

I Tre Gobbi

Los tres jorobados

Música
Manuel García

Libreto
Manuel García basado en el intermedio
La fábula de los tres jorobados (1741) de **Carlo Goldoni**

Nueva producción del Teatro de la Zarzuela y la Fundación Juan March

Funciones abiertas:
26 y 29 de septiembre (18:30 h.) ; 2 y 3 de octubre (12:00 h.)

Funciones escolares:
28 y 30 de septiembre y 4 de octubre (11:30 h)

La función del día 29 de septiembre se transmite en directo por Radio Clásica de RNE y en streaming por Canal March (www.march.es/directo).

EN EL AUDITORIO DE LA FUNCIÓN JUAN MARCH
Para público juvenil, a partir de los 12 años de edad



ÍNDICE

Introducción

1. La obra

<i>I tre gobbi</i>	
Personajes	
Argumento	
Estructura musical	
Los autores: el compositor y los libretistas	

03	2. Propuesta escénica	
	<i>Manuel García, el enredo y la revolución,</i>	
	de José Luis Arellano	12
05	<i>Bocetos para la escenografía,</i>	
06	de Pablo Menor Palomo	13
07	<i>Figurines para el vestuario,</i> de Ikerne Giménez	15
08	Ficha artística / Reparto	19
09	Artífices de la puesta en escena	20

3. Propuesta didáctica

Introducción,	de Francisco Prendes	25
Objetivos		26
Tabla de actividades		27
Actividades 1-11		28
Bibliografía		42

4. Libreto

Italiano y castellano	44
-----------------------	----

Pruebas de vestuario y maquillaje de «I tre gobbi». Fotografías, 2021.
Fundación Juan March [© fundacionmarch] / María Alperi [© alperifoto]



INTRODUCCIÓN

El Teatro de la Zarzuela y la Fundación Juan March vuelven a colaborar en este ciclo de Teatro Musical de Cámara y lo hacen para cerrar una propuesta muy especial, la que ha permitido escuchar en España las cinco óperas de cámara que el compositor sevillano Manuel García, casi al final de sus días, había compuesto para ser interpretadas por sus brillantes alumnos en el salón de su casa y con el único acompañamiento de un piano.

Tras la recuperación de *L'isola disabitata* (Bilbao, Teatro Arriaga, 2010), *Un avvertimento ai gelosi* (Madrid, Auditorio Nacional de Música, 2016), y de *Le cinesi e Il finto sordo* (ambas en el Auditorio de la Fundación Juan March, 2017 y 2019, respectivamente), es el turno de *I tre gobbi*, una obra que ya fue interpretada en 2019 en el Rossini in Wildbad Bel Canto Opera Festival pero que, hasta la fecha, no ha sido nunca representada en España.

Este ciclo de Teatro Musical de Cámara, que se caracteriza por la presentación de obras líricas de pequeño formato, con un movimiento escenográfico reducido y pocos intérpretes (cuatro cantantes, un actor y un director-pianista, en este caso), llega con esta obra a su decimosegunda edición.

En este cuaderno se podrá encontrar información sobre el argumento de la obra, los personajes, el compositor, el equipo artístico o la propuesta escénica. Se presentan, además, propuestas didácticas que, esperamos, permitan trabajar otros temas complementarios que faciliten la comprensión de la obra por parte de quienes asistan a la representación, especialmente de las y los adolescentes que tendrán la oportunidad de escuchar esta recuperación en vivo en el Auditorio de la Fundación Juan March.

Pietro Longhi (pintor). *Escenas de género: La visita*
Óleo sobre lienzo, hacia 1746
© Museo Metropolitano de Nueva York (Estados Unidos)





1

LA OBRA

I tre gobbi
05

Personajes
06

Argumento
07

Estructura musical
08

Los autores: el compositor
y los libretistas
09



CUADERNOS
DIDÁCTICOS

LA OBRA

I TRE GOBBI

Ópera en dos actos

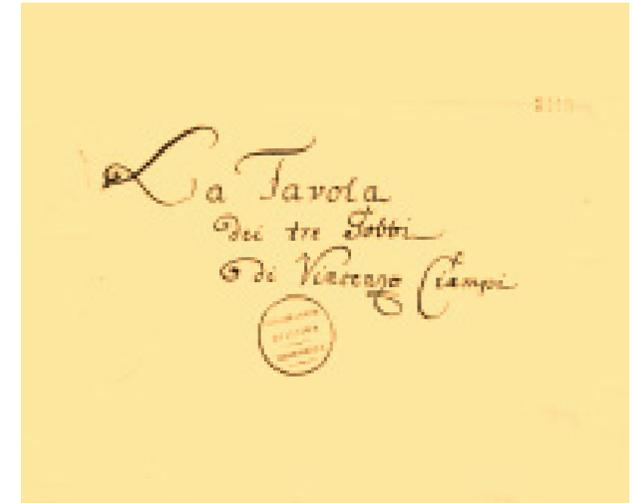
I *tre gobbi* es una ópera en dos actos para cuatro cantantes y piano. Se trata de una de las cinco óperas de salón que Manuel García compuso durante sus últimos años para ser estudiadas e interpretadas por sus alumnos en ambientes recogidos, con un muy reducido número de asistentes. Al igual que en el resto de las óperas del ciclo, *I tre gobbi* presenta una acción dramática muy reducida, con una trama mínima y bastante banal, en términos de contenido, y con diálogos cargados de chispa entre los protagonistas.

Si bien el libreto es del propio Manuel García, lo cierto es que está basado *La favola de tre' gobbi*, un texto de Carlo Goldoni que, con diferentes títulos y la música de distintos compositores, ya llevaba casi cien años recorriendo Europa como un intermezzo musical interpretado durante los descansos de obras mayores: *La favola de' tre gobbi*, con música de Vincenzo Ciampi,¹ estrenada en Venecia, durante el carnaval del año 1749; *Li due gobbi rivali*, con música de Engelbert Rendeux, Roma, 1752; *Li tre gobbi rivali amanti di madama Vezzosa*, Ferrara, 1756; *I tre gobbi innamorati*, Parma, 1773; *Li tre difettosi rivali in amore*, Venecia, 1782; *I tre gobbi di Damasco*, Filippo Bertini, Padua, 1820; además de otros títulos y representaciones en Verona, Milán, Turín, Berlín, Bonn, Múnaco, Praga, Viena o Londres.

Podemos remontarnos a la carta que el propio Carlo Goldoni dirige al 'amigo lector' de su obra, para conocer el origen popular de la historia de 'los tres jorobados'. Según esa carta, *I tre gobbi* tendría su origen en una historia, en forma de cuento, que a Goldoni le contaba su abuela cuando era pequeño y que, con toda seguridad, habría ido pasando por tradición oral de generación en generación siendo perfectamente conocida y representativa del libertinaje que, a lo largo de los siglos, se había vivido en Venecia.

Mi diceva dunque la buona vecchia così: «Era una volta una certa donna, chiamata Vezzosa, della quale erano innamorati tre gobbi; e così...» [...] Tre gobbi innamorati di una donna! Oh bella favola! Una donna adescar tre uomini! Oh bella istoria!

La buena anciana me dijo así: "Érase una vez una mujer, llamada Vezzosa, de quien estaban enamorados tres jorobados; y así ..." [...] ¡Tres jorobados enamorados de una mujer! ¡Oh hermoso cuento de hadas! ¡Una mujer atrae a tres hombres! ¡Oh hermosa historia!



Vincenzo Ciampi (compositor).

Música de «La favola de' tre gobbi» con texto de Goldoni.

Partitura manuscrita, 1794. Biblioteca Nacional de Francia (París)

¹ Vincenzo Legrenzio Campi (Piacenza, 1719 - Venecia, 1762).

LA OBRA

PERSONAJES

Manuel García compuso la obra para cuatro cantantes acompañados por un piano:

PERSONAJE	VOZ	CARACTERIZACIÓN	INTÉRPRETE
Madama Vezzosa	<i>Soprano</i>	Es una seductora, una mujer agraciada, joven y atractiva, que utiliza sus encantos para conseguir lo que desea. Sus primeras palabras sobre el escenario son «Sí, lo sé, no hace falta que lo repitas, todos se mueren por mi [...] porque soy la más Encantadora, todo chispa y gracejo; [...] en cada rincón de la ciudad [...] no se hace otra cosa que hablar de mi hermosura».	CRISTINA TOLEDO
Conde Bellavita	<i>Tenor</i>	Tacaño. A pesar de su doble joroba («estos dos montículos están hechos con mucho arte, tengo uno a cada lado»), y a diferencia de los otros dos pretendientes, se comporta como un auténtico caballero.	DAVID ALEGRET
Barón Macacco	<i>Barítono</i>	Bondadoso, su personalidad está marcada por el bulto en su pecho y su tartamudez. Es un personaje especialmente feo; en el texto se dice de él «que es un monstruo de la naturaleza».	DAVID OLLER
Marqués Parpagnacco	<i>Bajo-barítono</i>	Jorobado y presumido. Rico marqués que, siendo de origen humilde, ha llegado a la nobleza a través del dinero. Dicen de él «se hace el señorito aunque nació villano».	JAVIER POVEDANO
Siervo		Un criado que no habla.	ANDONI LARRABEITI

LA OBRA ARGUMENTO

La acción de *I tre gobbi* [*Los tres jorobados*] se inicia con la aparición en escena de Madama Vezzosa [Encantadora], a la que pretenden al mismo tiempo tres nobles adinerados, aunque de escaso atractivo. Instalada en sus aposentos, Madama recibe en primer lugar la visita del marqués Parpagnacco [Cazurro], inmensamente rico, pero con una notoria joroba en su espalda. Justamente en el momento en el que ella acepta como regalo un hermoso diamante, es avisada por su criado de que se ha presentado en su casa el segundo de los pretendientes: el barón Macacco [Macaco]. Con argucias, Vezzosa logra esconder al primero en una habitación de la casa y recibe al barón, que es tartamudo y celoso. Mientras habla con este de su relación amorosa, recibe el aviso de que ha llegado un tercer pretendiente. Vezzosa repite la operación y esconde a Macacco en una habitación de la casa mientras galantea con el conde Bellavita [Buenavida], que tiene doble joroba, es muy pagado de sí mismo y muy tacaño, pese a lo cual le regala un reloj. Vezzosa cree que su estratagema ha surtido efecto, pero al final los tres pretendientes descubren el engaño. Inmediatamente, se enfrentan Parpagnacco y Bellavita. A ellos se une Macacco, quien no quiere disputas y rechaza el enfrentamiento. Mientras los tres caballeros disputan, se presenta una supuesta criada veneciana —en realidad, Vezzosa disfrazada—, quien les explica que a su señora no le gustan los celos y prefiere que la quieran todos en compañía. Los pretendientes aceptan, aparece Vezzosa y todos celebran el acuerdo.

Pietro Longhi (pintor). *Escenas de género: El encuentro*
Óleo sobre lienzo, hacia 1746 © Museo Metropolitano de Nueva York (Estados Unidos)



LA OBRA

ESTRUCTURA MUSICAL

SINFONÍA (*Adagio. Allegro*)

Nº 1. INTRODUCCIÓN

(*Si lo so, non replicar*)

VEZZOSA

RECITATIVO (*Per tutte le botteghe*)

VEZZOSA

Nº 2. DÚO (*Riverente a voi s'inchina*)

PARPAGNACCO, VEZZOSA

RECITATIVO (*Una cosa mi manca*)

PARPAGNACCO, VEZZOSA

Nº 3. ARIA (*Quegli occhietti belli, belli*)

PARPAGNACCO

RECITATIVO (*Ah, mio caro Marchese*)

VEZZOSA, PARPAGNACCO

Nº 4. ARIA (*Sono ancora raga-ga-zzo*)

MACACCO

RECITATIVO (*Caro signor Macacco*)

VEZZOSA, MACACCO, BELLAVITA

Nº 5. ARIA (*Veda che garbo*)

BELLAVITA

RECITATIVO (*Non si stia a faticare*)

VEZZOSA, BELLAVITA

Nº 6. FINAL DEL PRIMER ACTO

(**CUARTETO**)

(*Vezzosa gradita*)

VEZZOSA, BELLAVITA, MACACCO,

PARPAGNACCO

Nº 7. DÚO (*Corpo di Bacco!*)

PARPAGNACCO, BELLAVITA

RECITATIVO (*Co-co-co-sa fate?*)

MACACCO, PARPAGNACCO, BELLAVITA

Nº 8. TRÍO (*Vi prego di core*)

BELLAVITA, MACACCO, PARPAGNACCO

RECITATIVO

(*Veramente voi siete il bel soggetto*)

BELLAVITA, PARPAGNACCO

Nº 9. ARIA (*Sieu tanto benedetti*)

VEZZOSA

RECITATIVO (*Dunque saremo d'accordo*)

BELLAVITA, PARPAGNACCO

Nº 10. ARIA

(*Se vi guardo ben bene nel volto*)

PARPAGNACCO

RECITATIVO (*Ma viene Madama*)

BELLAVITA, PARPAGNACCO, VEZZOSA

Nº 11. FINAL DEL SEGUNDO ACTO

(**CUARTETO**)

(*Io per me son contentone*)

BELLAVITA, VEZZOSA, PARPAGNACCO,

MACACCO

LA OBRA

LOS AUTORES: EL COMPOSITOR Y LOS LIBRETISTAS

MANUEL GARCÍA

(Sevilla, 1775 - París, 1832)

Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez,² conocido como Manuel García,³ fue un cantante, maestro de música, compositor, actor, director de escena, empresario y defensor de los derechos de los cantantes y actores que vivió, dentro y fuera de España, el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: años de revoluciones, guerras y cambios sociales; pero también de salones, teatros, estrenos, óperas en diversos idiomas y muchos, muchos viajes.

Así le presenta Emilio Casares:⁴

Compositor, tenor mítico, maestro y teórico del canto y uno de los padres de la escuela belcantística, empresario, padre de una saga de cantantes tan célebres como María Malibrán, Paulina Viardot y Manuel Patricio García, intérprete introductor en Norteamérica de la obra de Rossini y Mozart, provocador de la moda española en Francia que desembocó nada menos que en la Carmen de Bizet, e iniciador del nacionalismo español con una serie de obras que se convirtieron en modelo de nuestra lírica.

Reconocido como uno de los mejores cantantes de su época, aquí hablaremos de él como compositor, una faceta no tan conocida y a la que dedicó gran parte de su tiempo y esfuerzo.

² En los programas de *Le cinesi* y de *Il finto sordo* (ver bibliografía) pueden encontrarse sendas biografías de Manuel García.

³ Hijo de Gerónimo Rodríguez y de Mariana Aguilar, no se sabe a ciencia cierta cuál fue el origen del apellido «García». Es posible que fuera tomado de su abuelo paterno, Don Diego Rodríguez-García, muerto el 12 de enero de 1760.

⁴ Emilio Casares Rodicio: «Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano Manuel del Pópulo García», en *Papeles del festival de música española de Cádiz*, nº 1 (2005).

García ha sido, sin duda, uno de los compositores de ópera español más prolíficos de la historia, a él se atribuyen 21 obras en español —8 óperas y 13 operetas—, 23 en italiano —5 de ellas ‘de salón’ (entre ellas *I tre gobbi*)— y 9 en francés. Compuso, además, canciones, tonadillas, monólogos, misas, obras sacras, cantatas y, también, obras instrumentales para piano, guitarra, conjuntos de cámara e, incluso, oberturas y sinfonías orquestales. Si bien muchas de sus obras no fueron estrenadas o cayeron inmediatamente en el olvido, también hubo en su momento grandes éxitos y reconocimiento por parte del público y de la crítica. Así, por ejemplo, sus operetas fueron muy populares en el Madrid de comienzos del XIX, sus óperas italianas bien acogidas en Italia y Francia, y su ópera monólogo *El poeta calculista* alcanzó un enorme éxito (esta obra incluye el polo *Yo que soy contrabandista*, posiblemente la obra más conocida de García en el siglo XIX —valorada y utilizada por compositores de la talla de Liszt y Berlioz— y todavía en nuestros días).⁵

⁵ Solistas de la talla de Cecilia Bartoli o Javier Camarena interpretan este polo en sus actuaciones y grabaciones. En esta grabación en directo desde la Fundación Juan March (22 de mayo de 2015) se puede escuchar la canción, interpretada por Leslie Howard y Laia Falcón y, posteriormente, el *Rondeau fantastique* interpretado al piano por Leslie Howard: <https://youtu.be/Avq7Y0Flilo>.



Flora Gratoy (dibujante). *Retrato de Manuel García* (Edimburgo-Londres, William Blackwood and Sons, 1908)

LA OBRA

LOS AUTORES: EL COMPOSITOR Y LOS LIBRETISTAS

CARLO GOLDONI Y MANUEL GARCÍA

Conviene explicar, como se señala en el cuaderno de la Fundación Juan March, que *I tre goggi* representa en esencia un juego escénico lírico en el que compositor español aprovecha lo mejor del antiguo estilo dieciochesco, convirtiéndolo en una pequeña ópera. Y esto es lo más importante: «Hay partes del texto que se mantienen exactamente iguales; otras no tanto, y muchas más que cambian; todo apunta a querer recrear un método de interpretación vocal acorde con los principios estéticos defendidos por este intérprete y compositor español. En general, el texto original de *La favola de' tre goggi* (1749) y la versión de García de *I tre goggi* (1831) son distintas, a pesar de estar ambas en verso. En cierta forma, se mantiene el argumento original, pero García ha retocado todos los números cantados; conserva algunas partes en los recitativos de la ópera de cámara, pero tiende a reducir el número de versos» (Víctor Pagán. «Goldoni y García. Aproximación a un texto breve con larga historia», *I tre goggi*. Madrid, 2021, pp. 23-35).

CARLO GOLDONI

(Venecia, 1707 - París, 1793)

Carlo Osvaldo Goldoni⁶ está considerado como uno de los dramaturgos más importantes del siglo XVIII. Con más de doscientos cincuenta títulos, es reconocido por haber superado en su obra la escuela de la *commedia dell'arte*,⁷ que dominaba la escena italiana y europea de su época, avanzando hacia una descripción realista de sus personajes, con una gran calidad de los diálogos que, además, ya no eran improvisados por los intérpretes, lo que devolvía la importancia al autor. Sus obras son reconocidas por su combinación de simplicidad, honestidad e ingenio.

⁶ Goldoni también escribió bajo el seudónimo de Polisseno Fegeio, Pastor Arcade.

⁷ Más información sobre la *commedia dell'arte* en este recurso de la Fundación La Caixa: <https://educaixa.org/es/-/la-commedia-dell-arte>.

Nacido en Venecia, la ciudad del teatro por excelencia durante el siglo XVIII, no quiso seguir el camino trazado por su padre y, en lugar de estudiar medicina, se decantó por el derecho. Sin embargo, su auténtica pasión, tal vez siguiendo la senda marcada por su abuelo, era la escritura teatral.

Tras el fracaso de varias de sus tragedias, y teniendo a Molière como modelo —aunque con un tono general más optimista—, Goldoni se decantó por la escritura de comedias y pronto empieza a cosechar éxitos.

A partir de 1748, Goldoni empieza su relación con el compositor Baldassare Galuppi, haciendo importantes contribuciones a lo que sería la ópera bufa. Además de por Galuppi o por nuestro García, sus libretos serían utilizados por muchos otros compositores para componer sus óperas: Maccari, Fischietti, Piccini o, incluso, Haydn o Mozart.

En 1761, tras una agria disputa con el escritor teatral Carlo Gozzi, se traslada a París, donde recibe un cargo en la corte y es puesto al frente del Teatro Italiano. En Francia pasaría el resto de sus días utilizando la lengua francesa, tanto para sus obras teatrales como para escribir sus memorias.

Curiosamente, cuando en 1769 abandonó la corte, Luis XV decidió otorgarle una pensión vitalicia que sería revocada con la Revolución (en 1789). Esta pensión le fue otorgada de nuevo a su viuda, un día después de la muerte del literato en febrero de 1793.



Alessandro Longhi (pintor)
Retrato del comediógrafo Carlo Goldoni con un libro y recado sobre una la mesa
Óleo sobre lienzo, hacia 1750
© Casa-Museo Goldoni. Palacio Rizzo-Centani de Venecia (Italia)



2

PROPUESTA ESCÉNICA

*Manuel García, el enredo
y la revolución*

JOSÉ LUIS ARELLANO

12

Bocetos para la escenografía

PABLO MENOR PALOMO

13

Figurines para el vestuario

IKERNE GIMÉNEZ

15

Ficha artística / Reparto

19

Artífices de la puesta en escena

20



CUADERNOS
DIDÁCTICOS

PROPUESTA ESCÉNICA

MANUEL GARCÍA, EL ENREDO Y LA REVOLUCIÓN

Itre goggi es una ópera en dos actos cuyo libreto se basa en *La fábula de los tres jorobados* de Carlo Goldoni. Considerado el padre de la comedia italiana, Goldoni fue un gran renovador de los viejos usos de la *commedia dell'arte*, y en su obra siguió utilizando algunos de estos tipos. Sus libretos fueron usados y adaptados posteriormente en numerosas ocasiones. Es el caso de Manuel García, quien utiliza este enredo para crear una ópera bufa sencilla, de salón y con tintes populares, concebida para ser usada como material pedagógico por sus alumnos en su escuela de canto.

I tre goggi es una historia de amor, de engaño y, por tanto, de enredo. Una mujer y tres hombres (jorobados) que la cortejan. Ella se deja querer, hay cierto interés en el juego, y ellos se dejan engañar. Una comedia simple, escrita a mediados del siglo XVIII, con la burguesía europea como incipiente protagonista, y una monarquía que no sospechaba la revolución cercana que se cernía sobre sus cuellos y los cambios que ello iba a suponer.

Producto de usos y costumbres sobre el amor y el interés, sobre la importancia del dinero y del lujo, sobre la posición social, en *I tre goggi*, Madama Vezzosa nos dice nada más empezar el cuento: «hoy en día quien tiene mucho dinero lleva la nobleza en el bolsillo». Carta de intenciones clara donde ya se predice que el dinero será el nuevo rey de un mundo en franca decadencia.

Como siempre, estos divertimentos son producto de una época. Nos revelan mucho sobre las prácticas de una sociedad y de un espacio concretos. Detrás de ellos hay una impronta, una enseñanza o un eco que podemos recoger hoy y que nos interpela más allá de lo cómico: el comportamiento al que se ve sometida la protagonista, la libertad o la capacidad de decisión que tiene frente a tres hombres que la cortejan, pero que solo ostentan como valor las riquezas. Parpagnacco, uno de los jorobados que corteja a la protagonista, también pone las cartas boca arriba al inicio de la función: «el dinero me hace guapo...». A nuestro rico heredero le falta una cosa para completar su universo: una bella esposa. Y, por supuesto, está dispuesto a comprarla, aunque el papel de lo femenino en este universo de hombres opulentos está destinado al engaño y a la manipulación. Como en un esquema básico, a ella le pertenecen la belleza y la inteligencia; y a ellos, el dinero y la estupidez.

Más allá de la historia y de la pequeña situación donde se ahonda en un perfil tópico sobre la relación entre hombres y mujeres, sobre la semilla literaria clásica en la que ellas son pequeñas Evas dispuestas al engaño de los pobres hombres que solo tienen una misión:

sucumbir a la seducción sea cual sea el precio, el interés de la pieza reside no solo en la comicidad y en la inteligencia de la situación, sino más bien en el análisis de las relaciones entre lo masculino y lo femenino. ¿Estamos muy lejos de aquel tópico? ¿Siguen teniendo las mujeres un papel de *femme fatale* en el imaginario masculino?

Situamos nuestra propuesta en un espacio palaciego y en un universo que suena a época. Al final, la fábula tiene más sentido si lo que vemos está lejos de nosotros en el tiempo, sin darnos cuenta de que quizá esa lejanía funcione a la inversa y la historia sea más de hoy de lo que creemos. ¿Siguen usando las mujeres su sexualidad para conseguir ascender en la trama social?

I tre goggi nos propone un juego de espejos, de engaños, de ocultación de lo que pensamos para conseguir un objetivo material. Y para ello estamos dispuestos a usarlos a nosotros mismos como objeto de compra-venta. El juego del amor y de la burla es delicioso, divertido, pero también respira un modelo que, en aquel caso, terminó en una revolución que cambió el curso de la historia. O quizá no... Para eso estamos aquí, para divertirnos con este juguete cómico y para que sigamos entendiendo la naturaleza de nuestros impulsos, de nuestras sociedades y del papel que la ética tiene en cada momento. Debajo de los ropajes, de las jorobas, de lo feo y de lo bello, del poder del dinero o del sexo, están hombres y mujeres destinados a entenderse y a respetarse. Ellos esconden sus miserias bajo las jorobas, y ellas bajo vestidos y ropajes. Cuando moralmente se desnuden, entenderemos quiénes son y qué papel tienen en este cuento producto de una realidad histórica no tan lejana.

Hay muchas Madamas Vezzosas y muchos jorobados en nuestro mundo. Mujeres destinadas a venderse a hombres por posición o por dinero. Esa es la grandeza de los clásicos: saber recoger un instante que nos sirva de enseñanza y de juego. Un espejo en el que probablemente nos reconozcamos sin darnos cuenta. El ayer tiene interés porque nos sirve hoy, y las viejas historias, si son susceptibles de ser contadas, es porque tienen vigencia.

José Luis Arellano

Dirección de escena

PROPUESTA ESCÉNICA
BOCETOS PARA LA ESCENOGRAFÍA



© Bocetos de Pablo Menor Palomo para la escenografía de *I tre gobbi*, de Manuel García (2021)



PROPUESTA ESCÉNICA
 FIGURINES PARA EL VESTUARIO



© Figurines de Ikerne Giménez para el vestuario de *I tre gobbi*, de Manuel García (2021)

PROPUESTA ESCÉNICA
FIGURINES PARA EL VESTUARIO



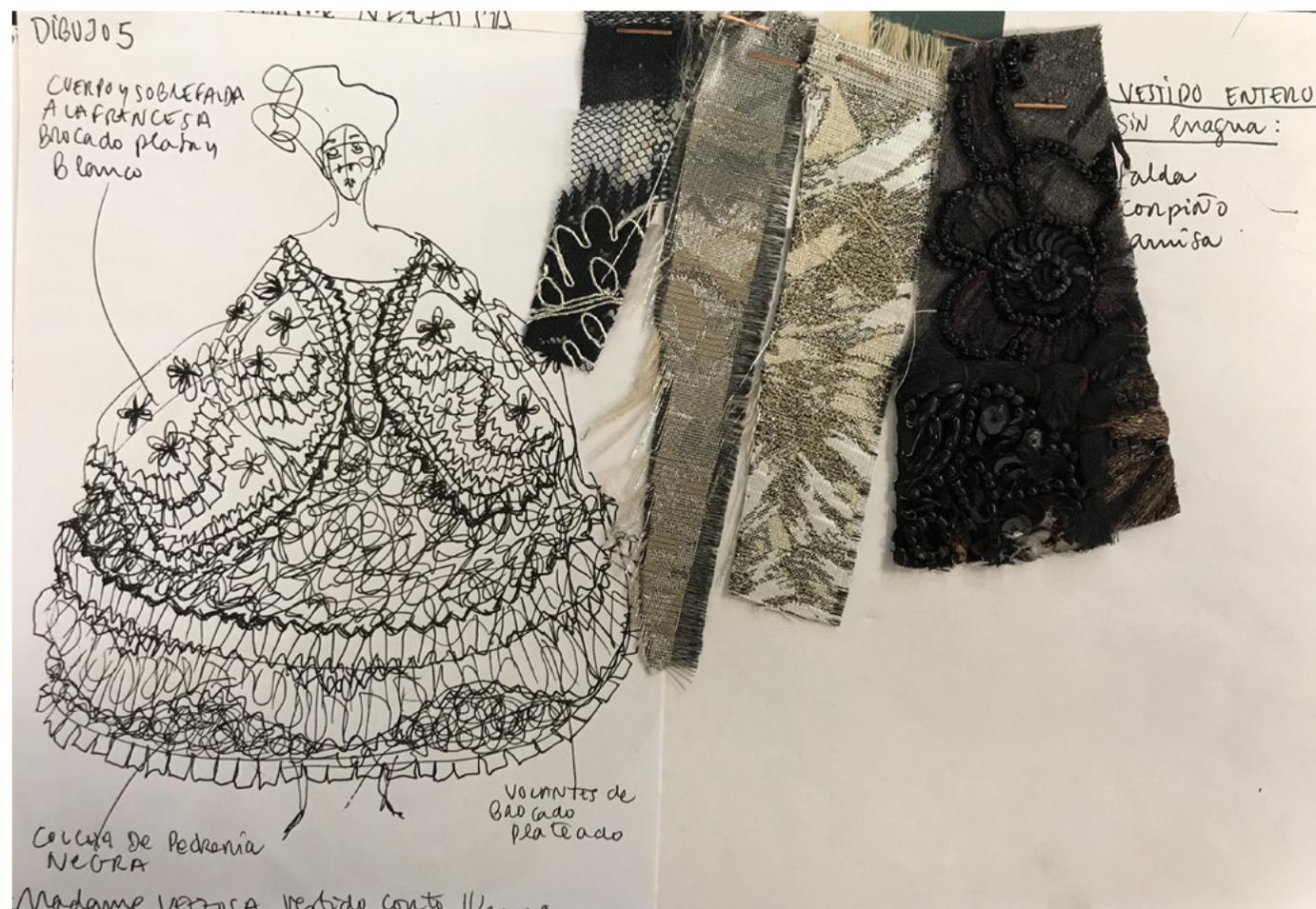
© Figurines de Ikerne Giménez para el vestuario de *I tre gobbi*, de Manuel García (2021)

PROPUESTA ESCÉNICA
FIGURINES PARA EL VESTUARIO



© Figurines de Ikerne Giménez para el vestuario de *I tre gobbi*, de Manuel García (2021)

PROPUESTA ESCÉNICA FIGURINES PARA EL VESTUARIO



© Figurines de Ikerne Giménez para el vestuario de *I tre gobbi*, de Manuel García (2021)

FICHA ARTÍSTICA

Dirección musical y piano	Rubén Fernández Aguirre
Dirección de escena	José Luis Arellano
Escenografía	Pablo Menor Palomo
Vestuario	Ikerne Giménez
Iluminación	David Picazo
Coreografía y ayudante de dirección de escena	Andoni Larrabeiti

REPARTO

Madama Vezzosa <i>Dama</i>	Cristina Toledo <i>Soprano</i>
El conde Bellavita <i>Pretendiente</i>	David Alegret <i>Tenor</i>
El barón Macacco <i>Pretendiente</i>	David Oller <i>Barítono</i>
El marqués Parpagnacco <i>Pretendiente</i>	Javier Povedano <i>Barítono</i>
Un sirviente <i>Criado</i>	Andoni Larrabeiti <i>Actor y bailarín</i>

PROPUESTA ESCÉNICA

ARTÍFICES DE LA PUESTA EN ESCENA

Rubén Fernández Aguirre Dirección musical y piano



© Jorge Armestar

Nace en Barakaldo (Vizcaya) y se especializa en acompañamiento de cantantes en Viena y Múnich. Discípulo de Félix Lavilla, recibe los consejos de Miguel Zanetti y Wolfram Rieger. Pianista de cantantes como Lisette Oropesa, Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Javier Camarena, María Bayo, Ismael Jordi, Sabina Puértolas, Celso Albelo, Mariella Devia, José Bros, Nancy Fabiola Herrera, David Alegret o Marina Monzó, entre otros, con los que actúa en la mayoría de festivales y teatros españoles así como en importantes escenarios internacionales, Musikverein de Viena, el Chaikovski de Moscú, el Smetana de Praga, el Bregenz Festival, el Rossini Opera Festival de Pésaro, el Carnegie Hall de Nueva York o el Solís de Montevideo. Acompaña en cursos y clases magistrales de Teresa Berganza, Renta Scotto, Jaume Aragall, Federica von Stade, Ramón Vargas y ha sido pianista oficial del Concurso Operalia 2006, presidido por Plácido Domingo, y jurado de los Concursos de canto de Bilbao, Logroño y Ciudad de Bogotá. De su discografía, destacan los álbumes *Carlos Álvarez Live in La Monnaie*, *Canciones en la Alhambra*, *Granados Songs Integral*, *Ametsetan*, *Ensueños*, *Canciones* de Antón García Abril y el álbum *La seduzione*, junto a la soprano Carmen Solís. En 2010, recibió el premio Ópera Actual «por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo». Colabora con el Teatro de la Zarzuela en numerosos recitales y diversas producciones de teatro musical en la Fundación Juan March, entre ellas, *Le cinesi* o *Il finto sordo*, ambas de Manuel García.

José Luis Arellano Dirección de escena



© David Ruano

Licenciado en Arte Dramático por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, ha desarrollado su carrera en España y Estados Unidos. Sus últimos trabajos como director son *Tres sombreros de copa*, de Ricardo Llorca, en el Teatro de la Zarzuela —donde antes también dirigió *La revoltosa*, de Chapí, como parte del Proyecto Zarza—, *El curioso incidente del perro a medianoche* de Mark Haddon en el Teatro Marquina de Madrid, *Gazoline* de Jordi Casanovas con La Joven en el Teatro Conde Duque, y *El viejo, el joven y el mar* de Irma Correa en el Teatro Gala de Washington DC. En este último teatro, al que es invitado regularmente, ha estrenado *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra, *Yerma* de Federico García Lorca, en versión de Nando López (proyecto ganador de seis premios Helen Hayes) y *Cervantes: El último Quijote* de Jordi Casanovas. Además, es uno de los referentes en España trabajando con jóvenes actores. Es director artístico y fundador de La Joven (anteriormente La Joven Compañía), iniciativa galardonada en 2014 con el premio Ojo Crítico y en la que ha dirigido numerosos montajes, la mayoría de los cuales han conseguido una gran acogida de público y reconocimientos por parte de la crítica.

PROPUESTA ESCÉNICA

ARTÍFICES DE LA PUESTA EN ESCENA

Pablo Menor Palomo

Escenografía



© Alberto González Aranjó

Arquitecto titulado por la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares y becado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de Brno en la República Checa. Durante los últimos años de carrera inicia su formación en dirección de arte y escenografía. Trabaja con la Joven Compañía con la que realiza varias producciones en las Naves del Español, el Espacio Fundación Telefónica, la Sala Princesa del Centro Dramático Nacional, el Teatro de la Comedia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la Noche de los Teatros o el Teatro Bellas Artes de Madrid. Ha colaborado con Magüi Mira en *Los mojigatos* y Bárbara Lluich en *Sueño de una noche de verano*. De sus trabajos destaca la escenografía y el vestuario de *Pasión (Farsa trágica)* de Agustín García Calvo, dirigido por Ester Bellver, en el Valle-Inclán, espectáculo que también inauguró la temporada 2019-2020 del 25 aniversario de la Abadía, o la escenografía de *Así habla el amor* de Beatriz Jaén. En la presente temporada se encarga de la escenografía de *Cendrillon* de Pauline Viardot, dirigido por Guillermo Amaya, para el Real, en coproducción con la Maestranza de Sevilla, el Echegaray de Málaga y el Campoamor de Oviedo; y *¿Que no...?*, dirigido por Jesús Cracio para las Naves del Español. Es miembro de la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE). En el Teatro de la Zarzuela ha sido ayudante de escenografía de Enrique Viana en *Master CheZ*.

Ikerne Giménez

Vestuario



© David Ruano

Licenciada en Escenografía por Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, ha trabajado como diseñadora de escenografía con directores como Will Keen, Ana Zamora, Ernesto Caballero, Mathias Simons, Carles Alfaro, Alfredo Sanzol o Miguel del Arco, entre otros, en producciones del Centro Dramático Nacional, el Teatro Español o la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Obtiene los premios de figurinismo Adriá Gual de la ADE y el Max 2010 por *Avaricia, lujuria y muerte*, así como varios premios Fetén a la mejor escenografía y el premio Max 2018 al mejor espectáculo por *Solitudes*. De sus últimos trabajos destacan la escenografía y el vestuario de *El sueño de una noche de verano* dirigida por Fernando Bernués e Iñaki Rikarte para Donostia 2016, la museografía de la nueva colección del Museo Cristóbal Balenciaga «Rachel L. Mellon Collection», comisariada por Hubert de Givenchy, y la escenografía y el vestuario de *Tiempo de silencio* para el Teatro de la Abadía. Actualmente da clases magistrales en centros como la Escuela de Cine de Madrid (ECAM), la Universidad de Deusto o la Universidad de Navarra, mientras que trabaja como diseñadora en varios proyectos para la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Teatro Arriaga de Bilbao, su ciudad natal.

David Picazo

Iluminación



© Sergio Parra

Natural de Mérida; es un iluminador autodidacta con formación en diferentes disciplinas de cine, teatro y danza. A partir de participar en varios proyectos como director de escena encuentra en la iluminación un nuevo espacio para desarrollarse artísticamente. Es miembro de la Asociación de Autores de Iluminación (AAI) y está avalado con más de 75 proyectos. Colabora regularmente con directores de escena como Miguel del Arco, Alberto Conejero, Pablo Remón, Carme Portaceli, Carlota Ferrer, Antonio Najarro, José Martret y Chevi Muraday, entre otros, y ha participado en varias producciones galardonadas, como *Las 13 rosas*, *Danzad malditos*, *En el desierto* o *Historias de Usera*.

Andoni Larrabeiti

Coreografía y ayudante de dirección de escena



© David Ruano

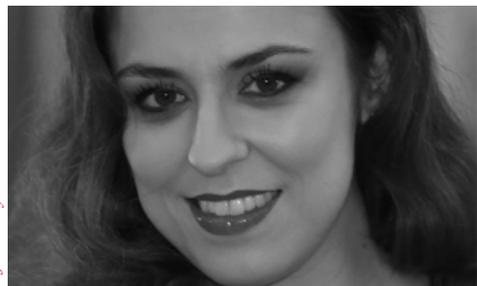
Licenciado por el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila en la especialidad de Coreografía e Interpretación, ha trabajado en compañías nacionales e internacionales como bailarín y coreógrafo junto con directores como Gerardo Vera y Chevi Muraday para el Centro Dramático Nacional, en varios espectáculos del violinista Ara Malikian y con la Compañía del Nuevo Ballet Español, dirigida por los coreógrafos Miguel Ángel Rojas y Carlos Rodríguez. Es ayudante de dirección, preparador físico y coreógrafo de las distintas producciones de la compañía teatral La Joven, dirigida por José Luis Arellano García, donde coordina y dirige talleres en los que han participado más de 300 actores desde su creación.

PROPUESTA ESCÉNICA

ARTÍFICES DE LA PUESTA EN ESCENA

Cristina Toledo

Carlotta *Soprano*



© Jacinto Ayuso

Nació en Madrid, donde realizó los estudios superiores de canto, piano y pedagogía del piano. Su carrera de canto fue tutelada por Carlos Hacar, completando su formación en la Accademia Rossiniana de Pésaro y con Carlos Álvarez, Mirella Freni, Mariella Devia, Ana Luisa Chova y Jaime Aragall. Ha cantado en las óperas *Il viaggio a Reims* en el Rossini Opera Festival, *Don Carlo* y *Siegfried* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, *Siegfried* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, *Rigoletto* en Oviedo, Gijón y Zaragoza, *Falstaff* en el Teatro Cervantes de Málaga, *L'elisir d'amore* en el Teatro Jovellanos de Gijón y *Cyrano de Bergerac* en el Teatro Real de Madrid. En el ámbito de la zarzuela, ha protagonizado los personajes de Marola en *La tabernera del puerto*, la duquesa Carolina en *Luisa Fernanda* y Concha en *El niño judío*. Ha compartido escenario con artistas como Plácido Domingo, Ainhoa Arteta, Carlos Álvarez, Fiorenza Cedolins, Dolora Zajick y Ewa Podlés. Ha recibido numerosos galardones, entre los que destacan el primer premio del VIII Certamen para Voces Jóvenes de Sevilla (2010), el primer premio del Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño (2011), el primer premio del Concurso Internacional de Canto Jacinto Guerrero y el segundo premio del Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas.

David Alegret

El conde Bellavita *Tenor*



© J. Espinel

Reconocido como gran especialista en el repertorio rossiniano y mozartiano, donde brillan la pureza natural de su voz, su técnica y su emotiva musicalidad, ha cantado extensamente los principales títulos de ambos compositores en Viena, Zúrich, Hamburgo, Múnich, Roma, Madrid y Barcelona. Adicionalmente, completa su repertorio operístico con títulos de Donizetti y otros papeles que ha cantado en el Festival de Pentecostés de Salzburgo y en teatros como el San Carlos de Nápoles o la Ópera de Montpellier. Muy activo en el repertorio actual, ha participado en los estrenos de las óperas *Les bienveillantes*, de Héctor Parra, en la Ópera Flamenca de Bélgica y *El enigma di Lea*, de Benet Casablancas, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Ha sido dirigido por batutas tan importantes como Bolton, Carella, Heras-Casado, López Cobos, Luisi, Minkowski, Muti, Pons, Savall, Weigle y Zedda. En el ámbito del oratorio, ha interpretado desde *Monteverdi* hasta música de nuestros días, en auditorios como el Queen Elizabeth Hall de Londres, el Musikverein y la Konzerthaus de Viena, entre otros. Además, es un reconocido intérprete de recital, con un repertorio donde destacan el lied alemán y la canción de autor catalana. Por ejemplo, su último disco, *Impressions de natura*, ha recibido críticas excelentes.

David Oller

El barón Macacco *Barítono*

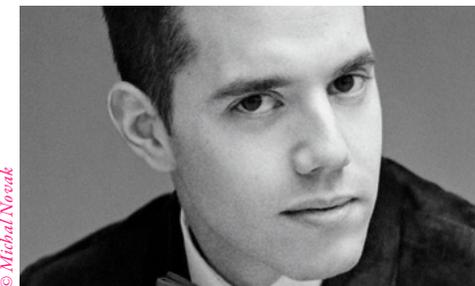


© Michal Novak

Barítono madrileño; estudia en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Juan Lomba y se perfecciona con Dolora Zajick, Mariella Devia, Renata Scottó, Carlos Chausson y Katia Ricciarelli, entre otros. Es invitado por la Ópera National du Rhin, en Estrasburgo, para incorporarse a su programa de jóvenes solistas, con el que participa en las óperas de *Aladino e la lampada mágica* de Rota, *Il campanello di notte* de Donizetti, *Le pauvre Matelot* de Milhaud, *La bella dormiente nel bosco* de Respighi, *Il matrimonio segreto* de Cimarosa y *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas; ha cantado en los teatros de ópera de Estrasburgo, La Sienna, Colmar y París. Ha sido galardonado en los concursos Salice d'Oro y Francesc Viñas, obteniendo en este último el Premio Extraordinario Fundación Ferrer-Salat. En España, ha cantado en el Teatro de la Zarzuela títulos como el estreno de *María Moliner*, y obras de repertorio como *Marina o El barberillo de Lavapiés*, así como en la Ópera de Oviedo, *Andrea Chénier* y *Un ballo in maschera* y en el Teatro Real, *Capriccio*. Entre sus compromisos de esta temporada se encuentran *Les mamelles de Tirésias* y *L'heure espagnole* en la Ópera de Oviedo, *¡Viva la mamma!* en el Teatro Real y *Madama Butterfly* en el Maggio Musicale Fiorentino.

Javier Povedano

El marqués Parpagnacco *Barítono*



© Michal Novak

Nacido en Córdoba; ha sido alabado por su musicalidad, su rico timbre y su coloratura. Recientemente ha ganado el primer premio y el premio del público en el Concorso Internazionale di Canto Barocco Francesco Provenzale de Nápoles, y ha grabado con Juan Carlos Garvayo el ciclo *33 Sueños*, de Roberto Sierra, para IBS Classical, ciclo que también estrenó. Entre sus próximos proyectos, está el de interpretar los papeles de Melisso en *Alcina* de Haendel en el Teatro Olímpico de Vicenza y Don Fernando en *Fidelio* de Beethoven en el Auditorio Baluarte de Pamplona. En 2015 debutó en Tenerife con *Le nozze di Figaro* y a partir de entonces ha asumido los papeles de Argante en *Rinaldo*, Dancaire en *Carmen* y un Villan en *Les contes d'Hoffmann*. También ha cantado en títulos como *Dido and Aeneas* en el Teatro Real y *L'elisir d'amore* en el Auditorio Manuel de Falla de Granada. Invitado al Belcanto Opera Festival Rossini in Wildbad, ha interpretado el papel d Norton en *La cambiale di matrimonio* de Rossini, a el Marqués Parpagnacco en *I tre gobbi* de Manuel García y Retello en *Romilda e Costanza* de Meyerbeer. Además, es titulado en clarinete por el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

PROPUESTA ESCÉNICA ARTÍFICES DE LA PUESTA EN ESCENA

Andoni Larrabeiti

Un sirviente *Actor y bailarín*



© David Ruano

Licenciado por el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila en la especialidad de Coreografía e Interpretación, ha trabajado en compañías nacionales e internacionales como bailarín y coreógrafo junto con directores como Gerardo Vera y Chevi Muraday para el Centro Dramático Nacional, en varios espectáculos del violinista Ara Malikian y con la Compañía del Nuevo Ballet Español dirigida por los coreógrafos Miguel Ángel Rojas y Carlos Rodríguez. Es ayudante de dirección, preparador físico y coreógrafo de las distintas producciones de la compañía teatral La Joven, dirigida por José Luis Arellano, donde coordina y dirige talleres en los que han participado más de 300 actores desde su creación.



Prueba de vestuario y maquillaje de «I tre gobbi». Fotografía, 2021.
Fundación Juan March [© fundacionmarch] / María Alperi [© alperifoto]



3

PROPUESTA DIDÁCTICA

Introducción
25

Objetivos
26

Tabla de actividades
27

Actividades 1-11
28

Bibliografía
42



CUADERNOS
DIDÁCTICOS



PROPUESTA DIDÁCTICA INTRODUCCIÓN

Asistir a un espectáculo en vivo es siempre una aventura, una apuesta en la que podremos tener más o menos boletos para salir satisfechos, en función de los datos que, como espectadores, hayamos podido reunir: sobre la obra, sobre su autor o autores, sobre los intérpretes o, incluso, sobre el lugar de la representación.

Desde el Teatro de la Zarzuela y la Fundación Juan March, hemos puesto todos los mimbres para que, en esta producción, los boletos sean ganadores: intérpretes de reconocido prestigio, un equipo artístico que ofrece todas las garantías de calidad y un lugar confortable que, además, ha visto aumentadas sus cualidades para la representación teatral con las mejoras realizadas en su Auditorio en 2019.

Por otro lado contamos con las experiencias previas de *Le cinesi*⁸ e *Il finto sordo*,⁹ sendas obras de Manuel García interpretadas en las temporadas anteriores dentro del proyecto de *Teatro musical de cámara*, y la magnífica impresión que dejaron, tanto en el público escolar como en las sesiones abiertas al público.

Pero si asistir a un espectáculo en vivo es una aventura, como docentes sabemos que asistir con un grupo de adolescentes lo es mucho más; de ahí que sea tan importante ofrecerles recursos y estrategias para que puedan acudir a la representación con cierta información previa que les ayude a y les oriente a la hora de afrontar la asistencia, en muchos casos por vez primera, a un espectáculo lírico. Ese es el propósito de este cuaderno y, muy concretamente, de las actividades englobadas en esta propuesta didáctica.

Estas actividades no responden a ningún orden ni estructura concreta. Será el docente quien, en función del tiempo disponible, de sus intereses, de su propia experiencia o del grupo concreto de estudiantes seleccionados, escoja la actividad o actividades a llevar a cabo antes y/o después de la asistencia (o el visionado) del espectáculo.

Confiamos en que sean de su interés y de gran utilidad para el alumnado y que, tras disfrutar de la producción, todos lleguen a la conclusión de que la apuesta ha merecido el esfuerzo.

Francisco Prendes

Coordinador de actividades educativas y culturales

⁸ Puede encontrar el cuaderno didáctico en este enlace:
<http://teatrodelaazarzuela.mcu.es/images/PDFs/le-cinesi-cuaderno.pdf>

⁹ Puede encontrar el cuaderno didáctico en este enlace:
<http://teatrodelaazarzuela.mcu.es/images/PDFs/il-finto-sordo-19-cuaderno2.pdf>



Charles-Joseph Flipart (grabador), Pietro Longhi (composición), Joseph Wagner (dirección)
Escenas de género: La declaración © Centro de Arte de la Universidad Wesleyana de Connecticut (Estados Unidos)

*Vaga donzella a cui fra gli agi e l'oro
le belle doti sue donò natura,
l'ozio sfuggendo in genial lavoro,
ogni folle amator sprezza e non cura.*

*Hermosa damisela a quien, entre el lujo y la abundancia,
sus bellas dotes donó la naturaleza,
evitando la ociosidad con brillante trabajo,
todo loco amante desprecia y descuida.*

PROPUESTA DIDÁCTICA

OBJETIVOS

- Reconocer las características de diferentes obras musicales como ejemplos de la creación artística y del patrimonio cultural.
- Desarrollar el interés por conocer y disfrutar de otros géneros musicales diferentes a los que escuchan habitualmente.
- Desarrollar el interés y el gusto por las actividades de interpretación teatral y musical.
- Comprender y valorar la función y el significado de la música en diferentes producciones artísticas.
- Desarrollar y consolidar hábitos de respeto, comprendiendo la importancia del silencio en la interpretación y en la audición.
- Conocer y valorar el trabajo de los distintos profesionales que hacen posible la obra.
- Analizar los personajes de las obras, sus personalidades, acciones y su contexto, para empatizar con sus historias y circunstancias.
- Valorar el teatro como fuente de conocimiento de una época y una sociedad determinadas
- Distinguir y reconocer las diferentes voces que intervienen en la obra.
- Utilizar de forma autónoma diversas fuentes de información para el conocimiento y disfrute de la música.
- Conocer las distintas manifestaciones musicales a través de la historia y su significación en el ámbito artístico y sociocultural, prestando especial atención al patrimonio musical español.
- Conocer el entorno del salón burgués en el siglo XIX como centro de interpretación y escucha musical, y de debate estético.



Charles-Joseph Flipart (grabador), Pietro Longhi (composición), Joseph Wagner (dirección)
Escenas de género: La lección © Centro de Arte de la Universidad Wesleyana de Connecticut (Estados Unidos)

*Mentre la vaga e leggiadreta Clori
col piede snello nuovi vezzi apprende,
tessendo inciampi e incatenando i cuori
mille lacci a se stessa incauta tende.*

*Mientras la hermosa y elegante Clori
con ágil pie aprende nuevos pasos,
tejiendo tropiezos y encadenando corazones,
mil trampas a sí misma, incauta, tiende.*

PROPUESTA DIDÁCTICA
TABLA DE ACTIVIDADES

ACTIVIDADES	CS CIENCIAS SOCIALES	EA EDUCACIÓN ARTÍSTICA	EV EDUCACIÓN EN VALORES	LL LENGUA Y LITERATURA
1. Veladas musicales en los salones burgueses	•			•
2. La comedia del arte y la comedia goldoniana	•	•		•
3. Una vida dedicada a la voz		•		
4. El virtuosismo: trinos, florituras y otros adornos		•		
5. Una orquesta en tus manos: el piano		•		
6. Los concertantes: dúos, tríos y cuartetos		•		
7. Lo que se conoce como ‘buscarse la vida’. Los viajes de Manuel	•	•		
8. Una familia muy musical	•	•		
9. Y de componer, ¿se vive?	•	•	•	
10. Subirse a la chepa y el recurso del tartamudeo			•	
11. La obra de Goldoni desde el punto de vista de un estudioso				•

ACTIVIDADES

1. VELADAS MUSICALES EN LOS SALONES BURGUESES

Manuel García vivió un tiempo de cambios y de gran convulsión social (no debemos olvidar que tenía unos 14 años cuando tuvo lugar la Revolución Francesa, en 1789). Esos cambios se evidenciaron en el ascenso de la burguesía que, a lo largo del siglo XIX, iba a convertirse en la clase social dominante.

La burguesía encontró en la música, y en las artes en general, un elemento de legitimación y de prestigio social. En el mundo de la música, los cambios sociales y culturales de comienzos del siglo XIX van a venir marcados por la creación de grandes teatros¹⁰ y salas de concierto, que vienen a sustituir a las iglesias y los palacios aristocráticos como lugares de interpretación musical y, también, por las veladas musicales en los nuevos salones burgueses que, en la mayoría de los casos, tendrán a la mujer y al piano como protagonistas.

El disfrute de la música se convierte en la excusa para que las familias reúnan en sus casas a literatos, a artistas y, sobre todo, a compositores e intérpretes que escuchan, opinan y hablan de música. En el marco de esas veladas, Manuel García presentó en París, hacia el final de sus días, sus cinco óperas de cámara (que él denominaba, usando el término francés 'opéra de salon') interpretadas por él mismo y sus alumnos más destacados, con acompañamiento de piano. Solo un grupo selecto de amigos y conocidos tendrían la oportunidad de disfrutar del espectáculo que ahora, casi doscientos años después, nos congrega en el Auditorio de la Fundación Juan March.

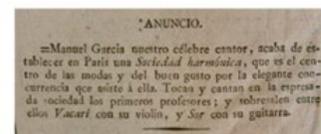
¹⁰ La ópera llega a sus cotas más altas convirtiéndose en el espectáculo preferido por la burguesía acomodada. Para acoger el creciente interés se necesitaban nuevas edificaciones, nuevos teatros con mayor capacidad y despliegue técnico para llevar a cabo las representaciones; de ahí la construcción de nuevos edificios.

¹¹ Puedes ver el programa completo en este enlace: <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:3562/datastreams/OBJ/content>.

¹² Aquí te lo transcribimos para facilitar su lectura: «Manuel García, nuestro célebre cantor, acaba de establecer en París una Sociedad harmónica, que es el centro de las modas y del buen gusto por la elegante concurrencia que asiste a ella. Tocan y cantan en la espresada sociedad los primeros profesores; y sobresalen entre ellos Vacari con su violín, y Sor con su guitarra».

1822

26 de junio: estrena su ópera *Florestán*.



Funda el Cercle de la rue Richelieu, un espacio de sociabilidad que le supondrá enfrentamientos con los empresarios teatrales parisinos.

Esta imagen está tomada del programa de mano de *Le cinesi*, publicado por la Fundación Juan March.¹¹ Lee con atención el Anuncio publicado en la prensa de la época y contesta:

-¿Por qué crees que ese espacio de sociabilidad supondría enfrentamientos con los empresarios teatrales?

-Investiga quiénes fueron el violinista Vacari y el guitarrista Sor, los dos protagonistas de las veladas musicales y con una vida muy interesante.

Y, además,

-Investiga sobre el concepto de *schubertiada*, ¿cuál es su origen?, ¿a qué famoso compositor están dedicadas?, ¿cuál fue su importancia en la *Historia de la Música*?

-Te proponemos un debate sobre algunos de los siguientes temas:

- La asistencia a espectáculos musicales, ¿debería ser gratuita o consideras que es importante que haya que pagar una entrada?
- Un espectáculo pensado para ser interpretado por estudiantes de canto en el salón de una casa, ¿debe ser llevado a un teatro o auditorio?
- La mujer y su importancia en la interpretación de música de salón durante el siglo XIX.

-¿Has vivido alguna vez la experiencia de escuchar música en directo?, ¿preferes la música grabada o la música en directo? (piensa que en el siglo XIX no existían dispositivos de grabación y reproducción de sonido; si querías escuchar música debía ser en directo).

-¿Compartes, comentas la música que escuchas con otras personas?, ¿alguna vez has quedado con otras personas para escuchar y hablar de música? (si es así, comenta el lugar donde os reunisteis, el tipo de música escuchada, la sensación de la experiencia,...).

ACTIVIDADES

2. LA COMEDIA DEL ARTE Y LA COMEDIA GOLDONIANA

¿Sabías que antes de la llegada de Carlo Goldoni una gran parte de lo que los espectadores italianos veían y escuchaban en la escena de un teatro era improvisado?

La comedia del arte —*commedia dell'arte*, en italiano— se inició en Italia, como un tipo de teatro popular, a mediados del siglo XVI y fue el género predominante hasta mediados del siglo XVIII. Además del uso de medias máscaras y de los rasgos peculiares de los personajes, una de sus principales características era la improvisación: los actores tenían unos personajes muy marcados y un guion básico sobre el que creaban sus interpretaciones.

En un primer momento Goldoni no pretendía ser un revolucionario, de hecho mantiene en muchas de sus obras los arquetipos de los personajes y, en algunos casos, las máscaras. Pero, paulatinamente, va dotando de personalidad propia a sus personajes, acercándoles a la vida real, y escribiendo el texto, primero de los papeles protagonistas, y pronto de todos los que participan en la obra. Inicialmente los actores se opusieron a las novedades de Goldoni pero poco a poco, y debido a la buena acogida por parte del público y de los empresarios, tuvieron que ir asumiendo la nueva realidad que implicaba la interpretación de un guion preestablecido y, por tanto, la memorización de sus papeles.

Al dotar a sus personajes de personalidad propia, Goldoni aprovechó sus obras para introducir cierta sátira social, evidenciando unas costumbres conservadoras y, en cierto modo, riéndose de los aristócratas. «Quien tiene mucho dinero lleva la nobleza en el bolsillo», es una de las frases que escucharás en italiano durante la interpretación. Otra de las interesantes características del teatro de Goldoni, como podremos ver en *I tre goggi*, es que sus obras se desarrollan en un mismo espacio y durante un único día.

ACTIVIDADES

- Busca información y describe cada uno de los personajes arquetípicos de la comedia del arte.
- ¿Qué es una sátira? Busca ejemplos de sátiras literarias y trata de profundizar en sus significados.
- ¿Sabes lo que es un meme?, ¿podría considerarse como un ejemplo gráfico de la sátira? Busca o crea un meme que soporte tus argumentos.
- Organiza en dos columnas, según sean característicos de la comedia del arte o de la comedia goldoniana, los siguientes elementos: máscaras, diálogos realistas, improvisación, personajes arquetípicos, crítica social, vida cotidiana, trama predefinida.
- Un barón, un conde y un marqués son tres de los protagonistas de la obra. Busca información sobre el origen y el significado de cada uno de estos títulos nobiliarios.

ACTIVIDADES

3. UNA VIDA DEDICADA A LA VOZ ¹³

En esta actividad vamos a centrarnos en dos de las facetas más destacadas de Manuel García, la de intérprete y la de profesor de canto.

Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García (1775-1832) nació en un barrio pobre, a las afueras de Sevilla. Hijo de un padre zapatero es muy posible que se aproximase por primera vez a la música en el monasterio agustino de Nuestra Señora del Pópulo, muy cercano a su casa. Las primeras noticias que de él tenemos como cantante son de Cádiz, donde aparece mencionado en 1791. Desde ahí su carrera, fruto de su talento natural para el canto, pero también de un estudio continuo y metódico, no haría más que prosperar llevándole a cantar en algunas de las ciudades y teatros más importantes del momento —Madrid, París, Turín, Nápoles, Roma, Londres, Nueva York, México— ¹⁴ y a codearse con los compositores de ópera más destacados, especialmente con Rossini que compondría para él el papel del Conde de Almaviva de su ópera *Il barbiere di Siviglia* (*El barbero de Sevilla*).¹⁵

Resulta curioso o, tal vez, no tanto:

Le barbier de Séville, obra de teatro de Beaumarchais, se estrenó en París en 1775, año en el que nacía Manuel García en Sevilla.

Manuel García interpretó al Conde de Almaviva en el estreno en Madrid de *Le nozze di Figaro* (traducido al español como *El matrimonio de Figaro*), la versión operística de la obra a cargo de Wolfgang Amadeus Mozart; fue el 20 de mayo de 1802.

Manuel García sería el encargado de interpretar el papel del Conde de Almaviva en el estreno de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini; fue en Roma, el 20 de febrero de 1816.

García interpretó *Il barbiere di Siviglia* de Rossini en Londres, el 10 de marzo de 1818 ¹⁶ y en México, el 29 de junio de 1827. Además, fue la primera ópera interpretada tras su llegada a Nueva York; fue el 29 de noviembre de 1825.

Además de ser valorado por su voz, Manuel García también lo fue por sus capacidades como profesor porque, como decían sus coetáneos, un buen maestro de canto se reconoce por sus alumnos y por sus clases pasaron algunas de las mejores voces del momento, entre ellas, las de sus propios hijos: Josefa Ruiz-García, Manuel García,¹⁷ María Malibrán y Pauline Viardot.

Como maestro de canto, García creía en la importancia de una constante exposición a todo tipo de música, como ejecutante y como oyente, y en el trabajo duro. Para él toda voz era apta para cantar y el secreto no estaba en la buena fortuna o en el talento natural. Pensaba que el saber cómo estudiar (calidad) era más importante que el estudio mismo (cantidad), y así se lo transmitía a sus alumnos. Como padre, hizo que sus hijos estuvieran expuestos a la música desde muy temprana edad y que aprendiesen idiomas —en sus memorias, Pauline Viardot señala que no recuerda su vida antes de saber música y tanto María como Pauline eran capaces de leer y escribir en, al menos, cuatro o cinco idiomas—.

Y tú, ¿qué opinas?

¿Crees que las personas tenemos un don, un talento natural, o que quienes destacan lo hacen por su tesón y esfuerzo?

¿Crees que todos tenemos las mismas posibilidades o que éstas vienen marcadas por nuestro origen o nuestra genética? Puedes utilizar la vida de García para desarrollar tus argumentos.

¿Todo el mundo puede cantar? En Internet encontrarás muchas referencias —artículos, libros, vídeos,...— sobre el tema. Os invitamos a que planteéis un debate en clase aportando argumentos al respecto.

¹³ Fíjate lo que la prensa de Londres escribió sobre su interpretación (*The Times*, 11-III-1818):

«Su voz es de tenor puro y, [...], de gran flexibilidad, fuerza y extensión. Su estilo es florido, llevado a un nivel que probablemente no ha sido nunca superado; su canto es la perfección de dicho estilo y es considerado como una mera exhibición de (dicho) arte y no puede sino producir gran satisfacción. [...] El papel del Conde de Almaviva, que el Señor García interpretó en esta ópera, requiere un buen actor, además de un consumado cantante; en ambos campos hizo completa justicia».

¹⁴ Siguiendo la estela de su padre, Manuel García (hijo) se convertiría en uno de los referentes de la enseñanza del canto en el siglo XIX. Además de escribir varios tratados al respecto, fue profesor de canto en el Conservatorio de París (1835-1848), en la Royal Academy of Music de Londres (1848-1895) y en el Royal College of Music de Londres (1883-1895). Se jubiló en 1895, a los 90 años.

¹⁵ En la actividad 'La voz es el espejo del alma' del cuaderno didáctico de *Il finto sordo* se puede encontrar información acerca de las diferentes tipologías vocales del canto lírico.

¹⁴ Véase la actividad: Lo que se conoce como 'buscarse la vida'. Los viajes de Manuel.

¹⁵ Busca alguna interpretación (en audio o, incluso mejor, en vídeo) de «Se il mio nome saper voi bramate» o de la serenata «Ecco ridente in cielo» de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, te permitirán hacerte una idea de lo que, en 1816, se esperaba de la voz de Manuel García y, al mismo tiempo, te ayudará a comprender su estilo como compositor.

ACTIVIDADES

4. EL VIRTUOSISMO: TRINOS,
FLORITURAS Y OTROS ADORNOS

El *Diccionario de la Lengua Española* nos dice, en la cuarta acepción del término, que, en lo que se refiere a un artista, un ‘virtuoso’ es la persona que domina de modo extraordinario la técnica de su instrumento. Esta definición nos lleva al Romanticismo, al individualismo, a la subjetividad y a la expresión de complejas e intensas emociones a través de las artes.

Es cierto que, tradicionalmente, cuando hablamos de virtuosos en el mundo de la música pensamos fundamentalmente en instrumentistas y, muy especialmente, en pianistas. Esto nos lleva de nuevo al comienzo del siglo XIX, al piano y a las figuras de Chopin (1810-1849) o Liszt (1811-1886) que, curiosamente, tenían como referente al gran violinista Niccolò Paganini (1782-1840). Pero no sería justo dejar de citar el virtuosismo vocal del que Manuel García hizo gala durante toda su carrera como solista.

Además, no podemos dejar de lado el hecho de que, como en los casos de los mencionados Paganini, Chopin o Liszt, son numerosos los virtuosos intérpretes que eran, también, compositores, hecho no tan habitual en el mundo del canto; de ahí que sea tan especial el caso de nuestro Manuel García, virtuoso del canto y reconocido compositor. Gracias, precisamente, a esa doble faceta de intérprete y compositor, a la que debemos unir la de docente, hoy podemos conocer un poco más sobre el virtuosismo que la audiencia podía esperar de un cantante de la primera mitad del siglo XIX. Porque en la partitura de *Tre goggi*, como en las de *Le cinesi* o en la de *Il finto sordo*, podemos encontrar la notación exacta que Manuel García diseñó como complejos ejercicios para su alumnado.¹⁸

¹⁸ Tradicionalmente, los compositores solían escribir la línea melódica y dejar que fueran los propios intérpretes los que añadieran sus propias improvisaciones. Sin embargo, el carácter pedagógico de estas óperas de cámara hace que todos los adornos y embellecimientos que García quería que sus alumnos practicaran y dominaran estén directamente escritos en la partitura.

¹⁹ Resulta curioso que, especialmente en Francia, y a pesar de ser muy del gusto del público, fueran muchos los críticos que echaran en cara a García su exceso de ornamentación e improvisación en sus interpretaciones: «Monsieur García debería de mostrarse más indiferente ante la burla del público de la ópera de París, y caer en la cuenta de que un acento expresivo, una canción bien fraseada y bien afinada, con pocos adornos pero bien situados, obtiene mejores resultados que los tours de force y todos los artificios y recurso estériles bajo los cuales rezuma mediocridad» (*Gazette Nationale*, 13-II-1808).

«Este joven cantante necesita volver a la sencillez, al canto expresivo y correcto, a la intención del compositor y finalmente a la partitura.» (*Gazette Nationale*, 3-IV-1808).

¿Sabías que ...

... el 21 de junio de 1824, García cantó en un concierto en el New Argyll Rooms en el que se presentó al público londinense un todavía niño Franz Liszt, que entonces tenía 12 años?

García era un consumado improvisador¹⁹ y quería que su alumnado también lo fuera. Pero, lejos de lo que pueda parecer, la improvisación no es fruto de una repentina inspiración, sino que se trabaja, se prepara de forma concienzuda estudiando líneas melódicas, progresiones armónicas y fórmulas que podrán utilizarse en el momento justo dando sensación de una aparente naturalidad y espontaneidad.

Fíjate en esta partitura, se trata de una serie de ejercicios tomados del *Método de canto de García* (publicado en Londres en 1824). Son ejercicios breves (4 compases) y progresivos en los que García va introduciendo más y más notas para ‘embellecer’ la propuesta inicial:²⁰

²⁰ Pincha sobre las imágenes de las partituras para acceder al audio que corresponde a cada una.

ACTIVIDADES

4. EL VIRTUOSISMO: TRINOS,
FLORITURAS Y OTROS ADORNOS CONT.

Presta atención a cómo esos adornos se reflejan, por ejemplo, en este fragmento de *Il finto sordo*.²¹

Allegretto

Pa - ri - gi mol - to mi pia - ce Bei pas - seg - gi,
bei ca - val - li, Ci son gro - si ca - pi - ta - li
Bel - le don - ne in quan - ti - tà

Esta sería la melodía sin todos los adornos introducidos por el compositor:

Allegretto

Pa - ri - gi mol - to mi pia - ce Bei pas - seg - gi, bei ca - val - li, Ci son
gros - si ca - pi - ta - li Bel - le don - ne in quan - ti - tà

¿Te animas a identificar los adornos utilizados en la primera partitura, es decir, las notas que no forman parte de la melodía inicial y que aparecen en el segundo ejemplo?

²¹ Puedes escuchar el fragmento en este enlace: <https://www.march.es/videos/?p0=11853&jwsource=cl>

Pasajes muy rápidos, llenos de adornos y ornamentos, frases largas e intensas y registros vocales amplios convierten a *I tre gobbi*, en todo un reto para los cantantes que, además, tienen que hacer creíble su interpretación.

Fíjate, por ejemplo, en el final del aria de Madama Vezzosa. Observa cómo García introduce más y más notas en cada sílaba a medida que hace que la cantante repita una y otra vez un mismo texto:

sta - re - moal - le - gra - men - te in pa - se tra de nu, sta - re - moal - le - gra -
men - te in pa - se tra de nu, ca - re gob - bet - to, ca - ro co - lù, sta - re - moal - le - gra -
men - te in pa - se tra de nu, ca - re gob - bet - to, ca - ro co - lù, sta - re - moal - le - gra -
men - te in pa - se tra de nu, sta - re - moal - le - gra - men - te in pa - se tra de nu, sta -
re - moal - le - gra - men - te in pa - se tra de nu, in pa - se tra de nu,
nu, in pa - se tra de nu, in pa - se tra de nu, in pa - se tra de nu,
de nu.

ACTIVIDADES

5. UNA ORQUESTA EN TUS MANOS: EL PIANO

Imagina un mundo sin electricidad y, por tanto, sin *smartphones*, consolas, televisiones, ¡ni siquiera radio ni música grabada! ¿Puedes? Seguramente los días se harían eternos, ¿verdad? Pues esa es la realidad a comienzos del siglo XIX, cuando se compuso nuestra ópera. Si querías música, tenías que acudir a espectáculos en directo o hacértela tú mismo. Esa es, entre otras, una de las razones por las que muchos de los salones de la floreciente burguesía del siglo XIX, o las instituciones públicas, los hoteles, bares, casinos, tuvieran un piano.

Como ya hemos comentado, Manuel García compuso *I tre gobbi* para ser interpretada en el salón de su casa por sus propios alumnos. Se trata de una ópera de salón y por eso no tendremos una orquesta en el foso —como suele ser habitual en las óperas—, ni siquiera una agrupación de cámara; el único instrumento que podrás escuchar en el Auditorio de la Fundación Juan March será el piano.

Así, con la interpretación de un intenso *Adagio* en el preludio —denominado *Sinfonía* en la partitura— a cargo del piano, comienza nuestra obra:²²



²² Pulsa sobre la partitura para escuchar el comienzo de la *Sinfonía*.



Giuliano Zuliani (grabador), Pietro Antonio Novelli (dibujo)
Escena final del intermedio «La favola de' tre gobbi» de Carlo Goldoni.
Estampa al buril, 1794 (*Opere teatrali*. Vol. XXXV. Venecia, Antonio Zatta e hijos)
© Casa-Museo Goldoni. Palacio Rizzo-Centani de Venecia (Italia)

ACTIVIDADES

5. UNA ORQUESTA EN TUS MANOS: EL PIANO CONT.

¿Sabías que ...

... a lo largo del siglo XIX, y antes de que se generalizaran las grabaciones, muchas personas tuvieron su primer contacto con las grandes sinfonías del Romanticismo a través de reducciones para piano. O que, antes de juntarse los cantantes y la orquesta en los ensayos de óperas y zarzuelas, hay lo que se conoce como ensayos ante piano, en los que el o la pianista debe acompañar a los cantantes para que estos se acostumbren a lo que, más adelante, interpretará la orquesta completa?

En estas dos partituras puedes ver un mismo fragmento, los primeros compases del Preludio de *Agua, azucarillos y aguardiente* —música de Federico Chueca y Joaquín Valverde—, en dos versiones distintas: la conocida como reducción para piano y la versión orquestal. Describe sus principales características y diferencias, ¿a qué instrumentos y/o familias orquestales se han asignado las funciones melódica, rítmica y armónica que tan bien se resumen en el piano?

Allegro

ACTIVIDADES

6. LOS CONCERTANTES:
DÚOS, TRÍOS Y CUARTETOS

Cuando escuchamos estas óperas de cámara no debemos olvidar nunca la función con la que fueron creadas. García creaba estas obras como auténticos talleres de práctica e innovación para que sus aprendices se enfrentaran a todos los desafíos que deberían afrontar a la hora de interpretar en público el género lírico.

Las arias permitían profundizar en los adornos más virtuosísticos y desplegar toda la capacidad vocal del intérprete, pero, posiblemente, fue en la escritura de conjuntos en la que García más destacó. Los conjuntos, también llamados concertantes, exigen precisión, tanto melódica como rítmica y, para García, eran un elemento fundamental en la formación del cantante.

Además de los recitativos y las arias correspondientes a cada uno de los personajes, en *I tre gobbi* escucharemos dúos, tríos y dos cuartetos que, con la intervención de todos los personajes de la historia, se convierten en apoteósicos finales de cada uno de los actos.

Uno de los elementos estructurales más característicos de este tipo de concertantes es la entrada escalonada de las distintas voces repitiendo una misma melodía —algo similar a lo que podría ser un canon—. Fíjate cómo van entrando paulatinamente las voces en este pasaje tomado del cuarteto final de la obra:²³

Allegro moderato

Vozzosa
Vi - va, vi - va l'al - le - gri - a, bel - l'a - ma - re, in com - pa - gni - a, vi - va, vi - va l'al - le - gri - a, bel - l'a -

Bellavita
Vi - va, vi - va l'al - le - gri - a, bel - l'a -

Macacco

Pargagnacco

8
V. ma - re, in com - pa - gni - a, vi - va, vi - va l'al - le - gri - a si bel l'a - mar, _____

B. ma - re, in com - pa - gni - a, vi - va, vi - va l'al - le - gri - a, bel - l'a - ma - re, in com - pa - gni - a, vi - va,

M. Vi - va, vi - va l'al - le - gri - a, bel - l'a - ma - re, in com - pa - gni - a, vi - va,

P. Vi - va,

14
V. Vi - va, vi - va l'al - le -

B. vi - va l'al - le - gri - a si bel l'a - mar, _____

M. vi - va l'al - le - gri - a, bel - l'a - ma - re, in com - pa - gni - a, vi - va, vi - va l'al - le

P. vi - va l'al - le - gri - a, bel - l'a - ma - re, in com - pa - gni - a, vi - va, vi - va l'al - le

²³ Algo similar se puede escuchar en el minuto 55:40 de *Le cinesi* (**Le cinesi**) o en el minuto 1:01:03 de *Il finto sordo* (**Il finto sordo**).

ACTIVIDADES

7. LO QUE SE CONOCE COMO 'BUSCARSE LA VIDA'.
LOS VIAJES DE MANUEL

Mucho se ha hablado de los viajes del joven Mozart por las cortes europeas, pero, sin duda, y con no tantos años de diferencia —Wolfgang Amadeus Mozart había nacido 19 años antes que García—, Manuel García recorrió muchísimos más kilómetros en su no tan larga trayectoria vital (ten en cuenta que sólo contaba 57 años cuando murió).

Nació en Sevilla, el 21 de enero de 1775, pero pronto, en 1791, se trasladó a Cádiz donde empezó a componer tonadillas y operetas que se estrenarían en Madrid (donde debuta como cantante en mayo de 1798). Tras pasar un tiempo medio exiliado en Málaga, en 1807, solicita el pasaporte para estudiar fuera de España y se marcha a París, donde debuta en febrero de 1808 iniciando su carrera internacional. Ya no regresaría a España.

En 1811 viaja a Turín y, más tarde, a Nápoles, donde perfecciona su técnica vocal y conoce a Rossini, con quien entabla una gran amistad —de hecho, Rossini compone expresamente para él el papel de Almaviva en *El barbero de Sevilla*—.

Tras volver a París en 1819 y pasar allí los que, probablemente, fueron sus mejores años como cantante, se marcha a Londres donde, en 1824, funda una prestigiosa Academia de Canto en su casa de Picadilly y publica sus *Exercises and Method of Singing* que, posteriormente, servirían de referencia a su hijo, Manuel Patricio.

Más tarde, en 1825, viajó a Nueva York con toda su familia (introduciendo la ópera italiana y las óperas de Mozart en Estados Unidos) y, en 1826, a México.

Finalmente, en 1829, retorna a París, donde fallece en 1832.

Resulta curioso:

Como decíamos anteriormente, Rossini compuso para él el papel del conde de Almaviva de *Il barbiere di Siviglia*. García interpretó ese personaje en Roma (en 1816), en Londres (en 1818), en París (en 1819) y en Nueva York (en 1825).

¿Te animas a dibujar en un mapa los trayectos recorridos por García a lo largo de su vida? Tal vez puedas, incluso, calcular —aproximadamente— los kilómetros recorridos en un mundo en el que no existían los coches, empezaban a aparecer los primeros trenes y, evidentemente, no existían los aviones.

Pero, ¿a qué se debía tanto cambio?

Pues, por un lado, a las inquietudes de nuestro protagonista que, como se evidencia en esta carta, sentía que su conocimiento musical se había estancado y que ya no podía aprender más en Madrid:

[dirigida al ministro, don Pedro Ceballos:]

Exmo. Señor.

Manuel García, profesor de música y primer tenor de los teatros de esta Corte de V.E. con la mayor veneración hace presente; que deseoso de adquirir en su profesión nuevos conocimientos que le constituyan más útil y benemérito a su patria, solicita pasar a los Reinos de Francia e Italia; y en este estado solo le resta implorar la venia de V.E. y demás auxilios que en iguales casos se acostumbra, pues sin tal circunstancia no puede verificar su viaje [...].

Madrid, 29 de marzo de 1807

Exmo. Señor
a los pies de V.E.

Manuel García
[firmado]

Más tarde, desde París viajaría a Italia buscando clases sistemáticas de técnica vocal.

Pero, en ocasiones, esos desplazamientos fueron debidos a contratiempos no deseados. Por ejemplo, su segunda mujer, Joaquina Briones, cuenta que fue la llegada a París de su primera esposa Manuela Morales y la hija de ambos la que le movió a marcharse a Londres.

Y, evidentemente, Manuel García también tenía un espíritu emprendedor que le llevó a probar fortuna, junto al resto de su familia —en el continente americano, Estados Unidos, primero, y México, posteriormente—.

A lo largo de esos viajes, García tuvo la oportunidad de encontrarse con grandes personalidades del mundo de la música: Gioacchino Rossini, Isabel Colbran, Lorenzo Da Ponte, Franz Liszt, Giovanni Ansani. Investiga sobre alguno de ellos.

ACTIVIDADES

8. UNA FAMILIA MUY MUSICAL

En 1825 «los García» llegaban a Nueva York para introducir la ópera italiana en un país en el que apenas se conocía el género. Pero ¿quiénes eran «los García»? Pues toda una familia de origen español capaz de combinar unos talentos musicales difícilmente igualables en la historia de la música. Y es que, si profundizamos en el árbol genealógico del protagonista de nuestra obra, podemos llegar a encontrarnos hasta cuatro generaciones de artistas reconocidos internacionalmente a través de diversas facetas relacionadas con la música: cantantes, compositores, instrumentistas o maestros de diversas disciplinas. Artistas que convivieron, y que fueron admirados, por contemporáneos como Hector Berlioz, Frédéric Chopin, Clara Schumann, Charles Gounod, Franz Liszt, Richard Wagner, George Bizet, Johannes Brahms o Gabriel Fauré.

Manuel García orientó el futuro musical de sus descendientes desde sus propios matrimonios: sus dos esposas eran cantantes e interesadas en la educación musical de sus hijos e hijas. García se casó dos veces: en 1797 con la soprano, y bailadora de boleros Manuela Aguirre Morales, conocida como Manuela Morales, con la que tendría cuatro hijos (una de ellos Josefa Ruiz-García); y, hacia 1804, con la soprano catalana María Joaquina Sitches Briones, conocida como Joaquina Briones, con la que tuvo tres hijos: Manuel Patricio García Sitches (en 1805), María Felicia García Sitches —conocida como María Malibrán (en 1808)— y Michelle Ferdinande Pauline García Sitches —conocida como Pauline Viardot (en 1821)—.²⁴

La vida de «los García» es realmente apasionante y te animamos a que profundices, especialmente, en las historias de sus tres hijos con María Briones: Manuel Patricio García, barítono, inventor del laringoscopio y uno de los más reconocidos maestros de canto de todos los tiempos; María Malibrán, sin duda, la cantante más reconocida de su época; y Pauline Viardot, cantante, pianista y compositora cuya obra se está recuperando en los últimos años.

Árbol genealógico:

Realiza un árbol genealógico en el que aparezca nuestro protagonista y sitúa en él —dejando claras las relaciones familiares entre ellos—, al menos, a los siguientes personajes:

Manuela Aguirre Morales (1776-1836)

María Joaquina Briones (1780-1864)

Manuel Patricio García (1805-1906)

María Malibrán (1808-1836)

Pauline Viardot (1821-1910)

Eugénie Mayer (1815-1880)

Charles-Auguste de Bériot (1802-1870)

Louis Viardot (1800-1883)

Investiga si alguno de los descendientes de Manuel Patricio, María y/o Pauline también se dedicaron a la música y, en su caso, incorpóralos a tu árbol genealógico de «los García», una de las familias más musicales de la historia.

²⁴ ¿Te interesa saber a qué se debió el cambio de apellidos de sus hijas? Tal vez encuentres la solución en [esta entrada](#) de la Wikipedia.

ACTIVIDADES

9. Y DE COMPONER, ¿SE VIVE?

¿Conoces el nombre de la persona que ha compuesto las canciones que escuchas habitualmente?, ¿o que ha escrito el guion de tu serie favorita?; ¿sabrías decir el nombre de tres escritores de la actualidad?

No resulta fácil vivir de la creación, de hecho, hay quien dice que el mundo de la cultura está en una continua precariedad y únicamente los grandes nombres pueden vivir cómodamente de ella. Lo cierto es que es muy posible que puedas decir el nombre de la persona o el grupo que canta una determinada canción, pero que no sepas quién ha escrito la música y la letra de esa canción —puede coincidir que quien canta sea también quien escribe, pero no es lo más habitual—.

Esta situación, que se da en todos los géneros musicales no es nueva; de hecho, cuentan que, en 1816, cuando Manuel García estaba en lo más alto de su carrera como solista, recibió tres veces más dinero por cantar el personaje del conde de Almaviva en el estreno de *Il barbiere di Siviglia* que el que había recibido Rossini por componer la ópera.

Pero, si ya es y era difícil vivir de la creación, todavía lo es, y lo era, mucho más para una mujer.²⁵ Y es que Pauline Viardot, una de las hijas de Manuel García, de la que precisamente en 2021 se cumple el bicentenario, compuso canciones, en español, francés, italiano, alemán y ruso, y varias óperas de salón para voces y piano, pensadas como entretenimiento para sus alumnos. Una de ellas fue la opereta *Cendrillon*, que inauguró el formato de Teatro Musical de Cámara en la Fundación Juan March.²⁶

De ella, dijo Clara Schumann que era la mujer con más talento que había conocido; y Franz Liszt, declaró: «con ella, el mundo por fin ha encontrado una mujer compositora de verdadero genio».

¿No conoces el nombre de ninguna compositora? Échale un vistazo al *Mapa de creadoras* de la *Historia de la Música*, de Sakira Ventura, y descubre lo que te estás perdiendo: *Creadoras de la Historia de la Música*

²⁵ Si quieres conocer datos concretos sobre la creación musical de mujeres en la actualidad, puedes recurrir a los estudios *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* y *¿Dónde están las mujeres en las artes escénicas?* de la Asociación 'Clásicas y Modernas' y la Fundación SGAE.

²⁶ Te recomendamos la visualización de *Cendrillon*, una opereta de salón en tres actos para siete voces y piano, basada en el cuento de *La cenicienta*, compuesta por Pauline Viardot e interpretada en el Auditorio de la Fundación Juan March los días 12, 14 y 15 de febrero de 2014: <https://youtu.be/wvJAFawzt04>.



Ary Scheffer. *Retrato de Paulina Viardot*.
Óleo sobre lienzo, 1840. Museo de la Vida Romántica (París)

ACTIVIDADES

10. SUBIRSE A LA CHEPA Y
EL RECURSO DEL TARTAMUDEO

En un momento de la obra, el barón Macacco dice: «Ma mi son venuti in cupola davvero» que se puede traducir como: «Se me están subiendo a la chepa en verdad», una expresión coloquial que solemos utilizar para señalar que a alguien le están tomando la delantera o faltando al respeto.

Hay quien usa la palabra ‘chepa’ para referirse a la espalda, en general, pero normalmente, tal como consta en el *Diccionario de la lengua española*, hace referencia a una ‘corcova’ (corvadura anómala de la columna vertebral, o del pecho, o de ambos a la vez) o una ‘joroba’ (giba, corcova, chepa).

Carlo Goldoni utiliza las características físicas de los personajes masculinos, y el trastorno del habla de otro de ellos para, a través del personaje de Madama Vezzosa, ridiculizarles, humillarles y reírse de ellos. Y es que, como hemos visto en otros apartados de este cuaderno, Goldoni supera con sus textos los límites impuestos por la comedia del arte, pero vive de ella en algunos aspectos concretos de su dramaturgia; por ejemplo, manteniendo el personaje cómico del *tartaglia* (el tartamudo), que provoca la risa del público con su tartamudez.

A continuación, encontrarás algunos fragmentos de la obra —aquí en la traducción al castellano— que lo evidencian:

1) Madama Vezzosa conversa con el marqués Parpagnaco:

MV Querido Parpagnacco mío, todo hermosura y todo brío, y eso no sé qué que en la espalda tenéis no es nada, nada de nada.

P Os diré que los grandes pensamientos de la mente hacen que la espalda se curve, y me da pena que se quede curvada, me da pena.

MV La montañita os favorece, sois guapo, sois guapo, sois guapo, de verdad.

P El dinero me hace guapo, no es nada, no es nada, no es nada en verdad.

MV [*aparte*] Si me crees, papanatas, estás muy equivocado: quiero tu cartera, no te quiero a ti.

2) Madama Vezzosa conversa con el barón Macacco:

M Ma-ma-ma-ma-ma-madama, os pi-pi-pi-pi-pido perdón.

MV Al servicio del barón Macacco estoy.

M ¿Qué qué qué ha-ha-ha-ha-céis?

MV Qué qué qué bie-bie-bie-bien.

MV [*aparte*] Que te den morcilla. ¡Oh, qué hermosa figura! Se puede decir que es un monstruo de la naturaleza.

Más adelante:

M Que-que-que-que-que-querida.

MV ¡Gua-gua-gua-guapo!

Te sugerimos plantear un debate en el aula sobre la ridiculización de los defectos físicos de los personajes y te dejamos algunas cuestiones para reflexionar e investigar antes del debate:

- Desde la perspectiva actual, ¿crees que este tratamiento de los personajes sería aceptable?
- ¿Alguna vez has juzgado a alguna persona por su apariencia física (por su peso, su talla o, incluso, por el hecho de llevar algún tatuaje o piercing)?, ¿y por alguna discapacidad o dificultad personal?
- ¿Qué te parece la frase ‘personas normales somos todos’ que aparece en [este vídeo](#)?
- ¿Crees que cualquier persona puede ‘hacer arte’? Te animamos a que veas [este vídeo](#) antes de defender tus planteamientos.
- Y, no te pierdas [esta conversación](#) con el escritor Jordi Sierra i Fabra en la que reconoce públicamente ser tartamudo; seguro que te hará entender la tartamudez desde un punto de vista muy distinto.

ACTIVIDADES

11. LA OBRA DE GOLDONI DESDE EL PUNTO DE VISTA DE UN ESTUDIOSO

ENTREVISTA A VÍCTOR PAGÁN, COLABORADOR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

¿Qué te movió a estudiar la obra de Goldoni?

En realidad, en un primer momento fue el interés por el teatro italiano en general. Luego llegó el siglo XVIII y con él, Carlo Goldoni, veneciano y comediógrafo. Y ahí ya entraron en juego las representaciones que hacía una compañía como el Piccolo Teatro de Milano que pude ir viendo en distintas ocasiones. Porque si algo tenía claro es que el teatro es para ser visto u oído, no solo para ser leído. Las representaciones me iban a permitir entender mejor los mecanismos ideológicos o sociales que encierran estas obras. Además, como me gustaba tanto, los demás decían que era mi especialidad. Alguna profesora me decía que Goldoni no lo veríamos en clase porque ya me lo sabía todo. No era cierto, pero resultaba divertido que ellos pensaran de esa forma. Seguí mis estudios y entraron muchos elementos en juego: el teatro barroco cantado, o sea la fiesta barroca atrajo mi atención de forma especial, pero Goldoni seguía presente. Por eso cuando decidí que mi tesis de doctorado fuera la edición de una fiesta barroca muy de comienzos del siglo XVIII de un autor poco conocido, desconcertó a alguno. Sin embargo, después de varios meses —quizás un año, no me acuerdo bien— decidí cambiar el tema y volver a Goldoni, seguía siendo mucho más divertido y moderno...

Tras dedicar una gran parte de tu vida a este personaje, ¿qué es lo que más destacarías de su biografía?, ¿y de su obra?

Con la investigación de la tesis le dediqué a Goldoni unos cuantos años, pero nunca son bastantes: este caballero veneciano vivió y escribió mucho. Él escribió para vivir, ya que era su profesión: un comediógrafo que escribía para ser representado, que usaba el teatro como una herramienta de análisis de los individuos. O lo que es lo mismo de la sociedad que él conocía; todo esto me resultaba moderno y necesario, desde un planteamiento sociológico; y todo era divertido para mí. De todas maneras, resulta casi imposible saberlo todo sobre Goldoni, pero es interesante estudiar sus obras, sus memorias y su vida.

Se dice que Goldoni inició una nueva corriente teatral que pronto se extendería por toda Europa, ¿en qué consiste?

Pues, precisamente en Italia Goldoni es uno de los primeros que escribe sus obras; fija el texto también para ser leído y divulgado a través de las ediciones que él mismo se ocupa

de preparar. Él tiene siempre una mentalidad práctica, la de un comerciante: su obra se representa en un escenario y da unas ganancias, pero también se publica para ser leída por las clases cultas. Con una finalidad comercial y al mismo tiempo va evolucionando, porque su sociedad evoluciona. Otro dato importante para mí es que hay un par de obras que hablan del teatro mismo: de cómo se hace el teatro. La primera, de 1750, *Il Teatro Comico*, que es una especie de manifiesto en el que los actores hablan de cómo se debe hacer el teatro en ese momento. Es una especie de alegato en defensa de los cambios que Goldoni iba imponiendo poco a poco en el hecho teatral dentro del ámbito italiano. En pocas palabras es un planteamiento esperanzador que mira al futuro; el título solo se ha traducido una vez como *El Teatro Cómico*; el traductor o adaptador fue mi profesor Ángel Chiclana (1993), pero no se ha representado nunca. El segundo texto que escribí sobre el teatro es para mi gusto estupendo, porque en él refleja los entresijos del teatro lírico de su época: *L'impresario delle Smirne*. ¡Esta obra es maravillosa! En 1985 la vi en la Comédie Française —dirigida por Jean-Luc Boutté— y siempre la recuerdo porque aún hoy se siguen viviendo situaciones similares en el mundo del teatro lírico. Y vaya por ahora un par de aclaraciones en torno a esta obra: el texto es de 1759, así que Goldoni ya estaba bastante desilusionado con su lucha de su reforma. Esto se nota porque en el texto el autor cargó las tintas en las críticas que hace de las mujeres y hombres que forman parte del tinglado teatral: les dibuja con todas sus miserias y defectos, pero con la idea de que ellos se reconozcan y corrijan sus errores; no pretende destruirlos o descalificarlos sin más. El otro dato es que esta obra nunca se ha representado en España porque ni siquiera se había traducido al español. Hace unos años, cuando estaba a punto de concluir mi tesis, un buen amigo, Anselmo Alonso, la tradujo como regalo —dado que sabe cuánto me gusta—, así que la incluí en el catálogo de la tesis. Desde entonces hemos intentado llevarla a escena, pero no ha sido posible. Es una pena, pero el día que se pueda ver *El empresario de Esmirna* se descubrirá hasta qué punto Goldoni conocía a las mujeres y hombres que hacían teatro en su época. Y en todas las épocas, dado que hemos cambiado muy poco en esas cosas. Oye, no puedo dejar de mencionar otras magníficas producciones goldonianas que he visto a lo largo de los años: *Arlecchino, servitore di due padroni* (1984), *Un dels últims vespres de Carnaval* (1986), *Le baruffe chiozzotte* (1992), *Il ventaglio* (2007), *La famiglia del antiquario* (2008) y *Els Feréstecs* (2014), dirigidas por Giorgio Strehler, Luca Ronconi o Lluís Pasqual.

ACTIVIDADES

11. LA OBRA DE GOLDONI DESDE EL PUNTO
DE VISTA DE UN ESTUDIOSO CONT.**¿Qué vamos a ver y escuchar en el Auditorio de la Fundación Juan March?**

En esta ocasión es una obra de sus años de juventud (muy distinta al *Empresario* que te he contado antes); está dentro del grupo de obras con música que le sirvieron para experimentar por primera vez en el teatro. Los creadores de todas las épocas siempre han experimentado —unos más, otros menos—, así que Carlo desde joven experimentó mucho. Este intermedio fue el primero de ese grupo de obras que se escribió para cantantes, no solo actores que interpretaban algún número suelto. La obra de Goldoni contó en su estreno con música de Vincenzo Ciampi. Sin embargo, hay que tener presente que lo que veremos y oiremos es la versión que hizo Manuel García, hacia 1831, en París; no se trata de la obra original de 1749. En este caso han pasado más de 80 años, así que los gustos y modas han cambiado: lo que era una novedad en una época, ya es antiguo tantos años después.

La obra, la herencia de Carlo Goldoni, ¿sigue presente en el teatro actual?

Sí, la forma de mirar a los personajes se puede decir que es la misma: miramos al otro, o nos miramos a nosotros, casi con los mismos criterios; no hemos cambiado tanto (ya sé, ¡esto ya te lo había dicho!). Hay temas que él no tratará en sus obras; por ejemplo, la iglesia (o sea la religión) o el estado (lo político) no entran en su perspectiva. Y en cambio se esmera con gusto y regusto en el análisis de la mujer, de distintos estratos sociales, y del hombre de su época. Mira a las diferencias sociales con la idea que cada individuo mejore su forma de ser y de pensar. No se trata de un revolucionario violento, más bien de un reformador, de uno que invita a reflexionar para que los cambios sean reales, conscientes y profundos. Pero ahora la forma de plasmarlo resulta bastante menos inocente, sencilla o fresca. Nuestra forma de mirar es mucho más incisiva, analítica o cínica. En fin, sigue presente, pero de otra forma, ¡por suerte el teatro nos lo devolverá en cada representación interpretado por los artistas de cada momento, así que se seguirá ahí, pero renovado!



Lorenzo Tiepolo (dibujante). *Retrato del comediógrafo italiano Carlo Goldoni*. Dibujo al carboncillo, hacia 1761. Museo Albertina de Viena (Austria)

PROPUESTA DIDÁCTICA BIBLIOGRAFÍA

Andrés Moreno Ferrer, Alberto Romero Ferrer. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006

Emilio Casares (ed.). *Diccionario de la música española e iberoamericana*, vol. 10. Madrid, Sociedad General de Autores / Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2000

Emilio Casares. «Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano Manuel del Popolo García», en *Papeles del festival de música española de Cádiz*, nº 1, 2005

Manuel García. *I tre gobbi* (programa de mano). Madrid, Fundación Juan March, 2021

Manuel García. *Il finto sordo* (programa de mano). Madrid, Fundación Juan March, 2019

Manuel García. *Il finto sordo*, cuaderno didáctico. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2019

Manuel García. *Le cinesi* (programa de mano). Madrid, Fundación Juan March, 2017

Manuel García. *Le cinesi*, cuaderno didáctico. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2017

James Radomski. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002

Jesús Cruz Valenciano. «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 30, enero-diciembre 2017, pp. 57-85

Pauline Viardot. *Cendrillon* (programa de mano). Madrid, Fundación Juan March, 2014

Pietro Longhi (pintor). *Escenas de género: La tentación*
Óleo sobre lienzo, hacia 1746 © Museo Metropolitano de Nueva York (Estados Unidos)





4

LIBRETO

Italiano y castellano
44



CUADERNOS
DIDÁCTICOS

LIBRETO

SINFONIA

ATTO PRIMO

N° 1. INTRODUZIONE

*Camera con due porte
Sorte Madama Vezzosa con un servitore.*

MADAMA VEZZOSA
Sì lo so, non replicar,
tutti muoiono per me;
Poverini! Sai perché?
Perch'io sono la Vezzosa,
tutta grazia e spiritosa.
Che! Tu ridi? Ignorantaccio!
Chiedi a tutta la città,
se dich'io la verità.

Parte il servo.

RECITATIVO

MADAMA VEZZOSA
Per tutte le botteghe
so che di me si parla;
per le vie, per le piazze e per le case,
in ogn'angolo al fin della città,
non si fa che parlar di mia beltà.

Torna il servo e le parla piano.

Come? Chi è? Il marchese Parpagnacco?
Venga, venga, è padrone.

Parte il servo.

Costui fa il signore,
benché nato villan, ma non importa oggi;
ha denaro in quantità,
porta nel suo taschin la nobiltà.

Viene il marchese Parpagnacco.

N° 2. DUETTO

Parpagnacco, Vezzosa

PARPAGNACCO
Riverente a voi s'inchina
il marchese Parpagnacco,
che ogni sera, ogni mattina
sempre, sempre vi amerà.

MADAMA VEZZOSA
Io gli faccio riverenza,
è il marchese Parpagnacco
che con quei vezzosi rai
mi fa ogn'ora delirar.

PARPAGNACCO
Ah, madamina Vezzosa,
quanto siete omai vezzosa.

MADAMA VEZZOSA
Caro Parpagnacco mio
tutto bello e tutto brio,
ma quel certo non so che,
che voi sulla schiena avete
non è nulla, non è niente.

SINFONÍA

ACTO PRIMERO

N° 1. INTRODUCCIÓN

*Habitación con dos puertas
Entra Madama Vezzosa con un criado.*

MADAMA VEZZOSA
Sí, lo sé, no hace falta que lo repitas,
todos se mueren por mí;
¡pobrecitos! ¿Sabes por qué?
Porque yo soy la más Encantadora,
toda chispa y gracejo.
¿De qué te ríes? ¡Palurdo!
Pregúntale a toda la ciudad
si digo la verdad.

Se marcha el criado.

RECITATIVO

MADAMA VEZZOSA
Por todos los comercios
sé que de mí se habla,
por las calles, por las plazas y por las casas,
en cada rincón de la ciudad,
no se hace otra cosa que hablar de mi hermosura.
Vuelve el criado y le habla en voz baja.

¿Cómo? ¿Quién es? ¿El marqués Parpagnacco?
Que pase, que pase, está en su casa.

Se marcha el criado.

Este se hace el señorito,
aunque nació villano, pero hoy ya no importa;
quien tiene mucho dinero
lleva la nobleza en el bolsillo.

Entra el marqués Parpagnacco.

N° 2. DÚO

Parpagnacco, Vezzosa

PARPAGNACCO
Ante vos se inclina
el marqués Parpagnacco,
que cada noche, cada mañana,
siempre, siempre os amarà.

MADAMA VEZZOSA
Yo le hago una reverencia;
es el marqués Parpagnacco
el que, con esos ojos cautivadores,
me vuelve loca.

PARPAGNACCO
Ah, madamina Vezzosa,
sois realmente encantadora.

MADAMA VEZZOSA
Querido Parpagnacco mío,
todo hermosura y todo brío,
y ese no sé qué
que en la espalda tenéis
no es nada, nada de nada.

LIBRETO

PARPAGNACCO

Vi dirò che i gran pensieri della mente
nella schiena fino incurva,
e mi dà pena fissa incurva,
e mi dà pena.

MADAMA VEZZOSA

Vi dà grazia il monticello,
siete bello, siete bello,
siete bello, in verità.

PARPAGNACCO

Il denaro mi fa bello,
non è niente, non è niente,
non è niente in verità.
Io son ricco, lo sapete,
ne ho feudi, ne ho campagne
e palazzi e servitù,
ne ho carrozze, ori, argenti
e diamanti, e in contanti
tanto quanto v'è al Perù.

MADAMA VEZZOSA

Lei ha feudi, ne ha campagne
e palazzi e servitù,
e diamanti, e in contanti
tanto quanto v'è al Perù.

RECITATIVO

PARPAGNACCO

Una cosa mi manca.

MADAMA VEZZOSA

E cosa mai,
poiché avete tant'oro e ricche spoglie?

PARPAGNACCO

Mi manca... lo dirò: una bella moglie.

MADAMA VEZZOSA

Una tal donna
sarà ben fortunata
se la trovi, signore.

PARPAGNACCO

Io l'ho trovata!

MADAMA VEZZOSA

E chi è mai? E chi è mai?
Sarà sicuro giovine com'è lei,
graziosa e bella.

PARPAGNACCO

Lo volete saper? Voi siete quella!

MADAMA VEZZOSA

Io? Davvero! Lo credo? Oh me felice!
Oh che sorte! Oh che grazia! Che contento,
quas'impazzir dall'allegria mi sento.
(Se mi credi, minchion, la sbagli affè,
voglio la borsa tua, non voglio te.)

PARPAGNACCO

Os diré que los grandes pensamientos de la mente
hacen que la espalda se curve,
y me da pena que se quede curvada,
me da pena.

MADAMA VEZZOSA

La montañita os favorece,
sois guapo, sois guapo,
sois guapo, en verdad.

PARPAGNACCO

El dinero me hace guapo,
no es nada, no es nada,
no es nada en verdad.
Yo soy rico, ya lo sabéis,
tengo feudos, tengo tierras,
palacios y servidumbre;
tengo carrozas, oro, plata
y diamantes, y todas las monedas
que hay en el Perú.

MADAMA VEZZOSA

Usted tiene feudos, tiene tierras
palacios y servidumbre;
y diamantes, y todas las monedas
que hay en el Perú.

RECITATIVO

PARPAGNACCO

Una cosa me falta.

MADAMA VEZZOSA

¿Y qué puede ser,
dado que tenéis tanto oro y ricos tesoros?

PARPAGNACCO

Me falta... lo diré: una bella esposa.

MADAMA VEZZOSA

Tal mujer
será muy afortunada
si la encuentra, señor.

PARPAGNACCO

¡Ya la he encontrado!

MADAMA VEZZOSA

¿Y quién es? ¿Y quién es?
Seguro que es tan joven como usted,
graciosa y hermosa.

PARPAGNACCO

¿Lo queréis saber? ¡Sois vos!

MADAMA VEZZOSA

¿Yo? ¿En serio? ¿Será verdad? ¡Ay, qué feliz soy!
¡Ay, qué suerte! ¡Qué privilegio! ¡Qué alegría,
me vuelvo loca de contenta!
(Si me crees, papanatas, estás muy equivocado:
quiero tu cartera, no te quiero a ti.)

LIBRETO

PARPAGNACCO
Questa vostra allegrezza,
m'empie il cor di dolcezza;
súdo, smanio e deliro,
rido per il contento, e poi sospiro.

N° 3. ARIA

Parpagnacco

PARPAGNACCO
Quegli occhietti belli, belli,
m'hanno fatto innamorar;
quei labbretti cari, cari,
mi potrebbero consolar.
Quel ch'io vedo e ch'io non vedo,
mi fa sempre sospirar.
Occhi vezzosi,
labbri amorosi,
via, non mi fate più delirar.
Sì, vezzosetta,
cara, caretta,
io non saprei...
io non vorrei...
che tu m'avessi ad ingannar.

RECITATIVO

MADAMA VEZZOSA
Ah, mio caro Marchese, eh faccia grazia,
dove ha comprato mai quel bel diamante,

spiritoso e brillante?
Certamente è un incanto!

PARPAGNACCO
Le piace?

MADAMA VEZZOSA
Signor sì, mi piace tanto.

PARPAGNACCO
Padrona!

MADAMA VEZZOSA
Mí meraviglio.

PARPAGNACCO
E via.

MADAMA VEZZOSA
No certo.

PARPAGNACCO
Mí fa torto.

MADAMA VEZZOSA
Ma poi... non vo'... non vo'.

PARPAGNACCO
E lo prenda...

MADAMA VEZZOSA
Via, via... lo prenderò.
Viene il servo e parla a Madama.

PARPAGNACCO
Esta alegría vuestra
me llena de dulzura el corazón;
súdo, me agito y deliro,
me río de gozo y luego suspiro.

N° 3. ARIA

Parpagnacco

PARPAGNACCO
Esos ojitos tan bonitos,
me tienen enamorado;
esa boquita tan preciosa
me quita todas las penas.
Lo que yo veo y lo que no veo,
me hace siempre suspirar.
Ojos hermosos,
boca amorosa,
venga, no me hagáis delirar.
Sí, zalamera,
querida mía,
yo no sabría...
yo no querría...
que me fueras a engañar.

RECITATIVO

MADAMA VEZZOSA
Ah, mi querido Marqués, eh, haga el favor,
¿dónde ha comprado ese bonito diamante,

atrevido y brillante?
¡Ciertamente es precioso!

PARPAGNACCO
¿Le gusta?

MADAMA VEZZOSA
Sí, señor, me gusta mucho.

PARPAGNACCO
¡Sírvase!

MADAMA VEZZOSA
Me sorprende.

PARPAGNACCO
Venga.

MADAMA VEZZOSA
De ninguna manera.

PARPAGNACCO
Me ofende.

MADAMA VEZZOSA
Pero luego... no quiero... no quiero.

PARPAGNACCO
Tómelo...

MADAMA VEZZOSA
Está bien... lo tomaré.
Entra el criado y habla con Madama.

LIBRETO

Con licenza, (il barone Macacco mi viene a visitar? Non so che dire; farlo indietro tornar non è creanza: venga pur, ch'io l'attendo in questa stanza.)

Parte il servo.

Oh gioia mia diletta,
sono imbrogliata assai, vi è mio fratello,
uomo senza cervello, e assai manesco,
se vi vede con me, voi state fresco.

PARPAGNACCO
Dunque che deggio far?

MADAMA VEZZOSA

Io vi consiglio,
per fuggire dal periglio,
nascondervi colà.

PARPAGNACCO

Poi, se mi trova?

MADAMA VEZZOSA

Lasciate fare a me.
Difendervi prometto.

Si ritira in una camera.

Vi vuol un po' d'ingegno
a far l'amor con questo e con quell'altro;
e vi vuol pronto labbro ed occhio scaltro!

Viene il Macacco.

MACACCO

Ma-ma-ma-ma-ma-ma-madama,
vi chie-chie-chiedo perdono.

MADAMA VEZZOSA

Del barone Macacco serva sono.

MACACCO

Co-sa fa-fa-fa-fa-te?

MADAMA VEZZOSA

Io sto be-be-be-be-bene.

MACACCO

Non mi co-co-co-co-corbellate.

MADAMA VEZZOSA

Pensi lei, Signor sì,
parlo anch'io qualche volta co-così.

MACACCO

Io son in-na-na-na-morato
di voi, mia, mia mia be-be-bella,
viver non po-po-posso
senza chia-chia-chiamar aita
da voi, che che che siete la mia vita.

MADAMA VEZZOSA

(Che ti venga la rabbia.
Oh che bella figura!
Questo può dirsi un mostro di natura.)

MACACCO

Le ra-ga-ga-ga-gazze
mi co-co-corrone dietro.
Vorriano ch'io fo-fo-follemente
le amassi, ma non fa-fa-fanno niente.

Con licencia, (¿el barón Macacco me viene a visitar? No sé qué decir; no es cuestión de mandarle de vuelta: que pase, que yo le espero en esta habitación.)

Se va el criado.

Oh, mi querido tesoro,
estoy en apuros, está aquí mi hermano,
hombre descerebrado y muy violento:
si os ve conmigo, vais listo.

PARPAGNACCO

¿Qué debo hacer entonces?

MADAMA VEZZOSA

Yo os aconsejo,
para huir del peligro,
que os escondáis allí.

PARPAGNACCO

¿Y luego, si me encuentra?

MADAMA VEZZOSA

Dejadme a mí,
prometo defenderos.

Se retira en una habitación.

Hace falta un poco de ingenio
para hacer el amor con este y con aquel;
¡y hace falta lengua suelta y mirada astuta!

Entra Macacco.

MACACCO

Ma-ma-ma-ma-ma-ma-madama,
os pi-pi-pi-pi-pido perdón.

MADAMA VEZZOSA

Al servicio del barón Macacco estoy.

MACACCO

¿Qué qué qué ha-ha-ha-ha-céis?

MADAMA VEZZOSA

Yo estoy bie-bie-bie-bie-bien.

MACACCO

No os ri-ri-ri-ri-riais de mí.

MADAMA VEZZOSA

Fíjese usted, Señor,
yo también hablo alguna vez a-así.

MACACCO

Yo estoy ena-na-na-morado
de vos, hermosa mí-mí-mía,
vivir no pue-pue-puedo
sin pe-pe-pe-pe-pedir vuestra ayuda,
por-por-por-porque sois mi vida.

MADAMA VEZZOSA

(Que te den morcilla.¹
¡Oh, qué hermosa figura!
Se puede decir que es un monstruo de la naturaleza.)

MACACCO

Las chi-chi-chi-chi-chicas
me per-per-persiguen.
Querrían que yo las amara
locamente, pero no ha-ha-ha-hacen nada.

¹ Que te den morcilla: Goldoni utiliza la expresión "che ti venga la rabbia", que significa literalmente "que cojas la rabia". Antiguamente, para eliminar a los animales que contagiaban la rabia, se les daba morcilla envenenada con estricnina, de ahí la expresión "dar morcilla" con el significado de mostrar rechazo o desprecio hacia alguien.

LIBRETO

N° 4. ARIA

Macacco

MACACCO

Sono ancora raga-ga-gazzo,
non ci penso un ca-ca-cavolo,
le ma-ma-mando tutte al diavolo
que-queste donne bu-bu-bugiarde,
e ma-maliarde se-senza pietà.
Per voi sola divengo pa-pazzo
e vi voglio be-be-be-bene;
e di ca-ca-ca-cavarmi di pene
mi farete la ca-carità.

RECITATIVO

MADAMA VEZZOSA

Caro signor Macacco,
quando lei fosse sposo,
sarebbe poi geloso?

MACACCO

Pe-pe-pensate:

vorrei che la mia sposa
fosse co-co-corteggiata
e spiritosa chia-chia-chia-mata.

Viene il servo.

MADAMA VEZZOSA

Mi permettete?

MACACCO

Sì, sì, signora sì.

MADAMA VEZZOSA

Oh questa è bella affè.
Se quest'altro sen vien, saranno tre.
(Sì, sì, veng'ancor lui,
soggezione non mi prendo di costui.)

Parte il servo.

Giacché non è geloso,
caro signor barone,
con buona permissione,
un altro cavalier vuol visitarmi,
onde la prego in libertà lasciarmi.

MACACCO

Fa-fa-fa-fa-te pure,
so anchi-ch'io l'usanza,
mi mi riti-tiro in questa stanza.

Entra in un'altra camera.

MADAMA VEZZOSA

Questo sarebbe il caso
per una cui piacesse
di vivere al gran mondo;
ha la vita piegata e il capo tondo.

Il conte Bellavita e detta.

BELLAVITA

Al volto porporino
di madonna graziosa umil m'inchino.

MADAMA VEZZOSA

Io dalle grazie sue resto stordita,
e riverisco il conte Bellavita.

N° 4. ARIA

Macacco

MACACCO

Todavía soy jo-joven,
no me importan un ble-ble-bledo,
las ma-mando a todas al diablo
a e-estas mujeres men-men-mentirosas,
emba-ba-baucadoras si-sin piedad.
Solo por vos me vuelvo lo-lo-loco,
os quie-quie-quie-quiero;
y que me co-co-co-consoléis de mis penas
os pido por ca-caridad.

RECITATIVO

MADAMA VEZZOSA

Querido señor Macacco,
cuando os convirtáis en marido,
¿seréis celoso?

MACACCO

Fi-fijos:

querría que mi esposa
fuese a-a-a-agasajada
y con alegría tra-tra-tra-tratada.

Entra el criado.

MADAMA VEZZOSA

¿Me permitís?

MACACCO

Sí, sí, señora sí.

MADAMA VEZZOSA

Oh, esta sí que es buena.
Si este otro viene, serán tres.
(Sì, sí, que venga él también,
no me preocupa en absoluto.)

Se va el criado.

Ya que no es celoso,
querido señor barón,
con vuestro permiso,
otro caballero quiere visitarme,
así que le ruego que me dispense.

MACACCO

Po-po-po-po-por supuesto,
sé de qué se tra-trata,
me me reti-tiro en esta habitación.

Entra en otra habitación.

MADAMA VEZZOSA

Esto va muy bien
para una a la que le gusta
vivir en el gran mundo;
tiene la vida doblada y la cabeza redonda.

El conde Bellavita y Madama.

BELLAVITA

Ante el rosado rostro
de mi hermosa dueña humildemente me inclino.

MADAMA VEZZOSA

Yo quedo embelusada por su atractivo,
y le presento mis respetos al conde Bellavita.

LIBRETO

BELLAVITA

Di me non vi dolete
se tardi mi vedete.
Sono stato finor da certe dame,
che vogliono ballar con fondamento
a insegnarle di vita il portamento.

MADAMA VEZZOSA

Già si sa, già si vede,
la sua vita ben fatta è cosa rara,
vezzi e grazie da lei ciascuno impara.

BELLAVITA

Veda, signora mia,
osservi in cortesia:
questi due monticelli,
son fatti con gran arte,
io tengo uno per parte.
Osservi la presenza:
col piè sempre in cadenza,
nelle braccia grazioso,
nel gestir manieroso,
si può dire che io sono cosa compita.
E poi che serve? Il conte Bellavita.

N° 5. ARIA

Bellavita

BELLAVITA

Veda che garbo,
veda che brio;
tutto son'io
grazia e beltà.
Io con le donne

son tutto amore,
son l'amorino,
caro e carino.
Son per le donne
tutto bontà.
Ma a chi m'offende
sono terribile,
con braccio orribile,
con luci irate,
tiro stoccate
di qua e di là...

RECITATIVO

MADAMA VEZZOSA

Non si stia a faticare,
sempre meno dirà di quel che appare.
Ma se tanto è grazioso
sarà anco generoso.

BELLAVITA

E cosa importa?
Dov'è grazia e beltà
non si ricerca generosità.

MADAMA VEZZOSA

Signor, lei mi perdoni, in questo sbaglia:
un amante anche bello e grazioso
quando si mostra avaro,
alla donna non può esser mai caro.

BELLAVITA

Parmi di sentir gente.

BELLAVITA

De mí no os quejéis
si tarde me veis.
He estado hasta ahora con ciertas damas,
que quieren bailar con fundamento,
enseñándoles el porte de la vida.

MADAMA VEZZOSA

Se sabe, se ve,
su vida tan bien hecha es una cosa rara,
gracias y virtudes todos de usted aprenden.

BELLAVITA

Fíjese, señora mía,
observe, por favor:
estos dos montículos
están hechos con mucho arte,
tengo uno a cada lado.
Observe qué presencia:
los pies siempre acompasados,
mucha gracia en los brazos,
finura en los gestos,
se puede decir que tengo un buen acabado;
¿y cuál es el resultado? El conde Bellavita.

N° 5. ARIA

Bellavita

BELLAVITA

Mire qué garbo,
mire qué brío;
todo yo soy
gracia y hermosura.
Yo con las mujeres

soy todo amor,
soy el amorcito,
querido y bonito.
Soy para las mujeres
todo bondad.
Pero con quien me ofende
soy horrible,
con brazo terrible,
con ojos airados,
doy estocadas
por aquí y por allá...

RECITATIVO

MADAMA VEZZOSA

No se esfuerce,
siempre dirá menos de lo que se ve.
Pero si es tan agraciado
será también generoso.

BELLAVITA

¿Y qué importa?
Donde hay gracia y hermosura,
no se requiere generosidad.

MADAMA VEZZOSA

Señor, perdóneme usted, en esto se equivoca:
un amante, aunque gracioso y hermoso,
si se muestra avaro,
nunca será del gusto de una mujer.

BELLAVITA

Me parece escuchar gente.

LIBRETO

MADAMA VEZZOSA

Ah dite piano,
perché tengo un germano
ch'è piuttosto cervello stravagante.
Se ci sente vorrà far l'arrogante.

BELLAVITA

Tiriamoci più in qua, torniamo un po'
al discorso di prima.
Per esempio, volendo
darvi un segno d'amor, quest'orologio,
dite, saria opportuno?

MADAMA VEZZOSA

Ah sì, ne ho perduto uno
simile appunto a quello.

BELLAVITA

Guardate con che grazia io vel presento.

MADAMA VEZZOSA

Oh che grazia gentil, siete un portento.

CONTE BELLAVITA

Mi vorrete poi bene?

MADAMA VEZZOSA

Uh, tanto tanto.

BELLAVITA

Vi piace il volto mio?

MADAMA VEZZOSA

Siete un incanto.

N° 6. FINALE PRIMO ATTO (QUARTETTO)

Vezzosa, Bellavita, Macacco, Parpagnacco

BELLAVITA

Vezzosa gradita,
mio dolce tesoro!

MADAMA VEZZOSA

Per voi, Bellavita,
io smanio, io moro.

A due

BELLAVITA, MADAMA VEZZOSA

Che dolce contento
ch'io provo, ch'io sento!
Che brio! che beltà!

BELLAVITA

Ohimè, sento gente.

MADAMA VEZZOSA

No, no, non è niente;
sarà mio fratello.

BELLAVITA

Ha poco cervello,
tremar ci farà.

MADAMA VEZZOSA

Non tema di nulla,
stia fermo, stia qua!

MADAMA VEZZOSA

Ay, hablad en voz baja,
porque tengo un hermano
que tiene una cabeza bastante extravagante.
Si nos oye, empezará con sus impertinencias.

BELLAVITA

Apartémonos un poco, volvamos
a la conversación anterior.
Por ejemplo, si quisiera
daros una prenda de amor, ¿este reloj,
qué decís, sería oportuno?

MADAMA VEZZOSA

Ah sí, justo acabo de perder uno
muy parecido a este.

BELLAVITA

Mirad con qué gracia os lo presento.

MADAMA VEZZOSA

Oh, qué gracia gentil, sois un portento.

CONTE BELLAVITA

¿Entonces me querréis?

MADAMA VEZZOSA

Uh, mucho, mucho.

BELLAVITA

¿Os gusta mi rostro?

MADAMA VEZZOSA

Sois un encanto.

N° 6. FINAL DEL PRIMER ACTO (QUARTETTO)

Vezzosa, Bellavita, Macacco, Parpagnacco

BELLAVITA

¡Preciosidad querida,
mi dulce tesoro!

MADAMA VEZZOSA

Por vos, Bellavita,
yo enloquezco, yo me muero.

A dos

BELLAVITA, MADAMA VEZZOSA

¡Qué dulce contento
el que yo siento!
¡Qué brio! ¡Qué hermosura!

BELLAVITA

Ay de mí, oigo gente.

MADAMA VEZZOSA

No, no, no es nada;
será mi hermano.

BELLAVITA

Tiene poco cerebro,
temblar nos hará.

MADAMA VEZZOSA

No tema por nada,
¡estese quieto, quedese aquí!

LIBRETO

PARPAGNACCO
Padron riverito.

BELLAVITA
Son servo obbligato.

PARPAGNACCO
(a Madama Vezzosa)
È tutto compito.

BELLAVITA
(a Madama Vezzosa)
È assai ben creato.

MADAMA VEZZOSA
Sorella gli sono,
spiacermi non sa.

BELLAVITA, PARPAGNACCO
Spiacervi non sa.

MADAMA VEZZOSA
(piano al Marchese Parpagnacco)
Per fino ch'ei parte,
celatevi là.

PARPAGNACCO
È troppa bontà.
Gli son servitore.
Vi son servitore.

BELLAVITA
È troppa bontà ma con libertà.

MADAMA VEZZOSA
Ma questa sì ch'è bella,
m'hanno creduto affè.
Ma questi due merlotti
avranno a far con me.

MACACCO
Non c'è più ne-nessuno,
to-to-to-tocca a me.

MADAMA VEZZOSA
E questo bel Macacco,
da me cosa vorrà?

MACACCO
Mia ca-ca-ca-ca-ca-ra.

MADAMA VEZZOSA
Mio be-be-be-bello!

A due

MADAMA VEZZOSA, MACACCO
Son qua qua qua qua qua!

PARPAGNACCO, BELLAVITA
Non voglio più soffrire,
sortiamo di qua.
Un altro suo fratello
codesto ancor sarà?
L'inganno è ormai scoperto,
sì, menzogna è questa qua.

Si ritirano.

PARPAGNACCO
A sus pies.

BELLAVITA
Siempre a su servicio.

PARPAGNACCO
(a Madama Vezzosa)
Es muy amable.

BELLAVITA
(a Madama Vezzosa)
Es muy educado.

MADAMA VEZZOSA
Soy su hermana,
disgustarme no puede.

BELLAVITA, PARPAGNACCO
Disgustaros no puede.

MADAMA VEZZOSA
(en voz baja al marqués Parpagnacco)
Hasta que él se vaya,
escondeos allí.

PARPAGNACCO
Es demasiada bondad.
Estoy a su servicio.
Estoy a vuestro servicio.

BELLAVITA
Es demasiada bondad, pero con libertad.

Se retiran.

MADAMA VEZZOSA
Esta sí que es buena,
¡se lo han creído!
Pero estos dos merluzos
se las tendrán que ver conmigo.

MACACCO
Ya no hay na-nadie,
me me me me toca.

MADAMA VEZZOSA
Y este guapo Macacco,
¿de mí qué querrá?

MACACCO
Que-que-que-que-querida.

MADAMA VEZZOSA
¡Gua-gua-gua-guapo!

A dos

MADAMA VEZZOSA, MACACCO
¡Aquí estoy-toy-toy-toy-toy!

PARPAGNACCO, BELLAVITA
No quiero sufrir más,
salgamos de aquí.
¿Este es otro
hermano suyo?
El engaño se ha descubierto,
sí, es todo una mentira.

LIBRETO

MADAMA VEZZOSA

Or sono nell'imbroglio,
non so cosa sarà,
no, nemmeno in qual maniera
l'affar terminerà.

PARPAGNACCO, BELLAVITA

Son io in un grand'imbroglio,
non so cosa sarà.
no, nemmeno in qual maniera
l'affar terminerà.

MACACCO

Son io in un un un grande imbro-bro-broglio,
non so co-co-cosa sa-sa-sarà,
sí sí sí, nemmeno-no-no-no
in qual ma-ma-manie-nie-niera
l'a-a-a-affar termi-mi-minerà.

PARPAGNACCO, BELLAVITA

Ebben quanti fratelli
avete, mia signora?

MADAMA VEZZOSA

Padroni cari e belli
io non glielo so dir.

BELLAVITA, PARPAGNACCO

Voi siete menzognera,
voi siete lusinghiera...

MACACCO

Co-co-cosa mai sarà?

PARPAGNACCO, BELLAVITA

... scoperta siete già.

MADAMA VEZZOSA

Andate che vi mando,
andate via di qua.

TUTTI

Giusto ciel, che confusione,
che stonante parapiglia;
quello lascia, quello piglia,
né si sa, quel che sarà.
Qui comincia una battaglia
e, alla dritta e alla sinistra,
fucilate, foco, pum.

Cannonate, foco, pum.

Colla polvere, col fumo
in orrore, in confusione.

Vacillante, ognor tremante
la vittoria ad aspettar.

Già comincia la battaglia
e alla dritta e alla sinistra
fucilate, foco, pum.

Colla polvere, col fumo
in orrore, in confusione.

Palpitante e ognor tremante
la vittoria ad aspettar.

Fine dell'Atto primo

MADAMA VEZZOSA

Me he metido en un lío,
no sé qué pasará,
no, ni tampoco de qué manera
el asunto acabará.

PARPAGNACCO, BELLAVITA

Estoy metido en un lío,
no sé qué pasará,
no, ni tampoco de qué manera
el asunto acabará.

MACACCO

Estoy metido en un un un lí-lí-lío,
no sé qué qué qué pasa-sa-sarà,
sí sí sí, ni ni ni ni tampoco
de qué ma-ma-mane-ne-nera
el a-a-a-asunto acaba-ba-bará.

PARPAGNACCO, BELLAVITA

Y bien, ¿cuántos hermanos
tenéis, señora mía?

MADAMA VEZZOSA

Mis queridos señores,
yo no os lo sé decir.

BELLAVITA, PARPAGNACCO

Vos sois una mentirosa,
vos sois una zalamera...

MACACCO

¿Qué qué qué pasará?

PARPAGNACCO, BELLAVITA

... os hemos descubierto.

MADAMA VEZZOSA

Os voy a mandar
fuera de aquí.

TODOS

Santo cielo, qué jaleo,
qué discordante guirigay;
uno deja, el otro pillá,
no se sabe qué pasará.

Aquí empieza una batalla
y, a diestro y siniestro,
disparad, ¡fuego!, ¡pum!

Cañonazos, ¡fuego!, ¡pum!

Con pólvora, con humo
en el horror, en el jaleo.

Vacilante, siempre temblando
a la espera de la victoria.

Ya comienza la batalla
y, a diestro y siniestro,
disparad, ¡fuego!, ¡pum!

Con pólvora, con humo
en el horror, en el jaleo.

Palpitante y siempre temblando
a la espera de la victoria.

Fin del Acto primero

ATTO SECONDO

N° 7. DUETTO

Giardino
Il marchese Parpagnacco da una parte,
il conte Bellavita dall'altra.

PARPAGNACCO
 Corpo di Bacco!,
 son Parpagnacco.

BELLAVITA
 Femmina ardita!,
 son Bellavita.

A due

PARPAGNACCO, BELLAVITA
 Le mie vendette
 teco vo' far.
 Ecco il rivale,
 lo vo' sfidar.

BELLAVITA
 Ponete mano.

PARPAGNACCO
 Fuori la spada.

PARPAGNACCO, BELLAVITA
 Brutto villano!
 Ti vo' scannar.

Si azzuffano.

Alto, ferma,
 tira, vieni.
 Oh che poltrone,
 non sa tirar.

Viene il baron Macacco.

RECITATIVO

MACACCO
 Co-co-co-sa fate?

PARPAGNACCO
 Lasciatelo ammazzar!

BELLAVITA
 Non mi tenete!

MACACCO
 A-ma-ma-mazzatevi pur,
 qua-quanto volete.

PARPAGNACCO
 Ma tu pur sei rivale.

BELLAVITA
 Tu pur Vezzosa adori.

ACTO SEGUNDO

N° 7. DÚO

Jardín
El marqués Parpagnacco en un lado,
el conde Bellavita en otro.

PARPAGNACCO
 ¡Caramba!
 Soy Parpagnacco.

BELLAVITA
 ¡Hembra audaz!,
 soy Bellavita.

A dos

PARPAGNACCO, BELLAVITA
 Mi venganza
 hacia ti voy a cumplir.
 He aquí mi rival,
 le voy a desafiar.

BELLAVITA
 Manos a la obra.

PARPAGNACCO
 Espada en ristre.

PARPAGNACCO, BELLAVITA
 ¡Cruel villano!
 Te voy a matar.

Se pelean.

Alto, detente,
 tira, ven.
 Oh, qué patán,
 no sabe tirar.

Entra el barón Macacco.

RECITATIVO

MACACCO
 ¿Qué qué qué qué hacéis?

PARPAGNACCO
 ¡Dejad que le mate!

BELLAVITA
 ¡No me retengáis!

MACACCO
 Ma-ma-ma-mataos
 tran-tran-tranquilamente.

PARPAGNACCO
 Pero tú también eres un rival.

BELLAVITA
 Tú también a Vezzosa adoras.

LIBRETO

BELLAVITA, PARPAGNACCO
Voglio cavarti il cor; cedila, o mori!

MACACCO
No, no, ca-cari fratelli!
Ve la ce-ce-cedo.
Non vo-vo-voglio andar per quelle lu-luci belle
a farmi bu-bu-bucar la pelle.

BELLAVITA
Ehi, tiratevi in qua,
ditemi in confidenza:
siete voi di Vezzosa innamorato?

MACACCO
So-so-sono, e non so-so-sono.
Ma io son buo-buo-buono,
non ho ge-gelosia,
e ho gusto d'ama-mare in compagnia.

PARPAGNACCO
Eh, ehm signor Barone.

MACACCO
Ve-ve-vengo!

PARPAGNACCO
Amate veramente la Vezzosa?

MACACCO
Vi dirò una cosa:
l'amo an-chi-chi-chi-ch'io,
ma di voi non pretendo soggezione,
io sono un buon co-co-compagnone.

BELLAVITA
Venite qua, sentite:
di voi poco m'importa.
Mi basta che colui vada in malora.

MACACCO
Lascia-scia-scia-sciate fa-fare a me.

PARPAGNACCO
Caro Macacco,
non ho finito ancor.

MACACCO
La-la va lunga.

PARPAGNACCO
Di voi io son contento,
non vorrei che colui venisse qui.

MACACCO
Sì, sì, sì, sì, sì, sì, sì.

A Parpagnacco.

BELLAVITA
Un poco di creanza, Padron mio,
voglio parlare anch'io.

PARPAGNACCO
Quest'azione non è da cavaliero.

MACACCO
Ma mi son ve-ve-nuti
in cu-cu-cu-cupola davvero.

BELLAVITA, PARPAGNACCO
Voy a sacarte el corazón; ¡cédela o muere!

MACACCO
¡No, no, que-queridos hermanos!
Os la ce-ce-cedo.
No quie-quie-quiero que, por esos be-be-bellos
ojos,
me agu-gu-gujereen la piel.

BELLAVITA
Eh, acercaos,
decidme en confianza:
¿estáis de Vezzosa enamorado?

MACACCO
Esto-to-toy, y no esto-to-toy.
Pero yo soy bue-bue-bueno,
no soy ce-celoso,
y me gusta ama-mar en compañía.

PARPAGNACCO
Eh, eh, señor barón.

MACACCO
¡Vo-vo-voy!

PARPAGNACCO
¿Amáis verdaderamente a la Vezzosa?

MACACCO
Os diré una cosa:
yo ta-ta-ta-ta-también la amo,
pero no pretendo que os reprimáis,
yo soy un buen co-co-compadre.

BELLAVITA
Venid aquí, escuchad:
vos me importáis poco.
Me vale con que ese caiga en desgracia.

MACACCO
De-de-de-dejadlo en mis ma-manos.

PARPAGNACCO
Querido Macacco,
todavía no he terminado.

MACACCO
Va va va para largo.

PARPAGNACCO
Con vos estoy contento,
pero no querría que ese viniera aquí.

MACACCO
Sí, sí, sí, sí, sí, sí, sí.

A Parpagnacco.

BELLAVITA
Un poco de educación, señor mío,
yo también quiero hablar.

PARPAGNACCO
Esta acción no es propia de un caballero.

MACACCO
Se me están su-su-biendo
a la che-che-che-chepa en verdad.

LIBRETO

Nº 8. TRIO

Bellavita, Macacco, Parpagnacco

BELLAVITA

A Macacco.

Vi prego di core
di farmi un favore:

Parpagnacco si avvicina per ascoltare.

parlate a Madama,
pregate per me:

A Parpagnacco che ascolta.

Che bella creanza!
Ebbene! Che c'è?

MACACCO

No, no, no, no, non dubitar,
fi-fi-fi-fidatevi in me.

PARPAGNACCO

A Macacco.

Sentite, direte
ch'io l'amo e l'adoro,
che ell'è il mio tesoro
e il solo mio ben.

A Bellavita.

Ma che impertinenzia,
tiratevi in là.

MACACCO

No, no, no, no, non dubitate,
la-la-la-sciate-mi-mi-mi far.

BELLAVITA

Io andarle vorrei
a far riverenza.

PARPAGNACCO

Io voglio godere
della sua presenza.

MACACCO

Ma su-su-subito vado l'affare
a na-na-narrar.

BELLAVITA

M'avete capito?
V'aspetto di qua.

BELLAVITA, PARPAGNACCO

Che bella creanza,
tiratevi in là,
sì, tiratevi in là,
m'avete capito,
v'aspetto di qua.

BELLAVITA

A Macacco.
Potete anche dirle
la gran differenza
che passa e che v'è
tra quello e tra me.
Io son tutto grazia,

Parpagnacco si avvicina.

di lui malagrazia
maggior non si dà.

A Parpagnacco.

Nº 8. TRÍO

Bellavita, Macacco, Parpagnacco

BELLAVITA

A Macacco.

Os ruego de corazón
que me hagáis un favor:

Parpagnacco se acerca para escuchar.

habladle a Madama,
rogad por mí:

A Parpagnacco, que escucha.

¡Cuánta educación!
Bueno, ¿qué pasa?

MACACCO

No, no, no, no, no dudéis,
fi-fi-fi-fiaos de mí.

PARPAGNACCO

A Macacco.

Escuchad, le diréis
que yo la amo y la adoro,
que ella es mi tesoro
y mi único bien.

A Bellavita.

Pero qué impertinencia,
apartaos.

MACACCO

No, no, no, no, no dudéis,
de-de-de-jadme-me-me hacer.

BELLAVITA

Yo querría ir
a hacerle una reverencia.

PARPAGNACCO

Yo quiero disfrutar
de su presencia.

MACACCO

En-en-en-enseguida voy el asunto
a na-na-narrar.

BELLAVITA

¿Me habéis entendido?
Os espero aquí.

BELLAVITA, PARPAGNACCO

Cuánta educación,
apartaos,
sí, apartaos,
me habéis entendido,
os espero aquí.

BELLAVITA

A Macacco.
Podéis también decirle
la gran diferencia
que hay y que existe
entre ese y yo.
Yo soy todo encanto,

Parpagnacco se acerca.

mayor grosería
que él no la hay.

A Parpagnacco.

LIBRETO

Un po' di creanza,
tiratevi in là.

A Macacco.

Ma poi le direte,
ch'io son cavaliere,
amante assai ricco
e so il mio dover.

Bellavita si avvicina.

Ch'ho più bell'aspetto
dell'altro gobbetto,
che qui presso sta.

A Bellavita

Un po' di creanza,
tiratevi in là.

MACACCO
Pa-pa-pa-parlerò.

A Bellavita.

Voi sarete-te-te servito
il me-mezzan vi fa-fa-farò.

A Parpagnacco.

Son di buon co-co-core,
l'accialin vi ba-ba-batterò.

BELLAVITA, PARPAGNACCO
Oh che bel piacer sentirà il mio cor,
se fortuna vuol che m'ami il mio ben.

MACACCO
Che bel pia-pia-pia-piacer
sente il mio co-co-co-cor.
(Se ingannarli io vo' vo' vo'
è per mio mio mio ben.)

BELLAVITA, PARPAGNACCO
Dunque andate,
non tardate,
presto, presto,
che qui v'aspetterò.
Oh che bel piacer
sentirà il mio cor,
se fortuna vuol
che m'ami il mio ben.

MACACCO
Va-va-vado, co-co-corro,
corro, vado,
pre-pre-presto, sì, sì,
pre-pre-presto-to ritornerò.

Parte Macacco.

RECITATIVO

BELLAVITA
Veramente voi siete il bel soggetto.

PARPAGNACCO
Oh che gentile aspetto!
Che amabile figura!

Un poco de educación,
apartaos.

A Macacco.

Pero luego le diréis,
que yo soy un caballero,
un amante muy rico
y sé cuál es mi deber.

Bellavita se acerca.

Que soy más atractivo
que el otro jorobadito
que aquí al lado está.

A Bellavita.

Un poco de educación,
apartaos.

MACACCO
Así ha-ha-ha-hablaré.

A Bellavita.

Vos se-se-se-seréis servido
ha-ha-haré de me-mediador para vos.

A Parpagnacco.

Soy de buen co-co-corazón,
me ba-ba-batiré por vos.

BELLAVITA, PARPAGNACCO
Oh, qué gran placer sentirá mi corazón,
si la fortuna quiere que me ame mi bien.

MACACCO
Qué gran pla-pla-pla-placer
siente mi co-co-co-corazón.
(Si a engañarles yo vo-vo-voy
es por mi mi mi bien.)

BELLAVITA, PARPAGNACCO
Id pronto,
no tardéis,
pronto, pronto,
que aquí os esperaré.
Oh, qué gran placer
sentirá mi corazón,
si la fortuna quiere
que me ame mi bien.

MACACCO
Vo-vo-voy, co-co-corro,
corro, voy,
pro-pro-pronto, sí, sí,
pro-pro-pronto-to regresaré.

Se marcha Macacco.

RECITATIVO

BELLAVITA
Verdaderamente vos sois un bonito sujeto.

PARPAGNACCO
¡Oh, qué gentil aspecto!
¡Qué amable figura!

LIBRETO

BELLAVITA
Che gran caricatura!

PARPAGNACCO
Ah gobbo!

BELLAVITA
Ah monte!
Oh che caro marchese!

PARPAGNACCO
Oh che bel conte!

BELLAVITA
Che sì, che il mio bastone
ti rompa quel gobbone.

PARPAGNACCO
Che sì, che sì, che con un temperino
ti taglio quel gobbino.

BELLAVITA
Io timore non ho!

PARPAGNACCO
Non ho paura.

BELLAVITA
Faccia di bernardon.

PARPAGNACCO
Brutta figura!
Viene Madama vestita alla veneziana.

MADAMA VEZZOSA
Olà, olà, fermeve,
dixè cossa gaveù?
Se ve dixè più robba,
la stizza ve farà crescer la gobba.

PARPAGNACCO
Veneziana gentil, chi siete voi!

BELLAVITA
Cercate voi di me?

MADAMA VEZZOSA
Domando tutti do. Son vegnua qua
per parte de madama, mia parona,
a farve riverenza,
e a dirve do parole in confidenza.

PARPAGNACCO
Dite, dite!

BELLAVITA
Parlate.

PARPAGNACCO
V'ascolto con diletto.

BELLAVITA
Mi balza il cor per l'allegria nel petto.

MADAMA VEZZOSA
La sa, che tutti do sè innamorai
per ela spasemai.
Anca ela la dixè

BELLAVITA
¡Qué gran caricatura!

PARPAGNACCO
¡Ah, jorobado!

BELLAVITA
¡Ah, montaña!
¡Oh, qué entrañable marqués!

PARPAGNACCO
¡Oh qué hermoso conde!

BELLAVITA
Que sí, que mi bastón
te rompa esa jorobota.

PARPAGNACCO
Que sí, que sí, que con una navaja
te voy a cortar esa jorobita.

BELLAVITA
¡Yo temor no siento!

PARPAGNACCO
No tengo miedo.

BELLAVITA
¡Demacrado!

PARPAGNACCO
¡Feo!
Entra Madama vestida de veneziana.

MADAMA VEZZOSA²
¡Eh, eh, parad!
¿Se puede saber qué os pasa?
Si os decís más cosas,
la rabia hará que os crezca la joroba.

PARPAGNACCO
Veneciana gentil, ¿quién sois vos?

BELLAVITA
¿Me buscáis a mí?

MADAMA VEZZOSA
Pregunto por los dos. He venido aquí
de parte de Madama, mi señora,
a haceros una reverencia,
y a deciros dos palabras en confianza.

PARPAGNACCO
¡Hablad, hablad!

BELLAVITA
Decidnos.

PARPAGNACCO
Os escucho con placer.

BELLAVITA
Se me sale el corazón del pecho de tanta alegría.

MADAMA VEZZOSA
Ella sabe que los dos estáis enamorados
y la deseáis.
Ella dice que también

² Madama Vezzosa se hace pasar por una criada que, en el original, habla en dialecto veneciano.

LIBRETO

che sè le so raixe.
La ve vuol, tutti do per so morosi,
ma ghe despiase assae che siè zelosi.
Savè che zelosia
dal mondo xe bandia,
no la se usa più. Nu altre donne
savè che la volemo a nostro modo.
Chi ne sa segondar,
qualcosa pol sperar.
Ma chi troppo pretende e xè ustinà
lo mandemo ben ben de là da Strà.
Donca penseghe ben,
o amarla in compagnia, se la ve preme,
o andarve a far squartar tutti do insieme.

PARPAGNACCO
(Che faccio?)

BELLAVITA
(A che m'appiglio?)

PARPAGNACCO
Conte.

BELLAVITA
Marchese.

PARPAGNACCO
Che facciamo noi?

BELLAVITA
Come pensate voi?

PARPAGNACCO
Penso che si può amare in compagnia.

BELLAVITA
Penso al diavol mandar la gelosia.

PARPAGNACCO
Dunque andiam da Madama?

MADAMA VEZZOSA
No, no, aspettala qua,
che za la vegnirà. Lassè che vaga
mi dalla mia parona
a portarghe sta niova cussi bona.

N° 9. ARIA

Vezzosa

MADAMA VEZZOSA
Sieu tanto benedetti,
oh cari sti gobberti!
Staremo allegramente
in pase tra de nu.
Caro quel muso,
caro colù!
Via che la vaga.
De chi è sti mondi?
Tutti i xe nostri,
tutto è per nu.
Caro quel gobbo!
Caro colù!

tiene sus razones.
Os quiere a los dos como novios,
pero siente mucho que seáis celosos.
Sabed que los celos
se han erradicado del mundo,
ya no se llevan. Sabed que nosotras,
las mujeres, los queremos a nuestra manera.
Quien sepa seguirnos,
alguna esperanza tendrá.
Pero a quien pretenda demasiado y se obstine,
lo mandaremos bien lejos.
Así que pensáoslo bien,
o amarla en compañía, si ella os importa,
o iros a despellejar el uno al otro.

PARPAGNACCO
(¿Qué hago?)

BELLAVITA
(¿A qué me atengo?)

PARPAGNACCO
Conde.

BELLAVITA
Marqués.

PARPAGNACCO
¿Qué hacemos?

BELLAVITA
¿Qué pensáis vos?

PARPAGNACCO
Pienso que se puede amar en compañía.

BELLAVITA
Pienso mandar al diablo los celos.

PARPAGNACCO
¿Vamos entonces a ver a Madama?

MADAMA VEZZOSA
No, no, esperadla aquí,
que ya ella vendrá. Dejame ir
a ver a mi señora,
a llevarle esta noticia tan buena.

N° 9. ARIA

Vezzosa

MADAMA VEZZOSA
Que Dios os bendiga,
¡oh, queridos jorobaditos!
Estaremos alegremente
en paz entre nosotros.
Ay, esa carita,
¡qué monada!
Venga, vamos.
¿Para quién es este mundo?
Es todo nuestro,
todo para nosotros.
Ay, esa joroba,
¡qué monada!

LIBRETO

Mi za son donna Betta
che gh'ha la lengua schietta.
Se vu sarè zelosi,
redicoli sarè.
E chi è zelosi...
za m'intendè...

Parte.

che grazia avete voi,
lo giuro da marchese,
siete una figurina alla chinese.

N° 10. ARIA

Parpagnacco

RECITATIVO

BELLAVITA
Dunque saremo d'accordo,
dunque anderemo insiem
alla conversazion?

PARPAGNACCO
Sì, non mi preme,
venite da Madama,
venga il terzo ed il quarto, ed anco il quinto:
so che il merito mio, sarà distinto.

BELLAVITA
Sapete, sior marchese,
perché una tal risposta
diedi alla cameriera?
Perché la mia maniera,
il mio garbo, il mio tratto,
darà a voi, darà a tutti scacco matto.

PARPAGNACCO
Veramente voi siete un bel Narciso,
oh che leggiadro viso,

Yo soy doña Betta,
la que tiene la lengua suelta.
Si os pondréis celosos,
el ridículo haréis.
Y el que es celoso...
ya me entendéis...

Se marcha.

qué gracia tenéis vos,
lo juro como marqués,
sois un jarrón chino.

N° 10. ARIA

Parpagnacco

RECITATIVO

BELLAVITA
¿Así que nos pondremos de acuerdo?
¿Iremos juntos
a la conversación?

PARPAGNACCO
Sí, no me importa,
venid a ver a Madama,
que venga el tercero y el cuarto, y el quinto también:
sé que mi mérito se distinguirá.

BELLAVITA
¿Sabéis, señor marqués,
por qué una tal respuesta
le di a la criada?
Porque mis maneras,
mi garbo, mi gesto,
os dejará a vos y a todos en jaque mate.

PARPAGNACCO
Verdaderamente vos sois un bello Narciso,
oh, qué hermoso rostro,

PARPAGNACCO
Si os miro bien bien a la cara,
me hacéis morir de la risa.
Esa carita tan desenvuelta
es una cosa que enamora.
Es una verdadera locura
que, con ese hocico, pretendáis hacer el amor.
Silencio, silencio, no tanto jaleo,
que Madama os quiere desposar.
Oh, estás loco de remate.
Que te den morcilla;
mira, el oso me quiere arañar.

RECITATIVO

BELLAVITA
Ya viene Madama.

PARPAGNACCO
Que no nos vea enfadados.

LIBRETO

BELLAVITA
Lo sdegno suspendiam.

PARPAGNACCO
Cessino l'onte.

BELLAVITA
Vi abbraccio, amico!

PARPAGNACCO
Ed io vi bacio in fronte.

Madama servita da Macacco, e detti.

MADAMA VEZZOSA
Bravi, così mi piace:
amici in buona pace.

PARPAGNACCO
Madama, son per voi.

BELLAVITA
Son qui, son tutto vostro.

MADAMA VEZZOSA
Aggradisco d'ognun le grazie sue,
ma vi voglio d'accordo tutti e due.

N° 11. FINALE SECONDO ATTO (QUARTETTO)

Bellavita, Vezzosa, Parpagnacco, Macacco

PARPAGNACCO
Io per me son contentone.

BELLAVITA
Io di farlo non mi pento.

PARPAGNACCO
Ed io non scherzo.

MACACCO
Siete in du-due, farò il te-terzo.

MADAMA VEZZOSA
Caro Parpagnacco mio
vi amerò, non dubitate,
passeremo in compagnia,
nell'inverno e nell'estate.
Conte amabile e grazioso,
son di voi innamorata,
e non amo niente al mondo
se di voi non sono amata.
Compiacente il mio Macacco
di vedervi non mi stanco,
un gioiello più pulito
come voi no, no, non v'è.
Un abbraccio vi darete,
tosto, tosto avanti a me;
e d'accordo m'amerete
che niun male già non v'è.

BELLAVITA
El desdén interrumpamos.

PARPAGNACCO
Que cesen las afrentas.

BELLAVITA
¡Os abrazo, amigo!

PARPAGNACCO
Y yo os beso en la frente.

Madama, seguida por Macacco, y dichos.

MADAMA VEZZOSA
Muy bien, así me gusta:
amigos en buena paz.

PARPAGNACCO
Madama, soy para vos.

BELLAVITA
Estoy aquí, soy todo vuestro.

MADAMA VEZZOSA
Agradezco de cada uno los favores,
pero os quiero de acuerdo a los dos.

N° 11. FINAL DEL SEGUNDO ACTO (CUARTETO)

Bellavita, Vezzosa, Parpagnacco, Macacco

PARPAGNACCO
Yo por mí estoy encantado.

BELLAVITA
Yo de hacerlo no me arrepiento.

PARPAGNACCO
Y yo voy en serio.

MACACCO
Sois do-dos, seré el te-tercero.

MADAMA VEZZOSA
Querido Parpagnacco mío
os amaré, no dudéis,
pasaremos en compañía,
el invierno y el verano.
Conde amable y gracioso,
estoy de vos enamorada,
y no quiero nada en el mundo
si vos no me amáis.
Mi complaciente Macacco,
de veros no me canso,
una joya más limpia
que vos no, no, no la hay.
Un abrazo os daréis,
fuerte, fuerte, delante de mí;
y en armonía me amaréis
porque ningún mal hay en ello.

LIBRETO

PARPAGNACCO

Solo per riguardo vostro
nel momento tutto accordo.

BELLAVITA

Io sarò poi, se il volete,
anche muto, cieco e sordo.

MACACCO

Io per farvi pia-pia-piacere
fa-fa-fa-rò da ca-ca-cavaliere.

MADAMA VEZZOSA

Andiamo dunque uniti
a celebrare l'amor,
e la gioia impossessi
per sempre il nostro cor.

A quattro

TUTTI

Viva, viva l'allegria,
bell'amare in compagnia,
viva, viva l'allegria, sì, sì.
Che piacer al cor mi dà
questa cara libertà.

Fine

(Segue il ballo.)

PARPAGNACCO

Solo por consideración hacia vos,
por el momento, con todo concuerdo.

BELLAVITA

Yo seré, si así lo queréis,
también mudo, ciego y sordo.

MACACCO

Yo, por compla-pla-placeros,
ha-ha-ha-ré de ca-ca-caballero.

MADAMA VEZZOSA

Vayamos pues unidos
a celebrar el amor,
y que la dicha se apodere
para siempre de nuestro corazón.

A cuatro

TODOS

Viva, viva la alegría,
es maravilloso amar en compañía,
viva, viva la alegría, sí, sí.
Qué placer para mi corazón
esta apreciada libertad.

Fin

(Segue el baile.)

Revisión y traducción de Beatrice Binotti
(Rubini's Bunch)



Coordinación
Departamento de actividades pedagógicas

Textos
José Luis Arellano
Francisco Prendes

Revisión y traducción del libreto
Beatrice Binotti

Imagen de las portadillas
Nicolaes van Veerendael. *Ramo de flores en jarrón de cristal*.
Óleo sobre lienzo, detalles, 1662.
© Museo Metropolitano de Nueva York (Estados Unidos)

Imágenes de la propuesta escénica
Pablo Menor Palomo
Ikerne Giménez

Coordinación editorial
Víctor Pagán

Diseño y maquetación
Guillo Moreno y Javier Díaz Garrido

Los textos y las imágenes contenidos en este cuaderno pueden reproducirse libremente, citando la procedencia y los autores de los mismos.

NIPO: 827-20-044-X

teatrodelazarzuela.mcu.es