

Marianela



ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:



MARIANELA

(VERSIÓN EN CONCIERTO)

Ópera en tres actos

Música

Jaime Pahissa

Libreto

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero

basada su versión teatral y en la novela homónima de Benito Pérez Galdós

Estrenada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el 31 de marzo de 1923

(Barcelona, Hijo de Paul Izábal, 1926)

1920-2020
AÑO GALDÓS

Funciones

Viernes, 27 de noviembre de 2020 · 20:00 h

Domingo, 29 de noviembre de 2020 · 18:00 h

DURACIÓN APROXIMADA

Acto primero, segundo y tercero: 1 hora y 40 minutos (sin pausa)

Índice



Kaulak (fotógrafo). *Retrato del escritor Benito Pérez Galdós*. Fotografía, hacia 1905 (Madrid, Alcalá 4)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)

1 *Marianela*

Ficha artística

08

Reparto

09

Argumento

10

Escenas

EMILIO CASARES RODICIO

12

2 Artículo

Marianela, de Pahissa:
el regreso de un clásico

EMILIO CASARES RODICIO

16

3 Biografías

Biografías

36

4 El Teatro

Ministerio de Cultura y Deporte

46

Teatro de la Zarzuela

Personal

47

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

48

Orquesta de la Comunidad de Madrid

49

Próximas actuaciones

50



1

Sección

MARIANELA

Ficha artística
08

Reparto
09

Argumento
10

Escenas
EMILIO CASARES
12



20/21

F

icha artística

R

eparto

Dirección musical

Óliver Díaz

Maestros repetidores

Lillian Castillo, Ramón Grau

Sobretitulado

Noni Gilbert (traducción al inglés)
Antonio León (edición y sincronización)
Víctor Pagán (coordinación)

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

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela
 Director **Antonio Fauró**

Marianela
Lazarillo de Pablo

Florentina
Prima de Pablo

Pablo
Hijo del Patriarca

Teodoro Golfín
Médico

El Patriarca de Aldeacorba
Padre de Pablo

El Padre de Florentina
Hermano del Patriarca

Mariuca
Minera

Gasparuco
Minero

Pedrillo
Minero

Ramón
Minero

Pachín
Zagalillo

Adriana González

Paola Leguizamón

Alejandro Roy

Luis Cansino

Simón Orfila

César Méndez Silvagnoli

María José Suárez

Mario Villoria*

Javier Alonso*

Enrique Bustos*

José Ricardo Sánchez*

* Miembro del Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

A rgumento *

Acto Primero

La escena representa un solar en las inmediaciones de Socartes. Este solar da entrada a la huerta de la heredad de los Penáguilas, en cuya hacienda viven el Patriarca de Aldeacorba y su hijo Pablo, ciego de nacimiento.

Con el pobre ciego vive, una chiquilla, fea de rostro, pero hermosa de alma, que es Marianela, apasionada y soñadora. A medida que va adelantando la acción de esta obra, tan intensa y tan humana, el espectador comparte aquella suerte de dilema ético de la infeliz muchacha, y llega a adentrarse tanto en su alma bella, que cuando surge la catástrofe, cuando Nela muere de dolor, y en aquel corazón cae todo el fuego derretido de la decepción más honda, diríase que la acompaña la piadosa ofrenda del amor de todos... Al descenderse la cortina, sale, andando a tientas en la obscuridad en que vive, el pobre Pablo, escuchando con deleite la voz de su lazarillo... Es Marianela que canta:

«Todas las flores del campo
nacen miranda hacia arriba
para mirar a la Virgen
que desde el cielo las mira.»

Nela aparece cantando, y toma de la mano a Pablo para dar el paseo acostumbrado. —No os alejéis mucho— recomienda el Patriarca a su hijo. Cuando Pablo y Nela se marchan, el Patriarca se duele de la infausta suerte de su hijo, privado de ver las florestas de sus jardines y los frutos de su huerta. Vuelven de su trabajo cotidiano mineros y chiquillos, formando coro a la voz de

Mariuca, que se duele de lo pesada de la faena allá en el fondo de la mina.

Aparece Teodoro Golfín, médico, y le dice al Patriarca que acaba de cruzarse en el camino con Pablo, y que tiene la convicción de que es posible volverle la vista al pobre ciego. Pablo vuelve del paseo acompañado de su lazarillo. Nela coge flores para él, y el infeliz las acaricia, como si las estuviera escuchando, ya que no puede verlas.

El Patriarca, reaparece con la buena nueva de que el doctor reconocen mañana a su hijo, seguro de que ha de volverle a la vista. Y Pablo se marcha con su padre loco de esperanza con aquella revelación inesperada, mientras Nela se queda sola llorando, y exclama:

«Lágrimas que voy vertiendo
me están quemando la cara,
y yo le pido a la Virgen
que no me deje sin lágrimas...
¡Porque ellas son el consuelo del alma!»...

Acto Segundo

Una espaciosa sala en la casa solariega del Patriarca; a este acompaña su hermano y la hija de este, Florentina. También esta Nela. Es el día en que va a decidir la ciencia si tiene recursos para volver la vista al pobre ciego. Nela está allí, porque ella es la primera a quien Pablo quiere ver, si viera. Cuando queda sola, Nela le pide a la Virgen que devuelva la vista a Pablo, pero que también obre el milagro de hacerla a ella hermosa, porque el único hombre que la quiere en la vida, la quiere porque no la ha visto.

Acuciada por el temor que la produce la convicción de que su rostro pecoso y

descolorido, y más con el contraste de la hermosura de Florentina, ha de producir una profunda decepción en su enamorado compañero que hasta entonces solo la ha visto con los ojos del alma, se siente inducida a escapar; pero, cuando va a huir, llegan todos: el doctor que acaba de operarle, Pablo con los ojos vendados, su padre, su tío y su prima.

El médico va a recorrer la venda del misterio. Cuando el último pliegue del vendaje cae, Pablo da un grito de miedo y de alegría, y él expresa la doble sensación de terror y de gozo que le produce la claridad del sol. Al ir precisando sus emociones, ve un rostro de mujer hermosa y dice, lleno de excitación extrema: —Nela. Nela; tú eres mi Nela—. Es tu prima Florentina, —dice el Patriarca, sin sospechar que en aquel momento acaba de escribirse una sentencia de muerte.

Nela da un grito de dolor supremo y echa a correr hacia la montaña. Pablo queda extasiado por la impresión que le ha producido la belleza de su prima, y pronunciando el nombre de Florentina parece entregarse a los transportes de maravillas desconocidas. Una frase noble y elevada del médico pone fin a esta escena, que parece comunicar el temor del presagio de una tremenda injusticia, de la que nadie va a ser culpable.

Acto Tercero

Las escenas se van desmadejando en el interior de la huerta de la casa de los Penáguilas. Nela no aparece por ninguna parte: Pachín el zagalillo la anda buscando, y Pablo se extasia contemplando el arco iris, que para él es una revelación, basta que de su extática sorpresa le saca la algazara de los lugareños que llegan para compartir la alegría de los señores. Cuando los últimos rumores de la fiesta se desvanecen, aparece Teodoro Golfín forcejeando

con Marianela, a quien ha evitado que se matara, y la induce a entrar con la seguridad de que Pablo no ha de verla; *obsesante* preocupación de la muchacha. Tal llega a estar esta de extenuada por las emociones y por la fiebre, que acepta sin resistencia el auxilio de la propia Florentina, a Ja que el doctor induce a atenderla. Florentina acoge a Nela con amorosa solicitud y mientras la pobre, despechada de sí misma reposa en la vecina estancia. Florentina y Pablo se requiebran de amores.

A lo mejor de su arrobamiento, Nela sorprende el apasionado coloquio al ir a cruzar la escena para escapar al monte donde nadie la vea y extática de dolor *quédase* como petrificada, oyéndoles. En aquel instante, Pablo, saturado de amor a su prima, la dice con todo el impulso de su amor:

«¡Yo creí enloquecer algún día
con la idea de ver!
¡Si ahora que te he visto,
tú no fueses mía,
querría cegar otra vez!»

Florentina se apercibe de la presencia de Nela, a tiempo que aparece Teodoro Golfín, y se da cuenta de que el instante trágico es casi inevitable. En efecto, Pablo se acerca a la infeliz decepcionada, y la tremenda revelación produce, con la desagradable sorpresa del que cuando era ciego la veía con los ojos del alma, tal efecto de dolor sin esperanza en la que fue su lazarillo inseparable, que el raquítico cuerpo de Nela no resiste aquella sacudida, y el esfuerzo realizado agota las últimas energías de su espíritu. Nela muere de pena: los ojos que la vieron, la mataron...

* Texto anónimo publicado por primera vez en el programa oficial del Gran Teatro del Liceo (Barcelona, Tipografía la Academia, 1923); y que volvió a utilizarse, más abreviado, en el de la siguiente temporada (Barcelona, Tipografía la Academia, 1924).

E

scenas

Emilio Casares Rodicio *

Acto Primero

PRELUDIO

ESCENA I

TRÍO DE MARIANELA, PABLO
Y EL PATRIARCA

*(Todas las flores del campo / ¡Nela!, en la
huerta es estoy / ¡Vienes contenta...?)*

ESCENA II

EL PATRIARCA

(¿Por qué, Dios Santo, ven mis ojos...?)

ESCENA III

RAMÓN, EL PATRIARCA, GASPARUCO
Y CORO INTERIOR

*(Dios guarde al Patriarca / Así que
amanece el día)*

ESCENA IV

MARIUCA Y CORO

(El trabajo de las minas es muy penoso)

ESCENA V

DÚO DEL PATRIARCA Y TEODORO GOLFÍN

*(Calma melancólica de la tarde / Soy el
hermano del ingeniero de las minas)*

ESCENA VI

INTERLUDIO, CORO LEJANO
Y DÚO DE PABLO Y MARIANELA

*(¡Ah...! / ¡Es de noche, Nela? /
¿Es verdad que existís, estrellas? /
Florecitas, si os arranco...)*

ESCENA VII

PATRIARCA, PABLO Y MARIANELA

*(¿Pablo, estás aquí ya? / Lágrimas que
voy vertiendo...)*

Acto Segundo

PRELUDIO

ESCENA I

EL PATRIARCA, SU HERMANO
Y FLORENTINA

(Con todo el corazón os agradezco)

ESCENA II

PRELUDIO Y ARIA DE MARIANELA

*(¡Madre de Dios piadosa! / ¡Ciegucecito de
mi alma! ¡Como yo, nadie te quiere!)*

ESCENA III

CONCERTANTE DEL PATRIARCA,
MARIANELA, FLORENTINA, PABLO,
TEODORO Y EL HERMANO

*(Ven Pablo, que Dios haya acogido mi
oración / ¡Oh, no! ¡Qué abismo habéis
abierto delante de mí!)*

ESCENA IV

EL PATRIARCA, TEODORO, PABLO,
EL HERMANO Y FLORENTINA

(¡Es tu prima Florentina!...)

Acto Tercero

ESCENA I

ARIA DE PABLO Y PACHÍN

*(¡Gracias, Señor de los cielos...! /
¡Oh, maravilla singular!)*

ESCENA II

BAILE Y EL PATRIARCA, PABLO, CORO
Y PEDRILLO

*(¿Oyes, Pablo? / ¡Viva, que viva el Patriarca
que al pobre compadece! / ¡Vale ver el mar
y el cielo...!)*

ESCENA III

DÚO DE TEODORO Y MARIANELA

*(¿Ves como no hay nadie? / ¿Porqué te
escapaste y quisiste matarte? / ¡Oh, sí! Yo
quiero tanto a Pablo. ¡Más que los ángeles
el cielo! / Desde este momento yo te hago mi
esclava)*

ESCENA IV

MARIANELA, FLORENTINA Y TEODORO

*(¡La señorita Florentina! / ¡Oh, caridad!
¡Virtud cristiana!)*

ESCENA V

DÚO DE FLORENTINA Y PABLO

*(Adiós. ¿Por qué me huía esta criatura? /
¡Pobre criatura su vida toda es ficción!)*

ESCENA V

FINAL. PABLO, TEODORO, FLORENTINA
Y MARIANELA

*(¿Qué? ¿Quién? / ¡Dios Todopoderoso!
¡La mataron mis ojos!)*

* La estructuración por escenas de la ópera responde a una propuesta del profesor Emilio Casares Rodicio para estudiar la partitura; pero en realidad no hay ni números ni escenas, solo actos.



2

Sección

ARTÍCULO

Marianela, de Pahissa:
el regreso de un clásico
EMILIO CASARES RODICIO
16


20/21

Marianela de Pahissa: el regreso de un clásico

Emilio Casares Rodicio

«En mis óperas están todas las condiciones que requiere una obra de altura: la técnica completa de la composición; el sentido orquestal, como en el gran sinfonismo germánico; el lirismo de la buena ópera italiana; el canto en las voces, siguiendo la expresión de la palabra y la cadencia de la frase; el instinto escénico y el temperamento dramático»

Jaume Pahissa (*Sendas y Cumbres de la Música Española*. Buenos Aires, Hachette, 1955, p. 57)

El 31 de marzo de 1923 se estrenaba en el Teatro del Liceo de Barcelona la ópera *Marianela* de Jaume Pahissa (Barcelona, 1880 - Buenos Aires, 1969), dirigida por él. Este compositor, profesor, crítico y musicógrafo, es una de las personalidades más destacadas de la creación musical española de la primera mitad del siglo XX, y uno de los más relevantes compositores de ópera. Sus siete títulos, casi todos de éxito: *Gala Placidia*, 1913; *La Morisca*, 1919; *Marianela*, 1923; *La princesa Margarida*, 1928; *Angélica*, 1938; *Don Gil de las calzas verdes*, 1955; y *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1956, lo sitúan en la cumbre de nuestra historia lírica y piden a gritos su vuelta a la escena. Gracias al Teatro de la Zarzuela por este regalo.

El hombre y el músico

Profesor de estética y composición en el Conservatorio del Liceo, en 1933, y director de la Escuela Municipal de Música de Barcelona en 1935, el estallido de la Guerra Civil truncó su vida y le obligó a unirse a la larga lista de *transterrados*, como los denomina José Gaos, que abandonaron España, en este caso camino de Argentina: Manuel

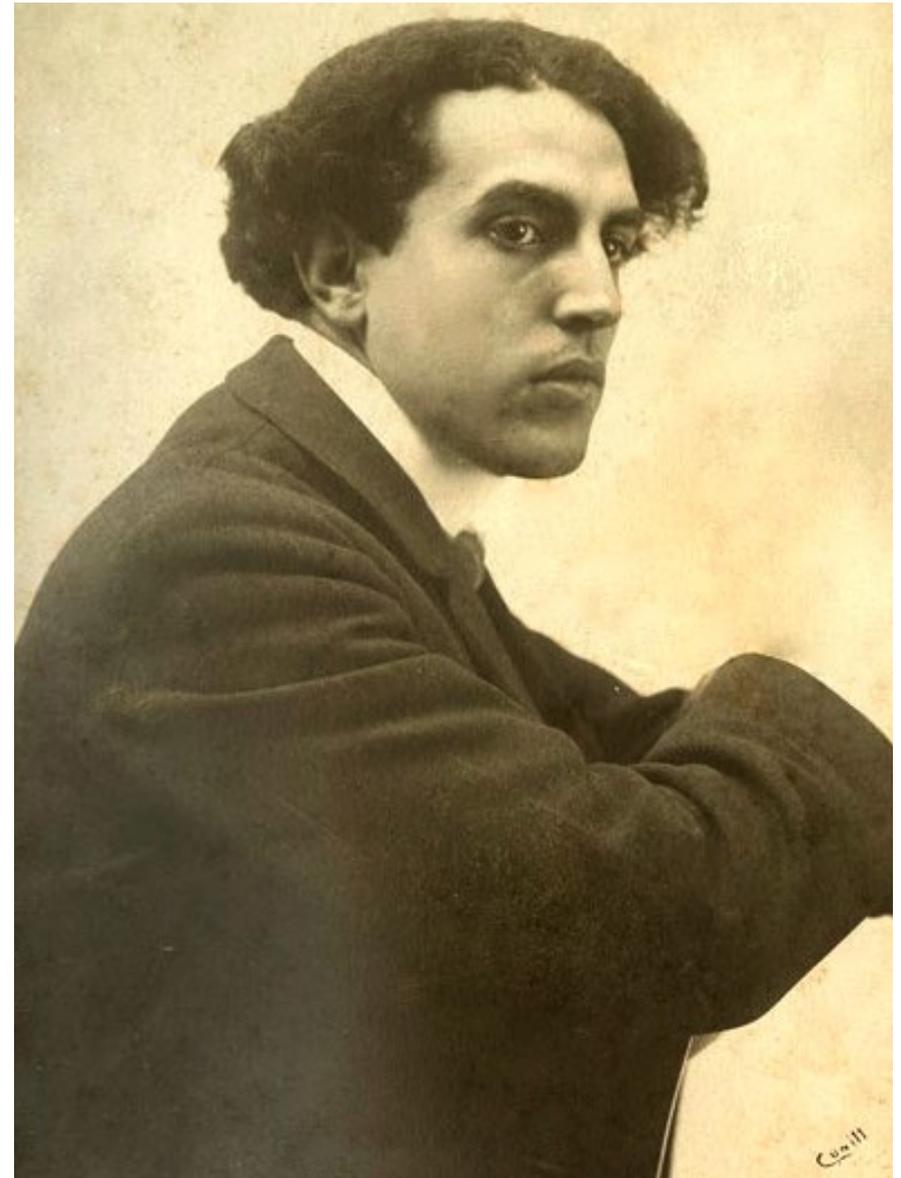
de Falla, Julián Bautista, Fidela Campiña, o Conchita Badía.

Su actividad creadora disminuyó con la llegada a Buenos Aires, dedicándose más a la docencia. Allí tuvo alumnos importantes como Pompeyo Camps, que aplicó su sistema intertonal, o Fernando González Casellas. Pero pronto destacó en su nueva patria, estrenando en el mítico Teatro Colón su *Marianela*, 1946. De esta forma recuperó su actividad creadora y siguió con su dedicación al teatro lírico, estrenando en Montevideo y Buenos Aires.

Músico humanista, inició los estudios de arquitectura, que abandonó para dedicarse a la música, pero conservó siempre el interés por la ciencia y el pensamiento, de lo que se sentía muy orgulloso, reflejado en las varias obras literarias, numerosas poesías y estudios musicológicos que nos legó de su estancia en Argentina.¹

¹ *Los grandes problemas de la música*, 1945; *Espíritu y cuerpo de la música*, 1946; *Vida y obra de Manuel de Falla*, 1947; *Armonización debajos y cantos dados*, 1951; *Caligrafía musical*, 1951; *Sendas y Cumbres de la Música Española*, 1955; *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [sin año].

Cunill (fotógrafo). *Retrato del compositor y director de orquesta Jaume Pahissa*. Fotografía, sin año [hacia 1920-1925]. Centro de Documentación y Museo de les Artes Escèniques. Instituto del Teatro (Barcelona)



Pahissa llegó a la música en el crepúsculo del wagnerismo, que no le convenció de pleno, pero le dio una fe total en el arte germánico. Estudió con Enrique Morera, aunque fue más bien un autodidacta, y sus primeras creaciones las dedica a la música orquestal y de cámara. Así el *Estudi simfònic*, de 1898, o el *Trio en Sol* para orquesta de cuerda, de 1905, fueron sus primeros éxitos. Se detecta en ellas el gusto por el contrapunto y lo melódico que serán constantes de su estilo. Pahissa compone un gran número de obras instrumentales en las que además experimenta dentro de la vanguardia como demuestra su *Suite intertonal*, de 1926, uno de los experimentos más famosos del compositor. También comenzaron pronto los trabajos con la voz humana con canciones y armonizaciones para coro, como *El cant dels ocells*, *La presó de Lleida*; ellas fueron el origen de que, como en Pedrell, la música sinfónica y la ópera se convirtiesen en sus dos géneros favoritos. Ambas, unidas, eran el vehículo ideal para servir al pensamiento nacional de la Cataluña del momento.

Un gran conocedor del músico, su alumno Camps refleja así al compositor: «Se había forjado en el postromanticismo. Era wagneriano, admiraba a Schumann, a Bach, sobre todo a Richard Strauss, con quien había mantenido largas charlas en Barcelona. También allí había conocido a Schoenberg, cuyo sistema de los doce sonidos le parecía antiestético».² En 1910 el Ayuntamiento lerrouxista de Barcelona le dio una beca para estudiar en Alemania y Francia, que le permitió conocer el gran movimiento musical europeo.

Hay otro hecho fundamental en su vida, y es su participación en el activo momento de la cultura catalana, denominado «noucentismo», sucesor del «modernismo», manteniendo junto con Manén, Critófor Taltabull o Joan Lamote de Grignon, postulados románticos, pero cubiertos con una capa de modernidad muy activa en las artes y el teatro, y participando con una serie de jóvenes intelectuales en el cambio de Cataluña. Eugenio d'Ors, compañero de colegio, lo consideró como el gran profeta del noucentismo, y lo distinguió con una 'glosa' de 1906, en la que le dedica estas palabras, «tan joven que entra dentro de esos que yo denomino 'noucentistes', hombres del *Nou-cents*»,³ introduciéndolo en aquella nueva aristocracia artística que pretendía superar las limitaciones del regionalismo a través de una relectura de la tradición, buscaba intelectualizar el proceso de creación artística, la inmersión en la cultura europea, —ser novecentista era ser europeísta—, ponerse al día, y en fin, imponer la sobriedad y el aticismo.

Pronto fue considerado como una especie de icono de la vanguardia y destacó entre todos sus compañeros incluso por sus provocativas maneras. Su imagen pública de dandi fue el símbolo de la bohemia que se reunía en *La Puñalada*, establecimiento emblemático del Paseo de Gracia.⁴ Un texto lo describe así: «Hubo un tiempo en que Pahissa iba por las Ramblas a todas horas acompañado del caballero Peypoch, altos y rumbosos los dos. El tipo moruno de Pahissa, sus cabellos crespos y la alegría de sus ojos —no exentos de cierto matiz de

³ Eugenio d'Ors. *Glosari (1906-1907)*. Barcelona, Quaderns Crema, 1996.

⁴ Emili Casademont. «Els dandys Carner y Pahissa», *Diari de Girona*, 14 de septiembre de 2004.

[Fernando] del Río (fotógrafo). *Retrato después del estreno de la versión escénica de «Marianela», de los hermanos Álvarez Quintero, en el Teatro de la Princesa de Madrid: (de izquierda a derecha) Amparo Álvarez (Celipín), Margarita Xirgu (Marianela), los dramaturgos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, el novelista Benito Pérez Galdós, Josefina Santaularia (Florentina), Pedro Cabré (Francisco Penáguilas, el Patiraca) y Francisco Fuentes (Teodoro Golfín) en el escenario* Fotografía, 18 de octubre de 1916. Museo Nacional del Teatro (Almagro)



melancolía oriental—, llamaban la atención de todos. Este hombre debe de ser artista, nos decíamos unos a otros... No, no es artista, nos decían otros. Es un gran matemático. Estudia para arquitecto. Es un hombre muy leído. Un poeta...».⁵

Su hija Eulàlia Pahissa, en una biografía inédita a la que he tenido acceso, ha dejado el mejor retrato humano de su padre: «se comprende que no era fácil para la gente *normal* entender un personaje como mi padre, que era catalán y no le interesaba el dinero, que hacía una vida completamente libre, sin preocuparse por la opinión de los

demás, que le interesaba la metapsíquica y la espiritualidad por encima de cualquier otra cosa y que, con poco más de veinte años de edad, había producido buena parte de su obra musical con un éxito desconocido hasta entonces en Cataluña».

A comienzos de siglo se vivía en la música catalana una doble tendencia: por una parte el seguimiento de un nacionalismo fácil, ligado a la melodía popular, y por otra, el intento de asimilación de los valores musicales europeos. Pahissa se presentó como uno de los defensores más destacados de esta segunda tendencia. Manuel de

⁵ Juan de Siena. «Pórtico. Pahissa», *La Tribuna*, 10 de abril de 1923.

Montolíu escribió en su artículo «Nova joventut», publicado en *El Poble Català*: «Basta, ya hemos abusado demasiado del arte folclórico... En vez de armonizaciones y glosas hagamos creaciones», y señalaba a Pahissa como «la primera nave que surca el gran mar, el mar de todos, rodeado de la aureola fulgurante, de una nueva aurora».⁶

Lo cierto es que Pahissa se convirtió en los años veinte en el compositor catalán más destacado y admirado, rodeado siempre por toda la intelectualidad y políticos del momento, amigo de D'Ors, Francesc Puyol, Pompeu Gener, Àngel Guimerà, Pau Casals, Francesc Cambó, Rafael Moragas, Santiago Rusiñol, Josep Pla, etc. Políticamente se mantuvo ajeno en gran parte al complejo mundo del momento. Hombre progresista y de izquierdas, no se alió con el catalanismo, ni con el republicanismo, dedicándose a sus tres grandes aficiones: la música, la cultura y las ciencias.

Pahissa compositor de ópera. El encuentro con Galdós

Barcelona cultivó la ópera desde finales del siglo XVIII y disputó a Madrid el liderazgo en ese campo. Su proximidad a Italia y su puerto la convirtieron en lugar de entrada de las compañías italianas, y en consecuencia de los nuevos títulos. La potencia del Teatro de Santa Cruz y de su sucesor, el Liceo, son demostración de la fuerza que tuvo el género, que, a diferencia de Madrid, no contaba con ayudas regias ni estatales. Con la llegada de los movimientos nacionalistas a partir de la década de los ochenta del siglo XIX la presencia de la ópera fue mayor aún. El género, junto con el lied o

canción, la música programática y el poema sinfónico, ofrecían la posibilidad de narrar las historias nacionales, de usar la lengua propia y de recobrar las antiguas tonadas en las que respiraban las primeras esencias de un pueblo. Desde finales del siglo XVIII hasta 1923, fecha de *Marianela*, se estrenaron en Barcelona cerca de cien óperas. Todo compositor que quisiera ser tenido en cuenta tenía que demostrar su valor a través de la ópera. Por ello Albéniz o Granados, y decenas de compositores catalanes, se amaron al género con más o menos fortuna.

Pahissa parte de Pedrell y la gran tradición wagneriana vivida en Cataluña, pero también de los movimientos más avanzados que van desde Debussy y el verismo, pasando por Strauss, al que valoraba especialmente, hasta el expresionismo, a pesar de su opinión sobre Schoenberg, cuyo teatro consideraba el desenvolvimiento último del wagnerismo y de la experimentación polifónica. *Marianela*, obra de madurez, viaja por todos esos territorios.

Los primeros acercamientos al teatro lírico le llevaron a componer música para el *Edipo Rey* de Sófocles, 1903, colaborando con Eugenio d'Ors, Bagaría y Carlos Capdevila, o para *La presó de Lleida*, 1906, obra de Adrià Gual, que, con más de cien funciones, significó un gran éxito para Pahissa y su consagración definitiva. En 1906 estrenará por fin el primer acto de su ópera, *Gala Placidia* sobre versos de Guimerà, su primer éxito; obra que concluyó en 1913. Hay en ella dos estilos que provienen de dos momentos constructivos diferentes: el acto primero, de factura sencilla, y los dos siguientes de gran complicación, donde

Antonio Calvache (fotógrafo)
Margarita Xirgu, protagonista de la versión escénica de «Marianela», de los hermanos Álvarez Quintero, en el Teatro de la Princesa de Madrid.
Fotografía, 1916 (Madrid, Carrera de San Gerónimo 16)
Museo Nacional del Teatro (Almagro)



el estilo postromántico y expresionista campan por sus fueros con una complicada textura polifónica, fuertes disonancias y rica y vigorosa orquestación. Supuso un gran éxito para el músico, a pesar del tradicional público del Liceo.

Su segundo intento fue la ópera *La Morisca*, con texto de Eduardo Marquina, estrenada en el Liceo en 1919, de carácter simbólico y menos pasional. Evita la compleja textura polifónica y orquestal de *Gala Placidia* y se agarra a una rica melodía y armonía más grata, pero evitando pintoresquismos, y manteniendo una potente orquestación, el trabajo polifónico, y sobre todo, el culto a la melodía determinante para *Marianela*, aunque lejos de lo que él denominaba «banalidades» italianas. *La Morisca*, y no *Gala Placidia*, abrió el camino a *Marianela*, sobre la conocida obra de Galdós con libreto de los hermanos Álvarez Quintero.

Es el propio Pahissa quien nos narra su encuentro con Galdós:⁷

«Conocí a Pérez Galdós cuando ya este gran novelista tenía más de 80 años. Fue en el escenario del Teatro Novedades, durante la temporada en que la admirada Margarita Xirgu estrenó en Barcelona *Marianela*, en la adaptación escénica que de esta novela, una de las más hermosas de Galdós, hicieron los hermanos Álvarez Quintero. Tenía yo un deseo de hacer una ópera de *Marianela*. Unos amigos míos se lo dijeron a Galdós, y me llamaron para que hablara con él. Fui al Teatro Novedades, y allí, en el saloncito del director, hundido en un sillón, vi al escritor genial. Sobre sus ojos, casi ciegos, llevaba unas negras gafas... Su carácter alegre se manifestaba con la conversación fácil y seguida, y daban prueba de su clara memoria

⁷ Manuscrito de Pahissa datado en Buenos Aires el 17 de mayo de 1946, citado en Xosé Aviñoa: *Jaume Pahissa. Un estudi biogràfic i crític*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1996, p. 115.

⁶ Manuel de Montolíu. «Nova joventut», *El Poble Català*, 18 de noviembre de 1906.

Anónimo (fotógrafo). *Ensayos de «La Morisca», con texto de Eduardo Marquina y música de Jaume Pahissa: (izquierda a derecha): el tenor Duguén Eguileor (Ben Afar), la soprano Fidela Campiña (Mari Cruz, la Morisca), el compositor Jaume Pahissa y el barítono Domenico Viglione-Borghese (Alonso de Torre Gómara).* Fotografía, 15 de febrero de 1919 (Barcelona, Gran Teatro del Liceo). Colección Ángel Andrada. Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (Madrid)



las anécdotas y dichos interesantes sobre conocidas personas y pasados sucesos que contaba».

Según Aviñoa el intermediario para el encuentro fue el director artístico del Liceo, su gran amigo Rafael Moragas. Pahissa se enamoró de la obra desde que la descubrió. Así lo afirman los autores del libreto: «Él sentía hondamente la novela galdosiana mucho antes de que nosotros la teatralizásemos. Al ver la comedia surgió en él la idea de que la convirtiéramos en ópera, y ya casi está hecha».⁸

Es el propio Pahissa quien en *La Publicitat* habla de la obra de Galdós: «La novela cuenta con escenas de carácter eminente-

mente musicales. Yo confieso que las he sentido vivamente y no he podido resistir la tentación de llevarlas a la escena lírica. La figura de Marianela es de una fuerte emotividad; su conflicto amoroso está lleno de sugerencias para un músico de mi temperamento. ¿Cómo dejar de cumplir aquella ilusión íntima?».⁹

Los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez-Quintero, autores de la versión teatral, eran una buena sombra a la que acogerse para un libreto. Desde el estreno de *Gilito* en 1889 hasta 1938, año de la muerte de Serafín, estrenaron más de doscientas obras de diversos géneros, colaborando con todos los grandes y

⁹ Ernest M. Ferrando. «El mestre Pahissa parla de la seva òpera *Marianela*», *La Publicitat*, 1 de abril de 1923, p. 19.

menos grandes músicos del momento, desde Chapí a Sorozábal.

En *Marianela* su esfuerzo fue doble. Primero realizar una versión para teatro hablado, estrenada como acabamos de ver por la Xirgu, y, como consecuencia, —la versión había admirado a Pahissa—, plasmarla en un libreto. El esfuerzo que supuso esta adaptación lírica fue notable. Una ópera exigía rehacer la obra, concretar la acción, eliminar todo lo episódico y accidental, y concentrarse en mantener el carácter de cada personaje. El primer cambio era hacer una versión en verso —la prosa la usa solo para los recitados—, tratando de que se conservase intacta la estructura de la tragicomedia. Otra necesidad fue retocar el número de personajes, y aquí se decidió sacrificar a Celipín, muy querido del público, y también reducir el complejo mundo afectivo que rodea a varios personajes, siempre por la necesidad de simplificar un texto original tan rico en ello.

Hay que reconocer que aparte de estas ligeras variaciones, muy justas, los tipos centrales conservan su color y su alma, y la forma es impecable y sencilla. Algunos trozos, como el romancillo del primer acto, son de una gracia encantadora. Los *Quintero*, en cambio, sí alteraron algo la acción de los actos segundo y tercero, aunque son los mismos, químicamente puros.

Las músicas de *Marianela*

Pahissa había llegado a la madurez en el momento en que empieza a componer la obra que hizo lentamente: «Comencé en el verano del año 1919 en Sitges, deján-

dola a ratos, y la terminé en el año pasado, 1922, haciéndola oír a piano al Sr. Messtres».¹⁰ Había recorrido el camino del postromanticismo simbolizado en Wagner y Strauss, y también la vanguardia que significa Schoenberg, pero decide buscar el suyo propio, lo que implicó penetrar más en el mundo melódico, que es la primera cualidad que define la obra, pero sin olvidar al gran sinfonista que llevaba dentro. Externamente sigue el modelo wagneriano aunque solo en un sentido: está concebida como un *continuum*, sin solución de continuidad. No hay números, ni siquiera escenas, y no usa los términos de «arias», «dúos», «tercetos», o «finales».

Una realidad prioritaria en esta obra, es el protagonismo de la melodía y del canto. Un canto por cierto exigente para los intérpretes, sobre todo por la importancia que se da a los agudos, y muy valorado por la crítica y el público. Pahissa lo escribe con claridad: «La obra es melódica, francamente melódica, pero sin claudicaciones de mal gusto...».¹¹ En efecto, cuidaba la melodía, pero también los elementos estructurales, que permanecen unidos al sistema operístico tradicional, dejando de lado la «melodía continua», y usando sabiamente el recitado y el *arioso*, que se había impuesto en la ópera española. Se plegó al gusto del público y a sus exigencias, y de ahí el éxito tanto ante éste como ante la crítica, que se desató en elogios por esta realidad. Urbano Zanni escribía en *El Liberal*: «La melodía envuelve todas las escenas; esa melodía, de factura nada vulgar y pletórica de inspiración, adquiere una extraordinaria fuerza expresiva, y traduce con fidelidad la

¹⁰ J.M.P. *El Día Gráfico*, 1 de abril de 1923.

¹¹ Ernest M. Ferrando, *art.cit.*

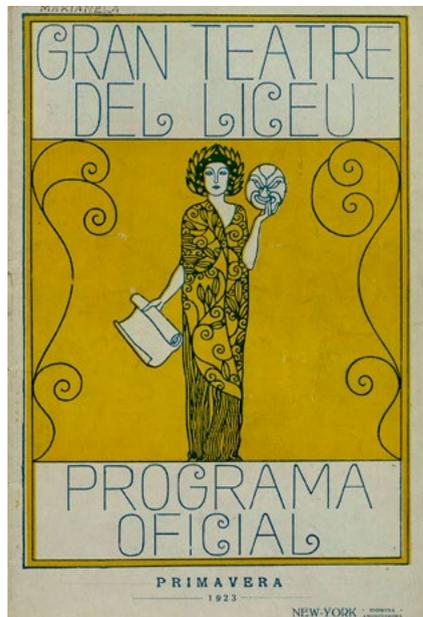
psicología de los personajes y el ambiente en que éstos se desenvuelven». ¹² En *La Veu de Catalunya* se insistía en lo mismo. El propio autor valoraba este hecho: «de las óperas españolas, sólo las mías poseen todas las condiciones propias de las obras del teatro lírico universal, el lirismo de la buena ópera italiana; el canto en las voces, siguiendo la expresión de la palabra y la cadencia de la frase...». ¹³ No se debe de olvidar en este contexto que este mismo año, 1923, se estrenaba una zarzuela mítica, *Doña Francisquita* de su amigo Vives, que iniciaba lo que hemos definido como «zarzuela restaurada», a la que pertenecen las grandes aportaciones de los Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Pablo Sorozábal o Federico Moreno Torroba, una de cuyas esencias era justamente la belleza melódica. Lo de Pahissa no era, pues, excepción. ¿Miró quizás a sus compañeros madrileños.

Pahissa genera una melodía propia, e incluso cuando acude a temas populares preexistentes, los descontextualiza enajenándolos de su valor «nacional» y usándolos por su belleza, y porque los encuentra de valor universal, —occidentales y europeos—, sin contaminación exótica ni primitiva, como tanta música popular hispana, algo que escandalizó a los nacionalistas. Así lo hace cuando cita la deliciosa *Cançó del lladre*, con la que comienza su canto *Marianela* y se convierte en su tema recurrente; la de *El mariner* para la canción de Mariuca; o la *Mariagneta*, que cantan los mineros en un contexto duro, verista, tema usado también por Usandizaga en *Las Golondrinas*.

¹² U.F. Zanni. «*Marianela* de Pahissa», *El Liberal*, 2 de febrero de 1923.

¹³ J. Pahissa. *Cumbres y Sendas de la Música...*, p. 57

Cubierta del programa oficial del Gran Teatro del Liceo (Primavera): «*Marianela*». Impreso a dos tintas, 1923 (Barcelona, Tipografía la Academia. Enrique Granados 112) Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo (Universidad Autónoma de Barcelona)



¿Qué pintaban tres canciones catalanas en una obra que acontece en Asturias? La crítica nacionalista no le perdonó esta «estridencia». El crítico Ferrando le decía que parecía desconocer que «la canción popular es una realización musical del paisaje [...] ha brotado de él a la manera de un perfume convertido en melodía...» ¹⁴ y ponía como ejemplo a Rusia. Tampoco le perdonaron el uso del castellano, para algunos críticos «lengua esquerpa per musicar», o por tratar un tema no catalán. En consecuencia, como ha escrito Cortés,

¹⁴ Ernest M. Ferrando, *art.cit.*

Cubierta del programa oficial del Gran Teatro del Liceo (Invierno): «*Marianela*». Impreso a cuatro colores, 1924 (Barcelona, Tipografía la Academia. Enrique Granados 112). Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo (Universidad Autónoma de Barcelona)



«el uso que hace Pahissa de la canción catalana parece desmentir el principio de identificación que solían perseguir todos los modelos nacionalistas en boga hasta aquellos momentos». ¹⁵ En efecto, Pahissa era un líder del novecentismo que odiaba el ruralismo, el orfeonismo, el sardanismo, y quería europeizar la música catalana, por ello, *Marianela*, salvo en los tres temas citados no suena a española, sino que ofrece un lenguaje como diría Pahissa, universal.

¹⁵ Frances Cortés. «La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936», en Emilio Casares, Álvaro Torrente: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, vol. II, 2002, p. 353.

Es importante la expresión que usa el autor cuando define su técnica: «siguiendo la expresión de la palabra y la cadencia de la frase». Hay una clara unión entre el discurso musical y el literario en *Marianela*. Música y texto convergen. Pahissa se sentía próximo al espíritu *nordeuropeo*, alemán, francés o belga, y huía del virtuosismo romántico italiano. Esa simbiosis que se busca entre texto y música dirige el lenguaje melódico de Pahissa, siempre movido por una libertad formal y subordinado a una poética, y no a servir a las tradicionales voces operísticas, siempre divinizadas; buscaba más un acercamiento intelectual que sensual.

No cabe duda, finalmente, que los textos de Galdós y los versos de los Quintero configuran la propia fisonomía externa de la obra musical y con ello de la melodía. No solo ello; vemos numerosos momentos en los que la prosodia determina frases, ritmos, acentos. Es difícil fijar lo que podríamos denominar *items* de su técnica melódica, muy variados, pero algunos son claros, como que el hecho más determinante es la interválica, que varía según los personajes y sobre todo según el momento literario, usando intervalos eufónicos a «duros», extensos o lo contrario. A ello se añade el cuidado de la altura, o sea del registro de la voz como elemento expresivo del texto, etc. Hay, finalmente, otro hecho importante y es el poco uso del tratamiento temático en esta obra, importantísimo en toda la ópera española desde los años ochenta del siglo XIX. Ello incide no solo en la melodía, sino en la estructura, porque genera un mayor esfuerzo al tener que crear de continuo un nuevo «texto melódico», sin valerse de las

repeticiones que impone el tratamiento temático, que facilita y familiariza la audición debido a la repetición.

Un segundo elemento, básico también, define la obra de manera general: el gran protagonismo de la orquesta, brillante y luminosa, vigorosa y expresiva. *Marianela* está compuesta por un sinfonista que nunca se desprende de esta condición; que ha estudiado a Debussy, a los veristas y a Strauss, que trabaja con una orquesta del postromanticismo y que cree que la música pura, la instrumental, es superior al resto de las músicas. Lo dejó escrito varias veces. *Marianela* pivota entre lo que sucede en la escena y lo que acontece en el foso, y hay muchos momentos en los que el interés dramático se traslada desde los cantantes a la orquesta.

En primer lugar Pahissa presenta números orquestales esenciales como si quisiese expresarse así mismo como sinfonista. Recordemos el interludio para describir la caída de la tarde en el acto primero en el que explora la naturaleza a través de la orquesta como introducción al dúo de Pablo y Marianela, o el final de este mismo acto primero. El acto segundo se inicia con un prelude de gran viveza y riqueza de ritmos, y sobre todo la escena en la que Pablo ve la luz y a Florentina, donde la orquesta es protagonista absoluta como si no fuese necesario el canto. En el acto tercero de nuevo la introducción, y sobre todo la escena de los bailes, brillante, de fastuoso color orquestal. Pero, sobre todo, Pahissa usa la orquesta de forma magistral para acompañar al canto: comenta y añade de continuo un interés sustancial. Este hecho es importante en una obra con pocos recitados y *ariosos*, que son

los momentos en los que la orquesta tiene que esforzarse para resaltar esos momentos «planos». Pahissa consigue que la orquesta brille siempre incluso en pleno canto.

Hay otro aspecto a valorar en *Marianela*, y es el camino que el autor elige en el campo de la armonía y de la modulación. Era considerado como uno de los compositores más avanzados del momento y más experimentadores, en realidad, un vanguardista. Es uno de los primeros compositores españoles que se acercó al expresionismo, incluso a la dodecafonía, y experimentó en torno a la textura polifónica con uso de fuertes disonancias, lo que le llevó a inventar el sistema intertonal, justamente basado en trabajar la disonancia como modo de expresión artística al coincidir, por ejemplo, tres sonidos a distancia de semitono como ejemplificó en su *Suite intertonal*. Esto apareció ya claro en *Gala Placidia*. Pahissa se definió siempre como un gran elucubrador armónico.

Es evidente que se separa en parte de esto en *Marianela*. Después de la experimentación en *Gala Placidia* y en parte de *La Morisca* vuelve a un uso menos experimental y «perturbador» de la armonía, pero siempre manteniendo su vivo interés por la explotación de esta realidad. Siendo una obra tonalmente clara con respecto a las anteriores, está llena de atrevimientos, sorprendiéndonos siempre con resoluciones armónicas desconocidas, tratando de superar los modelos heredados del romanticismo. La armonía aporta uno de los mayores atractivos de esta obra, siendo usada en la misma vía que la melodía como modo de crear los climas que exige el texto, o de personalizar a los personajes, o describir las

Jaume Pahissa (compositor).

Fragmento del *Patriarca*: «Florestas de mis jardines, arboledas de mis campos» en el acto primero [Escena 2^a]. Autógrafo del autor en reproducción de fotomecánica (Barcelona, *Lycevm. Revista mensual ilustrada*, nº 2, diciembre, 1922, [p. 9]). Centro de Documentación y Museo de les Artes Escèniques. Institut del Teatre (Barcelona)



situaciones. Esta experimentación armónica infiere lógicamente en la modulación que también tiene un uso moderno. Rabaseda señala que «Pahissa usa de modulaciones rápidas y con acordes chocantes».

Claves para la audición de *Marianela*

Queremos presentar los momentos de más interés de la obra con el fin de que sirvan de guía para la audición de una obra desconocida hasta ahora. Pahissa logra una obra donde no hay altibajos, y en cada acto mejora al anterior. Por otra parte, el hecho de que, como hemos señalado, la obra sea un con-

tinuo, dificulta separar los momentos más destacados. No obstante vamos a intentar concentrarnos en las más destacados (véase el orden de *Escenas* en las páginas 10-11).

ACTO PRIMERO

El primero es la presentación de la protagonista Marianela, —personaje de gran exigencia canora interpretado en el estreno por Carlota Dahmen— que acontece en la ESCENA 1^a. Marianela canta su tema, «Todas las flores del campo», definible por su melodismo y refinado lirismo. Su romanza parte de una famosa canción cata-

lana, *Cançó del lladre*, que se convertirá en el tema recurrente del personaje, y volverá a aparecer durante toda la obra haciéndolo oír en momentos duros y dramáticos como antes de la muerte. Pahissa usa el tema puro y desnudo, definido por un fraseado regular de cuatro compases, conformando una estructura binaria AA', —en la que A' se minoriza—, que describe a ese personaje sufriente y delicado, a esa alma angélica e inocente, que es Marianela. Es un tema cargado de carácter signífico, y cuya presencia conmueve al espectador.

ESCENA 2ª Entrán el Patriarca de Aldeacorba, cantado por Gabriel Olaizola, y su hijo Pablo, el otro protagonista, también de gran exigencia, cantado por Juan Nadal, y nos lleva a otro de los números de éxito. Pahissa escoge la voz de bajo, buscando el contraste con la cristalina de Marianela. Inicia su canto con el tema, «¿Por qué, Dios Santo, ven mis ojos...?», lleno de melancolía, en *lento*, con un fraseado solemne, combinando recitado y poderosas frases líricas, unidas por el texto lleno de dolor «La luz no ríe en mi casona...». El número tiene estructura biseccional marcada por el texto: la queja, más pausada y estática, y la súplica, dinámica y rítmica.

Pahissa llega a su primera escena de masas, ESCENA 3ª, poco frecuentes en la obra, separándose en ello de la tradición de la ópera española. Está provocada por la presencia de Gasparuco y un coro de mineros, «Así que amanece el día», y de nuevo acude a un tema del folclore catalán, la *Mariagneta*, con duro texto verista: «Así que amanece el día, me escondo en la mina yo / y no salgo de la mina hasta que se pone el sol». Aparece inmedia-

tamente el personaje de Mariuca, ESCENA 4ª, cantando «El trabajo de las minas es muy penoso», otro guiño al verismo. Pahissa usa el tercer y último tema catalán, *El mariner*, repetido por el coro.

La obra, después de presentar al Doctor Fernando Golfín, que conversa con el Patriarca, ESCENA 5ª, desemboca en el número central del acto primero, el dúo entre Pablo y Marianela marcado por el lirismo, ESCENA 6ª. Precede al número un sustancial interludio que describe el caer de la tarde, con claro perfil impresionista, construido sobre largas notas pedales sobre las que la orquesta describe los ruidos y rumores de la noche, presentando «los misteriosos e infinitos espíritus de la naturaleza ofrendándole su canto». Aparece aquí el gran sinfonista que narra, tanto con la orquesta como con el canto, mirando a Wagner y a Strauss. Un coro lejano y misterioso, intensifica el momento, para que entren esos dos angélicos enamorados en *Adagio*: «¿Es ya de noche, Nela?»; contestado por ella: «Ya está acabando el día». En una página de gran fuerza dramática Pahissa compone un diálogo delicado, con frases cortas, mientras las músicas de Nela ya parecen presentir la catástrofe como cuando da un salto de dos escalas desde el Si sobreagudo. Pahissa entrevera momentos orquestales descriptivos, con un cambio continuo de tonalidad y tempo. El dúo está pleno de momentos líricos, cuando Pablo le dice, «es de noche si te vas tú». Después del encuentro comienza el intenso diálogo con largas intervenciones, exigidas por la densidad del texto galdosiano y con un espléndido lenguaje melódico. Pahissa carga su lenguaje más *arioso* de interés, haciendo

Maurici Vilomara (escenógrafo). *Decorado de «Marianela» en el escenario del Gran Teatro del Liceo: Acto primero (Exterior de la huerta del Patriarca)*. Fotografía en blanco y negro, 1923 (Miquel Manetes, fotógrafo) Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo (Universidad Autónoma de Barcelona)



aparecer el *tema* de Marianela: «Flore-citas...», llevando al dúo a un momento enternecedor. El dúo pierde la luminosidad y la alegría, iniciando la segunda parte con la vuelta al diálogo de frases cortas hasta que finalmente se unen las dos voces hasta un gran final en Si sobreagudo y al unísono. El Liceo explotó en un delirio al llegar el final.

En la ESCENA 7ª y última, el Padre transmite a Pablo y Marianela, que el Doctor intentará que Pablo recobre la vista. Pahissa nos sorprende con el final; Marianela preocupada, despide el acto primero, cantando su tema con nueva letra, «Lágrimas que voy vertiendo...».

ACTO SEGUNDO

El acto segundo, considerado por algunos como el mejor, tiene dos momentos claves,

además del interesante prelude, que son el aria de Marianela y el momento de la cura de Pablo. En el prelude se presiente la desgracia de Nela, llenando el momento de energía y dramatismo. Al recobrar la vista Pablo descubrirá a su hermosa prima, Florentina, lo que traerá la desgracia a Nela que queda sola para iniciar la ESCENA 2ª. Caer de rodillas, y en una especie de arrebatado místico para iniciar la extensa romanza, sentida y patética: «¡Madre de Dios piadosa...!». Con una estructura biseccional, AA', culminada con la vuelta de nuevo del *tema* de Nela. Es un monólogo en el que se inicia el desastre de la protagonista. Ella se expresa, como dice *La Tribuna*, «con toda la desolación de su alma, sangrando el espíritu».¹⁶ Comienza la romanza como una oración con una melodía poderosa con la que pide la luz para los ojos de Pablo «aquellos ojos míos». Se prostra en tierra

¹⁶ Pangloss. «El Sábado de Gloria en los teatros... Triunfal estreno de *Marianela*», *La Tribuna*, 2 de abril de 1923.

para seguir su lamento: «¿por qué no me has hecho bonita?». Pahissa usa una serie de progresiones muy efectivas para dramatizar los textos, y al inicio A', convirtiendo la repetición en una súplica a la Virgen, «hazme a mi bella», llegando a un desesperado, «¡Mátame si esto es mentira!». Un fortísimo orquestal dramatiza el momento, para que Nela deje oír, otra vez, su *tema*, cambiando la letra por, «¿ciegucito de mi alma! / ¡Como yo, nadie te quiere!», buscando su amor original, hasta que lanza su último grito, «Voy a huir tan lejos, tanto, que jamás me encuentre nadie», un «jamás» cantado con un Si sobreagudo, que con intenso *glissando* llega al Si en octava baja.

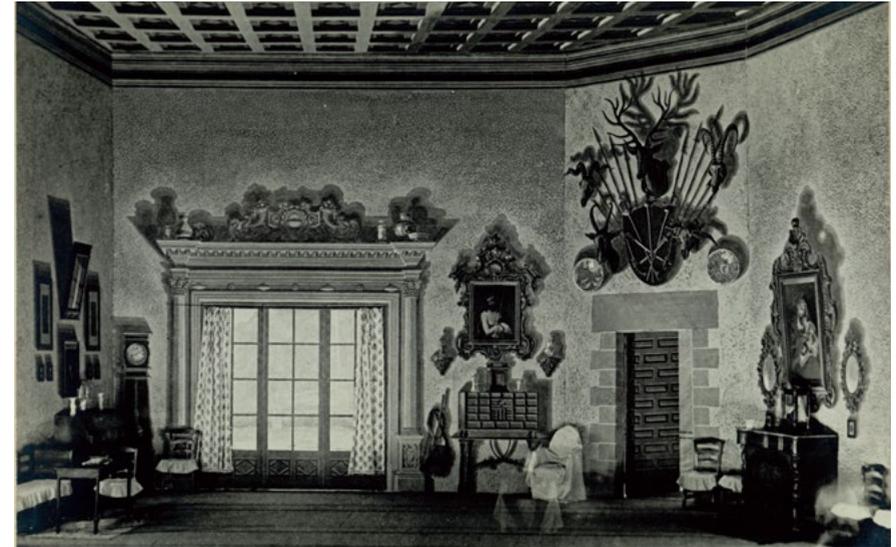
La siguiente ESCENA 3ª es fundamental. Nela queda arrinconada en la sala y el Doctor Golfín introducido por una sucesión de escalas cromáticas va a quitar la venda a Pablo, mientras todos rezan en el primer concertante; una oración cantada a capela: «¡Buen Dios!, escucha nuestros ruegos». Después de un silencio expectante, el Doctor comienza a quitar el vendaje. Los bajos de la orquesta sostienen unas lentas notas hasta que estalla la orquesta con *grupetos* de semicorcheas y fusas, y Pablo se levanta gritando: «¿Qué abismo habéis abierto delante de mí?», en un violento recitado, mientras la orquesta se convierte en la total protagonista describiendo la excitación de Pablo ante la luz y la visión. La orquesta que se apodera del drama en una página straussiana. *La Tribuna* escribía: «A este momento aún no se había llegado en la música... En este momento se halla toda la vitalidad del maestro».17 Los hermanos Quintero han sabido construir un texto en el que se des-

cribe el milagro, y en el que Pablo canta el «dolor y espanto» que padece, las sensaciones que «me estremecen y dañan». La orquesta pasa a un *lento* y se recupera el canto cuando Pablo se pregunta por la belleza, «¡...que debe de ser el sol!», hasta que regresa la orquesta con un virtuosismo extremo, en fortísimo, en el momento en que Pablo describe casi en éxtasis las nuevas sensaciones «de esta impresión divina...», momento de la apoteosis final sobre la palabra «divina». Pero el discurso se oscurece de nuevo cuando canta los dos últimos versos: «¡Ah, esto es la belleza, Nela! ¡Ah sí, tú eres Marianela!...», contemplando el rostro de su prima Florentina: «¡Ah sí, tú eres Marianela!...». Pablo excitado lleva la voz a un Do de pecho, mientras Marianela, que se ha dado cuenta de la situación, huye desesperada.

ACTO TERCERO

El acto tercero fue para otros mejor que el segundo. Se inicia con un breve preludeo y se vuelve a recuperar el canto con una melodía amplia, fundamentada en el uso de arpeggios, para hablarnos de la armonía del mundo. Pahissa cede ante esa exigencia de proponer un gran momento para la visualidad acompañada de baile: ESCENA 2ª. La orquesta inicia un baile e introduce al coro en el que Pahissa despliega una rica textura polifónica con coros contrastantes, y siempre dominados por su interés rítmico, «¡Que viva el Patriarca!», seguido de un gran baile, donde el autor vuelve por sus fueros de sinfonista. Dividido en varias secciones con música de ambiente popular, dividido por la nueva presencia del coro, que repite su canto, se reemprende el baile compuesto por varias secciones y mante-

Salvador Alarma (escenógrafo). Decorado de «Marianela» en el escenario del Gran Teatro del Liceo: Acto segundo (Una habitación de la casa del Patriarca). Fotografía en blanco y negro, 1923 (Miquel Manetes, fotógrafo) Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo (Universidad Autónoma de Barcelona)



niendo el fortísimo. Terminada esta sección interviene el minero Pedrillo con otro canto popular, «¡Vale ver el mar y el cielo...!», respondido por todos con la misma música y al unísono. Regresa de nuevo la danza con un *da capo*, hasta que el Patriarca da por finalizada la fiesta con «A reponer ahora las fuerzas...», cerrando la escena. El Liceo volvió a explotar en aplausos.

En la ESCENA 3ª, dúo entre el Doctor y Marianela, se recupera el drama y el silencio. El Doctor trae consigo a la desventurada Marianela que se resiste a entrar. Es una de las escenas más conmovedoras, donde Galdós y los Quintero agrupan momentos emocionales intensificados por la música. La obra camina inexorablemente hacia la tragedia. Pahissa da protagonismo al Doctor, cantado por Celestino Sarobe,

poco presente hasta ahora. El Doctor, como un padre cariñoso, sienta a Nela en sus rodillas. De su boca sale una melodía suplicante: Marianela protagoniza otro momento lírico dividido en dos secciones; la primera, «¡Oh, sí! Yo quiero tanto a Pablo...», marcada por una serie de intervalos ascendentes sobre las palabras «más que», con las que comienza cada uno de sus versos, rica en cambios, huyendo de la declamación y de intervalos eufónicos, y exponiendo su dolor con una melodía inestable y suspirante. En la segunda, «¡Mil veces, mil veces!» se incrementa el expresionismo con saltos de novena, momentos cromáticos, la buscada indeterminación tonal, y pequeños motivos que evocan el grito y que llevan a la última frase, «¡Yo me mato!», mientras trata de huir. El Doctor la detiene; suenan cuatro compases disonan-

¹⁷ *Idem.*

tes en *fff* y comienza su canto enternecedor entregado a consolar a aquella desgraciada. Es el momento más destacado del personaje, «¡Quieta aquí! [...] / Desde este momento, yo te hago mi esclava». Pahissa lo dota de una melodía bella y fresca, muy eufónica, sin duda respondiendo a un texto en que el doctor trata de inspirarle confianza, con técnicas próximas a la canción estrófica, hasta la llegada del último verso, «¡Luz serena del cielo, que es perdón y consuelo!», verso que repite Nela reposando sobre el pecho del Doctor.

La presencia del Doctor llega a su momento cumbre en la ESCENA 4ª. Del pacífico momento anterior se sale cuando Nela observa la llegada de Pablo y grita con espanto, «¡Es Pablo!...», escondiéndose en los brazos de Golfín. La orquesta acompaña cada sílaba con un acorde cortado y en síncope, trayendo de nuevo la angustia a la escena. En realidad quien llega es Florentina, que se acerca cariñosamente a Nela y la lleva a su alcoba. Aquí comienza Teodoro su más importante romanza, «¡Oh, caridad! ¡Virtud cristiana!». Se trata de un monólogo sobre la naturaleza humana. Golfín se pregunta si su acción ha sido buena o mala, porque ha traído la «vida» y la «muerte». Consta de cuatro secciones marcadas por el texto, con momentos magníficos como la dedicada a cantar el dolor de Nela, «el tormento de la falta de su amor», con una melodía en diente de sierra, extensos intervalos, momentos de *affrentando*, usando notas agudas, «fatigosas», que señalaba un crítico. Golfín concluye la romanza meditando sobre él y pide piedad para su propio y atormentado corazón.

Inmediatamente da comienzo la última y larga ESCENA 6ª. Pahissa no la concibe

como un típico final de gran aparato, sino que por el contrario lleva al drama hacia la desolación total. Aquí da comienzo otra gran página, el dúo entre los dos nuevos amantes, Pablo y Florentina, que se lamenta de la situación de Nela. Ambos se unen para cantar al unísono «¡Pobre criatura! / Yo temo por su razón...». Aquí se abandona por un momento la tragedia y Pablo canta la pasión que le invade por Florentina con una romanza biseccional a la «diosa Florentina», siempre con una melodía expresiva, oratorial: «Ya sé cómo es la tierra; cómo es el cielo». Florentina le responde en un lento, «Compañero mío». El cuarteto final constituye el verdadero dúo, repitiendo en contrapunto o en unísono los temas anteriores, y llegando a la apoteosis, con la confesión final de Pablo en «lentísimo y con grande excitación»: «¡Si... tú no fueses mía, / querría cegar otra vez».

En ese instante aparece Nela por el fondo, petrificada al verlos, y se inicia el final. La orquesta en un interludio *sempre lentissimo* y en *fff* abandona el mundo del amor y regresa a la tragedia. Están presentes Pablo, el Doctor, Florentina y Marianela, e inician un concertante con las técnicas expresionistas del teatro lírico europeo. Se ha prescindido de la melodía porque Pablo ve por fin a aquella «pobre que has recogido», como absorto y en un parlato. Suena el *tema* de Marianela minorizado, mientras ella le tiende su mano «áspera y morena». Este responde con un «¡Oh!...» desgarrador, seguido del de Florentina que grita: «¡Nela!». Pahissa coloca aquí un largo y teatral calderón de silencio que aumenta la angustia. La orquesta en pianísimo, repite de nuevo el *tema* de Nela, pero ahora pleno

Salvador Alarma (escenógrafo). Decorado de «Marianela» en el escenario del Gran Teatro del Liceo: Acto tercero (Interior de la huerta del Patriarca). Fotografía en blanco y negro, 1923 (Miquel Manetes, fotógrafo) Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo (Universidad Autónoma de Barcelona)



de dolor, para que ésta le diga a Pablo: «Sí, señorito mío. Yo soy Nela», y él conteste asustado «¡Ah!, ¿eres tú?», mientras en la orquesta sigue sonando fuerte el *tema* de Nela que mira intensamente a Pablo, «como si lo mirase desde el fondo de una sepultura», dicen las didascalias. El Doctor tiene que intervenir con un «retírese, Pablo». Marianela en un último esfuerzo toma las manos de Pablo y Florentina las une, las besa y las aprieta contra su pecho. Inmediatamente su cuerpo enfermo cae desplomado, suspirando el nombre de Pablo. La orquesta en *agitato* describe el suceso mientras todos acuden a ella. Florentina exclama, «¡Nela! ¡Hermana mía!... Pero, ¿qué es esto?», con casi un grito. El Doctor contesta «¡Esto es la muerte, Florentina!», y Pablo añade «¡La muerte!». Florentina insiste: «¿Y qué es lo que la mata...?». Pahissa usa de nuevo genialmente el silencio para acoger

las palabras del Doctor que, realista y con una orquesta enmudecida, contesta: «¡Los ojos que la vieron!». Pablo, anonadado, y en un largo *molto*, exclama desesperado: «¡Dios Todopoderoso! ¡La mataron mis ojos! ¡Perdón!», llevando la melodía a un Si sobreagudo, mientras la orquesta en un fortísimo, estalla en unos acordes cortantes, que ponen fin a la obra.

El Liceo, como la orquesta, estalla en un gran aplauso, con el que premiaban a una de las mejores escenas de la obra y por ello de la ópera española. *Marianela* fue uno de los mayores éxitos de la historia de la ópera catalana. La obra se oyó de nuevo en el Liceo al año siguiente y recorrió todas las grandes ciudades de Cataluña y su estreno trascendió en París, Perpiñán, Lyon, Dresde, Zúrich, Milán, Lisboa, Montevideo y La Habana, en los que se publicaron las respectivas crónicas.



3

Sección

BIOGRAFÍAS

Biografías
36



20/21

B

iografías



© Jacobo Medrano

Óliver Díaz
Dirección musical

Tras cursar sus estudios de piano en el Peabody Conservatory de la John Hopkins University, fue premiado con la prestigiosa beca Bruno Walter de dirección de orquesta para estudiar en la Juilliard School of Music con Otto Werner Mueller, Charles Dutoit o Yuri Temirkánov. A su regreso de los Estados Unidos fundó la Orquesta Sinfónica Ciudad de Gijón y la Barbieri Symphony Orchestra, ocupando en ambos casos el puesto de director artístico y titular. Su carrera le ha llevado a dirigir la mayoría de las orquestas españolas de primera línea, como la Orquesta de Radio Televisión Española, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo, la Orquesta de la Comunidad Valenciana o la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Real Filharmonía de Galicia, la Orquesta de Euskadi, la Oviedo Filarmonía, la Orquesta Sinfónica de Galicia, la Orquesta Sinfónica de Bilbao o la Orquesta del Principado de Asturias. Fuera de nuestras fronteras ha trabajado con la Orquesta de Montecarlo, la Orquesta Filarmónica de Belgrado, la New Amsterdam Symphony, la Cluj Philharmonic Orchestra —con la que colabora en numerosas ocasiones—, la Orquesta Filarmónica Rusa o la Orquesta Nacional de Perú. También ha trabajado en importantes teatros líricos del país como el Palau de Les Arts, el Teatro Campoamor, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Real, el Gran Teatro del Liceo o el Teatro de la Maestranza. Y fuera de nuestras fronteras ha dirigido en el Teatro alla Scala de Milán y la Ópera Real de Mascate en Omán. Ha sido el primer director español en debutar en el foso del Teatro Helicón de Moscú. Ha sido invitado a dirigir en prestigiosos festivales, como el Festival Internacional de Santander o el Chorégies d'Orange. Entre el año 2015 y 2019 ocupó el cargo de director musical del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Es miembro fundador y vicepresidente de la Asociación Española de Directores de Orquesta (AESDO). Futuros compromisos incluyen su vuelta a La Maestranza, el Campoamor, el Liceo o La Zarzuela. También ofrecerá conciertos en Madrid o Tenerife, y se presentará en la temporada de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO). En los últimos años ha desarrollado su doble faceta de compositor y arreglista en producciones para el Teatro de la Zarzuela, la Orquesta de Radio Televisión Española o la Compañía Nacional de Danza. A día de hoy, tiene en su haber más de una docena de grabaciones realizadas para Naxos o Warner Music Spain, entre otros.

Adriana González**Marianela**

Soprano

© Aline Krandig



Nació en Guatemala. Estudió en la Universidad del Valle de Guatemala. Poco después formó parte del Atelier Lyrique de la Ópera Nacional de París y antes de terminar su formación recibió el Prix Lyrique del Cercle Carpeaux de 2017. Entre 2017 y 2018 formó parte del *Internationales Opern Studio* de la Ópera de Zúrich. Entre sus reconocimientos cabe citar el Primer Premio en el Concurso Otto Edelmann en 2016, así como el Premio Oper Burg Gars que le permite cantar el papel de Pamina en *Die Zauberflöte*. En 2017 obtuvo el Segundo Premio en el Concurso Francisco Viñas en el Gran Teatro del Liceo, donde un año después se presentó como Corinna en *Il viaggio a Reims*. Y en 2019 ganó el primer premio en el Concurso Operalia Plácido Domingo y el Premio Pepita Embil Zarzuela en Praga. También en 2019 grabó su primer disco: *Méodies: Dussaut & Covatti* (Audax Records), junto al director de orquesta y pianista Iñaki Encina Oyón, y por el que han recibido el Schallplattenkritik Preis del 2020 en Alemania. Algunos de sus próximos proyectos incluyen las interpretaciones de la Condesa en *Le nozze di Figaro* en la Ópera de Fráncfort y el Gran Teatro de Luxemburgo, Mimi en *La bohème* en el Gran Teatro del Liceo, en la Ópera de Tolón y en el Festival Harusai de Primavera en Tokio, así como Julieta en *Roméo et Juliette* en Houston Grand Opera y Micaëla en *Carmen* en el Festival de Sanxay. En el Teatro de la Zarzuela Adriana González ha ofrecido un recital de canciones de cámara.

Paola Leguizamón**Florentina**

Mezzosoprano

© Juan Diego Castillo



Estudió la carrera de Música en la Universidad de Cundinamarca. Ha participado en óperas y oratorios en auditorios y teatros de Colombia. En 2013 obtuvo el segundo lugar en la categoría juvenil en el Concurso Nacional de Canto, organizado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá, y en 2014 fue seleccionada como becaria del VIII Festival Internacional de Música de Cartagena. Fue finalista en el XVIII Concurso Internacional de Canto Lírico en la Ciudad de Trujillo en Perú en 2015, donde obtuvo una mención de honor. En 2016 participó en la Scuola Italia en Sant'Angelo in Vado y fue seleccionada para el International Opera Studio en Gijón; en 2018 ganó el Premio de Canto Ciudad de Bogotá, organizado por la Orquesta Filarmónica, y el premio Victoria de los Ángeles como mejor intérprete, acompañada por Fernández Aguirre. Ese mismo año protagonizó *La Cenerentola*, de Rossini, con la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Y en 2019 fue Primer Premio Femenino en el XVII Concurso María Callas en Brasil. Ha actuado con distintas orquestas: la Filarmónica Juvenil de Bogotá, la Sinfónica Nacional de Colombia, la Filarmónica de Cali, la Filarmónica de Medellín, la Sinfónica de Asturias y la Simón Bolívar de Venezuela, entre otras, bajo la dirección de Gustavo Dudamel, Pietro Rizzo y Josep Caballé-Domenech. Y recientemente cantó *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, en Bogotá. En el Teatro de la Zarzuela Paola Leguizamón ha ofrecido un recital de canciones.

MARIANELA

Alejandro Roy**Pablo**

Tenor

© Foto Nébot



Nació en Gijón. Estudió en Florencia con la mezzosoprano Fedora Barbieri. Desde su debut con *La fille du régiment* en el Teatro de la Zarzuela, se ha presentado en la mayoría de los teatros españoles y europeos. Su repertorio operístico incluye, entre otros, *Il barbiere di Siviglia*, *Il turco in Italia*, *La sonnambula*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Macbeth*, *Don Carlo*, *Nabucco*, *La traviata*, *Giovanna d'Arco*, *Carmen*, *Tosca*, *Turandot*, *Beatrice di Tenda* o *La bohème*. Y de entre sus numerosas y recientes actuaciones destaca su primera actuación como Radamés en *Aida* en el Teatro Cervantes de Málaga y en el Festival Lírico de Medinaceli, así como su estreno como Dick Johnson en *La fanciulla del West* en el Festival de Torre del Lago, donde también cantó Cavaradossi de *Tosca*. Asimismo ha incorporado otros papeles como Samson en *Samson et Dalila* en el Festival Internacional de Mérida. En el Metropolitan Opera House de Nueva York ha cantado el Príncipe Calaf en *Turandot*. Más reciente es su participación en la *Gala Lírica* de Amigos de la Ópera de La Coruña, junto a Sonda Radvanovsky, Carlos Álvarez y Simón Orfila. Próximas citas incluyen compromisos en la Ópera de Oviedo, el Festival de Zarzuela de Oviedo, el Festival Puccini de Torre del Lago, el Teatro Nacional de Praga, el Landestheater de Innsbruck o el Theater Orchester Biel Solothurn. En el Teatro de la Zarzuela Alejandro Roy ha participado en *El rey que rabió*, *¡Una noche de Zarzuela!*, *Alma de Dios*, *La del Soto del Parral*, *Curro Vargas*, *La marchenera* y *El Gato Montés*.

Luis Cansino**Teodoro Golfín**

Barítono

© Andrés Espinosa



Intérprete de origen gallego; es habitual en las temporadas líricas en Europa y América. Cabe destacar sus actuaciones como Sulpice en *La fille du régiment*, Dulcamara en *L'elisir d'amore*, Luna en *Il trovatore*, Germont en *La traviata*, Monforte en *I vespri siciliani*, Carlo en *La forza del destino*, Amonastro en *Aida*, Iago en *Otello*, Barbaba en *La Gioconda*, Gellner en *La Wally*, Sharpless en *Madama Butterfly*, Scarpia en *Tosca*, Michonnet en *Adriana Lecouvreur*, Roque en *Marina*, Juanillo en *El Gato Montés*, el Caballero de Gracia en *La Gran Via*, don Hilarión en *La verbena de la Paloma*, Germán en *La del Soto del Parral*, Juan en *Los Gavilanes*, Juan de Eguía en *La tabernera del puerto* o Vidal en *Luisa Fernanda*, así como los protagonistas de *Nabucco*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*, *Falstaff* o *Don Manolito*. En 1990 ganó el Concurso de Canto Francisco Alonso; en 1993 el Premio Revelación Lírica en México; y, en 2015, obtuvo el premio de la Asociación Española de Amigos de la Lírica. Ha participado en los estrenos de *Espejos*, *El gigante*, *El canto de los volcanes* y *La marimba arrecha* de Álvarez del Toro; *Cantata asturiana* de Ruiz, *Salmo* de Carreño, *The March of Victory* de Muhammad o *Fuenteovejuna* de Muñiz, así como en la recuperación de *Ezio* de Haendel, *La Dolores* de Bretón, *Renard* de Stravinski, *Chin-Chun-Chan* de Jordá o *Xuanón* de Moreno Torroba. En el Teatro de la Zarzuela Luis Cansino ha actuado en *El juramento* y *El sueño de una noche de verano* de Gaztambide, *¡Cómo está Madrid!* de Chueca y Valverde, y *La casa de Bernarda Alba* de Ortega.

Simón Orfila

El Patriarca de Aldecorda

Bajo



© Eva Timoner

Nació en Alayor, Menorca. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Menorca y siguió en la Escuela de Música Reina Sofía de Madrid. Su repertorio lírico incluye, entre otros, títulos como *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *La clemenza di Tito*, *Norma*, *I puritani*, *Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Maria Stuarda*, *Lucia di Lammermoor*, *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *La donna del lago*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Guglielmo Tell*, *Semiramide*, *L'Italiana in Algeri*, *Don Carlo*, *Carmen* o *La bohème*. Simón Orfila canta en las temporadas del Gran Teatro del Liceo de Barcelona y del Teatro Real de Madrid, así como en otros muchos escenarios del país. También actúa en la Deutsche Oper y Staatsoper de Berlín, la Ópera Nacional de París, el Teatro alla Scala de Milán, el Royal Opera House. Covent Garden de Londres y el Festival Rossini de Pésaro, así como en los teatros líricos de Tokio, Lima, Bogotá, Lisboa, Bruselas, Múnich, Hamburgo, Roma, Nápoles, Florencia, Turín, Bolonia, Buenos Aires y Ginebra, entre otros. Recientes y próximas actuaciones incluyen *Ernani* en Novara y Pisa, *Rigoletto* en Tenerife, *Don Giovanni* en La Coruña, *Lucia di Lammermoor* en Oviedo, *Norma* en Pamplona, *La Cenerentola* en Las Palmas, *Carmen* en Sevilla, *Nabucco* en Oviedo, *Les contes d'Hoffmann* en Bilbao, así como recitales y conciertos. En el Teatro de la Zarzuela Simón Orfila ha cantado en *Marina de Arrieta* y *Maruxa* de Vives.

César Méndez Silvagnoli

El padre de Florentina

Barítono



© Jessica Osber

Nació en Ponce, Puerto Rico. Obtuvo una licenciatura en Interpretación de Voz del Conservatorio de Música de Puerto Rico y una maestría en Música del Conservatorio de Música de Cincinnati. Y ha estudiado en el Centre de Perfeccionament del Palau de Les Arts en Valencia. Ha trabajado con directores de orquesta como Nicola Luisotti, Victor DeRenzi, Santiago Serrate, Maximiano Valdés, Plácido Domingo, Óliver Díaz y directores de escena como Emilio Sagi, Alex Aguilera, Davide Livermoore y Emilio López, entre otros. Recientemente ha sido galardonado con el primer premio en certámenes como el VII Certamen Internacional de Zarzuela de Valleseco, el II Concurso Nacional de Canto Ciudad de Albacete, el XVI Certamen Nuevas Voces Ciudad de Sevilla, el VI Concurso Internacional de Canto Un Futuro DeArte de Medinaceli y el Premio Ópera de Oviedo en el XXXVII Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño. Recientes y próximos compromisos incluyen producciones en el Teatro Campoamor de Oviedo, el Teatro de la Maestranza de Sevilla, la Ópera de Sarasota, el Palau de Les Arts y la Ópera de Puerto Rico en papeles como Sharpless en *Madama Butterfly*, Morales en *Carmen*, Figaro en *Il barbiere di Siviglia*, Alfio en *Cavalleria rusticana*, Almanaque en *María Moliner* o Esteban en *La Malquerida*. César Méndez Silvagnoli canta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

María José Suárez

Mariuca

Mezzosoprano



© Charo Gujardo

Nació en Oviedo. Cursó estudios en el Conservatorio Profesional de Música de Oviedo y fue becada por el Principado de Asturias. Luego se diplomó en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha actuado en los principales teatros y auditorios del país, así como en Alemania, Austria y Grecia. Ha trabajado con directores de orquesta como Rozhdéstvenski, Frühbeck de Burgos, Domingo, Rilling, Maag, García Navarro, López Cobos, Zedda, Mena, Valdés, Gómez Martínez, Traub y Haider. Y con directores de escena como Sagi, Carsen, Ronconi, Vick, Allen, Plaza, Miller, Kaesi, Gas, Kemp, Pilz, Vera y Pontiggia. Ha participado en los estrenos de *La Navidad preferida* y *La Señorita Cristina* de Luis de Pablo, *El viaje circular* y *El caballero de la triste figura* de Tomás Marco y *Faust* de Jesús Torres. Ha participado en las temporadas de las principales orquestas españolas, así como en las producciones de teatros como el Real, el Liceo, el Palau de Les Arts, el Campoamor, el Palacio Euskalduna, el Baluarte, el Calderón, el Pérez Galdós, los Teatros del Canal y el Teatro-Auditorio del Escorial. Ha interpretado *Rigoletto*, *Semiramide*, *Giulio Cesare in Egitto*, *Jenífá*, *Katia Kabanová*, *Madame Butterfly*, *Dialogues des Carmélites*, *Lulu*, *Lucia di Lammermoor*, *L'incoronazione di Poppea*, *Thäis*, *La sonnambula*, *Linda de Chamonix*, *Carmen*, *Otello*, *Manon Lescault*, *Parsifal*, *La rondine* o *Elektra*. Sus últimas actuaciones en el Teatro de la Zarzuela son en *Luna de miel en El Cairo*, *María Moliner*, *Enseñanza libre* y *La gatita blanca*, ¡24 horas mintiendo! o *Doña Francisquita*.

Mario Villoria

Gasparuco

Barítono



© Paula Mendozar

Javier Alonso

Pedriño

Tenor



© Carlos Bru

Quique Bustos

Ramón

Barítono



© Rosa Engel

Ricardo Rubio

Pachín

Tenor



© Eva S. Benítez



4

Sección

EL TEATRO

Ministerio de
Cultura y Deporte
44

Teatro de la Zarzuela
Personal
45

Coro Titular del Teatro
de la Zarzuela
48

Orquesta de la Comunidad
de Madrid
49

Próximas actividades
50



20/21

Ministerio de Cultura y Deporte

MINISTRO CULTURA Y DEPORTE
JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ URIBES

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

SECRETARIO GENERAL DEL INAEM
JOSÉ MARÍA CASTILLO LÓPEZ

SUBDIRECTOR GENERAL DE TEATRO
FERNANDO CERÓN SÁNCHEZ-PUELLES

SUBDIRECTOR GENERAL DE MÚSICA Y DANZA
ANTONIO GARDE HERCE

SUBDIRECTORA GENERAL DE PERSONAL
CARMEN GONZÁLEZ TRAVÉS

**SUBDIRECTORA GENERAL
ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA**
MARÍA JOSÉ SOTO ARANETA

Teatro de la Zarzuela

DIRECTOR
DANIEL BIANCO

DIRECTOR MUSICAL
GUILLERMO GARCÍA CALVO

GERENTE
JAVIER ALFAYA HURTADO

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN
PACO PENA

DIRECTOR TÉCNICO
ANTONIO LÓPEZ

DIRECTOR DEL CORO
ANTONIO FAURÓ

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN
RAÚL ASENJO

ASISTENTE A LA DIRECCIÓN
CARLOS GRANADOS

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN
JESÚS PÉREZ GIL

**COORDINADOR DE COMUNICACIÓN
Y DIFUSIÓN**
JUAN MARCHÁN

DIRECTORA DE ESCENARIO
MAHOR GALILEA

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA
RICARDO CERDEÑO

**JEFE DE COMUNICACIÓN
Y PUBLICACIONES**
LUIS TOMÁS VARGAS

COORDINADOR MUSICAL
MIGUEL GALDÓN

**COORDINADOR DE
ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS**
FRANCISCO PRENDES

JEFA DE ABONOS Y TAQUILLA
MARÍA ROSA MARTÍN

JEFE DE SALA
JOSÉ LUIS MARTÍN

JEFE DE MANTENIMIENTO
DAMIÁN GÓMEZ

AUDIOVISUALES

IGNACIO COMBARROS
ROSA ESCRIBANO
MANUEL GARCÍA
IVÁN GUTIÉRREZ
PABLO MORAL
MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ
MARÍA PRADO
DAVID PRIETO
MIGUEL A. SÁNCHEZ
ÁLVARO SOUSA
MARÍA MAR VALVERDE
JUAN VIDAU

CAJA

ISRAEL DEL VAL
DANIEL DE HUERTA

CENTRALITA TELEFÓNICA

MARY CRUZ ÁLVAREZ
MARÍA DOLORES GÓMEZ

CLIMATIZACIÓN

BLANCA RODRÍGUEZ

CONSERJERÍA

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

DEPARTAMENTO MUSICAL

VICTORIA VEGA

GERENCIA

MARINA DONDERIS
NURIA FERNÁNDEZ
RAFAELA GÓMEZ
ALBERTO LUACES
FRANCISCA MUNUERA
MANUEL RODRÍGUEZ
FRANCISCO YESARES

ILUMINACIÓN

ENEKO ÁLAMO
RAÚL CERVANTES
TOMÁS CHARTE
ALBERTO DELGADO
BORJA FERRERO
DANIEL GARCÍA
FERNANDO GARCÍA
JAVIER GARCÍA
CARLOS GUERRERO
GUADALUPE JIMÉNEZ
JAVIER HERMOSILLA
ÁNGEL HERNÁNDEZ
FRANCISCO MANUEL MURILLO
RAFAEL PACHECO
JUAN IGNACIO RIPOLL
LUCAS PAOLINI
CRISTINA SÁNCHEZ

MANTENIMIENTO

MANUEL A. FLORES
AGUSTÍN DELGADO

MAQUILLAJE

AMARÍA TERESA CLAVIJO
MÓNICA LAPARRA
DIANA LAZCANO
AMINTA ORRASCO
GEMMA PERUCHA
RAQUEL RODRÍGUEZ
BEGOÑA SERRANO

MAQUINARIA

ANTONIO J. BENÍTEZ
JAVIER BUENO
LUIS CABALLERO
MARIANO CARVAJAL
ANA MARÍA CASADO
RAQUEL CASTRO
ALFONSO DÍEZ
MARÍA SONIA GONZÁLEZ
ÁNGEL HERRERA
GOIZEDER ITOIZ
EDUARDO LARRUBIA
CARLOS LORENZO
VICENTE MARTÍN
RUBÉN NOGUÉS
CARLOS PÉREZ
JUAN ÁNGEL PÉREZ
VIRGINIA PONCE
MARCO PRIETO
EDUARDO SANTIAGO
SANTIAGO SANZ
MARÍA SERRANO
ALEJANDRO SUREDA
ANTONIO VÁZQUEZ
JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ
JOSÉ VÉLIZ
ANTONI VERDÚ
ALBERTO VICARIO
ANTONIO WALDE

**MATERIALES MUSICALES
Y DOCUMENTACIÓN**

VIGOR KURIC

OFICINA TÉCNICA

MÓNICA ÁLVAREZ
MARÍA PILAR AMICH
JOSÉ MANUEL BORREGO
ANTONIO CONESA
LUIS FERNÁNDEZ
NELIDA JIMÉNEZ
CÉSAR LINARES
RAÚL RUBIO

PELUQUERÍA

SERGIO CASTRO
ALICIA FERNÁNDEZ
EMILIA GARCÍA
VIRGINIA GARCÍA
PEPA HINOJOSA
ANA MARÍA PÉREZ
MARÍA JESÚS REINA
MARÍA CARMEN RUBIO
JULIA VICARIO

PIANISTAS

LILLIAN MARÍA CASTILLO
RAMÓN GRAU
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ

PRODUCCIÓN

MANUEL BALAGUER
EVA CHILOECHES
ANTONIO CONTRERAS

REGIDURÍA

VANESA ARÉVALO
ÁFRICA RODRÍGUEZ
JUDIT VICENTE

SALA

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

SASTRERÍA

CARMEN ABARCA
CARMEN ALBADALEJO
VERÓNICA ALMODÓVAR
MILAGROS DOMÍNGUEZ
MARÍA ÁNGELES DE EUSEBIO
ROSA ENGELS
MARÍA CARMEN GARCÍA
REYES GARCÍA
ISABEL GETE
JUANJO LARRIBA
MONTSERRAT NAVARRO
BEATRIZ NOVILLO
ELISA OLIVAS
MÓNICA RAMOS
ASUNCIÓN RUIZ

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN

BLANCA ARANDA

**SECRETARÍA TÉCNICA
DEL CORO**

GUADALUPE GÓMEZ

TAQUILLAS

ALEJANDRO AINOZA
JUAN CARLOS CONEJERO
MARÍA DOLORES GARCÍA
LORENA MENÉNDEZ

TELAR Y PEINE

CARMEN AMAYA
RAQUEL CALLABA
JOSÉ CALVO
FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ
CARLOS GOULARD
SERGIO GUTIÉRREZ
ÓSCAR GUTIÉRREZ
JOAQUÍN LÓPEZ

UTILERÍA

DAVID BRAVO
JUANJO DEL CASTILLO
VICENTE FERNÁNDEZ
FRANCISCO J. GONZÁLEZ
OLGA LÓPEZ
FRANCISCO J. MARTÍNEZ
ÁNGELA MONTERO
MARÍA JOSÉ MONTERO
CARLOS PALOMERO
ALEXIA PÉREZ
PALOMA PÉREZ
JUAN CARLOS PÉREZ
CONCEPCIÓN PEÑA
MARÍA JOSEFA ROMERO

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

SOPRANOS

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

CONTRALTOS

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

TENORES

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

BAJOS

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

Orquesta de la Comunidad de Madrid

VIOLINES PRIMEROS

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

VIOLINES SEGUNDOS

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

VIOLAS

EVA MARTÍN (S)
IVÁN MARTÍN (S)
DAGMARA SZYDŁO (AS)
SANDRA GARCÍA HWUNG
BLANCA ESTEBAN
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ

VIOLONCHELOS

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

CONTRABAJOS

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

ARPA

LAURA HERNÁNDEZ (S)

FLAUTAS

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

OBOES

ANA M^a RUIZ (Cl)(S)

CLARINETES

SALVADOR SALVADOR (S)

FAGOTS

SARA GALÁN (S)
JOSÉ VICENTE GUERRA (S)

TROMPAS

PEDRO JORGE GARCÍA (S)
JOAQUÍN TALENS (S)
ÁNGEL G. LECHAGO (AS)
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ (AS)

TROMPETAS

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

TROMBONES

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

PERCUSIÓN

CONCEPCIÓN SAN GREGORIO (S)
ALFREDO ANAYA (AS)
OSCAR BENET (AS)
ELOY LURUEÑA (AS)

INSPECTOR

EDUARDO TRIGUERO

REGIDOR

ADRIÁN MELOGNO

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN

JAIME LÓPEZ

ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN

ALAITZ MONASTERIO
DIEGO UCEDA

ADMINISTRACIÓN

LAURA HERNÁNDEZ

DIRECTORA FINANCIERA

ELENA RONCAL

ADJUNTO A GERENCIA

JAIME FERNÁNDEZ

GERENTE

RAQUEL RIVERA

DIRECTOR EMÉRITO

MIGUEL GROBA

DIRECTOR HONORARIO

JOSÉ RAMÓN ENCINAR

PRINCIPAL DIRECTOR INVITADO

CHRISTIAN ZACHARIAS

DIRECTOR ARTÍSTICO Y TITULAR

VÍCTOR PABLO PÉREZ

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

P

róximas actividades

Noviembre-Diciembre 2020

SÁBADO, 28 DE NOVIEMBRE DE 2020. 20:00 H
ISMAEL JORDI EN CONCIERTO
ISMAEL JORDI / RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE

LUNES, 30 DE NOVIEMBRE DE 2020. 20:00 H
RODRIGO CUEVAS: BARBIÁN
FERNANDO CARMENA /
FRANK MERFORT / RICHARD VEENSTRA

JUEVES, 3 DE DICIEMBRE DE 2020. 20:00 H
NOTAS DEL AMBIGÚ: JOAQUÍN TURINA
BERNA PERLES / RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE

DEL 9 AL 22 DE DICIEMBRE DE 2019. 20:00 H (DOMINGOS, 18:00 H)
GISELLE
ADOLPHE-CHARLES ADAM
COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA

LUNES, 14 DE DICIEMBRE DE 2020. 20:00 H
XXVII CICLO DE LIED. RECITAL IV
MATTHEW POLENZANI / JULIUS DRAKE

MIÉRCOLES, 30 DE DICIEMBRE DE 2020. 20:00 H
CONCIERTO DE NAVIDAD
VÍCTOR PABLO PÉREZ /
YOLANDA AUYANET / NANCY FABIOLA HERRERA



Teatro de la Zarzuela

Jovellanos, 4 – 28014 Madrid, España
Tel. Centralita: (34) 915 245 400
Departamento de abonos y taquillas:
Tel. (34) 915 245 472 y 910 505 282

Edición del programa

Departamento de comunicación y publicaciones
Coordinación editorial: Víctor Pagán (*In Memoriam RR*)
Diseño gráfico: Javier Díaz Garrido
Maquetación: María Suero
Impresión: Palgraphic SA
DL: M-25279-2020
NIPO: 827-20-014-4

teatrodela Zarzuela.mcu.es



ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:





teatrodelazarzuela.mcu.es



Síguenos en

