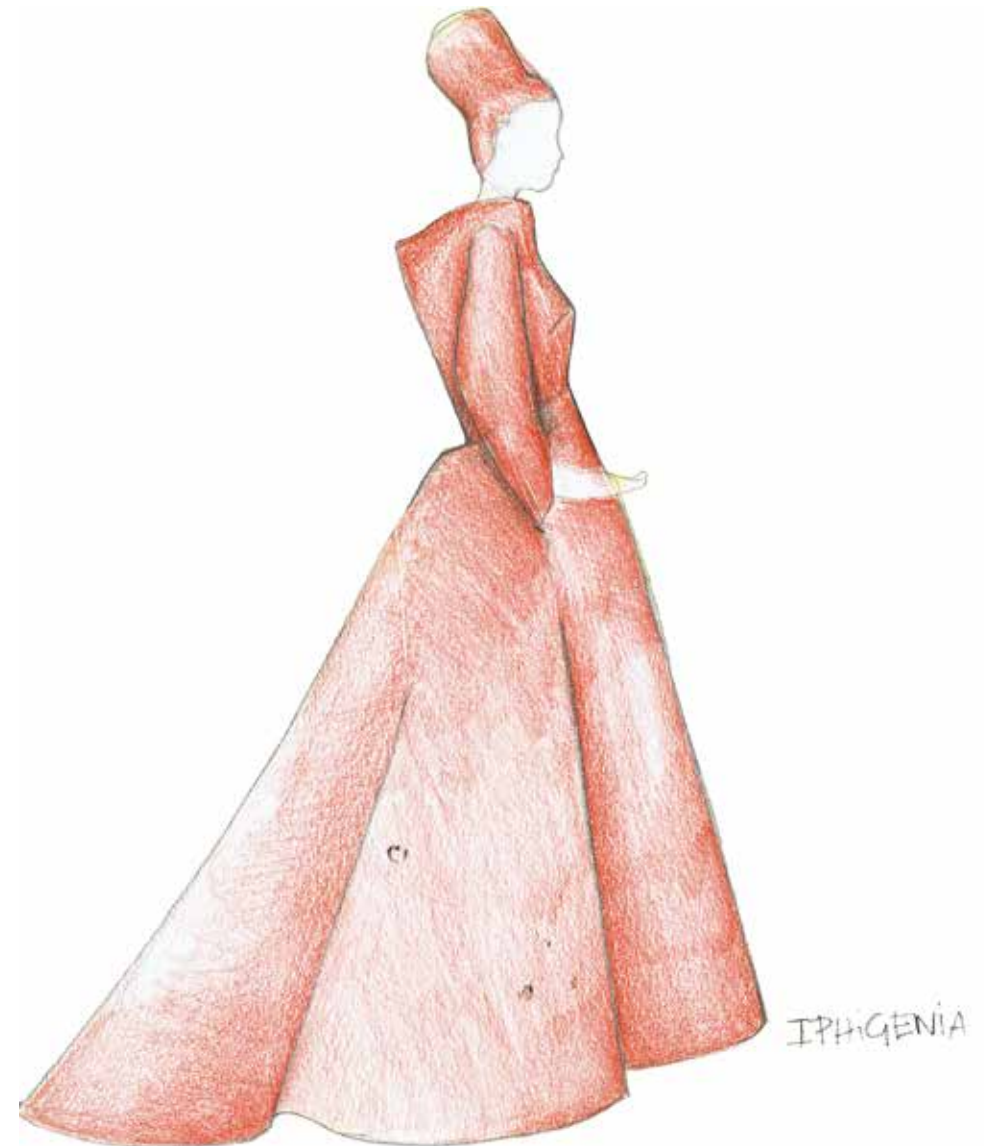
Hace ya largo tiempo que una voluntad suprema, a la que me resigno, me tiene oculta en estos sitios; y, sin embargo, como en el primer día, sigo siendo extranjera, porque, ¡ay!, el mar me separa de aquellos que amo. Y paso interminables días en la playa, desde donde mi corazón busca en vano la tierra de Grecia; las olas responden a mis suspiros con su mugido sordo...

¡Infortunado aquel que, lejos de sus padres, distante de su familia, arrastra una existencia solitaria!

J. W. GOETHE

Ifigenia en Táuride

Traducción de Eugenio Orrego Vicuña (1942)



Jornada Primera

A partir de la edición del texto
de José Máximo Leza

Nº 1 Obertura Aire de minué

Nº 2 Bailete pastorela

POLIDORO, DIRCEA, MOCHILA y COFIETA

Pues es de esta selva
deidad que la habita,
la sacra Diana,
que a Tracia es propicia,
a quien holocaustos
humanos suavizan:
¡viva Diana, viva!
Y a quien incauto pisare sus cotos,
el último aliento en sus aras le rinda.

Nº 3 Recitado

DIRCEA
Este, riscos incultos, este ingrato,
que introdujo un cariño en mi recato,
ya le trocó violento,
en venganza, en rencor, en sentimiento.
¡Oh, amor!, de la pasión fatal delirio;
no hallado, susto; en posesión, martirio:
¿qué es lo que has hecho, pues con furia impía
has puesto en confusión la quietud mía?

Aria

DIRCEA
Gozaba el pecho mío
feliz amable estado;
mas tú, traidor impío,
en rabia le has trocado,
en ira y en crueldad.

Aquella paz suave,
que fue del alma gusto,
es cólera y es susto,
venganza e impiedad.

Nº 4 Recitado

POLIDORO
¡Ah, cielos!, yo perdí un bien que adoraba,
y otro, que es dulce imán de mi cuidado.
¿Qué es lo que debe hacer, tirano hado,
quién del amor sintió la dura aljaba?
¿Olvidar?, ¡ay de mí!, ¡que es del bien mío
lámina el corazón, destino impío!
¿Querer?, ¡oh, cuán en vano lo pretendo,
pues con querer o aborrecer ofendo!

Aria

POLIDORO
Vacilante pensamiento,
como nave te has perdido,
que en el piélagos violento
mira el puerto apetecido,
y en dos sirtes¹ naufragó.

La que adoro me amenaza,
la que quise me aborrece;
pero, amor, esto merece
quien de ti se confió.

Nº 5 Canción y coro a cuatro

IPHIGENIA
¡Ay, joven infelice, nunca fueras
náufrago peregrino de estos mares,
y trágicos sucesos no sintieras!

POLIDORO, DIRCEA, MOCHILA y COFIETA
¡Ay, joven infelice, nunca fueras
náufrago peregrino de estos mares,
y trágicos sucesos no sintieras!

Nº 6 Canción y coro a cuatro

ORESTES
Injustos dioses, ¿cómo
tan rígida se muestra
vuestra sañuda rabia,
con quien viviendo, muere de su afrenta?
Vosotros inspirasteis
mi cólera sangrienta
a que la muerte diese,
a quien su honor ultraja y le desprecia.

¹ Sirte: Peñascos en los golfos,
con bancos de arena muy
peligrosos (*Diccionario RAE*, 1780).

POLIDORO, DIRCEA, MOCHILA y COFIETA
¡Ay, joven infelice, nunca fueras
náufrago peregrino de estos mares,
y trágicos sucesos no sintieras!

ORESTES
Oráculo sagrado,
previéndeme que venga;
pues si era a dar la vida,
más contento en mi patria la rindiera.

POLIDORO, DIRCEA, MOCHILA y COFIETA
¡Ay, joven infelice, nunca fueras
náufrago peregrino de estos mares,
y trágicos sucesos no sintieras!

Nº 7 Dueto burlesco

MOCHILA
¿Tú, tirana, en un monte?
¿Qué infamia es ésta?

COFIETA
En un monte me tienes segura,
y en poblado hay mil maulas² caseras.

MOCHILA
No es consecuencia.

COFIETA
En un monte ninguno
busca a estas fieras.

² Maula: Engaño y artificio encubierto, con que se pretende engañar y burlar a alguno (*Autoridades*, 1734).

MOCHILA
La mollera me duele
por mis pecados.

COFIETA
Pues a fe, que un dolor de mollera,
a cualquiera le trae cabizbajo.

MOCHILA
Mucho he medrado.

COFIETA
Pues con ese ribete
serás más alto.

MOCHILA
Pues mi honor de tus cháncharras mancharras,³
vengará las civiles afrentas.

COFIETA
No me mates, que yo seré al tálamo
palomita sin hiel, si me dejas.

MOCHILA
Morirás.

COFIETA
No me cortes, que duele.

MOCHILA
¡Oh, hermosura, que rindes las peñas!

LOS DOS
Si hay perdón, este llanto se aumente,
con que demos dos mil zapatetas.

³ Cháncharras mancharras: Modo de hablar vulgar y bajo, que usa la gente común, y vale lo mismo que cuentos, engaños, o disputas (*Autoridades*, 1729).

Nº 8 Recitado

IFIGENIA
Pero, dioses, ¿qué veo?,
de la madre de Amor es digno empleo.

ORESTES
Hados, ¿qué miro? Ya, beldad, al verte,
es feliz mi desdicha con mi muerte.

IFIGENIA
Hombre, ¿quién te ha traído
a despertar un corazón dormido,
cuya tranquilidad me hizo dichosa?

ORESTES
Mujer, ¿cómo, di, siendo tan hermosa,
te vales para herir de otros enojos,
si armas más dulces tienes en tus ojos?

IFIGENIA
Dime, joven, ¿qué afecto tan atento,
tu amable vista ofrece al pensamiento,
que sin violencia y sin dolor injusto,
apetezco mirarte?

ORESTES
Di, ¿qué gusto
al alma da tu plácido semblante
que la halaga, sin sustos de lo amante?

IFIGENIA
¡Ah! ¿tú morir?, ¡qué injusto el hado fuera!,
¡el destino que impío!, ¡qué severa
la ley de esta región, cuando homicida
sacrificase tu apreciable vida!
¡Oh, qué a tiempo te vi!

ORESTES
La dicha es mía.

IFIGENIA
¡Qué no rinde de amor la tiranía!
El monte iré a mirar, porque él apoye
más bien tu libertad. Pero antes, oye:

Aria

IFIGENIA
La vida apetecida,
¡oh, joven!, darte intento:
advierte que es mi vida,
el alma va en mi aliento,
no puedo darte más.

La dádiva agradece
de un pecho apasionado,
y atento a tal cuidado,
ingrato no serás.

Nº 9 Seguidillas

ORESTES
Ya se fue, y de mirarla
me oprime un fuego,
con que siento abrasarme,
mas no lo siento.
Vuelve, hermoso milagro.

DIRCEA
¿Qué aún vive, selvas?,
a mis ansias, sin duda,
miró Ifigenia.
Joven gallardo,
de ver que alientas...

ORESTES
¿Qué producciones,
cielos, son estas?

DIRCEA
Yo me doy a mí propia
la enhorabuena.

ORESTES
¿Qué es, mujer, lo que quieres?

DIRCEA
En mí te habla
una hermana, rendida,
del rey de Tracia.

ORESTES
¿Qué es tu intento, señora?

DIRCEA
Que mi mal sepas,
que es violencia que alivia
con padecerla.

ORESTES
¿Quién será aquella,
que antes me obliga?

DIRCEA
Yo del acero
templé las iras
de la bella enojada
sacerdotisa.

ORESTES
Luego ¿no es a quien debo
piedad, a ella?

DIRCEA
Yo la vida te he dado.

ORESTES
Vivir me pesa.

IFIGENIA
Ya del bosque en lo oculto,
librarle puedo,
porque el monte está solo;
pero ¿qué veo?

ORESTES
¿Tú me das vida?

DIRCEA
¿Por qué lo extrañas?

IFIGENIA
Alma, ¿qué escuchas?

ORESTES
¿Que tú me amparas!

IFIGENIA
De mirarle obsequioso,
me abraso en rabia.

DIRCEA
Vive, pues, porque viva
mi amante afecto.

POLIDORO
¡Oh, qué presto Dircea
vengó sus celos!
A ver vengo a Ifigenia,
y hallé mi agravio.

ORESTES
¿Quién de amante muriera!

IFIGENIA
Podrás lograrlo.
Ninfas del bosque,
luzca la llama.

ORESTES
¿Qué es lo que intentas?

IFIGENIA
Pues que me agravias,
hacer feliz tu muerte,
con mi venganza.

Nº 10 Recitado

ORESTES
En fin, ¿otra vez eres mi homicida?

IFIGENIA
¡Ah, pérfido!, ¡ah, traidor!, ¿te di mi vida,
y de ti la enajenas? Pues, ¿qué extrañas
que yo mi vida cobre, pues me engañas?

DIRCEA
Ingrato, no de mí piedad esperes.

POLIDORO
Es terrible rigor, cuando a otro quieres.

ORESTES
Si perdí el bien...

POLIDORO
Si me es adverso el hado...

IFIGENIA
¡Oh, deidad inmortal!...

DIRCEA
Destino airado...

LOS CUATRO
¿Quién de amor esperar podrá dulzura,
si es tormento, es delirio y es locura!

Aria a cuatro

IFIGENIA
Muera un afecto incierto,
muera un injusto error.

ORESTES
Si ya un desdén me ha muerto,
¿por qué será el rigor?

DIRCEA
Piedad, ¡ay, Dios!, te deba.

POLIDORO
No a lástima te mueva.

DIRCEA
Ya sabes, que le quiero.

ORESTES
Pues ya piedad no espero.

IFIGENIA
Ni yo tenerla intento.

POLIDORO
Padezca un fin sangriento.

ORESTES e IFIGENIA
¡Oh, cielos, qué fatiga!

POLIDORO y DIRCEA
¡Qué poco amor obliga!

LOS CUATRO
Pues si él los da fomento,
con celos no hay piedad.

ORESTES
¡Qué bárbaro destino!

IFIGENIA
¡Qué mal herirle anhelo!

DIRCEA
¡Qué susto es un desvelo!

POLIDORO
¡Qué en vano es el ser fino!

LOS CUATRO
Mas si es de amor demencia,
alivie la dolencia
la misma enfermedad.

Jornada Segunda

Nº 11 Instrumental

Nº 12 Instrumental

Nº 13 Seguidillas

MOCHILA
¿Qué han de ser los maridos
para ser buenos?

COFIETA
Muchos deben ser sordos,
mudos y ciegos.
Porque hay historias,
que es vergüenza que miren,
hablen, ni oigan.

MOCHILA
¿Qué hará un pobre, si encuentra
mujer arisca?

COFIETA
Si sobre él llueven palos,
hacer costilla.

MOCHILA
¿Pues no es oprobio?

COFIETA
Estas, hijo, son cargas
del matrimonio.

MOCHILA
¿Si ella gasta sin tino,
qué hará con ella?

COFIETA
Que alargando la moga,⁴
preste paciencia.

MOCHILA
¿Por qué ha de darla?

COFIETA
Porque a la mosca siempre
chupa la araña.

MOCHILA
Un infierno es casarse con eso.

COFIETA
En verdad, que mil pobres lo tragan.

MOCHILA
No lo creo.

COFIETA
Pregúntalo a algunos...

MOCHILA
Es mentira.

⁴ Moga: Lo mismo que dinero. Es voz del estilo vulgar y bajo (*Autoridades*, 1734).

COFIETA
Que escuchan y callan.

LOS DOS
Pues amigo / amiga, sin / con estos ribetes,
puedes irte a casar noramala.

Nº 14 Recitado

ORESTES
Yo soy, tirana,
yo, que muerto a tu voz, tan inhumana,
me ha herido el corazón acobardado,
que ya no late.

IFIGENIA
Luego ¿aquí has estado?

ORESTES
Sí, tu rigor oí, mas mis furores
antes me acabarán que tus rencores.
Fieras del monte, dadme muerte.

IFIGENIA
Espera.

ORESTES
Un rayo se desprenda de la esfera,
y quítame esta vida aborrecida.

IFIGENIA
Pues, ¿qué ha de hacer mi vida sin tu vida?

ORESTES
¡Ah, qué calma al mirar tanta hermosura,
el ímpetu cruel de mi locura!
Pero ¿en matarme tu desdén se emplea?,
más tierna compasión debí a Dircea,
pues mis tristes memorias son felices
en su piedad.

IFIGENIA
¡Oh, pérfido! ¿Qué dices?
¿A Dircea me acuerdan tus desvelos?
¡Ah, traidor, que te vales de los celos!
Morirás, vive Dios (valor, recato),
porque te quiero más, muerto que ingrato.
Vete, ¿qué aguardas?, vete.

ORESTES
Ya me ausento.

LOS DOS
En quererla / quererle dejar, mi muerte
intento.

Aria a dúo

IFIGENIA
¡Ah, ingrato, qué mal paga
tu fe mi inclinación!

ORESTES
¡Ah, infiel, tu voz me halaga,
y es fiero el corazón!

IFIGENIA
El verte me da enojos.

ORESTES
Pues huya de tus ojos,
adiós.

IFIGENIA
No más cuidado.

ORESTES
¿Se va?

IFIGENIA
¿Me deja?

LOS DOS
¡Ay, hado!

IFIGENIA
Espera.

ORESTES
¡Qué contento!
Aguarda.

IFIGENIA
¡Oh, dulce acento!

ORESTES
Mi amor.

IFIGENIA
Mi bien.

LOS DOS
Mi vida.
No es bien que se despida,
quien vive de adorar.

IFIGENIA
Mas, ¡ay!, que tú me ofendes.

ORESTES
Mas, ¡ay!, que tú me olvidas.

IFIGENIA
Mi cólera no impidas.

ORESTES
¡Qué mal mi afecto entiendes!

LOS DOS
Adiós, ¡suerte infelice!
¡con qué dolor, que dice
adiós, quien sabe amar!

Nº 15 Recitado

COFIETA
Hay ciertas doncellitas de caletre,⁵
con voluntad de un novio petimetre.
Uno atisba una chusca un poco rara,
pero rica y que tiene buena cara.
Dispara de embajada a la mozuela
una vieja con la habla en castañuela,⁶
que vende chucherías la bribona,
de estas, que entran haciendo la temblona.
Dice: «¡Dios la bendiga!, ¡qué aseada!
¡Dios me la deje ver bien empleada!»
Ríese un poco y dice, zalamera:
«¡Jesús, quien ha de haber que a mí me quiera!»
La vieja encaja: «Si de mi se fía,
yo de un muchacho sé, querida mía,

que de una alma de Dios da testimonio»;
y la sale después como un demonio.
Queda ajustado el verse muy aprisa,
que esto, por lo común, sucede en misa.
Entra el vicario, hay boda y alegrías;
mas mírala en pasando algunos días.

Aria

Descolorida,
desmadejada,
despiffarrada,
y arrepentida.
Dolor de muelas,
dos portezuelas
en la cotilla.⁷
Con ella un rorro,
que suelta el chorro;
dale papilla,
grazna a despecho;
y aún en el pecho
regaña más.

Si esta señora
tal presumiera,
¿cuándo creyera
la otra embaidora?
Mas en su gozo,
si ven un mozo,
consienten todas
y hay unas bodas
de barrabás.

⁵ Caletre: Juicio, capacidad, entendimiento, discurso o imaginación vehemente (*Autoridades*, 1729).

⁶ En castañuela: muy alegre (*Autoridades*, 1729).

⁷ Cotilla: Jubón sin mangas hecho de dos telas, embutido con barba de ballena, y respuntado, sobre el cual se visten las mujeres el jubón o casaca, y traen ajustado el cuerpo (*Autoridades*, 1729).

Nº 16
Recitativo

ORESTES
Deténte, inútilmente
se ofrece al ara, víctima inocente.
Muera yo, no mi bien idolatrado,
vénguese en mí tu esquivo ceño airado,
no en su beldad, que es fiera tiranía
dejar difunto al sol, sin luz al día;
y porque en mí su aliento esté seguro,
de su beldad seré viviente muro.

Aria

ORESTES
Llegar ninguno intente
colérico y airado,
pues soy león rugiente,
que, herido y acosado,
su muerte ha de vengar.
Mi pecho satisfecho,
escudo es de su vida;
padezca yo la herida,
que en mí será piedad.

Nº 17
Recitativo acompañado

IFIGENIA
Suspéndete, tirano,
mira que Orestes es, tarde he sabido
de que este amor en mí se ha producido.
No le des muerte, no, detén lo airado.
¡Ay, si tú conocieras mi cuidado!
Su hermana infeliz soy. Electra amada,

Píldes, Ifigenia desgraciada
os habla: ¿qué os admira? Tú ahora advierte
cuántas vidas destruyes con su muerte.

Aria

IFIGENIA
Piedad, señor, piedad,
mi humilde llanto mira,
no más, no más rencor.
Mas si es mayor tu ira,
mátenos tu crueldad.
Venid, y a su furor
nos entreguemos.

De un infeliz la vida,
por compasión, concede.
Mas si tu furia excede,
triunfando del rigor,
falleceremos.

Nº 18
Coro a cuatro final

TODOS
La tirana ley severa,
que con holocaustos fieros,
obsequiar la deidad quiere,
comete crueldad, no obsequio.





4

Sección

CRONOLOGÍA BIOGRAFÍAS

Cronología
de José de Nebra
GORKA RUBIALES

68

Biografías

78



16 / 17

Cronología de 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, su padre, José Antonio Nebra Mezquita (1672-1748) desempeñaba el oficio de organista de la catedral de Calatayud, donde además de José, el matrimonio trajo al mundo otros tres retoños. Todos los hijos supervivientes siguieron los pasos de su padre, dedicándose a la música: José Bernardo (Calatayud, 1699), que debió fallecer durante la infancia, José (Calatayud, 1702 - Madrid, 1768), Francisco Javier (Calatayud, 16-IV-1705 - Cuenca, 4-VII-1741) fue organista de la Seo de Zaragoza (1727-1729), mientras que Joaquín Ignacio (Calatayud, bautizado el 21-V-1709 - Zaragoza, 16-VIII-1782) fue 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, no obstante, 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.

1723

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

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.

Después del nombramiento, formalizado mediante un decreto fechado el 22 de mayo, Nebra abandona la plaza en las Descalzas Reales para incorporarse a la Capilla Real.

1702
NACE EN CALATAYUD.

1717
SE TRASLADA A MADRID. ORGANISTA DE LAS DESCALZAS REALES.

1722
APARECE VINCULADO A LAS «ACADEMIAS» DEL DUQUE DE OSUNA.

1724

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

1726

NEBRA ES INCLUIDO EN EL LISTADO DE APOSENTO ANTI-CRÍTICO, DE COROMINAS.

1728

COMPONE LA MÚSICA PARA LA CELEBRACIÓN DE LOS DOBLES ESPONSALES DE LOS INFANTES DE ESPAÑA Y PORTUGAL.

1736

ACCEDE A LA PLAZA DE ORGANISTA TITULAR DE LA REAL CAPILLA.

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 éste último se reincorporarán a sus antiguos puestos. Con la vuelta de Diego 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».

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 excelentísimas, 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...».

1726

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. Sta. Igl^{la}. – Madrid, 24 de septiembre de 1727».

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.

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.

1727

1728

1736

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.

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.

1737

1738

1743

ESTRENA EN EL
COLISEO DE LA CRUZ
VIENTO ES LA DICHA
DE AMOR.

1744

ESTRENA VENDADO
ES AMOR, NO ES
CIEGO Y DONDE HAY
VIOLENCIA NO HAY
CULPA.

1745

ESTRENA CAUTELAS
CONTRA CAUTELAS Y EL
RAPTO DE GANIMEDES,
PARA LA INAUGURACIÓN
DEL COLISEO DEL
PRÍNCIPE.

1747

ESTRENA EN EL
COLISEO DE LA CRUZ
IPHIGENIA EN TRACIA.

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.

En la «Lista de los músicos, tanto de la R^l. 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^{te}. el Rey N^{ro}. Sr. q.^e D.^s Gd.^e», 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 en las representaciones del *dramma per musica Farnace* con música de Francisco Courcelle, representado en diversas ocasiones en la corte.

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 Coliseo 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.

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*, con libreto de Nicolás González Martínez, que sería repuesta en los escenarios madrileños en 1749.

Participación al clave en las representaciones de la ópera *Achille in Sciro* con música del maestro de capilla, Francisco Courcelle.

Certificada por Courcelle, 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^{ra}. S^{ra}., el día 29 de noviembre (y el Rey N^{ro}. S^r. q.^e D.^s g.^{de}) en los días 8 y 13 de Diciembre de 1744, en el R^l. Coliseo del Buen Retiro»; en ella se encuentra José de Nebra.

1745

El 5 de junio se estrena la zarzuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes*, con texto de José de Cañizares, para la inauguración del Coliseo del Príncipe.

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.

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 Coliseo 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.

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.

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.

1749

SE CONVIERTE EN EL ORGANISTA PRINCIPAL Y MÁS ANTIGUO DE LA CAPILLA REAL.

1751

ES NOMBRADO VICE-MAESTRO DE MÚSICA DE LA REAL CAPILLA Y VICE-RECTOR DEL COLEGIO DE NIÑOS CANTORES.

1756

EVALÚA EL PROYECTO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL ÓRGANO DE LA REAL CAPILLA.

1758

COMPUSO EL OFFICIUM DEFUNCTORUM Y LA MISA DE REQUIEM PARA LOS FUNERALES DE MARÍA BÁRBARA DE BRAGANZA.

1748

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.

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.

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.

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 a 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

1756

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

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.

1757

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.

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.

1759

ENVÍA SUS VISPERAS
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.

1768

FALLECE EN MADRID.

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.

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.

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.

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.

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^{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 los mismos. 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

Tal y como atestigua una entrada del 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».

1778

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.

B

biografías



Francesc Prat
Dirección musical

Nacido en Barcelona; Francesc Prat inicia sus estudios musicales en la Escolanía de Montserrat. Continúa estudios de oboe, piano y teoría en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Posteriormente obtiene los títulos de oboe en la Musikhochschule Luzern, composición en la Hochschule für Musik Basel y dirección en la Zürcher Hochschule der Künste. Este director y compositor goza de una carrera variada con especial atención a la música actual y al repertorio operístico. Su interés por la música de nueva creación lo vincula estrechamente al director Jürg Henneberger y a la Ensemble Phoenix Basel, tomando parte en muchos de sus proyectos como la premiere mundial de la ópera *Gunten* de Helmut Oehring y de la ópera *Die Künstliche Mutter* de Michel Roth, así como una nueva producción de la ópera *Nacht* de Georg Friedrich Haas en el Festival de Lucerna. Trabaja regularmente con los grupos Barcelona 216 y Ensemble Ö!, y en la Gare du Nord-Bahnhof für Neue Musik Basel. Ha dirigido diversas producciones de la Ópera de Butxaca i Nova Creació. Es director asistente del director inglés Ivor Bolton. Después de diversas producciones juntos en las ciudades de Barcelona, Ámsterdam y Salzburgo. Y desde 2014 trabaja con Bolton en el Teatro Real, recinto donde Prat se presenta por primera vez en 2016 con el título *Das Liebesverbot* de Wagner. Entre 2012 y 2015 asiste a Josep Pons en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Anteriormente colaboró ya en este mismo recinto con Sebastian Weigle. Su repertorio de ópera incluye compositores de la escena contemporánea (Haas, Sciarrino, Moser, Maxwell-Davies, Barret, Oehring) así como del repertorio clásico (Gluck, Mozart, Beethoven, Berlioz, Verdi, Britten). Como compositor, su catálogo incluye básicamente música de cámara y obras para *ensemble*, estrenadas en Suiza, Alemania, Austria e Italia. En octubre de 2012 estrenó su primera ópera en Basilea. Francesc Prat colabora por primera vez con el Teatro de la Zarzuela.



© Mick Habgood

Pablo Viar
Dirección de escena

Es licenciado en Historia por la Universidad de Deusto, especializado en Historia Antigua y Medieval, y diplomado en Música y Artes Escénicas por la London Academy of Music and Dramatic Art. Tras diplomarse en Londres, formó parte del equipo técnico de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO) y fue invitado como meritorio de dirección escénica por el Teatro Real de Madrid. Desde 2005, trabaja como director de escena de ópera, zarzuela y teatro y como ayudante de directores de escena como Robert Wilson (*La dama del mar*), Emilio Sagi (*Erwartung*, *Salome*), Tomaz Pandur (*Hamlet*, *Medea*), y el mexicano Mauricio G^a Lozano (*Antígona* de Sófocles, en el Teatro Romano de Mérida), entre otros. Además, ha sido responsable de la dirección de escena en *Lucia de Lammermoor*, con Diana Damrau, en la reposición de la producción de Sagi para ABAO y responsable de la dirección de escena en la gira internacional de *La dama del mar*, de Wilson. En 2011, llevó a cabo la dirección de escena de la zarzuela *El caserío*, de Guridi, en una nueva producción del Teatro Arriaga de Bilbao y el Teatro Campoamor de Oviedo, por la que recibió el Premio Revelación de Artes Escénicas 2011-Tertulia Escena Siglo XXI. Posteriormente, dicha producción fue repuesta en el Teatro Arriaga con Ainhoa Arteta y en los Teatros del Canal con Sabina Puértolas, en el papel protagonista. En 2012, realizó una nueva traducción, versión y dirección de escena de *Venus y Adonis*, de Shakespeare, y en 2016 dirigió una nueva producción de *El sueño de una noche de verano*, ambas en el Teatro Arriaga de Bilbao. En el Teatro de la Zarzuela Pablo Viar ha sido ayudante de dirección de Graham Vick en la producción de *Curro Vargas* (2014), que obtuvo el Premio Campoamor 2015. También ha dirigido el programa doble de *Une éducation manquée* y *Los dos ciegos* (2015), así como el programa triple de tonadillas de Blas de Laserna: *La España antigua*, *El sochantre y su hija* y *La España moderna* (2016). (pabloviar.com)



Frederic Amat
Escenografía

Nace en Barcelona. Pintor cuyo trabajo desafía una única forma de categorización. Su obra ha sido expuesta y publicada en todo el mundo. Su concepción abierta de la pintura le ha llevado a integrar en su trabajo creativo múltiples lenguajes artísticos. Ha realizado escenografías para la danza y el teatro a partir de textos de García Lorca, Beckett, Juan Goytisolo, Koltès, y Octavio Paz. Asimismo ha dirigido y conformado los espacios escénicos de la ópera *El viaje a Simorgh* de Sánchez Verdú y Goytisolo, y de los oratorios *Oedipus Rex* de Stravinski y Cocteau, así como *Maddalena ai piedi di Cristo* de Caldara. También ha participado en otros espectáculos como *Belmonte*, *Zumzum-Ka* y *Preludios*, con coreografías de Gelabert-Azzopardi, o una *performance* en la que participaron Shoji Kojima y Chicuelo. Asimismo participa en las producciones de *El Público*, de García Lorca, para el Centro Dramático Nacional y *Esperando a Godot* de Beckett, para el Teatro Lliure, dirigidos ambos por Lluís Pasqual, así como *Odisseo* y *Penélope* de Homero, dirigido por Joan Ollé, en el Teatro Romano de Mérida o *Ki*, dirigido por Cesc Gelabert y Frederic Amat, en el Festival Grec, entre otros. Cabe destacar otras importantes producciones como *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, *Roberto Zucco* de Koltès y *Haciendo Lorca*, dirigidas por Pasqual; *Los bandidos*, de Schiller, por Lluís Homar, o *Catón*, de Savater, por María Ruiz. También ha ilustrado obras literarias como *Las mil y una noches* o *La odisea*. En sus intervenciones en espacios arquitectónicos ha desarrollado proyectos que combinan pintura, escultura y cerámica: *El mural de les olles*, *Villa Nurbs*, *Pluja de sang* o *Mur d'ulls*. En la misma dirección plural ha extendido la pintura al ámbito de la cinematografía en *Viaje a la luna* (1998), proyecto con guion de García Lorca. También ha dirigido e ilustrado cortos como *Foc al càntir* (2000), con guion de Joan Brossa; *El aullido* (2009), con Guillermo Cabrera Infante, y *Memorias de Tortuga* (2013), con Juan Goytisolo. Frederic Amat colabora por primera vez con el Teatro de la Zarzuela. (fredericamat.net)

Gabriela Salaverri
Vestuario



En el mundo de la lírica Gabriela Salaverri ha realizado el vestuario de producciones de óperas (*Goyescas*, *Rigoletto*, *Zaide*, *Horizonte cuadrado*, *Elektra*, *Così fan tutte*, *La favorita*, *Die Entführung aus dem Serail*, *El diluvio de Noé*, *La fille du régiment*, *Les mamelles de Tirésias*, *Maria Stuarda*, *Lord Byron*, *Il barbiere di Siviglia*, *Die Zauberflöte*, *La traviata*, *Andrea Chénier*) y de zarzuelas (*Luisa Fernanda*, *El barberillo de Lavapiés*, *La corte de Faraón*) para el Teatro Arriaga, el Teatro Campoamor, el Teatro Villamarta, el Teatro Gayarre, el Gran Teatro del Liceo, el Auditorio del Escorial, el Festival de Perelada, la Ópera de Darmstadt y la Ópera de Lausana. Ha concebido el vestuario para musicales como *El hombre de La Mancha* de Leigh, *My Fair Lady* de Loewe, *Somrisas y lágrimas* de Rodgers y Hammerstein II y *Golfus de Roma* de Sondheim. Para el cine ha firmado el vestuario para *Savage Grace*, dirigida por Kalin, con Julianne Moore y Eddie Redmayne. Recientemente ha creado el vestuario para *La bohème* de Puccini en la Ópera Nacional de Dinamarca, *Brundibár* de Krása en el Teatro Real, así como *Fantochines* de Del Campo, *Trilogía de tonadillas* de Laserna, *El pelele* de Gómez y *Mavra* de Stravinski para la Fundación Juan March, en coproducción con el Teatro de la Zarzuela. También ha realizado el vestuario de *El sapo enamorado* de Luna y *El corregidor* y *la molinera* de Falla para la Fundación Guerrero y La Zarzuela. En proyecto tiene *El sombrero de tres picos* para Kiev, *Luisa Fernanda* para Nordhausen y *Los Gondra para Madrid*. (gabrielasalaverri.es)

Albert Faura
Iluminación



Nacido en Barcelona; estudió en el Institut del Teatre y en el British Council de Londres. Es uno de los más reconocidos e internacionales iluminadores de España: tanto de teatro como de danza, ópera, conciertos, exposiciones y espacios efímeros. Ha trabajado en teatros como la Ópera de Los Ángeles, la Houston Opera, la Bastille, el Palais Garnier de París, el Teatro Comunale de Florencia, la Fenice de Venecia, el Gran Teatro del Liceo y el Teatro Real de Madrid. En el mundo del teatro, las últimas obras que ha iluminado son *Infamia* (Teatro Villarroel) *Molt soroll per no res* (Teatro Nacional de Cataluña), *Una giornata particolare* (Biblioteca de Cataluña), *El Petit Princep, el musical* (Teatro Barts), *A cop de rock* de Dagoll Dagom (Teatro Victoria), *La mecedora, Luces de bohemia* (Centro Dramático Nacional de Madrid) e *Incendis* (Teatro Romea). En ópera ha trabajado en producciones de *Attila* (Ópera de Montecarlo), *L'italiana in Algeri* (Ópera de Florencia), *Turandot* (Valencia), *Il prigioniero* (París); con la compañía Comediants en *La cenerentola* (Houston y Toronto), *Il barbiere di Siviglia* (Houston) y *Perséphone* (Festival Chéjov de Moscú); *Die Zauberflöte* (París y Triennale del Ruhr), *Le nozze di Figaro* (Teatro Real); con La Fura dels Baus, *Tristan und Isolde* (Lyon) e *Il segreto di Susanna* y *La voix humaine* (Málaga). Asimismo fue el responsable de diseñar la iluminación del Pabellón de España en la Exposición Universal de Shanghai (2010). Ha recibido seis Premios Butaca, dos premios de la Crítica de Barcelona y dos premios Max, entre otros.

© David Rtaño

María Bayo

Soprano

Ifigenia



© Fidelio Artist - David Ruano

Casi treinta años de carrera internacional en los más importantes teatros del mundo avalan su trayectoria: Milán, Berlín, Hamburgo, Múnich, Dresde, Bruselas, Londres, Buenos Aires, Nueva York, Salzburgo, Aix-en-Provence, París, Roma, Florencia, Viena, Barcelona, Madrid, Lisboa, San Francisco, Los Ángeles, Houston, Lyon, Ginebra, Marsella, Montecarlo, Tel Aviv, Tokio, etc. con maestros como Sinopoli, Chailly, Gavazzeni, Colin Davis, Mackerras, Maazel, Pappano, Zedda, Jordan, Bychkov, Plasson, Viotti, Ros Marbá, López Cobos, García Navarro, Frühbeck de Burgos, Jacobs, Rousset, Hogwood, Bolton, De Marchi, etc. y directores de escena como Wernicke, Pizzi, Ronconi, Lavelli, Sagi, Miller, Del Monaco, Carsen, Lepage, Pasqual, Espert, Gas, Grüber, Joel, Neuenfels, Hytner, Toffolutti, Leiser, Serreau y Wilson. Ha cultivado el *lied* y el oratorio y sigue enriqueciendo su galería de personajes de ópera y zarzuela de distintos siglos: Cavalli, Graun, Hasse, Nebra, Haendel, Traetta, Gluck, Debussy, Granados, Falla, Guridi, Stravinski, Poulenc, con predilección por el Barroco inédito, Mozart, Rossini y la Escuela Francesa. Ha sido Premio Nacional de Música 2009, Traetta 2014, Eusko Izkaskuntza-Caja Laboral 2011, Príncipe de Viana en 2002; todos ellos destacan su contribución a la recuperación y difusión de la música española. Posee un amplio catálogo de recitales, óperas y zarzuelas, así como de DVDs: *Tancredi*, *Il barbiere di Siviglia*, *Bianca e Falliero*, *Il viaggio a Reims*, *Don Giovanni*, *La Calisto*, *Les contes d'Hoffmann*, *Pagliacci*, *L'elisir d'amore*, etc.

Auxiliadora Toledano

Soprano

Orestes



© Pedro Satorio Toledano

Nacida en Córdoba. Se ha formado con Teresa Berganza, Enedina Lloris y Renata Scotto y galardonada en los concursos Viñas, Belvedere y Operalia. En 2008 debuta con *Doña Francisquita* en el Palau de la Música Catalana. Ha cantado en los principales escenarios y salas de concierto de Europa y Estados Unidos. Destacan sus interpretaciones de Susanna (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Corinna (*Il viaggio a Reims*), Adina (*L'elisir d'amore*), Sophie (*Werther*), Norina (*Don Pasquale*), Creusa (*Demofonte*), Frasquita (*Carmen*), Nerina (*Le pescatrici*), Lisetta (*La vera Costanza*), Voz del Cielo (*Don Carlo*), Oscar (*Un ballo in maschera*), el *Stabat Mater* (Pergolesi), la *Petite Messe Solennelle* (Rossini), el *Salmo 42* (Mendelssohn), el *Magnificat* y la *Matthäus-Passion* (Bach), la *Pasione di Gesù Cristo* (Salieri), la *Gran misa en do menor* (Mozart), así como los *Requiem*s de Mozart, Brahms y Fauré. Ha colaborado con directores musicales como R. Muti, A. Zedda, J. López Cobos, I. Metzmacher, J.R. Encinar, R. Frühbeck de Burgos, A. Schüller, J. Martin, D. Rustioni, E. Villaume, C. Spering, P. Domingo, S. Cambreling, M. Roa, O. Díaz, L. Ramos, M. Valdés y de escena como Ll. Pasqual, A. Boadella, E. Sagi, W. Decker y J. Miller. En 2013 obtuvo el Premio Princesa de Girona de Artes y Letras. En las últimas temporadas destaca el *Requiem* de Mozart con Sir Neville Marriner, la *Gala de Zarzuela* en Los Ángeles, el *80 Aniversario de Teresa Berganza* en el Real y el *Carmina Burana* con Frühbeck de Burgos. Ha grabado *Orfeo et Euridice* y *Carmina Burana*.

Ruth González

Soprano

Dircea



© David Arnal

Nacida en Tenerife; debuta en la zarzuela con *Doña Francisquita*, cantando desde entonces todo el repertorio español de lírico ligero. Afianza su carrera en las temporadas de Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Tenerife, Oviedo, Pamplona, Las Palmas, San Sebastián, Costa Rica, Puerto Rico, etc. Actúa por primera vez en el Teatro Real con *Macbeth* de Verdi, bajo la dirección de López Cobos, seguida por *Little Sweep* de Britten, *Dialogues des Carmélites* de Poulenc y *Lulu* de Berg, entre otras. Participa en el Festival Rossiniano de Wildbad en el papel de Elvira de *L'italiana in Algeri*, grabando el título para el sello Naxos con Alberto Zedda. Su repertorio también incluye roles como Zerlina de *Don Giovanni*, Susanna de *Le nozze di Figaro*, Maire de *La fille du régiment*, Gilda de *Rigoletto* y Musseta de *La bohème*, entre otros. Cantante polifacética, su interés por la música contemporánea la lleva a participar en el estreno de *Bestiari* de Miquel Ortega, coproducción del Real, el Liceo, el Arriaga y el Campoamor, y *Con los pies en la Luna* de Parera, proyecto del Liceo, el Maestranza, el Arriaga y el Real. Recientemente estrena *Tres desechos en forma de ópera* y *Angelus Novus*, de Fernández Guerra en Madrid, y protagoniza el cortometraje *Sirena negra*, dirigido por Elio Quiroga, por el que es premiada en importantes certámenes cinematográficos. Ruth González se presenta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela con *La reina Mora*, seguida por *Viento es la dicha de Amor*, *Curro Vargas*, así como *Une éducation manquée* y *Pinocho* en el programa didáctico.

Erika Escribá-Astaburuaga

Soprano

Polidoro



© Eric Sloan

Nacida en Valencia. Estudió canto en el Conservatorio Superior de Valencia con Gloria Fabuel. Perfecciona su formación en Francia e Italia, junto a Renata Scotto, Ileana Cotrubas, Ernesto Palacios y Dalton Baldwin entre otros. Ganadora de concursos internacionales en España y Francia: obtiene el Primer Premio de la Prensa y el Tercer Premio Conseil Général du Rhône del Concours International de Musique de Chambre de Lyon. Debuta con *Manon* de Massenet, tras obtener el Primer Premio del Concurso Mirna Lacambra, e interpreta *Don Pasquale* en el Teatro Real. Ha cantado en prestigiosas salas de concierto de Madrid, el Palau Valencia, La Coruña, Aranjuez, Versalles, Londres, Roma, Lyon y en importantes festivales, como el Leo Brouwer de La Habana, donde estrena *Haikus* de Brouwer, L'Abbaye de Saint-Michel Thiérache de Francia, el Ars Sacrum de Bilbao, la Semana de Música Religiosa de Cuenca, Daroca, Peñíscola, el Alcazar de Sevilla, Internazionale Rieti, el Oude Muziek de Utrecht, así como los festivales de Padua, Treviso y Roma, entre otros. Realiza giras de conciertos con Les Talens Lyriques y Christophe Rousset, con quienes canta *Leçons de Ténèbres* de Charpentier, *Histoires Sacrées* de Carissimi y Charpentier, *Arias y dúos* de Mozart y *Alcina* de Haendel. Su repertorio abarca desde la música antigua hasta la contemporánea con predilección por la melodía francesa, la canción española, el repertorio barroco, la ópera mozartiana y francesa e italiana. Erika Escribá-Astaburuaga actúa por primera vez en el Teatro de la Zarzuela. (erika-escriba-astaburuaga.com)

Lidia Vinyes-Curtis**Mezzosoprano**

Cofietà



© Zaber Photo

Nacida en Barcelona. Estudia violín en el Conservatorio Superior del Liceo y canto lírico con Jorge Sirena. Se especializa en Música Antigua en el Conservatoire National de Toulouse y en la Schola Cantorum Basiliensis. Como violinista barroca ha colaborado con el Ensemble Baroque de Limoges y Al Ayre Español. Comienza su carrera de cantante en el Festival de Ambronay con Gabriel Garrido. A partir de entonces trabaja con Martin Gester, Kay Johannsen, Philippe Pierlot y Jordi Savall. Y en 2013 gana el concurso de la Bachwoche en la Bachakademie Stuttgart. Es invitada por Helmuth Rilling para interpretar la *Matthäus-Passion* de Bach en Alemania y Sudamérica. Realiza nuevas giras con Sigiswald Kuijken en Europa y Asia. En 2014 canta con la Orquesta Nacional de España y Josep Pons *Atlántida* de Falla. Luego vuelve para interpretar el *Requiem* de Mozart con Giovanni Antonini. Participa en *Rinaldo* de Haendel en el Festival Via Stellae con Manuel Vilas, con quien forma dúo y ha grabado un disco para Naxos. En la pasada temporada se presentó en el Liceo con *Benvenuto Cellini* de Berlioz, con Josep Pons, y *Otello* de Rossini, con Christopher Franklin. En el Théâtre des Champs-Élysées actúa en *L'italiana in Algeri*, con Jean-Claude Malgoire. En esta temporada Lidia Vinyes-Curtis interpretará *Faust* de Gounod en el Teatro Campoamor de Oviedo; *Elektra* de Strauss con David Afkham en el Auditorio Nacional de Música y *Rodelinda* de Haendel con Ivor Bolton en el Teatro Real. Lidia Vinyes-Curtis actúa por primera vez en el Teatro de la Zarzuela. (lidiavinyescurtis.com)

Mireia Pintó**Mezzosoprano**

Mochila



© Mercè Rial

Nacida en Manresa (Barcelona); cursa sus estudios musicales en la especialidad de piano y canto, perfeccionando su formación en Italia y Francia. Es galardonada con importantes premios en concursos de España e Italia. Su repertorio incluye ópera, oratorio y *lied*. Colabora con grupos instrumentales de cámara y con varias orquestas, siendo dirigida por maestros como Lorin Maazel, Peter Maag, Richard Bonyng, Riccardo Frizza, Ottavio Dantone, Maurizio Benini, Friedrich Haider, Franz-Paul Decker, Bertrand de Billy, Jesús López Cobos, Víctor Pablo Pérez, Juanjo Mena y Josep Pons, entre otros. Participa en ciclos de conciertos, festivales y producciones operísticas en Holanda, Alemania, Grecia, Italia, Andorra, Francia, Mónaco, Rusia, Japón y España (incluyendo actuaciones en el Palau de la Música Catalana, el Gran Teatro del Liceo, L'Auditori de Barcelona, el Teatro Real, el Auditorio Nacional de Música, el Auditorio de La Coruña, el Palacio de Festivales de Cantabria, el Palacio Euskalduna de Bilbao, el Teatro Campoamor, el Palau de les Arts, el Festival Castillo de Perelada y el Festival de Granada). En ópera su repertorio abarca títulos como *Giulio Cesare in Egitto*, *La cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri*, *Il viaggio a Reims*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *La sonnambula*, *I puritani*, *Lucia di Lammermoor*, *Carmen*, *Les contes d'Hoffmann*, *Roméo et Juliette*, *Manon*, *Eugenio Onegin*, *Parsifal*, *Die Walküre*, *Ariadne auf Naxos* y *Elektra*. Próximamente cantará *Andrea Chénier* en Bilbao y Oviedo. (mireiapinto.com)

Carlos Roó**Ayudante de dirección**

© BR

Rosa Engel**Ayudante de vestuario**

© RE

Roger Orra**Ayudante de escenografía**

© BR

Sergio Torres**Ayudante de iluminación**

© RE



5

Sección

FOTOGRAFÍAS DE ESCENA

Iphigenia en Tracia

© JAVIER DEL REAL



16 / 17











6

Sección

EL TEATRO

Teatro de la Zarzuela
Personal
98

Coro Titular del Teatro
de la Zarzuela
100

Orquesta de la Comunidad
de Madrid
101

El Bar del Ambigú
102

Información
103

Próximas actuaciones
104



16 / 17

T

eatro de la Zarzuela

DIRECTOR
DANIEL BIANCO

DIRECTOR MUSICAL
ÓLIVER DÍAZ

GERENTE
JOSÉ ANTONIO GIL CELEDONIO

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN
MARGARITA JIMÉNEZ

DIRECTOR TÉCNICO
ANTONIO LÓPEZ

DIRECTOR DEL CORO
ANTONIO FAURÓ

ASISTENTE A LA DIRECCIÓN
RAÚL ASENJO

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN
NOELIA ORTEGA

COORDINADOR DE COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN
JUAN MARCHÁN

JEFE DE PRENSA
ÁNGEL BARREDA

JEFE DE COMUNICACIÓN Y PUBLICACIONES
LUIS TOMÁS VARGAS

COORDINADORA DE ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS
ALMUDENA PEDRERO

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA
JUAN LÁZARO MARTÍN

JEFA DE ABONOS Y TAQUILLA
MARÍA ROSA MARTÍN

JEFE DE SALA
JOSÉ LUIS MARTÍN

AUDIOVISUALES
MANUEL GARCÍA LUZ
ÁLVARO SOUSA
JUAN VIDAU

AYUDANTES TÉCNICOS
MÓNICA ÁLVAREZ
JOSÉ MANUEL BORRERO
RICARDO CERDEÑO
ANTONIO CONESA
LUIS FERNÁNDEZ FRANCO
RAÚL RUBIO
ISABEL VILLAGORDO

CAJA
ANTONIO CONTRERAS
ISRAEL DEL VAL

CHARACTERIZACIÓN
AMINTA ORRASCO
GEMMA PERUCHA
BEGOÑA SERRANO

CENTRALITA TELEFÓNICA
MARY CRUZ ÁLVAREZ
MARÍA DOLORES GÓMEZ

CLIMATIZACIÓN
BLANCA RODRÍGUEZ

COORDINADOR DE
CONSTRUCCIONES ESCÉNICAS
FERNANDO NAVAJAS

ELECTRICIDAD
PEDRO ALCALDE
GUILLERMO ALONSO
JAVIER GARCÍA ARJONA
RAÚL CERVANTES
ALBERTO DELGADO
JOSÉ P. GALLEGU
FERNANDO GARCÍA
CARLOS GUERRERO
ÁNGEL HERNÁNDEZ
RAFAEL FERNÁNDEZ PACHECO

GERENCIA
M^a TRINIDAD DÍAZ
NURIA FERNÁNDEZ
MARÍA JOSÉ GÓMEZ
RAFAELA GÓMEZ
ALBERTO LUACES
FRANCISCA MUNUERA
MANUEL RODRÍGUEZ
FRANCISCO YESARES

MANTENIMIENTO
MANUEL A. FLORES

MAQUINARIA
ULISES ÁLVAREZ
LUIS CABALLERO
RAQUEL CALLABA
JOSÉ CALVO
FRANCISCO J. FERNÁNDEZ MELO
ÓSCAR GUTIÉRREZ
SERGIO GUTIÉRREZ
ÁNGEL HERRERA
JOAQUÍN LÓPEZ
CARLOS PÉREZ
EDUARDO SANTIAGO
ANTONIO VÁZQUEZ
JOSÉ A. VÁZQUEZ
JOSÉ VELIZ
ALBERTO VICARIO
ANTONIO WALDE

MARKETING Y DESARROLLO
ÁIDA PÉREZ

PELUQUERÍA
ESTHER CÁRDABA
EMILIA GARCÍA
MARÍA ÁNGELES RIEGO
ANTONIO SÁNCHEZ

PRENSA Y COMUNICACIÓN
ALICIA PÉREZ

PRODUCCIÓN
MANUEL BALAGUER
EVA CHILOECHES
MARÍA REINA MANSO
ISABEL RODADO
ISABEL SÁNCHEZ

REGIDURÍA
MAHOR GALILEA
JUAN MANUEL GARCÍA

SALA Y OTROS SERVICIOS
BLANCA ARANDA
ANTONIO ARELLANO
ISABEL CABRERIZO
ELEUTERIO CEBRIÁN
ELENA FÉLIX,
EUDOXIA FERNÁNDEZ
MÓNICA GARCÍA
ESPERANZA GONZÁLEZ
DANIEL HUERTA
MARÍA GEMMA IGLESIAS
JULIA JUAN
EDUARDO LALAMA
CARLOS MARTÍN
JUAN CARLOS MARTÍN
JAVIER PÁRRAGA
PILAR SANDÍN
M^a CARMEN SARDIÑAS

MÓNICA SASTRE
FRANCISCO J. SÁNCHEZ

SASTREERÍA
MARÍA ÁNGELES DE EUSEBIO
MARÍA DEL CARMEN GARCÍA
ISABEL GETE
ROBERTO MARTÍNEZ
MONTSERRAT NAVARRO

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN
MARÍA JOSÉ HORTONEDA

TAQUILLAS
ALEJANDRO AINOZA

UTILERÍA
DAVID BRAVO
ANDRÉS DE LUCIO
VICENTE FERNÁNDEZ
FRANCISCO J. GONZÁLEZ
PILAR LÓPEZ
FRANCISCO J. MARTÍNEZ
ÁNGEL MAURI
ÁNGELA MONTERO
CARLOS PALOMERO
JUAN CARLOS PÉREZ

COORDINADORA MUSICAL
CELSA TAMAYO

PIANISTAS
ROBERTO BALISTRERI
RAMÓN GRAU
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ
(CORO)

MATERIALES MUSICALES
Y DOCUMENTACIÓN
LUCÍA IZQUIERDO

DEPARTAMENTO MUSICAL
VICTORIA VEGA

SECRETARÍA TÉCNICA
DEL CORO
GUADALUPE GÓMEZ

ENFERMERÍA
NIEVES MÁRQUEZ

MANTENIMIENTO
DAMIÁN GÓMEZ

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

SOPRANOS

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

MEZZOSOPRANOS

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

TENORES

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

BARÍTONOS

PEDRO AZPIRI
JUAN IGNACIO ARTILES
ENRIQUE BUSTOS
ROMÁN FERNÁNDEZ-CAÑADAS
RODRIGO GARCÍA
FERNANDO MARTÍNEZ
MARIO VILLORIA

BAJOS

CARLOS BRU
MATTHEW LOREN CRAWFORD
ANTONIO GONZÁLEZ
ALBERTO RÍOS
JAVIER ROLDÁN

Orquesta de la Comunidad de Madrid

VIOLINES PRIMEROS

CECILIA BERCOVICH (C*)
EMA ALEXEEVA (AC)
PETER SHUTTER
ALEJANDRO KREIMAN
ANDRAS DEMETER
ERNESTO WILDBAUM
MARGARITA BUESA
GLADYS SILOT

VIOLINES SEGUNDOS

PAULO VIEIRA (S)
MARIOLA SHUTTER (S)
OSMAY TORRES (AS)
IGOR MIKHAILOV
MAGALY BARÓ
ROBIN BANERJEE
ANTONIO NAVARRO
ANA MARTÍN

VIOLAS

IVÁN MARTÍN (S)
EVA MARÍA MARTÍN (S)
RAQUEL TAVIRA
VESSELA TZVETANOVA
BLANCA ESTEBAN
ALBERTO CLÉ

VIOLONCHELOS

AMAT SANTACANA (Bajo continuo*)
JOHN STOKES (S)
RAFAEL DOMÍNGUEZ (S)
PABLO BORREGO

CONTRABAJOS

FRANCISCO BALLESTER (S)
MANUEL VALDÉS
SUSANA RIVERO

FLAUTAS

CINTA VAREA (S)
M^a TERESA RAGA (S)

OBOES

JUAN CARLOS BÁGUENA (S)
ANA M^a RUIZ

TROMPAS

DAVID SEBASTIÁN (S)
ÁNGEL G. LECHAGO

CLAVE

AARÓN ZAPICO (Bajo continuo*)

AUXILIARES DE ORQUESTA

ADRIÁN MELOGNO
JAIMÉ LÓPEZ

INSPECTOR

EDUARDO TRIGUERO

ARCHIVO

ALAITZ MONASTERIO
DIEGO UCEDA (Auxiliar)

ADMINISTRACIÓN

CRISTINA SANTAMARÍA

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN

CARMEN LOPE

SECRETARIA TÉCNICA

ELENA JEREZ

GERENTE

ROBERTO UGARTE

DIRECTOR EMÉRITO

MIGUEL GROBA

DIRECTOR HONORARIO

JOSÉ RAMÓN ENCINAR

DIRECTOR TITULAR

VÍCTOR PABLO PÉREZ

(C) CONCERTINO
(AC) AYUDA DE CONCERTINO
(S) SOLISTA
(AS) AYUDA DE SOLISTA
(TB) TROMBÓN BAJO
(P) PICCOLO
(*) MÚSICO INVITADO PARA
ESTA PRODUCCIÓN

El Bar del Ambigú



NUEVA TEMPORADA, NUEVO AMBIGÚ

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

¡Dónde mejor que en el Nuevo Ambigú!

Información

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

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

Taquillas

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

Auditorio Nacional de Música. Príncipe de Vergara, 146 - 28002 Madrid

Tel: (34) 91.337.01.40 - 91.337.01.39

Teatro de la Comedia (CNTC). Príncipe, 14 - 28012 Madrid

Tel. (34) 91.532.79.27 - 91.528.28.19

Teatro María Guerrero (CDN). Tamayo y Baus, 4 - 28004 Madrid

Tel: (34) 91.310.29.49 - 91.310.15.00

Teatro Valle Inclán (CDN). Plaza de Lavapiés, s/n - 28012 Madrid

Tel: (34) 91.505.88.01 - 91.505.88.00

Venta Telefónica, Internet

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

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

Tienda del Teatro

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

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

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

P

róximas actuaciones
octubre - diciembre 2016

DEL 27 DE OCTUBRE AL 27 DE NOVIEMBRE
FREDERIC AMAT, LA ESCENA PINTADA
EXPOSICIÓN EN EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

VIERNES, 18 DE NOVIEMBRE
CONCIERTO: UNA NOCHE DE ZARZUELA
AINHOA ARTETA, JOSÉ BROS, CARLOS CHAUSSON, ANA IBARRA, LUCERO TENA
JESÚS LOPEZ COBOS

LUNES, 21 DE NOVIEMBRE
XXIII CICLO DE LIED
RECITAL III. MARK PADMORE, ROGER VIGNOLES

MARTES, 22 DE NOVIEMBRE
GERÓNIMO RAUCH EN CONCIERTO

SÁBADO, 26 DE NOVIEMBRE
DESCONCIERTO
ROSA TORRES-PARDO, ROCÍO MÁRQUEZ, ALFONSO DELGADO

JUEVES, 1 DE DICIEMBRE
CONCIERTO EN HOMENAJE A MIGUEL DE CERVANTES
JOAN MARTÍN-ROYO, MARIOLA CANTARERO, CRISTINA FAUS, ALEJANDRO DEL CERRO
CRISTÓBAL SOLER

DEL 6 AL 18 DE DICIEMBRE
DON QUIJOTE
COMPAÑÍA NACIONAL DE DE DANZA

LUNES, 19 DE DICIEMBRE
XXIII CICLO DE LIED
RECITAL IV. SARAH CONNOLLY, JULIUS DRAKE

21 Y 22 DE DICIEMBRE
GALA EN HOMENAJE A MAYA PLISETSKAYA
COMPAÑÍA NACIONAL DE DE DANZA

MARTES, 27 DE DICIEMBRE
¡BRINDIS! CONCIERTO DE NAVIDAD
SABINA PUÉRTOLAS
ÓLIVER DÍAZ

29 Y 30 DE DICIEMBRE
E.T., EL EXTRATERRESTRE
CONCIERTO ESPECIAL 35º ANIVERSARIO
CON LA PROYECCIÓN DE LA PELÍCULA.
BARBIERI SYMPHONY ORCHESTRA



Teatro de la Zarzuela

Jovellanos, 4 - 28014 Madrid, España

Tel. Centralita: 34 915 245 400

Departamento de abonos y taquillas:

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

Edición del programa

Departamento de comunicación y publicaciones

Coordinación editorial: Víctor Pagán

Traducciones: Noni Gilbert

Fotografías: © Javier del Real

Diseño gráfico: Javier Díaz Garrido

Maquetación: María Suero / Fidel López

Impresión: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

D.L.: M-38510-2016

NIPO: 035-16-078-2

teatrodelazarzuela.mcu.es



ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:





teatrodelazarzuela.mcu.es



Síguenos en

