

Circe





ÚNICO EN EL MUNDO

CIRCE

(VERSIÓN EN CONCIERTO)

Ópera en tres actos

Música

Ruperto Chapí

Libreto

Miguel Ramos Carrión,

basado en *El mayor encanto, amor* de Pedro Calderón de la Barca
y en la *Odisea* de Homero

Estrenada en la inauguración del Teatro Lírico de Madrid, el 7 de mayo de 1902

© SGAE Editorial, 2021. Edición de Juan de Udaeta

Funciones

Viernes, 10 de septiembre de 2021 · 20:00 h

Domingo, 12 de septiembre de 2021 · 18:00 h

Índice



Julio Antonio [Rodríguez Hernández] (escultor). *Busto del compositor Ruperto Chapí*. Bronce con peana, hacia 1917 (la pieza forma parte del monumento que se diseñó para el Paseo de Coches del Buen Retiro). Sociedad General de Autores y Editores (Madrid). Fotografía © Javier del Real, 2021 (véase el monumento con la escultura completa en página 31).

1 *Circe*

Ficha artística

08

Reparto

09

Antecedentes / Argumento

10

Escenas

12

Representaciones de *Circe*

VÍCTOR PAGÁN

14

2 Artículo

Circe, de Chapí

Manifiesto ideológico y sonoro

EMILIO CASARES RODICIO

18

3 Biografías

Biografías

37

4 El Teatro

Ministerio de Cultura y Deporte

44

Teatro de la Zarzuela

Personal

45

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

48

Orquesta de la Comunidad de Madrid

49

Próximas actuaciones

50



1

Sección

CIRCE

Ficha artística

06

Reparto

07

Antecedentes / Argumento

08

Escenas

10

Representaciones de *Circe*

VÍCTOR PAGÁN

12

FL

21/22

F

icha artística

R

eparto

Dirección musical	Guillermo García Calvo
Asistente a la dirección musical	Lorena Escolar
Iluminación	David Hortelano
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**

Circe
Maga

Ulises
Guerrero

Arsidas
Guerrero

La voz de Juno / La sombra de Aquiles
Diosa / Guerrero

Ninfas

Sirenas

Voces

Saioa Hernández

Alejandro Roy

Rubén Amoretti

Marina Pinchuk

**Paula Alonso,* Elena Miró,*
Miriam Valado,* Alicia Martínez***

**Milagros Poblador,*
Elena Salvatierra,* Patricia Illera***

**Ricardo Rubio,* Alberto Camón,*
Daniel Huerta,* Rodrigo Álvarez,*
Mario Villoria,* Antonio González,*
Graciela Moncloa***

* Miembro del Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

A

ntecedentes

Nieto Ulises de Júpiter y Europa (por su padre Laertes, rey de Ítaca) y de Mercurio y Metra (por su madre Anticlea), cítasele siempre como el más astuto, el más valeroso, disimulado y elocuente de todos los griegos.

De una paciencia acomodaticia a todos los casos, valiente e ingenioso, Ulises fue el verdadero vencedor de los troyanos en aquella épica lucha que en maravillosas estrofas cantó el divino Homero a quien se debe también la historia y celebridad de la diosa Circe.

Sometido el hijo de Laertes, a las grandes pruebas que le dictó el destino, solamente a sus cualidades extraordinarias debió la victoria, saliendo también vencedor, gracias a ellas, de los amantes brazos de la bellísima Circe, cuyos encantos nadie resistía.

En uno de los largos viajes que con tanta frecuencia emprendía por mar el atrevido esposo de Penélope, arribó con sus naves a las costas del imperio de Eolo, dios y señor de los tranquilos y huracanados vientos, que hizo al griego merced de varios odres que guardaban los vientos, para que Ulises pudiera a su capricho destaparlos y dirigir su flota conforme sus deseos.

Satisfecho iba el de Ítaca del regalo; pero abiertos los odres por la torpeza y curiosidad de sus súbditos que con él navegaban, prodújose tal tempestad que sólo el bajel de Ulises pudo salvarse llegando aunque maltrecho y destrozado a las pintorescas costas de la isla de Ea, que es precisamente donde van a ocurrir los sucesos que en la obra de Ramos Carrión y Chapí se desarrollan.

Extraído del texto de A. d'Umás¹ en
La Correspondencia de España, nº 16.155,
1º de mayo de 1902, p. 1

¹ A. D'umás: clara alusión al famoso escritor francés Alexandre Dumas (1824-1895) hijo, pero en realidad se desconoce aún de quién se trata en el mundo del periodismo musical de la época.

A

rgumento

ACTO PRIMERO

En la caverna de Circe; la escena está llena de rocas que indican en su forma algo de la que tenían los seres petrificados. Criptógamas secas cuelgan de los intersticios de las rocas, helechos de hojas oscuras y casi arbóreas crecen entre las penas. Las voces de los transformados en peñas y rocas se lamentan de su triste situación, lo que le sirve de placer a Circe, que se recrea oyendo los sollozos y lamentos.

Un caracol que suena tres veces indica que en las proximidades de la isla está un buque a punto de naufragar. Desátase la tormenta, sopla el huracán y el mar se embravece. El buque ha naufragado y sus tripulantes dirígense a tierra. Los griegos y Arsidias entran en escena; sin saber dónde se hallan, se les aparece Circe, que dándoles de beber, les transforma en fieras. Arsidias, que ha permanecido oculto tras una roca, huye espantado.

Circe se entera de que en el buque naufrago iba Ulises, el vencedor de Troya, y propónese vencerlo. Ulises y Arsidias invocan el poder de la diosa Juno, que deja oír su voz para anunciarles que el poder mágico de su espada les protegerá. Aparece de nuevo Circe, que ve roto su encanto por el poder de Ulises, el cual vuelve a su primitivo estado de seres humanos a las rocas que a su alrededor había. Circe siéntese enamorada de Ulises.

² B: se desconoce aún de quién se trata en el mundo del periodismo musical de la época. Solo se sabe que M de C y T, o sea Vicente Vidal Corella, hace la crítica al día siguiente en *El Globo*.

ACTO SEGUNDO

CUADRO PRIMERO

Aparece el palacio de Circe. Esta se halla prendada de Ulises, el cual, a su vez, se encuentra preso en las redes del amor, que Circe procura sea cada vez más vivo. Entretenido de danzas y juegos deja el vencedor de Troya pasar el tiempo, olvidando a sus compañeros, los griegos, que en vano tratan de reconquistarlo a sus efectos.

CUADRO SEGUNDO

Se organiza una cacería para distraer a Ulises y en ella este cae por fin rendido a las asechanzas del amor y se entrega por completo al cariño de Circe.

ACTO TERCERO

CUADRO PRIMERO

En él Ulises y Circe, entregados a su amor, dejan a las ninfas y bacantes, que les entretengan con sus bailes, quedando solo Ulises y dormido, apareciéndosele entonces la Sombra de Aquiles para recordarle su deber de guerrero. Al despertar Ulises ve junto a sí las armas de Aquiles, que le han sido llevadas por sus compañeros los griegos, y vuelto a la razón de su deber, huye de Circe y se embarca alejándose de la isla.

CUADRO SEGUNDO

Circe llora la desaparición: huye y sepúltase en el cráter de un volcán que entre las rocas se abre.

Extraído del texto de B² en *El Globo*,
nº 9.645, 7 de mayo de 1902, p. 1

E

scenas

ACTO PRIMERO

ESCENA I. CORO DE LAMENTOS

(¡Ay de mí! ¡Ay de mí!)

SERES INVISIBLES

ESCENA II. ENTRADA DE LA MAGA.

TORMENTA *(Sollozos y alaridos)*

CIRCE, VOCES, GRIEGOS

ESCENA III. CORO

(¡Ab! ¡Peregrinos del mar...!)

SIRENAS, GRIEGOS

ESCENA IV. ENCUENTRO

(¡Nadie! ¡Ni un ser viviente!)

GRIEGOS, ARSIDAS, CIRCE, NINFAS

ESCENA V. ADVERTENCIAS DE LA DIOSA

(Prevén la nave y mi regreso aguarda)

ULISES, LA VOZ DE JUNO

ESCENA VI. ENCUENTRO CON EL HÉROE

(Bienvenido a mi reino, gran caudillo)

CIRCE, ULISES

ACTO SEGUNDO

CUADRO PRIMERO

ESCENA I. CORO

(Con ramas floridas, y juncos y hierbas)

NINFAS

ESCENA II. MEDITACIÓN

(Sembrad, sembrad de flores mi camino)

CIRCE

ESCENA III. DÚO

(¡Él! De mi llanto borraré la huella)

CIRCE, ULISES

ESCENA IV. CUARTETO

(Mis cantoras, llegad)

CIRCE, NINFAS, ULISES

ESCENA V. DÚO

(¡Ay, quien pudiera, Ulises, cambiar tus pensamientos!)

CIRCE, ULISES

ESCENA VI. MEDITACIÓN

(¿Por qué pisé esta tierra maldecida?)

ULISES

ESCENA VII. CORO DE CACERÍA

(De alegre montería en fiesta seductora)

CAZADORAS, CIRCE, ULISES

CUADRO SEGUNDO

ESCENA VIII. CORO AL ACECHO

(¿Oís? De la animada cacería llegan las voces hasta aquí...)

ARSIDAS, GRIEGOS

ESCENA IX. BERCEUSE

(¡Cansado estoy! / ¡Qué dura la jornada!)

ULISES, CIRCE

ESCENA X. ENFRENTAMIENTO

(¡Escucha, Ulises, el son guerrero!)

ARSIDAS, ULISES, CIRCE, MUJERES, GRIEGOS

ESCENA ÚLTIMA. HIMNO

(Vengan todos y el Himno de Natura entone ya la selva florecida)

CIRCE, ULISES, CORO

ACTO TERCERO

CUADRO PRIMERO

PRELUDIO. CORO

(¡Beber y más beber el vino embriagador!)

MUJERES

ESCENA I. BAILE. BACANAL

(¡Silencio, silencio!)

CIRCE, NINFAS, BACANTES

ESCENA II. ESCENA Y CORO

(Ahí le tenéis rendido por la embriaguez del vino y del amor)

ARSIDAS, GRIEGOS

ESCENA III. SUEÑO

(Contigo he de beber...)

ARSIDAS, GRIEGOS

ESCENA IV. ESCENA Y VACILACIONES

(¡Noble adalid, escucha!)

LA SOMBRA DE AQUILES, ULISES

ESCENA V. HUIDA DEL HÉROE

(¡Dormido está, sin duda!)

ULISES, CIRCE

CUADRO SEGUNDO

ESCENA VI Y ÚLTIMA. LAMENTO

Y MUERTE

(¡Ulises! ¡Ulises! ¡Ni el eco me contesta!)

CIRCE

R

representaciones de *Circe*

Víctor Pagán

A Rafael Banús, en recuerdo de sus años como compañero y coordinador de los programas del Teatro de la Zarzuela

INAUGURACIÓN DEL NUEVO TEATRO LÍRICO¹

7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 26, 30 y 31 de mayo;
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 de junio de 1902 (24 funciones)²

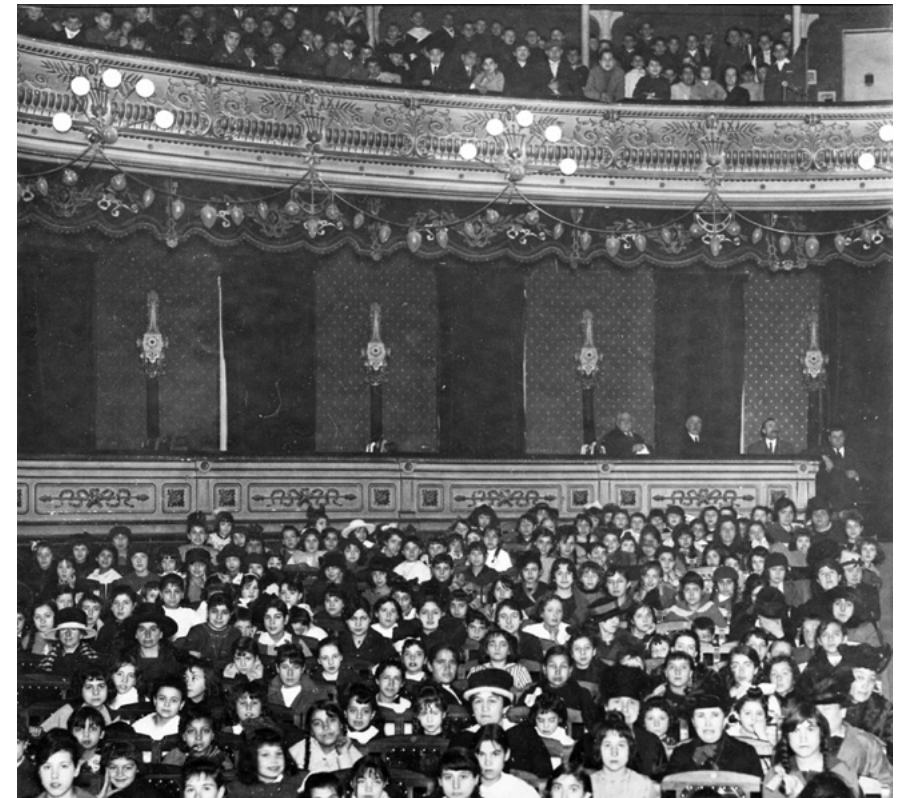
Circe	Carlota Fereal, María Giudice, Elena Fons³ (soprano)
Ulises	Augusto Dianni, Joaquín Bayo (tenor)
Arsidas	José Mardones (bajo)
La voz de Juno	Carmen Bazo Barea (soprano)
La sombra de Aquiles	Dolores Pérez (mezzosoprano)
Sirenas	Carmen Bazo Barea, Julia Velasco (sopranos) Dolores Pérez, Carmen Mestre (mezzosopranos)

Orquesta y Coro Titulares del Teatro Lírico

Banda Militar del Regimiento de San Fernando

Dirección musical	Ruperto Chapí
Dirección del coro	Ricardo Villa
Dirección de escena	Miguel Soler
Escenografía	Amalio Fernández
Figurines	Ramón Cilla, Amalio Fernández
Coreografía	Manuel Guerrero
Dirección arqueológica	José Ramón Mérida
Sastre	Alfredo Ruiz
Utilería	José Ribalta
Maquinista	Joaquín Mancio
Electricista	Hermano Roderó
Maestro concertador	José M^a Guervós
Maestro de partes	Tomás Barrera

Julio Duque (fotógrafo). *Patio de butacas, palcos de platea y entresuelo del Gran Teatro (Teatro Lírico) en una sesión cinematográfica para niños de las escuelas municipales de Madrid.* Fotografía, detalle, 22 de febrero de 1919. © Fototeca ABC



¹ Edificio obra del arquitecto José Grases, construido por el empresario Luciano Berriatúa, en la calle Marqués de la Ensenada; se destinó a representaciones exclusivamente de géneros líricos españoles. La sala se estrenó con la ópera *Circe*, que curiosamente contó con un ensayo general muy importante al que asistieron numerosas personas y del que se conserva una detallada crónica de un tal B en el diario liberal *El Globo* (nº 9.645, 7 de mayo de 1902, p. 1).

² La función del lunes 26 fue en honor de los dirigentes políticos que asistieron a la Jura de la Constitución de Alfonso XIII (17 de mayo); y la del jueves 5 de junio fue a beneficio del Centro Riojano. El lunes 9 se anuncia el cierre fulminante, después de apenas un mes, del Teatro Lírico: «Añoche se cantó *Circe* por última vez, porque Berriatúa ha echado la llave a su temporada de ópera española, cansado quizá de luchas y contrariedades» (*El País*, nº 5.484, 9 de junio de 1902, p. 2).

³ El viernes 30 se presentó «en el Teatro Lírico, y cantando el papel de protagonista en la hermosa obra de Chapí, *Circe*, debutó anoche la tiple Elena Fons. Ya el público conoce la excelente voz y la manera de cantar de tan distinguida artista, por haberla aplaudido en el Teatro Real en temporadas anteriores. Anoche, Elena Fons se reveló como actriz de genio y de corazón. A los aplausos que como cantante obtuvo hay que sumar los que se tributaron a la actriz. Su belleza, el gesto, la expresión, la postura siempre artística, los ademanes reposados y plásticos, hicieron de la Circe una Circe viva, sobre todo en la escena final de la obra, donde los sentimientos encontrados que palpitan en el monólogo parecían vivir en el alma de la intérprete. La labor de Elena Fons fue interrumpida con frecuentes aplausos. Muy aplaudidos fueron también los señores Dianni y Mardones. El teatro, mucho más concurrido que en las noches anteriores» (*La Época*, nº 18.665, 31 de mayo, p. 3).



2

Sección

ARTÍCULO

Circe, de Chapí
Manifiesto
ideológico y sonoro
EMILIO CASARES RODICIO
16

Circe, de Chapí

Manifiesto ideológico y sonoro

Emilio Casares Rodicio

Los aficionados madrileños a la ópera que tuvieron la suerte de asistir el 7 de mayo de 1902 a la inauguración del grandioso edificio denominado Teatro Lírico debieron de quedar marcados para siempre. Aquel día se inauguraba el más grande teatro lírico habido en Madrid, que en palabras del gran crítico Alejandro Saint-Aubin, «apareció a los ojos del público como una creación fantástica», pero, además se estrenó la ópera más perturbadora de toda nuestra historia, *Circe*, o *El mayor encanto, amor*, en las antípodas del genial Chapí de *La Revoltosa*. Una ópera que muchos consideraron, «cimiento y base de la ópera española», o como escribió Muñoz «el paso más decisivo —tal vez el definitivo— en favor del noble propósito de consolidar sobre firmísimas bases la ópera nacional»,¹ y otros, simplemente no la entendieron y les asustó como a aquel crítico que reconoce que es una obra «reservada a los doctores de la ciencia, no a los simples gacetilleros». ² Las más de veinte funciones de una ópera española, y su estreno en 1912 en el Teatro Colón de Buenos Aires, son la demostración del triunfo de la obra.

El Teatro de la Zarzuela se pone de largo, se toga con este estreno, imprescindible para entender nuestra historia musical. Este país no se podrá considerar mayor de edad en cultura musical mientras sigan en el más absoluto olvido decenas de obras que marcaron una época, como fue *Circe*. Es como tener en los sótanos del Prado, cuadros determinantes de nuestra historia. Gracias otra vez a La Zarzuela y también, en este caso, al maestro Juan Udaeta que se las ha tenido que ver con las difíciles grafías de una

partitura muy compleja. También a la SGAE que ha puesto todo su empeño en recuperar esta joya de su fundador el gran Ruperto Chapí.

Gran Teatro Lírico: recinto para una causa

Eduardo Muñoz, el crítico más unido a nuestro músico comentaba que el maestro levantino le decía: «por todas partes... me preguntan, ¿por qué no escribe usted una ópera? Los periódicos de Madrid y los de casi todas las capitales me incitan a lo mismo. Además, la propia naturaleza de los libretos de ahora, la importancia cada día mayor que les dan sus autores, exigen la amplitud de la forma de la ópera». ³

La última vez que Chapí había usado la palabra ópera para nominar a una de sus obras había sido en 1881 con *La serenata*. El motivo para el cambio debía de ser importante, y lo fue. Chapí concibe *Circe* para la inauguración de un nuevo teatro, por lo tanto cargada de intencionalidad. El estreno coincidió con un levantamiento de los músicos conocedores de que se estaba ensayando una ópera extranjera —*Don Giovanni* de Mozart—, para celebrar la coronación del rey Alfonso XIII al cumplir la mayoría de edad. Capitaneados por Chapí los músicos dirigieron una especie de manifiesto al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes «para pedir un acto de justicia en favor del arte nacional [...]; que coincida al principio de un reinado con una manifestación vigorosa del arte español». ⁴

La prensa fue testigo de una fuerte polémica contra el Teatro Real en la que intervinieron

³ Eduardo Muñoz. «Notas musicales. La Ópera Española», *El Imparcial*, 23-2-1901.

⁴ AGA. Fondo de Educación, Caja, 6921. A pesar de las protestas se terminó haciendo *Don Giovanni* en la función regia que tuvo lugar el 18 de mayo de 1902.

los más destacados críticos del momento. Por si era poco, unos años antes —en 1896— había desaparecido la cláusula que obligaba al Real a estrenar anualmente una ópera española. Entre las aceradas invectivas lanzadas contra la situación destacaron las duras palabras de Chapí desde la *Tribuna de los Lunes* de *El Imparcial*, considerada como una de las más prestigiosas en los medios intelectuales: «Mientras el Teatro Real sea un teatro extranjero, mientras no se organice con dirección al arte nacional, mientras este arte no haya de encontrar allí más que desdenes de la parte de un público hostil, bien va como va. Vengan o vayan *Lucías y Elixires*, tipos *leggiere* y tenores Marconis, que todo ello se caerá solo como lo del cuento. En tanto, ya lo sabéis, compositores españoles, el Teatro Real, por ahora, no es nuestro reino». ⁵ Eduardo Muñoz insistía en ello con motivo del estreno de *Circe* señalando que «los ensayos del arte nacional, importantísimos por la inspiración, por el fuego, por la maestría indudable de sus autores [...], tropezaban con [...] el Teatro Real y con el no menos poderoso [enemigo] de unos editores italianos y franceses que defienden a vida y muerte las óperas de sus nacionales». ⁶

Este era el ánimo de Chapí cuando concibe aquel proyecto teatral grandioso con el que quería acabar con la situación y del que diseñó hasta los más mínimos detalles. Pero necesitaba un socio capitalista y este fue el potente empresario vasco Luciano Berriatúa, que controlaba los teatros Español, Comedia y Zarzuela, con el que se encontró y a quien explicó su proyecto. Berriatúa que se encontraba «terminando un magnífico teatro, cuyos planos respondían al propósito de que la nueva sala tuviese soberbias condiciones de sonoridad, a la par que de capacidad, de higiene y de lujo», acogió «con admiración y entusiasmo» el proyecto, que por cierto era el tercero de Chapí, que ya lo había intentado en el Apolo, en 1881, para el

que compuso *La serenata*, y sobre todo con el gran proyecto del Circo de Parish de 1897 para el que hizo *Los hijos del batallón*, en los tres casos buscando la colaboración de sus mejores colegas.

El teatro, situado en la calle del Marqués de la Ensenada, se llamaría Teatro Lírico y contaría con los medios más avanzados del momento. Se encargó su construcción al prestigioso arquitecto José Grases Riera, ocupando 2.912 m² de superficie. La sala, en forma circular, era una de las mayores de Europa, y excedía en 2,35 metros el diámetro de la del Teatro Real, con una cabida aproximada para 2.000 espectadores.

Grases buscó una perfecta visualidad, novedad en el momento, aunque por el gran tamaño las condiciones acústicas quedaban algo oscurecidas. El techo estaba adornado con los retratos de varios de los músicos más importantes de Europa a los que se añadían los de Arrieta, Barbieri y Gaztambide. El telón de boca fue realizado por Amalio Fernández y Cecilio Pla. Para estudiar el tema de la maquinaria, Chapí, Berriatúa y Grases se desplazaron a París, Roma y varias ciudades alemanas. La instalación eléctrica fue hecha por los hermanos Rodero, con 2.000 lámparas. El órgano fue construido por el ingeniero de la Gran Ópera de París, Mr. Langlois. El escenario fue concebido por Joaquín Mancio. En la fachada se ofrecían diez sencillos medallones con los nombres de Clavé, Oudrid, Gaztambide, Barbieri, Arrieta, Eslava, Rodríguez de Hita, Juan Bautista Gomes, Juan del Encina y Vitoria.

Con un vestíbulo suntuoso, Muñoz se refiere a él como «resplandeciente de luz y de riqueza, amplio, majestuoso, magnífico, donde la feliz conjunción de varios espíritus refinados parece haber aglomerado todas las exquisiteces del buen gusto y todos los esplendores de Homero». La inversión económica superó los dos millones de pesetas, una auténtica fortuna

⁵ Ruperto Chapí. «El Teatro Real y los compositores españoles», *El Imparcial*, 31-VIII-1903.

⁶ E. Muñoz. «Notas musicales. La Ópera...», *art. cit.*

¹ Eduardo Muñoz. «El Teatro Lírico. La Ópera Española», *El Imparcial*, 29-10-1901.

² M de C, y T. «En el Lírico. *Circe*», *El Globo*, 1902.

en su momento. La realización del proyecto tardó más de lo debido, y hasta mayo del año siguiente 1902, una época especialmente desgraciada, no pudo inaugurarse, y lo hizo en el difícil momento del final de temporada y comienzo de la etapa estival, una de las causas del fracaso inicial del proyecto.

Chapí iba a ser el encargado de la dirección artística. Consultó con todos los compositores vinculados a su persona y con intereses en la ópera: Bretón, Emilio Serrano, Brull, Vives, Manrique de Lara, José Serrano, Villa, Saco del Valle y Pedrell, que acogieron la noticia con entusiasmo. Simultáneamente se dirigió a los escritores: Dicenta, Guimerá, Ramos Carrión, Delgado, Cavestany, los Quintero y Carlos Fernández Shaw, pidiendo su colaboración, a lo que respondieron con prontitud como se ve en la cartelera con los títulos programados, que llegaron a doce.

Chapí concibe *Circe* para inaugurar este magno proyecto con una clara intención: mostrar las capacidades del escenario, hecho importante para entender la obra; pero también como carta de presentación y parte de un nuevo sueño lírico. Hemos escrito sobre ella: «*Circe*, la obra más singular de Chapí, es fruto de un largo y sesudo proceso de pensamiento, y final de una evolución estilística y de sus búsquedas en el campo de la ópera. De nuevo, como en el caso de *La serenata*, volvía a sorprender a crítica y público, colocando a la ópera española a la cabeza de la vanguardia europea sin llegar aún a los planteamientos de Debussy». ⁷ El título concebido para aquel suntuoso Teatro Lírico, tenía mucho de emblemático y de manifiesto: marcar la senda para un futuro en el que se mezclaba el espíritu modernizador de naturaleza nacionalista, y tratando de combinar las corrientes vanguardistas con la rentabilidad comercial.

⁷ Emilio Casares Rodicio. «Chapí y la ópera», en *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Valencia, Instituto Valenciano de la Música, 2012, p. 148.

El texto literario conductor del proyecto

Chapí y Ramos Carrión, eligen a Calderón de la Barca para su obra. Una elección pensada. El compositor había confesado su admiración por Calderón desde sus años jóvenes: «podemos sacar de Calderón tantos asuntos líricos de primer orden, si no más, que se han sacado de las obras de Shakespeare, Schiller y Goethe». ⁸ De hecho había barajado poner música a la obra, *A secreto agravio, secreta venganza* en 1876 y también a *La hija del aire*. No es exagerado ver un símbolo en el regreso a Calderón, porque significaba beber en la fuente genuina del teatro lírico de la España del Siglo de Oro, como recordando cuanto había de proclama en el proyecto. Chapí escoge al Calderón de las naumaquias del Buen Retiro. Al autor de *El mayor encanto, amor* una fiesta escénica para deleite de los ojos de Felipe IV, realizada por el mítico escenógrafo barroco Cosme Lotti en 1634, en el estanque del Real Palacio del Buen Retiro.

Circe es por ello una fantasía visual. Músico y libretista conciben una obra para lucir la escena. Allí aparecen además de los cinco personajes principales, Circe, Ulises, Arsidas, la Sombra de Aquiles, y la Voz de Juno, tres sirenas, cuatro ninfas cantoras, cuatro ninfas escanciadoras, voces y ecos, coros de seres invisibles, coros de griegos, de mujeres, de ninfas y de bacantes. Pero esa riqueza con la que nos seducen los sentidos se manifiesta igualmente en el orgánico de una orquesta masiva y enriquecida con una serie de curiosidades de la que hablaremos después.

El tema de *Circe* escogido por Chapí y Ramos Carrión descolocó a buena parte de la crítica, que comentaba la «rareza» del asunto que despertaba escaso interés en el público. Por aquellos años era el verismo mezclado con el nacionalismo el mayor surtidor de temas para la ópera. Ahí están *La Dolores*, *María del*

⁸ Carta de Ruperto Chapí a Arrieta del 8 de agosto de 1876. Reproducida en Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí*, p. 66.

Carmen o *Curro Vargas*. Pero Chapí no improvisó el tema, según informa su amigo Muñoz: «hace ya bastantes años que el ilustre Chapí tenía elegido este asunto para escribir una ópera. Recuerdo haber oído decir que habló de ello con el gran poeta Ayala y que le consultaba innovaciones y cambios para su futuro teatro lírico». ⁹ Por otra parte el tema en el que se basa la obra, el canto décimo de la *Odisea* en el que Ulises y sus navegantes son seducidos por la ninfa Circe no era nuevo. Francesc Cortés lo estudia en su análisis de la obra de Chapí ¹⁰ y nos demuestra que desde la primera ópera conocida sobre el tema, *La Circe* de Giovanni Battista Gelli, Venecia, 1639, hasta la *Circé* de Raoul Brunel, París, 1903, se han compuesto unas treinta óperas sobre el tema, tal como ha estudiado, Elena Trucchi. ¹¹

Chapí acudió para esa aventura a su colaborador favorito, Ramos Carrión, el autor de *La tempestad*, *La bruja* y *El rey que rabió*. Muñoz explica porqué, «Ramos Carrión muéstrase en el libreto de *Circe* el hombre de teatro, el poeta correcto e inspirado, el habilísimo autor dramático y ante y sobre todo, el diestro preparador de situaciones musicales que tantos y tan fervorosos elogios ha merecido del público y de la crítica. La obra es eminentemente musical y de una importancia escenográfica verdaderamente asombrosa». ¹²

Carrión no adaptó el texto de Calderón ni su concepción dramática. No hay adaptación y menos trasliteración; sí su «aparato escénico», decisivo en la obra y también lo que podríamos

⁹ Eduardo Muñoz. «*Circe*», *El Imparcial*, 8-5-1902.

¹⁰ Francesc Cortés. «De walkyrias a hechiceras: alrededor de las nociones de wagnerismo y mediterraneidad en la ópera *Circe* de Chapí y Ramos Carrión», en *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, op. cit.

¹¹ Elena Trucchi. *Il mito di Circe e sua fortuna nel teatro musicale*. Roma, Futura, 2000.

¹² E. Muñoz. «El Teatro Lírico. La Ópera Española», art. cit.

¹³ Manuel Carretero. «Teatro Lírico. *Circe*», *Vida Galante*, nº 15, 8-11-1901.

¹⁴ *Ibid.*

denominar «coreografía y música incidental». Él mismo lo afirma en una entrevista contestando a un periodista que le pregunta si proviene de la obra de Calderón: «eso he leído pero no es cierto». ¹³ Y añade: «De allí, [la *Odisea*] en efecto, he sacado mi obra, procurando imitarla en la sencillez. Y en esto y en que la ópera interese y distraiga al público en los tres actos que dura, con solo dos personajes, un dúo interrumpido únicamente por episodios que yo he imaginado, estará el mérito principal, si es que encierra alguno». ¹⁴ En efecto los 25 personajes de Calderón quedan reducidos a 5, polarizando la obra en torno a dos personajes fundamentales, Circe y Ulises, y a tres de los secundarios, Arsidas, la Sombra de Aquiles, y la Voz de Juno.

El libreto mereció varias críticas duras, como las de Mitjana, pero eso fue común a todos los libretos de óperas españolas. Carrión escribió un texto pensado fundamentalmente para generar situaciones musicales; era famoso en ello. Un texto directo, formalmente equilibrado, cuidado, para una obra que es ante todo musical. Pero no era solo ese el mérito. También lo era poner en boca de aquellos personajes tan singulares, versos sonoros, ajustados a ellos. El experimentado compositor Julio Gómez valora esta aportación: ¹⁵

Resolvió el problema con indiscutible discreción e indudable habilidad técnica. La economía en la distribución de las escenas entre los personajes y el coro es perfecta, y la elocución es siempre cuidada, correcta y exenta de las caídas en el prosaísmo o la hinchazón tan frecuentes hasta en los libretistas italianos o franceses más acreditados. Pero, sin duda, influido por el músico que no dejaría de advertirle los peligros, todo está realizado con visible timidez, resultando al fin un poema, más cercano al drama lírico moderno que a la ópera tradicional, pero en donde el desarrollo es siempre sumario y

¹⁵ Julio Gómez. «Los problemas de la ópera española. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», Madrid, 17-VI-1956 en *Escritos* de Julio Gómez, edición de Antonio Iglesias. Madrid, Alpuerto, 1986.

M. Huertas (fotógrafo). *Retratos de Carlota Fereal (Circe) y Augusto Dianni (Ulises) con el vestuario de Ramón Cilla y Amalio Fernández para el estreno de «Circe»*. Fotografías, reproducción fotomecánica (Barcelona, *Ilustración Española y Americana*, nº XVIII, 15 de mayo de 1902, p. 291). Biblioteca Nacional de España (Madrid)



compendioso. De todos modos, la obra es digna de aplauso, y pudo ser la iniciación acertada de un camino a seguir por los poetas españoles.

Por supuesto que el texto de Calderón y el de Ramos Carrión narran la historia de la maga Circe y el héroe griego Ulises, pero su tratamiento y exposición dramática son distintas. Encuentro, seducciones, tormentas, cacería, efectos de magia, sueño del héroe, aparición de Aquiles están en las dos historias, sin embargo, la exposición es diametralmente contraria. La fiesta barroca calderoniana está llena de referencias mitológicas e históricas, y culturanismos que recargan el texto y lo convierten en antioperístico. En cambio, en el libreto de Ramos Carrión, según señala Víctor Pagán, «se elabora una historia única y esencial de la ópera (casi una obra intimista) por eso está más cerca del original griego que de la versión barroca; aquí los propios personajes son reflejo de esos afectos y se llega a la tragedia de amor».

El libreto tiene otras peculiaridades como la citada escasez de personajes, lejos de los ocho que eran canónicos entonces. En realidad *Circe* se concentra en dos personajes, Circe y Ulises, a los que se une un secundario, Arsidas, y lo que podríamos denominar dos partiquinos: la Voz de Juno, que se oye pero es invisible, y la Sombra de Aquiles. Todas las voces requieren no obstante potencia porque, como asegura Udaeta, deben «traspasar» la potente barrera orquestal. *Circe* es la voz femenina —Chapí mostró una gran preferencia por los personajes femeninos—, indicada como tiple central, es decir, «soprano dramática». Tanto por la partitura como por su función requiere una voz y unas condiciones dramáticas muy especiales, que la relacionan con la Isolda. Fue interpretada por la soprano, Carlota Fereal. Es el gran personaje de la obra. Ulises se indica como tenor y la lectura de la partitura nos lo definiría como tenor dramático. Es un personaje menos rico

que Circe, y por ello no se le puede comparar con el complejo Tristán. No llega a las proporciones de un *heldentenor* ni por registro ni por volumen, pero es siempre portador de una especie de brillo heroico. Lo interpretó el italiano Augusto Dianni (véanse dos fotografías de M. Huertas en página 20). Por fin, Arsidas, personaje de mucha menos importancia, y segunda voz masculina como «lugarteniente» de Ulises es un barítono, denominado «bajo cantante» en la partitura de canto y piano, interpretado por el famoso José Mardones. La breve aparición de la invisible Juno, Escena V del Acto Primero es una tiple central o contralto, cantado por Carmen Bazo Barea, y la Sombra de Aquiles, Escena IV del Acto Tercero, una contralto grave cantada por Dolores Pérez (véase *Representaciones de «Circe»* en páginas 12-13).

Mirando a Europa: estrategias y recursos musicales de *Circe*

Circe es una obra revolucionaria contemplada desde la evolución de la lírica española, aunque no desde la europea, si tenemos en cuenta que en ese mismo año estrenaba Debussy su *Pelléas et Mélisande*. Desconocemos el proceso de gestación de *Circe*. Tampoco tenemos cartas ni documentos en que Chapí hable de ella, pero, como muestran los numerosos borradores conservados en la Biblioteca Nacional, el proceso debió de ser largo para un compositor que componía con gran rapidez.

Hay unas palabras certeras de Gutiérrez Gamero para iniciar estas reflexiones: «quizá con el propósito de no caer en el extremo de lo vulgar y adocenado que trajese a la memoria del público reminiscencias de tangos, jotas y pasacalles de que ha atiborrado a los teatros por horas el maestro Chapí, este ha puesto en total olvido su anterior bagaje, y por medio de un supremo esfuerzo, signo evidéntísimo de su gran talento, [...] se ha elevado a las esferas donde se mueve el grande arte y producido

una ópera que ninguna escuela llamaría propiamente suya, pero que todas aceptarían sin detrimento de sus sagrados prejuicios».¹⁶

Es evidente que Chapí hace esta obra desde el conocimiento profundo de lo que sucede en Europa, del legado wagneriano y del nuevo verismo. Pero sobre todo de la nueva escuela francesa que ha generado la *Opéra Lyrique* donde tiene numerosos amigos, desde Gounod hasta Massenet y sobre todo, a Saint-Saëns. En efecto, como dice Gamero, Chapí olvida su «anterior bagaje», pero lo olvida porque el elemento conductor esencial de *Circe* es que la «esencia poética y la musical sean un todo armónico». Eso es wagneriano, y eso determina que la música que salga de los labios de esos personajes homéricos, con sus pasiones y afectos. Por eso es un error pedirle a Chapí en esta obra «carácter español», como exigía Mitjana. Muñoz, tan próximo al músico, completa este pensamiento:¹⁷

Circe es un drama lírico escrito por Chapí con absoluta libertad de procedimientos; de formas concisas, esencialmente latino; como pudiera haberlo hecho Bellini con las ideas de Wagner. Emancipado siempre el genial músico español de esas preocupaciones que suelen dominar a los compositores modernos enamorados de los procedimientos franco-belgas, emplea constantemente los más sencillos y los más sinceros. Nada de tecnicismos absolutos y a todo *estricote*; nada de aglomeraciones ni de *efectazos* de relumbrón [...], Chapí quiere y consigue en *Circe* [...] mejor que en todas sus producciones, que la letra se funda con la música, que realce esta la pasión, que dé más expresión a los sentimientos, sin abandonar jamás los soberanos principios de la naturalidad, la sencillez, la verdad, fundamento esencial del arte.

No es fácil resumir los principios que fundamentan *Circe*. Comenzaría hablando del protagonista principal de la obra que es la orquesta. Una orquesta que se aleja de todo lo anterior,

¹⁶ E. Gutiérrez Camero. «*Circe*», *La Ilustración Española y Americana*, 15-V-1902.

¹⁷ E. Muñoz. «*Circe*. Ópera en tres actos», *El Imparcial*, 8-V-1902.

desde el momento en que el peso de lo sinfónico es enorme, con una plantilla inusual para la España de entonces. Chapí cuenta con una orquesta de 80 músicos, a la que se añaden un arpa interna, un caracol marino afinado en re, una lira de percusión española, una banda de 6 trompas (escena de la cacería), otra banda singular con 1 requinto, 1 saxofón y 1 fliscorno para describir la «magia», una tercera con 12 trompetas y 6 cajas para los soldados griegos. *Circe* es una historia cargada de hechizos y necesita el protagonismo de una orquesta espectacular, que Muñoz calificó «de una importancia escenográfica verdaderamente asombrosa».

Pero no se trata de buscar la densidad. La orquesta de *Circe* era la más grande empleada hasta entonces en una ópera española, por encima de su *Roger de Flor* o *Curro Vargas*. La exigencia instrumental, la independencia y riqueza de texturas estaba por encima de la España de entonces. Chapí trabaja con una maestría sin igual con una orquesta rica y brillante; sobria cuando es preciso, exuberante cuando necesita sonoridades que conmocionen resistiendo la comparación con Wagner o con su amigo Saint-Saëns o simplemente de cámara.

En los años ochenta la gran transformación que sufre la ópera española sucedió en el foso. Lo sinfónico comienza a competir con la escena, es decir, el canto. Y eso lo vemos en todos los grandes títulos desde *Roger de Flor* de Chapí, *Los amantes de Teruel* de Bretón, *Giovanna la Pazza* de Serrano, *Sagunto* de Giner, *Els Pireneus* de Pedrell, o las óperas de Granados y Albéniz. No hay más que concentrarse en el primer número de *Circe*, la introducción, con una música grandiosa que describe la tempestad que hace naufragar a Ulises; pero no es menos genial la escena de la seducción del mismo acto, donde la orquesta se muestra dominada por una sublime y encantadora poesía.

Existe otra novedad importante, ya aludida, que explica el «sinfonismo» que rodea a la obra, y es el recurso al tratamiento motivico o temático, como ordenador del desarrollo del drama, algo desde luego heredero de los *leitmotiv* de Wagner. Acabamos de hablar del peso del foso para definir la nueva presencia de la orquesta en nuestra ópera de final del ochocientos. Fue precisamente el tratamiento motivico, temático o recurrente, la otra realidad que fecundó la nueva creación. En el momento en que lo melódico y los números cerrados de herencia italiana dejan de ser conductores de la ópera, surge el tratamiento motivico como modo de conseguir la urdimbre que haga posible el desarrollo dramático. Este hecho es determinante en *Circe*. La crítica habló de la influencia de Wagner citando al *leitmotiv*; en realidad no es así. Ya Ibern en su magistral análisis de la obra demostró la poca semejanza de los motivos de *Circe* con la técnica desarrollada por el compositor alemán. Nuestros estudios sobre la ópera del XIX han demostrado que todos los grandes compositores de aquellos años empleaban el recurso de los motivos recurrentes, o motivos guía, y por las venas de *Circe* pasan muchos, a los que Chapí da un contenido retórico en el contexto semántico del libreto para apuntar a la memoria del espectador. Citemos el de la desesperación, la tormenta, el mar, Ulises, la caza.

El segundo aspecto básico y novedoso en *Circe* es el canto. Es otro de los muchos elementos de modernidad de la que parte; un sistema canoro que ya asomó en *Roger de Flor*, en 1878. Un hecho define a *Circe* desde el punto de vista canoro, como definirá a *Margarita la tornera*: la utilización de una especie de declamado, preocupación constante en Chapí, como en la mayor parte de los compositores europeos de aquella generación, y en este caso en una línea de raíz wagneriana con referencias a obras como *El oro del Rin*, *Tristán e Isolda* e incluso *La walkyria*.

En *Circe* ya no existen arias, ni números, ni por supuesto referencias al sistema canoro italiano, que está reviviendo en Madrid a través de los veristas. En consecuencia, pocos dúos, y cuando los hay, apenas coinciden las voces, y menos tercetos. Chapí los sustituye por un recitado que no se ajusta plenamente a los modelos wagnerianos. Probablemente deberíamos relacionarlo con la tendencia generalizada de final de siglo de buscar una línea melódica declamatoria, menos encorsetada por las estructuras poéticas fijas y por los ritmos poéticos regulares.

Esta visión general de la sustancia instrumental y canora de *Circe* nos permite llegar a lo que consideramos la esencia de su obra. Chapí parte del pensamiento expuesto por Wagner en *Ópera y drama*, sobre la influencia del drama literario en la música, estableciendo que la melodía surge de forma orgánica del verso y lo conduce a la melodía infinita. De este pensamiento han partido historiadores como Thomas S. Grey o Patrick McCreless¹⁸ para exponer lo que han denominado, «teoría del período poético-musical» en Wagner, que significa que para construir el discurso, el compositor se basará en la narrativa del libreto del que surgen los llamados «periodos poético-musicales», que sustituyen a la división en números, y conducen a la formación de una estructura dramática continua, a la concepción del acto como un todo compacto, poético, que discurre sin parar, sin zonas cadenciales, sin distraerse en los cantos de sirena del belcanto, movidos por el citado periodo. Esas partes continuas están frecuentemente unidas por zonas orquestales transicionales, separadas por cambios tonales entre ellas que son las que dan sustancia sinfónica a la obra. Esas transiciones enriquecen de manera sustancial a *Circe* y dan a la obra esa nueva densidad sinfónica y esa modernidad. Los siete periodos de la escena final de la obra protagonizados por *Circe* son un

ejemplo de cómo la periodización del texto va generando el desarrollo hasta la catástrofe final.

Existen otros elementos en las estrategias de Chapí en *Circe*, que merecen una reflexión somera, como es su lenguaje armónico. En su armonía están integradas las aportaciones wagnerianas y preimpresionistas. Elena Torres recuerda que en el legado Chapí se conservan copiadas, las dos primeras escenas del *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Chapí usa lenguajes de finales de siglo: fuerte presencia del cromatismo, armonías fluctuantes, modulaciones a regiones tonales lejanas, todo ello relacionado con el mundo wagneriano. Trabajó de manera especial elementos del impresionismo con los pedales armónicos, la notas paralelas, etc., y curiosamente olvidó introducir en *Circe*, elementos identitarios hispanos dentro del lenguaje internacional como hizo en *Curro Vargas*. Prácticamente olvida a España en esta obra, en la que apenas en dos momentos, el madrigal y la supuesta tonadilla, vemos algún guiño hispano.

Hay un último aspecto a comentar en torno a *Circe*, y es el peso del coro. La importancia del coro es una de las peculiaridades que definen a toda la ópera española del siglo XIX. No hay algo similar en Europa. Hay obras como *Sagunto* de Salvador Giner en las que el coro tiene una importancia determinante. Ello sucede en *Circe*. Chapí los divide en dos grupos: internos y en escena. Como señala Udaeta, hay «una cuidadosa planificación de los planos sonoros que el coro produce en el espectador, especialmente en los coros internos. En la lejanía o cercanía con que el espectador reciba esta sutil pero interesantísima planificación sonora —con independencia de las dinámicas indicadas— reside el efecto sorprendente de todas y cada una de las intervenciones corales, como sucede igualmente con la banda interna». Ibern medita sobre la función del coro con estas palabras: «Muy llamativo es el

¹⁸ Thomas S. Grey. *Wagner's musical prose*. Reino Unido, Cambridge University Press, 1995; Patrick McCreless. *Wagner's Siegfried: Its Drama, History and Music*. Michigan, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

Anónimo (fotógrafo). *Bocetos de la escenografía de Amalio Fernández para el estreno «Circe»: Caverna pavorosa (Acto Primero, escenas 1-5) y Gruta transformada (Acto Primero, escena 6).* Acuarelas en reproducción fotográfica, 1902. Colección de Luis París. Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas. Instituto del Teatro (Barcelona)



tratamiento coral. Aquí de nuevo Chapí acude al Wagner del *Tristán* o de la *Tetralogía* como modelo. No estamos ante grandiosas escenas corales, sino ante momentos en los que el coro interviene puntualmente, buscando una complicidad dramática mayor y con detalles de gran efecto. En algunos momentos, Chapí opta por sustituir al coro en su conjunto, por un grupo menor, dramáticamente más válido». ¹⁹

Así se distribuyen los doce coros de la obra. En el Acto Primero participan cuatro coros: coro de seres invisibles, de griegos, de tres sirenas y el coro en escena acompañado de las ninfas. En el Acto Segundo: coro de ninfas en escena, de cazadoras, de griegos, invisible y de mujeres. En el Acto Tercero: coro en escena, bacanal, general y de griegos.

Notas para una audición de *Circe*

No se puede uno acercar a la ópera de Circe con el mismo espíritu con que se acude a un oír *La traviata* o a *Doña Francisquita*. Mas bien hay que pensar en cualquiera de los dramas de Wagner o en el *Pelléas et Mélisande* de Debussy. *Circe* no se define por las grandes arias, dúos o números concertante, —no tiene números—, sino como un drama musical continuo, donde música, texto, y visualidad,

aunque esta lo la podamos gozar en versión de concierto, actúan en conjunto.

Chapí no se dirige a atraer al público de siempre, pensado en grandes números que han de terminar con el consabido aplauso. La bellezas saltan a la vista pero de otra manera, con una orquestación siempre rica con numerosos momentos transicionales, con un magistral trabajo motivico, o por su colorismo. No hay sitios para las grandes cadenzas, o para momentos de floritura. Por ello solo pretendemos llamar la atención sobre los momentos más destacados para facilitar la escucha de una obra nueva para todos, y de la que no tenemos ninguna referencia.

El **ACTO PRIMERO** es aquel en el que se plantean los caracteres y la situación. Dividido en seis escenas seguidas, está dominado por una orquesta que comenta todo lo que sucede, alcanzando momentos de pleno protagonismo. Tres compases de un misterioso «tan tan» invitan al *tutti* de la orquesta en un fortísimo, semejando una tormenta, y exponiendo el primer motivo recurrente, el de la «desesperación del cautiverio». Es el pórtico para la aparición de tres voces de humanos, transformados en peñas y rocas, gritando un tenebroso lamento, «¡Ay de mí!», que será repetido por el coro (véanse dos fotografías de autor anónimo en esta misma página).

En la Escena II entra la maga Circe, recreándose en el dolor de los mortales, con claras resonancias wagnerianas. Es una Circe dominadora y así permanecerá hasta el final del acto, donde la presencia de Ulises la transforma. Chapí introduce un momento de misterio por el impacto dramático de hacer sonar un instrumento singular, un «caracol marino», símbolo del mar que trae a Ulises. Aquí inicia Circe un solo, invitando a los vientos «airada ruja con furor / la fragorosa tempestad». Es un solo expresionista que la describe como cruel, con una melopea histórica de grandes saltos e inestable.

Chapí desata otro momento genial de la obra, una *tempestad*, en realidad un breve poema sinfónico que causó admiración, mientras la maldita Circe «contempla contenta el espectáculo». Chapí trabaja el poema con motivos de fusas descendentes que describen la furiosa tempestad, mientras suena el coro de griegos que llega gritando, «¡Favor! ¡Socorro!».

La Escena III contrasta con lo anterior; es protagonizada por la sirenas enviadas por Circe para atraer a los griegos. Acompañadas de arpa, con un dulce canto seductor y sin palabras, solo con un «¡Ah!». Los griegos entran en escena con otro personaje, Arsidás, e inmediatamente Circe se dispone a vengarse. Los griegos son conscientes de que los han engañado y Arsidás aparece para llevarlos a la nave, lo que evita Circe que los atrae con su belleza. Aquí se produce otro momento de interés: el canto de la maga, «Reina soy de esta tierra», acompañada por la cuerda y ofreciéndoles unas copas que portan cuatro ninfas que cantan, «¡Bebed!». Cuando la bebida los transforma en fieras, Arsidás huye y pide ayuda a Ulises.

Chapí nos vuelve a ofrecer un *lento* de la orquesta que da paso a la Escena V que se inicia con un prelude puntillista que crea un clima de misterio, siempre en un *ppp*, hasta que los clarinetes exponen el motivo recu-

rrente que presenta a Ulises cuando entra en la gruta con Arsidás. «Prevén la nave y mi regreso aguarda», momento en que se oye una queja «¡Ay de mí!» seguido de dos compases de orquesta bruscos con claro carácter wagneriano, que lleva a la entrada de Ulises que canta, «Reina del firmamento y de los dioses». Se está produciendo uno de los momentos más influidos con Wagner, a través de su larga intervención, donde Chapí expone lo mejor de su declamado musical, pidiendo ayuda a la diosa Juno contra el hechizo de Circe. Es otro momento dramático intenso y teatral, en el que aparece la voz de contralto de Juno: «Los dioses te protegen», sostenida solo por dos notas agudas de los violines primeros y unos glisandos de arpa, mientras Ulises levanta la espada, dándole gracias por su protección. Juno concluye su canto con: «Si el Amor con su encanto no te rinde / de todos los hechizos triunfarás». Sigue un postludio transicional, donde la orquesta se vuelve a adueñar de la escena, regresando al espíritu de la tormenta, pero marcado por un tema heroico que lleva el metal.

Circe entra en el final del Acto Primero, Escena VI, con el exitoso dúo entre los dos protagonistas conocido como «escena de la seducción». Es un momento de especial interés. Circe lo saluda, «Bienvenido a mi reino, gran caudillo», mientras se aproxima a Ulises con una copa en la mano. Circe le ofrece todos sus dominios, acompañada de arpa y cuerda, con un lenguaje persuasivo, sensual y con un largo tema del violonchelo. Ulises contesta a su primera oferta, «¡Qué extraña seducción!», y pasa a un vivo animado con golpes del metal, mientras declama, «Resistirla sabré», coge la copa y la toca con la espada, destruyéndola. La orquesta estalla en múltiples escalas cromáticas descendentes en *fff* que describen la escena que pasa de inmediato a la oscuridad, y obliga a gritar a Circe, «¡Maldición! ¡Mi encanto des-

¹⁹L. Iberni. *Ruperto Chapí...*, p. 349.

Anónimo (fotógrafo). *Boceto de la escenografía de Amalio Fernández para el estreno de «Circe»: Atrio en el palacio de la maga con telas y plantas (Acto Segundo, Cuadro Primero)*. Acuarela en reproducción fotográfica, 1902. Colección de Luis París. Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas. Instituto del Teatro (Barcelona)



truído!», cortada por Ulises con un «Perdiste tu poder»; Circe cae.

Chapí construye unas páginas que evocan a Strauss, sobre todo por el proceso de transformación tonal que las llena. Ulises va tocando con su espada todo cuanto le rodea y vuelve humanos a «¡Piedras, rocas, granitos...!», con una orquesta plena de cambios de tempo: peñascos que se vuelven doncellas y mancebos, dicen las didascalias. Chapí se recrea en esta escena hasta el final en el que con el sonido del arpa se opera la transformación de la gruta y aparecen las «doncellas y mancebos que, asombrados ante el prodigio, contemplan a Ulises con éxtasis de adoración». Chapí con *Un poco más lento*, presenta un tema con claras referencias al Wotan del final de *La walkyria*. Circe entre acordes de arpa narra su conversión, «mi corazón más duro que las rocas / ya de amor palpitante se estremece», comenzando el diálogo con Ulises en el que le muestra su amor y acata su autoridad. El diálogo es interrumpido por el coro de griegos que cantan la gloria de Ulises. El acto termina con los dos protagonistas cantando la palabra «amor» en *ppp*, mientras cae el telón.

El **ACTO SEGUNDO** nos sitúa en el palacio de Circe (véase una fotografía de autor anónimo en esta misma página); es el más largo y denso, simbolizado en el gran dúo de amor, y según varios críticos el mejor de la obra. Se inicia con un coro de ninfas «Tapicen el suelo» que rodean a una Circe pensativa, mientras esparcen flores a su alrededor. Se trata de un número basado en una tonadilla del siglo XVIII, marcada por el uso de decoraciones de clara filiación hispana, introducida por una orquesta y con acompañamiento de arpa. Con un paso a *lento* queda Circe sola en la Escena II, «Sembrad de flores mi camino». Chapí lo titula *meditación* y en realidad lo es; un sobrio lamento, apenas acompañado en su primera parte por un clarinete concertante y prácticamente a capela, expresando el dolor que la domina por el desdén de Ulises. Su canto es de una gran sobriedad y describe la tristeza con un registro oscuro próximo a una mezzo, «¡Ay, de mí triste! / ¡Que no se vaya!».

Terminado el lamento, aparece Ulises y comienza el dúo de amor, uno de los mejores momentos de la obra, con esta compleja estructura: el inicio, Escena III, «¡Él! De mi llanto borraré la huella»; la entrada del cuarteto de

Luis Palao (composición). *Boceto de la escenografía de Amalio Fernández para el estreno «Circe»: Floresta en primavera con árbol y bosque (Acto Segundo, Cuadro Segundo)*. Dibujo en reproducción fotomecánica (Barcelona, *Ilustración Española y Americana*, nº XVIII, 15 de mayo de 1902, p. 293). Biblioteca Nacional de España (Madrid)



ninfas, Escena IV; la vuelta al dúo, Escena V; *meditación* de Ulises, Escena VI; y final, Escena VII, con las cazadoras, Ulises y Circe. Estamos ante el corazón del acto que Iberní ha escrito así: «Chapí ha querido hacer su ‘dúo de amor’ con dos referencias básicas: Wagner y Saint-Saëns. *Tristán y Sansón* y *Dalila* sirven como modelo a un acto estático, envuelto de orientalismo.²⁰ Circe le canta a Ulises, «Quiero verte dichoso», y hace entrar a las ninfas cantoras con sus liras, iniciando el llamado *madrigal*. Comienza a sonar el arpa con unos compases a solo y la voz de las cuatro ninfas divididas en dos coros de claro carácter popular e hispano, «La madre Venus al dios Cupido». Saint-Aubin comenta: «El cuarteto de las cantoras es una joya que llevó al público a los límites del entusiasmo. Este número es genuinamente español, y por lo artístico e inspirado podría sostener Chapí que si las diosas griegas no cantaban con tal ritmo [...] peor para ellas, pues así debieron cantar».²¹ De hecho después del número el entusiasmo del público llegó a interrumpir la representación. El largo dúo continúa con sus partes finales en un *lento*, con Circe acercándose el pensativo Ulises, «¡Ay!

quién pudiera». Pero Ulises resiste en su tristeza a los halagos de Circe, hasta el final en vivo que se cierra casi con violencia; Circe le dice, «¿Quieres matar? ¡Matemos», y va abandonando la escena. Comienza aquí la Escena VI, una *meditación* sobre su destino, «¿Por qué pisé esta tierra maldecida?», llena de fuerza y desesperación.

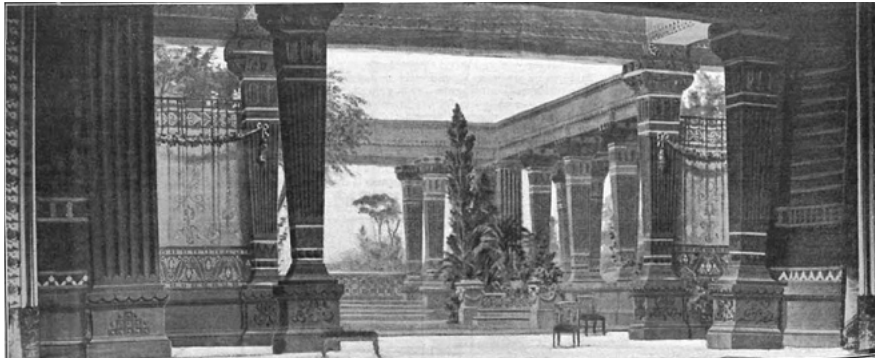
Un calderón cierra el dúo y se inicia el final del Cuadro Primero con la entrada de un coro de cazadores, arponeros, y arqueros. Las trompas exponen el nuevo “tema recurrente de la caza”. Un coro muy descriptivo en compás de 6/8, en populares terceras paralelas. Sobre el canto de las cazadoras aparece la voz de Circe que se presenta, «Mostrarás ahora / tu arrojo y valentía...», contestada por Ulises, «Su voz fascinadora / me embriaga y extasia», mientras le ponen un casco y entregan un arpón.

Aquí comienza el Cuadro Segundo, Escena VIII, en que sigue la cacería para distraer a Ulises, ya con la presencia de los griegos. Se oye la banda de seis trompas dentro que repiten el tema de la caza. Inician un postludio en lento para dar entrada a Arsidias y el coro de griegos

²⁰L. Iberní. *Ruperto Chapí...*, p. 350.

²¹Saint-Aubin. «Teatro Lírico. *Circe*», *El Heraldo*, 8 5 1902.

Alfonso Ciarán (fotógrafo). *Boceto de la escenografía de Amalio Fernández para el estreno de «Circe»: Interior del palacio de la maga con plantas (Acto Tercero, Cuadro Primero)*. Acuarela en reproducción fotomecánica, 1902 (Barcelona, *Ilustración Española y Americana*, nº XVIII, 15 de mayo de 1902, p. 292). Biblioteca Nacional de España (Madrid)



que oye los ruidos de la cacería. Es el coro del acecho, exponiendo sus deseos de volver a la «Madre Patria», quejándose de que Aquiles se haya rendido en los brazos de la maga, «salvémosle».

Chapí realiza aquí un cambio radical con la aparición en un bosque de Circe y Ulises, que en un tierno dúo se rinde al amor de Circe. La escena comienza con un «¡Cansado estoy!» del héroe. Circe le invita a dormir en el césped florido y le dice, «apoya tu cabeza en mi regazo». Se inicia aquí otro de los momentos más valorados de la obra, una magnífica *berceuse*, «Duerme tranquilo / mi hermoso dueño». Es una especie de canto de cuna de Circe con una dulce melodía en que pide a la naturaleza, a los árboles, al viento y a las aves, que no lo molesten. De nuevo el público respondió entusiasmado. El número nos recuerda el inspirado nocturno de *El rey que rabió*. Se trata de una página de ensueño sostenida por una melodía llena de lirismo con la que Chapí supo corresponder a los magníficos versos de Ramos Carrión. Mientras la maga arrulla con su canto al héroe, ninfas, sátiros y bacantes danzan a los acordes de una música viva, en la que domina el «canto de la codorniz» y la orquesta vuelve a apoderarse

de la escena en un genial postludio en $\frac{3}{4}$ y *vivo moderato*. Las didascalias señalan: «Figuran ejecutar esta danza una ninfa con un crótalo; otra con la flauta doble; otra con una pandereta; otra con un sistro; otra con arpa corta y cuatro faunos con flautas de las llamadas de pan». La danza tiene presencia continua en esta obra, aunque tenemos poca documentación sobre cómo se hizo (véase un dibujo de Luis Palao en página 27).

Aquiles despierta de aquel sueño y se inicia otra escena de interés. Suena una fanfarria de doce clarines y seis cajas dentro, a la que se une todo el metal y la madera con lo que despierta sobresaltado, mientras los griegos aparecen en escena gritando, «¡Al arma!»; Escena X, sorprendiendo a Ulises y Circe que contestan, «¿Qué es esto?». Arsidas recuerda a Ulises que los suyos lo necesitan y están en peligro, a lo que responde poniéndose el casco, «¡Voy con los míos!», mientras Circe trata de retenerlo. La orquesta vuelve a desarrollar un gran virtuosismo: por primera vez en la obra se produce un terceto, momento lleno de furia, mientras las fanfarrias guerreras suenan de nuevo, y la escena se enriquece con la entrada de un «coro invisible», acompañado de una nueva banda

Alfonso Ciarán (fotógrafo). *Boceto de la escenografía de Amalio Fernández para el estreno «Circe»: Montaña agreste con rocas y fondo de mar (Acto Tercero, Cuadro Segundo)*. Acuarela en reproducción fotomecánica (Barcelona, *Ilustración Española y Americana*, nº XVIII, 15 de mayo de 1902, p. 292). Biblioteca Nacional de España (Madrid)



con requinto, fiscorno y saxo alto, «Su seno te brinda», seguido del coro de griegos que gritan, «¡Guerra!».

Una doble barra inicia el dúo final entre los amantes. Circe ha convencido a Ulises, y Arsidas ve con pena que ha perdido. Circe inicia el canto, «Aquella magia que yo perdí [...] y yo con ella te hechizaré», otro de los momentos líricos de la protagonista en los que trata de hipnotizar a Ulises, que finalmente cae rendido. Chapí hace cantar a Ulises: «Juré a los dioses que osado» con la misma melodía de Circe, uniéndolos así definitivamente. Arsidas vuelve a asumir la situación, «Inútil es luchar; ya le rindió».

Comienza la escena final. Circe y Ulises cantan al unísono, «¡Eterna juventud, eterno amor!»; mientras se oyen cerca toques de caza, y Circe contesta con su cuerno, invitando a todos a cantar el «Himno de la Natura». Ulises la toma por la cintura, ella reclina su cabeza sobre sus hombros y él canta: «¡Encanto sin igual!», contestado con «¡Eterno! ¡Inmenso!» por el coro invisible. Llega el final. Se pone en marcha el séquito del que forman parte los faunos, las ninfas que han ejecutado la danza y todo el

coro canta el himno, «Amor pregona en notas suaves». Aparece entonces el coro invisible de mujeres que llama al silencio: «¡Silencio! El placer de la diosa no turbemos!», mientras la música desaparece en un pianísimo. Termina el acto con acentos orquestales de inmensa voluptuosidad.

El **ACTO TERCERO** es quizás el más wagneriano desde la gran bacanal con la que empieza. Dividido en dos cuadros, Chapí concentra en él numerosos momentos instrumentales transicionales, convirtiéndolo en el acto más sinfónico. Se inicia con un Preludio a telón bajado y un pianísimo iniciado por los «timbres», es decir por la lira de percusión española, que le da un carácter misterioso, detrás del que se oyen cánticos, voces, carcajadas y el ruido de una desenfrenada bacanal en la que el coro de mujeres canta, «¡Beber y más beber / el vino embriagador!», y continúa, «¡la vida es el amor!». En realidad es un coro popular con claros guiños hispanos. La orquesta, en un vivo animado se convierte en un torrente de sonido motivado por una sucesión de escalas hasta un fortísimo con el que Chapí, mirando a la de *Sansón y Dalila*, vuelve a poner ante el espectador un pasaje instrumental lleno de plasticidad.

La Escena I nos muestra a Ulises, tendido sobre una piel de tigre, adormecido, con una copa en la mano. Circe junto a él con otra. Unas bacantes forman grupo bebiendo y riendo y danzando en el foro. El coro canta por última vez el «¡Beber y más beber...!». Ulises deja caer la copa, dormido y Circe inicia su canto pidiendo silencio. Chapí trae a escena el tema de la *berceuse* del Acto Segundo, acompañada solo por la cuerda, rompiendo con la bacanal, y pidiendo dejar tranquilo a Ulises, mientras se retiran las bacantes. Sin interrupción se inicia la Escena II, donde aparece Ulises dormido y llega Arsisdas en un recitado, «Ahí le tenéis rendido». Chapí cambia el tempo a un grave, mientras el coro de griegos se queja, «No llegan a su oído / las voces del honor». Colocan junto a Ulises su casco, la coraza, la espada, y el escudo intentando conmovérselo y arrancárselo «de esa infausta mujer!», mientras las trompas con sordina hacen sonar ritmos militares. Ulises dormido, Escena III, comienza a hablar entre sueños, «Contigo he de beber», manteniendo un diálogo con un violonchelo, «la vida es el amor / ¡Mí Circe!», momento en que despierta. La orquesta recupera el *primo tempo*, y Ulises grita, «¡Solo estoy! ¿A dónde han ido?», exponiendo el conflicto entre el placer que representa Circe y el duro sacrificio del deber.

Después del solo se produce otra de las mejores escenas de la obra, la aparición de la sombra majestuosa de Aquiles que llega en un carro y en medio de un vapor, «¡Noble adalid, escucha!», a recordar a Ulises su deber de guerrero. Chapí ha elegido para ello una contralto grave; una voz que le da cierta expresión sobrehumana, solemne, fantástica, que le otorga una pavorosa majestad, apoyada por la cuerda grave. Es quizá el momento en el que Chapí se muestra más deudor de Wagner, recordándonos la Erda de *El oro del Rin*. El pasaje es de gran incomodidad para la intérprete, al moverse siempre en la zona de paso, pero es muy efectivo y musicalmente de gran interés.

Cuando desaparece la visión, Ulises comienza su canto, «¡Perdón, perdón, sombra sagrada». Con un declamado heroico cambiando totalmente de ambiente, se revuelve contra sus instintos y en un largo solo dividido en varias secciones separadas por un intermedio orquestal, destierra en la primera parte su error y desmanes, y después se ciñe coraza y espada, y comienza la segunda sección, «¿Por qué dudo?» viniendo de nuevo Circe a su cabeza. La orquesta hace una transición con un comentario en *dulcísimo*, describiendo el placer, con Ulises clamando que quiere «verla» y «abrazarla», dirigiéndose a donde supone está Circe, pero retrayéndose, «me rendiría con solo mirarla». La orquesta ha dirigido desde el primer momento el canto que no abandona un declamado variado en tempo, ritmo e intervalos. Con un *lento* y con versos de nuevo en quintillas, recupera la melodía para dejar correr los afectos de su corazón, y las lágrimas y una voz desgarradora lanzar un gemido mientras se va: «¡Adiós, mi vida, / ¡Adiós, mi Circe, / para siempre adiós!».

Un breve y recogido preludeo de cuerda inicia la Escena V y prepara la llegada de Circe que entra, ajena a todo cantando dulcemente, «¡Dormido está, sin duda!». Decide despertarlo. Camina al lecho y lo encuentra vacío. Estalla en un angustioso presentimiento, momento en que vuelve a sonar el misterioso caracol marino, —tema del mar— del Acto Primero. Se hace cargo de lo que ha sucedido, «¡Es que partió una nave!», gritando «Ulises». La orquesta estalla en un vivo agitado en *fff*, con el metal en plenitud acompañando al grito desesperado de Circe, «¡Ah!», que abandona la escena furiosa, mientras la orquesta termina el postludio con escalas cromáticas descendentes al unísono, en una especie de tormenta de sonido hasta un acorde final que mantiene la furia con un re unísono de la orquesta en *fff*, al que siguen unos compases de silencio total, para regresar a un *ppp*.

La obra da un salto y nos traslada, según las didascalias, a una «montaña agreste con rocas altísimas. Al fondo el mar azul en que se refleja la luna». Comienza así el momento culminante del Acto Tercero, y para algunos el mejor: el «lamento» de Circe que se convierte en el *finale* (véanse dos fotografías de Alfonso Ciarán en páginas 28 y 29). Asistimos a su *inmolación* que nos trae el recuerdo de la Brunilda en *El caso de los dioses*, que sin duda inspira esta genial página de Chapí. Entramos en una especie de *microdrama* de gran densidad, donde se suceden los siguientes «periodos-musicales»: la verificación por Circe de que Ulises ha huido; de que no puede seguirle, «¡Ave de Jove, préstame tus alas!»; la maldición contra Ulises, «¡Huracanes, soplad endurecidos!»; el lamento y desesperación por su soledad, «Él vino aquí para robarme todo»; la amargura e ira, «¡Ingrato, vil traidor!», para pasar a lo contrario con un *dulcísimo* y triste, «Mas no; sé venturoso»; las lágrimas, mirando otra vez al mar, «¡Ya no se ve la nave!». Durante este largo monólogo Circe ha ido cambiando de aspecto y apareciéndose cada vez más a su ser primitivo, para llegar a esta frase, «Es la sola venganza que me resta», y poniendo la fuerza que le queda en maldecir su destino: «¡Sepúltense mi cuerpo y mis rencores / en las hondas entrañas de la tierra!». Las didascalias completan el final: «Aparecen llamas por todas partes. Deshácense las rocas con espantoso fragor y ábrese un cráter, por el que sale horrible llamarada. Circe arrojándose al cráter. Enrojécese la tierra, el mar y el cielo».

Eduardo Muñoz comenta la catástrofe final y habla de «la tremenda, vigorosísima, aterradoramente invocación a Plutón para la catástrofe final, que cierra de un modo portentoso este poema musical, admirable... Circe muere —y aquí, justo es decirlo—, Ramos Carrión se ofrece con todo su vigor de autor dramático, entre los lamentos de la Dido virgiliana y las atroces maldiciones de Medea».²²

Julio Antonio [Rodríguez Hernández] (escultor). «A Ruperto Chapí la Sociedad de Autores Españoles». Monumento en granito y bronce, 1917-1921. Jardines del Buen Retiro, Paseo de Coches. Fotografía. © VP/MP, 2021 (véase la copia de la cabeza que está en la Sociedad General de Autores y Editores en página 2).



La conferencia de Emilio Casares Rodicio se puede ver en los canales de Facebook y Youtube del Teatro de la Zarzuela (Duración: 45 minutos).

²²E. Muñoz. «Teatro Lírico, *Circe*...», *art.cit*.



3

Sección

BIOGRAFÍAS

Biografías

35

EL
21/22

B

iografías



© David Bobmann

**Guillermo
García Calvo**
Dirección musical

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

Saioa Hernández

Circe

Soprano



© Lourdes Balduque

Nace en Madrid, donde estudia con Santiago Calderón. Ha continuado perfeccionándose con Renata Scottò, Montserrat Caballé y Vincenzo Scalerà. Ha sido galardonada en concursos internacionales como el Manuel Ausensi o el Jaime Aragall en Barcelona o el Vincenzo Bellini en Puteaux. En los últimos años ha cantado en el Melbourne Recital Center, la Opera National du Rhin, el Teatro Massimo di Catania, el Grand Theatre de Ginebra, el Teatro San Carlo de Nápoles, el Regio de Parma, el Teatro Municipal do Río de Janeiro, la Ópera de Corea en Seúl y la Ópera Real de Mascate. Ha trabajado bajo la dirección de Chailly, López Cobos, Noseda, Oren, García Calvo, Ciampi, Mills, Severini, Sagripanti, Callegari o Carella. Ha interpretado *Il tabarro*, *Pagliacci*, *Il pirata*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Guillaume Tell*, así como *Tosca*, *Aida*, *La traviata*, *Luisa Miller*, *Norma*, *La Wally*, *Zaira* o *Francesca da Rimini*. Saioa Hernández se ha distinguido en el circuito internacional como una nueva estrella desde su debut en la apertura de la temporada del Teatro alla Scala de Milán en *Attila*, dirigida por Riccardo Chailly y Davide Livermore. También ha cantado *Tosca* en el mismo escenario milanés. Y recientemente actuó por primera vez en el Gran Teatro del Liceo con *La Gioconda*, el Royal Opera House de Londres con Andrea Chénier, en la Semperoper de Dresde con *Nabucco*, en el Sferisterio de Macerata con *Macbeth*, en la Arena de Verona con *Tosca* y *Aida* o en la Deutsche Oper de Berlín con *Tosca*. En el Teatro de la Zarzuela Saioa Hernández ha cantado en *El Gato Montés*, *Curro Vargas* y un concierto con el tenor Francesco Pio Galasso.

Alejandro Roy

Ulises

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 Sansón 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 distintas producciones: *El rey que rabió*, *¡Una noche de Zarzuela!*, *Alma de Dios*, *La del Soto del Parral*, *Curro Vargas*, *La marchenera*, *El Gato Montés* y —en versión de concierto— *Mariela*.

Rubén Amoretti

Arsidas

Bajo



© Foto Estudio Juanjo

Nació en Burgos. Interpreta la música popular desde su juventud. Después de varios viajes a América, se especializa en tango y bolero. Y a los veinticinco años decide adentrarse en la ópera. Se traslada a Suiza y Estados Unidos, donde realiza sus estudios de canto en el Conservatorio de Ginebra (se perfecciona con el tenor Nicolai Gedda) y la Universidad de Indiana. Debuta en Bloomington con *Pagliacci* y es galardonado con premios en concursos internacionales. Actúa en escenarios de Europa: Bilbao, Madrid, Zúrich, Viena o París, donde interpreta los papeles del repertorio de tenor: Alfredo en *La traviata*, Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*, Nemorino en *L'elisir d'amore* o Fausto en *La damnation de Faust*. Su carrera se ve afectada por la aparición de una enfermedad rara llamada acromegalia. Después de años, logra vencer a la enfermedad y se convierte en el primer cantante del mundo de la ópera en pasar de tenor a bajo. Este hecho insólito será la trama principal de una película sobre su vida que se llevará al cine en 2022. Actualmente realiza su carrera como bajo en los grandes teatros de ópera del mundo, incluido el Metropolitan Opera House de Nueva York. En este mismo escenario le escuchó Plácido Domingo y le invitó a cantar en la Ópera de los Ángeles en *El Gato Montés*. Próximamente actuará en *Le nozze di Figaro* en Lausana, *Aida* en la Ópera de Pekín, *La Gioconda* en Buenos Aires, *Rigoletto* en Lieja y *Electra* en Palermo. En el Teatro de la Zarzuela ha cantado en *Black el payaso*, *Marina*, *Carmen*, *El Gato Montés*, *La villana*, *La tabernera del puerto*, *María del Pilar*, *Granada: La tempranica* y *El rey que rabió*.

Marina Pinchuk

La voz de Juno / La sombra de Aquiles

Mezzosoprano



Nació en Mogilev (Bielorrusia). Realizó estudios musicales en el Conservatorio de San Petersburgo y en la Escuela de Alto Rendimiento del Palau de les Arts de Valencia. Ha sido premiada en diversos concursos internacionales de canto y ha sido miembro de la compañía lírica del Teatro Mijáilovski de San Petersburgo. Ha cantado en el Teatro Comunale de Bolonia *Nabucco* de Verdi; en la Academia Rossiniana de Pésaro *Il viaggio a Reims* de Rossini; en las ciudades japonesas de Tokio y Yokohama, así como en el Palau de les Arts de Valencia *Così fan tutte* de Mozart e *I due Foscari* de Verdi; en el Teatro Principal de Palma de Mallorca *Eugenio Onegin* de Chaikovski; en la Ópera Nacional de Lorena *El gallo de oro* de Rimski-Kórsakov; en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona *Götterdämmerung* de Wagner y en el Teatro de la Maestranza de Sevilla *La fille du régiment* de Donizetti. También ha trabajado junto a importantes directores de orquesta, como José Miguel Pérez-Sierra, Guillermo García Calvo, Josep Pons, Michele Mariotti o Zubin Mehta, entre otros. Marina Pinchuk canta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

Paula Alonso

Ninfa 1ª

Soprano

© Manuel Macías



Elena Miró

Ninfa 2ª

Soprano

© Antonio Serrano



Miriam Valado

Ninfa 3ª

Contralto



Alicia Martínez

Ninfa 4ª

Contralto

© Rosa Engel



Milagros Poblador

Sirena 1ª

Soprano

© Cristina Van Roy



Elena Salvatierra

Sirena 2ª

Soprano

© Isabel Pérez



Patricia Illera

Sirena 3ª

Contralto

© Joel Escañó



Ricardo Rubio

Voz 1ª

Tenor

© Eva S. Benítez

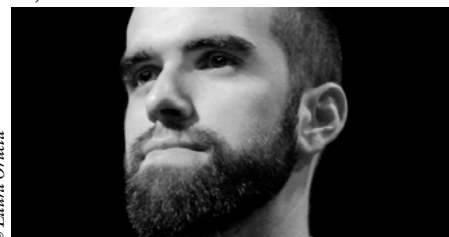


Alberto Camón

Voz 2ª

Bajo

© Laina Orrieta



Rodrigo Álvarez

Voz 4ª

Bajo

© Paula Mendoza



Antonio González

Voz 6ª

Bajo

© Paula Mendoza



Lorena Escolar

Asistente a la dirección musical

© Guillermo García

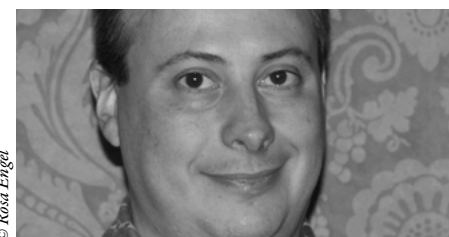


Daniel Huerta

Voz 3ª

Tenor

© Rosa Engel



Mario Villoria

Voz 5ª

Bajo

© Fermín Armentia



Graciela Moncloa

Voz 7ª

Contralto

© Rosa Engel



David Hortelano

Iluminación

© Isabel Pérez





4

Sección

EL TEATRO

Ministerio de
Cultura y Deporte
42

Teatro de la Zarzuela
Personal
43

Coro Titular del Teatro
de la Zarzuela
46

Orquesta de la Comunidad
de Madrid
47

Próximas actividades
48


21/22

M

inisterio de
Cultura y Deporte

MINISTRO DE CULTURA Y DEPORTE
MIQUEL ICETA

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

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

SUBDIRECTOR GENERAL DE PERSONAL
IGNACIO ANGULO RANZ

**SUBDIRECTORA GENERAL
ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA**
ALICIA LILLO RAMOS

T

eatro de la Zarzuela

DIRECTOR
DANIEL BIANCO

DIRECTOR MUSICAL
GUILLERMO GARCÍA CALVO

DIRECTOR ADJUNTO
RAÚL ASENJO

GERENTE
JAVIER ALFAYA HURTADO

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN
PACO PENA

DIRECTOR TÉCNICO
ANTONIO LÓPEZ

DIRECTOR DEL CORO
ANTONIO FAURÓ

ASISTENTE A LA DIRECCIÓN
CARLOS GRANADOS

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN
JESÚS PÉREZ GIL

**COORDINADOR DE COMUNICACIÓN
Y DIFUSIÓN**
JUAN MARCHÁN

DIRECTORA DE ESCENARIO
MAHOR GALILEA

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA
RICARDO CERDEÑO

**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

ROSA MARÍA ESCRIBANO
MANUEL GARCÍA
ELVIRA GARCÍA
DAVID PRIETO
ÁLVARO JESÚS SOUSA
JUAN VIDAU

CAJA

ISRAEL DEL VAL
DANIEL DE HUERTA

CENTRALITA TELEFÓNICA

MARY CRUZ ÁLVAREZ

CLIMATIZACIÓN

BLANCA RODRÍGUEZ

CONSERJERÍA

SANTIAGO ALMENA
DANIEL DE GREGORIO FERNÁNDEZ
EUDOXIA FERNÁNDEZ
ESPERANZA GONZÁLEZ
EDUARDO LALAMA
SERGIO MUÑOZ DE CASO
LAURA POZAS
FRANCISCO J. SÁNCHEZ
MARÍA DEL MAR SARDIÑAS

GERENCIA

MARÍA DE LOS ÁNGELES ARIAS
NURIA FERNÁNDEZ
MARÍA DOLORES GÓMEZ
FRANCISCA MUNUERA
PILAR SANZ
FRANCISCO YESARES

ILUMINACIÓN

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

MANTENIMIENTO

MANUEL A. FLORES
AGUSTÍN DELGADO

MAQUILLAJE

MARÍA TERESA CLAVIJO
DIANA LAZCANO
AMINTA ORRASCO
GEMMA PERUCHA
BEGOÑA SERRANO

MAQUINARIA

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

MATERIALES MUSICALES Y DOCUMENTACIÓN

VIGOR KURIC

OFICINA TÉCNICA

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

PELUQUERÍA

JOSÉ ANTONIO CASTILLO
EMILIA GARCÍA
RAQUEL RODRÍGUEZ
MARÍA CARMEN RUBIO

PIANISTAS

LILLIAN MARÍA CASTILLO
RAMÓN GRAU
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ

PRODUCCIÓN

EVA CHILOECHES
ANTONIO CONTRERAS
CRISTINA LOBETO
CARLOS ROÓ

REGIDURÍA

MARÍA SONIA BLANCO
ÁFRICA RODRÍGUEZ

SALA

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

SASTRERÍA

NATALIA CIEZA
MARÍA ÁNGELES DE EUSEBIO
MARÍA REYES GARCÍA
MARÍA CARMEN GARCIA
MARÍA ISABEL GETE
MARINA GUTIÉRREZ
ROBERTO CARLOS MARTÍNEZ
MONTSERRAT NAVARRO
MARÍA CARMEN SÁNCHEZ

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN

BLANCA ARANDA

SECRETARÍA TÉCNICA DEL CORO

GUADALUPE GÓMEZ

TAQUILLAS

ALEJANDRO AINOZA
JUAN CARLOS CONEJERO
ROSA DÍAZ HEREDERO

TELAR Y PEINE

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

UTILERÍA

ÓSCAR DAVID BRAVO
VICENTE FERNÁNDEZ
NATALIA GARCÍA
FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ
FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ
ÁNGELA MONTERO
CARLOS PALOMERO
JUAN CARLOS PÉREZ
MARÍA POMPAS
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
AINHOA MARTÍN
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
JOAQUÍN CÓRDOBA
FRANCISCO DÍAZ
JAVIER FERRER
JOSÉ ALBERTO GARCÍA
DANIEL HUERTA
LORENZO JIMÉNEZ
HOUARI LÓPEZ ALDANA
FELIPE NIETO
JAIME NIETO
FRANCISCO JOSÉ PARDO
PEDRO JOSÉ PRIOR
FRANCISCO JOSÉ RIVERO
JOSÉ RICARDO SÁNCHEZ

BAJOS

RODRIGO ÁLVAREZ
PEDRO AZPIRI
CARLOS BRU
ENRIQUE BUSTOS
ALBERTO CAMÓN
MATTHEW LOREN CRAWFORD
ROMÁN FERNÁNDEZ-CAÑADAS
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)
EMA ALEXEEVA (AC)
CHUNG JEN LIAO (AC)
MARGARITA BUESA
ANA CAMPO
ANDRAS DEMETER
CONSTANTIN GILICEL
ALEJANDRO KREIMAN
REYNALDO MACEO
PETER SHUTTER
GLADYS SILOT
ERNESTO WILDBAUM

VIOLINAS 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)
RAQUEL DE BENITO
BLANCA ESTEBAN
SANDRA GARCÍA HWJUNG
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ
MARCO RAMÍREZ

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

LOURDES HIGES (S)
ANA M^a RUIZ (CI)(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 ASENSI (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)
ÓSCAR BENET (AS)
ELOY LURUEÑA (AS)

INSPECTOR

EDUARDO TRIGUERO

REGIDOR

ADRIÁN MELOGNO

ESCENA

MARCELO CALABRIA
ALBERTO RODEA

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN

JAIME LÓPEZ

ARCHIVO

Y DOCUMENTACIÓN
ALAITZ MONASTERIO
DIEGO UCEDA

ADMINISTRACIÓN

LAURA HERNÁNDEZ

DIRECTORA FINANCIERA

ELENA RONCAL

DIRECTOR TÉCNICO

JAIME FERNÁNDEZ

DIRECTORA 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
(CI) Corno inglés

P

róximas actividades

Septiembre-Octubre 2021

CICLO DE CONFERENCIAS, I:

CIRCE

EMILIO CASARES RODICIO (DISPONIBLE EN FACEBOOK / YOUTUBE)

DOMINGO, 26 DE SEPTIEMBRE DE 2021. 18:30 H
MIÉRCOLES, 29 DE SEPTIEMBRE DE 2021. 18:30 H
SÁBADO, 2 DE OCTUBRE DE 2021. 12:00 H
DOMINGO, 3 DE OCTUBRE DE 2021. 12:00 H

I TRE GOBBI LOS TRES JOROBADOS

MANUEL GARCÍA (FUNDACIÓN JUAN MARCH)

CICLO DE CONFERENCIAS, II:

LOS GAVILANES

MARIO LERENA (DISPONIBLE EN FACEBOOK / YOUTUBE)

LUNES, 4 DE OCTUBRE DE 2021. 20:00 H

XXVIII CICLO DE LIED. *RECITAL I*

EKATERINA SEMENCHUCK MEZZOSOPRANO / SEMJON SKIGIN PIANO

DEL 8 AL 24 DE OCTUBRE DE 2021. 20:00 H (DOMINGOS, 18:00 H)

LOS GAVILANES

JACINTO GUERRERO

LUNES, 18 DE OCTUBRE DE 2021. 20:00 H

CONCIERTO: *MUJERES DE MÚSICA*

SOLE GIMÉNEZ

JUEVES, 28 DE OCTUBRE DE 2021. 20:00 H

NOTAS DEL AMBIGÚ: *EMILIO ARRIETA*

SABINA PUÉRTOLAS SOPRANO / RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE PIANO



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-20738-2021

NIPO: 827-21-011-2

teatrodelazarzuela.mcu.es



ÚNICO EN EL MUNDO



teatrodelazarzuela.mcu.es



Síguenos en

