

Las Golondrinas





ÚNICO EN EL MUNDO

LAS GOLONDRINAS

Drama lírico en tres actos

Música

José María Usandizaga

Libreto

Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga,
basado en la obra *Saltimbanquis* (*Teatro de ensueño*, 1905)

Arreglos de texto y partitura

Ramón Usandizaga

Estrenado como zarzuela en el Teatro Circo Price de Madrid, el 5 de febrero de 1914
Estrenado como ópera en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el 14 de diciembre de 1929

PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA (2016)

Edición crítica de Ramón Lazkano / Ediciones Autor
Sociedad General de Autores y Editores / Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Madrid, 1999)



Duración aproximada

[Parte primera] Acto primero: 40 minutos

Intervalo: 15 minutos

[Parte segunda] Actos segundo y tercero: 70 minutos

Funciones

9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18 y 19 de noviembre de 2023

Horario: 20:00 h (domingos, 18:00 h)

Teatro accesible (visita táctil / touch tour)

Sábado, 18 de noviembre de 2023, a las 18:30 h

Para más información, visite las páginas web: teatrodelazarzuela.mcu.es / teatroaccesible.com



Índice

1 *Las golondrinas*

Ficha artística

06

Reparto

07

Introducción

08

Argumento

12

Escenas

14

Las golondrinas
en el Teatro de la Zarzuela

VICTOR PAGÁN

16

2 Artículos

El Teatro y la Locura

GIANCARLO DEL MONACO

26

Un cielo musical amenazando tormenta

Acercamiento a *Las golondrinas* de Usandizaga

TERESA CASCUDO

28

«¡Qué feliz fue aquella vida breve!»

Recuerdos en torno al compositor

MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA

42

3 Libreto

[Parte primera]

50

[Parte segunda]

60

4 Cronología y biografías

Cronología de José María Usandizaga

RAMÓN REGIDOR ARRIBAS

78

Biografías

84

5 *Las golondrinas*

Escenografías

WILLIAM ORLANDI

96

Figurines

JESÚS RUIZ

104

6 El Teatro

Ministerio de Cultura y Deporte

114

Teatro de la Zarzuela

Personal

115

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

118

Orquesta de la Comunidad de Madrid

120

Próximas actuaciones

122



© Javier del Real

Escena del montaje de *Las golondrinas* firmado por Giancarlo del Monaco (octubre, 2016)

1

Sección

LAS GOLONDRINAS

Ficha artística
06

Reparto
07

Introducción
08

Argumento
12

Escenas
14

Las golondrinas
en el Teatro de la Zarzuela
VÍCTOR PAGÁN
16



23 / 24

F

icha artística

Dirección musical
 Dirección de escena
 Escenografía
 Vestuario
 Iluminación
 Movimiento coreográfico y
 ayudante de dirección de escena
 Asistente de dirección musical
 Ayudante de circo
 Maestra de luces
 Maestros repetidores

Sobretitulado

Juanjo Mena
Giancarlo del Monaco
William Orlandi
Jesús Ruiz
Vinicio Cheli
Barbara Staffolani

David G. Tormo
Álex G. Robles
Raquel Merino
Lilliam Castillo, Ramón Grau,
Carlos Sanchis

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

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

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

Realización de escenografía
 Realización de vestuario
 Utilería

NEO Escenografía, SL (Valencia)
Vestir L'Época, SL (Barcelona)
NEO Escenografía, SL (Valencia)
Hijos de Jesús Mateos, SL (Madrid)

R

eparto

Puck
Jefe de los saltimbanquis

Lina
Enamorada de Puck

Cecilia
Amante de Puck

Juanito
Hermano de Lina

Roberto
Padre de Lina

Un caballero
Pretendiente de Cecilia

Gerardo Bullón (9, 11, 15, 17 y 19 de noviembre)
César San Martín (10, 12, 16 y 18 de noviembre)

Raquel Lojendio (9, 11, 15, 17 y 19 de noviembre)
Sofía Esparza (10, 12, 16 y 18 de noviembre)

Ketevan Kemoklidze (9, 11, 15, 17 y 19 de noviembre)
María Antúnez (10, 12, 16 y 18 de noviembre)

Jorge Rodríguez-Norton

Javier Castañeda

Mario Villoria*
 * Miembro del Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

Artistas de circo

Álex G. Robles (Jefe de la troupe)
Emilio Rodríguez (Mago, bola, malabarista, zancudo)
Nacho Serrato (Acróbata, verticalista, monociclo)
Néstor Marqués (Acróbata, equilibrista, verticalista, contorsionista)
Ángel Lee (Acróbata, rueda cyr, escupecfuego, Diablo)
Pedro Torres (Monociclo, malabarista, Cupido)
Sergio Dorado (Clown)

I

ntroducción

En *Las golondrinas*, José María Usandizaga trabajó con la mejor pareja de libretistas de la época, Gregorio Martínez Sierra y la esposa de este, María de la O Lejárraga. La obra fue estrenada como zarzuela en 1914, y posteriormente, tras la muerte del compositor, su hermano Ramón arregló el texto y compuso la música para los fragmentos hablados para representarse como ópera en 1929. Este último trabajo es el que ahora nos ocupa.

Los autores del texto escribieron una poética y triste historia de saltimbanquis, que más tarde adaptaron como texto lírico a petición del joven compositor vasco (véanse las notas de la musicóloga Teresa Cascudo: «Un cielo musical amenazando tormenta», en páginas 28-41). La obra es hija de su tiempo, tremendamente compleja y con una orquestación muy refinada. Basta recordar que Sorozábal, entre otros compositores, fue un admirador declarado de Usandizaga.

La producción de *Las golondrinas* (2016) del Teatro de la Zarzuela que ahora se repone recrea el lenguaje visual del cine mudo, que se acentúa con la utilización de los grises en toda la obra. El paisaje prácticamente desaparece, «para que la historia se haga universal o, lo que es lo mismo, puro teatro», como recalca el director de escena Giancarlo del Monaco. Solo con la escena de la Pantomima

surgirá el color en el escenario; este momento, señala el *regista*, «responde a la mejor tradición teatral; el juego del teatro dentro del teatro» y es la esencia de *Las golondrinas*.

La música posee un lenguaje muy nuestro, y a la vez recibe influencias francesas e italianas. Pero lo realmente importante es que la obra está muy bien hilvanada en todas sus partes y define psicológicamente los personajes con colores musicales recurriendo al *leitmotiv*. Se trata de música de altos vuelos sinfónicos, en la que destaca la riqueza instrumental y sonora con la que el autor busca nuevos caminos dentro de la renovación del género lírico.

Y como conocedor del teatro, el director de escena Giancarlo del Monaco considera que *Las golondrinas* es «una obra maestra que abre un camino claramente moderno en el mundo de la lírica española»; e insiste en la importancia de la creación de los «personajes de teatro que vienen a representar la parte más humana de nosotros mismos (la realidad de la vida)», porque todos ellos tienen en común «la trama de la locura, esa fantasía o solución teatral que se viste de música en el escenario». He aquí su esencia y la esencia de lo que somos todos nosotros. Por eso Del Monaco articula con maestría la esencia dramática de un

compositor como Usandizaga a través de la música y del juego del teatro dentro del teatro, mostrando toda su universalidad (véase «El Teatro y la Locura» en páginas 26-27). Además, el espectáculo cuenta con la sugerente escenografía de William Orlandi, el atractivo vestuario de Jesús Ruiz, la poética iluminación de Vinicio Cheli y el acertado movimiento coreográfico de Barbara Staffolani.

Por su parte, el director musical, Juanjo Mena, observa que en esta ocasión abordamos con plena conciencia la partitura de Usandizaga a través de las experiencias vividas, porque en este drama lírico de comienzos del siglo XX encontramos temas que son similares a los que vivimos en nuestros días un siglo después: el maltrato físico o psicológico entre los seres humanos que supuestamente amamos o queremos.

Además, Mena indica que para él «resulta enormemente grato y enriquecedor volver a este emblemático teatro nacional para, en esta ocasión, dirigir *Las golondrinas*, del maestro José María Usandizaga, obra de importancia capital dentro del vasto e importante catálogo lírico de nuestro género».

Y nos explica que «Antton Zubikarai, crítico musical de Ondarroa, quien siempre creyó en mí y me ayudó mucho

en mis comienzos, ya muy enfermo, me envió a mi casa de Legutiano una copia de la portada del estreno de *Las golondrinas*, junto con una carta en la que me decía que podría disfrutar mucho con esta obra y que él creía que era muy buena música».

Pues, aquí estamos junto al maestro Mena y a un equipo técnico y artístico de primer orden, «que no defraudarán a Antton Zubikarai ni al fiel, experto y generoso público que acude a las funciones del Teatro de la Zarzuela para disfrutar y poner en valor con su aplauso cálido las muchas joyas líricas del acervo lírico español que en este teatro se representan».

I ntroduction

In *The Swallows*, José María Usandizaga worked with the best pair of libretto writers of the day, Gregorio Martínez Sierra and his wife, María de la O Lejárraga. The work had its première as a zarzuela back in 1914, and later, after the death of the composer, his brother Ramón arranged the text and composed the music for the spoken fragments for the work to be performed as an opera in 1929. This latter work is the one we are now concerned with.

The text's authors wrote a poignant, poetic story of circus acrobats, which they later adapted as a lyrical text at the request of the young Basque composer (see the musicologist Teresa Cascudo's notes: "A musical sky threatening a storm", on pages 28-41). It is a work which is representative of its time, tremendously complex and with highly refined orchestration. Suffice it to remember that Sorozábal, amongst other composers, was a self-confessed admirer of Usandizaga.

The 2016 Teatro de la Zarzuela production of *The Swallows*, which is being staged again now, recreates the visual language of silent movies, backed up by the use of greys throughout the work. The landscape virtually disappears, "so that the story can become universal or, in other words, pure theatre", as the stage

director Giancarlo del Monaco stresses. Only with the Pantomime scene will colour burst onto the stage; this moment, the *régisseur* points out, "responds to that great theatrical tradition: the technique of theatre within theatre", and is the essence of *The Swallows*.

The music is imbued with a language which is very personal to Spain, while at the same time it does receive French and Italian influences. But what is really important is that the work is so well woven together throughout, and psychologically defines the characters with musical colours by using the *leitmotif*. This is soaringly symphonic music, where the richness both in instrumental and in sound terms stands out as the composer searches for new paths within the renewal of the lyric genre.

And as a connoisseur of theatre, stage director Giancarlo del Monaco considers that *The Swallows* is "a masterpiece which opens up a clearly modern path in the world of Spanish lyric theatre", and he insists on the importance of the creation of "theatrical characters who can represent the most human part of ourselves (the reality of life)", because they all have in common that "vein of madness, that fantasy or theatrical solution which is dressed up in music on the stage". Here we have its essence and

the essence of what we all are. This is why Del Monaco exhibits mastery in his articulation of the dramatic essence of a composer like Usandizaga through music and the game of theatre within theatre, showing all his universality (see "El Teatro y la Locura" on pages 26-27). In addition, the show has William Orlandi's attractive staging, Jesús Ruiz's engaging wardrobe, Vinicio Cheli's poetic illumination and Barbara Staffolani's sound choreographic movement.

For his part, the musical director Juanjo Mena observes that on this occasion we are fully aware that we are approaching Usandizaga's score through the experiences we have lived through, because in this lyric drama from the early 20th century we find themes which are similar to those we are experiencing in our own times a century later: physical or psychological abuse between the human beings we supposedly love or adore.

In addition, Mena indicates that for him "it is enormously gratifying and enriching to return to this emblematic national theatre, on this occasion to direct Maestro José María Usandizaga's *The Swallows*, a work of vital importance within the vast and important lyric catalogue of our genre".

And he explains to us that "Antton Zunikarai, the music critic from Ondarroa, who always believed in me and helped me greatly in my early days, already seriously ill, sent a copy of the front page of the première of *The Swallows* to me at my house in Legutiano, along with a letter telling me that he would enjoy this work a great deal and that he thought that it was very good music".

So, here we are with Maestro Mena and a top rate technical and artistic team, "which will disappoint neither Antton Zubikarai nor the faithful, generous and expert audiences who come to the shows at the Teatro de la Zarzuela to enjoy the multiple lyrical gems from the Spanish lyrical heritage performed in this theatre, and recognise their worth with their applause".

A

rgumento

ACTO PRIMERO

La acción transcurre en un pueblo de Castilla. Lina, su padre Roberto, Cecilia, Puck, jefe de la *troupe* y Juanito ensayan para la función de esta noche. Todo es alegría si no fuera por las constantes disputas entre Puck y Cecilia. A pesar de que Puck la ama ciegamente, esta decide abandonarlos en busca de fama y dinero.

ACTO SEGUNDO

Foyer de un gran circo en una gran ciudad. La compañía disfruta de gran éxito gracias a las pantomimas que Puck escribe y que Lina representa. Lina ama a Puck sin atreverse a confesarlo abiertamente. Aparece de nuevo Cecilia contratada casualmente por el mismo circo en que ellos actúan.

ACTO TERCERO

Interior del cuarto de Lina en el circo. Puck no duda un instante en seguir a Cecilia en cuanto la ve, ante el abatimiento de Lina, que teme perderlo. Este se deja embaucar de nuevo por sus encantos, pero Cecilia se ríe de él contándole que ama a otro hombre. Puck reacciona violentamente y mata a Cecilia. Al confesárselo todo a Lina, esperando que le aborrezca, esta le confiesa su amor ante la sorpresa de Puck y le perdona.

Ramón Lazkano

Extraído de la edición de *Las golondrinas*.
Madrid, Ediciones Autor / Instituto Complutense
de Ciencias Musicales, 1999, p. XVI
(Música Hispana 27).

S

ynopsis

ACT ONE

The work is set in a Castilian town. Lina, her father Roberto, Cecilia, Puck, the leader of the *troupe*, and Juanito are rehearsing for their gala circus performance that night. All is well, but Puck and Cecilia's constant disputes. In spite of Puck's undying love for her, she decides to leave the troupe in search of fame and fortune.

ACT TWO

Foyer of a grand circus in a big city. The company is a tremendous success thanks to the pantomimes written by Puck and performed by Lina. Lina is in love with Puck, but won't confess her feelings. Coincidentally, Cecilia is taken on by the same circus they work at, and reappears.

ACT THREE

Inside Lina's room in the circus. Puck loses no time in following Cecilia as soon as he sees her, much to Lina's dismay, as she fears losing him. Puck falls for Cecilia's charms once more, but she laughs at him and tells him she is in love with another man. Puck reacts violently and kills Cecilia. Puck confesses everything to Lina, expecting her to detest him, but much to his surprise, she confesses her love and forgives him.

Ramón Lazkano

Taken from the edition of *Las golondrinas*.
Madrid, Ediciones Autor / Instituto Complutense
de Ciencias Musicales, 1999, p. XVI
(Música Hispana 27).

E

scenas

ACTO PRIMERO

PRELUDIO
(*Instrumental*)

ESCENA PRIMERA
(*Aquí tiene usted la peluca*)
LINA, CECILIA, PUCK, JUANITO,
ROBERTO

ESCENA SEGUNDA
(*Caminar... caminar... sin descansar...*)
LINA, PUCK, JUANITO, ROBERTO

ESCENA TERCERA
(*Es de noche... llega Gerineldos*)
LINA, CECILIA, PUCK, ROBERTO

FINAL PRIMERO
(*Adiós, adiós, que volváis pronto...*)
LINA, CECILIA, PUCK, COROS

ACTO SEGUNDO

PRELUDIO
(*Instrumental*)

ESCENA SEGUNDA*
(*¡Lina... Lina!*)
LINA, PUCK

ESCENA TERCERA
(*¡No transijo! / ¡Qué te pasa?*)
PUCK, JUANITO / PANTOMIMA: PUCK

ESCENA CUARTA
(*¡Estás cansada? / Un poco*)
CECILIA, UN CABALLERO

FINAL SEGUNDO
(*¡Bravo! ¡Viva!*)
LINA, PUCK, VOCES, COROS

ACTO TERCERO

PRELUDIO
(*Instrumental*)

ESCENA PRIMERA
(*¡Qué te pasa Lina?*)
LINA, JUANITO, ROBERTO

ESCENA SEGUNDA
(*¡Lina! / ¡Ah, tú!*)
LINA, CECILIA

ESCENA TERCERA
(*¡Ah! / ¡Vete de aquí, Lina!*)
LINA, CECILIA, PUCK

FINAL TERCERO
(*¡Era mío, mío, y otra vez me le quitan!*)
LINA, PUCK, VOCES

* En esta producción la escena primera del segundo acto se convierte en un pasaje instrumental, a manera de preludio.

S

cenés

ACT ONE

PRELUDE
(*Instrumental*)

SCENE ONE
(*Here's the wig*)
LINA, CECILIA, PUCK, JUANITO,
ROBERTO

SCENE TWO
(*Trudge on... trudge on... no chance to rest...*)
LINA, PUCK, JUANITO, ROBERTO

SCENE THREE
(*Night time ... Gerineldos arrives*)
LINA, CECILIA, PUCK, ROBERTO

FIRST FINALE
(*Farewell, farewell, come back soon...*)
LINA, CECILIA, PUCK, CHORUS

ACT TWO

PRELUDE
(*Instrumental*)

SCENE TWO*
(*Lina... Lina!*)
LINA, PUCK

SCENE THREE
(*I'm not giving way / What's the matter?*)
PUCK, JUANITO / PANTOMIME: PUCK

SCENE FOUR
(*Are you tired? / A little*)
CECILIA, A GENTLEMAN

SECOND FINALE
(*Bravo! Hooray!*)
LINA, PUCK, VOICES, CHORUS

ACT THREE

PRELUDE
(*Instrumental*)

SCENE ONE
(*What's the matter Lina?*)
LINA, JUANITO, ROBERTO

SCENE TWO
(*Lina! / Oh, it's you!*)
LINA, CECILIA

SCENE THREE
(*Oh! / Get away from me, Lina!*)
LINA, CECILIA, PUCK

THIRD FINALE
(*He was mine, mine, and they've taken him away from me again!*)
LINA, PUCK, VOICES

* In this production, the first scene of Act Two has been turned into instrumental passage, in the form of a prelude.

Las golondrinas en el Teatro de la Zarzuela

Víctor Pagán

TEMPORADA LÍRICA (1914-15)

20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 de septiembre; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 de octubre de 1914 (19 funciones)¹

DRAMA LÍRICO (ZARZUELA)

| | |
|--------------|--|
| Puck | Emilio Sagi-Barba, Juan Bautista Corts, Valentín (barítono) |
| Lina | Caridad Álvarez, Luisa Vela, María Marco (soprano) |
| Cecilia | Amparo Boronat (mezzosoprano) |
| Juanito | Santos Asencio (tenor) |
| Roberto | Francisco Meana (bajo) |
| Un caballero | Rafael Agudo (bajo) |

COMPAÑÍA DE PABLO LUNA Y JOSÉ SERRANO

| | |
|---------------------|---|
| Dirección musical | Pablo Luna |
| Dirección de escena | Francisco Meana, Valentín García |
| Escenografía | José Martínez Gari |
| Vestuario | Sastrería Casa Vila |



¹ Este texto es una revisión del documento publicado hace siete años sobre la presencia de la obra de Usandizaga en este escenario: «Las golondrinas en el Teatro de la Zarzuela». *Las golondrinas*. Madrid, Teatro de la Zarzuela-INAEM, 2016, pp. 14-15.

Queda claro que el mismo año del estreno en el Teatro Circo Price, en la Plaza del Rey, la obra llega al escenario de la Plazuela de Jovellanos —hoy de Teresa Berganza—, que era un escenario más idóneo para su difusión. Además, aunque se ha localizado alguna información sobre otras producciones a lo largo de los años 20, 30, 40 y 50; todas ellas responden a compañías en gira que ofrecen un número bastante reducido de representaciones, junto a otros títulos populares. De estas actuaciones se conservan muy pocos datos, lo que hace difícil la elaboración de repartos completos. Además, sabemos que para el Teatro de la Zarzuela solo se han diseñado y estrenado tres producciones importantes de *Las golondrinas*: la de Alonso, Tamayo, Viudes y Cortezo en 1957, la de Pérez Busquier, Deus, Burgos y Cornejo en 1975 y la de Díaz, Del Monaco, Orlandi y Ruiz en 2016, que ahora se repone por primera vez.

El día 4 de octubre de 1914 se hacen dos pases de este título: tarde (6'30) y noche (10'30). A lo largo de las funciones se fueron alternando distintos intérpretes. Más adelante el drama lírico original de Usandizaga como zarzuela convivió con la versión de ópera, por eso en 1930 la Compañía de Emilio Sagi Barba la representa en la inauguración de la temporada del Teatro Calderón de Madrid; y en 1932 la compañía del Teatro Lírico Nacional en el Teatro Beatriz de Madrid la representa como ópera.

Victor María Cortezo (escenógrafo). *Boceto para la escenografía de la ópera de «Las golondrinas»: Cuarto de Lina en el circo (Acto tercero)*. Acuarela a color sobre cartulina, 1957 (Madrid, Teatro de la Zarzuela). Museo Nacional del Teatro (Almagro)



Victor María Cortezo (figurinista). *Figurines para el vestuario de la ópera de «Las golondrinas»: Cecilia y Puck (Acto tercero).* Aguadas a color sobre cartulina con notas manuscritas a lápiz y tinta, 1957 (Madrid, Teatro de la Zarzuela). Museo Nacional del Teatro (Almagro)

TEMPORADA LÍRICA (1957-58)

25, 27, 29, 30, 31 de octubre; 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 de noviembre de 1957 (52 funciones)²

DRAMA LÍRICO (ÓPERA)

INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA

| | |
|--------------|--|
| Puck | Manuel Ausensi, Esteban Astarloa, Rosendo Fernández, Tomás Álvarez, Rafael Campos, Pablo Vidal (barítono) |
| Lina | Pilar Lorengar, Lina Huarte, Toñi Rosado (soprano) |
| Cecilia | Inés Rivadeneyra, Rosario Gómez, María Luisa Castellanos (mezzosoprano) |
| Juanito | Juan Pereira (tenor) |
| Roberto | Joaquín Deus (bajo) |
| Un caballero | Patricio Tormo (bajo) |

COMPAÑÍA DE JOSÉ TAMAYO

| | |
|---------------------|---|
| Dirección musical | Odón Alonso |
| Dirección de escena | José Tamayo |
| Escenografía | Vicente Viudes, Víctor María Cortezo |
| Vestuario | Víctor María Cortezo |
| Coreografía | Alberto Lorca |
| Dirección del coro | José Perera |

² Todos los días había dos pases: tarde (6'45) y noche (10'45), excepto el 25 de octubre (10'45 de la noche, función de gala) que se hizo un solo pase. A lo largo de las funciones se alternaron distintos intérpretes, pero no se indicaba qué papel hacía cada uno, así que el reparto que aquí aparece es solamente una propuesta.

La versión de ópera de *Las golondrinas*, que se ha estrenado en el Gran Teatro del Liceo en la temporada 1929-1930 con escenografía de Josep Castells (6 representaciones), se hace por primera vez en La Zarzuela con una nueva producción de Vicente Viudes y Víctor María Cortezo. Entre tanto, la ópera de los Usandizaga se representa en el escenario catalán, con las misma producción de su estreno, en otras cuatro temporadas: 1934-1935 (3 representaciones), 1938 (10 representaciones), 1938-1939 (8 representaciones), 1941-1942 (2 representaciones); y con una nueva producción del escenógrafo Josep Maria Espada y los figurinistas Humberto Cornejo y Pilar Pérez en la temporada 1961-1962 (4 representaciones).



Emilio Burgos (escenógrafo). *Boceto para la escenografía de la ópera de «Las golondrinas»: Pueblo de Castilla con carros de un circo (Acto primero)*. Acuarela sobre cartulina, 1975 (Madrid, Teatro de la Zarzuela). Museo Nacional del Teatro (Almagro)

XII FESTIVAL DE ÓPERA DE MADRID (1975)

24, 26 de mayo de 1975 (2 funciones)³

DRAMA LÍRICO (ÓPERA)

| | |
|--------------|------------------------------|
| Puck | Vicente Sardinero (barítono) |
| Lina | Enriqueta Tarrés (soprano) |
| Cecilia | Alicia Nafé (mezzosoprano) |
| Juanito | José Durán (tenor) |
| Roberto | Julio Catania (bajo) |
| Un caballero | Alfonso Echevarría (bajo) |

Ballet Nacional de Festivales de España
Coro de Radiotelevisión Española
Orquesta Nacional de España

| | |
|---------------------|------------------------------------|
| Dirección musical | Gerardo Pérez Busquier, Miguel Roa |
| Dirección de escena | Joaquín Deus |
| Escenografía | Emilio Burgos |
| Vestuario | Sastrería Cornejo |
| Coreografía | Alberto Lorca |
| Dirección del coro | Alberto Blancafort |

TEMPORADA LÍRICA (1986-87)

11 de enero de 1987 (versión de concierto)

DRAMA LÍRICO (ZARZUELA)

CONCIERTO DE HOMENAJE A JOSÉ MARÍA USANDIZAGA (1887-1987)

| | |
|--------------|---------------------------------|
| Puck | Antonio Blancas (barítono) |
| Lina | María Ángeles Peters (soprano) |
| Cecilia | Alicia Nafé (mezzosoprano) |
| Juanito | Ricardo Muñiz (tenor) |
| Roberto | Gregorio Poblador (bajo) |
| Un caballero | Miguel Sola (bajo) ⁵ |

Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo
Coro Titular del Teatro de la Zarzuela
Orquesta Sinfónica Arbós (Orquesta Titular del Teatro de la Zarzuela)

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| Dirección musical | Miguel Ángel Gómez-Martínez |
| Dirección del coro | José Perera |
| Dirección de la escolanía | César Sánchez |

³ Según la prensa del 22 de mayo (ABC), el barítono anunciado para esta producción, Pedro Farrés (Puck), es sustituido por Vicente Sardinero y la función de ese día 22 pasa al 26.

⁴ Según la prensa del 12 de enero (ABC), al ser una versión en concierto el intérprete, aunque aparece en el programa, no interviene.

TEMPORADA LÍRICA (2016-2017)

7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22 Y 23 de octubre de 2016 (13 funciones)

DRAMA LÍRICO (ÓPERA)

| | |
|--------------|---|
| Puck | Rodrigo Esteves, José Antonio López (barítono) |
| Lina | Carmen Romeu, Raquel Lojendio (soprano) |
| Cecilia | Nancy Fabiola Herrera, Ana Ibarra (mezzosoprano) |
| Juanito | Jorge Rodríguez-Norton (tenor) |
| Roberto | Felipe Bou (bajo) |
| Un caballero | Mario Villoria* (bajo) |

* Miembro del Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

Artistas de circo

Álex G. Robles (Jefe de la troupe), **Emilio Rodríguez** (Mago, bola, malabarista, zancudo), **Nacho Serrato** (Acróbata, verticalista, monociclo), **David Hernández** (Acróbata, equilibrista), **Marco Covela** (Contorsionista, acróbata, aro aéreo, Diablo), **Pedro Torres** (Monociclo, malabarista, Cupido), **Sergio Dorado** (Clown)

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

| | |
|--|-----------------------------|
| Dirección musical | Óliver Díaz |
| Dirección de escena | Giancarlo del Monaco |
| Escenografía | William Orlandi |
| Vestuario | Jesús Ruiz |
| Iluminación | Vinicio Cheli |
| Director del coro | Antonio Fauró |
| Movimiento coreográfico y ayudante de dirección de escena | Barbara Staffolani |
| Ayudante de escenografía | Agostino Sacchi |
| Ayudante de vestuario | Isabel Cámara |
| Ayudante de iluminación | Santiago Mañasco |
| Ayudante de circo | Álex G. Robles |

TEMPORADA LÍRICA (2023-2024)

9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18 y 19 de noviembre de 2023 (9 funciones)

DRAMA LÍRICO (ÓPERA)**PRODUCCIÓN ACTUAL**

Emilio Burgos (escenógrafo). *Bocetos para la escenografía de la ópera de «Las golondrinas»: Pista de un gran circo (Acto segundo).*
 Acuarela sobre cartulina, 1975 (Madrid, Teatro de la Zarzuela).
 Museo Nacional del Teatro (Almagro)



© Javier del Real

Escena del montaje de *Las golondrinas* firmado por Giancarlo del Monaco (octubre, 2016)

2

Sección

ARTÍCULOS

El Teatro y la Locura
GIANCARLO DEL MONACO
26

Un cielo musical
amenazando tormenta
Acercamiento a
Las golondrinas de Usandizaga
TERESA CASCUDO
28

«¡Qué feliz fue aquella
vida breve!»
Recuerdos en torno al compositor
MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA
42



E l Teatro y la Locura

Giancarlo del Monaco

Entrar en nuevos repertorios siempre es interesante, atractivo, seductor; abordar un drama lírico como una *opéra comique* resulta, a su vez, novedoso y fascinante. Acaso haya quien piense que *Las golondrinas* se encuadra en un universo idéntico al de otros payasos de la escena lírica como los de las óperas *Pagliacci* o *Ariadne auf Naxos*, pero esa no es más que la superficie de la idea. Unos y otros son, en verdad, dramas bien distintos. Aunque en todos ellos habitan payasos o saltimbanquis, estos no son otra cosa que personajes de teatro que vienen a representar la parte más humana de nosotros mismos (la realidad de la vida); lo que los asemeja no es su condición de payasos, sino el hecho de que son creaciones teatrales. Lo que Canio o Puck pueden por tanto tener en común es la trama de la locura, esa fantasía o solución teatral que se viste de música en el escenario. E igual que ocurre con ellos, la locura —ya por dinero o por amor— estalla en el desenlace de obras como *Dama de Picas* o *Eugenio Onegin*, de Chaikovski, o *El jugador* de Prokófiev. El Teatro y la Locura, la Locura y el Teatro. La esencia de lo que somos. Y así Puck llega a su particular locura teatral con la cabeza llena de fantasmas, de fantasmas de teatro que al fin hacen de él un personaje universal.

Enfrentarse a la música de un joven genio español/europeo como Usandizaga, de origen vasco en este caso, siempre resulta estimulante. Él es español, aunque la realidad nos revela que su esencia es principalmente dramática, puramente teatral. No responde a ningún tópico, y no pasa nada. Tampoco Korngold expresa la esencia belga. Lo importante es cómo teatralizan sus historias a través de la música. Por eso la Pantomima del acto segundo, con Colombina, Pierrot y Polichinela, responde a la mejor tradición teatral; el juego del teatro dentro del teatro es la esencia de *Las golondrinas*. El paisaje se despoja de toda carga, prácticamente desaparece, para que la historia se haga universal o, lo que es lo mismo, puro teatro.



Giancarlo del Monaco en los ensayos de «Las golondrinas» (Teatro de la Zarzuela, 2016) © Javier del Real

U n cielo musical amenazando tormenta

Acercamiento a *Las golondrinas* de Usandizaga

Teresa Cascudo

Cuando María y Gregorio Martínez Sierra publicaron *Teatro de Ensueño* (1905), volumen de donde se extrajo el libreto de *Las golondrinas*, José María Usandizaga estaba en París. Allí frecuentó la *Schola Cantorum*, establecimiento fundado por Vincent D'Indy, Charles Bordes y Alexander Guilmant en 1894 y que, dedicado originalmente a la música religiosa, acabó siendo considerado una de las escuelas superiores más prestigiosas del mundo en las primeras décadas del siglo XX. La estancia en París le permitió a Usandizaga adquirir una sólida técnica de composición y familiarizarse con las tendencias contemporáneas, representadas en la música de autores franceses y en la obra de otros compositores que tendrían bastante importancia para él, tales como Rimski-Kórsakov. También tuvo la oportunidad de asistir a acontecimientos como el montaje de *Boris Godunov*, cuyo estreno parisense causó sensación. En las palabras de María Martínez Sierra (cuyo apellido de soltera era Lejárraga):

la música del vasco Usandizaga fue en España el exponente máximo de la sensualidad asiática: la suya propia, exacerbada por las fiebres lentas pero constantes de la tuberculosis, respondía a la rusa como un eco extraño que repitiese poniendo en el rebote de la resonancia, no la voz recibida, sino la propia voz.

Durante los tres años que mediaron entre su regreso y el estreno de su primera ópera, *Mendi-Mendiyan*, Usandizaga, que procedía de una familia donostiarra en la que había antecedentes musicales, se distinguió rápidamente gracias a las piezas inspiradas en música tradicional vasca. Ejemplo de ello son las armonizaciones *Ecos de Vasconia* y algunas de sus primeras obras instrumentales, que fueron tocadas en el Casino de su ciudad natal, alcanzando un notable éxito. Estrenada en Bilbao en 1910, pocas semanas después de que Usandizaga alcanzara la edad de 23 años, la partitura de *Mendi-Mendiyan* es una prueba innegable de su enorme talento para la dramaturgia musical o, tal como se puede leer en una de las críticas que recibió entonces, de su habilidad para tratar la acción dramática «con una exactitud de entonación y color sorprendentes».

La recepción de esta ópera fue, por lo tanto, bastante entusiasta. Basada en una historia rural en la que dos pastores se disputan la misma mujer con un desenlace trágico, la obra provocó todo un «estremecimiento estético». Los «refinados» aplaudieron la orquestación y los «humildes», el retrato que se hacía de ellos en el escenario. La música anunciaba cierta propensión a las situaciones dramáticas oscuras y de alto voltaje emocional por parte de Usandi-



M[artin] Vidal (fotógrafo). *Retrato de perfil de Usandizaga con dedicatoria al compositor Vicente Peydró: «Para el Maestro Peydró. Recuerdo afectuoso de José María Usandizaga»*. Fotografía con sello seco sobre cartón, sin año [hacia 1913-1914] (Madrid, Ventura de la Vega 11). (Colección Artur Sedó, Vicente Peydró). Centro de Documentación y Museo de les Artes Escénicas. Instituto del Teatro (Barcelona)



JMA [José Martínez Amuategui, «Amua»] (caricaturista). *Joshé-Mari (á) El Semifusa: «¡Más fuerte!»*. Dibujo a lápiz, sin año [hacia 1910-1911]. (Boina con figuras musicales que el compositor tenía en su cabeza y pasaje instrumental para violonchelo de un fragmento de la pastoral lírica *Mendi-Mendiyan: Acto segundo, escena 5*. Chiki: «Desde aquí nuestras corderas vigiladas estarán»). Archivo Vasco de la Música. ERESBIL (Rentería, Guipúzcoa)

zaga. Así, Francisco Gascue extrañó que incluso en las escenas de «tranquilidad y placidez» apareciera el drama, bajo un «cielo musical [...] siempre nublado y amenazando tormenta», anticipando el estallido de «la tempestad». Otro crítico saludó su primitivismo salvaje, adecuado, en su opinión, para retratar un carácter y un paisaje profundamente vascos: «El sentimentalismo desmayado, quejumbroso no es de aquí...». Sobre todo, Usandizaga fue saludado

por sus compañeros de generación —por ejemplo, por el periodista Pedro Mourlane Michelena que, con el tiempo, acabaría en las filas de la Falange— como un defensor de los «innovadores franceses» que mostraba su consideración y respeto por el «arte de los nuevos [...], este arte vano, hermético y exquisito [que] resbala por dentro de las almas cuando se sabe escuchar.»

El feliz encuentro de Usandizaga con los Martínez Sierra

Con semejantes credenciales, no es de extrañar que los Martínez Sierra estuvieran encantados de la oportunidad que se les brindó, en el verano de 1911, de conocer personalmente al joven prodigio. El encuentro se organizó en San Sebastián a través de amigos comunes que comunicaron al matrimonio el deseo que tenía José María Usandizaga de transformar *Saltimbanquis* en una partitura teatral. Tanto Gregorio Martínez Sierra como María Lejárraga se quedaron prendados de la cálida personalidad y el desbordante talento musical de Usandizaga, hasta el punto de que la segunda le dedicó cerca de una docena de páginas en uno de sus libros autobiográficos, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, publicado en México en 1953 (véase una selección en «¡Qué feliz fue aquella vida breve», en páginas 42-47).

El libreto de *Las golondrinas*, el título que acabó sustituyendo al de *Saltimbanquis* original, fue la primera incursión de la autora en el mundo de la escritura de libretos en castellano. Por lo que sabemos, su función principal fue la de encontrar las palabras que se adaptasen por acentuación y prosodia a los cantables que Usandizaga iba componiendo. De hecho, cuando se dio su primer encuentro, Usandizaga ya había escrito la música de lo que acabaría siendo la «Canción de la primavera», aunque se había servido de unos versos de Juan Ramón Jiménez, reproducidos en la edición original del *Teatro de ensueño*, que fueron sustituidos por otros que

tampoco son de Lejárraga, sino de Cipriano de Rivas Cherif. El resto del libreto, no obstante, se debe a la pluma de la escritora riojana. Insiste sobre este punto en su autobiografía, probablemente porque, durante mucho tiempo, el nombre que se publicó en la portada de las que, en realidad, eran obras de su autoría era G. Martínez Sierra. El caso ha sido sobradamente aclarado en la bibliografía especializada. Actualmente, se ha superado la interpretación un tanto victimista de su trabajo «en la sombra» y se defiende un punto de vista que tiene en cuenta el exitoso proceso de cocreación en el que participaron ambos miembros del matrimonio. Se ha llegado a considerar que la firma con el nombre del marido era equivalente a un pseudónimo. Todo el medio teatral de la época era sabedor de su relevante papel en lo que era, en realidad, una muy exitosa empresa familiar y, desde luego, María, feminista convencida, participó plenamente tanto en su planificación como en sus beneficios.

El modo de trabajar que desarrollaron para llevar a buen puerto la partitura de *Las golondrinas* resulta interesante porque, como acabo de apuntar, si bien el origen en lo que respecta a la situación dramática se deriva de *Saltimbanquis*, el texto, completamente nuevo como vemos, fue antecedido por la composición de la partitura. Es lo que se deduce también de una carta que Gregorio le envió a Usandizaga pocos meses antes del estreno, que tuvo lugar en Madrid el 5 de febrero de 1914. En la misiva le pedía que le hiciese llegar el ejemplar que estaba manejando y que señalase en él las escenas que pretendía utilizar.

José María Usandizaga (compositor). *Copia manuscrita del drama lírico «Las golondrinas»: «Preludio» del acto primero (Allegro con brio)*. Partitura autógrafa, f. 1r (San Sebastián, 1913-1914). Archivo Vasco de la Música. ERESBIL (Rentería, Guipúzcoa)

Josep Castell (escenógrafo). *Bocetos para la escenografía del estreno de la ópera «Las golondrinas»: Actos segundo (cuadro 1) y tercero. Acuarelas a color sobre cartón, 19 de diciembre de 1929 (Barcelona, Gran Teatro del Liceo) (Colección Josep Castell). Centro de Documentación y Museo de les Artes Escèniques. Instituto del Teatro (Barcelona)*



También le pedía copias de la partitura a medida que iba avanzando para que uno de los autores que colaboraba con su compañía escribiera los monstruos —esto es, versos sin sentido respetando la acentuación de la línea melódica escrita por el compositor—. De esta forma, podrían comenzar los ensayos mientras Lejárraga iba concluyendo lo que acabó siendo la versión definitiva del libreto.

La obra se montó muy de prisa, hasta el punto de que el ensayo general fue calamitoso. No obstante, más que la suerte, en el estreno, jugó a su favor no solo la calidad innegable de la propuesta dra-

matúrgica y la mano de hierro con la que Usandizaga la hizo respetar a lo largo de las semanas previas, sino el compromiso de los artistas que la defendieron en el escenario. Este compromiso, por cierto, es posible comprobarlo, puesto que contamos con la grabación de la obra, realizada bajo la dirección del propio Usandizaga poco tiempo después del estreno. Se ha repetido, por ejemplo, la reacción de Amadeo Vives, que era entonces un reconocido autor de música para zarzuelas, y que salió de uno de los ensayos a los que asistió «rezongando» a su pesar que iba a ser todo un éxito. Es también conocida la diferencia de opiniones entre el barítono Sagi Barba y el



compositor acerca de cómo debía remarcar Luisa Vela la «Canción de la primavera». El primero defendía un efectista sobreagudo, mientras que Usandizaga impuso su criterio. No obstante, toda la compañía, y Sagi Barba el primero, estaba convencida de que la partitura suponía una sustancial renovación del género de la zarzuela.

Vives acertó con su profecía: el espectáculo alcanzó un rotundo éxito y, además de eso, suscitó debates de cierto calado en la prensa especializada. Por ejemplo, el crítico Miguel Salvador Carreras, de origen riojano tal como Lejárraga, criticó en la *Revista Musical Hispano-Ame-*

ricana que Usandizaga no se hubiera servido de las situaciones dramáticas que contenía *Saltimbanquis* como base para una trama más fluida de motivos, propia del drama musical contemporáneo. El problema residía, en su opinión, en la incorporación de números cuya función era meramente espectacular y que eran un impedimento para que se alcanzase dicha fluidez. Este desequilibrio daba lugar a un «conglomerado de retazos desafines, que a algunos ha inducido a hablar del *puccinismo* de Usandizaga...». Ciertamente, el compositor donostiarra tuvo que calibrar bien el equilibrio entre el virtuosismo de la escritura, que interperelaba a quienes se

Josep Castell (escenógrafo). Escenografía de la ópera «Las golondrinas» en el Gran Teatro del Liceo: Actos primero, segundo: cuadro 1 y cuadro 2 y tercero. Fotografías en blanco y negro, 1929 (Miquel Manetes, fotógrafo). Archivo Histórico del Gran Teatro del Liceo (Universidad Autónoma de Barcelona)



habían educado en la audición de obras operísticas inscritas en la corriente post-wagneriana, y el efecto que buscaba el aplauso inmediato de quienes solo frecuentaban los espectáculos de zarzuela. Pensemos, como referencia, que apenas cuatro años antes se había estrenado *Salome*, de Richard Strauss, en el Teatro Real y que, el mismo año de 1914, el espectáculo estrella del Teatro de la Zarzuela fue *Maruxa*, cuya música se debe precisamente al mencionado Vives.

En la misma revista en la que salió la crítica de Salvador Carreras, se publicó otra reseña, igualmente interesantísima, a propósito de la obra de Vives, firmada por el compositor Rogelio Villar y a la que vale la pena prestar alguna atención. Entre otras muchas cosas relevantes que no es posible comentar en estas notas por falta de espacio, Villar destaca las limitaciones que el libreto le había impuesto al compositor. A diferencia de *Las golondrinas*, el de *Maruxa* toda-

vía reproducía la, entonces, ya gastada estructura en números cerrados, que Villar vinculaba, de forma correcta, con la pervivencia de los moldes decimonónicos de la ópera italiana.

La versión original de *Las golondrinas* es mucho más que una zarzuela, en la medida en que, como veremos más adelante, introdujo en su partitura elementos que eran típicos de lo que, en la época, se solía denominar con la expresión drama lírico. Con esta etiqueta, se subrayaba la aspiración a una continuidad —fluidez, por usar la idea que subyacía a la mencionada crítica de Salvador Carreras— que superaba las cesuras propias de la estructura en trozos típica del melodrama con música, tal como se había establecido en la primera mitad del siglo XIX. El uso de un libreto en el que se combina verso y prosa fue la base perfecta para desarrollar un tipo de lenguaje musical de concepción más bien sinfónica y en el que los motivos conductores tienen un papel fundamental. Se mantuvo, no obstante, la convención de las partes de teatro declamado, una de las marcas más reconocibles del género zarzuela. Años después del prematuro fallecimiento de su hermano, ocurrido en octubre de 1915, Ramón Usandizaga, también compositor, revisó la partitura con el objetivo de adecuarla a las convenciones de la ópera. El cambio más evidente fue la sustitución de las partes habladas por recitativos, pero la pluma de Ramón intervino en muchos otros trechos de la partitura. Esta versión en la que se ha intentado borrar el pasado *zarzuelero* de la partitura es la que se podrá escuchar en este espectáculo.

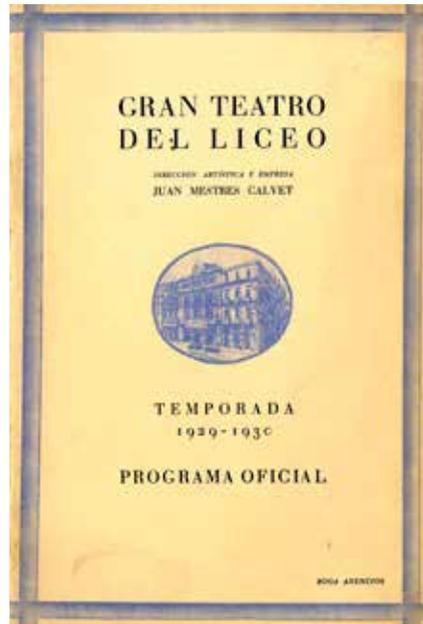
Una dramaturgia musical cuyo origen es modernista

La singularidad de *Las golondrinas* es, en gran medida, una consecuencia del feliz encuentro entre Usandizaga y los Martínez Sierra. No obstante, desde el punto de vista de la dramaturgia musical, el origen de esa singularidad está, sin duda, en la naturaleza de la situación dramática extraída, como he señalado más arriba, de un drama declamado previo titulado *Saltimbanquis*. El *Teatro de ensueño* del que forma parte fue un fruto del movimiento modernista, que, teniendo como referencia la obra de autores como Henrik Ibsen o Maurice Maeterlinck, sedujo no solo a artistas residentes en Barcelona —Santiago Rusiñol, amigo de los Martínez Sierra y también adaptador para la escena catalana de *Saltimbanquis* fue uno de sus máximos divulgadores—, sino a muchos otros que vivían en Madrid.

El volumen fue una declaración de intenciones en el que también participaron el antes mencionado Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío, autor este último de *Azul...*, libro de cuentos y versos publicado en Valparaíso en 1888 y que es considerado como el introductor de las nuevas corrientes englobadas bajo la etiqueta de «modernismo» en la literatura en lengua castellana. Una de las características más sobresalientes de ese movimiento, cuya dimensión fue transnacional y también transcultural e interartística, es su reflexión en torno a la pluralidad y, en última instancia, disolución del yo. Puso en duda cualquier pretensión de univocidad de las percepciones y planteó la idea de que

la relación de nuestra subjetividad con el mundo es absolutamente inestable y, en última instancia, inefable, y puso las sensaciones en el centro del trabajo artístico. Desdeñaba, por lo tanto, el racionalismo y las explicaciones simplistas basadas en la correlación entre causa y efecto.

La influencia de ese movimiento está en la raíz de la diferencia que existe entre el libreto de *Las golondrinas* y el de uno de sus antecedentes evidentes, *Pagliacci*, cuya acción es lineal y donde las motivaciones de los personajes son mucho más esquemáticas. Ambos tratan el mismo tema—lo que, hoy en día, calificaríamos como relaciones afectivas tóxicas, cuando no de maltrato físico y psicológico—, pero Lejárraga lo presenta de forma mucho más matizada mediante el manejo constante del doble plano, intercambiable e interconectado, de la realidad y el ensueño. Con la sutileza psicológica que se impuso a partir de la reforma wagneriana, la música de Usandizaga, por su parte, complementa y amplía lo que exponen las palabras del libreto, mostrando la vida interna de los personajes, sus incoherencias y sus miedos. La distancia entre *Pagliacci* y *Las golondrinas* se puede comprobar comparando el uso dramático que hacen de la Pantomima. A diferencia de lo que ocurre en la obra puesta en música por Ruggero Leoncavallo, en donde escenario y realidad se funden, en la que musicó Usandizaga queda claro que la Pantomima pertenece a otro plano, paralelo al de la realidad. En el ejemplo español, los titiriteros, al transformarse en personajes de la *commedia dell'arte*, invierten el perfil que



se les atribuye en la dimensión realista del drama: así, la pura e infantil Lina desempeña el papel de la coqueta e infiel Colombina y el torturado y celoso Puck, el del despreocupado y galante Pierrot. El maltratador de la Pantomima, el viejo Polichinela, que mantiene a su esposa, la joven y bella Colombina, encerrada, acaba siendo el hazmerreír de todos.

Desde el punto de vista de la técnica de composición, siendo cierto que Usandizaga maneja muy bien los golpes de efecto y las escenas espectaculares, no lo es menos que su partitura está basada



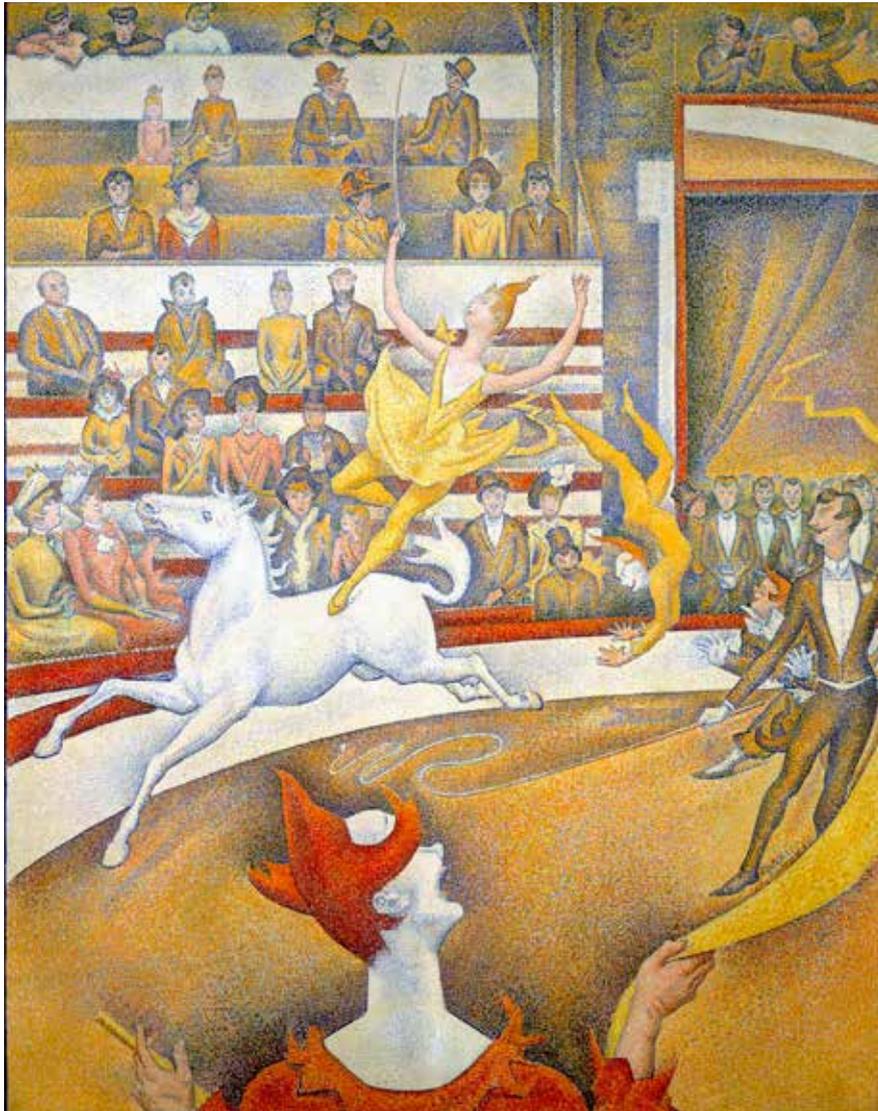
Programa de mano del estreno de la ópera «Las golondrinas». Programa oficial. Temporada 1929-1930. Gran Teatro del Liceo. Impreso a una tinta sobre cartulina y papel, 19 de diciembre de 1929 (Barcelona, Tipografía Occitania. Mallorca 410). Centro de Documentación y Museo de les Artes Escèniques. Institut del Teatre (Barcelona)

en la combinación y transformación de motivos conductores, siguiendo la tendencia post-wagneriana perfectamente asimilada en la Europa de su tiempo. Es notable su imaginación melódica, armónica y rítmica, que pone en evidencia la misma «exactitud» para tratar musicalmente las situaciones dramáticas que había aplaudido la crítica del País Vasco después del estreno de *Mendi-Mendiyan*.

El compositor y pedagogo Enrique Igoa publicó hace varios años un artículo en el que identificó los motivos más importantes de la partitura de *Las golondrinas*.



El prelude expone aquellos que se relacionan con los titiriteros (fanfarria que se caracteriza melódicamente por el uso de tresillos) y, en la primera escena, la acción viene introducida por el motivo, muy contrastante con el de los titiriteros, de Cecilia. En esa primera escena, las dos protagonistas femeninas se caracterizan musicalmente como personajes irreconciliables, a pesar de que sus respectivos motivos se basan en el uso del intervalo de tercera: el modo menor y el perfil cromático del que caracteriza a Cecilia («Camino, siempre igual») difiere claramente del modo mayor y el



Georges Serrat (pintor). *El circo*. Óleo sobre lienzo, 1891. Museo d'Orsay, París (Francia)

carácter popular del de Lina, cantado sobre unos versos que, en el libreto, aluden al romancero («Señora, la mi señora»). Las escenas están entrelazadas por esa red de motivos característicos que, además de contrastar y transformarse, también dialogan entre ellos. Por ejemplo, en el primer acto, la Romanza de Puck comienza glosando una intervención de Lina («Estar andando siempre, viendo tierras nuevas... Caminar, caminar») y concluye con la cita anticipada de lo que será, en el tercer acto, otra de las intervenciones de este mismo personaje, sobre el texto «Me dices que ya no me quieres». Como vemos, la parte musical aproxima a ambos personajes, a diferencia de lo que ocurre con los de Puck y Cecilia. En el dúo que sigue, la partitura enfatiza la enorme distancia que hay entre ellos. En la introducción, se muestra que las sensaciones provocadas por el mismo atardecer son opuestas en cada personaje. Mientras Puck muestra su encantamiento, Cecilia le confiesa que el crepúsculo le provoca pensamientos aciagos. Seguidamente, al vals lento de Puck («La luz, al morir, habla de amor»), se contraponen la habanera de Cecilia («Fuego de paja en el viento»). En la *stretta* ambos cantan la misma melodía, pero sus diferencias se explicitan en el texto verbal: Cecilia aspira al aplauso y al triunfo personal, algo que, para Puck, en la medida en que la ambición de su amada implica que va a acabar abandonándolo, es una «infamia». El diseño melódico ascendente del tema tiene algo de heroico, pero la urgencia del metro yámbico, la orquestación maciza, la armonía y el obsesivo acompañamiento rítmico contribuyen a crear una enorme tensión que deriva

en un primer desenlace —Puck agradece a Cecilia, quien le grita «¡Cobarde!»— que anuncia la catástrofe final. La incompreensión mutua que condiciona su relación, magníficamente representada en el diálogo musical, es enmarcada por dos alusiones al imaginario popular. Comienza con Puck cantando el romance de don Gerineldos, que forma parte del repertorio de la compañía, y concluye con la copla «Me dices que ya no me quieres», cantada por Lina. Esta es la música que pertenece al perfecto mundo de ensueño, cruelmente rasgado por el plano de la realidad que está marcado por el conflicto y la violencia. Podríamos concluir que el romancero y la *commedia dell'arte* forman parte del lenguaje que hablan Puck y Lina, del cual está excluida Cecilia.

Aunque la Pantomima de *Las golondrinas* es, no lo olvidemos, una fantasía creada por Puck, por lo que la Colombina imaginada, más que Lina, hubiera podido ser Cecilia, transfigurada en la dulce enamorada de Pierrot. Ocupando el eje central de la obra, esta Pantomima es también un prenuncio del desenlace. Polichinela anticipa, en espejo, el personaje del rico protector junto al cual reaparece Cecilia, al tiempo que la trama sería una parodia irónica del libreto del que forma parte. Así, Pierrot se hace el muerto para escapar del marido cornudo cuando este sorprende a los dos amantes, mientras que, en la dimensión realista del drama, Cecilia es asesinada por Puck en el momento en el que le dice que prefiere a su actual amante, más rico. La risa que provoca la humillación del burlado Polichinela, en los labios de Cecilia, se convierte en

el cruel motivo que acelera el violento desenlace. Su presencia, anunciada por la «risa infernal» que obsesiona a Puck, empuja a este personaje hacia otra dimensión de lo irreal que raya con la locura. Casi podríamos decir que la Pantomima y la sobrecogedora escena final («Se reía...») son representaciones de la trastornada mente de Puck. Es él quien le relata a Lina su humillación, la ferocidad contra la que Cecilia intentó resistir, en vano, su ataque y la violencia con la que murió en sus manos. ¿Ocurriría todo eso en realidad o es el ensueño transformado en pesadilla que se confunde en la mente de Puck, y en el desenlace de la ópera, con la realidad?

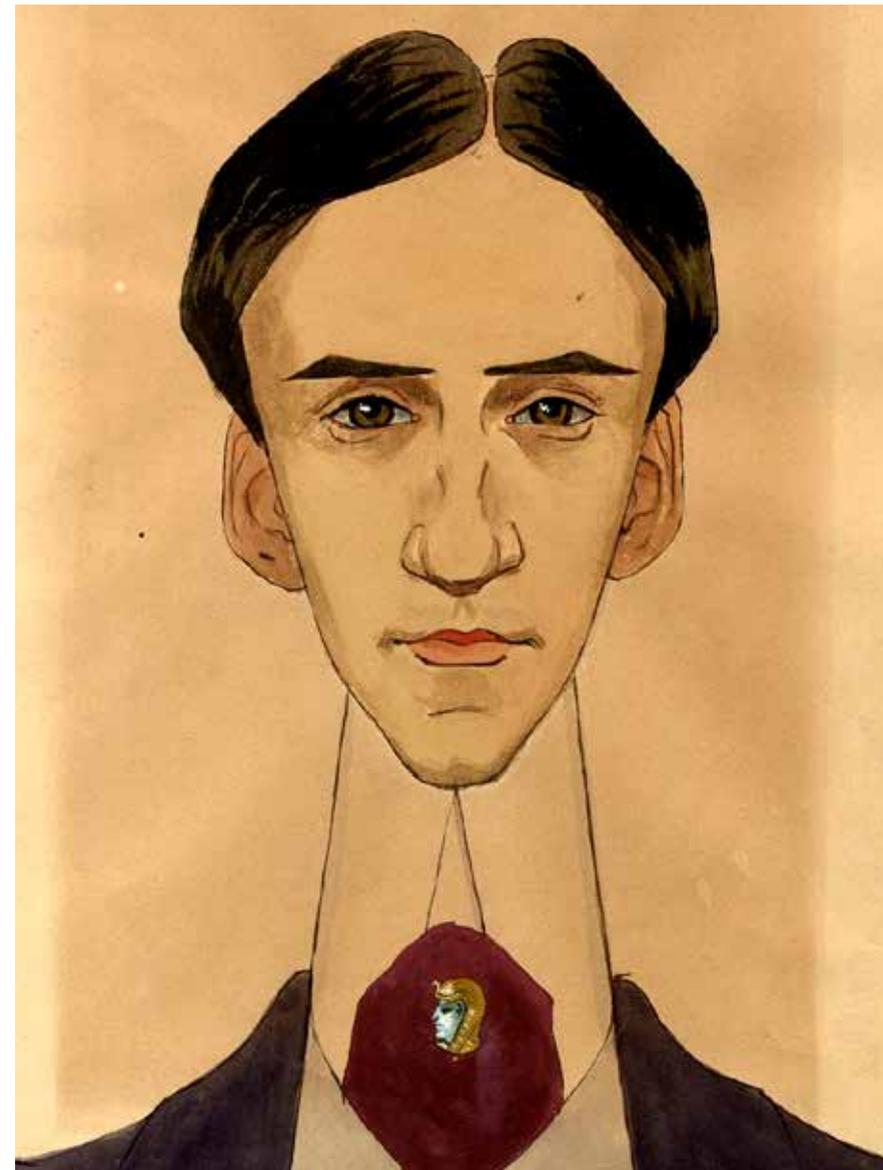
Puck no pone los pies sobre la tierra ni siquiera después haber asesinado a Cecilia. Esta, por su parte, había decidido, abrazar la realidad y, sin compasión, dar rienda suelta a sus ambiciones. Por su parte, Lina crece a medida que avanza el drama, puesto que su desarrollo coincide con la transformación de la «niña loca» del primer acto en la mujer enloquecida de amor de último. Para el reencuentro de Puck y Cecilia en su dúo final, Usandizaga teje un suntuoso tapiz orquestal basado en motivos escuchados en el primer acto. Los dos antiguos amantes rememoran el pasado con nostalgia y no sin una buena dosis de idealización y ensueño, hasta el punto de que concluyen exclamando: «¡La dicha de amor volvió para mí!». Lina asiste, impotente, a este reencuentro y, por así decirlo, a modo de compensación protagoniza una magnífica escena en la que presenciamos su definitiva metamorfosis: cantando con la voz casi desnuda puesto que el apoyo instrumental es

bastante parco, se lamenta de su suerte pronunciando cuatro frases entrecortadas en una de las cuales tiene que llegar a alcanzar un La agudo (La6). El interludio orquestal que viene a continuación nos hace sentir tanto su nostalgia como su furiosa frustración. Cuando Puck regresa a escena, Lina le recrimina su comportamiento, al tiempo que le confiesa su amor. La distancia física, emocional e incluso moral que los separa es, en ese momento, ya insalvable. Este final nos invita a pensar que quizá sea la imposibilidad radical de establecer una comunicación feliz y fluida con los otros el verdadero tema de este drama.

La conferencia de Teresa Cascudo se puede ver en los canales de Facebook y Youtube del Teatro de la Zarzuela.

[Pedro Antequera Azpiri, atribución] (dibujante). *Caricatura del joven compositor José María Usandizaga con cuello alto y afilete modernista con cabeza egipcia*. Aguada a color sobre papel, sin año [hacia 1912-1914]. Archivo Vasco de la Música. ERESBIL (Rentería, Guipúzcoa).

El orientalismo modernista de la época está presente en la estética de Usandizaga: en 1912 escribe una fantasía-danza, *Hassan y Melihah*, titulada en sus manuscritos *Unos titiriteros en la feria de Tetuán* o *Los titiriteros en una feria árabe*; en 1914 elabora una escena con un coro de bailarinas moras en el drama lírico *Las golondrinas* (zarzuela), que se elimina en la versión operística; en 1915 recurre a un argumento de sensualidad oriental en el poema lírico *La llama* (ópera y zarzuela); y, sin fecha conocida, prepara una comedia lírica y cosmopolita titulada *Bitz*.



«iQ»

¿Qué feliz fue aquella vida breve!»

Recuerdos en torno al compositor

María de la O Lejárraga
[María Martínez Sierra]

¿Qué feliz fue aquella vida breve! La enfermedad no logró entristecerle ni preocuparle un solo instante. Era tan grande y absoluta la fe que tenía en sí mismo, en la excelencia de su arte, en su destino, que ni un segundo imaginó que pudiera terminar su existencia; sin embargo, quería vivirla apresuradamente, agotar sus delicias a su modo infantil. El aplauso le embriagaba; la popularidad que ganó en una noche le parecía roca inmovible y no, como es en realidad, fantasmagoría y fuego de bengala; no tuvo tiempo de sufrir penas de amor, ni traiciones de amistad, ni acedías de crítica envidiosa, ni siquiera el roer del buitre prometeico que se ceba en la entraña de todo creador habiéndolo dudar de sí mismo y de su obra; a todas sus ilusionadas preguntas, la vida dijo ¡sí! rotundamente. Horas antes de morir trabajaba con afán y saboreaba, poniendo las notas sobre el pentagrama, el aplauso futuro. Cierto que esas últimas notas fueron las de una marcha fúnebre: mera, sobrecogedora coincidencia.

El día que en San Sebastián nos conocimos nos hizo oír los fragmentos de música que ya había compuesto para *Saltimbanquis*. Y sucedió que uno de ellos, tal vez el primero, fue la *Canción de la primavera*; los versos a que había prendido su inspiración no eran nuestros, sino de Juan Ramón Jiménez, como

todos los que decoran —ilustraciones líricas— el libro *Teatro de ensueño*. Al combinar la obra lírico-dramática, la poesía convertida en «romanza» pasa de los labios del poeta que en el libro original los recita para ensalzar a Lina, la niña saltimbanqui, una de las *amadas ideales* de Juan Ramón Jiménez, a los de Lina misma, y sirven para consolar a Puck, el payaso autor de pantomimas, de la amargura de las viejas memorias; era, pues, necesario escribirlos de nuevo. Juan Ramón Jiménez estaba entonces muy lejos de Madrid; yo, autora del libreto, me vi precisada a encargarme de la transformación; tarea enojosa, casi desesperante, puesto que la música estaba ya compuesta, y había que versificar, conservando incólumes acentos y cesuras, un nuevo texto que expresase dentro del mismo molde ideas completamente distintas del primitivo y conservasen el mismo aroma poético que, después de todo, es el que había inspirado al músico.

Desesperada estaba un atardecer, intentando en vano encontrar y ajustar rimas rebeldes, cuando llegó un muchacho gran amigo mío, que tenía en aquel tiempo remoto la dulce costumbre de llamarme «madre». Bien podía serlo, pues yo había nacido más de quince años antes que él. Era Cipriano [de] Rivas Cherif, cuya amistad conservo como grato rescoldo en mis días de invierno.

Crispín (dibujante). *Caricatura de los cantantes Luisa Vela y Emilio Sagi Barba, caracterizados como Lina y Puck en la Pantomima del drama lírico «Las golondrinas»* (Madrid, Plaza del Rey con la estatua del teniente Jacinto Ruiz en su emplazamiento original y la fachada del Teatro Circo Price (desaparecido), hoy lo ocupa el edificio del Ministerio de Cultura). Dibujo a tinta y lápiz sobre cartulina, 1917. Museo Nacional del Teatro (Almagro)



Compadecido, en aquella ocasión, de mis angustias, se ofreció a componer los versos que tanta guerra estaban dándome y, en efecto, en menos de una hora escribió la famosa romanza:

«En viejas memorias pierdo
yo también la vida entera,
mas, al recordar, recuerdo
tan solo la primavera.»

Realizó en su trabajo el milagro de expresar clarísima y líricamente lo que yo quería decir, de conservar en su sitio todos los acentos y de terminar todas las estrofas con palabras idénticas a las que Juan Ramón Jiménez empleara en el original. Todavía estoy agradeciéndoselo.

En los ensayos de *Las golondrinas*, la tal romanza fue objeto de apasionadas discusiones entre José María Usandizaga y Emilio Sagi Barba, director de la compañía de zarzuela que había de estrenarla. Termina la canción en una cadencia trémula en la cual, esfumándose la melodía, expresa la tímida osadía de una amor infantil que a sí mismo se ignora. Cantábala hechiceramente Luisa Vela, esposa de Sagi Barba, la que estrenó en España *La vida breve*, de Manuel de Falla. Mas a Sagi Barba, cantante efectista de la vieja escuela, se le había metido en el magín la idea de que el «fragmento» debiera terminar en un sobreagudo impresionante que arrancase a viva fuerza el aplauso del público. A Usandizaga, autor novel, seguro de sí

mismo y orgulloso, no era posible decirle a una modificación que, con razón, juzgaba absurda. Sagi Barba insistía con énfasis, gritando en su jerga medio española medio italiana:

— Maestro, yo me *tiro* el sombrero delante de su genio musical, pero usted no conoce al público, y yo sí. ¡Con esa cadencia final, el público no aplaude, y si no aplaude, estamos reventados!

— Usted entenderá mucho de «latiguitos», pero de música, el que entiende soy yo, y en una obra mía no se canta sino lo que yo he escrito, pensándolo antes mucho, para que usted lo sepa.

— Yo, vociferaba Sagi Barba, para que usted se entere, la romanza de *El guitarrico*, que es uno de mis éxitos grandes, la canto cada noche con un final distinto, y el autor se calla y el público se vuelve loco; hay representación en que la tengo que repetir tres veces, variándola siempre. ¡No le digo a usted más!

— Pues yo le digo que la *Canción de la primavera* se canta como es, o no se canta de ninguna manera...

El criterio del autor triunfó para el estreno y en las representaciones en Madrid, mas no estoy segura de que en las veraniegas *tournées* por provincias, Sagi Barba no obligase a su esposa a lanzar una nota final sobreaguda capaz de arrancar de sus cabales las bambalinas. [...]

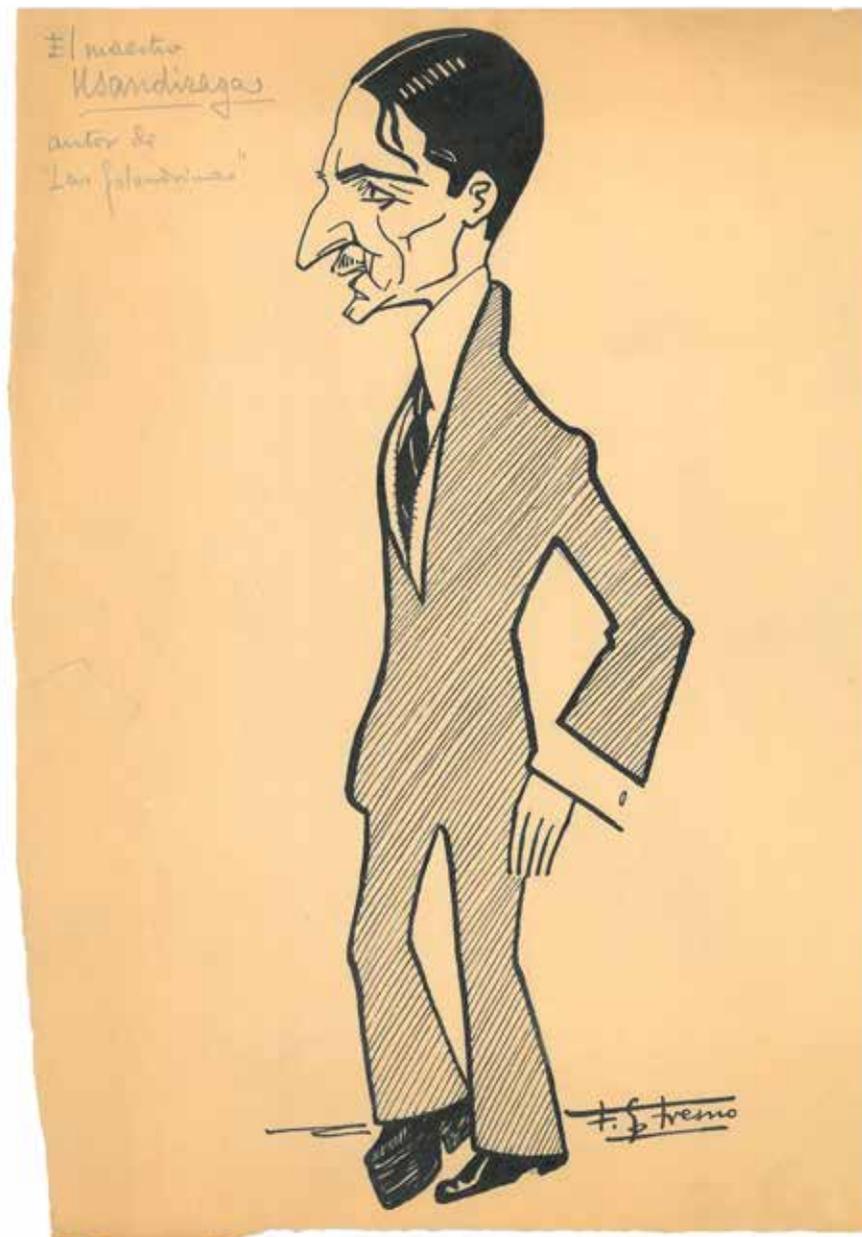
Estrenose la zarzuela en un local infecto, viejo, destartado, con pésimas condiciones acústicas, el anti-

guo Circo de Price, transformado de pista de caballos y acróbatas en sala de teatro lírico-dramático; ni calefacción decente existía en él; dos inmensas estufas intentaban templar un poco el aire dando en realidad más tufo que calor y tendiendo inestéticamente sus negras tuberías sobre el patio de butacas. Confieso que cuando se habló de estrenar la obra en tan triste lugar, yo voté con decisión en contra del proyecto; volvía de Berlín, donde habíamos asistido a la cuidadas y elegantes representaciones de las operetas vienesas que entonces eran la gran moda. Cuando vi representar *La viuda alegre*, que en Berlín habíame encantado, en el madrileño Circo de Price, me quedé aterrada. ¡*Las golondrinas* en aquel ambiente, con aquellos coros, con las deficiencias o por menor decir imposibilidades del escenario, con aquel fementido cuerpo de baile, de ninguna manera! Se renunció al proyecto durante algunos meses, pero José María Usandizaga, autor novel, ansioso de gloria, estaba impaciente por estrenar y no había otra compañía de zarzuela disponible. Después de todo, Sagi Barba, que sin duda alguna tenía magnífica voz de barítono, era el ídolo del público madrileño; Luisa Vela, además de una voz potente, pura y cristalina, poseía un estilo de canto perfecto que no habían logrado alterar los efectismos de su cónyuge; a la mediana representación, el público ya estaba acostumbrado. Mi marido, fanático de la buena interpretación y de la perfecta puesta en escena, no mostraba tampoco mucho entusiasmo, pero al final cedimos.

El ensayo general, la tarde misma del estreno, fue un desastre; todo salía mal,

Fernando Fresno (dibujante). *Los teatros. El maestro Usandizaga, clamado autor de «Las golondrinas».* Blanco y Negro, nº 1.187, 15 de febrero de 1914. Tinta sobre papel. Colección ABC (Madrid)

El dibujo de Fresno se publicó después del homenaje al compositor en el Hotel-Palace (véase la cubierta del programa *Fiesta en honor* en la página 47); en la imagen se ve el zapato ortopédico que Usandizaga (26 años) llevaba entonces en el pie derecho a causa de la ruptura de cadera que sufrió cuando niño (véase el año 1892, «Cronología», en la página 78).



nada estaba a punto; los coros entraban a destiempo, la luz no funcionaba, los trajes no estaban terminados... Sin embargo, el compositor Amadeo Vives, que asistía al ensayo con maligna curiosidad, deseoso de saber si «el nuevo» tenía calidad para disputarle el primer puesto que, desde la muerte de Ruperto Chapí, ocupaba sin rivales dignos de tenerse en cuenta en el campo de la zarzuela grande, a medida que adelantaba el lamentable ensayo se iba poniendo verde, señal evidente de que la música le parecía cosa seria y, al llegar el tercer acto al *racconto* del barítono, terminado con la frase:

«Al morir... ¡se reía!»

que Sagi Barba cantó prodigiosamente sin permitirse, por temor a las iras del autor de la música, más «latiguillos» que una risa amarga dentro de la más pura tradición operística, no pudo resistir el disgusto y se marchó, rezongando con ira:

— ¡Vaya éxito! ¡Cien representaciones seguras!

Acertó. Por la noche, en el estreno, todo marchó como una seda. Hubiérase dicho que un mago con su talismán había puesto orden en el caos: los coros entraban a tiempo y cantaban con afinación, las luces se encendían y apagaban cuando y como era menester, los trajes lucían pomposos sin dejar traslucir el secreto de que estaban a medio hilvanar. Los españoles, poco aficionado a tomarlos trabajos minuciosos de preparación, somos formidables improvisando, maes-

tros en el arte de levantar castillos en el aire y sacar equilibrio de la incoherencia. Un director de escena alemán se hubiera suicidado después del lamentable ensayo general. Sagi Barba y toda su compañía afrontaron la prueba del estreno con serenidad y seguridad absolutas, como si se sintieran apoyados en la perfección técnica escénica ultramatemática.

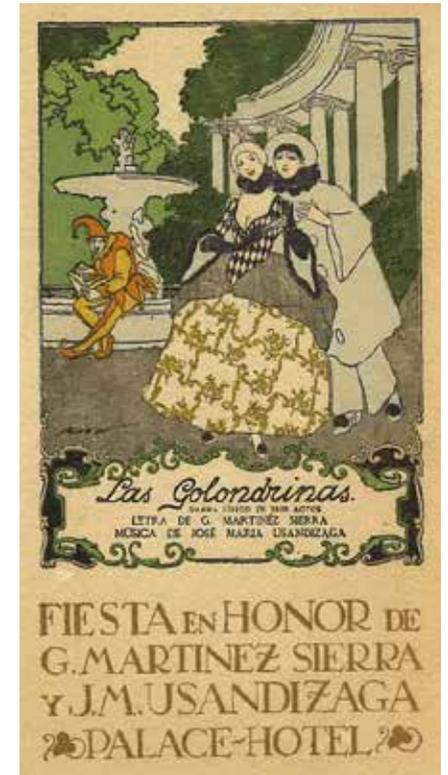
En el primer acto, el coro de inusitada factura en el cual se oyen junto con los rumores y gritos de la feria, como en el *Petrushka* de Stravinski, las voces infantiles que cantan populares canciones de corro, interesó vivamente a la mayoría del público, desconcertó a alguno «tradicionalistas», sedujo a los conocedores y, en resumen, fue el primer número que logró los honores de la repetición. En el segundo acto, la Pantomima triunfó en toda la línea, dando la razón a Usandizaga, que afirmaba que un coral fugado desencadena el aplauso inevitablemente, y la *Canción de la primavera* fue bocado exquisito, correr de agua en arroyo cantarían entre mentas y juncos, «nana» de amor cantada por una madre niña para mecer su ensueño... En el tercero, el tumultuoso dúo de Puck y Cecilia, la amante traidora, el de Puck y Lina con el *racconto* y su «¡se reía!», que tanto había alarmado a Vives, el grito de pasión de la niña enamorada, «¡No era piedad!», el vertiginoso y perfecto concertante final, levantaron tan desbordado entusiasmo, tal tormenta de aplausos como pocas veces se han producido en un estreno. José María Usandizaga pudo beber el vino del triunfo en copa llena y desbordante y embriagarse de él plenamente por primera y última vez; ya la Segadora

estaba junto a él afilando la invisible guadaña, y la corona de frescos laureles tenía aquella noche aromas de ciprés. El chiquillo genial estaba no ya embriagado, sino enloquecido: la Fortuna le había dado de una vez todo su tesoro; lo triunfos de teatro, sobre todo de teatro lírico, no se parecen a ningún otro; en ellos hay de todo, ruido de aplauso, frenesí de lisonja, repetición noche tras noche de la exaltación inicial, expresión hiperbólica del entusiasmo de intérpretes y de parásitos que surgen como setas en noche de lluvia entre bastidores, halagos de mujeres —en una obra lírica toman parte tantas segundas tiples que están anhelando salir del coro!—, persecución de desconocidos libretistas que suspiran por romper el anónimo..., hipérbole, halago... El triunfador respiraba a toda prisa el aroma de todas aquellas flores sin pararse a pensar en que tal vez algunas eran de trapo, sorbía las gratas palabras sin descubrir en ellas doblez ninguna. Su triunfo tenía matices de glorificación regional, ya que habían acudido al estreno innumerables hijos de Guipúzcoa, sus paisanos, todos exaltadísimo aficionados a la música. Ovaciones, festejos, convites: la gente vasca sabe comer y beber superabundantemente. [...]

Extraído de *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (edición Juan Aguilera Sastre).

Editorial Renacimiento, 2023, pp. 215-220 (Biblioteca de la Memoria 11)

© Herederos de María de la O Lejárraga



Fiesta en honor de Gregorio Martínez Sierra y José María Usandizaga. Palace-Hotel. Impreso a color sobre cartulina y papel, 14 de febrero de 1914 (Madrid, Imprenta José Poveda. Calle del Príncipe, 24) Museo Nacional del Teatro (Almagro)

Programa de la fiesta: lectura de unas cuartillas por Martínez Sierra y una selección musical interpretada por Usandizaga al piano y por la Orquesta del Teatro Circo Price: *Mendi Mendiya*, *Fantasia vascongada* y *Las golondrinas*; y manuscritos impresos de Martínez Sierra: «Respetable público terminó la farsa» (breve texto de agradecimiento) y de Usandizaga (comienzo de la «Marcha» de la Pantomima).



© Javier del Real

Escena del montaje de *Las golondrinas* firmado por Giancarlo del Monaco (octubre, 2016)

3

Sección

LIBRETO

Gregorio Martínez Sierra y
María de la O Lejárraga,
basado en la obra *Saltimbanquis*
(*Teatro de ensueño*, 1905)

[Parte primera]
50

[Parte segunda]
60



23 / 24

A

cto primero

[Parte primera]

PRELUDIO (INSTRUMENTAL)

ESCENA PRIMERA

Interior de una barraca de saltimbanquis instalada en la plaza de un pueblo. Por todo mobiliario una mesa y dos bancos de pino. Numerosos cajones, arcas, baúles, cerrados unos, a medio abrir otros y dejando asomar mallas, pelucas, cintas, flores de trapo. Sobre la mesa un espejo y tarros de pintura. La barraca está unida a un teatrillo y separada de él por una cortina de lona. Otras cortinas de lona cubren la puerta del fondo y una ventana que da a la plaza del pueblo. Es por la tarde. Están en escena Roberto, Cecilia y Lina. Roberto, sentado, vestido con un gabán viejo encima de la malla, fuma una pipa. — Cecilia, sentada a la mesa, acaba de rizar una peluca. — Lina, de rodillas delante de un arca, saca de ella ropa de payasos, y canta a media voz un romance.

CECILIA
(En tono displicente)
Aquí tiene usted la peluca.

ROBERTO
(Medio adormecido)
¿Peinada?

CECILIA
Peinada y rizada... Y eso que cualquiera riza esta estopa. Dos horas me ha costado.

ROBERTO
¡Dios te lo pague, mujer, Dios te lo pague!
(Toma la peluca y entra en el teatrillo.)

LINA
(Que está de rodillas delante de un arca. Sacando y eligiendo ropa.)
Señora, la mi señora,
tengo muerto el corazón,
que vuestros fieros desdenes
me lo hirieron a traición.

CECILIA
¿Ya estás cantando tú?

LINA
¿Te estorba mi canción que es como el agua de una fuente que corre mientras canta y canta porque corre?... ¿Por qué no he de reír, estando tan contenta? ¿Hay vida más dichosa que esta vida nuestra? ¿Por qué no he de cantar? Ninguna pena tengo. Todos somos felices... alegre es nuestra vida.

CECILIA
(Con amargura)
¿Alegre nuestra vida? ¡Ya lo creo! ¿Quién lo duda?... ¡Qué felicidad! Somos como las campanas, siempre dando vueltas, siempre haciendo ruido, mucho ruido, ¡hasta cuando tocan a muerto!

LINA
(Con entusiasmo pueril)
¿No te da alegría cuando al vernos venir, los chiquillos salen al encuentro y les oyes gritar, llenos de entusiasmo rodeando el carro? ¡Los titiriteros! ¡Los titiriteros!

CECILIA
(Con amargura)
¡Los titiriteros!

LINA
¡Sí, sí, los titiriteros! Vida errante, vida inquieta: todo el mundo y todo el cielo cómplices de nuestro anhelo... de nuestra ilusión... ¡Cada día que amanece, es el sol que se levanta, nueva rosa que florece y nos da su corazón!

CECILIA
¡Niña loca! Tú sueñas por soñar...
¡Niña loca... despierta! (Con melancolía apasionada) Camino siempre igual, ¿cómo nos puede dar su flor? ¡Tristeza gris del arrenal, sin esperanza, sin amor! La golondrina que, al pasar, se detiene a escuchar la canción, prende su nido en el zarzal... ¡el viento lo arrasó!

LINA
(Palmoteando.)
¡Han llegado los titiriteros! ¡Viva la carreta! ¡Viva la alegría! ¡El sol se ha prendido en las lentejuelas y ríe sobre ellas! ¡Vivan los payasos!

CECILIA
Camino siempre igual. ¿Cómo nos puede dar su flor? ¡Tristeza gris del arrenal, sin esperanza y sin amor! La tierra entera es erial... ¡Las palabras todas son maldición!... Pasan los días por pasar. ¿De qué nos sirve desear? ¡No hay consuelo... no hay mudanza...! ¿Y así, pasar desesperada la vida, en tedio negro... siempre igual?...

LINA
(Acercándose a ella con cariño.)
¡Tú deliras!... Escúchame... ¿Qué te pasa?... ¡Atiéndeme! ¡Ven aquí, ven aquí! ¿Qué pena tienes, que así te hace sufrir?... ¡Cuéntamela! Yo te calmaré... ¿Por qué sufres tú?... ¡Ven aquí! (La abraza.) ¡Así!

Yo te quiero... ¿Y quién no te quiere a ti? Todos: ¿no lo sabes tú?... Ya lo ves... ¿Y Puck?... Cecilia... no lo olvides... ¡Él sí que te quiere!... ¡Ya ves tú si eres feliz! ¿Triste?... ¿Desesperación de vivir con tan gran ilusión?... ¡Ah!

CECILIA
(*Con ironía amarga*)
¡Me quiere Puck! ¡Me quiere Puck!
¡Me quiere Puck! ¡Pero su pasión es un torcedor cruel para mí!... Tú no puedes comprender... Mi corazón cansado está... no sabe ya, ¡tal es su pesar!, ¡tal es su inquietud!, sufrir cadenas de amor.

LINA
¡Calla, calla, calla... no te empeñes en sufrir!

CECILIA
Niña, niña, niña... tú no me entiendes.

LINA
¿Por qué padecer? ¡Aprende a reír de mí!

CECILIA
¡La vida, la suerte, se burlan de mí!

LINA
¡Calla, calla, calla... no te empeñes en sufrir!

CECILIA
Niña, niña, niña... tú no me entiendes.

LINA
Yo estoy contenta siempre. ¡Mi vida entera es un cantar!

CECILIA
(*Con amargura*)
¡Dichosa tú... dichosa tú!
(*Se oye en la calle el rumor de gentes que se acercan y sonar del tambor y el cornetín de los titiriteros.*)

LINA
(*Acercándose a la puerta.*)
Escucha... ¿Oyes?... ¡Ya están aquí!
(*Mira a la calle.*) ¡Mira... mira... ya están aquí! ¡Cuánta ilusión!

CECILIA
¡Ya están aquí!
(*Al oír gritar a Lina: «¡Ya están aquí!».*
Roberto sale a recibir a los titiriteros que vuelven; entran los tres fanfarronamente. Puck trae en una mano un cornetín y con la otra sujeta las riendas de un hermoso jumento pintado de cebra. Juanito trae un tambor colgado al cuello y sujeta a un perro grande, sobre el cual, viene montada una mona. Lina acude a recibirlos palmoteando con entusiasmo. Cecilia se queda en un rincón mirándolos con desprecio, que intenta disimular cuando la mira Puck. Puck viene alegre, excitado aún por el pomposo discurso con que se supone que acaba de arengar a la multitud. Roberto, sin hablar tampoco, se acerca a ellos, y cogiendo al perro entra con él entre bastidores y vuelve a salir pasado un instante.)

PUCK
Treinta y dos discursos le he soltado al respetable público.

JUANITO
(*Mientras suelta las antorchas y saluda a Lina y a Cecilia.*)
¡Y vaya un sol que cae por esas calles!
¡Gracias que en el pueblo hay un vinillo...!

PUCK
(*Con alegría, acercándose a Cecilia.*)
¡Estos son los días que a mí me gustan! Sol en el aire, sol en el cielo, sol hasta en los cantos del arroyo. Yo no sé cómo hay gente con pena cuando hace sol.

LINA
(*Con entusiasmo comunicativo*)
¡Sol y camino por delante! Estar andando siempre, viendo tierras nuevas... Caminar, caminar...

ESCENA SEGUNDA

PUCK
(*Canta Puck con apasionamiento alegre.*)
Caminar... caminar... sin descansar...
¡Toda senda es un jardín! (*A Lina*) ¡Has dicho bien! Tú también comprendes la gloria del camino... La ilusión de hacer, al caminar, del sendero un Edén... ¡Has dicho bien! ¡Has dicho bien! ¡Ah! ¡Todo el sol para mí! Más la dicha de soñar... más la gloria de querer... ¡Oh, pobre payaso! ¡La tierra entera es tuya! ¡Para ti sale y brilla el sol...! ¡Pasa el carro; salta el amor...! Nace el día; rompe un aro el sol, que es también el sol, payaso, y también su carro va corriendo sin cesar... ¡que vivir es caminar! ¡Alegría... salto mortal... llanto y risa en mi cornetín...! (*Saludando.*)
¿Quién me aplaude? ¿Quién me quiere? (*A Lina*) ¡Por ti! (*A Cecilia*) ¡Por ti!... ¡Va! Caminar... caminar... sin descansar... Toda senda es un jardín. ¡Has dicho bien! Tú también comprendes la gloria del camino, la ilusión de hacer, al caminar, del sendero un Edén. ¡Has dicho bien! ¡Has dicho bien! ¡Ah! ¡Todo el sol para mí! Más la dicha de soñar... más la gloria de querer...

¡Oh, pobre payaso! ¡La tierra entera es tuya! ¡Para ti, sale y brilla el sol! ¡Para ti la emoción del camino real! Para ti, soñador, para ti, al nacer, ¡rompe un aro el sol!...

LINA
Es verdad; (*Con entusiasmo*) no hay felicidad como la de ir pasando siempre, siempre. Me dan lástima los hombres que no han visto más que un trozo así de mundo, siendo tan grande...
¿Verdad, padre?

ROBERTO
(*Que vuelve de dejar el perro.*)
¡Verdad, verdad! ¡Vaya un programa el de esta noche! ¡No se quejará la gente del señor Roberto y su compañía!...
(*Se inclina saludando y llevándose las dos manos al pecho. Señalando a Puck, que saluda a su vez.*)

JUANITO
¡El amigo Puck tuvo la gran idea de hacer comedias con romances de ciego: Barba Azul, Carlomagno y Melisendra... y la de esta noche... ¡Gerineldos y la señora Infanta!

ROBERTO
¡Venga! (*A Puck y Cecilia*) Vosotros dos a ensayar, y nosotros, allá adentro, a preparar el escenario para la función de esta noche.
(*Sale Juanito. Lina los sigue y al pasar junto a Puck; le abraza.*)

ESCENA TERCERA

PUCK

(Queriendo ensayar.)

Es de noche... llega Gerineldos al palacio de la Infantina y dice: Abridme, la mi señora, abridme, cuerpo garrido... *(Viendo que Cecilia no le hace caso.)* ¿No contestas?

CECILIA

(Displícete)

¡No tengo ganas de ensayar!

PUCK

(Tirando el papel que traía en la mano.)

¡Tienes razón! Se acabó el trabajo por esta tarde. ¿Quieres que demos una vuelta por la feria?

CECILIA

¡Estoy cansada!

PUCK

Bueno.

(Se acerca poco a poco a ella y le da un beso en el cuello. Ella se vuelve asustada y da un grito.)

CECILIA

¡Ay!

PUCK

(Con amor)

¡No te asustes! Soy yo...

¿Qué tarde más hermosa, ¿verdad?

(Mirando a la calle por encima del hombro de ella.) Mira... ¡ya se va el sol!... cómo

brillan las nubes... *(Con expresión)* ¡La luz,

al morir, habla de amor! ¡No te dice la emoción, alma del atardecer, que junto a ti está mi loca pasión!

(Hablándole muy cerca.) ¡Mi amor!...

¡Mi amor! ¡El día ya se va!... ¡Bendito el atardecer, que trae para nuestro amor su sombra! *(La mira y ve que ella tiene los ojos llenos de lágrimas.)*

¿Estás llorando?... ¿Qué te pasa?...

CECILIA

(Queriendo disimular.)

Yo misma no te lo sé decir... Siempre que llega la tarde, cae la tristeza abrumadora sobre mi corazón... Sufro... yo misma no sé por qué... ¡Es que mi alma es cobarde y el frío negro que trae la noche, me da terror!

PUCK

(Con amor)

¿Cómo te puede dar miedo la noche, si sabes que estoy contigo? ¿Cómo puedes sentir frío en la sombra, si el fuego de mi amor está encendido?

CECILIA

(Con ironía)

¡Fuego de paja en el viento... pronto se apaga la llama... pronto se muere la hoguera... fuego de paja en el viento! ¡Fuego de amor engañoso... pronto se extinguió la llama... triste quedó la ceniza... fuego de paja en el viento!

PUCK

(Con tristeza)

¿Fuego de paja en el viento? ¿Eso es mi amor para ti? ¿Es que no sabes toda la fuerza de la pasión que arde en mí?

CECILIA

¡Pobre pasión de un instante! ¡Engaño necio del alma! ¡Aún la miramos ardiendo, ya se apagó la llama!

PUCK

(Con apasionamiento)

¡No muere el cariño que es la raíz de la vida misma en que floreció! ¡En el pecho está la flor, y la flor es mía! ¡Con mi sangre la regué y no puede morir! ¡No muere el cariño, que fuego es en el que se abrasa todo el corazón!

CECILIA

(Con burla)

¡Fuego de paja en el viento, pronto se apaga la llama, ah!

PUCK

(Pasando del apasionamiento a la ira.)

¡Fuego de paja en el viento! ¿Es que mi amor no te basta?

CECILIA

(Mirándole fijamente.)

¿Tú eres feliz?...

PUCK

(Con asombro)

¡Yo!

CECILIA

¿No echas nada de menos?

PUCK

¡Tú, sí!

CECILIA

A veces...

PUCK

(Desesperado.)

¿Estando a mi lado?

CECILIA

¿Tú no has soñado nunca para ti, para mí, riquezas, triunfos?

PUCK

¡Desde que te conozco, no he soñado más que contigo!

CECILIA

(Con desprecio)

¡Menguado sueño el tuyo!... ¡Yo he soñado la gloria alcanzar!... ¡Vivir, triunfar... aplausos, la riqueza, la gloria, el placer!...

PUCK

(Alteradísimo.)

¡Triunfar, vivir, aplausos... Vivir, triunfar... ¡Ah, sí!... ¡Triunfar... vivir!... ¡Infamia... triunfar... gozar sin mí!

CECILIA

¡Placer... amor... riqueza... siempre, siempre, alcanzaros soñé! ¡Amor... placer... aplauso... por lograros el alma daré! ¡Ah, por triunfar lejos de aquí, toda el alma daré!

PUCK

¡Placer... amor... riqueza!... ¡Oh, la negra, la infame traición! ¿Vivir, triunfar has dicho? ¡Y mi amor! ¡Y mi amor! ¡Y mi amor! ¡Ah, tú triunfar lejos de aquí! ¡Eso no puede ser! *(Gritando.)* ¿Qué has dicho? *(Acercándose a ella con violencia.)* Eres mía... ¡Infame!... ¡Ven aquí! *(Quiere maltratarla; ella se defiende y lucha.)*

CECILIA

(Insultante)

¡Cobarde!

(Al oír el insulto, Puck la suelta y se deja caer sobre un arca. Se oye dentro la voz de Lina que canta.)

LINA

(Dentro)

Me dices que ya no me quieres:

me dices que ya no me puedes ver...

Amor, ¿quién pensara que fuese tan fácil dejar de querer?

Me dices que ya no me quieres...

¿Quién te ha dicho a ti que te quiero yo?

Amor nos tuvimos soñando;

durmiendo se desvaneció.

¡No tengas pena, chiquilla;

el amor muerto, bien muerto está!

Le enterraremos cantando.

¿Quién sabe si resucitará?

¡Sí, tengo pena, chiquillo;

que el amor muerto, bien muerto está!

Le enterraremos llorando,

que nunca más resucitará...

Me dices que ya no me quieres,

me dices que ya se acabó el cantar...

Si el juego de amor te ha gustado, podemos volver a empezar.

(Mientras Lina canta, Puck, lejos de Cecilia, que se arregla el cabello descompuesto por la lucha, se desespera.)

PUCK

¡Glorias... triunfos... lejos de mí... el

aplauso de todos... y sabes que me muero de celos cada vez que sonríes desde esas

tablas!... *(Se levanta y quiere acercarse a ella.)* ¡Cecilia! ¡Cecilia!... ¡Dime que mequieres a mí... a mí solo... a mí siempre!... *(Cecilia no le hace caso.**Puck casi arrastrándose a sus pies.)*

¡Perdóname... óyeme... mira que te pido

perdón!... ¡Pero vuelve a mirarme... a

sonreírme!...

CECILIA

(Apartándole bruscamente.)

¡Déjame!

PUCK

(Con ira)¡Ah!... Mira lo que haces. *(Con infinita**angustia)* ¡Me parece que voy a aborrecerte

y eso no puede ser!... ¡Cecilia!

(Sale Lina cantando las últimas palabras de su canción, y se detiene al darse cuenta de que Puck y Cecilia están disputando.)

LINA

(Volviéndose a mirar a Puck y a Cecilia.)

¡Ah! Pero, ¿estabais riñendo? Pues no

habéis tomado poco en serio la tragedia...

CECILIA

¡Tragedia... eso, tragedia!...

PUCK

¡La más triste de todas las tragedias es la vida!

LINA

¿Estáis locos? *(Graciosamente)* ¿Qué ha

pasado... vamos a ver? Afortunadamente aquí está el hada que hará la paz, lanzando

una feroz mirada al galán y suspirando tres veces al oído de la dama. *(Hace una**graciosa pantomima de amor y suspira mirando a Cecilia y Puck.)* Y ahora... a

mirarse... a reírse... a darse un abrazo.

(Después que ha conseguido que Puck y Cecilia se abracen.) Para ambición, la mía... que todos, todos seáis muy felices...*(Entran Roberto y Juanito.)*

ROBERTO

(A Puck con ligero extravío de borracho.)

Digo yo, la vida hay que pasarla a tragos.

Tú quieres a una... trago... tú vas y te haces

ilusiones... otro trago... por supuesto, trago

en vaso y bien medido... si bebes en la bota,

mal negocio... ¡Que a cualquier hora deja

un hombre de empinar a tiempo! ¡Ea!

Puck, Juanito... venga otro pregón,

que ya se va animando la feria...

FINAL PRIMERO

Lina, desde la puerta, despide con alegría a los titiriteros que se alejan. Cecilia se arrodilla delante de un arca y empieza a sacar de ella varias prendas de ropa, con las cuales hace un paquete. Durante toda la escena se oye dentro el ruido de la fiesta: campanas, cohetes, organillos del tiovivo y la rifa, voces de hombres y mujeres que pasan cantando.

CORO DE HOMBRES

Noche clara de San Juan,

noche de fiesta mayor.

Deprisita, compañeros,

que está aguardando el amor .

CORO MUJERES

Clavel que te secaste,

vuelve a florecer.

Amor que me dejaste,

vuélveme a querer.

Pasó cantando,

compañeros, el amor,

pasó cantando,

nadie le escuchó.

CORO DE HOMBRES

Por la rosa, por la risa,

por la gloria del amor,

por la nieve del espino

que en la senda floreció.

UNOS

Vino en el vaso y una canción.

CORO DE HOMBRES

Por la rosa, por la risa,

por la gloria del amor,

¡vino, vino, más vino!

(Risas y murmullos)

UNOS

¡Vino, más vino!

¡Vino y una canción!

CORO DE HOMBRES

(Alejándose.)

¡Por la rosa, por la risa,

por la gloria del amor,

por el beso que me diste,

cuando el pájaro voló!

LINA

(Volviéndose a mirar a Cecilia, que se ha levantado con el paquete de ropa en la mano y se acerca a la puerta.)

Pero, ¿qué haces?

CECILIA

Ya lo ves: me marchó.

LINA

¿Que te marchas? ¿Dónde?

CECILIA

Me voy para siempre. ¡Adiós!

LINA
¿Es que quieres dejarnos? ¿Qué te hemos hecho? ¡No te vayas!

CECILIA
Adiós, Lina.
(*Se acerca a besarla.*)

LINA
(*Retrocediendo.*)
¡Eres ingrata!
(*Cantan a lo lejos los Coros de hombres.*)

CECILIA
Os quiero a todos.

LINA
¿Entonces, por qué te vas?

CECILIA
(*Con apasionamiento*)
¡No lo sé, no lo sé!... Voy en busca de algo que está en el mundo y siento que me espera... ¡Me marchó por no ahogarme en este carro que nos arrastra como a muertos!... ¡No puedo pasar más junto a la vida sin entrar nunca en ella!... Voy en busca de lo que otras tienen: el aplauso, la riqueza y el placer.

LINA
También triunfas aquí; también te aplauden.

CECILIA
(*Con amargura*)
¡Sí! En todas las tabernas se celebran mis piernas.

LINA
¡Pero olvidas que hay alguien que te quiere más que a nadie en el mundo, y si te alejas llorará por tu amor!... Dime, Cecilia, ¿al marcharte no piensas en el dolor del hombre que te adora y que dejas?... ¡No te vayas ahora que estoy sola!... Aguarda, aguarda a que vuelvan...

CECILIA
Déjame, es imposible que me quede. No puedo tardar más... Alguien me espera.

LINA
(*Apartándose.*)
¿Te esperan? ¿Te aguardan?... ¡Ah!
¡Comprendo!

CECILIA
(*Intentando salir.*)
Pues si comprendes, deja el paso libre.

LINA
(*En la puerta*)
No, no te irás.

CECILIA
¡Ya! ¿Quieres que me muera de pena en vuestra compañía? ¡Payasos miserables!

LINA
(*Con dolor*)
¡Miserables! ¡Payasos!... ¡Es verdad! Pero piensa que eras más miserable cuando te recogió la carreta.
(*Con altivez*)
¡Vete, sí, vete; no aguardes, vete!

CECILIA
¡Adiós! Me voy para siempre. ¡Adiós!
(*Sale precipitadamente.*)

LINA
(*Después de un momento*)
¿Se marcha? ¡Ah! ¿Qué he hecho? (*Corre hacia la puerta.*) ¡Cecilia! ¡Cecilia! (*Cecilia no responde y Lina vuelve al centro de la escena.*) ¡Se fue!... ¿Y Puck?... Se queda solo... ¡Solo! ¡Se fue y se va con ella de Puck toda la alegría! ¡Huye muy lejos... no volverá! Se lleva su esperanza... él, que de su amor vivía... triste... muy triste se quedará... ¡Solo estará... solo estará! ¡Amor, ya te has ido y no volverás! ¡Amor, a su puerta ya nunca te acercarás! ¿Por qué te has ido dejándole así? Él que siempre ha sido bueno para ti... ¡Él que siempre ha sido tan tuyo! (*Con iluminación súbita.*) ¡Ah!... Si tú le dejas, ¡me quedo yo aquí!... ¡Sí! Yo le recogeré... sí. ¡Es mi vida! (*Se oye sonar dentro el cornetín de los payasos y la voz de Puck que grita:*)

PUCK
(*Dentro*)
Respetable público...

LINA
¡Ya está ahí! ¡Oh, Dios mío!

PUCK
(*Dentro*)
Hasta la noche pueblo filantrópico...

LINA
¿Por qué me alegro de que se haya marchado?... ¡Ah! ¡Es que Puck es mi alma y yo no lo sabía! ¡Puck es mi amor!
(*Corre hacia la puerta.*)

Fin del Acto primero

[Intervalo]

A

cto segundo

[Parte segunda]

PRELUDIO (*INSTRUMENTAL*)¹

ESCENA SEGUNDA

El foyer de un gran Circo.

PUCK

(Acercándose a la puerta de Lina y llamando.)

¡Lina... Lina!...

LINA

(Dentro)

Ya voy... un momento...

(Sale vestida de Colombina.)

¿Qué te parezco?

PUCK

(Mirándola.)

¡Admirable!

LINA

(Con broma cariñosa)

Todo hace falta, hijo... No olvides que soy Colombina, nada menos que Colombina, la esposa del señor Polichinela, la esposa del señor Polichinela, la enamorada de Pierrot... Deja que te mire... tú también estás hecho un brazo de mar. ¿Estás contento?

PUCK

Ya lo ves.

LINA

(Insinuante)

No tienes más remedio que estarlo... porque si no serías un ingrato con la suerte... Ahora ya somos personas

importantes, la «Familia Sanders». Y estamos en un Circo de veras, en una gran ciudad... ¡Ah, qué miedo me da debutar esta noche! ¿A ti no? Porque la Pantomima es muy bonita como tuya, pero... ¿estaré yo bien? ¿De verdad, de verdad crees que estaré bien?

PUCK

Estarás admirable, como siempre, y tendrás un gran triunfo .

LINA

¡Y te lo deberé a ti, como todo en el mundo!

PUCK

¡No me deberás nada, porque tienes talento,... y de sobra lo sabes.

LINA

Pero no lo sabría nadie más que yo si tú no hubieses inventado las farsas en que aprendí a representar nuestras farsas... ¿Te acuerdas?

PUCK

(Poniéndose de repente sombrío.)

¡Me acuerdo!

LINA

¿Y te pones triste al recordarlo? *(Puck hace un gesto de afirmación.)*

¡No quiero, no quiero y no quiero!

¡Tristezas no... tristeza no!...

No vale recordar lo que a uno da pena... ¡No quiero!

PUCK

Las memorias viejas siempre son amargas.

LINA

¡Eso sí que no! Yo también me acuerdo de todo, de todo y sin embargo...

En viejas memorias pierdo yo también la vida entera; mas al recordar, recuerdo tan solo la primavera.

Los zarzales del camino siempre los contemplo en flor; cuando pasa el peregrino solo atiendo a su canción.

No recuerdes las querellas, las angustias, los dolores...

La noche es luna y estrellas,

¡es soñar de ruiseñores!

¡Pena antigua ya no es pena!

¡Ríe y no seas cobarde!

Nunca, si la dicha es buena, para ser dichoso es tarde.

No recuerdes la corriente que te envenenó de agravios...

¡No ha de faltar otra fuente para la sed de tus labios!...

No te acuerdes de los ojos que te hirieron a traición.

¡Bebe, en claveles más rojos, la pura esencia de amor!

¡Si el viento trae fría nieve, siéntate al fuego y espera

a que el viento se la lleve y vuelva la primavera!...

ESCENA TERCERA

Entra Juanito vestido de Polichinela.

JUANITO

¡No transijo!

PUCK

¿Qué te pasa?

¹ En esta producción la escena primera del segundo acto se convierte en un pasaje instrumental, a manera de preludio.

JUANITO

¿Qué me pasa? ¿Te parece a ti que esto es traje de persona decente? Joroba por delante, joroba por detrás. ¡Esto es echarme encima todo el peso de la obra!

PUCK

Vamos a dar el último repaso a la Pantomima. *(Se apagan bruscamente todas las luces de la escena, que queda en completa oscuridad, y un momento después se encienden luces de colores que dan a la escena aspecto fantástico. Aprovechando el momento de oscuridad, entran otros artistas del Circo que han de acompañar a Colombina y los polichinelas criados de Polichinela el viejo, y se colocan en el fondo.)*

PUCK

(Dando tres palmadas.)
¡A la una! ¡A las dos! ¡A las tres!
(A la tercera palmada se enciende la luz. Puck se adelanta al proscenio y dice dirigiéndose al público:)
¡Respetable público! La Pantomima que vamos a representar es la tragicomedia de los amores de la señora Colombina... *(Coge de la mano a Lina y la hace adelantar al proscenio, desde donde ella saluda al público con gestos de muñeca, llevándose las manos al corazón.)*
... del señor Polichinela... *(Juanito, que hace de Polichinela, saluda también al respetable público.)*
... y de Pierrot, servidor de ustedes. *(Se señala a sí mismo y saluda.)*
Colombina es joven y bonita... *(Colombina vuelve a saludar.)*
coqueta y alegre. Polichinela, su esposo, es viejo y sabio. *(Señalándose a sí mismo.)*
El Amor y el Diablo hacen de las suyas, y la juventud triunfa inevitablemente.

¡Atención, que empieza la farsa!

Colombina danza, Polichinela estudia, el Diablo se ríe...

(Puck se retira a un lado, Polichinela se sienta a leer en un gran libro, Colombina empieza su danza.)

Pantomima

PERSONAJES

| | |
|-------------|---------|
| Colombina | Lina |
| Polichinela | Roberto |
| Pierrot | Puck |
| Chaplin | Juanito |

Criados que acompañan a Colombina; y dos criados más de Polichinela.

ARGUMENTO

Polichinela es viejo y brujo. Está sentado leyendo en un gran libro forrado en pergamino y que contiene fórmulas mágicas. Colombina, su esposa, joven y bonita, se aburre mortalmente. Para distraerse, baila con un espejito de plata en una mano y un abanico de plumas en la otra. La luz que se refleja en el espejo da en el libro del viejo y le impide leer; las plumas del abanico le rozan la calva y le impacientan. Colombina es demasiado frívola para ser esposa de un sabio tan viejo. Impacientado el viejo, se levanta. Va a salir. Colombina le suplica con caricias que la lleve consigo; el viejo no accede; se pone su gorro de astrólogo, llama a sus dos criados, les encomienda que cuiden de Colombina, y sale. Los dos Polichinelas hacen guardia. Colombina llora; sus criadas acuden a consolarla y bailan a su alrededor; pero ella sigue triste. De pronto se oye a lo lejos la canción de Pierrot.

Colombina se levanta emocionada y escucha. Sus criados, escuchan también. Pierrot salta por la ventana y entra. Los polichinelas quieren detenerle; pero sus criados les rodean en un baile y les atan con cadenas de flores.

Entretanto Pierrot y Colombina hacen una expresiva pantomima de amor. Pierrot pinta su pasión, suplica, pide. Colombina se resiste al principio; pero acaba por rendirse al Pierrot y cae en sus brazos. ¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! Tres golpes de principio de tragedia. Es Polichinela que vuelve; los amantes tiemblan, los criados van de un lado para otro buscando, sin hallarle, escondite para Pierrot. A Pierrot se le ocurre una idea: hacerse el muerto, y se desploma en el suelo. Colombina y sus criadas le rodean llorando. Entra Polichinela. Colombina, dejando de llorar, le explica la tragedia. Aquel hombre pasaba por la calle, pedía limosna, se ha muerto de repente... y vuelve a llorar. —¡Que le entierren! —ordena Polichinela majestuoso— Colombina, sus criados, los criados de Polichinela, le rodean entonando una marcha fúnebre. Pierrot, no tan muerto como parece, siempre que Colombina se acerca a él, abre los ojos e intenta abrazarla. Siempre que el viejo le mira, adopta la rigidez más cadavérica que le es posible. El viejo, después de recoger su libro que había olvidado y que ha vuelto a buscar, sale. Continúan un instante las lamentaciones fúnebres, que se van mezclando poco a poco con el motivo del amor. Por fin, cuando Polichinela está lejos, Pierrot resucita. Alegría general.

Colombina le abraza. Dos de sus criados obligan a bailar a los guardianes; otros dos coronan de flores a los felices amantes. Otros dos hacen gestos de burla en la dirección en que se supone que se ha alejado Polichinela.

CANCIÓN DE PIERROT

PUCK

¡Ah... ah... ah... ah... ah!
¡Colombina, Colombina bella,
oye mi cantar,
escucha mi canción!
Si hasta ti llegó
el dulce son de mi laúd.
¡Colombina... en él te va mi amor!
Mi deseo va,
paloma herida de pasión,
¡Colombina, volando a tu balcón!
¡Acógele! ¡Colombina,
Colombina mía,
oye en mi cantar
la voz del ruiñeñor
que dice mi querer...
¡Calma tú su pasión!

ESCENA CUARTA

Entra en escena Cecilia acompañada de un Caballero.

CABALLERO
¿Estás cansada?

CECILIA
Un poco. Ya ves, el sábado en Viena... tres días de tren... y el empresario dice que hay que debutar mañana mismo.

CABALLERO
¿No te gustará hacer furor en España?

CECILIA
Dicen que nadie es profeta en su tierra. No me gusta este Circo... no sé por qué... *(Mira los carteles.)* A ver si hay alguien conocido... ¡Pantomimas!... También yo hice pantomima en mis tiempos... ¿Qué es esto?... ¡Familia Sanders!... ¡Ah! No puede ser...

CABALLERO
¿Qué te pasa?

CECILIA
¡Nada! ¡Nada!
(Se oye dentro la voz de Puck.)

PUCK
¡Colombina, Colombina bella,
oye mi cantar,
escucha mi canción!
¡Calma tú su pasión!

CECILIA
¡Ellos!...

CABALLERO
¿Quiénes?

CECILIA
¡Ellos! Vamos, no quiero verlos... ¡Me da miedo! ¡No sé de qué!...
(Salen Cecilia y su acompañante.)

FINAL SEGUNDO

Se oyen dentro aplausos y murmullos.

VOCES
¡Bravo! ¡Bravo!
¡Viva! ¡Viva!
(Va saliendo gente, que se supone viene de la sala de espectáculo.)

CORO
¡Qué linda es Colombina!
¡Qué linda es Colombina!
¡Qué linda, qué linda, ah!
¡Clavel de abril, la dulce amante de Pierrot!
¡La clara luz de sus ojos sin igual, al mirarla prende en ti el fuego del amor!
¡Qué linda es la dulce amante de Pierrot!
¡La clara luz de sus ojos al mirar, en tu pecho encenderá el amor!
¡Oh, Colombina gentil!
¡Oh, dulce maestra de amor!
¡Oh, Colombina gentil!
¡Oh, dulce maestra de amor!
(Mientras cantan los Coros, Colombina ha entrado en escena de vuelta de su Pantomima; ha vuelto a salir para saludar al público de dentro, que aplaude con insistencia, y vuelve a entrar definitivamente. Vienen con ella Puck, Juanito, y detrás de ella, Roberto y más gente. Algunos del público ofrecen flores a Lina.)

CORO
¡Viva! ¡Bravo!
¡Luz de caricia brilla en tus ojos!
¡Mirad, mirad!
¡Clavel de abril, la dulce amante de Pierrot!
¡La clara luz de sus ojos sin igual, al mirarla prende en ti el fuego del amor!
¡Qué linda es la dulce amante de Pierrot!
¡La clara luz de sus ojos al mirar, en tu pecho encenderá el amor!
¡Clavel de abril! ¡Fuente de amor, amor!

LINA
(Se inclina saludando para dar las gracias, y canta.)
¡Gracias, gracias, amigos de mi vida!
¡Mil gracias con todo el corazón!
¡Vuestro aplauso mi alma toda llena, de dulce placer y emoción!
¡Gracias, gracias a vosotros por la hoguera de ilusión, que encendió en mi alma vuestro aplauso y el placer de vuestra aprobación!

CORO
¡Gracias, gracias, Colombina, por la hoguera de ilusión que encendió tu risa en nosotros y el hechizo de tu boca en flor!

UNA VOZ
¡Viva Lina!

TODOS
¡Bravo!... ¡Muy bien!... ¡Ah!...
(El Coro se retira cantando.)

CORO
¡Clavel de abril, la dulce amante de Pierrot!
¡La clara luz de sus ojos sin igual, al mirarla, prende en ti el fuego del amor!

¡Qué linda es la dulce amante de Pierrot!
¡La clara luz de sus ojos al mirar en tu pecho encenderá el amor!
¡Dulce jardín en flor!
¡Colombina es el amor!
(Quedan solos en escena Puck y Lina. Lina se acerca a Puck y le dice con emoción.)

LINA
¡Puck! ¿Estás contento?

PUCK
¡Entusiasmado, como todo el mundo!

LINA
No he podido hacer más; he trabajado con todo el corazón.

PUCK
Haces triunfar mis pobres pantomimas.
¡Me das la gloria, el triunfo!

LINA
¡Gózale!... Es para ti; solo lo quiero para ti...

PUCK
¡Has estado admirable! Te miraba y casi no te conocía... ¡jeras otra!...

LINA
(Con apasionamiento)
¡Oh Puck, por ti mi corazón se enciende como llama viva en la ilusión de hacer triunfar lo que soñaste tú, vida mía!

PUCK
¡Tú sí que has sido luz de sol en la inquietud de mi agonía! ¡Por tu bondad, que para mí fue llama de ilusión!

LINA

(Exaltadamente)

¡Yo quiero tu alegría, aunque me cueste a mí sufrir! Yo a tu lado estaré... Para ti sonreiré... ¡Yo quiero consolarte, aunque me cueste a mí llorar! Yo a tu lado estaré... para ti sonreiré... yo cantaré... yo viviré... ¿Por qué no ha de encenderse en ti la luz de la ilusión dormida? ¿Por qué no has de reír también? ¿Por qué no ser feliz? ¿Por qué no ha de encenderse en ti la luz de una ilusión dormida? ¿Por qué no has de reír también? ¡Ser feliz! ¡Ah!

PUCK

¡Por ti va despertando en mí la luz de la ilusión dormida! ¡Herido estaba el corazón... tu mano le curó, hermana mía! ¡Por ti va despertando en mí la luz de una ilusión dormida! ¡Hermana mía! ¡Hermana mía! ¡Ah!

LINA

Escucha, Puck; la vida entera se pierde en recordar sufriendo, ¡mi vida! ¿Por qué?, ¿por qué? Aprende a ser feliz. ¿Por qué tanto penar, mi bien? ¿Por qué no has de olvidar? ¡No quieras ya sufrir!

PUCK

¡Verdad, verdad! La vida entera se pierde en recordar y en padecer. Quisiera ser feliz. ¿Por qué tanto penar?... ¡No más! Por qué no he de olvidar? No quiero más sufrir.
(Se oye dentro la risa de Cecilia.)
(A media voz)
¿Qué es eso? ¿Quién se ríe así?
(Va a acercarse a la puerta.)

LINA

(Deteniéndole con dulzura.)

Nadie. ¿Qué te importa?... Escúchame, ven aquí. ¿Es verdad que ya quieres ser feliz para siempre?

PUCK

¡Sí, sí; eres la mujer más buena del mundo! ¡Nunca podré pagarte la piedad con que me has consolado!

LINA

(Con apasionamiento)

¡No era piedad; no era piedad!
(Vuelve a oírse dentro la risa de Cecilia.)

PUCK

(Con inquietud creciente.)

¿Oyes? Parece su risa.

LINA

¿Su risa?, ¿de quién?

PUCK

(Con extravío)

De ella, de Cecilia.

LINA

(Con espanto)

¡Puck, qué dices!

PUCK

¡Sí, ella es!

LINA

¡No, no!

PUCK

(Con violencia)

Risa infernal. ¡Jamás podré olvidarte! Te escucho siempre sonar en mí. ¡Aquí, aquí! Ilusión tenaz.

Tormento de mi vida.

¿De dónde llegas hoy hasta mí?

¿Ríes?... ¿Me llamas? ¡Voy hacia ti!

¿Te ríes?... ¿Me guardas?...

¿Vuelves a venir? ¡Espérame amor,

espérame! ¿Dónde estás?

¿Dónde estás?

(Aparece Cecilia del brazo de un Caballero y atraviesa la escena.) (A media voz)

¡Era ella!... ¿Lo ves?... ¡Era ella!...

¡No me engañó mi corazón!...

No... mírala... mírala...

*(Desaparece Cecilia y el Caballero.**Puck quiere seguirles, Lina le detiene violentamente.)*

LINA

¡No te vayas! ¡No te quiere!...

¡Te engañará otra vez!...

¡No vayas!... Óyeme... ¡Ah!

(Luchan un momento: ella deteniéndole y él queriendo marcharse. Por fin, Puck arroja con violencia al suelo a Lina y se marcha.)

PUCK

(Gritando.)

¡Déjame! ¡Cecilia, Cecilia! ¡Ven!

LINA

(Viéndole marchar y levantándose.)

¡Ella!... ¡Y él se va!...

¡No me escuchó! ¡No la olvidó!...

(Con desesperación)

¡Se le lleva! ¡Me le quita!

¡Ah, pobre de mí!

*(Cae llorando.)**Fin del Acto segundo*

A

cto tercero

PRELUDIO (INSTRUMENTAL)

ESCENA PRIMERA

El teatro representa el cuarto de Lina en el Circo. Están en escena Roberto, que fuma melancólicamente su pipa; va y viene por el cuarto, y de vez en cuando se acerca a la puerta.

ROBERTO
¿Qué te pasa, Lina?

LINA
(Melancólicamente)
Nada, nada.

JUANITO
Nos ha dicho Cecilia que luego vendrá a verte.

LINA
No le hablaré; no la miraré.

ROBERTO
¿Pero es que te va a durar el enfado toda la vida?

JUANITO
Tiene razón padre, hay que perdonarla.

LINA
(Con apasionamiento triste)
¿Pero es posible que todo lo hayamos olvidado? ¿No hemos de recordar que se avergonzó de nosotros?

ROBERTO
¡Eres cruel!

LINA
¡Soy desgraciada!

JUANITO
¿Desgraciada porque quieres a Puck?

LINA
Puck, no tiene la culpa, no sospecha que yo le quiero... Déjenme que me calme. Solo un momento.
(Lina se sienta y permanece con la cabeza entre las manos, sin hablar; pasado un momento entra Cecilia, vestida con elegantísimo traje.)

ESCENA SEGUNDA

CECILIA
(Acercándose a Lina con grandes muestras de cariño.)
¡Lina!

LINA
(Levanta la cabeza después de un momento, lentamente, pero sin mostrar sorpresa, y dice con expresión hostil:)
¡Ah, tú!

CECILIA
(Extremando el cariño)
¿No te alegras de verme? ¿Te has olvidado de mí?

LINA
Por desgracia, no te he olvidado.

CECILIA
¿Te pesa entonces volverme a encontrar? No lo esperaba yo de ti. En otros tiempos siempre me disculpabas.

LINA
¡Eran otros tiempos!
Un día te marchaste de nuestro lado, aunque yo te pedí que te quedaras. Me viste llorar, ¡y te reíste! La pena de todos cayó sobre mí. Ayer, por mí, todos reían. ¿A qué has vuelto? ¿Qué les vas a dar tú? Tú que...

CECILIA
Vas a insultarme, y no quiero oírte.

LINA
¡Pues vete, vete!

CECILIA
Sí, me voy. *(Con cinismo)* ¿Dónde está Puck?

LINA
¿Qué le quieres tú a Puck?

CECILIA
Acaso él no sea tan severo como tú.

LINA
(Con indignación)
¡Puck!
(Con desaliento)
Acaso. ¡Sí... puede que él se alegre de verte!

CECILIA
(Mirándola con malignidad.)
¿Qué es eso, Lina?
¿Por qué me hablas de ese modo?
(Sonriendo.)

Me parece que más que mi marcha, te pesa que haya vuelto. Ya ves lo que me importa Puck, cuando poco me costó el dejarle... Si es verdad lo que me figuro... si me aseguras que te estorbo...

LINA
(Con explosión de ira)
¡Tú a mí!
¿Tú quieres darme una limosna de cariño?
¿Tú quieres ser tan generosa hasta apartarte de mi camino? Si fuera cierto lo que piensas, aunque a Puck quisiera más que a mi vida, no le querría nunca al precio de tu lástima. Si ha de quererte... ¡Que te quiera!... ¡Si tú me abrieras el Cielo, Infierno habría de parecerme!

ESCENA TERCERA

Entra Puck. Viene con aire descompuesto; conserva aún su disfraz de la Pantomima, pero trae la cabeza descubierta. Se acerca como un loco a Cecilia. Cecilia, espantada, da un grito.

CECILIA
(Espantada)
¡Ah!

PUCK
(Con imperio)
¡Vete de aquí, Lina!

CECILIA
¡No, no te vayas!

PUCK
¡Vete! ¡Lo quiero... vete!

LINA
(Con asombro primero, y después con pena infinita.)
Sí; me voy...
(Sale despacio sin volver la cabeza. Cecilia quiere seguirla. Puck la detiene, cogiéndola brutalmente.)

PUCK
¡No, tú... no!

CECILIA
(Viéndose perdida, decide vencer por el engaño y la dulzura y va cambiando poco a poco la expresión de terror en expresión de cariño.)
¡Ah, Puck!

PUCK
(Poniéndole una mano al cuello.)
No te defiendes, calla. No quiero oírte...
¡Si ha de ser! ¿No sabes que eras mía?...
¡Ya no eres mía!... ¡Ya no eres nada!

CECILIA
(Suspira.)
¡Ah, Puck!

PUCK
¿No temes que te mate? Di, di, ¿no temes?

CECILIA
¡Puck! ¡Favor, piedad! ¿Cómo voy a tener miedo de ti, de mi Puck?

PUCK
¡No me recuerdes que he sido tuyo!
(La empuja violentamente y se aparta de ella.)

CECILIA
(Mirándole con rencor desde el diván donde ha ido a caer, pero cambiando de expresión en cuanto él la mira.)
¿Por qué? ¿Por aquello que pasó hace tanto tiempo? ¿Por qué no quisiste venir conmigo? ¿Qué importa todo aquello, si ahora nos encontramos? ¡Todos me han perdonado!

PUCK
¡Te han perdonado porque no eras su vida!
¡Yo no te puedo perdonar!...

CECILIA
Si supieras lo que he sufrido lejos de ti.
¡Ven, mi vida, ven!

PUCK
¡Cecilia, habla! ¡Dime la verdad!

CECILIA
¡No dudes del amor que se alejó y hoy vuelve a ti! El nido abandonó y no logró vivir sin ti. Acércate, mi amor.
¿Sufriste tú lejos de mí? ¡Mi pobre corazón también sufrió lejos de ti! El alma no olvida el primer beso que dio.
¡La sangrerecuerda el fuego en que se abrasó!... Yo, que un día de ti me alejé, no supe olvidarte.
¡Mi alma en tus labios dejé! ¡El mundo entero mi sed de amor no apaciguó, porque dejé la fuente oculta en tu corazón!

PUCK
¡Mira, mujer, lo que dices! ¡No me vuelvas a mentir, que no sé lo que haré! ¡Oh!

CECILIA
(A dúo)
¡Ven, vida mía!
¡Ven a soñar!
¡Ven a querer!
¡Podrás morir de amor cerca de mí!
¡Ven, que el amor ya vuelve a ti!
¡Acércate, ven hacia mí!
¡La dicha de amar volvió para ti!

PUCK
(A dúo)
¡Ven, vida mía!
¡Ven a soñar!
¡Ven a querer!
¡Podrás morir de amor cerca de mí!
¡Voy al amor que vuelve a mí!
¡Acógeme hoy junto a ti!
La dicha de amar volvió para mí!

LINA
¡Otra vez! Yo le recogí en mi corazón cuando ella le arrojó del suyo. ¡Pobre de mí! ¡Y por ella!

FINAL TERCERO

LINA

¡Era mío, mío, y otra vez me le quitan!
(Después se acerca al espejo y se va quitando lentamente los adornos del pecho y de la cabeza; la música comenta todo esto; en un momento se oye el motivo de Puck; Lina cree oír su voz, y acercándose a la puerta con ansia, escucha, como si quisiera adivinar lo que estará pensando; pero no oye nada, y apartándose de la puerta con desaliento, vuelve otra vez al tocador, rompe en pedazos las flores que se ha quitado, y por fin va a sentarse al diván y hunde la cara entre las manos; pasado un momento entra Puck; viene descompuesto, con aire de loco; cierra la puerta por donde ha entrado, suspira y se deja caer como desfallecido sobre un asiento, lejos de Lina, que no le ve entrar; va a llamarla dos o tres veces, pero no se atreve; al fin, inclinándose hacia ella, pero sin levantarse, dice en voz baja:)

PUCK

(En voz baja, con entonación lenta y sostenida.)
 ¡Lina... Lina!

LINA

(Se incorpora bruscamente al oírle y da un grito al notar su aspecto descompuesto; por impulso de cariño se acerca a él para abrazarle, pero antes de llegar recuerda y se retira, haciendo un gesto de desprecio, casi de repugnancia.)
 ¡Ah!... ¿Eres tú?... ¿Por qué has venido?... ¡Ya no quiero ni verte! ¡Ya no me importas nada! ¡No te quiero! ¡Vete, vete!
(Puck la mira sin comprender el porqué de su indignación, con aire de loco; ella poco a poco se va acercando a él y le dice con apasionamiento insultante.)

¡Has sido traidor, cobarde, vicioso...
 ¡Ya no te amo! ¡Después de tanto llorar!
 ¿Dónde has ido? ¡Pronto has vuelto!
 ¿Es que te has arrepentido? ¿O te ha echado como a un perro después de haberse reído de ti?... ¡Me alegro!
 ¡Me alegro!
(Se echa a llorar convulsa. Puck se acerca a ella con cariño y tristeza.)

PUCK

(Acercándose a Lina que sigue llorando)
 ¡Lina, hermana mía!... ¿Por qué me tratas así? ¿Qué te han contado? ¿Qué sabes?
 ¿Qué tienes contra mí?

LINA

(Retrocediendo cuando él se acerca.)
 ¡No te acerques! ¡No me mires...! ¡No me toques! ¡Déjame... oh!

PUCK

(Insistiendo.)
 ¿Por qué me aborreces, di?

LINA

(Levantando los ojos llenos de lágrimas y mirándole con resolución.)
 ¡Tú no sabes lo que has hecho!

PUCK

(Queriendo cogerle las manos.)
 ¡Lina...!
 ¡Deja que me acerque a ti! ¡Déjame estar a tu lado!... ¡Ten lástima de mi pena!
 ¡Consuélame; tú que eres mi hermana!

LINA

(Mirándole con amor y tristeza.)
 Y la pena que yo tengo, ¿quién la puede consolar?... di.

PUCK

(Con asombro, porque no comprende a Lina triste, dándose cuenta de que está llorando.)
 ¿Pena tú? ¡Si estás llorando! ¡Dime quién te hace llorar!

LINA

(Con tristeza serena)
 ¿No lo sabes? ¿Estás ciego?...
(Mirándole con apasionamiento.)
 ¡Ah! ¡Lloro a fuerza de quererte!... ¡Lloro tu amor, que es mi vida!... ¡Tu amor, que será mi muerte!

PUCK

(Con indecible asombro)
 Mi amor... es decir que tú...

LINA

(Con pasión)
 ¡Te quiero con toda el alma!

PUCK

Tú, tú a mí...
(Bruscamente se aleja de ella e inclina la cabeza, comprendiendo y recordando.)
 ¡Tienes razón! ¡Soy un infame!... ¡No!...
 ¡Soy el más desdichado de los hombres!
 Dime otra vez que me quieres...
(Con expresión sombría)
 ¡Y adiós!

LINA

(Queriendo detenerle.)
 Pero, ¿dónde vas? ¿Qué te ha pasado?...
 Dime.

PUCK

(Cada vez más sombrío)
 ¡No! ¡Porque me aborrecerás!

LINA

(Insistiendo.)
 ¡Dímelo por tu vida! ¡Ya sabes que sé sufrir!

PUCK

(Exaltadísimo, hablando bruscamente, por sacudidas, con intermitencias de fiebre en la frase y relámpagos de locura en el acento y en la expresión.)
 ¡Me fui con ella!... ¡Me dijo que mi amor era toda su vida!... Mas yo le dije: «¡Te aborrezco! ¡No me mientas palabras de amor!...» ¡Se reía! ¡Se reía! Me juró que me adoraba... yo le dije que mentía... Entonces me habló de un hombre... otro hombre que la quería! ¡Me insultó con su cariño! ¡Se reía! ¡Se reía!... ¡Oh, risa infame, puñalada con que el pecho me partía!... Estaba en pie... frente a mí... insultándome... decía: «¡Pobre payaso!»... Salté sobre ella... era fuerte; pero yo aún lo era más... ¡Qué agonía!... ¡Luchó con fiereza!... ¡Ah!... ¡Pero cayó! Al morir... ¡se reía!...
(Se ríe como loco.)

LINA

(Interrumpiéndole con espanto.)
 ¡Vida mía!
 ¿Qué has hecho? ¡Ay de mí! ¿Qué va a ser de nosotros?... ¡Ah!... la muerte... qué horror... ¡Tú! ¡Ella muerta por ti!... ¡No puede ser!...
(Lina se espanta un momento horrorizada; en este momento se oyen dentro rumores y voces; se supone que se han enterado del crimen y buscan a Puck.)

PUCK

(Sin levantar los ojos.)

¿Dónde estás? ¿Me aborreces?

CORO

¡Oh, Puck!

LINA

¡Calla, calla!

¿Oyes?... ¿Escuchas?... Te buscan.

¡Dios mío!

CORO

¿Qué has hecho? ¿Dónde está? ¿Por qué la ha matado?

PUCK

¿Me aborreces? ¿Verdad?

¡Vida mía, mi amor!

(Murmullos dentro.)

LINA

(Con explosión de amor)

¡El alma te la di entera en cuanto supe querer! ¡Mi vida es tuya para mal o para bien!

PUCK

(Adelantándose.)

Sí, yo he sido... Aquí estoy!

(Han entrado las gentes del Circo.)

¡Estrella de mi camino,

ya nunca más te veré!

¡Por todo el mal que te hice... perdóname!

¡Estrella de mi camino,

ya nunca más te veré!

Por todo el mal que te hice,

¡perdona... perdóname!

LINA

¡Amor de toda mi vida, siempre a tu lado estaré!

¡Viva o muerta, en tus brazos, donde tú vayas, contigo iré!

PUCK

¡Ya que tú me perdonas, toda mi vida por ti daré!

*(Ella se desploma de rodillas en el suelo, tendiendo los brazos hacia él, mientras se aleja.)**Fin del drama lírico*



© Javier del Real

Escena del montaje de *Las golondrinas* firmado por Giancarlo del Monaco (octubre, 2016)

4

Sección

CRONOLOGÍA y BIOGRAFÍAS

Cronología de
José María Usandizaga
RAMÓN REGIDOR ARRIBAS
78

Biografías
84



23 / 24

Cronología

José María Usandizaga

Ramón Regidor Arribas (1940-2021)



1887

Nace el 31 de marzo en San Sebastián (País Vasco), en la calle de Garibay nº 6, piso 4º. Pertenece a una familia acomodada y tradicional, con antecedentes familiares ligados a la música por vía materna. Sus padres son Carlos Usandizaga, cónsul del Uruguay en San Sebastián, y Ana Soraluze, notable pianista, y será el primero de cinco hermanos, Ramón, Ignacio, Manuel y Ana María. Es bautizado el 3 de abril en la iglesia parroquial de Santa María la Matriz, imponiéndosele los nombres de José María, Amadeo, Benito, Inocencio y Julián.

1892 y ss.

Sufre una rotura de cadera por un accidente jugando, que le provocará una cojera de por vida. Durante el largo período de reposo y convalecencia descubrirá su afición por la música, siendo su madre quien le dé las primeras lecciones en este arte. Aprende a leer y a escribir en el propio hogar. Después comenzará el bachillerato en el instituto de su ciudad, de la calle Urdaneta, pero muestra un gran desinterés por estos estudios y se siente cada vez más absorbido por la música.

1896

Abandona el bachillerato, y comienza a estudiar solfeo y piano con Germán Cendoya y armonía con Beltrán Pagola, profesores de la Academia de Bellas Artes de San Sebastián. Compone un *Vals* para piano.

1897

En diciembre participa en un concierto semipúblico en el convento de religiosas de la Asunción, de Miracruz, que produce el asombro de los asistentes.

1898

Toca el piano en reuniones familiares y de amigos, y va adquiriendo fama de niño prodigio. En octubre ofrece sus primeras demostraciones públicas de virtuosismo, durante los conciertos del sexteto del Gran Casino donostiarra.

1900

El 18 de marzo hace su presentación en el Palacio de Bellas Artes de San Sebastián interpretando un *Concierto en Do para piano* de Mozart y un *Trío* de Haydn. Ante las excepcionales facultades del muchacho, su profesor Beltrán Pagola aconseja a sus padres que complete su formación en la Schola Cantorum de París. Su padre decide, para convencerse del todo, que le escuche una persona de máxima autoridad en la música, y consigue, por mediación de su amigo Monsieur Canton, director del Crédit Lyonnais en San Sebastián, una audición para José María ante Francis Planté, excelente pianista, que vive retirado en Mont-de-Marsan (Francia), y que, tras escucharle, da su aprobación definitiva para que estudie en París. Compone *Souvenir de Mont-de-Marsan* para piano.

1901

Antes de partir hacia París, el 19 de octubre participa en un concierto en el Gran Casino de San Sebastián, donde actúa con gran éxito como pianista en distintas obras e interpreta su suite *Escenas de caza*. Compone una *Misa*, a cuatro voces mixtas, y un *Capricho* para piano. Por mediación de su tío Cándido Soraluze consigue una carta de recomendación de Tomás Bretón a Isaac Albéniz, que habita en París, quien le acogerá afectuosamente y en disposición de ayudarlo. En octubre ingresa en la Schola Cantorum.

1902

Tiene como profesores en la Schola a Gabriel María Grovlez (piano), Fernand de la Tombelle (armonía), Louis de Serres (conjunto instrumental y vocal), Louis Tricon (contrapunto) y a Vincent d'Indy (composición) como director de todos los estudios. Participa tocando el timbal en la orquesta de la escuela, y con ella actúa en San Sebastián como solista de piano, dirigido por Charles Bordes, en el mes de septiembre. Estrena en Saint-Jean-de-Luz su *Suite para piano*, sobre temas populares vascos. Compone varias piezas para piano y violín.

1904
ESTRENA
SUITE EN LA.

1905
SE DEDICA DE LLENO
A LA COMPOSICIÓN.

1906
REGRESA A SAN
SEBASTIÁN Y SE
INTEGRA EN LA
VIDA MUSICAL
DONOSTIARRA.

1908
GANA EL PRIMER
PREMIO POR EUSKAL
FESTARA, EN LAS
FIESTAS EUSKARAS
DE EIBAR.

1909
ES PREMIADO
POR LA FANTASÍA
VASCONGADA.

1910
ESTRENA
MENDI-MENDIYAN.

1911
VUELVE A
REPRESENTARSE
MENDI-MENDIYAN.

1912
CONOCE A GREGORIO
MARTÍNEZ SIERRA
Y MARÍA DE LA O
LEJÁRRAGA.

1903 Durante las vacaciones de verano vuelve a San Sebastián, donde ofrece conciertos en su casa para familia y amistades, con elogios que se reflejan en la prensa. Al iniciarse el nuevo curso, tiene como compañeros de estudios en la Schola a dos jóvenes vascos, Resurrección María de Azkue, sacerdote, y Jesús Guridi, con quien mantendrá una gran amistad. Asiste a conciertos y a representaciones de ópera, género por el que se siente cada vez más atraído.

1904 El 17 de septiembre estrena en San Sebastián su *Suite en La*, interpretada por la orquesta del Gran Casino bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós. Compone dos obras para orquesta sola, *Dans la mer*, poema sinfónico, y *Ouverture symphonique* sobre un tema de canto llano, así como varias piezas para órgano, piano, voz y violín.

1905 Consigue una beca semestral en la Schola, pero una lesión articular en los dedos de la mano derecha le obliga a abandonar las clases de piano transitoriamente y trunca sus aspiraciones a gran concertista, aunque no le imposibilitaría mantenerse como un buen pianista. Cambia entonces su orientación musical y decide dedicarse de lleno a la composición. Siente una admiración

hacia Puccini, Debussy, Ravel y los músicos rusos que llegan a París. Aparecen sus primeros síntomas de tuberculosis. Compone *Trois pièces pour piano*.

1906 El 15 de enero, dado su avanzado progreso en los estudios, sus profesores deciden no esperar a la conclusión del curso para concederle el diploma final de carrera con la máxima calificación. Regresa a San Sebastián y se integra por completo en la vida musical donostiarra. Estrena su *Quatour à cordes* sobre temas populares vascos. En el Concurso de Fiestas Euskaras de San Sebastián, obtiene el primer premio con su rapsodia para orquesta sobre tres cantos populares vascos, *Irurak bat*.

1907 Consigue el primer premio en las fiestas de Elgoibar con su marcha para banda *Bidasoa*. Compone la rapsodia vasco-francesa para coro mixto *Euskal herri maitiari*.

1908 Gana el primer premio por su marcha vasca para piano *Euskal Festara*, por el Consistorio de los Juegos Florales en las Fiestas Euskaras de Eibar. Compone una *Fantasia* para violonchelo y piano.

1909 Es premiado por su *Fantasia vascongada* para coro de hombres, en las Fiestas Euskaras de Hernani. Compone unas *Variaciones sinfónicas* para órgano. José Power, presidente de la Sociedad Coral bilbaína, muy interesado por la creación de una ópera vasca, le propone la composición de una obra lírica, proyecto que él acepta muy ilusionado. La obra llevará por título *Mendi-Mendiyan*, el libreto es escrito por José Power en castellano y las partes cantadas traducidas al vascuence por José Artola.

1910 Estrena *Mendi-Mendiyan* (21-V), pastoral lírica vasca en tres actos y un epílogo, en el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao, dirigida por el propio compositor, con un recibimiento entusiástico de público y crítica, que trasciende hasta Buenos Aires. Es homenajeado por el Ayuntamiento de San Sebastián con una cena de trescientos comensales, en el Teatro Circo, y la Diputación acuerda editar la partitura de esta obra.

1911 Vuelve a representarse *Mendi-Mendiyan* (15-IV) en el Teatro Circo de San Sebastián, a cargo del Orfeón Donostiarra, y se repone (30-V) en el Teatro Arriaga de Bilbao.

1912 El libreto de *Mendi-Mendiyan* es traducido íntegramente al vascuence por José Artola, y Usandizaga completa toda la parte musical. Inicia la composición de una nueva ópera, *Costa Brava*, de ambiente marinero vasco, con libreto de Juan de Arzadun, escritor de éxito, con quien le pone en contacto José Power, pero la enfermedad progresiva del compositor dilata la ejecución del proyecto. En verano conoce al matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra),* celebrados escritores, y de este contacto nace la idea de convertir su obra teatral *Saltimbanquis* en una zarzuela de tres actos, *Las golondrinas*. De este modo, el proyecto de *Costa Brava* queda aplazado, con la autorización expresa de Juan de Arzadun. Compone *Chopin vals*, para piano, *Los Reyes Magos*, para piano, y *Hassan y Melibah*, fantasía-danza, en doble versión para piano y para orquesta sola.

1913 Compone *Umezurtza*, escena popular vasca para soprano, tenor, coro y orquesta. Por encargo del Ayuntamiento donostiarra, en conmemoración del centenario de la quema de San Sebastián, compone el himno *13 de agosto de 1813*, para coro, banda, trompetas y tambores, que se

* Véase «Qué feliz fue aquella vida breve», en páginas 42-47.

1913

COMIENZA
LAS GOLONDRINAS
CON LOS MARTÍNEZ
SIERRA.

estrena en los jardines de Alberdi-Eder de esta ciudad con un éxito apoteósico, y le vale la concesión de la Medalla de Oro del Centenario. Se traslada a un caserío, Aguerre, en Urnieta, para trabajar en la tranquilidad del campo, y el 20 de septiembre inicia la composición de *Las golondrinas*, sobre el texto de los Martínez Sierra y la colaboración de Cipriano de Rivas Cheriff en la versificación de los cantables, concluyendo la partitura el 20 de diciembre.

1914

La compañía teatral de Emilio Sagi Barba y Luisa Vela estrena *Las golondrinas* (5-II), drama lírico en tres actos, en el Teatro Circo Price de Madrid, consiguiendo un éxito de los que hacen historia. Esta obra le proporciona la celebridad en el mundo musical español. El día 14 de febrero recibe un gran homenaje, junto a Martínez Sierra, en el Hotel Palace de Madrid, al que asisten autoridades, autores teatrales y musicales, y numerosos amigos (véase el programa impreso en página 47). El drama lírico de *Las golondrinas* seguirá en cartel hasta el 22 de marzo, luego se repondrá en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en primavera, y se representará en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 11 de abril como un gran acontecimiento. A propuesta de Tomás Bretón, Emilio Serrano y Joaquín Larregla, el 4 de abril es nombrado académico correspondiente en San Sebastián de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Compone *En la aldea están de fiesta*, danza para piano. Con

1914

ESTRENA
LAS GOLONDRINAS
EN EL TEATRO CIRCO
PRICE; EL TÍTULO LUEGO
PASA AL TEATRO DE LA
ZARZUELA Y AL TEATRO
VICTORIA EUGENIA.

la venida del verano se traslada a Lecumberri y se aloja en la Fonda Ayestarán, donde empieza a trabajar en una nueva ópera, *La llama*, sobre texto otra vez de Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga, cuyo título está inspirado en la tragedia *Agamenón* de Esquilo, que anuncia la caída de Troya desde las costas de Asia hasta las cumbres griegas con hogueras. Compone febrilmente, mientras su tuberculosis avanza implacable. Buscando para su salud el aire del campo, en otoño se retira a Yanci, un pueblecito navarro, y reside en la casona del marqués de Machicote, don Martín Stembert, donde se volcará en la composición de su nueva ópera

1915

FALLECE DE
TUBERCULOSIS.

Continúa residiendo en Yanci y trabajando incansable, a pesar de su mala salud, en la escritura de *La llama*. El 19 de agosto pasan a visitarle el maestro César de Mendoza Lassalle y Arturo Serrano, empresarios del Teatro Real y de La Zarzuela, respectivamente, acompañados del doctor Gregorio Marañón y de Miguel Moya, hijo del director del periódico *El Liberal*, que tratan de animarle. A la llegada del otoño, ante el gran avance de su enfermedad, ha de volver a su casa de San Sebastián. El día 5 de octubre, a las tres de la madrugada, fallece de tuberculosis en su domicilio de la calle de Garibay, rodeado de sus padres y hermanos. El día 6 por la mañana, tras celebrarse un funeral en la parroquia de Santa María, con participación del Orfeón Donostiarra cantando un *Dies Irae* de

1915

1916

SE INAUGURA UN
MONUMENTO EN SU
HONOR.

Secundino Esnaola, una multitud acompaña el cortejo fúnebre desde la calle de Garibay, con parada en el Casino, donde se interpreta el «Andante» de su *Cuarteto en La*, sigue por el Boulevard, se detiene ante el Teatro Victoria Eugenia, donde la orquesta interpreta el «Preludio» del acto tercero de *Las golondrinas*, y se despide en el puente de Santa Catalina, donde el Orfeón Donostiarra interpreta el «Ave María» de *Mendi-Mendiyan*. Después su cuerpo es depositado en el Cementerio de Polloe, en el barrio de Eguía.

1916

La versión íntegramente musical de *Mendi-Mendiyan* se estrenó por la Sociedad Coral de Bilbao, en el Teatro de los Campos Elíseos de esta ciudad, el 28 de mayo de 1916.

En septiembre de 1916, en la Plaza de Guipúzcoa de San Sebastián, se inaugura un monumento en su honor, realizado por el escultor barcelonés Josep Llimona, en un acto al que asisten los Reyes de España. En la fachada de la calle Garibay nº 6, donde nació, se instala una placa en su recuerdo.

1918

La llama, drama lírico en tres actos, es completada por su hermano Ramón y estrenada en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 30 de enero de 1918, así como el 30 de marzo de este mismo año en el Teatro Lírico de Madrid, en ambas ocasiones con gran éxito.

1918

ESTRENO DE
LA LLAMA.

1929

SE ESTRENA
LAS GOLONDRINAS,
CONVERTIDA EN
ÓPERA POR RAMÓN
USANDIZAGA.

El 16 de mayo de 1923 el Ayuntamiento Donostiarra le dedica una calle en el ensanche de Zurriola.

1923

1929

Su hermano Ramón Usandizaga también convirtió en ópera *Las golondrinas*, realizando algunos arreglos en la partitura y en el texto, y poniendo en música las partes habladas, estrenándose esta nueva versión el 14 de diciembre de 1929 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

B

biografías



© Michal Novak

Juanjo Mena
Dirección
musical

Juanjo Mena comenzó su carrera como director artístico de la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Ha sido director principal invitado de la Filarmónica de Bergen y de la Orquesta del Teatro Carlo Felice. En 2011 fue nombrado director titular de la BBC Philharmonic, llevando a la orquesta en giras por Europa y Asia y dirigiendo conciertos de los BBC Proms. Juanjo Mena ha dirigido las más prestigiosas formaciones de Europa, incluidas la Filarmónica de Berlín, la Orquesta Gewandhaus de Leipzig, las filarmónicas de Londres y Oslo, la Orquesta Sinfónica Nacional Danesa, la Orquesta de la Tonhalle de Zúrich o la Filarmónica de Dresde. Trabaja de forma asidua con las principales orquestas de España. Ha dirigido también las principales orquestas de Norteamérica, incluyendo las sinfónicas de Boston, Chicago, Cincinnati, Montreal, Pittsburgh y Toronto, las filarmónicas de Nueva York y Los Ángeles, las orquestas de Filadelfia y Minnesota y la Sinfónica Nacional de Washington. En Asia es director invitado habitual de la NHK Symphony Orchestra. En septiembre de 2022 dirigió la Orquesta del Teatro Real en su histórico debut en el Carnegie Hall de Nueva York. Sus próximos compromisos incluyen proyectos con la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Titular del Teatro de la Zarzuela, la Orquesta Sinfónica de Euskadi, la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Orquesta Sinfónica de Galicia, la Gürzenich Orquesta de Colonia, la Orquesta Sinfónica de Detroit, la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, la Orquesta Sinfónica de Montreal y la Orquesta Filarmónica de Nueva York, entre otras. El último trabajo discográfico de Juanjo Mena es la grabación de la *Sinfonía nº 6* de Bruckner junto a la BBC Philharmonic, con el sello Chandos. La discografía de Mena con la BBC Philharmonic también incluye grabaciones de referencia del repertorio español menos conocido, incluyendo un aclamado lanzamiento de Gabriel Pierné, que fue seleccionado como *Gramophone Editor's Choice*. En 2016 Juanjo Mena fue galardonado con el Premio Nacional de Música. En el Teatro de la Zarzuela Mena ha dirigido el programa doble de *¡Ay, Amor!* (*El amor brujo* y *La vida breve*) de Falla y *El caserío* de Guridi.



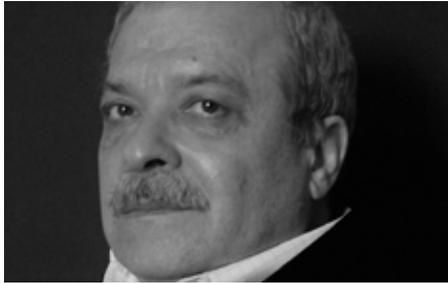
© Karla Nurr

Giancarlo del Monaco
Dirección
de escena

Nació en Treviso, Véneto (Italia) y estudió en Suiza. Siendo muy joven realizó su primer trabajo como director de escena con *Samson et Dalila*, protagonizada por su padre, Mario del Monaco, en Trapani, Sicilia (1965). Luego continuó su carrera en Alemania como asistente de Wieland Wagner, Günther Rennert y Walter Felsenstein, antes de asumir el cargo de principal director de escena en Ulm, donde representó unas quince producciones. Pero antes fue asistente del director general de la Wiener Staatsoper, Rudolf Gamsjäger. También fue director general del Festival de Montepulciano, de la Staatstheater de Kassel, del Festival de Macerata y el director general de la Ópera de Bonn. Asimismo, fue director general de la Ópera de Niza y director artístico del Festival de Ópera de Tenerife. Giancarlo del Monaco se convirtió en uno de los directores de escena más importantes de su generación y ha colaborado en más de cien títulos con los directores musicales y escenógrafos más importantes del mundo de la ópera. En 1991 dirigió *La fanciulla del West* en el Metropolitan Opera House. A este título le siguieron *Stiffelio*, *Madama Butterfly*, *Simon Boccanegra* y *La forza del destino*, por la que fue galardonado por el Instituto Americano de Estudios Verdi de Nueva York. Giancarlo del Monaco ha recibido numerosos premios: el Viotti d'Oro, la Cruz Federal del Mérito de 1ª Clase del Presidente de la República Federal de Alemania, el Cavaliere Ufficiale della Repubblica, el Commendatore dell'Ordine al Mérito de la República Italiana, el Ordem Nacional o Cruzeiro do Sul de Brasil, el título de Doctor Honorario de Artes culturales de Palm Beach Community College, el título de Caballero de las Artes y las Letras por el Ministro Francés de Cultura, el Premio Illica por su logros como director, el título de Ciudadano de Honor de la Ciudad de Montpellier y de la Aigle de Cristal de Niza y el Premio del Teatro Campoamor. También ha recibido el título de Caballero de la Legión de Honor de Francia. Se han realizado programas de televisión sobre sus trabajos para la ópera en Alemania y Francia. En 2020 dirigió *Simon Boccanegra* en Nueva York; en 2021, *Pagliacci* y *Cavalleria rusticana* en Valencia; en 2022, *Attila* en Seúl y *Elektra* en Erfurt; en 2023, *La vida breve* en Sevilla, *Il trovatore* en Seúl; y recientemente *Turandot* en Taormina. En el Teatro de la Zarzuela Giancarlo del Monaco ha dirigido *Granada* (*La tempranica* de Jiménez y *La vida breve* de Falla), así como *Las golondrinas* de Usandizaga.

William Orlandi

Escenografía



© W/O

William Orlandi comienza en el mundo de la ópera con *The Last Savage*, escrita y dirigida por Giancarlo Menotti, en el Teatro Verdi de Trieste. A lo largo de su carrera realiza escenografías y vestuarios para numerosas obras en teatros de todo el mundo: destacan sus trabajos en el Teatro San Carlo de Nápoles, el Teatro alla Scala de Milán, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Grand Théâtre de Ginebra, la Ópera National de París, la Deutsche Staatsoper y la Staatsoper Unter den Linden de Berlín, el Gran Teatro Nacional de China en Pekín, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el Nuevo Teatro Nacional de Tokio, la Arena de Verona, el Théâtre des Champs-Élysées de París, el Teatro Massimo de Palermo, la Opernhaus de Zúrich, la Finnish National Opera de Helsinki, la Scottish Opera en Glasgow y el Covent Garden de Londres. Asimismo colabora con escenógrafos, coreógrafos y directores de escena como Virginio Puecher, Peter Ustinov, Alberto Fassini, Gino Landi, Joseph Lee, Henning Brockhaus, Lorenzo Mariani o Dieter Kaegi. Desde hace años trabaja con Gilbert Defló (*El amor de las tres naranjas*, *Il trovatore*, *Manon Lescaut*, *Lucia di Lammermoor*) y Giancarlo del Monaco (*Otello*, *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *Madama Butterfly*, *Turandot*). Entre 2022 y 2023 ha participado en *Dama de picas* en Barcelona, *Andrea Chénier* en Lisboa, *Il barbiere di Siviglia* en Roma, *Nabucco* en Zagreb, *Manon Lescaut* en Berlín, *Il trovatore* en Bilbao, *Il signor Bruschino* en Bolonia y *Tosca* en Shanghái. En el Teatro de la Zarzuela Orlandi ha participado en *La tempranica* y *Las golondrinas* con Del Monaco.

Jesús Ruiz

Vestuario



© J/R

Nace en Córdoba. Estudió Historia del Arte y diseño en las universidades Complutense y Politécnica de Madrid y composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue ganador del primer Concurso Nacional de Escenografía Ciudad de Oviedo. Como escenógrafo y figurinista ha colaborado con directores de escena como Emilio Sagi, Giancarlo del Monaco, Gerardo Vera, Gustavo Tambascio, Jesús Castejón, Paco Mir, Pablo Viar, Marco Carniti, Curro Carreres y Pepa Gamboa en ballet, ópera, zarzuela, cine, teatro y musicales; algunos de sus trabajos han sido vistos en el Liceo de Barcelona, el Real de Madrid, el Festival de Salzburgo, el Colón de Buenos Aires, el Châtelet de París, el San Carlo de Nápoles, el Maggio Musicale Fiorentino, la Ópera de Lausana, la Ópera de Perm, la Ópera de Aquisgrán, el Festival de las Artes de Hong Kong, el Centro Nacional de Artes Escénicas de Pekín, el Festival de Masada o la ABAO; y también han sido galardonados con los Premios Max de Teatro y los Premios Nacionales de la Lírica. En 2023 ha participado en *Doña Francisquita* en Santander, *Tosca* en Shanghái, *La vida breve* y *Tristan und Isolde* en Sevilla, *Entre Sevilla* y *Triana* y *El caserío* en Oviedo y *Carmen* en Jerez. En La Zarzuela Ruiz ha participado en *La generala*, *Hangman*, *Hangman!*, *The Town of Greed*, *La Gran Via esquina a Chueca*, *La reina mora* y *Alma de Dios*, *Lady be good!*, *Luna de miel* en El Cairo, *La guerra de los Gigantes*, *El imposible mayor en amor*, *Le vence Amor*, *El sueño de una noche de verano*, *El caserío*, *Tres sombreros de copa*, *La tempranica*, *La vida breve*, *La Dolores* y *Las golondrinas*.

Vinicio Cheli

Iluminación



© V/C

Estudió escenografía e iluminación en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Entre 1974 y 1989 trabajó en el Maggio Musicale Fiorentino y el Piccolo Teatro de Milán, y colaboró con Giorgio Strehler. Ha trabajado en producciones de ópera, teatro y ballet con directores de escena como Nikolaus Lehnhoff, Pier Luigi Pizzi, Luca Ronconi, Werner Herzog, Hugo de Ana, Klaus Michael Grüber, Nicolas Joel, Franco Zeffirelli, Luc Bondy, Nuria Espert, Cristina Comencini, Irina Brook, Arnaud Bernard, Lluís Pasqual, Andrei Konchalovsky y Giancarlo del Monaco (Rossini Opera Festival, Festival de Salzburgo, Festival Barroco en Versalles, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro La Fenice de Venecia, Ópera Bastille, Teatro Nacional de Praga, Ópera de Montecarlo, Ópera Garnier de París, Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Teatro Nacional de Tokio, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro Comunale de Bolonia, Sferisterio de Macerata, Metropolitan de Nueva York, Teatro Verdi de Busseto, Chorégies de Orange, Ópera Real de Mascate en Omán). Ha diseñado la iluminación de *Otello* y *Le nozze di Figaro* en Pekín, *Rienzi* en Roma, *Il matrimonio segreto* en Spoleto, *Madama Butterfly* en Atenas y *La traviata* en Roma. Y entre 2022-23 ha participado en *Jenůfa* en Toulouse, *Ernani* en Roma, *Tosca* en Atenas, *L'elisir d'amore* en Roma o *I vespri siciliani* en Milán. Es profesor en la Nueva Academia de Bellas Artes de Milán y en la Escuela Profesional de La Scala. En La Zarzuela Cheli ha diseñado la iluminación de *La tabernera del puerto*, *La casa de Bernarda Alba*, *La tempranica*, *La vida breve* y *Las golondrinas*.

Barbara Staffolani

Movimiento coreográfico y ayudante de dirección de escena



© Gabriele Lombardi

Comienza su formación profesional como bailarina: base clásica y danza moderna; se perfecciona en el Centro Coreográfico de Pésaro y obtiene la licenciatura en Ciencias del Deporte. En 1993 crea la Asociación Mete Dinamiche, con la que prepara guiones, dirige y coreografía espectáculos musicales; y en 1994 crea su primera coreografía para una ópera: *L'elisir d'amore* en la Arena Sferisterio de Macerata. A partir de entonces ha preparado *Nabucco* en el Arena Sferisterio y el V Festival de Ópera de Avenches, *Rigoletto* en el Teatro Verdi de Trieste y —como codirectora de escena— *Nabucco* en el Teatro Verdi de Salerno. Desde 2000 colabora con la Arena de Verona en las producciones de Franco Zeffirelli, Hugo de Ana, Graham Vick, Pier Luigi Pizzi, Yuri Alexandrov y Arnaud Bernard, entre otros. En 2005 realiza su primera dirección de escena en solitario en el I Festival de Ópera de Pegognaga con *La bohème*. También es asistente de De Ana en *Tosca* en el Teatro Verdi de Padua y el Teatro Verdi de Salerno, *Szenenhaus Goethe Faust* en el Teatro Regio de Parma y *Le comte Ory* en el Rossini Opera Festival de Pésaro; Fabio Sparvoli en *Les pêcheurs de perles* en el Teatro Filarmónico de Verona; Zeffirelli en *Turandot* en la inauguración de la Ópera Real de Mascate en Omán; Arnaud Bernard en *I vespri siciliani* en San Petersburgo y Juan Guillermo Nova en *Carmen* en Maribor. Desde 2013 colabora con Giancarlo del Monaco como asistente o directora de reposición en *L'italiana in Algeri* en Pekín; *Luisa Miller* en Lausana y Sídney o *Las golondrinas* en el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Campoamor.

Gerardo Bullón

Puck

Barítono



© Michael Noczak

Nacido en Madrid; estudia canto con Daniel Muñoz y Ricardo Muñoz. Tras licenciarse en Derecho, asiste a la Escuela Superior de Canto de Madrid y estudia arte dramático. Ha interpretado importantes papeles, tanto de ópera (*Don Giovanni*, *Gianni Schicchi*, *Madama Butterfly*, *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Carmen*, *I puritani*), como de zarzuela (*La revoltosa*, *Marina*, *El dúo de «La africana»*, *Los diamantes de la corona*, *La gallina ciega*, *Luisa Fernanda*, *El barquillero*, *La chulapona*, *El bateo*, *Agua*, *azucarillos y aguardiente*). Ha trabajado junto a directores musicales como Nicola Luisotti, Gustavo Gimeno, Ivor Bolton, Guillermo García Calvo, Óliver Díaz, Miquel Ortega y Jordi Bernácer, así como con directores de escena como Graham Vick, Deborah Warner, Robert Wilson, Calixto Bieito, José Carlos Plaza y Gustavo Tambascio. En 2017 debuta en el Teatro Real con *Billy Budd* de Britten y *El gato con botas* de Montsalvatge. Y ha vuelto con *Street scene* de Weill, *El teléfono* de Menotti, *Turandot* y *Tosca* de Puccini o *El ángel de fuego* de Prokófiev. A lo largo de estos años, su colaboración con el Teatro de la Zarzuela ha sido muy intensa, participando en *Marina*, *La verbena de la Paloma*, *Curro Vargas*, *Black el payaso*, *La gran duquesa de Gérolstein*, *Los diamantes de la corona*, *El gato montés*, *Benamor*, *El barberillo de Lavapiés*, *Pan y toros* y *La Dolores*, así como los estrenos de *Tres sombreros de copa* y *El caballero de Olmedo* o las recuperaciones de *El finto sordo* y *El pájaro de dos colores*, en coproducción con la Fundación Juan March.

César San Martín

Puck

Barítono



© Koepphotos

César San Martín destaca por tener un canto honesto y expresivo, además de una gran versatilidad y adaptación de los personajes que interpreta. Ha sido galardonado en diversos concursos internacionales, entre los que figuran un Premio Extraordinario en el Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas y el Primer Premio del Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño. Ha cantado en el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela, el Teatro del Capitolio de Toulouse, el Teatro São Carlos de Lisboa, así como en la Ópera de Florencia, el Teatro San Carlo de Nápoles, además de las ciudades de Pésaro, Roma o Treviso. Ha actuado bajo la dirección musical de maestros como Alberto Zedda, Renato Palumbo, Eliahu Inbal, Miguel Roa o Jesús López Cobos. También ha trabajado con directores de escena como Robert Carsen, Peter Sellars, Mario Martone, Graham Vick, Emilio Sagi, Paco Azorín o José Carlos Plaza. Dentro de su repertorio lírico cabe destacar sus interpretaciones de Marcello o Schaunard en *La bohème*, Figaro en *Il barbiere di Siviglia*, Papageno en *Die Zauberflöte*, Don Álvaro en *Il viaggio a Reims*, Silvio en *Pagliacci* o el Conde Almaviva en *Le nozze di Figaro*. En el Teatro de la Zarzuela César San Martín ha interpretado los papeles de Vidal en *Luisa Fernanda*, Germán en *La del Soto del Parral*, Juanillo en *El gato montés*, Juan de León en *Benamor*, Trabuco en *The Magic Opal*, el Capitán Peñaranda en *Pan y toros* o el Presunto Implicado en el estreno absoluto de *Policías y ladrones*, así como Pagnacca en *Il finto sordo*, en coproducción con la Fundación Juan March.

Raquel Lojendio

Lina

Soprano



© Michael Noczak

La sólida carrera de la canaria Raquel Lojendio ha estado fundamentada en su versatilidad como cantante y artista, abordando un amplio repertorio: Bach, Mozart, Stravinski, Verdi, Shostakóvich, Wagner. Ha trabajado con directores como Sir Neville Marriner, Rafael Frühbeck de Burgos, Gianluigi Gelmetti, Juanjo Mena, Jesús López Cobos, Guillermo García Calvo, Víctor Pablo Pérez, George Pehlivanian o Vassili Petrenko. También ha sido invitada por orquestas españolas y del extranjero: Berliner Philharmoniker, Boston Symphony Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, Seattle Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai de Turín, Bergen Filharmoniske Orkester, Dresdner Philharmonie. Su carrera abarca el mundo del recital, el concierto, la ópera y la zarzuela, destacando en papeles como el de Pamina en *Die Zauberflöte*, Violetta en *La traviata*, Donna Anna en *Don Giovanni*, Morgana en *Alcina*, Musetta en *La bohème* u obras como las *Sinfonías nº 2, 4 y 8* de Mahler, *El sombrero de tres picos* de Falla, la *Sinfonía nº 9* de Beethoven o *Die Schöpfung* de Haydn, en el Teatro Verdi de Trieste, el Teatro Real de Madrid, el Tanglewood Festival, el Manchester Bridgewater Hall, el Teatro Municipal de Cali, el George Enescu Festival o el Teatro Colón de Bogotá. Raquel Lojendio ha grabado para Deutsche Grammophon, Naxos, Licanus, RTVE Música y Chandos. En La Zarzuela Lojendio ha participado en *Las golondrinas*, *El sueño de una noche de verano*, *El caserío*, *La del manojito de rosas* o *Pan y toros*, así como en un recital dedicado a Lorenzo Palomo en el ciclo *Notas del Ambigú*.

Sofía Esparza

Lina

Soprano



© Iván Velasco

Nació en Pamplona. Realiza sus estudios de canto, arpa y pedagogía musical en el Conservatorio Superior de Música de Navarra, donde obtiene el Premio Fin de Carrera. Posteriormente realiza un Máster en la Escuela Superior de Música de Cataluña en Barcelona, donde recibe la Beca a la Excelencia Victoria de los Ángeles. Forma parte del Ópera (E) studio de Tenerife 2019-2020. Ha estudiado con grandes maestros, entre los que destacan Alberto Zedda, Mariella Devia, Renato Bruson, David Menéndez o Giulio Zappa. Ha ganado más de una docena de premios en concursos internacionales. En 2022 recibe el Premio a la Promoción del Talento Artístico de la Fundación Príncipe de Viana y del Gobierno de Navarra. Ha actuado en teatros como el Comunale de Bolonia, la Ópera y Ballet de Tiflis, el Palau de les Arts de Valencia, el Teatro Campoamor de Oviedo y la Ópera de Gran Canaria, entre otros. Se presenta por primera vez en Italia con Adina de *L'elisir d'amore* en el Teatro Comunale de Bolonia. Recientemente ha debutado el papel de Juliette de la ópera *Roméo et Juliette* de Gounod en la Ópera de La Coruña y Oscar de *Un ballo in maschera* de Verdi en Ópera de Tenerife. Pronto cantará por primera vez en el Teatro de la Maestranza y estrenará su nuevo disco con las canciones inéditas de Barbieri. En el Teatro de la Zarzuela Sofía Esparza ha actuado en *La tabernera del puerto* de Sorozábal y *El rey que rabió de Chapi*, así como en el estreno absoluto de *La Celestina* de Pedrell, en concierto, y en un recital dedicado a Gaztambide en el ciclo *Notas del Ambigú*.

Ketevan Kemoklidze

Cecilia

Mezzosoprano



© Giorgi Tsarua

Nacida en Tiflis (Georgia); es una de las mezzosopranos más solicitadas del panorama lírico por sus habilidades vocales e interpretativas. Estudió en el Conservatorio Nacional Sarajshvili y en la Academia del Teatro alla Scala de Milán. Además, ha sido ganadora de prestigiosos concursos internacionales, como Operalia, Toulouse, Francese Viñas, Belvedere y Elena Obraztsova. En el mundo de la ópera ha cantado en importantes teatros: Teatro alla Scala de Milán, Royal Opera House de Londres, Teatro la Fenice de Venecia, Teatro Real de Madrid, Deutsche Oper de Berlín, Teatro Regio de Parma, Arena de Verona, Théâtre du Capitole de Toulouse, Teatro Massimo de Palermo, Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Semperoper de Dresde, Ópera de Montpellier, Teatro Municipal de Santiago de Chile, Ópera de Washington DC, Teatro de la Ópera de Roma, Berliner Philharmoniker, Nuevo Teatro Nacional de Tokio, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro Mariinski de San Petersburgo, Ópera de Malmö, Teatro Principal de Palma, Teatro Petruzzelli de Bari, Ópera de Aviñón, Teatro San Carlo de Nápoles, así como en las ciudades de Quebec, Los Ángeles, Marsella, Florencia, Turín, Catania, Varsovia, Lausana o Montecarlo; y en los festivales de Wiesbaden, Graz, Spoleto, Macerata, Sanxay, San Sebastián, Turín, Wexford o Tsinandali. En el mundo del cine ha interpretado el personaje de Adriana Ferrarese en la película *Io, Don Giovanni* del director Carlos Saura. En el Teatro de la Zarzuela Ketevan Kemoklidze ha cantado en la recuperación de *La tempestad* de Chapí, en concierto

María Antúnez

Cecilia

Mezzosoprano



© Arielle Donson

Nació en Uruguay. En 2013 se graduó en el Domingo-Cafritz Young Artist Program de la Ópera Nacional de Washington DC. María Antúnez ha cantado en los escenarios del Kennedy Center de Washington DC, la Ópera de Los Ángeles, el Centro Nacional de las Artes Escénicas de Pekín, el Teatro Nacional de Santo Domingo, el Teatro Bolshoi de Moscú, el Teatro Solís y el Auditorio Nacional del Sodre. Ha participado en producciones de títulos líricos como *Carmen* de Georges Bizet, *Madama Butterfly*, *Suor Angelica* y *La bohème* de Giacomo Puccini, así como *Così fan tutte*, *Don Giovanni* y *Le nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, *Nabucco* de Giuseppe Verdi y *Maria Stuarda* de Gaetano Donizetti, entre otros. Ha participado en la recuperación de la ópera en un acto *L'ultima gavotta* de César Cortinas. Asimismo, María Antúnez ha cantado el papel protagonista de la ópera en dos actos *Dulce Rosa* de Lee Holdridge en su estreno absoluto, en inglés, en la Ópera de Los Ángeles; la obra se basa en un relato de Isabel Allende (*Cuentos de Eva Luna*) y fue dirigida por Plácido Domingo, con quien compartió escenario. También cantó la ópera de Holdridge, en español, en su estreno en el Auditorio Nacional del Sodre en Montevideo. Ha participado en conciertos dedicados al género de la Zarzuela en distintos escenarios de los Estados Unidos: la Gran Ópera de la Florida y el Festival «Bajo las estrellas» en la Ópera de Naples. En el Teatro de la Zarzuela María Antúnez ha ofrecido un recital dedicado a la canción uruguaya en el ciclo de *Notas del Ambigú*.

Jorge Rodríguez-Norton

Juanito

Tenor



© JRN

Ha actuado en grandes festivales y salas como el Festival de Bayreuth, Teatro Real, Ópera de Lausana, Gran Teatro del Liceo, Teatro Campoamor, Teatro de la Maestranza, Palacio Euskalduna y Teatro Arriaga, Palau de Les Arts y Palau de la Música, Teatros del Canal y Auditorio del Escorial, Teatro Mayor de Bogotá y Teatro Romano de Mérida, bajo la dirección de Valeri Guérguiev, Christian Thielemann, Marco Armiliato, Nicola Luisotti, Semyon Bychkov, Evelino Pidò, Pablo Heras-Casado, Josep Vicent, Elena Herrera, Maximiano Valdés, Paolo Arrivabeni, James Gaffigan, Guillermo García Calvo, Miguel Roa, Miquel Ortega, José Miguel Pérez-Sierra, Virginia Martínez, Álvaro Albiach, Óliver Díaz, Francesco Ciampa, Josep Caballé y con directores de escena como Emilio Sagi, Giancarlo del Monaco, Tobias Kratzer, David McVicar, Damiano Michieletto, Gustavo Tambascio, Hugo de Ana, Mario Martone, Lluís Pasqual, Alfred Kirchner, Daniel Slater, Susana Gómez, Mariame Clément o Pablo Viar. Participa en *Parsifal*, *Tristan und Isolde*, *Tannhäuser*, *Das Rheingold*, *Madama Butterfly*, *Falstaff*, *La traviata*, *Lucia de Lammermoor*, *La fanciulla del West*, *Manon Lescaut*, *Stiffelio*, *Bastian und Bastienne*, *Il trovatore*, *Don Carlo* y *Salome*. Además, ha cantado en *La del manajo de rosas*, *El rey que rabió*, *La corte de Faraón*, *El barberillo de Lavapiés*, *El caserío*, *Luisa Fernanda*, *Las golondrinas*, *Don Gil de Alcalá*, *Pan y toros*. En La Zarzuela ha participado en *Las golondrinas*, *Maruxa*, *María del Pilar*, *Doña Francisquita*, *El caserío*, *El rey que rabió* y el estreno en Europa de *Tres sombreros de copa*.

Javier Castañeda

Roberto

Bajo-barítono



© Laurence De Rien

Natural de Palencia, compagina sus estudios de Ingeniería Industrial y Antropología con la carrera de Piano, ambos en Valladolid. Descubre su vocación por el canto unos años más tarde, trasladándose a Madrid para formarse en el Escuela Superior de Canto de la mano de Juan Lomba. Recibe además clases magistrales de Deborah Polaski. Comienza su experiencia artística en 2015. A partir de entonces participa en varias producciones con el colectivo Ópera de Madrid en el Teatro Victoria: *Rigoletto*, *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème*, *L'elisir d'amore*, *La del manajo de rosas* y *La verbena de la Paloma*, entre otros títulos. En los últimos años debuta en el Teatro Calderón de Valladolid como Samuel en *Un ballo in maschera*, en el Villamarta de Jerez como Ferrando en *Il trovatore*, en el Campoamor de Oviedo como Zaccaria de *Nabucco* y el Espectro de *Hamlet* y en la Maestranza de Sevilla como el Doctor en *Pelléas et Mélisande* y Gualtiero Raleigh en *Roberto Devereux*. De sus últimos compromisos destaca su debut en la Fundación March de Madrid en *El caballero avaro* y su participación en *Parsifal*, dirigido por Pablo Heras-Casado. En el terreno de la música de oratorio, interpreta el *Messiah* y *Samson* de Haendel, el *Requiem* de Mozart y el *Magnificat* y las *Cantatas* de Bach. Recientemente ha cantado el *Stabat Mater* de Haydn con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, dirigido por Jordi Casas, y el *Requiem* de Verdi con la Orquesta Filarmónica de Málaga. En el Teatro de la Zarzuela Javier Castañeda ha participado en el estreno absoluto de *La Celestina* de Pedrell, en concierto.

Mario Villoria**Un caballero**

Bajo

© Paula Mendoza

**Emilio Rodríguez****Artista de circo**

Mago, bola, malabarista, zancudo

© Salóia Cereka

**Nacho Serrato****Artista de circo**

Acróbata, verticalista, monociclo

© NS

**Néstor Marqués****Artista de circo**

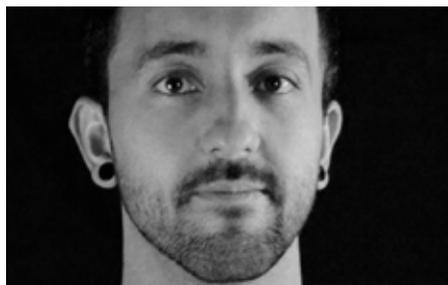
Acróbata, equilibrista, verticalista, contorsionista

© NM

**Ángel Lee****Artista de circo**

Acróbata, rueda cyr, escupefuego, Diablo

© AGF

**Pedro Torres****Artista de circo**

Monociclo, malabarista, Cupido

© PT

**Sergio Dorado****Artista de circo**

Clown

© Buffy Raver

**David G. Tormo****Asistente de dirección musical**

© Pepa Bataller

**Álex G. Robles****Ayudante de circo, artista de circo**

Jefe de la troupe

© Andrea González





© Javier del Real

Escena del montaje de *Las golondrinas* firmado por Giancarlo del Monaco (octubre, 2016)

5

Sección

LAS GOLONDRINAS

Escenografías
WILLIAM ORLANDI

96

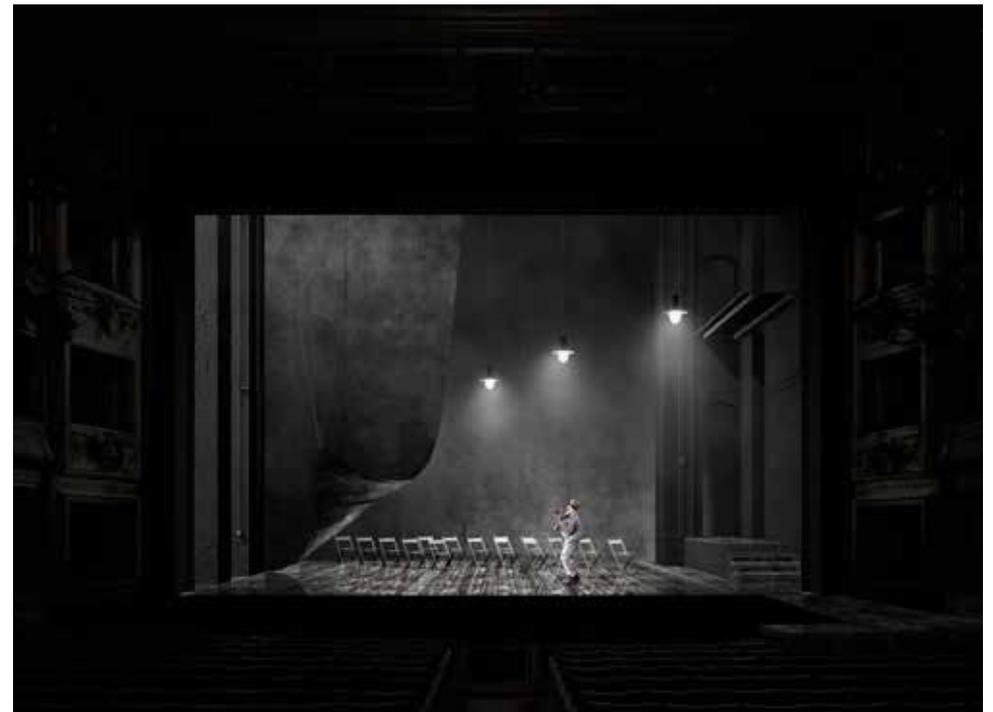
Figurines
JESÚS RUIZ

104

FL

23/24



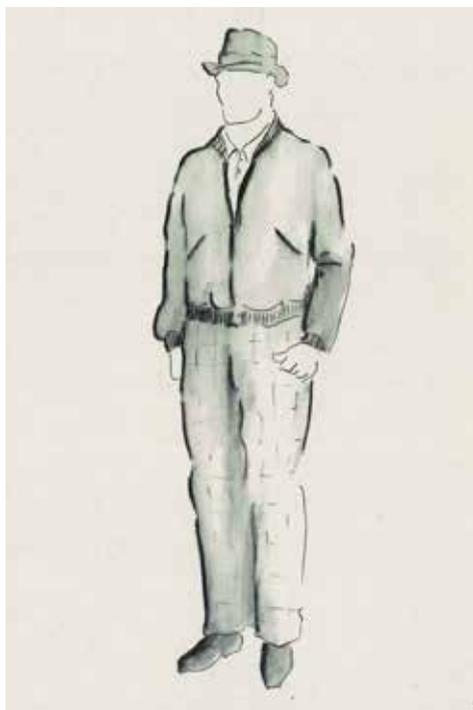




© Bocetos de William Orlandi para la escenografía de *Las golondrinas* (2016)

© Bocetos de William Orlandi para la escenografía de *Las golondrinas* (2016)







© Figurines de Jesús Ruiz para el vestuario de *Las golondrinas* (2016)

SECCIÓN 5

FIGURINES

© Figurines de Jesús Ruiz para el vestuario de *Las golondrinas* (2016)





© Figurines de Jesús Ruiz para el vestuario de *Las golondrinas* (2016)

SECCIÓN 5

FIGURINES

© Figurines de Jesús Ruiz para el vestuario de *Las golondrinas* (2016)



© Javier del Real

Escena del montaje de *Las golondrinas* firmado por Giancarlo del Monaco (octubre, 2016)

6

Sección

EL TEATRO

Ministerio de Cultura
y Deporte
114

Teatro de la Zarzuela
Personal
115

Coro Titular del
Teatro de la Zarzuela
118

Orquesta de la Comunidad
de Madrid
120

Próximas actuaciones
122



23/24

M

inisterio de
Cultura y Deporte

MINISTRO CULTURA Y DEPORTE
MIQUEL ICETA

**DIRECTOR GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
(INAEM)**
JOAN FRANCESC MARCO CONCHILLO

SECRETARIO GENERAL DEL INAEM
JUAN JOSÉ ARECES MAQUEDA

SUBDIRECTORA GENERAL DE TEATRO Y CIRCO
ANA FERNÁNDEZ VALBUENA

SUBDIRECTORA GENERAL DE MÚSICA Y DANZA
ANA BELÉN FAUS GUIJARRO

SUBDIRECTORA GENERAL DE PERSONAL
MARINA ALBINYANA ÁLVAREZ

**SUBDIRECTORA GENERAL
ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA**
LETICIA GONZÁLEZ VERDUGO

T

eatro de la Zarzuela

DIRECTORA
ISAMAY BENAVENTE

DIRECTOR ADJUNTO
MIGUEL GALDÓN

GERENTE
JAVIER ALFAYA HURTADO

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN
PACO PENA

DIRECTOR TÉCNICO
ANTONIO LÓPEZ

DIRECTOR DEL CORO
ANTONIO FAURÓ

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN
JESÚS PÉREZ GIL

**COORDINADOR DE COMUNICACIÓN
Y DIFUSIÓN**
JUAN MARCHÁN

DIRECTORA DE ESCENARIO
MAHOR GALILEA

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA
RICARDO CERDEÑO

**COORDINADOR DE
ACTIVIDADES EDUCATIVAS Y CULTURALES**
FRANCISCO PRENDES

JEFA DE ABONOS Y TAQUILLA
MARÍA ROSA MARTÍN

JEFE DE SALA
JOSÉ LUIS MARTÍN

JEFE DE MANTENIMIENTO
AGUSTÍN DELGADO

AUDIOVISUALES

FRANCISCO JESÚS GONZÁLEZ
ÁLVARO JESÚS SOUSA
JUAN VIDAU

CAJA

DANIEL DE HUERTA
MARÍA DE LOS ÁNGELES ARIAS

CENTRALITA TELEFÓNICA

MARÍA CRUZ ÁLVAREZ
LAURA POZAS

CLIMATIZACIÓN

BLANCA RODRÍGUEZ

CONSERJERÍA

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

GERENCIA

MARÍA DOLORES DE LA CALLE
BEGOÑA DUEÑAS ESPINAR
NURIA FERNÁNDEZ
MARÍA DOLORES GÓMEZ
FRANCISCO YESARES

ILUMINACIÓN

ENEKO ÁLAMO
RAÚL CERVANTES
ALBERTO DELGADO
JAVIER GARCÍA
FERNANDO ALFREDO GARCÍA
CRISTINA GONZÁLEZ
ÁNGEL HERNÁNDEZ
FRANCISCO MURILLO
RAFAEL FERNANDO PACHECO

MAQUILLAJE

MARÍA TERESA CLAVIJO
DIANA LAZCANO
AMINTA ORRASCO
GEMMA PERUCHA
BEGOÑA SERRANO

MAQUINARIA

ANTONIO JOSÉ BENÍTEZ
FRANCISCO JAVIER BUENO
LUIS CABALLERO
ANA CASADO
RAQUEL CASTRO
ÁNGEL HERRERA
RUBÉN NOGUÉS
CARLOS PÉREZ
JOSÉ ÁNGEL PÉREZ
VIRGINIA PONCE
EDUARDO SANTIAGO
SANTIAGO SANZ
MARÍA LUISA TALAVERA
JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ
JOSÉ LUIS VÉLIZ
ANTONIO WALDE

**MATERIALES MUSICALES
Y DOCUMENTACIÓN**

VIGOR KURIĆ

OFICINA TÉCNICA

MARÍA DEL PILAR AMICH
ANTONIO CONESA
ROSA ENGEL
LUIS FERNÁNDEZ
NÉLIDA JIMÉNEZ
JOSÉ MANUEL MARTÍN
MÓNICA PASCUAL
RAÚL RUBIO

PELUQUERÍA

JOSÉ ANTONIO CASTILLO
EMILIA GARCÍA
MARÍA CARMEN RUBIO

PIANISTAS

LILLIAM MARÍA CASTILLO
RAMÓN GRAU
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ

PRODUCCIÓN

ANTONIO CONTRERAS
EVA CHILOECHES
CRISTINA LOBETO
CARLOS ROÓ

REGIDURÍA

MARÍA SONIA BLANCO
ALFONSO ENRIQUE
ALBA MARÍA PASTOR
ÁFRICA RODRÍGUEZ
MÓNICA YAÑEZ

SALA

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

SASTRERÍA

MARÍA REYES GARCÍA
MARÍA ISABEL GETE
ROBERTO CARLOS MARTÍNEZ
MONTSERRAT NAVARRO
MAR R. RUANO

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN

BLANCA ARANDA

**SECRETARÍA TÉCNICA
DEL CORO**

GUADALUPE GÓMEZ

TAQUILLAS

ALEJANDRO AINOZA
JUAN CARLOS CONEJERO
ROSA DÍAZ HEREDERO

TELAR Y PEINE

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

UTILERÍA

ÓSCAR DAVID BRAVO
VICENTE FERNÁNDEZ
FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ
FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ
ÁNGELA MONTERO
CARLOS PALOMERO
JUAN CARLOS PÉREZ

C

oro Titular del Teatro de la Zarzuela



© Alicia Hernapérez

SOPRANOS

PAULA ALONSO
 PATRICIA CASTRO
 ALICIA FERNÁNDEZ
 MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ
 SONIA MARTÍNEZ
 CAROLINA MASETTI
 ELENA MIRÓ
 MILAGROS POBLADOR
 CARMEN PAULA ROMERO
 SARA ROSIQUE
 ELENA SALVATIERRA
 AMANDA SERNA

CONTRALTOS

JULIA ARELLANO
 DIANA FINCK
 PATRICIA ILLERA
 THAIS MARTÍN DE LA GUERRA
 GRACIELA MONCLOA
 HANNA MOROZ
 ELVIRA PADRINO
 PALOMA SUÁREZ
 CIARA THORTON
 ARANZAZU URRUZOLA
 MIRIAM VALADO

TENORES

JAVIER ALONSO
 JOAQUÍN CÓRDOBA
 JUAN CARLOS CORONEL
 FRANCISCO DÍAZ
 JAVIER FERRER
 JOSÉ ALBERTO GARCÍA
 RODRIGO HERRERO
 HOUARI LÓPEZ ALDANA
 FELIPE NIETO
 FRANCISCO JOSÉ PARDO
 PEDRO JOSÉ PRIOR
 JOSÉ RICARDO SÁNCHEZ

BAJOS

RODRIGO ÁLVAREZ
 PEDRO AZPIRI
 CARLOS BRU
 ALBERTO CAMÓN
 MATTHEW LOREN CRAWFORD
 ROMÁN FERNÁNDEZ-CAÑADAS
 ALBERTO RÍOS
 FRANCISCO JOSÉ RIVERO
 JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
 ÁNGEL RODRÍGUEZ TORRES
 JORDI SERRANO
 MARIO VILLORIA

O

rquesta de la Comunidad de Madrid

DIRECTORA GERENTE

MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ

DIRECTORA ARTÍSTICA Y TITULAR ORCAM

MARZENA DIAKUN

**DIRECTORA DE SOSTENIBILIDAD
Y CUMPLIMIENTO NORMATIVO**

ELENA RONCAL

COORDINADORA GENERAL

ALBA RODRÍGUEZ

RESPONSABLE DE ADMINISTRACIÓN

ÁLVARO RUEDA

**RESPONSABLE DE ARCHIVO
Y DOCUMENTACIÓN MUSICAL**

ALAITZ MONASTERIO

RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN

CRISTINA ÁLVAREZ CAÑAS

RESPONSABLE DE SERVICIOS GENERALES

JOSÉ LUIS PARDO

INSPECTOR DE ORQUESTA

EDUARDO TRIGUERO

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN

JAIME LÓPEZ

AUXILIAR DE PRODUCCIÓN

JAVIER LÚCIA

REGIDOR

ADRIÁN MELOGNO

AUXILIAR DE PRODUCCIÓN Y ESCENA

ANDRÉS H. GIL

AUXILIAR DE ESCENA

ALBERTO RODEA

VIOLINES PRIMEROS

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

VIOLINES SEGUNDOS

ROCÍO GARCÍA (S)
 OSMAY TORRES (AS)
 ROBIN BANERJEE
 MAGALY BARÓ
 AMAYA BARRACHINA
 ALEXANDRA KRIVOBORODOV
 IGOR MIKHAILOV
 FELIPE MANUEL RODRÍGUEZ
 IRUNE URRUTXURTU
 BÁLINT VÁRAY
 PAULO VIEIRA

VIOLAS

EVA MARTÍN (S)
 IVÁN MARTÍN (S)
 DAGMARA SZYDLO (AS)
 RAQUEL DE BENITO
 BLANCA ESTEBAN
 SANDRA GARCÍA HWUNG
 JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ
 MARCO RAMÍREZ

VIOLONCHELOS

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

CONTRABAJOS

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

ARPA

LAURA HERNÁNDEZ (S)

FLAUTAS

MAITE RAGA (S)
 MARÍA JOSÉ MUÑOZ (S)(P)
 VIOLETA DE LOS ÁNGELES GIL (AS)

OBOES

LOURDES HIGES (S)
 ANA MARÍA RUIZ (S)

CLARINETES

SALVADOR SALVADOR (S)
 VÍCTOR DÍAZ (S)
 ANTONIO SERRANO (AS) (CB)

FAGOTES

SARA GALÁN (S)
 JOSÉ VICENTE GUERRA (S)

TROMPAS

IVÁN CARRASCOSA (S)
 ANAÍS ROMERO (S)
 JOAQUÍN TALENS (AS)
 ÁNGEL G. LECHAGO (AS)
 JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ (AS)

TROMPETAS

CÉSAR ASENSI (S)
 EDUARDO DÍAZ (S)
 ÓSCAR LUIS MARTÍN (AS)

TROMBONES

ALEJANDRO ARIAS (S)
 JUAN SANJUÁN (S)
 PEDRO ORTUÑO (AS)
 MIGUEL JOSÉ MARTÍNEZ (AS)(TB)

TIMBAL Y PERCUSIÓN

CONCEPCIÓN SAN GREGORIO (S)
 ALFREDO ANAYA (AS)
 ÓSCAR BENET (AS)
 JAIME FERNÁNDEZ (AS)
 ELOY LURUEÑA (AS)

(C) Concertino
 (AC) Ayuda de concertino
 (S) Solista
 (AS) Ayuda de solista
 (P) Piccolo
 (CB) Clarinete bajo
 (TB) Trombón bajo

P

róximas actuaciones

Noviembre-diciembre 2023

CICLO DE CONFERENCIAS, II: *LAS GOLONDRINAS*

TERESA CASCUDO CONFERENCIANTE (DISPONIBLE EN FACEBOOK / YOUTUBE)

LUNES, 20 DE NOVIEMBRE DE 2023. 20:00 H

CICLO DE LIED. RECITAL III / 30º ANIVERSARIO

GERALD FINLEY BARÍTONO / JULIUS DRAKE PIANO

MIÉRCOLES, 22 DE NOVIEMBRE DE 2023. 20:00 H

NOTAS DEL AMBIGÚ, III: *CANTORÍA*

INÉS ALONSO SOPRANO

ORIOI GUIMERÀ ALTO

JORGE LOSANA TENOR Y DIRECCIÓN

VÍCTOR CRUZ BAJO

DEL 7 AL 17 DE DICIEMBRE DE 2023. 20:00 H

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA

LA SYLPHIDE

HERMANN SEVERIN LØVENSKIOLD DIRECCIÓN MUSICAL

ADOLPHE NOURRIT LIBRETO

AUGUST BOURNVILLE COREOGRAFÍA

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

LUNES, 11 DE DICIEMBRE DE 2023. 20:00 H

CICLO DE LIED. RECITAL IV / 30º ANIVERSARIO

ERIKA BAIKOFF SOPRANO / SOOHONG PARK PIANO

JUEVES, 21 DE DICIEMBRE DE 2023. 20:00 H

VIERNES, 22 DE DICIEMBRE DE 2023. 20:00 H

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

GALA 45 ANIVERSARIO

MANUEL BUSTO DIRECCIÓN MUSICAL

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

BAILE DE LA CASITA ARRIBA, EL JALEO DE LAS TRES PICADAS,

ZAPATEADO DE SARASATE, ... Y DALE CON EL FANDANGA

PROYECCIÓN DEL DOCUMENTAL: *45 ANIVERSARIO BALLET NACIONAL DE ESPAÑA*

SÁBADO, 30 DE DICIEMBRE DE 2023. 20:00 H

CONCIERTO DE NAVIDAD

COMEDIA MUSICAL A AMBAS PARTES DEL ATLÁNTICO

LUCAS MACÍAS DIRECCIÓN MUSICAL

RUTH INIESTA SOPRANO

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

CORO TITULAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA



Teatro de la Zarzuela

Jovellanos, 4 – 28014 Madrid, España

Tel. Centralita: (34) 915 245 400

Departamento de abonos y taquillas:

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

Edición del programa

Departamento de comunicación y publicaciones

Coordinación editorial: Víctor Pagán (*In Memoriam RR*)

Traducciones: Noni Gilbert

Diseño gráfico: Javier Díaz Garrido

Maquetación: María Suero

Impresión: Fermisa

DL: M-28571-2023

NIPO DIGITAL: 827-23-069-4

teatrodelazarzuela.mcu.es



ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:





teatrodelazarzuela.mcu.es



Síguenos en

