

# *Le cinesi*

# Manuel García

DEL 9 AL 15 DE ENERO DE 2017  
TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (6)









# *LE CINESI*

MANUEL GARCÍA  
(1775-1832)

Madrid, enero de 2017

FUNDACIÓN JUAN MARCH - TEATRO DE LA ZARZUELA



# LE CINESI

Ópera de salón en un acto

Música de Manuel García  
y libreto de Pietro Metastasio

Coproducción de  
la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela

**Dirección musical y piano**

Rubén Fernández Aguirre

**Dirección de escena**

Bárbara Lluch



# ÍNDICE

---

*Presentación*

9

*Ficha artística*

10

*Argumento*

12

*Libreto*

16

*Máscaras chinescas*

por Bárbara Lluch

40

*Le cinesi: algunas claves para su escucha hoy*

por James Radomski

44

*Varios músicos célebres y un solo García*

por José Máximo Leza

54

*Historia del librero: las versiones de Le cinesi*

64

*Biografía ilustrada y fuentes sobre García*

68

*Biografías*

78

*Índice de ilustraciones*

87

# *Presentación*

**E**l arte vocal del primer Romanticismo tuvo en Manuel García su intérprete más destacado. Reputado profesor de canto, recorrió el mundo haciendo gala de un estilo virtuosístico indisolublemente asociado a las óperas de Rossini. Además, encabezó una larga saga de cantantes, entre los que destacan María Malibrán y Pauline Viardot, autora de la opereta de salón *Cendrillon*, representada en 2014 en esta misma sala para inaugurar esta serie de Teatro Musical de Cámara. Pero el legado más perdurable de su polifacética carrera podemos asociarlo a su fecunda actividad compositiva, vertiente todavía muy desconocida excepción hecha de su celeberrima “Aria del contrabandista”. Su extenso catálogo está conformado por unas 150 composiciones e incluye una abundante producción teatral, con un valioso corpus de cinco óperas de salón al parecer compuesto en París en torno a 1830. Este ramillete singular de genuinas óperas de cámara está encontrando, en los últimos tiempos, su lugar en los escenarios, como demuestran las recuperaciones de *L'isola disabitata* y *Un avvertimento ai gelosi*.

A estos títulos se suma ahora esta nueva producción de *Le cinesi*, a efectos prácticos olvidada desde su estreno parisino en los espacios domésticos del compositor. Posiblemente compuesta para ser interpretada por sus alumnos como parte de su formación profesional, *Le cinesi* de García fue la última de las 14 óperas documentadas sobre el libreto exitoso y centenario que escribiera Metastasio en 1735. La pervivencia de este texto no solo confirma la maestría dramática de este afamado poeta del teatro, sino también la vigencia de una trama que explora la mirada exótica hacia otra cultura y los conflictos de identidades que genera. Un tema, pues, de plena actualidad que nos sigue apelando hoy como oyentes en el mundo globalizado del siglo XXI.

Esta producción, con mayoritaria presencia femenina en el equipo artístico, conforma la sexta edición del formato Teatro Musical de Cámara, proyecto desarrollado conjuntamente por la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela con la vocación de recuperar un extenso repertorio teatral que por su dimensión y naturaleza no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales.

**Fundación Juan March - Teatro de la Zarzuela**

**Manuel García**

## LE CINESI

Ópera de salón en un acto  
Música de Manuel García y libreto de Pietro Metastasio

**Dirección musical y piano**  
Rubén Fernández Aguirre

**Dirección de escena**  
Bárbara Lluch

Movimiento escénico  
Diseño de escenografía  
Diseño de vestuario  
Diseño de iluminación  
Jefa de producción  
Ayudante de dirección,  
escenografía y utilería  
Regiduría  
Maquillaje  
Peluquería y sastrería  
Diseño de peluquería  
Ayudante de vestuario  
Realización de vestuario  
Pintura textil  
Realización de escenografía  
Técnicos de iluminación  
Técnico de sonido  
Realización de vídeo  
Sobretítulos  
Edición musical (inérita)

**Rafael Rivero**  
**Carmen Castañón**  
**Gabriela Salaverri**  
**Fer Lázaro**  
**Celia Lumbreras**

**Cristina Martín**  
**David Izura**  
**Sara Álvarez**  
**Moisés Echevarría**  
**Esther Cárdbaba**  
**Raquel Porter**  
**Luis Fernando Dos Santos**  
**Marina Salaverri**  
**NEO Escenografía**  
**Enrique Chueca y Francisco Morcillo**  
**María Rodríguez-Mora**  
**Mario Domínguez**  
**Raquel López y Francisco Andreo**  
**James Radomski**

## Reparto

### Le cinesi

Lisinga, soprano	<b>Marina Monzó</b>
Sivene, soprano	<b>Cristina Toledo</b>
Tangia, mezzosoprano	<b>Marifé Nogales</b>
Silango, tenor	<b>José Manuel Zapata</b>

### Estreno

Estrenada en una velada privada en París c. 1831

### Duración

60 minutos

### Representaciones

9 de enero, 19:30 h

11 de enero, 19:30 h

14 de enero, 12:00 h

15 de enero, 12:00 h

10, 12 y 16 de enero, 11:30 h (funciones didácticas)

### Otras versiones musicales de la historia (selección)

*Le cinesi* de Antonio Caldara (1735)

*La festa cinese* de Nicola Conforto (1751)

*Le cinesi, componimento drammatico* de Christoph Willibald Gluck (1754)

*La festa cinese* de Luis Misón (1757)

*Le cinesi* de Niccolò Jommelli (1765)

*Le cinesi (componimento drammatico che introduce a un ballo)* de David Perez (1769)

La función del día 11 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE,  
y en vídeo (*streaming*) a través de [www.march.es/directo](http://www.march.es/directo)

# *Argumento*

## LE CINESI

La acción se sitúa en China, en el periodo de la dinastía Qing. En el interior de una casa aristocrática, tres doncellas chinas (Lisinga, Sivene y Tangía) son presas del aburrimiento (Introducción: “Si direbbe con raggione”). En ese momento irrumpe Silango (Recitativo: “Dirò, ninfe, ancor io”), hermano de Lisinga, que acaba de regresar de un viaje por Europa. El joven presume de su cosmopolitismo y contrasta la opresión en la que viven las mujeres chinas con la libertad de la que gozan las europeas (Cavatina: “Non v'è miglior piacere”). Las doncellas temen que alguien haya visto entrar a Silango en el gineceo. El joven discute con su hermana y amenaza con marcharse (Recitativo: “Ah, mia cara Lisinga”), pero finalmente permanece con las damas.

Los cuatro personajes discuten entonces qué hacer para matar el aburrimiento (Cuarteto: “Ubbidisco a tuoi desiri”), y finalmente deciden interpretar escenas dramáticas de distinto género: trágico, cómico y pastoral. Tangía amaga con comenzar su interpretación, pero su timidez le incita a ceder el primer lugar a Lisinga, quien toma las riendas de la situación (Recitativo: “E non perdiam più tempo”) e interpreta un aria trágica (Aria: “Prenditi il figlio..”) que logra conmover a los asistentes. Silango insta luego a Sivene a representar su escena pastoral (Recitativo: “Ah, non finir sì presto”). Sin embargo, Sivene reclama el concurso de un pastor para poder interpretarla en dúo, por lo que Silango asume entonces el rol de Tirsi. El coqueteo entre los dos pastores de la escena, reflejo de la atracción real entre Silango y Sivene, se ve interrumpida por Tangía, celosa, y es finalmente enfriada por Sivene (Arietta: “Non sperar, non lusingarti”). Un breve diálogo entre Silango, Lisinga y Tangía (Recitativo: “Che amabil pastorella!”) da paso a la intervención de Tangía. Esta debe interpretar la comedia, y lo hace burlándose de Silango, fingiendo ser un petimetre engreído con un punto de esnobismo (Aria: “Uno salta in un lato”).

La actuación de Tangía es bien acogida por los oyentes. Sin embargo, pronto se produce una nueva discusión por decidir cuál de los tres géneros es superior (Scena: “Brava, brava! Ma bene in verità”). Lisinga logra reconducir la situación (Cuarteto: “Taciamo, sì, taciamo”) y, tras aceptar la dificultad del asunto, los cuatro personajes cantan y bailan en un ambiente festivo (Finale: “Voli il piede in lieti giri”).

# Le cinesi

## ACTO ÚNICO

1. [OBERTURA]: ALLEGRO
2. INTRODUCCIÓN *Si direbbe con ragione* (Lisinga, Sivene, Tangía)
3. RECITATIVO *Dirò, ninfe, ancor io* (todos)
4. CAVATINA *Non v'è miglior piacere* (Silango)
5. RECITATIVO *Ah, mia cara Lisinga* (todos)
6. CUARTETO *Ubbidisco a tuoi desiri* (todos)
7. RECITATIVO *E non perdiam più tempo* (Lisinga, Tangía, Silango)
8. ARIA *Prenditi il figlio... Ah, no!* (Lisinga)
9. RECITATIVO *Ah non finir sì presto* (todos)
10. RECITATIVO *Chè mai Licori ingrata* (Silango)
11. ARIA *Son lungi, e non mi brami* (Silango)
12. RECITATIVO *Che vi par della scena?* (todos)
13. ARIETA *Non sperar, non lusingarti* (Sivene)
14. RECITATIVO *Che amabil pastorella!* (Silango, Lisinga, Tangía)
15. ARIA *Uno salta in un lato* (Tangía)
16. RECITATIVO *Ma qui? Povera gente!* (Tangía)
17. ARIA *Tran la ran, la ran, la ra* (Tangía)
18. ESCENA *Brava, brava. Ma bene in verità* (todos)
19. CUARTETO *Taciamo, sì, taciamo* (todos)
20. FINAL *Voli il piede in lieti giri* (todos)



# *Libreto*



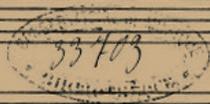
*Li Cinesi.*

*Opera in un Atto*

*Con Acompañamiento*

*de piano fuerte*

*de Manuel Garcia.*



*Ms. 8379*

# LE CINESI

ÓPERA DE SALÓN EN UN ACTO  
Libreto de Pietro Metastasio

Revisión y traducción de Beatrice Binotti

## **PERSONAJES**

**Lisinga**, *soprano*

**Sivene**, *soprano*

**Tangia**, *mezzosoprano*

**Silango**, *tenor*

## PIETRO METASTASIO

Pietro Trapassi, conocido como **Pietro Metastasio** (Roma, 1698 - Viena, 1782), fue el libretista más influyente del siglo XVIII y uno de los más destacados de la historia de la ópera. Estuvo protegido por el cardenal Pietro Ottoboni y por el jurista Gianvincenzo Gravina, quien le ofreció una esmerada educación. Fue el heredero de este último en 1714, y tras recibir las órdenes menores marchó a Nápoles, donde trabajó como jurista al tiempo que escribía poesías y libretos teatrales. Allí tuvo sus primeros triunfos, de la mano de compositores como Nicola Porpora y de intérpretes como Carlo Broschi Farinelli o Marianna Bulgarelli la Romanina. Volvió a Roma, invitado por esta cantante en cuya casa se instaló, y trabajó en sus libretos más difundidos, como *Didone abbandonata*, *Catone in Utica*, *Alessandro nell'Indie*, *Semiramide riconosciuta* o *Artaserse*.



[3] Pietro Metastasio.

En 1729 recibió una oferta de la corte vienesa para sustituir a Apostolo Zeno como poeta cesáreo. Se convirtió así en el poeta de la corte austriaca, para la que escribió 7 de sus 8 oratorios, 11 de sus 27 óperas serias y 11 de sus 40 piezas de circunstancias, además de numerosas cantatas, canzonettas y otros poemas. *L'Olimpiade*, *Demofonte*, *La clemenza di Tito* o *Ciro riconosciuto* fueron escritas en sus primeros años en la corte de los Habsburgo. Sin embargo, a partir de 1740, los cambios estilísticos y políticos hicieron que su ritmo productivo bajara drásticamente, y que se centrara en escribir piezas de circunstancias. Este descenso se vería compensado con los encargos que le llegaban desde Madrid, donde residía su viejo amigo Farinelli. El cantante estuvo vinculado a la corte española desde 1737 hasta 1757, y allí ejerció una importante labor como gestor. De las 23 óperas y serenatas producidas bajo su dirección, 17 llevaban la firma de Metastasio, quien además escribió por encargo de Farinelli obras como *L'isola disabitata*.

Miembro de la Accademia dell'Arcadia, fue uno de los mayores exponentes del movimiento poético promovido por esta institución. Sus libretos operísticos, de tema mitológico o histórico, se caracterizan por una expresión contenida de los sentimientos, una cuidadosa elección de las palabras y la búsqueda de un fin moralizante. Por ello, sus personajes son modélicos y virtuosos. En el plano estructural, sus óperas marcan una clara distinción entre el estilo y las funciones del recitativo (en el que se desarrolla la acción) y el aria (que sirve para expresar los sentimientos y reflexiones). Sus fábulas, puestas en música por Hasse, Porpora, Gluck o Mozart, fueron conocidas en toda Europa y a lo largo del continente americano.

## N° 1. OVERTURA [*Allegro*]

*Il teatro rappresenta una camera nella casa di LISINGA, ornata al gusto cinese, con tavola e quattro sedie.*

## N° 2. INTRODUZIONE

*LISINGA, SIVENE e TANGÌA siedono bevendo il tè in varie attitudini di somma astrazione. SILANGO ascolta inosservato da porta socchiusa. Dopo avere osservato qualche spazio di tempo l'una e l'altra, le tre compagne rompono finalmente il silenzio.*

LISINGA, SIVENE, TANGÌA

Si direbbe con raggione  
nel vederci silenziose...  
che siam stupide e noiose  
perché mute stiamo qua.

LISINGA

Orsù, parliamo amiche:  
così nulla faremo.

SIVENE

In quello sto pensando:  
Quando lo troveremo.

TANGÌA

Trovar ertimento  
allegro ed innocente,  
è ben difficil cosa  
che fa annoiare affé.

LISINGA

In fine che facciamo?  
Dite il vostro pensiero.  
Che ciascuna proponga  
sua idea e glieremo.

TANGÌA

Ho, ho, io l'ho trovata.

SIVENE

Tacete. Eccola, o ertimento

## N° 1. OBERTURA [*Allegro*]

*La escena representa una estancia en casa de LISINGA, decorada al estilo chino, con una mesa y cuatro sillas.*

## N° 2. INTRODUCCIÓN

*LISINGA, SIVENE y TANGÍA están sentadas tomando el té en diferentes actitudes de contemplación. SILANGO escucha escondido tras una puerta entreabierta. Después de haberse observado las unas a las otras por unos instantes, las tres compañeras rompen por fin el silencio.*

LISINGA, SIVENE, TANGÍA

Se diría con razón  
al vernos tan silenciosas...  
que somos estúpidas y aburridas  
ya que mudas estamos.

LISINGA

Venga, hablemos, amigas;  
así nada haremos.

SIVENE

En eso estoy pensando:  
cuándo la encontraremos.

TANGÍA

Encontrar una diversión  
alegre e inocente  
es una cosa muy difícil,  
que aburre sobremanera.

LISINGA

Entonces, ¿qué hacemos?  
Dad vuestra opinión.  
Que cada una proponga  
una idea y entre todas elegiremos.

TANGÍA

Yo, yo, yo la he encontrado.

SIVENE

Callad. Aquí está, ¡qué buena!

LISINGA  
Ma questa, ma questa sì che è snella.

LISINGA, SIVENE, TANGÌA  
Non mi piace, no, no.

LISINGA  
Ma via, questa è buona,  
ingegnosa, innocente.

SIVENE  
Lode al cielo!

TANGÌA  
E sarà?

LISINGA  
Non sarà, no, non val niente.

SIVENE  
L'invenzione è ingegnosa!

TANGÌA  
Bellissimo è il pensier!

LISINGA  
E la cosa più difficultosa:  
il saper con talento inventare.  
Così è che non si sa premiare  
il talento a suo giusto valor.

SIVENE  
E la cosa più difficultosa... (ecc.)

LISINGA, SIVENE  
E la cosa più difficultosa... (ecc.)

TANGÌA  
E la cosa più difficultosa... (ecc.)

LISINGA, SIVENE, TANGÌA  
E la cosa più difficultosa... (ecc.)

Quanto è facile il criticare.  
Fare un'opera è tanto difficil  
che stordisce l'imaginazion.

LISINGA  
Pero esta, pero esta sí que es rápida.

LISINGA, SIVENE, TANGÌA  
No me gusta, no, no.

LISINGA  
¡Que sí, venga, que esta es buena,  
ingeniosa, inocente!

SIVENE  
¡Gracias al cielo!

TANGÌA  
¿Y qué es?

LISINGA  
No es, no, no vale nada.

SIVENE  
¡La ocurrencia es ingeniosa!

TANGÌA  
¡Buenísima es la idea!

LISINGA  
Y la cosa más difficultosa:  
saber con talento inventar.  
Por eso no se sabe premiar  
el talento en su justa medida.

SIVENE  
Y la cosa más difficultosa... (etc.)

LISINGA, SIVENE  
Y la cosa más difficultosa... (etc.)

TANGÌA  
Y la cosa más difficultosa... (etc.)

LISINGA, SIVENE, TANGÌA  
Y la cosa más difficultosa... (etc.)

Qué fácil es criticar.  
Hacer una obra es tan difícil  
que aturde la imaginación.

E la cosa più difficultosa:  
il saper con talento inventare.  
Così è che non si sa premiare  
il talento a suo giusto valor.

### N° 3. RECITATIVO

(*si scuopre improvvisamente SILANGO*)

SILANGO  
Dirò, ninfe, ancor io  
il parer mio, se non vi son molesto.

TANGÌA  
(*s'alza spaventata*)  
Un uomo!

LISINGA  
(*come sopra*)  
Ahimè!

SIVENE  
(*l'istesso*)  
Che tradimento è questo?

SILANGO  
Fermatevi; tacete.  
Al venir mio tanto spavento!  
E che vedesti mai?  
Una tigre, una fiera?

TANGÌA  
Uh, peggio assai.

LISINGA  
Più rispetto, o germano,  
sperai da te.  
Queste segrete soglie  
sono ad ogni uom cortese.  
Nol sai?

SILANGO  
Lo so. Ma è una follia cinese.  
Si ride, e il vidi io stesso,  
in tutto l'Occidente  
di questa usanza stravagante e rara.

Y la cosa más difficultosa:  
saber con talento inventar.  
Por eso no se suele premiar  
el talento en su justa medida.

### N° 3. RECITATIVO

(*aparece de repente SILANGO*)

SILANGO  
Yo también diré, ninfas,  
mi opinión, si no es molestia.

TANGÍA  
(*se levanta asustada*)  
¡Un hombre!

LISINGA  
(*igual*)  
¡Ay de mí!

SIVENE  
(*igual*)  
¿Qué traición es esta?

SILANGO  
Deteneos; callad.  
¡Ante mi aparición tanto asombro!  
¿Qué es lo que habéis visto?  
¿Un tigre, una fiera?

TANGÍA  
Uh, mucho peor.

LISINGA  
Más respeto, oh hermano,  
me esperaba de ti.  
Estas estancias secretas  
son para todos los hombres corteses.  
¿No lo sabes?

SILANGO  
Lo sé. Pero es una locura china.  
Todos en Occidente se ríen,  
y lo he visto yo mismo,  
de esta costumbre extravagante y rara.

TANGÌA

Ed ecco a viaggiar quel che s'impara.

**N° 4. CAVATINA**

SILANGO

Non v'è miglior piacere  
di quel di viaggiar.  
Né migliore istruzione  
per chi vuol imparar.

Qui siete tutte schiave  
non potete sortire.  
Parlate fra voi sole,  
che fa davver pietà.

Ma nell'Europa la donna è libera,  
tanto in sua casa quanto in città.

Ella va sola o accompagnata.  
Come a lei piace può comandar.

Va allo spettacolo. Sorte al passeggio.  
Lei si presenta in società. Sì, sì.

Per l'opposto sempre sole,  
vi annoiate a far pietà.

Viva l'Europa,  
viva la Francia:  
dove il bel sesso  
sa comandar.

Per l'opposto... (ecc.)

Viva l'Europa... (ecc.)

**N° 5. RECITATIVO**

SILANGO

Ah, mia cara Lisinga,  
non essermi crudele. Senti, se m'ami,  
senti con qual tumulto  
mi balza il cor!  
(*si pone la mano di LISINGA sul petto*)

TANGÍA

Y eso es lo que se aprende viajando.

**N° 4. CAVATINA**

SILANGO

No hay mayor placer  
que el de viajar.  
Ni mayor enseñanza  
para quien quiera aprender.

Sois todas como esclavas,  
no podéis salir de aquí.  
Habláis sólo entre vosotras,  
dais verdadera lástima.

Sin embargo, en Europa la mujer es libre,  
tanto en su casa como en la ciudad.

Ella va sola o acompañada.  
Puede decidir a su antojo.

Va al teatro. Sale a pasear.  
Se presenta en sociedad. Sí, sí.

Vosotras, por el contrario, siempre solas,  
os aburrís que es una lástima.

Viva Europa,  
viva Francia:  
donde el bello sexo  
sabe mandar.

Vosotras, por el contrario... (etc.)

Viva Europa... (etc.)

**N° 5. RECITATIVO**

SILANGO

Ay, mi querida Lisinga,  
no seas cruel conmigo. Escucha, si me amas,  
¡escucha con qué alboroto  
se agita mi corazón!  
(*coloca la mano de LISINGA sobre su pecho*)

LISINGA  
Io d'ira avvampo.

TANGÌA  
Di noi che si dirà  
per tutta la città? Sapranno il caso  
i parenti, i vicini,  
il popolo, la corte, i Manderini.

SILANGO  
No: di ciò non temete.  
Alcun...

LISINGA  
Parti.

SILANGO  
Non vide  
alcun...

SIVENE  
Va' per pietà. Mi fai, Silango,  
mancar d'affanno.

SILANGO  
Un sol momento, e poi,  
bellissima Sivene...

TANGÌA  
O parti, o vado  
il vicinato a sollevare.

SILANGO  
Ma tanto  
in odio a voi son io?

TANGÌA  
Sì; parti.

SILANGO  
E ben, così volete? Addio.  
(*in atto di partire*)

SIVENE  
Senti.

SILANGO  
(*tornando*)  
Che brami?

LISINGA  
Yo estoy ardiendo de ira.

TANGÍA  
¿Qué dirán de nosotras  
por toda la ciudad? Se enterarán  
los familiares, los vecinos,  
el pueblo, la corte, los Mandarines.

SILANGO  
No: por eso no temáis.  
Nadie...

LISINGA  
Vete.

SILANGO  
Nadie  
vio...

SIVENE  
Vete, por piedad. Me dejas, Silango,  
sin respiración.

SILANGO  
Solo un momento, y luego,  
bellísima Sivene...

TANGÍA  
O te vas, o voy  
a avisar al vecindario.

SILANGO  
¿Tanto  
me odiáis?

TANGÍA  
Sí; vete.

SILANGO  
¿Así lo queréis? Pues adiós.  
(*se dispone a marcharse*)

SIVENE  
Escucha.

SILANGO  
(*volviendo*)  
¿Qué quieres?

SIVENE

Avverti  
d'uscir celato.

SILANGO

Ubbidirò.  
(*partendo*)

TANGÌA

T'arresta.

SILANGO

Perché?  
(*tornando*)

TANGÌA

Sei ben sicuro,  
che alcuno entrar non ti mirò?

SILANGO

Vi giuro  
che nessuno mi vide,  
che nessun mi vedrà.  
(*partendo*)

SIVENE

Restate.

TANGÌA

Ascolta.  
Dunque fretta sì grande  
necessaria non è.

SILANGO

(*con ironia, e sempre in atto di partire*)

Restar potrei,  
ma la bella Sivene  
mancherebbe d'affanno.

SIVENE

Il mio spavento  
già comincia a scemare.

SILANGO

(*come sopra*)

Ma il vicinato solleverà Tangìa.

SIVENE

Asegúrate  
de que nadie te vea salir.

SILANGO

Así lo haré.  
(*saliendo*)

TANGÍA

Detente.

SILANGO

¿Por qué?  
(*volviendo*)

TANGÍA

¿Estás del todo seguro,  
de que nadie te vio entrar?

SILANGO

Os juro  
que nadie me vio,  
que nadie me verá.  
(*saliendo*)

SIVENE

Quedaos.

TANGÍA

Escucha.  
Si es así, tanta prisa  
no hace falta.

SILANGO

(*con ironía, y siempre disponiéndose a partir*)

Quedarme podría,  
pero la bella Sivene  
se quedaría sin respiración.

SIVENE

El susto  
ya se me empieza a pasar.

SILANGO

(*como antes*)

Pero al vecindario avisará Tangía.

TANGÌA  
Quel che si dice,  
tutto ognor non si fa.

SILANGO  
*(come sopra)*  
Ma quel rispetto,  
ch'io debbo a la germana...

LISINGA  
*(con autorità)*  
Orsù son stanca  
di codeste indiscrete  
vivacità. Tacì. È miglior consiglio  
differir che tu parta, insin che affatto  
s'oscuri il ciel. Ma tu più saggio intanto  
pensa che qui non siamo  
su la Senna o sul Po; che un'altra volta  
ti può la tua franchezza  
costar più cara; e che non v'è soggetto  
più comico di te, quando t'assumi  
l'autorità di riformar costumi.

#### N° 6. QUARTETTO

SILANGO  
Ubbidisco a tuoi desiri.

SIVENE  
Ma Lisinga che facciamo?

TANGÌA  
M'incomincio ad annoiar.

LISINGA  
Sieda ognuno ed ascoltate.  
*(siedono tutti)*

SIVENE, TANGÌA, SILANGO  
Sì, sediamo ed ascoltiamo.

LISINGA  
Per veder che s'ha da far.

SIVENE, TANGÌA, SILANGO  
Vediam cosa s'ha da far.

TANGÌA  
Lo que se dice,  
no siempre se hace.

SILANGO  
*(como antes)*  
Pero ese respeto  
que yo le debo a mi hermana

LISINGA  
*(con autoridad)*  
Ya estoy cansada  
de tanta indiscreta  
viveza. Calla. Lo mejor será  
aplazar tu partida hasta que se oscurezca  
por completo el cielo. Pero tú, mientras tanto,  
piensa, con más sensatez, que aquí no estamos  
en el Sena o en el Po; que en otra ocasión  
tanta franqueza te puede  
costar más cara; y que no hay sujeto  
más cómico que tú, cuando asumes  
la autoridad de reformar las costumbres.

#### N° 6. CUARTETO

SILANGO  
Obedezco tus deseos.

SIVENE  
Pero Lisinga, ¿qué hacemos?

TANGÌA  
Me empiezo a aburrir.

LISINGA  
Sentaos todos y escuchad.  
*(se sientan todos)*

SIVENE, TANGÌA, SILANGO  
Sí, sentémonos y escuchemos.

LISINGA  
Para ver qué se ha de hacer.

SIVENE, TANGÌA, SILANGO  
Veamos qué se ha de hacer.

LISINGA

L'idea che mi è venuta  
io credo vi piacerà.

SIVENE, TANGÌA, SILANGO  
Dilla dunque e non tardare.

LISINGA

Dunque state ad ascoltar.

SIVENE, TANGÌA, SILANGO  
Che ti stiamo ad ascoltar.

LISINGA

Qualche drammatiche scene  
possiam noi rappresentar:  
la tragedia, o la commedia,  
o lo stile pastoral.

SIVENE, TANGÌA, SILANGO  
Bella idea, buona buona  
l'invenzione in verità.

SILANGO

Ma ognuno dee far la sua scena  
ne'largomento che sceglierà.

TANGÌA

Successo in grande devi trattar.

LISINGA

Voglio l'Andromaca rappresentar.

SIVENE

Ma il pastorale è più naturale.

TANGÌA

No, la commedia meno ci tedia.

SILANGO

Fate commodo, diverse cose per variar  
in quello stile che si è proposto  
e che a ciascuno li converrà.

LISINGA

È ben pensato per verità.

LISINGA

La idea que he tenido  
yo creo que os gustará.

SIVENE, TANGÍA, SILANGO  
Dila entonces sin más tardar.

LISINGA

Entonces prestad atención.

SIVENE, TANGÍA, SILANGO  
Que te estamos escuchando.

LISINGA

Algunas escenas dramáticas  
podemos representar:  
la tragedia, o la comedia,  
o el estilo pastoral.

SIVENE, TANGÍA, SILANGO  
Gran idea, buena, buena  
esta ocurrencia, en verdad.

SILANGO

Pero cada uno debe hacer su escena  
con el argumento que elegirá.

TANGÍA

Un suceso importante debes tratar.

LISINGA

Quiero la Andrómaca representar.

SIVENE

Pero el pastoral es más natural.

TANGÍA

No, la comedia es menos aburrida.

SILANGO

Mejor que hagáis cosas diferentes, para variar,  
en el estilo, de los que se han propuesto,  
que mejor le parezca a cada uno.

LISINGA

Bien pensado, en verdad.

TUTTI  
È ben pensato per verità.

LISINGA  
Incomincia tu, Sivene.

SIVENE  
No, la prima sia Tangìa.

TANGÌA  
Ben volentieri; eccomi ad ubbidirvi.  
(*si leva in piedi*)

SILANGO  
Spiegare bisogna  
ciò che far si pretende,  
prima d'incominciar.

TANGÌA  
Questo s'intende.  
Io fingerò... io fingerò...  
Già posso finger quel che mi par?

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Certo, certo, fingi quel che ti par.

TANGÌA  
Fingerò, ma siate attenti e silenti.

Fingerò, ma non importa  
che in carattere il vestito  
non sia e non corrisponda?

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
L'abito già si figura,  
in fine comincerai.

TANGÌA  
Sì io vado a incominciar.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
In fine comincerai.

TANGÌA  
Attenzion, attenzion.  
Già verbigracia suponet...  
ma saria- meglio che Lisinga  
incominciasse in vece mia.

TUTTI  
Bien pensado, en verdad.

LISINGA  
Empieza tú, Sivene.

SIVENE  
No, que la primera sea Tangía.

TANGÍA  
Con mucho gusto; aquí estoy para obedeceros.  
(*se pone de pie*)

SILANGO  
Hay que explicar,  
antes de empezar,  
lo que hacer se pretende.

TANGÍA  
Eso está claro.  
Yo representaré... representaré  
¿Puedo representar el papel que quiera?

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Claro, puedes representar el papel que quieras.

TANGÍA  
Representaré, pero prestad atención y guardad  
[silencio.

Representaré, pero, ¿no importa  
que el vestido no sea el adecuado  
para el papel?

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
El traje nos lo imaginamos;  
empieza de una vez.

TANGÍA  
Sí, voy a empezar.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Empieza de una vez.

TANGÍA  
¡Atención, atención!  
Podéis, por ejemplo, suponer  
Pero sería mejor que Lisinga  
empezase en mi lugar.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Ma questa è una gran seccata.  
l'aspettavo in fede mia.  
È una vergogna Tangia  
e ti devi vergognar.  
Sì! È una vergogna Tangia  
e ti devi vergognar.

TANGÌA  
Son semplicetta vergognosetta.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
La semplicetta vergognosetta.

TANGÌA  
Non ho talento per imitar.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Non ha talento per imitar.

TANGÌA  
Son timorosa, non capricciosa.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
È timorosa e capricciosa.

TANGÌA  
Non potrò mai rappresentar.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Non vorrà mai rappresentar.

#### **N° 7. RECITATIVO**

LISINGA  
(*s'alza*)  
E non perdiam più tempo  
con questi scherzi. Io vi farò la strada.  
Avanzate, sedete e state attente.  
(*SIVENE, TANGÌA e SILANGO  
vanno a sedersi a' lati, ma molto  
innanzi*)

TANGÌA  
Mi son disimpegnata egregiamente.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
¡Pero este es un gran fastidio!  
Yo ya me lo esperaba.  
Es una vergüenza, Tangía,  
y debes avergonzarte.  
¡Sí! Es una vergüenza, Tangía,  
y debes avergonzarte.

TANGÍA  
Soy una bobita muy tímida.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
La bobita tímida.

TANGÍA  
No tengo talento para imitar.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
No tiene talento para imitar.

TANGÍA  
Soy miedosa, no caprichosa.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Es miedosa y caprichosa.

TANGÍA  
No podré nunca representar.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
No querrá nunca representar.

#### **N° 7. RECITATIVO**

LISINGA  
(*se levanta*)  
No perdamos más tiempo  
con estas bobadas. Yo os abriré el camino.  
Acercaos, tomad asiento y prestad atención.  
(*SIVENE, TANGÍA y SILANGO  
se sientan a los lados, pero muy  
adelante*)

TANGÍA  
Me he liberado admirablemente.

SILANGO  
Eccoci ad ascoltare.

LISINGA  
Questa d'Epiro  
è la real città. D'Ettore io sono  
la vedova fedel. A questo lato  
ho il picciolo Astianatte,  
pallido per timor. Pirro dall'altro,  
che vuol, d'amor insano,  
il sangue di mio figlio o la mia mano.

TANGÌA  
Che voglia maledetta!

LISINGA  
Il barbaro m'affretta  
alla scelta funesta. Io piango e gemo;  
ma risolver non so. Pirro è già stanco  
delle dubbiezze mie: già non respira  
che vendetta e furore. Ecco s'avanza  
il bambino a rapir.

*(rappresenta accompagnata  
dagl'istromenti)*

“Ferma crudele;  
ferma: verrò. Quell'innocente sangue  
non si versi per me. Ceneri amate  
dell'illustre mio sposo, e sarà vero  
ch'io vi manchi di fé? Ch'io stringa... Oh  
[Dio,

Pirro, pietà! Io te ne priego  
per l'ombra generosa  
del tuo gran genitor; per quella mano,  
che fa l'Asia tremar; per questi rivi  
d'amaro pianto... Ah! le querele altrui  
'empio non ode.”

TANGÌA  
Ammazzerei colui.

LISINGA  
“No, d'ottenermi mai,  
barbaro, non sperar:  
mora Astianatte,  
Andromaca perisca;  
ma Pirro invan, fra gli empi suoi desiri,  
e di rabbia e d'amor frema e deliri.”

SILANGO  
Te escuchamos.

LISINGA  
Esta de Epiro  
es la real ciudad. De Héctor yo soy  
la viuda fiel. A este lado  
tengo al pequeño Astianacte,  
pálido de miedo: Pirro al otro,  
que quiere, loco de amor,  
la sangre de mi hijo o mi mano.

TANGÍA  
¡Qué maldito deseo!

LISINGA  
El bárbaro me acucia  
para la fatídica elección. Yo lloro y gimo;  
pero decidir no puedo. Pirro ya está cansado  
de mis dudas: ya no siente  
más que cólera y venganza. Ahora se acerca  
para raptar al niño.

*(recita acompañada  
por los instrumentos)*

“Detente infame;  
detente: me entregaré. Que esa sangre inocente  
no se derrame por mí. Cenizas amadas  
del ilustre esposo mío, ¿es acaso posible  
que yo os sea infiel? Que yo abrace... ¡Oh Dios,

Pirro, piedad! Yo te lo ruego  
por la sombra generosa  
de tu gran progenitor; por esa mano  
que hace a Asia temblar; por estos ríos  
de amargo llanto... ¡Ah! El infame no oye  
los lamentos ajenos”.

TANGÍA  
Yo le mataría.

LISINGA  
“No, bárbaro, no esperes  
llegar a conseguirme:  
que muera Astianacte  
y Andrómaca perezca;  
pero Pirro, entre sus inhumanos deseos,  
de rabia y de amor en vano ha de arder y  
[delirar”.

## N° 8. ARIA

“Prenditi il figlio... Ah, no!  
È troppa crudeltà.  
Eccomi... Oh dei che fo?  
Pietà, consiglio.

Che barbaro dolor!  
L'empio dimanda amor,  
lo sposo fedeltà  
soccorso il figlio.”

## N° 9. RECITATIVO

SILANGO  
(*LISINGA va a sedere*)  
Ah, non finir sì presto,  
germana amata.

LISINGA  
Io la mia scena ho fatta:  
faccia un'altra la sua.

TANGÌA  
Sentiamo almeno  
come si terminò questo negozio.

LISINGA  
Io vel dirò quando staremo in ozio.

SILANGO  
Siegui, bella Sivene.

SIVENE  
(*s'alza da sedere*)  
Eccomi. Io fingo  
una ninfa innocente.

TANGÌA  
(Quel titolo di bella è assai frequente.)

SIVENE  
Rappresenti la scena  
una valletta amena. Abbia all'intorno  
di platani e d'allori  
foltissimo recinto; e si travegga  
fra pianta e pianta, ov'è maggior distanza,  
qualche rozza capanna in lontananza.

## N° 8. ARIA

“Quédate con mi hijo... ¡Ah, no!  
Es demasiada crueldad.  
Aquí estoy... Oh, dioses, ¿qué hago?  
Piedad, consejo.

¡Qué bárbaro dolor!  
El infame me demanda amor,  
mi esposo fidelidad,  
auxilio mi hijo”.

## N° 9. RECITATIVO

SILANGO  
(*LISINGA vuelve a sentarse*)  
Ah, no termines tan pronto,  
hermana amada.

LISINGA  
Yo mi escena ya la he hecho:  
que otra haga la suya.

TANGÍA  
Escuchemos al menos  
cómo terminó este asunto.

LISINGA  
Ya os lo contaré cuando tengamos tiempo libre.

SILANGO  
Sigue, bella Sivene.

SIVENE  
(*se pone de pie*)  
Aquí estoy. Yo interpreto  
a una ninfa inocente.

TANGÍA  
(Ese papel de enamorada es muy frecuente.)

SIVENE  
Representa la escena  
un agradable valle, rodeado por un tupido recinto  
de plátanos y de laureles;  
y se vislumbra entre planta y planta,

Qui al consiglio d'un fonte il crin s'infiora  
Licori pastorella,  
semplice quanto bella.

SILANGO  
Bellissima Sivene,  
qui manca il pastorello:  
se mi fosse permesso, io sarei quello.

TANGÌA  
(Siam di nuovo al bellissimo,  
e mai non tocca a me.)

SIVENE  
Sorgi, e se vuoi  
fingi il pastor; ma non sia lungo il gioco.  
(*SILANGO si leva in piedi*)

TANGÌA  
(Per dir la verità,  
questa diversità mi scotta un poco.)

#### N° 10. RECITATIVO

SILANGO  
(*rappresenta*)  
“Che mai, Licori ingrata,  
che far degg'io per ottener quel core?  
Ostentami rigore,  
e sarai men crudele. È tirannia quel  
sempre lusingarmi,  
quel dir sempre che m'ami, e non amarmi.  
Se mai non trovo un segno  
de' tumulti dell'alma in quel sembiante,  
come posso, crudel, crederti amante?”

#### N° 11. ARIA

“Son lungi, e non mi brami:  
son teco, e non sospiri:  
ti sento dir che m'ami,  
né trovo amore in te.

No, se de' miei martiri  
pietà non ha quel core,  
non sa che cosa è amore,  
o non lo sa per me.”

donde hay mayor distancia,  
alguna tosca cabaña a lo lejos.  
Aquí, al amparo de una fuente, adorna con  
flores su cabello la pastorcilla Licori,  
sencilla a la par que hermosa.

SILANGO  
Hermosísima Sivene,  
aquí falta el pastorcillo:  
si se me permitiera, yo podría interpretarlo.

TANGÍA  
(Otra vez viene lo bueno,  
y a mí nunca me toca.)

SIVENE  
Sal e interpreta al pastor,  
si quieres; pero que no se alargue el juego.  
(*SILANGO se pone de pie*)

TANGÍA  
(A decir verdad,  
esta diversidad me irrita un poco.)

#### N° 10. RECITATIVO

SILANGO  
(*recita*)  
“¿Qué es, Licori ingrata,  
lo que debo hacer para conquistar tu corazón?  
Muéstrate dura conmigo,  
y serás menos cruel. Es injusto  
ese siempre halagarme,  
decir siempre que me amas, y no amarme.  
Si nunca encuentro un signo  
de las inquietudes del alma en tu semblante,  
¿cómo puedo, cruel, creerte amante?”

#### N° 11. ARIA

“Estoy lejos y no me ansías:  
estoy contigo y no suspiras:  
te oigo decir que me amas,  
y no encuentro amor en ti.

No, si de mis martirios  
no tiene piedad ese corazón,  
no sabe qué es amor,

**Nº 12. RECITATIVO**

SILANGO

Che vi par della scena?

TANGÌA

In quel pastore  
soverchia debolezza io ritrovai.

SILANGO

Ma la ninfa che adora è bella assai.  
(*SILANGO va a sedere*)

TANGÌA

(Che insolente!)

LISINGA

Sivene, udiamo il resto.

SIVENE

(*rapresenta*)

“Ogni di più molesto,  
dunque, o Tirsi, ti fai. Da me che brami?  
Credi che poco io t’ami?  
Il tuo desio  
è che mi avvezzi anch’io  
a vaneggiar con te; che dirti impari  
che son dardi i tuoi sguardi,  
che un Sol tu sei; che non ho ben,  
che moro se da te m’allontano.  
Oh, questo no: tu lo pretendi invano.”

**Nº 13. ARIETTA**

“Non sperar, non lusingarti  
che a mentir Licori apprenda:  
caro Tirsi, io voglio amarti,  
ma non voglio delirar.

Non sperar, non lusingarti... (*ecc.*)

Questo amor se a te non piace,  
resta in pace; e più contenti,  
io l’agnelle, e tu gli armenti,  
ritorniamo a pascolar.

No sperar non lusingarti...” (*ecc.*)

o no lo siente por mí”.

**Nº 12. RECITATIVO**

SILANGO

¿Qué os parece la escena?

TANGÍA

En ese pastor  
una excesiva debilidad he encontrado.

SILANGO

Pero la ninfa a la que adora es muy hermosa.  
(*SILANGO se sienta*)

TANGÍA

(¿Qué insolente!)

LISINGA

Sivene, escuchemos el resto.

SIVENE

(*recita*)

“Así que cada día más molesto,  
oh Tirsi, te vuelves. ¿Qué quieres de mí?  
¿Acaso crees que te amo poco?  
Tu deseo  
es que yo también me acostumbre  
a fantasear contigo; que a decirte aprenda  
que son dardos tus miradas,  
que un Sol tú eres; que no tengo nada,  
que me muero si de tí me alejo.  
Oh, esto no: tú lo pretendes en vano”.

**Nº 13. ARIETA**

“No esperes, no sueñes  
que a mentir Licori aprenda:  
querido Tirsi, yo quiero amarte,  
pero no quiero delirar.

No esperes, no sueñes... (*etc.*)

Si este amor no te complace,  
quédate en paz; y más contentos,  
yo los corderos y tú el ganado,  
volveremos a pastorear.

No esperes, no sueñes...” (*etc.*)

#### N° 14. RECITATIVO

SILANGO  
Che amabil pastorella!

LISINGA  
Or la commedia  
è tempo che si ascolti.

TANGÌA  
Mi trovo nell'impegno,  
ma non trovo il soggetto  
che intraprender potrei.

LISINGA  
Qual più ti piace.

SILANGO  
Un vecchio amante,  
che pieno di malizia  
contrasti fra l'amore e l'avarizia.

LISINGA  
Un giovane affettato  
tornato da' paesi...

TANGÌA  
Oh questo, questo.

SILANGO  
(Qui ci anderà del mio.)

TANGÌA  
(Il vago Tirsi accomodar vogl'io.)

SILANGO  
E ben Tangìa diletta...

TANGÌA  
Eccomi alla toeletta,  
(*sorge*)  
ritoccando il tuppè.  
"Olà, qualcuno a me; qualcuno, olà.  
(*rappresenta e canta tra' denti*)  
Tarà larà larà la, tarà larà larà la."  
"Un altro specchio, e presto.  
Taràlaràlarà... Che modo è questo  
di presentarlo? Oh che ignoranza crassa!  
Pure alla gente bassa

#### N° 14. RECITATIVO

SILANGO  
¡Qué amable pastorcilla!

LISINGA  
Ahora es el momento  
de que veamos la comedia.

TANGÍA  
En ello estoy,  
pero no encuentro el argumento  
que abordar podría.

LISINGA  
El que más te guste.

SILANGO  
Un viejo amante  
que, lleno de malicia,  
se debate entre el amor y la avaricia.

LISINGA  
Un joven amanerado  
que ha regresado de los países...

TANGÍA  
Oh, eso, eso.

SILANGO  
(Aquí puedo tener algo que ver.)

TANGÍA  
(Al hermoso Tirsi quiero darle una lección.)

SILANGO  
Y bien, Tangía querida...

TANGÍA  
Aquí estoy en el tocador,  
(*se levanta*)  
retocándome la peluca.  
"¡Hola! Alguien a mí. ¡Alguien! ¡Hola!  
Tará lará lará la, tará lará lará la".  
(*recita y tararea*)  
"Otro espejo, y listo,  
Tará lará lará la... ¿Qué forma es esta  
de presentarlo? ¡Oh, cuánta ignorancia!  
Incluso a la gente humilde

perdonerei; ma qui viver non sa  
né men la nobiltà. Chi non mi crede,  
vada una sola volta  
alle Tuiglerie: quella è la scuola.  
Là, là, chi vuol vedere  
brillar la gioventù: quello è piacere.”

#### N° 15. ARIA

TANGÌA  
“Uno salta in un lato,  
l'altro è steso sul prato;  
chi fischia e si dimena;  
chi declama una scena.  
Quello parla soletto,  
rileggendo un biglietto;  
a quello a Fillis, che viene,  
dice in tuon *passionné: charmante  
beauté...*

Uno salta in un lato...” (ecc.)

#### N° 16. RECITATIVO

Ma qui?  
Povera gente!  
Fanno rabbia e pietà: non si sa niente.  
E si lagnano poi che son le belle  
selvatiche con lor: lo credo anch'io  
se i giovani non hanno arte, né brio.

#### N° 17. ARIA

“Tran laran laran lara  
la la la ra la la la la.

Ad un riso, ad un'occhiata,  
raffinata a questo segno,  
di' che serbi il suo contegno  
la più rustica beltà.”  
(*fa il ritornello con la voce e balla in  
caricatura*)

“Chi saria, se mi vedesse  
passeggiar su questo stile,  
chi saria che non dicesse:  
questo è un uom di qualità?”

puedo perdonar; pero aquí no sabe vivir  
ni siquiera la nobleza. Si alguien no me cree,  
que vaya una sola vez  
a las Tullerías: esa es la escuela.  
Allí, allí, quien quiera ver  
brillar la juventud: eso es un placer”.

#### N° 15. ARIA

TANGÍA  
“Uno salta por un lado,  
otro reposa en el prado;  
algunos silban y se revuelven;  
otros declaman una escena.  
Aquel habla solo  
leyendo un papel;  
aquel le dice a Fillis, mientras se acerca,  
en tono *passionné:  
charmante beauté...*

Uno salta por un lado...” (etc.)

#### N° 16. RECITATIVO

¿Pero aquí?  
¡Pobre gente!  
Dan rabia y lástima: no saben nada.  
Y luego se quejan de que las muchachas son  
rudas con ellos: no puede ser de otra manera,  
si los jóvenes no tienen ni arte ni brio.

#### N° 17. ARIA

“Tran larán larán lará  
la la la ra la la la la.

Ante una sonrisa, ante una mirada  
hasta tal punto refinada,  
dile a la más rústica belleza  
que conserve su mesura”.  
(*canta el estribillo y baila de forma  
caricaturesca*)

“¿Quién podría, viéndome  
pasear de esta guisa,  
quién podría dejar de decir:  
este es un hombre de calidad?”

Ad un riso... (ecc.)  
Chi saria, se mi..." (ecc.)

#### **N° 18. SCENA**

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Brava, brava! Ma bene in verità.

LISINGA, SIVENE  
Brava, brava! È bello assai,  
e la idea è pur novella.

SILANGO  
La mia bella pastorella  
più interessa in verità.

TANGÌA  
Io non so quel che farei.  
Dal dispetto vò schiattar.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Bella idea, bella idea,  
bella idea in verità.

LISINGA  
Via, presto risolviamo.  
Quale dunque è lo stile  
che preferir dobbiamo?

SIVENE  
La tragedia sarà.

SILANGO  
Io scelgo dunque quella  
semplice pastorella.

TANGÌA  
Quantunque è d'uno stile  
innocente e gentile,  
quello di parlar sempre  
di capanne e di armenti,  
mi secca a me e m'annoia  
a dir la verità.

LISINGA  
Io scelgo la commedia,

Ante una sonrisa... (etc.)  
¿Quién podría, viéndome..." (etc.)

#### **N° 18. ESCENA**

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
¡Bravo, bravo! Muy bien, en verdad.

LISINGA, SIVENE  
¡Bravo, bravo! Es muy bonito,  
y la idea es muy novedosa.

SILANGO  
Mi hermosa pastorcilla  
despierta más interés, en verdad.

TANGÍA  
Yo no sé lo que sería capaz de hacer.  
Voy a estallar de la rabia.

LISINGA, SIVENE, SILANGO  
Buena idea, buena idea,  
buena idea, en verdad.

LISINGA  
Venga, rápido, resolvamos.  
¿Cuál es entonces el estilo  
que preferimos?

SIVENE  
La tragedia será.

SILANGO  
Yo elijo entonces a esa  
sencilla pastorcilla.

TANGÍA  
Aunque se trata de un estilo  
inocente y delicado,  
lo de hablar siempre  
de cabañas y de rebaños  
me fastidia y me aburre,  
a decir verdad.

LISINGA  
Yo elijo la comedia,

che diverte e non tedia,  
rappresenta i diffetti  
che vedo in società.  
E molti il suo ritratto  
trovan con verità.

TANGÌA  
Capperi! Dice bene.

SIVENE  
Io voglio la tragedia,  
non c'è da dubbitar.  
Capperi, capperi! Dice bene.

TANGÌA  
Che ci diventerà.

SILANGO  
No, no, non dice bene.  
Mi secca il suo, il suo parlar.

SIVENE  
Dice bene.  
Capperi, capperi! Dice bene,  
ci diventerà.

TANGÌA  
Io voglio la commedia,  
sì voglio la commedia.  
Non c'è da dubbitar.

LISINGA  
Volete al fine, al fin finire?  
Sì, volete al fin finire?

SILANGO  
No, no, non dice bene,  
mi secca, mi secca il suo parlar.

LISINGA  
Volete al fin finire?  
Chè chiasso è questo qua.  
Siate piùvoli.  
Tacete e non parlar.

que divierte y no cansa,  
y representa los defectos  
que veo en la sociedad.  
Y muchos su retrato  
encuentran con verdad.

TANGÍA  
¡Caramba! Tiene razón.

SIVENE  
Yo quiero la tragedia,  
sin duda alguna.  
¡Caramba, caramba! Tiene razón.

TANGÍA  
Que nos divertirá.

SILANGO  
No, no, no, no tiene razón.  
Me fastidian sus, sus palabras.

SIVENE  
Tiene razón.  
¡Caramba, caramba! Tiene razón,  
nos divertirá.

TANGÍA  
Yo quiero la comedia,  
sí, quiero la comedia.  
Sin duda alguna.

LISINGA  
¿Queréis terminar de una vez?  
Sí, ¿queréis terminar de una vez?

SILANGO  
No, no, no tiene razón,  
me fastidian, me fastidian sus palabras.

LISINGA  
¿Queréis terminar de una vez?  
¿Qué alboroto es este?  
Sed más razonables.  
Callad y no habléis.

## N° 19. Quartetto

SIVENE

Taciamo, sì, taciamo.  
Già muti siamo qua.  
Lisinga ha ben ragione:  
silenzio ed ascoltare.

TANGÌA

Taciamo, sì, taciamo... (*ecc.*)

SIVENE, TANGÌA, SILANGO

Taciamo, sì taciamo... (*ecc.*)

LISINGA

Tacete, sì, tacete.  
Muti dovete star.  
Io credo ch'hò ragione:  
silenzio ed ascoltare.

SIVENE, TANGÌA, SILANGO

Già muti siamo qua... (*ecc.*)

SIVENE, TANGÌA, SILANGO

Ma...

LISINGA

Volete al fin finire?

SIVENE, TANGÌA, SILANGO

Ma...

LISINGA

Che chiasso è questo qua?

SIVENE, TANGÌA, SILANGO

Ma...

LISINGA

Tacete, sì, tacete.  
Che chiasso è questo qua?

LISINGA

Tacete, sì, tacete.  
Muti dovete star... (*ecc.*)

SIVENE, TANGÌA, SILANGO

Già muti siamo qua.  
Lisinga ha ben ragione:  
silenzio ed ascoltare.

## N° 19. Cuarteto

SIVENE

Callemos, sí, callemos.  
Ya mudos estamos.  
Lisinga tiene mucha razón:  
silencio y a escuchar.

TANGÍA

Callemos, sí, callemos... (*etc.*)

SIVENE, TANGÍA, SILANGO

Callemos, sí, callemos... (*etc.*)

LISINGA

Callad, sí, callad.  
Mudos debéis estar.  
Yo creo que tengo razón:  
silencio y a escuchar.

SIVENE, TANGÍA, SILANGO

Ya mudos estamos... (*etc.*)

SIVENE, TANGÍA, SILANGO

Pero...

LISINGA

¿Queréis terminar de una vez?

SIVENE, TANGÍA, SILANGO

Pero...

LISINGA

¿Qué alboroto es este?

SIVENE, TANGÍA, SILANGO

Pero...

LISINGA

Callad, sí, callad.  
¿Qué alboroto es este?

LISINGA

Callad, sí, callad.  
Mudos debéis estar... (*etc.*)

SIVENE, TANGÍA, SILANGO

Ya mudos estamos.  
Lisinga tiene mucha razón:  
silencio y a escuchar.

LISINGA

Per quello che io rifletto,  
V'è inciampo da per tutto  
Difficile è l'assunto  
che noi dobbiam trattar.

SILANGO

Orsù, mie belle ninfe.  
Sentite il parer mio:  
facciamo qui un balletto,  
che ci diventerà.  
Ché ognuno se ne intende  
e si contenterà.

LISINGA, SIVENE, TANGÌA

Il ballo sì facciamo,  
che ci contenterà.

TUTTI

Che ci contenterà.

**N° 20. FINALE**

*(Danzano li 3 che non cantano)*

LISINGA

Voli il piede in lieti giri,  
s'apra il labbro in dolce accenti.  
E si lasci in preda ai venti  
ogni torbido pensier.  
*(mentre cantano non ballano)*

TUTTI

E si lasci in preda ai venti  
ogni torbido pensier.  
*(danza)*

SIVENE

Il piacere conduca il coro:  
l'innocenza il canto ispiri:  
E s'abbraccino fra loro  
l'innocenza ed il piacer.

TUTTI

E s'abbraccino fra loro  
l'innocenza ed il piacer.

FINE

LISINGA

Por lo que a mí me parece,  
hay inconvenientes por todas partes.  
Difícil es el asunto  
que debemos tratar.

SILANGO

Vamos, mis hermosas ninfas.  
Escuchad mi parecer:  
hagamos aquí un baile,  
que nos divertirá.  
Que de esto todos entendemos  
y nos contentaremos.

LISINGA, SIVENE, TANGÍA

Sí, hagamos un baile,  
que nos contentará.

TODOS

Que nos contentará.

**N° 20. FINAL**

*(Danzan los 3 que no cantan)*

LISINGA

Que el pie vuele en alegres pasos,  
que se abran los labios en dulce acentos.  
Y que quede a la merced del viento  
cualquier turbio pensamiento.  
*(mientras cantan no bailan)*

TODOS

Y que quede a la merced del viento  
cualquier turbio pensamiento.  
*(danza)*

SIVENE

Que el coro traiga el placer,  
que el canto la inocencia inspire,  
y que se abracen entre sí  
la inocencia y el placer.

TODOS

Y que se abracen entre sí  
la inocencia y el placer

FIN

# Máscaras chinescas

BÁRBARA LLUCH

*Le cinesi* de Manuel García remite a la fascinación que durante décadas han tenido los europeos por la cultura china. La acción, de una hora de duración, transcurre en los aposentos de Lisinga junto a sus amigas Sivene y Tangía, tres jóvenes de la nobleza china sometidas a un aburrimiento soberano. De improviso, Silango, hermano de Lisinga, regresa tras un largo viaje por Europa y su entrada en los aposentos dispara entre los cuatro personajes el debate sobre las costumbres de cada pueblo. Con una cierta intención historicista, he decidido situar la trama en algún momento tardío de la dinastía Qing que rigió los destinos del inmenso país asiático entre 1644 y 1912, antes del establecimiento de la República de China. Era, por tanto, la dinastía que gobernaba en Pekín cuando en 1735 Metastasio escribió su libreto en la Viena de los Habsburgo; y también la misma cuya belleza, exotismo y misterio despertó tanta curiosidad en la Europa de la Edad Moderna.

Para mí, *Le cinesi* trata sobre las máscaras, sobre el antifaz que a veces nos cubre y que solo en ocasiones somos capaces de quitarnos para desvelar nuestra auténtica personalidad. Al comienzo, estas tres doncellas se nos presentan como si fueran una y la misma mujer, con un perfil idéntico: distantes, obedientes, sin preocupaciones. Tras la entrada en escena de Silango, a medida que transcurre la acción, se nos van revelando como mujeres de carne y hueso, llenas de pasión, humor, preocupaciones, amor y sufrimiento, a la vez que se vislumbran los conflictos amorosos inherentes al género operístico. Cada personaje acaba mostrando su rostro verdadero y su personalidad. De las tres nobles, Lisinga es la que más claramente quiere escapar de las ataduras de la sociedad china que



sufre con resignación; Sivene es la más coqueta y femenina, con un tocado elaborado inspirado en una muñeca de porcelana china (materializada en los jarrones del escenario) como señal de su mayor identificación con las convenciones de la sociedad, y no renuncia a las pretensiones de Silango siempre que se mantengan dentro de las convenciones públicamente aceptadas; Tangía, por último, es un espíritu frustrado que sufre por no poder manifestar públicamente su atracción por Silango. Este, por su parte, muestra un perfil psicológico distinto que sirve de contrapunto dramático con las tres damas, no solo por su condición de varón sino, sobre todo, por la experiencia adquirida en los viajes por la idealizada Europa. La interacción entre los cuatro personajes nos va desvelando la personalidad de cada uno de ellos, que poco a poco van desponjándose de sus máscaras.



La inspiración en la estética chinesca, en particular de la dinastía Qing, impregna toda la escena. En la gestualidad he encontrado una fuente poética y eficaz para cargar de empaque psicológico y de realismo a cada personaje. La paleta de gestos que asociamos a las mujeres de la cultura oriental está explorada en cada escena: pasos lentos, movimientos mínimos, actitudes recatadas, gestos contenidos, manos delicadas... Las vestimentas holgadas, las pelucas negras y trenzadas, el mobiliario orientalista, los biombos traslúcidos y las tonalidades ocre terminan de dibujar el mundo chinesco de la propuesta escénica que presenta esta producción. Quiere ser un reflejo del misterio y el exotismo que suscitaba (y pese a la globalización aún suscita) la mirada a Oriente, un espíritu que sin embargo no tuvo prácticamente reflejo en la música de García, que parece evitar los guiños orientalistas, tan patentes en obras posteriores de inspiración oriental, como la famosa *Turandot* de Puccini.



# *Le cinesi:* algunas claves para su escucha hoy

JAMES RADOMSKI

California State University, San Bernardino

Manuel García, cantante, maestro, compositor y director de escena, supo aunar estos talentos en sus óperas de cámara (o como él las llamaba, usando el término francés, *opéras de salon*). Compuestas en el último año de su vida como una herramienta pedagógica para sus alumnos, reflejan sus muchos años de experiencia operística. Estas obras no solo planteaban importantes retos vocales a los jóvenes cantantes, sino que constituían una auténtica escuela de *bel canto*, pues exigían gran destreza para poder entonar los rápidos e intensos recitativos, habilidad en la caracterización dramática y en el *legato* de largo aliento y, sobre todo, precisaban dominar las técnicas de la ornamentación, el embellecimiento y la improvisación.

### El libreto y sus versiones

En estas óperas, García empleó libretos que ya gozaban de fama y habían sido puestos en música anteriormente. Dos de ellas, *Le cinesi* y *L'isola disabitata*, parten de textos del insigne libretista Pietro Metastasio (1698-1782), cuyos textos habían sido utilizados por compositores como Gluck, Haydn, Mozart o Cherubini, entre otros muchos. Aunque en los años treinta del siglo XIX estaban ya un tanto anticuados, García acudió a estos libretos porque poseían una alta calidad poética y trataban temas como el amor, la intriga y otras emociones particularmente adecuadas para la expresión operística.

Metastasio fue un representante de la escuela arcádica, que debe su nombre a la Accademia degli Arcadi, fundada en Roma en 1690. La estética arcádica, surgida como reacción al complejo y exuberante estilo barroco, buscaba un estilo sencillo y natural de carácter pastoral. Esta naturalidad no debe entenderse con el sentido del “realismo” propio de la literatura y la música de finales del siglo XIX y principios del XX, sino como un retrato lo más verosímil posible de las situaciones y las emociones humanas. “La premisa general entre los árcades era que la verosimilitud no debía demostrarse tanto en la trama (para la literatura arcádica eran particularmente apropiados los temas mitológicos y las narraciones históricas altamente distorsionadas), como a través del comportamiento de los personajes y de su entorno o marco de acción”<sup>1</sup>. Este es, sin duda, el caso de *Le cinesi*: el marco de acción y la trama son poco realistas y un tanto forzados, pero la interacción entre los personajes, humana y en ocasiones hasta cómica, muestra un gran realismo y atractivo universal, aptos para cualquier momento histórico.

*Le cinesi*, ambientada en la China del siglo XVIII, con una trama mínima pero con abundantes diálogos humorísticos entre los personajes, es sin duda una obra

---

<sup>1</sup> Susan M. Dixon, *Between the Real and the Ideal: The Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark, University of Delaware Press, 2006, p. 30.

singular. A través del “metateatro” se ofrece diversidad musical y teatral (lo que serviría a García para presumir del talento de sus alumnos). Metastasio había escrito *Le cinesi* en 1735 como un “*componimento drammatico che introduce ad un ballo*”, a modo de entretenimiento para la familia imperial en Viena (véase la sección “Historia del libreto: las versiones de *Le cinesi*” en este mismo programa de mano). Fue Antonio Caldara (1670-1736) quien compuso la música para esa representación. La versión original tenía solo tres personajes: las doncellas chinas Lisinga, Sivene y Tangía, que pasaban el tiempo interpretando escenas teatrales para sí mismas. En el estreno, estos papeles fueron representados por la futura emperatriz María Teresa, que tenía diecisiete años de edad e interpretó el papel de Lisinga; su hermana María Ana, que interpretó a Sivene, y probablemente su antigua institutriz Camilla Fuchs, que interpretaría el rol de Tangía<sup>2</sup>.



[6] Palacio Hof, en el distrito de Gänslerndorf (Austria), 1758.

---

2 Don Neville, “Le cinesi. [versión 1]” <<http://metastasio.uwo.ca>>. Esta es la opinión de la historiadora del teatro Andrea Sommer-Mathis.

A instancias del famoso castrato Farinelli (Carlo Broschi, 1705-1782), Metastasio preparó una versión revisada de *Le cinesi* en 1749. Se interpretó en Aranjuez el 30 de mayo de 1751, con música de Nicola Conforto (1718-1793), durante los festejos por la onomástica de Fernando VI y bajo el título *La festa cinese*<sup>3</sup>. En esta revisión, Metastasio añadió al personaje masculino, Silango, hermano de Lisinga, que acababa de regresar de un viaje por Europa. Esto permitió ampliar el interés dramático de la obra, e incluir en ella destellos de amor y celos, humor inocente, y crónica social, logrando un contraste entre las tradiciones del mundo antiguo representadas por China y la Europa progresista. El 24 de septiembre de 1754, esta misma versión del libreto, pero con música de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), fue representada una vez más para la familia imperial en el Palacio Hof, fuera de Viena<sup>4</sup>. Además, en 1757 fue representada en Madrid con música de Luis Misón (1727-1776), de nuevo con el título de *La festa cinese*.

¿Qué llevó a Metastasio a crear una trama así en 1735 y en un entorno como aquel? ¿Qué nos dice de su época? Es necesario tener en cuenta que las óperas ambientadas en lugares remotos, al igual que las películas actuales, suelen decirnos poco sobre aquellas épocas y lugares, y sirven más bien para examinar la época y el lugar en los que fueron creadas. *Le cinesi* no es una excepción. Compuesta para la corte imperial en Viena, ofrece una idea de cómo estaban cambiando los tiempos y las costumbres sociales en Europa, casi del mismo modo (pero de una manera mucho más sutil) que los libretos de Pierre Beaumarchais (1732-1799) a los que Mozart puso música a finales del siglo. Los cambios y las adiciones que García introdujo en el libreto (casi cien años después de la creación del original) permiten conocer más a fondo el París de la década de los 1830, e incluso la liberal filosofía de vida del propio García.

Existen otras interpretaciones de la ópera. Por ejemplo, Adrienne Ward argumenta que el libreto metastasiano serviría para proclamar “la gloria de la ópera, arrojar luz y llamar la atención sobre los extraordinarios logros de este género en la corte de los Habsburgo”, confirmando al público austriaco que Viena había alcanzado la maestría en todas las formas teatrales (drama, pastoral, comedia, ballet) y que no tenía nada que envidiar a Francia o Italia:

El mérito de la ópera y sus vínculos con la danza constituyen el argumento principal de *Le cinesi*, tanto en su versión original como en las versiones posteriores. Su discurso explicativo con respecto a los diversos tipos dramáticos y su muestra de diferentes géneros de arias dejan claro que el tema de esta ópera es la propia ópera. [...] [L]a idea de que Francia e Italia sobrepasen de largo a Viena constituye el colmo de la ironía. Viena no solo podía presumir de tener

---

3 Neville, “Le cinesi. [versión 2]”. <<http://metastasio.uwo.ca>>

4 Max Loppert, “Gluck’s Chinese Ladies: an introduction”, *The Musical Times*, v. 125, n° 1696 (1984), p. 321.

una de las más dotadas culturas operísticas de Europa, refulgente gracias a los talentos italianos, sino que también, en ese preciso momento, las figuras locales de mayor autoridad en la música y en el espectáculo teatral estaban llevando a cabo un intenso programa de reformas centrado especialmente en la ópera.<sup>5</sup>

Sin embargo, este no puede ser el caso, ya que la revisión se preparó para Aranjuez (o incluso para Milán en 1750, aunque parece que no se llegó a representar allí) y no para Viena: carecería de sentido realizar una apología de la política cultural de los Habsburgo en la corte de los Borbones.

El interés europeo por lo oriental se puede observar ya en la Edad Media, pero es en el siglo XVIII, y sobre todo en el XIX, cuando crece con más fuerza. En 1829, Víctor Hugo afirmó: “Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste” (“en el siglo de Luis XIV se era helenista, ahora se es orientalista”).<sup>6</sup> Por tanto, cuando García presentó su versión de *Le cinesi* en 1831, lo hizo para un público muy versado, incluso absorto, en una visión romantizada de lo oriental, que abarcaría desde el Oriente Próximo al Lejano Oriente:

[E]l gran poder y el enorme ámbito del orientalismo produjeron no solo una gran cantidad de conocimientos exactos y positivos sobre Oriente, sino también unos conocimientos de segundo orden (que se ocultan en lugares tales como el cuento “oriental”, la mitología del misterioso Oriente, la idea de que los asiáticos son impenetrables) que tenían su propia vida, y que constituyen lo que V. G. Kiernan ha llamado con gran acierto “el sueño colectivo de Europa con respecto a Oriente”.<sup>7</sup>

### Guía para escuchar *Le cinesi*

El trío de la introducción (“**Si direbbe con raggione**”), una perfecta “pieza de apertura”, nos presenta a tres doncellas chinas que, aburridas, buscan un entretenimiento. Por supuesto que, tanto en Oriente como en Occidente, el aburrimiento ha sido siempre considerado un problema de la aristocracia, que no tiene necesidad de trabajar, sino únicamente de ser entretenida. Así, resulta divertido (e irónico) que la trama central de *Le cinesi* aborde la cuestión del aburrimiento al mismo tiempo que plantea la solución al problema. No en vano, la obra fue creada para entretener a unas “doncellas austriacas” cuyas vidas no diferían mu-

---

5 Adrienne Ward, *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2010, pp. 170-171. Las cursivas son nuestras.

6 Edward Said, “Orientalism”, *The Georgia Review*, vol. 31, n° 1 (1977), p. 164.

7 Edward Said, “Orientalism”, p. 165. Traducción tomada Edward Said, *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes, Barcelona, DeBolsillo, 1990 (tr.), 2008 (ed.), pp. 84-85.

cho de las de aquellas “doncellas chinas” representadas en el libreto. Este trío es una buena muestra de la especialidad compositiva de García: la escritura de conjuntos. Estos plantean un reto para los intérpretes, pues requieren tanto precisión melódica y rítmica como caracterización teatral.

La obertura, que expone el problema del aburrimiento, da paso a una transición en la que las tres doncellas proponen y debaten varias ideas para combatirlo. La sección imitativa final (“**E la cosa più difficultosa**”) incluye una adición al texto de Metastasio que probablemente introdujo García y que indudablemente expresa su propia postura sobre los críticos de la época:

*Quanto è facile il criticare.  
Fare un’opera è tanto difficil  
che stordisce l’imaginazion.*

Qué fácil es criticar.  
Hacer una obra es tan difícil  
que aturde la imaginación.

El trío alcanza un jovial estado de frenesí que incluye un paso por el tradicional recurso compositivo del “círculo de quintas” antes de su brillante culminación. El texto del siguiente número, la cavatina de Silango (“**Non v’è miglior piacere**”), no se encuentra en el libreto original de Metastasio y probablemente fue escrito a instancias de García o incluso por él mismo. Su propósito es introducir en la ópera la mentalidad de la década de 1830, por lo que resultaría especialmente significativo para el público de García. El número no es solo descaradamente eurocéntrico –Silango contrasta el estado de opresión de las doncellas chinas con la libertad de las mujeres europeas–, sino que presenta también un modo de pensar extremadamente moderno.



[7] Fernando VI y María Bárbara de Braganza en el Palacio Real de Aranjuez.

Cabe preguntarse si García (si no Metastasio) estaba utilizando a las doncellas chinas como una metáfora del atraso que, desde su punto de vista, representaba el sistema aristocrático europeo, y no como una crítica al atraso de la sociedad china. García, liberal, masón, afrancesado, y a la vez amante de la cultura tradicional (española, italiana o francesa), encarnó en su vida, como otros muchos artistas a lo largo de la historia, los contrastes y conflictos del contexto social de su época. Cuando muchos todavía consideraban que el lugar de las mujeres era el hogar, él alentó a sus dos hijas (María Malibrán y Pauline Viardot) a formarse plenamente como artistas independientes. Esto explica las líneas finales del aria de Silango (“*Viva l’Europa, viva la Francia: dove il bel sesso sa comandar*”; “*Viva Europa, viva Francia: donde el bello sexo sabe mandar*”), en las que el personaje, y García a través de él, proclama su aprobación de la moderna “mujer liberada”.

El cuarteto “**Ubbidisco a tuoi desiri**” establece las bases para el resto de la ópera, no solo porque define el programa que seguirán las tres doncellas (y ahora Silango) para ocupar su tiempo, sino también musicalmente, al presentar la personalidad de cada personaje y las relaciones entre ellos. Lisinga propone que cada uno interprete una escena, y los demás aceptan. Lisinga quiere hacer una escena seria (Andrómaca, la viuda de Héctor, suplicando por la vida de su hijo, Astianacte); Silango, que tiene su mirada puesta sobre la “bella Sivene”, prefiere representar una pastoral más “natural”, mientras que la enérgica Tangía se inclina por la comedia. En resumidas cuentas, nos encontramos ante un compendio de los gustos musicales del siglo XVIII: lo clásico, lo natural (“natural” era una de las palabras de moda en el siglo XVIII; Jean-Jacques Rousseau era un gran defensor de la “naturalidad” en la música), y lo cómico (el estilo de la ópera bufa penetró en todos los géneros musicales del siglo XVIII, incluso en la música sacra). Lisinga sugiere que comience Sivene pero, por su timidez, Sivene propone que empiece Tangía. Esta acepta encantada, pero nada más comenzar pierde (insólitamente) el valor. Esto da pie a que el conjunto cante una estelar conclusión: mientras los otros regañan a Tangía, ella defiende su inocencia alegando que la culpa es de su timidez y su falta de experiencia, y el conjunto comenta humorísticamente estas afirmaciones en un estilo que casi podría esperarse de una opereta de Gilbert y Sullivan.

Como Sivene y Tangía han puesto reparos, es Lisinga quien sube al escenario. Cambiando completamente de tono, representa el trágico dilema de Andrómaca a través de un recitativo dramático. Tangía, absorta por el drama, lanza sin pensar y en voz alta sus opiniones sobre la situación. El aria que sigue (“**Prenditi il figlio**”) yuxtapone de una manera característicamente dieciochesca dos emociones enfrentadas: el amor y la lástima de Andrómaca por su hijo, y el profundo dolor que sufre a causa de una situación imposible. Aquí García usa toda la artillería del *bel canto*: el aria está cargada de florituras y el registro vocal es amplio, desde el más grave de la contralto hasta el más agudo de



[6] Gabinete de porcelana en Aranjuez.

la soprano. Curiosamente, en la repetición de la sección *allegro*, García escribió los adornos, en lugar de depender exclusivamente de la capacidad improvisadora de la cantante, como era costumbre. Probablemente lo hizo con una intención pedagógica, para mostrar a sus alumnos la ornamentación apropiada. Sin embargo, a lo largo de su carrera, García había sido criticado por utilizar excesivamente los adornos, y por ello cabe imaginar que su intención fuera que el cantante añadiera más ornamentación sobre la que ya estaba escrita.

Después llega el turno de Sivene, que interpreta a la pastora Licori. Silango le dice a la “más bella Sivene” que podría acompañarla y hacer de pastor, Tirsi, lo que despierta los celos de Tangía. En una sencilla aunque muy adornada aria (“**Son lungi e non mi brami**”), Silango implora el amor de Sivene. Al final, Tan-

gía encuentra fallos en la “actuación” de Silango; él la ignora y sigue alabando la belleza de Sivene, lo que incrementa la irritación y los celos de Tangía. Lisinga interviene e insta a Sivene a que termine la escena. Su arieta (“**Non sperar**”) plasma la simplicidad del ambiente pastoral, pero no está exenta de cierta ironía, pues Sivene prácticamente le dice a Silango (en el papel de Tirsi) que se “temple”: sí, a ella le gustaría amarlo, pero no con ese frenesí.

La prudencia y la contención de Sivene solo sirven para hechizar aún más a Silango, pero de nuevo es Lisinga quien toma el mando e informa a Tangía de que ha llegado el momento de representar su comedia. Tangía duda qué tipo de personaje debe presentar, mientras Silango y Lisinga le hacen varias sugerencias. Esta, intentando dirigir una burla sarcástica a su hermano, le sugiere a Tangía que imite a “un joven amanerado que ha regresado de los países...” (“*un giovane affettato tornato da’paesi...*”), y Tangía acepta rápidamente la idea. Así que, para devolvérsela a Silango, Tangía lo satiriza representando a un dandi delante de su espejo. Se coloca su peluca, y desprecia a los nobles que no saben comportarse:

<i>Pure alla gente bassa</i>	Incluso a la gente humilde
<i>perdonerei: ma qui viver non sa</i>	puedo perdonar; pero aquí no sabe vivir
<i>né men la nobiltà.</i>	ni siquiera la nobleza.

De nuevo, desde el contexto histórico es interesante notar que “aquí” serían Austria o España; se estaría sugiriendo por tanto que los nobles de estos países no sabían comportarse y necesitaban ir a París para aprender:

<i>Chi non mi crede</i>	Si alguien no me cree
<i>vada una sola volta</i>	que vaya una sola vez
<i>alle Tuglerie: quella à la scuola</i>	a las Tullerías: esa es la escuela.

Para García se trataría de un mero contraste entre la China del siglo XVIII y la Francia ilustrada. Sin embargo, Tangía se burla de un francés ilustrado (afirma sarcásticamente: “*questo è un uom di qualità*”; “este es un hombre de calidad”). Entonces, ¿qué mensaje debería recibir el público del siglo XIX? Tal vez que tanto el antiguo sistema aristocrático como el sistema ilustrado dieciochesco estaban demodé, y que llegaba la hora del Romanticismo. En realidad, es posible que García solo quisiera pasar un buen rato y ofrecer un espectáculo divertido (aunque un tanto “bobito”), lo que, al fin y al cabo, coincidiría con la intención original de Metastasio. No obstante, aunque la historia pueda parecer sencilla, deja suficiente margen de maniobra a los intérpretes mediante los personajes, sus palabras y sus acciones. Este es el sello de una buena obra y de un dramaturgo virtuoso, y Metastasio sin duda lo era.

La representación de Tangía es aclamada por los demás con gritos de “brava”, pero acto seguido los cuatro personajes se enzarzan en una discusión sobre cuál

de los tres estilos representados es el mejor. Lisinga, la mayor y más sabia de las tres doncellas, afirma:

*Io scelgo la commedia,  
che diverte e non tedia  
rappresenta i diffetti  
che vedo in società.  
E molti il suo ritratto  
Trovan con verità*

Yo elijo la comedia,  
que divierte y no cansa,  
y representa los defectos  
que veo en la sociedad.  
Y muchos su retrato  
encuentran con verdad.

Esto desvela finalmente que Metastasio buscaba algo más que un “mero entretenimiento”. Pero esta declaración no convence a Silango, y la discusión continúa hasta que Lisinga sugiere que es hora de poner fin a la disputa. Se introduce así el cuarteto final (“**Taciamo, sì, taciamo**”) un *tour de force* que culmina en una cadencia *a cappella* interpretada por los cuatro cantantes.

A continuación, Silango sugiere que terminen el espectáculo de ese día con una danza. Quizá esto pueda parecer absurdo, pero era el verdadero objetivo del trabajo original de Metastasio en 1735, *che introduce ad un ballo*: la obra en su origen no era más que un preámbulo para un ballet en la corte vienesa. La adaptación realizada por García convirtió a esta obrita de Metastasio en una auténtica ópera, capaz de ofrecer una deliciosa variedad y considerables retos vocales que cautivaron a su público en 1831.

Manteniéndose fiel a la sensibilidad, al optimismo y al hedonismo del movimiento arcádico, el texto final de Metastasio ofrece al público un sencillo consejo para alcanzar la felicidad:

*E si lasci in prenda ai venti  
ogni turbido pensier.  
Il piacere conduca il coro:  
l'innocenza il canto ispiri;  
e s'abbraccino fra loro  
l'innocenza ed il piacer*

Y que quede a la merced del viento  
cualquier turbio pensamiento.  
Que el coro traiga el placer,  
que el canto la inocencia inspire,  
y que se abracen entre sí  
la inocencia y el placer.

Traducción de **Adrijana Jerkić**

# Varios músicos célebres y un solo García

JOSÉ MÁXIMO LEZA

Universidad de Salamanca

“Nacido para este arte”, así describía el historiador y compositor François-Joseph Fétis a Manuel García en su discurso leído tras su muerte en París en junio de 1832. Quien sería uno de sus primeros biógrafos consideraba que la naturaleza le había dotado de “todas las cualidades necesarias para ser un genio musical”, y que, quizás, García “poseía en sí mismo varios músicos, cada uno de los cuales era una celebridad”. Efectivamente, la trayectoria profesional de García asombra por la variedad de facetas desarrolladas: cantante, compositor, empresario, director y profesor se dan cita en una biografía densa y literaria en la que confluyen figuras míticas de la historia de la música y diversos escenarios de algunas de las principales ciudades europeas y americanas de comienzos del siglo XIX.

Vista en perspectiva, la biografía de Manuel García pareciera haber sido concebida por un guionista con temor al *horror vacui* y con la ansiedad de incluir todos los ingredientes posibles para asegurar el éxito e interés de su historia. Podríamos imaginarnos en la piel de este esforzado guionista tratando de vencer, mediante una atractiva sinopsis, el escepticismo de un productor cuya atención y paciencia no contarán entre sus virtudes: un cantante de portentosas habilidades surgido de la exótica Sevilla (a los ojos europeos del siglo XIX), triunfa en los principales teatros del mundo conocido, con París como centro y éxitos en Italia, Londres, Nueva York o México en la época de la Revolución francesa, de la Guerra de Independencia Española o de las restauraciones y revoluciones de las primeras décadas del siglo XIX. Hagámoslo coincidir con los comienzos de una de las estrellas más fulgurantes de la historia de la ópera como sería Rossini, y convirtámoslo en el primer destinatario del personaje principal de uno de los clásicos del repertorio de todos los tiempos: *Il barbiere di Siviglia*. Asociemos su carrera con la difusión de las óperas de Mozart por todo el mundo y añadamos una descendencia artística con dos cantantes que le igualen en habilidades y fama, María Malibrán y Pauline Viardot, además de un hijo –Manuel Patricio García– que prolongue y codifique su faceta de maestro e iniciador de una escuela de canto de resonancias legendarias (véase el árbol genealógico de la familia García.)

Si no bastasen estos ingredientes, podremos añadir también que sea compositor versátil que cultive con fortuna desde la hispana tonadilla hasta la *opéra comique*, pasando por la ópera italiana, sin olvidar canciones españolas de éxito que cautiven a las audiencias más refinadas para las que “el genio español” no sea una ficción impostada, sino la expresión auténtica de un temperamental andaluz que nunca dejara de ejercer como tal. Para complacer a públicos más populares, podremos incluir episodios en los que nuestro protagonista sea asaltado y robado por bandoleros en el aún más exótico México de la década de 1820, o que se encuentre en Nueva York con el mismísimo Lorenzo da Ponte, al que haremos testigo del estreno americano –cuarenta años después de haber sido escrito junto a Mozart– de *Don Giovanni*, el más romántico de los mitos gestado en la Viena clásica de finales del siglo XVIII. Si a estas alturas nuestro asombrado interlocutor no está aún con-



*Tr. de Sanghetti.*

*Garcia rôle d'Otello*

vencido del éxito del proyecto, remataremos añadiendo aquello de que nuestra historia, sin sombra de dudas y avalada por los más rigurosos investigadores, “está basada en hechos reales” e históricamente comprobables.

Tratando de frenar nuestro entusiasmo, o tal vez solo con la intención de ganar algo de tiempo, el sufrido productor podría emplazarnos a una nueva visita en la que hayamos desarrollado algunas de las ideas expuestas, eso sí, con el aviso de que quizá la abundancia de material y de ramificaciones de nuestra historia no permitiría incluirlas todas en un solo relato, y fuese necesario escoger un hilo conductor principal, un punto de vista que articulase tan caleidoscópica biografía para hacerla asumible para nuestros potenciales espectadores.

### El tenor que actúa

Sin duda, el motor que hizo avanzar la exitosa carrera profesional de García fueron sus habilidades como intérprete, que le convertirían en el momento de su plenitud vocal en uno de los mejores cantantes de su época. Desde sus inicios en Sevilla y después en Cádiz y Madrid, había mostrado grandes cualidades para el canto que se irían perfeccionando con el tiempo, combinado flexibilidad y precisión, gran capacidad para la ornamentación y un sentido dramático propios de un verdadero actor-cantante. García pasó de ser un intérprete de tonadillas y operetas francesas en los escenarios españoles y franceses a un *primo tenore* tras su primer paso por Italia (1811-1816), donde su afán de perfeccionamiento le llevó a recibir clases sistemáticas de canto del tenor Giovanni Anzani, un prestigioso profesor que representaba para García lo mejor y más exigente de la tradición belcantista del siglo XVIII. Cuando volvió a París, lo hizo convertido –en palabras de Fétis–, si no en el mejor cantante del momento, sí en el más convincente.

Como muy bien recuerda Philip Gossett, dentro de los siempre delicados equilibrios entre los aspectos artísticos y financieros que rodeaban a la ópera del momento, la posición que ocupaban algunos cantantes era ciertamente excepcional. Así ocurría con García en el momento de mayor reconocimiento, cuando, en 1816, recibió por cantar el papel de conde de Almaviva en el estreno de *Il barbiere di Siviglia* una cantidad tres veces superior a la pagada al propio Rossini por componer la ópera. Si a esto añadimos que el compositor estaba obligado por contrato a realizar las alteraciones necesarias para asegurar la buena recepción de la música, o satisfacer las circunstancias y conveniencia de los cantantes, podemos hacernos una idea de la jerarquía establecida en la arena teatral de comienzos del siglo XIX.

García unía a su indiscutible musicalidad un innato sentido del ritmo dramático, lo que se traducía en una gran flexibilidad para adaptar su canto a lo que ocurría

en escena en cada momento. Esto incluía rozar el límite de la declamación en unos recitativos expresivos e inteligibles, incluso para auditorios no familiarizados con la lengua en que cantaba. Pero sobre todo, una inagotable capacidad para la ornamentación exuberante, que aplicaba para asombro del público y el disgusto de algunos críticos que veían un exceso en relación a lo escrito por los compositores. Desde el punto de vista actoral, su tendencia a la gesticulación no siempre convenció a todos los auditorios, especialmente a los críticos ingleses, que veían en ella una tendencia a la sobreinterpretación que, si bien podía ser más admisible para los papeles cómicos, a menudo resultaba inadecuada para los serios.

En cualquier caso, incluso cuando su declive vocal se hizo audible a partir de su madurez, nadie discutía su fuerza en el escenario, el profundo conocimiento del repertorio que abordaba y su capacidad para potenciar las mejores cualidades de sus compañeros de reparto y aun de las orquestas con su mera presencia. Como señaló el crítico de *The Times* con motivo del estreno de *Il barbiere* en Londres en 1818, su arte y escuela debían ser juzgados “solo bajo las leyes que él mismo ha creado”. En ciudades como París, el recuerdo de sus interpretaciones constituía la medida sobre la que valorar los logros y limitaciones de los cantantes de su generación y de la que le sucedió.



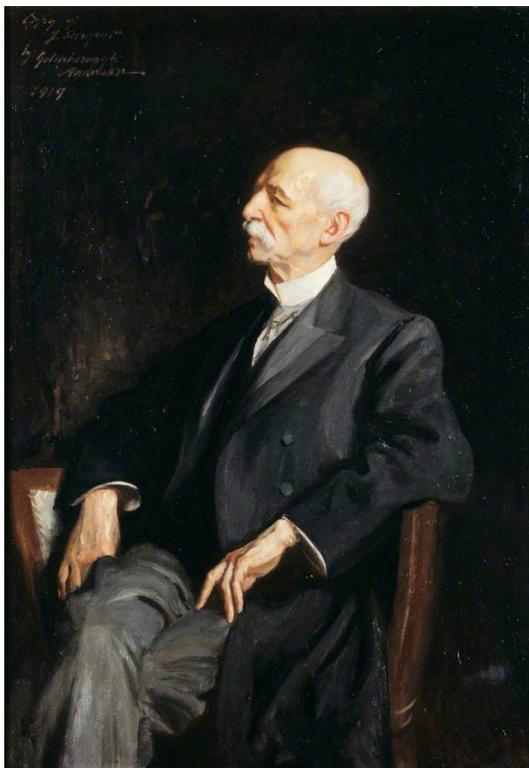
[10] María Malibrán.

### Patriarca y maestro

La preocupación sincera por transmitir lo aprendido durante su dilatada trayectoria profesional hizo de García un maestro vocacional que ejerció, en primer lugar, en su ámbito familiar. Sus dos esposas, Manuela Morales y Joaquina Briones, eran también cantantes y la educación musical de los hijos se convirtió en algo cotidiano y natural desde su infancia. Destacarían María Malibrán (1808-1836) y Pauline Viardot-García (1821-1910). La primera se consagró en una carrera tan breve como fulgurante que le llevó a interpretar no solo papeles de Mozart o Rossini, sino también de la nueva generación encarnada por Bellini y Donizetti con los que conquistó los mayores triunfos. Su hermana Pauline, además de cantante, fue también compositora y abordó con gran éxito el repertorio de la escue-

la francesa de mediados del XIX. Por su parte, Manuel Patricio García (1805-1906), inventor del laringoscopio, se convirtió en un reputado maestro de canto que publicó su *Tratado completo del arte del canto* en el que se recogía buena parte del legado del bel canto practicado por su padre.

Más allá de su familia, Manuel García fundó en 1824 una academia en Londres destinada a la enseñanza del canto donde también se cuidaban los aspectos interpretativos y actorales. En esas fechas publica sus *Exercises and Method for Singing*, donde plasma parte de la técnica de improvisación que le había hecho famoso. Los testimonios de la época coinciden en señalar su insistencia en el trabajo disciplinado de los alumnos, a los que trataba de infundir la autoconfianza suficiente como para poder explorar todo el potencial de sus voces. En muchos casos el trabajo se realizaba a partir de las propias improvisaciones del alumno sobre un mismo pasaje, lo que demandaba del futuro cantante una creatividad siempre renovada, al tiempo que le vacunaba ante las posibles eventualidades surgidas en la escena. Y es precisamente a sus alumnos a quienes parecen estar destinadas las últimas óperas de salón, entre las que se encuentra *Le cinesi*, a partir de la adaptación de un viejo texto de Metastasio (véase el artículo de James Radomski en este programa de mano).



[11] Manuel Patricio Rodríguez García.

### La voz de Mozart y Rossini

Resulta altamente significativo que dos de los papeles que marcaron la fama internacional de García fuesen –con permiso del Otello– el Don Giovanni de Mozart y el conde de Almaviva de Rossini. Dos personajes españoles de ficción crea-

dos con apenas tres décadas de distancia pero que representaban dos mundos estéticos muy diferentes. Como se ha señalado, *Almaviva* fue creado pensando en la voz de García, y se convirtió en el buque insignia de aquella invasión filarmónica que acabó conquistando todos los teatros europeos sometidos al furor rossiniano. Además de su estreno romano, García lo presentó en Londres (1818), París (1819) o Nueva York (1825), contribuyendo a consolidar una obra que no dejó de estar en repertorio desde entonces.

El caso del papel titular del Don Juan mozartiano es más llamativo si pensamos que, por su tesitura, podría en principio no ser idóneo para la voz de tenor de García. Sin embargo, con algunas transposiciones y, sobre todo, con la capacidad dramática otorgada al personaje, García no solo lo hizo suyo, sino que contribuyó a su amplia difusión en un contexto estético sustancialmente distinto al que alumbró la obra de Mozart. En su voz, toda la osadía del conquistador incansable y su desafiante y transgresora actitud, cobraban un nuevo significado para los públicos acostumbrados a las fuertes pasiones que alimentaban los melodramas románticos. La obra se convertía así en un clásico actualizado donde la admiración por un consagrado Mozart no estaba reñida con su actualización interpretativa que le otorgaba nuevos matices para el público del XIX. Y así no es extraño que, en el Nueva York de mediados de la década de 1820, tal y como señala Da Ponte en sus *Memorias*, el público se dividiera entre los partidarios de cada uno “de estos dos raros portentos del reino filarmónico”, nacidos al mismo tiempo en las virginales tierras que, para la ópera italiana, constituían los auditorios americanos.

### El compositor constante

Desde los inicios de su carrera y hasta los últimos años de su vida, García no dejó de componer música, fundamentalmente destinada a la escena. La valentía y determinación con que abordaba nuevos y variados géneros corrió paralela a las distintas ciudades y tradiciones musicales que conoció. De este modo compuso tonadillas, monólogos, operetas, óperas serias italianas, óperas bufas, *grand opéras*, *opéras comiques* y óperas de salón, además de composiciones sacras, cantatas, canciones y algunas obras instrumentales. Y lejos de constituir una ocupación menor, junto a algunos fracasos evidentes, no pocos títulos de su catálogo lograron éxitos importantes y el reconocimiento por parte del público y de la exigente crítica teatral del momento.

Como sería frecuente con algunos ilustres instrumentistas del siglo XIX, cuya obra estuvo indisolublemente unida a sus capacidades como intérpretes –valgan los ejemplos de Chopin o Paganini como muestra–, García también concibió algunas obras pensando en su lucimiento como cantante. Sin duda, la más famosa fue la ópera-monólogo *El poeta calculista*, concebida en 1805 para los

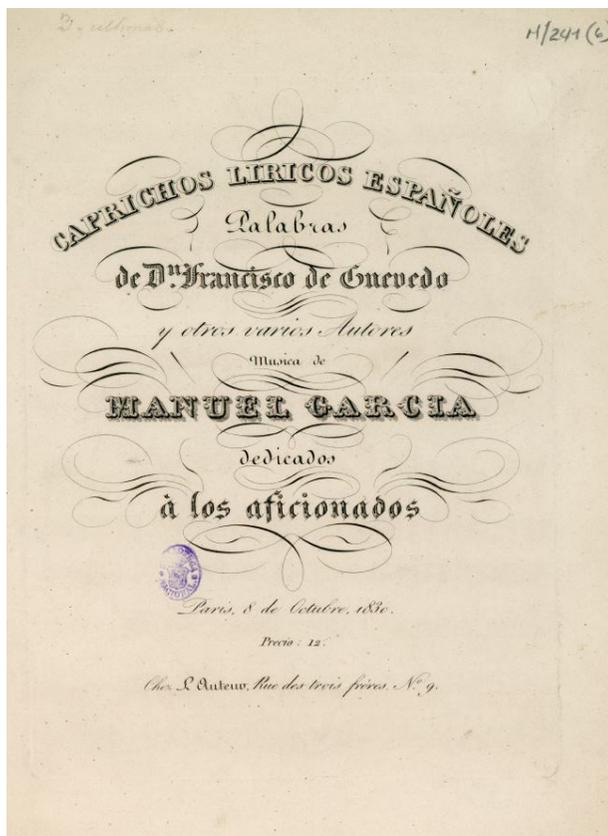
teatros madrileños y que ofrecía todo un muestrario estilístico con números que iban desde el aria hasta la polaca pasando por las seguidillas, un dúo operístico –todo un reto vocal e interpretativo formidable– o el famosísimo polo “Yo que soy contrabandista”, de amplia difusión posterior como número independiente e incorporado en numerosas colecciones de ediciones europeas y americanas. La asimilación de las convenciones de la ópera italiana dio frutos como *Il Califfo di Bagdad*, estrenada en Nápoles en 1813, pero también en París (1817) donde el público aclamaba aún la versión que sobre este mismo libreto había compuesto Boieldieu en 1800. Su osadía, sin embargo, fue bien acogida si atendemos a algunas de las detalladas críticas que le dedicó la prensa parisina. Pese a algunas irregularidades a partir de las convenciones francesas, el crítico Jean-Baptiste-Antoine Suard señalaba el carácter brillante y dramático de la música de García, un compendio, en su opinión, de la melodía de Cimarosa y los planteamientos armónicos de Mozart, que buscaba y lograba la originalidad partiendo del conocimiento de los modelos clásicos. Pero además del Théâtre Royal Italien, García estrenó en la Opéra Comique *Le Prince d'occasion* (1817), y tras su estancia londinense (1818-1819) se reinventó en la escena parisina componiendo para la exclusiva Academie Royale de Musique una obra como *La mort du Tasse* (1821), muy elogiada por la crítica que reconocía que, siendo una obra de la escuela italiana, “sin perder su gracia y su encanto, se acopla a la razón francesa”.

Durante su estancia en tierras mexicanas (1826-1829) en un ambiente con fuertes controversias entre españolistas y antiespañolistas, tras la independencia de la república lograda apenas cinco años antes, García supo de nuevo adaptarse a las circunstancias. De este modo, no dudó en traducir algunas obras de su repertorio y componer obras en castellano como *Semiramis* o *El gitano por amor*, que evitasen las críticas de voces clamando por el hecho de que un español interpretase en italiano a un personaje como Almaviva ante un público hispanohablante.

## Español por el mundo

El *fuego andaluz*, tal y como lo definió el tenor francés Dominique Garat, podía exhibir sus orígenes españoles como parte de su identidad artística. Su nacimiento sevillano le emparentaba con todo el imaginario exotista de la Europa romántica que se estaba gestando en los salones y teatros parisinos. Criado musicalmente en Sevilla, Cádiz y Madrid, al calor de boleros, seguidillas, tiranas y tonadillas, conoció de primera mano y practicó aquellas músicas que contribuirían a forjar la estampa musical de una España tan atractiva como estereotipada y tan auténtica como la mejor ficción literaria.

Polos como el ya mencionado “Yo que soy contrabandista” o “Cuerpo güeno, alma divina”, extraído de *El criado fingido*, son los ejemplos más señalados de



[12] Portada de los *Caprichos líricos españoles*.

una amplia colección de canciones compuestas por García en las que recogía las tradiciones españolas de finales del siglo XVIII. En algunos casos se dieron a conocer agrupadas, como en las *Chansons espagnoles a duo avec accompagnement de guitare*, o en la colección de *Caprichos líricos españoles* (publicada en 1830), pero en otras se integraron en antologías como los *Échos d'Espagne* (publicada por Paul Lacomme y José Puig y Alsubide a comienzos de los años setenta), o en las *Flores de España. Álbum de los cantos y aires populares más característicos de este país, así antiguos como modernos*, de Isidoro Hernández (publicada en Madrid en 1883). En estas últimas aparecían mimetizadas con obras populares sin autor identificado, en una clara asociación con la idea romántica de músicas pertenecientes a un acervo colectivo y anónimo. Esta fuerte identificación de algunas páginas de García con lo que se consideraba representativo de la música popular –y nacional– española a ojos extranjeros, fue la que provocó que un crítico como

Castil-Blaze llegase a asegurar que el polo del contrabandista no era composición del autor, sino que este lo había tomado del acervo común, acusación de la que se retractó en público en el panegírico que publicó a la muerte del tenor en 1832.

Visto en perspectiva y dadas las muchas cualidades que adornan a nuestro protagonista, no es extraño que la historiografía posterior lo haya imaginado realizando gestas aún mayores de las que alcanzó. Así ocurría ya con la pionera *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, de Mariano Soriano Fuertes, quien en 1856 señalaba cómo Manuel García “era el hombre iniciado para fundar sólidamente nuestro teatro lírico nacional, tanto por la inspiración de sus cantos, como por la ejecución de ellos, la popularidad alcanzada con su mérito, y entender el gusto del público y los negocios teatrales” (vol III, p. 229). Difícilmente podría haberse encontrado un perfil más idóneo para la consecución de un anhelo incumplido –la ópera nacional– que atravesó durante décadas el imaginario estético de compositores, intelectuales y público melómano.

En 1800, un joven pero ya experimentado García, se encontraba en Málaga tras haber sido apartado de la escena madrileña por sus enfrentamientos con la autoridad y haber pasado por prisión, mostrando algunos rasgos de su personalidad indomable que no le abandonarían. Desde allí escribe al marqués de Astorga, responsable del teatro madrileño de los Caños del Peral, ofreciéndose a “servir de instrumento” a la loable intención del marqués de “proteger la cultura nacional”, para lo que se proponía fomentar la “ópera en castellano”. García volvió a Madrid, consolidó su fama como cantante, compuso numerosas obras y mostró sus aptitudes para la dirección musical de los teatros, pero en 1807 marcharía a París para no volver jamás a su patria. Las circunstancias políticas y culturales de la España de comienzos del XIX no resultaron sin duda las más idóneas para acoger algo identificable con una ópera propia. Y los “varios músicos” que respondían al nombre de Manuel García comprendieron sin duda que solo podían desarrollarse en plenitud a través de un incansable peregrinaje en las aguas abiertas del cosmopolitismo musical de una nueva época.

# Historia del libreto: las versiones de *Le cinesi*

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Pietro Metastasio escribió el libreto de *Le cinesi* en 1735 como prelude a un baile que debía interpretarse ante la familia imperial austriaca. La música de esta primera versión corrió a cargo de Antonio Caldara, *Vicekapellmeister* de la corte, y las intérpretes fueron las archiduquesas María Teresa, María Ana y su antigua institutriz. A partir de entonces, el libreto gozó de una amplia difusión europea, casi siempre en entornos cortesanos, que recorre casi un siglo de historia teatral.

La corte española tuvo una importancia decisiva en la circulación de *Le cinesi* gracias a la presencia de Farinelli y a la fascinación por los libretos de ambientación orientalista que entonces dominaban en el teatro cortesano. La estrecha relación entre el castrado y Metastasio permitió que este último revisara algunos de sus libretos para ser interpretados en Madrid. Este fue el caso de *Le cinesi*, a cuya trama añadió entonces un personaje masculino (Silango). Nicola Conforto, compositor napolitano asentado en España, fue el encargado de poner música a esta nueva versión que, con el título de *La festa cinese*, se estrenó en el Real Sitio de Aranjuez en 1751. En la península ibérica, el libreto conocería nuevas versiones de Luis Misón (en 1757) y de David Perez (para la corte portuguesa en 1754).

En Italia esta historia fue puesta en música por autores hoy poco conocidos como Gennaro Astarita (en 1773), Giuseppe Millico (a finales de los años ochenta) o Giovanni Battista Cedronio (en 1789). Pero el libreto también tuvo una cierta difusión entre las cortes alemanas. Destaca la versión de Christoph Willibald Gluck, quien le puso música en 1754, casi veinte años después del primer estreno. Esta nueva versión se representó en el mismo Palacio Hof donde se había interpretado la ópera de Caldara, y ante la emperatriz María Teresa que había cantado el papel de Lisinga en el primer estreno. Es destacable que también se conserva una versión de Antonio I de Sajonia, no tanto por su interés musical como por la naturaleza aristocrática del compositor, hijo del elector Federico Cristián y de la princesa María Antonia Walburga, ella misma cantante, libretista, compositora y discípula de Metastasio y de Hasse.

El último jalón de la recepción del libreto será, precisamente, la composición que Manuel García escribiera entrado el siglo XIX. La obra se presenta como “ópera de salón”, mención que revela con claridad la transformación de los espacios, los intérpretes y el público ocurrida en aquellos años como anuncio de la nueva centuria. El libreto, concebido originalmente para un entorno cortesano e interpretado por miembros de la aristocracia, pasa ahora al salón burgués de manos de cantantes profesionales (o estudiantes que aspiraban a serlo).

El siguiente listado recoge las catorce versiones de *Le cinesi* documentadas hasta el momento, con indicación del compositor y la ciudad y año del estreno.

**Antonio Caldara**

*Le cinesi*  
Palacio Hof, 1735

**Nicola Conforto**

*Le cinesi, componimento drammatico*  
Milán, 1750

**Nicola Conforto**

*La festa cinese*  
Real Sitio de Aranjuez, 1751

**Christoph Willibald Gluck**

*Le cinesi, componimento drammatico*  
Palacio Hof, 1754

**Ignaz Holzbauer**

*I cinesi [¿?], componimento drammatico*  
Palacio de Mannheim, 1756

**Luis Misón**

*La festa cinese*  
Madrid, 1757

**Pietro Pompeo Sales**

*Le cinesi, componimento drammatico*  
Augsburgo, 1757

**Niccolò Jommelli**

*Le cinesi* [no se conserva partitura]  
Luisburgo, 1765

**David Perez**

*Le cinesi (componimento drammatico che introduce a un ballo)*  
Lisboa, Palacio de Queluz, 1769

**Gennaro Astarita**

*Le cinesi*  
Florencia, Accademia degl'Ingegnosi, 1773

**Giuseppe Millico**

*Le cinesi*  
¿Nápoles?, ¿Real Palazzo?, c. 1786-1793

**Antonio I de Sajonia**

*Le cinesi (componimento drammatico)*

Dresde, 1784

**Giovanni Battista Cedronio**

*Le cinesi*

¿?, 1789

**Manuel García**

*Le cinesi, ópera de salón*

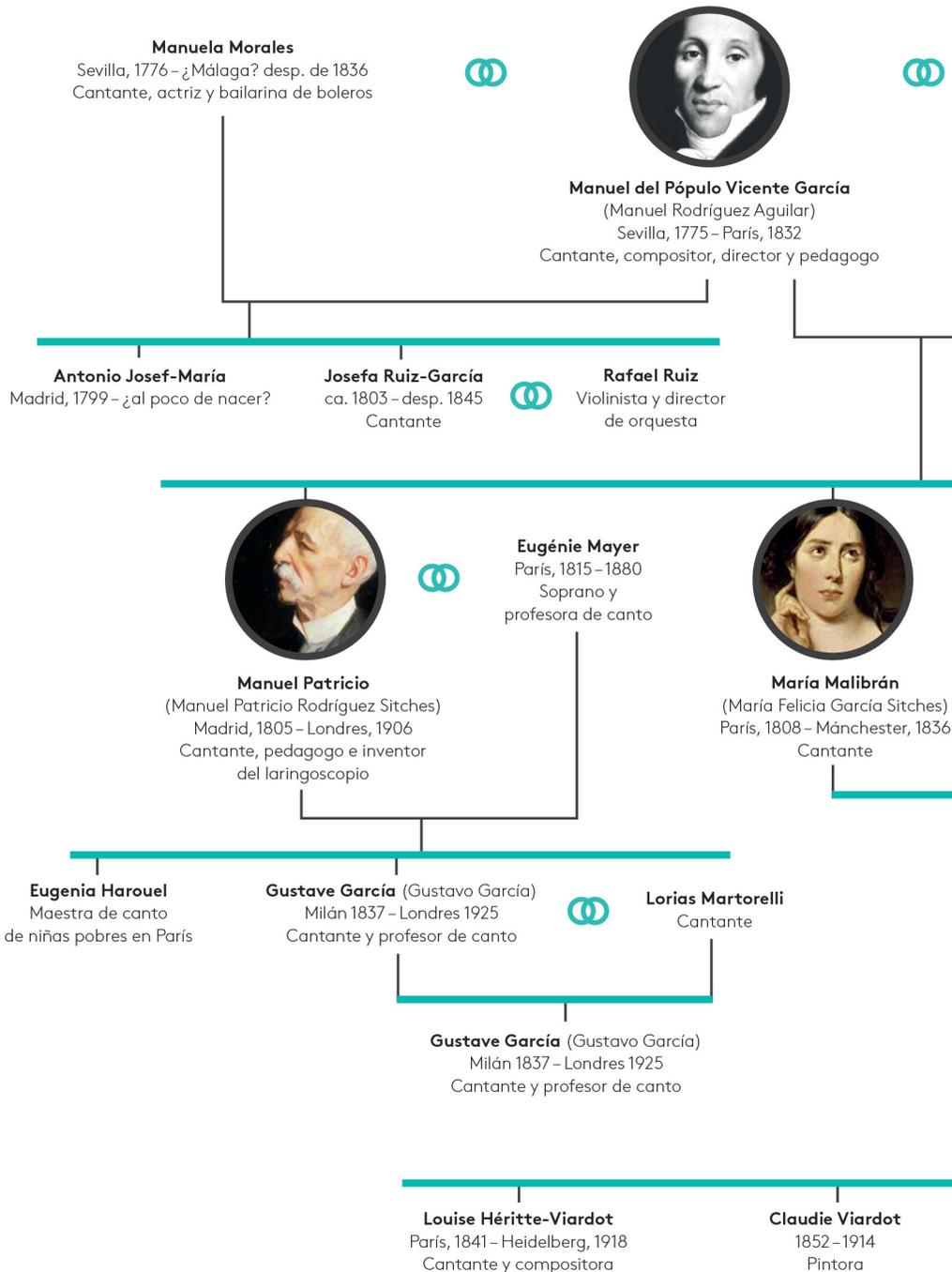
¿París?, 1831

# Biografía ilustrada y fuentes sobre García

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Esta sección, dividida en tres apartados, ofrece información adicional sobre Manuel García para profundizar sobre su vida y obra.

El primer apartado muestra el árbol genealógico de la familia García dedicada a la música: cuatro generaciones de artistas entre los que destacan primeras figuras del bel canto, maestros, compositores o instrumentistas. El segundo apartado plantea una biografía ilustrada a través de los hitos más destacados de la ajetreada vida del cantante y compositor. En el último apartado se reúne una bibliografía comentada que incluye una selección de fuentes secundarias, ediciones de obras compuestas por García y referencias históricas.



# ÁRBOL GENEALÓGICO DE LA FAMILIA GARCÍA DEDICADA A LA MÚSICA



**Joaquina Briones** (Joaquina Sitches)  
Madrid, 1780 –  
Saint-Josse-ten-Roode (Bélgica), 1864  
Cantante y actriz



**Charles-Auguste de Bériot**  
Lovaina, 1802 – 1870  
Violinista



**Pauline Viardot**  
(Paulina García Sitches)  
París, 1821 – 1910  
Cantante, compositora y  
profesora de canto



**Louis Viardot**  
Dijon, 1800 – 1883  
Escritor, traductor, crítico  
de arte e hispanista



**Charles-Wilfrid de Bériot**  
París, 1833 – 1914  
Pianista

**Paul Viardot**  
Courtavenel, 1857 – 1941  
Violinista, compositor  
y musicólogo

**Marianne Viardot**  
1859 – 1919  
Cantante y pintora



**Victor-Alphonse Duvernoy**  
París, 1842 – 1907  
Pianista y compositor

# MANUEL GARCÍA: HITOS BIOGRÁFICOS

## PRIMEROS AÑOS: SEVILLA y CÁDIZ

**1775**

Nace en Sevilla. Estudia con Juan Almarcha y debuta en Cádiz en fecha indeterminada.

**1797**

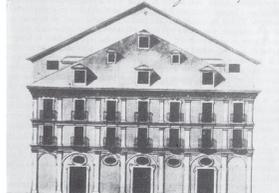
Se casa con la cantante Manuela Morales.

## MÁLAGA y MADRID

**1798**

Manuel García y Manuela Morales se incorporan a la compañía de Francisco Ramos en Madrid.

*Antigua plaza del Glorioso Conde del Peral, según se halla al presente.*



16 de mayo: debuta en el Teatro de los Caños del Peral.

Diciembre: estrena su tonadilla *El majo y la maja*.

**1799**



Octubre: es encarcelado tras una disputa con la guardia del Teatro del Príncipe.

**1800**

Se traslada a Málaga

**1801**

Regresa a Madrid.

**1802**

20 de mayo: estrena en Madrid *Le nozze di Figaro* de Mozart.

Compone operetas como *Quien porfia mucho alcanza* o *El criado fingido*.

**1803**

Nace su hija Josefa Ruiz García.

**1805**

17 de marzo: nace su hijo Manuel Patricio (primero

de su unión con Joaquina Briones).

28 de abril: estrena *El poeta calculista*.

**1807**

13 de abril: actúa en Valladolid. Días después abandona Madrid con su amante, la cantante Joaquina Briones, y su hijo Manuel Patricio. Pasa por Burgos, Vitoria, Bayona y Burdeos hasta instalarse en París.

## AÑOS DE VIAJE

**1808**



11 de febrero: hace su debut parisino con la *Griselda* de Paër en el Teatro Odeón.

24 de marzo: nace su hija María (futura María Malibrán).

**1809**

15 de marzo: estrena *El poeta calculista* en

París. El aria "Yo que soy contrabandista" se convertirá en un éxito en toda Europa.

## 1811

Viaja a Italia.



Otoño: canta *Camilla, ossia Il Sottterraneo* de Paër en el Teatro Carignano de Turín.

## 1812



6 de enero: debuta en el Teatro San Carlo de Nápoles.

Recibe formación vocal con Giovanni Ansani.

## 1813

Se interpreta en Nápoles su ópera *Il califfo di Bagdad*.

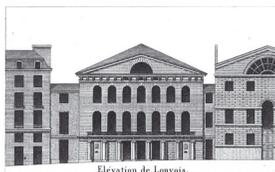
## 1816



Canta en Roma el papel del Conde Almaviva en el estreno de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini.

# REGRESO A FRANCIA Y EXCURSO EN LONDRES

## 1816



Regresa a París junto a Joaquina Briones para cantar en el Théâtre Italien.

## 1817

22 de mayo: estreno en el Théâtre Italien de *Il califfo di Bagdad*.

13 de diciembre: estrena en la Opéra Comique su primera ópera francesa: *Le prince d'occasion*.

## 1818



Enero y febrero: interpreta papeles de *La molinara* de Paisiello, *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni* en el King's Theatre de Londres.

10 de marzo: estrena *Il barbiere di Siviglia* en Londres y *La clemenza di Tito* de Mozart.

## 1819

21 de mayo: canta el papel de Tamino en *La flauta mágica* de Mozart (versión en italiano del compositor).

26 de octubre: participa en el estreno parisino de *Il barbiere di Siviglia*.

## 1820

7 de octubre: estrena *Don Giovanni* en el Théâtre Italien de París

## 1821

7 de febrero: estrena su ópera *La mort du Tasse*.

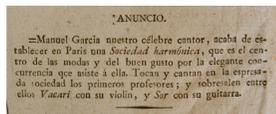
16 de mayo: estrena su ópera *La Meunière* en el Gymnase Dramatique.



18 de julio: nace su hija Pauline.

## 1822

26 de junio: estrena su ópera *Florestán*.



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

**1823**

5 de julio: participa en el estreno de *Matilde di Shabran e Corradino, ossia Il trionfo della beltà* en Londres.

27 de septiembre: interpreta *Don Giovanni* en París.



29 de noviembre: interpreta *Otello* en París, en presencia de Rossini.

**1824**

24 de enero: interpreta *Zelmira* de Rossini en el King's Theatre de Londres con el compositor dirigiendo.



9 de junio: debuta en Londres su hija María García.



21 de junio: García canta en un concierto en el que también participó Franz Liszt con 13 años.

Funda una academia de canto en Dover Street.

Publica *Exercises and Method for Singing* (*Ejercicios y método de canto*).

## LA AVENTURA AMERICANA

**1825**

11 de junio: María debuta como cantante de ópera junto a su padre interpretando el papel de Rosina en *Il barbiere di Siviglia*.



16 de junio: María participa en un concierto

en el que también interviene el pianista virtuoso Ignaz Moscheles.

1 de octubre: se embarca rumbo a Nueva York con Joaquina Briones y sus tres hijos. Manuel García había sido contratado como director de la ópera de Nueva York y dirigió las primeras representaciones de ópera en italiano en Estados Unidos.



29 de noviembre: interpreta *Il barbiere di Siviglia* para la apertura de la temporada en Park Theatre. Entre los asistentes estuvo José Bonaparte. Otras óperas interpretadas incluyen *Otello* y su ópera *L'amante astuto*.

**1826**

23 de marzo: María contrae matrimonio con el comerciante Eugène Mailbran.



23 de mayo: estrena en Estados Unidos *Don Giovanni*. Al estreno asistió el libretista Lorenzo da

Ponte, que por entonces impartía clases de italiano en el Columbia College de Nueva York.

22 de junio: canta junto con su mujer, sus hijos y otros miembros de la compañía un oratorio en la catedral de San Patricio.

## 1827



Viaja a México, donde se genera una polémica sobre la conveniencia de interpretar las óperas en italiano o en castellano.

29 de junio: interpreta *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro de los Gallos.

13 de julio: estrena su ópera *Abufar, ossia la familia araba*.

20 de diciembre: se decreta la expulsión de todos los españoles del territorio mexicano, aunque se permite a García permanecer en el país.

## 1828



21 y 22 de junio: canta su *Salve Regina* en la catedral de México y en la iglesia de la Veracruz. Ciertos

sectores nacionalistas mexicanos lo toman como una afrenta.

23 de junio: estrena *Don Giovanni* en México.

5 de octubre: se interpreta *El amante astuto* con motivo de la celebración del cuarto aniversario de la constitución de la nación.

## PARÍS: PARADA Y FONDA

### 1828

Noviembre: durante el viaje hacia Veracruz unos bandoleros le roban todas sus ganancias.

### 1829

22 de enero: se embarca con rumbo a Francia.

24 de septiembre: reaparece en París interpretando el rol de Almaviva. El público advierte el deterioro de su voz.

23 de diciembre: no consigue acabar la interpretación de *Don Giovanni*.

Se dedica a la docencia. Entre sus discípulos figura Josefa Ruiz-García, hija de su primer matrimonio.

## 1830



Publica unos *Caprichos líricos españoles* dedicadas a los "aficionados".

## 1831

Agosto: aparece por última vez en un papel bufo de la ópera *Le vendemie di Xeres* del Conde Beramendi.



Compone sus cinco óperas de cámara (incluyendo *Le cinesi*).

## 1832

10 de junio: fallece en París.

## BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

- Celsa Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.

Trabajo básico sobre el repertorio lírico del XIX, sus géneros, compositores y repertorios, que incluye numerosas referencias y análisis de obras de Manuel García.

- Juan José Carreras (ed.), *Historia de la música en España. Vol. 5. El siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016 [en prensa].

Una propuesta ambiciosa y global sobre los temas y las preguntas que suscita el siglo XIX musical en España, desde una perspectiva actualizada en el ámbito de la investigación musicológica. Se incluyen numerosas referencias a la trayectoria de Manuel García, y en especial sobre las implicaciones de algunas de sus canciones con las músicas populares en la gestación de una idea de la música nacional. Véase su capítulo “Discursos y prácticas”.

- Philip Gossett, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

Una aproximación documentada y amena sobre el apasionante mundo de la ópera y sus relaciones con los investigadores y el mundo académico.

- James Radomski, “García (iii)”, en E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 383-400.

Conjunto de artículos dedicados a los miembros de la familia García, que incluye entradas para Manuel del Pópulo Vicente, sus esposas: Manuela Morales y Joaquina Briones, y sus hijos: Josefa Ruiz-García, Manuel Patricio García, María Malibrán y Pauline Viardot-García.

- James Radomski, *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, ICCMU, 2002.

El estudio biográfico más completo y actualizado disponible sobre la figura de Manuel García. Incluye una amplia selección de críticas y textos de la época, así como los discursos leídos tras la muerte del cantante y compositor. Al final del volumen se encuentra un catálogo de las obras compuestas por García.

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

Colección de ensayos de distintos autores, centrados, aunque no de manera exclusiva, en las etapas españolas de la vida y obra de Manuel García. Entre otros, incluye los trabajos de Alberto González Troyano (“Del casticismo andaluz al cosmopolitismo romántico”); Andrés Moreno Mengíbar (“Manuel García en perspectiva”); Alberto Romero Ferrer (“Expresión viva, fuego y acción natural: las raíces del andalucismo teatral de García”); Begoña Lolo (“*Donde menos se piensa* o Manuel García intérprete de tonadillas en los teatros de Madrid (1798-1799)”); Francisco J. Giménez Rodríguez

(“Manuel García: *El Contrabandista* y la imagen exótica de la música española”); Celsa Alonso (“Manuel García, compositor de canciones: *bel canto* y españolismo musical”); Emilio Casares Rodicio (“Manuel García, compositor lírico”) y Juan de Udaeta (“*Don Chisciotte*: una aventura en el *bel canto*”).

- VV.AA., *Los García. Retrato de familia*. Dossier *Scherzo*, nº 92 (1995), pp. 131-146.

Coordinado por Víctor Pagán, incluye artículos de Giuseppe De Matteis, Gianni Marata, Sergio Ragni, Arturo Reverter y Ottavio Soriano. Disponible en la web de la revista: <http://www.scherzo.es/hemeroteca/1995-03-092.pdf>

## EDICIONES

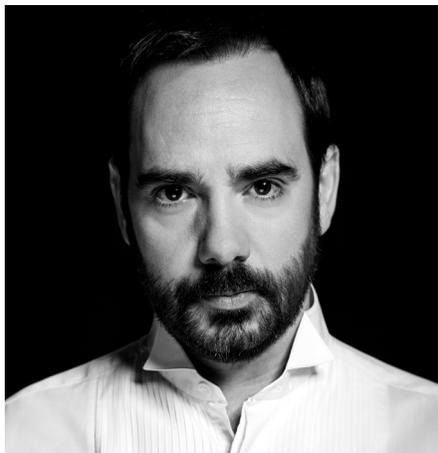
Pueden consultarse las siguientes ediciones de obras de Manuel García que incluyen introducciones al repertorio y su contexto:

- Alonso, Celsa (ed.), *Canciones y caprichos líricos*, Madrid, ICCMU, 2003.
- Blancafort, Alberto (ed.), *Il Califfo di Bagdad. Opera buffa in due atti*, Madrid, ICCMU, 2008.
- Radomski, Teresa y Radomski, James (eds.), *L'isola disabitata*, Middleton, A-R Editions, 2006.
- Radomski, Teresa (ed.), *Un avvertimento ai gelosi*, Middleton, A-R- Editions, 2015.
- Subirá, José (ed.), *El majo y la maja*, Madrid, Unión Musical Española, 1973.
- Udaeta, Juan de (ed.), *Don Chisciotte. Opera in due atti*, Madrid, ICCMU, 2007.
- Udaeta, Juan de (ed.), *La Maja y el Majo. La declaración. Quien porfía mucho alcanza. El poeta calculista*, Madrid, ICCMU, 2008.
- Udaeta, Juan de (ed.), *La mort du Tasse. Tragédie-lyrique en toris actes*, Madrid, ICCMU, 2008.

## FUENTES HISTÓRICAS

- François Joseph Fétis, “García, Manuel del Pópulo Vicente”, en *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2ª ed., París, Librairie de Firmin-Didot Frères, Fils, 1874, vol III, pp. 403-405.
- Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, Bernabé Carrafa, 1855-1859.

# *Biografias*



## RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE

Dirección musical y piano

Nacido en Barakaldo (Vizcaya), se especializa en acompañamiento de cantantes en Viena con D. Lutz y Múnich con D. Sulzen. Recibe además los consejos de F. Lavilla, W.Rieger y M. Zanetti. Pianista habitual de Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, María Bayo, Gabriel Bermúdez, Mariola Cantarero, Elena de la Merced, Nancy Fabiola Herrera, José Ferrero, Ismael Jordi, José Antonio López, David Menéndez, Carmen Romeu y Carmen Solís, también ha actuado con Celso Albelo, José Bros, Measha Brüggergosman, Mariella Devia, Cristina Gallardo-Domâs, Andeka Gorrotxategi, Montserrat Martí, María José Montiel, Clara Mouriz, Christopher Robertson, Isabel Rey, Ofelia Sala, Ana María Sánchez, José Luis Sola y Leontina Vaduva, entre otros.

Actúa en la mayoría de teatros y festivales españoles y en importantes escenarios internacionales como la Musikverein de Viena, el Teatro de La Monnaie de Bruselas, el Festival Rossini de Pésaro, el Carnegie Hall y el Avery Fisher Hall de Nueva York, el Teatro Solís de Montevideo, entre otros, y salas de concierto de París, Lyon, Bremen, Detmold, Graz, Budapest, Damasco, Argel, Álamos, México D. F. o Punta del Este, entre otros lugares.

En su discografía destacan la *Integral de Canciones de Antón García Abril* (BOLAMAR Music), *Carlos Álvarez Live in La Monnaie, Canciones en la Alhambra* y *Granados Songs Integral* (Ibs Classic Gold) además del compacto *Ensueños* (AIM Records) junto a la mezzo Nancy Fabiola Herrera. En el año 2010 recibe el premio Ópera Actual “por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo”.



## BÁRBARA LLUCH

Dirección de escena

Nacida en Barcelona, comenzó a actuar con diez años de edad. Estudió interpretación en la escuela Juan Calos Corazza de Madrid, y trabajó tanto en cine y teatro como en series de televisión. En 2005 empieza su carrera como ayudante de dirección de ópera. Desde entonces ha asistido a algunos de los más grandes directores de escena, incluyendo a Sir David McVicar, Robert Carsen, Bob Wilson, Mario Gas, Robert Lepage, Jonathan Miller, Klaus Michael Grüber, Elijah Moshinsky, Jonathan Kent, Laurent Pelly, La Fura dels Baus, Damiano Michieletto, Àlex Rigola, Kasper Holten y Christopher Marthaler en teatros como The Royal Opera House de Londres, el Teatro de La Moneda de Bruselas, el Teatro Real de Madrid, la Ópera de Sídney, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el Glyndebourne Opera Festival.

Bárbara Lluch ha dirigido, entre otros, los reestrenos de *Don Giovanni* de Francesca Zambello en The Royal Opera House; *Salomé* y *Le Nozze di Figaro* de Sir David McVicar en The Royal Opera House; *The Rake's Progress* de Robert Lepage en La Moneda y *Eugene Onegin* de Kasper Holten en la Ópera de Sídney. Sus futuros compromisos incluyen dirigir el reestreno de *La prohibición de amar* de Kasper Holten en el Teatro Colón de Buenos Aires y el de *La traviata* de Richard Eyre en The Royal Opera House de Londres.



## MARINA MONZÓ

Soprano (*Lisinga*)

Nace en Valencia en 1994 y empieza sus estudios musicales a los cuatro años. En 2010 inicia los estudios en el Conservatorio Profesional de Valencia, en el que cursa canto y flauta travesera. Actualmente estudia canto en el Conservatorio Superior de Valencia. Ha asistido a cursos y clases magistrales con Mariella Devia, Alberto Zedda, Daniela Dessi, Ana Luisa Chova o Enedina Lloris. Desde 2014 toma clases regularmente con Isabel Rey.

Ha actuado como solista en obras como el *Exultate Dei* de Mozart, *El Mesías* de Händel, el *Réquiem* de Bob Chilcott o los *Carmina Burana* de Carl Orff. Su primera actuación en el Teatro Real tuvo lugar en septiembre de 2015, en un concierto benéfico donde compartió escenario con Juan Pons, Gregory Kunde, Carlos Álvarez, Norma Fantini, Carlo Colombara, Silvia Tro, Aquiles Machado, Nancy Fabiola Herrera e Isabel Rey. En de 2016 debutó en la temporada de ópera de Bilbao con el rol de Amina, de *La Sonnambula* de Bellini. Ese mismo año forma parte de la Accademia Rossiniana de Pésaro con el maestro Zedda y debuta en *Il viaggio a Reims* (con el rol de Contessa di Folleville) en el Rosini Opera Festival. Gracias al éxito obtenido, ha sido invitada a participar en la edición de 2017 con *La pietra del paragone*. Asimismo, ha sido invitada por Juan Diego Flórez para actuar en algunos conciertos conmemorativos por sus veinte años de carrera.



## CRISTINA TOLEDO

Soprano (*Sivene*)

Galardonada con el Premio Plácido Domingo al mejor cantante español, el Premio Victoria de los Ángeles y el Premio Festival El Convent de Blanes, entre otros, Cristina Toledo ha obtenido también los segundos premios en los concursos internacionales Francisco Viñas y Châteaux de Médoc en Burdeos.

A lo largo de su trayectoria ha cultivado la zarzuela, interpretando los roles de Marola en *La tabernera del puerto*, la Duquesa Carolina en *Luisa Fernanda* o Concha en *El niño judío*, y ha recibido el primer premio de zarzuela en el Concurso Internacional de Canto Jacinto Guerrero. Como cantante operística, ha actuado en el Rossini Opera Festival de Pésaro bajo la dirección de Alberto Zedda, en el Teatro de la Maestranza, en el Teatro Real de Madrid, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, en el Teatro Cervantes de Málaga y en el Teatro Jovellanos de Gijón, entre otros. Ha interpretado los roles de Nanetta en *Falstaff*, Gilda en *Rigoletto*, Adina en *L'elisir d'amore*, además de participar en otros títulos como *Don Carlo*, *Siegfried* o *Cyrano de Bergerac*. Cultiva el recital de cámara y el repertorio sinfónico, que le han llevado a actuar en salas como el Auditorio Nacional de Madrid, el Palau de la Música de Barcelona, el Auditorio Príncipe de Asturias de Oviedo o el Teatro Sociale de Como (Italia), entre otras.



## MARIFÉ NOGALES

Mezzosoprano (*Tangía*)

Nacida en Andoain, estudió en Musikene. Ha actuado en prestigiosos festivales como la Quincena Musical de San Sebastián, el Festival Internacional de Granada o el Festival de Música de Peralada. Ha trabajado bajo la batuta de importantes directores como Jesús López Cobos, Miquel Ortega, Friedrich Haider, Alberto Zedda, Lutz Köler, Eduardo López Banzo y José Ramón Encinar, entre otros, y con directores de escena como Emilio Sagi o Joan Font.

Algunas de sus interpretaciones destacadas incluyen *Le nozze di Figaro*, *Giulio Cesare*, *L'italiana en Algeri* y *La forza del destino* (ABAO); *Il viaggio a Reims* y *Mirentxu* (Teatro Arriaga y Teatro São Carlos); *Macbeth* y *Trovatore* (Teatro Campoamor); *Bernarda Alba* (Festivales de Peralada y Santander); *L'italiana*, *Macbeth* y *La Traviata* (Teatro Real); *L'isola disabitata* (Teatro Arriaga, Teatro de la Maestranza y Teatros Canal); *Carmen* (Baluarte, Valladolid, Teatro de la Zarzuela y Mahón); *Parsifal* (Santiago de Compostela); *El gato montés* (Teatro de la Zarzuela, Teatro Campoamor, Teatro de la Maestranza y Teatro São Carlos); *Die Zauberflöte* (El Escorial y Quincena Musical de San Sebastián); *Thaïs* (Teatro de la Maestranza); *El diablo en el poder* (Teatro de la Zarzuela); *Luisa Fernanda* y *La Dolorosa* (Teatro Victoria Eugenia). Sus últimas actuaciones incluyen *Manon Lescaut* e *Il barbiere di Siviglia* en ABAO, *Thaïs* en versión concierto en el Gran Teatre del Liceu y *Madama Butterfly* en el Teatro Real de Madrid.



## JOSÉ MANUEL ZAPATA

Tenor (*Silango*)

Las biografías siempre están escritas en tercera persona, aunque es uno mismo quien las escribe. Nací en Granada el 31 de julio de 1973 y estuve llorando sin parar hasta en el bautizo... eso dice mi madre. Desde mi infancia la música ha sido mi gran compañera. Julio Iglesias y Los Panchos, que sonaban en un viejo tocadiscos de mis padres, son mis primeros recuerdos, e hicieron de mí el romántico empedernido que he sido. Mi relación con la música clásica llega a los 18 años, y porque una amiga me dijo que a lo mejor me cogían en su coro. Fui a probar y sonaba el *Hallelujah* de Händel. Fue amor a “primera escucha”; me maravillaron aquellas voces y armonías que se entrelazaban hipnotizándome.

Como buen testarudo, me empeñé en estudiar canto. Viajé a Madrid y volví a Granada derrotado, pero conocí a la que considero mi maestra. Entré en el Coro de Valencia, me instalé allí y lo más importante: empecé a ser feliz. Al poco tiempo comencé a cantar como solista y en 2002 conocí a la persona que cambiaría mi vida, Alberto Zedda, que me presentó a la segunda más importante, Gioachino Rossini. A partir de ese momento se precipitó una carrera “rossiniana” internacional que me ha llevado a cumplir casi todos mis sueños profesionales. De cantar “bolos” en la Comunidad Valenciana pasé, en cuatro escasos años, a debutar en la Metropolitan Opera House de Nueva York. Por el camino, muchos teatros maravillosos y el honor de cantar con los mejores del mundo. Y entre todo esto he grabado varias óperas y dos discos que son como hijos míos: *Tango mano a mano* y *Operazza*. He escrito y codirigido: *Óperame*, *Los Divinos*, *El hombre que se llamaba Amadeus*. Vamos, ¡un no parar! Durante los últimos doce años me he ido dejando pedacitos de alma en cada uno de estos teatros y con cada uno de esos compañeros. Espero seguir haciéndolo muchos años más. ¿El futuro? Liceo, Real, An der Wien, Oper Rhein..... y *Atenor-a-dos*, *Barrockeros* y muchas cosas más.



## GABRIELA SALAVERRI

Diseño de vestuario

Entre sus producciones líricas ha creado el vestuario para óperas como *Rigoletto*, *Zaide*, *Così fan tutte*, *La favorita*, *El rapto en el Serrallo*, *Elektra*, *El Diluvio de Noé*, *La hija del regimiento*, *María Stuarda*, *Lord Byron*, *Il barbiere di Siviglia*, *La flauta mágica*, *La traviata* y *Andrea Chenier*, y para zarzuelas como *Luisa Fernanda*, *El barberillo de Lavapiés*, *Goyescas* o *La corte del faraón*, en escenarios como el Teatro Arriaga de Bilbao, el Teatro Campoamor de Oviedo, el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona o el Staatstheater de Darmstadt.

En formato de ópera de cámara ha diseñado el vestuario de *Fantochines*, *Trilogía de Tonnadillas de Blas de Laserna*, *El Pelele* y *Mavra* para la Fundación Juan March en coproducción con el Teatro de la Zarzuela, y las pantomimas *El sapo enamorado* y *El corregidor y la molinera* de la Fundación Jacinto Guerrero en coproducción con el Teatro de la Zarzuela. Ha concebido el vestuario para grandes producciones de musicales como *El hombre de La Mancha*, *My Fair Lady*, *Sonrisas y lágrimas* y *Golfus de Roma* entre otros. Para el cine ha firmado el vestuario para la película *Savage Grace*, dirigida por Tom Kalin y protagonizada por Julianne Moore y Eddie Redmayne.

Recientemente ha creado el vestuario para *La Bohème* en Den Jysque Opera de Dinamarca, *Brundibar* en el Teatro Real, la zarzuela barroca *Iphigenia en Tracia* en el Teatro de la Zarzuela, la zarzuela *Luisa Fernanda* en el Staatstheater Nordhausen y el ballet *El sombrero de tres picos* para la Ópera de Kiev.



## CARMEN CASTAÑÓN

Diseño de escenografía

Nacida en Oviedo, estudió escenografía en España e Italia y se doctoró en Bellas Artes con la tesis *España en la Ópera de Roma, la visión de un país a través de sus escenografías*, mientras era becaria en la Real Academia de España en Roma.

Su relación con la escenografía comienza en 1992 en el Teatro Campoamor de Oviedo, primero como asistente y después firmando varias escenografías los festivales de ópera y zarzuela. Ha realizado montajes para teatro en prosa (*El rapto de Europa*, *Drácula* y *La extraña pareja*, entre otras) y ópera (*Zaide*, *Elektra*, *Carmen de los Corrales*, *Thaïs*, *Un ballo in Maschera* o *La Bohème*, entre otras) en teatros de Italia, Argentina, Bulgaria, Holanda y Alemania. Paralelamente ha trabajado como decoradora y directora artística en televisión, cine y diversos eventos.

## Índice de ilustraciones

- [1] Anónimo, *Retrato de Manuel García* (c. 1810-1815). París o Nápoles, Familia García.
- [2] Manuel García, *Portada del manuscrito de Le cinesi* (c. 1831). París, Biblioteca Nacional de Francia, MS 8379.
- [3] Atribuido a Pompeo Batoni, *Retrato de Pietro Metastasio* (c. 1770). Colección privada.
- [4] y [5] Fotografías de esta producción de *Le cinesi*.
- [6] Bernardo Bellotto, *El Palacio Hof, 1758*. Viena, Kunsthistorisches Museum.
- En este palacio, situado junto a la actual frontera con Eslovenia, se produjo el estreno de la primera versión de *Le cinesi* en 1735. También allí se estrenó la versión de Gluck.
- [7] Battaglioli, *Fernando VI y María Bárbara de Braganza en los jardines Aranjuez* (1756). Madrid, Museo del Prado.
- Vista del Palacio de Aranjuez realizada con motivo de la celebración de la onomástica de Fernando VI en 1756. Muestra el paseo del cortejo real en los jardines del palacio. Entre los retratados destaca Farinelli, comitente de la obra, junto a un grupo de músicos a la izquierda de la composición. Cabe recordar que en este mismo lugar y con la misma ocasión, cinco años antes, se había estrenado la versión de *Le cinesi* con música de Conforto.
- [8] Gabinete de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez (1765).
- Esta sala, cuya decoración fue encargada por Carlos III y realizada por la Real Fábrica de Porcelana, es una destacada muestra del gusto por la *chinoiserie* que se extendió por toda Europa en el siglo XVIII.
- [9] *Manuel García en el papel de Otello en la ópera homónima de Rossini*. Afiche del Teatro Italiano de París (1821).
- [10] Henri Decaisne, *Retrato de María Malibrán como Desdémona en el Otello de Rossini* (c. 1831). París, Musée Carnavalet.
- [11] John Singer, *Manuel Patricio Rodríguez García a los 100 años* (1905). Providence, Rhode Island School of Design.
- [12] Manuel García, *Portada de los Caprichos líricos españoles* (1830).

# Teatro Musical de Cámara en la Fundación Juan March

---

[1]

**Cendrillon** • Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director musical **Aurelio Viribay**

Director de escena **Tomás Muñoz**

12, 14 y 15 de febrero de 2014

---

[2]

**Fantochines** • Ópera de cámara \*

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director musical **José Antonio Montaña**

Director de escena **Tomás Muñoz**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015

---

[3]

**Los dos ciegos** • Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri**  
y libreto de **Antonio Romero**

**Une éducation manquée** • Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier**  
y libreto de **Eugène Leterrier** y **Albert Vanloo**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director musical **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena **Pablo Viar**

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015

\* primera interpretación en tiempos modernos

---

[4]

**Trilogía de Tonadillas** · Tonadillas a solo y a tres de **Blas de Laserna**

**La España antigua** · Tonadilla a solo \*

**El sochantre y su hija** · Tonadilla a tres \*

**La España moderna** · Tonadilla a solo \*

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director musical **Aarón Zapico**

Director de escena **Pablo Viar**

8, 9, 10 y 13 de enero de 2016

---

[5]

**El pelele** · Tonadilla a solo \*

Música de **Julio Gómez**

y libreto de **Cipriano de Rivas Cherif**

**Mavra** · Ópera bufa en un acto

Música de **Igor Stravinsky**

y libreto de **Borís Kojnó**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director musical **Roberto Balistreri**

Director de escena **Tomás Muñoz**

3, 6, 9 y 10 de abril de 2016

---

[6]

**Le cinesi** · Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto de **Pietro Metastasio**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director musical **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena **Bárbara Lluich**

9, 11, 14 y 15 de enero de 2017

Teatro musical de cámara, enero 2017 [textos de James Radomski, Bárbara Lluch, José Máximo Leza y Dpto. Actividades Culturales de la Fundación Juan March]. - Madrid: Fundación Juan March, 2017.

92 p.; 21 cm.

Teatro musical de cámara (6), ISSN: 2341-0787.

Programa: *Le cinesi*, ópera de salón en un acto, música de Manuel García y libreto de Pietro Metastasio. Bárbara Lluch, dirección de escena, Rubén Fernández Aguirre, dirección musical y piano; Marina Monzó, soprano; Cristina Toledo, soprano; Marifé Nogales, mezzosoprano y José Manuel Zapata, tenor; celebrados en la Fundación Juan March el 9, 11, 14 y 15 de enero de 2017.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Óperas de cámara – Programas de mano - S. XIX.- 2. Fundación Juan March-Conciertos.

Coeducción con:



Participa:



Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

- © James Radomski
- © José Máximo Leza
- © Bárbara Lluch
- © Beatrice Binotti (Revisión y traducción de los textos en italiano)
- © Adrijana Jerkić (Traducción de los textos en inglés)
- © Fundación Juan March
- © Teatro de la Zarzuela

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 2341-0787

Agradecimientos:

James Radomski, Víctor Pagán e Instituto Complutense de Ciencias Musicales

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar dicha misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.



## PRÓXIMOS CICLOS

---

### VUELTA AL ORDEN: CLASICISMOS Y NEOCLASICISMOS

Notas al programa de Pablo L. Rodríguez

- 18 de enero      **1550 Polifonía clásica**  
por el **Coro RTVE. Javier Corcuera**, dirección
- 25 de enero      **1600 La Antigüedad recuperada**  
por **Scherzi Musicali. Nicolas Achten**, dirección
- 1 de febrero      **1780 Clasicismo vienés**  
por **Ana Guijarro**, piano
- 8 de febrero      **1920 Neoclasicismo**  
por **Diemut Poppen**, viola y **Pallavi Mahidhara**, piano

### LA DISOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS: CUARTETOS SINFÓNICOS

Notas al programa de Cibrán Sierra

- 15 de febrero      Obras de F. J. Haydn, L. Janáček y F. Schubert  
por el **Cuarteto Armida**
- 22 de febrero      Obras de A. Pärt, Béla Bartók y B. Smetana  
por el **Cuarteto Pavel Haas**
- 1 de marzo      Obras de F. Schubert y L. van Beethoven  
por el **Cuarteto Stadler**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada  
2016-2017



---

Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de [www.march.es/directo](http://www.march.es/directo).

---

Boletín de música y vídeos en [www.march.es/musica](http://www.march.es/musica)  
Contáctenos en [musica@march.es](mailto:musica@march.es)





