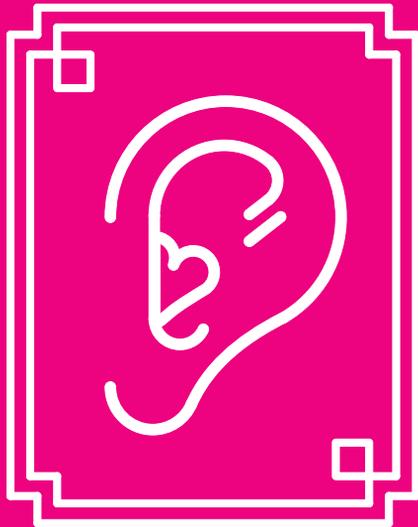


IL FINTO SORDO

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA
DEL 6 AL 13 DE MAYO DE 2019



IL FINTO SORDO

ÓPERA BUFA DE SALÓN EN DOS ACTOS
MÚSICA DE MANUEL GARCÍA
LIBRETO DE MANUEL GARCÍA, BASADO EN EL DE GAETANO ROSSI DE 1805

PRIMERA INTERPRETACIÓN EN TIEMPOS MODERNOS

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA
DEL 6 AL 13 DE MAYO DE 2019

NUEVA PRODUCCIÓN DE


FUNDACIÓN JUAN MARCH


TEATRO DE
LA ZARZUELA

EN COPRODUCCIÓN CON

ABAO | **BILBAO
OPERA**

Trasladar la ópera al salón burgués y formar a sus discípulos. O, dicho de otro modo, instruir deleitando. Esta fue la vocación que guio la actividad compositiva del mítico tenor Manuel García al final de su carrera, retirado ya de los escenarios. Esta producción supone la recuperación moderna de *Il finto sordo*, quizá la más ambiciosa de las cinco óperas de cámara compuestas por el sevillano, y continúa la senda iniciada con la reciente producción de *Le cinesi*, presentada en este mismo escenario. Originalmente concebida para seis voces y piano, ha permanecido inédita desde su estreno parisino hacia 1831. Con este título, el formato Teatro Musical de Cámara, iniciado en 2014, alcanza la décima edición en su vocación por recobrar una tradición operística secular todavía poco conocida.

Fundación Juan March y Teatro de la Zarzuela

Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles y no abandonen la sala durante el acto.



ÍNDICE

6

FICHA ARTÍSTICA

8

ARGUMENTO Y LIBRETO

54

Il finto sordo:
una tradición centenaria

58

Hacerse el sordo

Paco Azorín

62

Bel canto en el salón parisiense:
Il finto sordo de Manuel García

Teresa Radomski

74

Manuel García, compositor de ópera

Andrés Moreno Mengíbar

82

Manuel García: hitos biográficos

86

Los García: árbol genealógico.
Una familia dedicada a la música

88

Manuel García:
genealogías del *bel canto*

95

Selección bibliográfica
Biografías

IL FINTO SORDO

Dirección musical y piano
Rubén Fernández Aguirre

Dirección de escena
Paco Azorín

REPARTO

Carlotta	Cristina Toledo , soprano
Capitano	Francisco Fernández-Rueda , tenor
Francuccio	Damián del Castillo , barítono
Pagnacca	César San Martín , barítono
Lisetta	Carol García , mezzosoprano
Pandolfo	Gerardo Bullón , barítono
Botones, recepcionista, camarero, jardinero y cocinero	Riccardo Benfatto , actor

EQUIPO ARTÍSTICO

Escenografía	Paco Azorín
Diseño de vestuario	Cristina Martínez Martín
Diseño de iluminación	José Miguel Hueso y Paco Azorín
Dirección de producción	Alicia Cabrera Díaz
Ayudante de dirección	Álex Larumbe
Regiduría	David Izura
Maquillaje y peluquería	Sara Álvarez, Moisés Echevarría y Esther Ruiz Aranda
Ayudante de vestuario y sastrería	Fernando Arzuaga
Asistente de vestuario en prácticas	María Maraver García
Lenguaje de signos	Indalecio Séura
Realización de escenografía	Mambo Decorados
Sobretítulos	Nicoletta Turla
Revisión y traducción del texto	Beatrice Binotti
Edición musical (inédita)	Teresa Radomski y James Radomski

EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH

Scope Producciones S. L.

Coordinación	César Martín y Mario Domínguez
Realización y vídeo	Mario Domínguez
Técnico de iluminación	José Miguel Hueso Leticia Rodríguez Peña
Técnico de sonido	Ángel Colomé
Técnico de apoyo	Patricia Pérez de la Manga

ESTRENO

Estrenada en una velada privada en París c. 1831

DURACIÓN

90 minutos

REPRESENTACIONES

6 y 8 de mayo, 19:30 h
11 y 12 de mayo, 12:00 h
7, 9 y 13 de mayo, 11:30 h (funciones didácticas)

Las funciones de los días 8, 11 y 12 se podrán seguir en directo por
www.march.es/directo y YouTube Live

La función del día 8 se transmite en directo
por Radio Clásica de RNE y en diferido por La 2 de TVE



IL FINTO SORDO

Ópera bufa de salón en dos actos
Música de Manuel García

Libreto de Manuel García (1831),
basado en el de Gaetano Rossi (1805)

Revisión y traducción de Beatrice Binotti

PERSONAJES

Carlotta, soprano

Capitano, tenor

Francuccio, barítono

Pagnacca, barítono

Lisetta, contralto

Pandolfo, barítono

*Edición inédita de Teresa Radomski y James Radomski
(Winston-Salem y San Bernardino, Estados Unidos, 2017)*

Manuscrito de la Bibliothèque National de France: MS 8382 (París)

Francisco de Goya, *Supuesto retrato del cantante Manuel García con 33 años de edad*. Óleo sobre lienzo, c. 1808 (París).
© Museo de Bellas Artes de Boston (Estados Unidos).
Actualmente se cree que sería un retrato de Javier Goya.

ARGUMENTO

Acto primero

La acción se desarrolla a lo largo de varias horas en un alojamiento.

Francuccio, encargado del alojamiento, canta su satisfacción por las delicias que le ofrece la vida y su gusto por las mujeres (“Quante cose sono al mondo”). En ese momento aparecen el señor Pagnacca, la joven Carlotta y el padre de esta, Pandolfo, que llegan para celebrar la boda entre los dos primeros (“Oh, che brava giornata!”). Carlotta y Pagnacca se saludan (“Ritorna Don Pagnacca”). La joven se muestra algo esquiva, pero Pagnacca se siente inmensamente feliz. Inmediatamente piden sus habitaciones y Pandolfo ordena una cena opulenta. Todos se retiran.

Al momento aparece el Capitano Belfiore, que pide habitación. El alojamiento está lleno y Francuccio no puede hospedarlo (“Ma signore, voi credete”), pero el Capitano se resiste. Finalmente, Francuccio se da cuenta de que el militar está sordo. Regresan entonces Pagnacca, Carlota y Pandolfo, dispuestos a cenar (“Camariere? / Vieni qua”). Desde ese momento se suceden una serie de malentendidos: el Capitano confunde a Pagnacca con un camarero; Pagnacca enfurece y es

tranquilizado por Francuccio; el militar se enamora de Carlotta y se le declara con extravagantes argumentos. La acción confluye en el quinteto (“Non dico niente io”), donde todos los personajes expresan su situación anímica. Finalmente, Pagnacca recupera la calma y pide a Francuccio que prepare la cena mientras maldice al sordo (“Che sordo maledetto!”). Sin embargo, Capitano decide asistir a la cena sin haber sido invitado, se disputa con Pagnacca el asiento junto a Carlotta y pide a la muchacha que cante una canción (“Floris”), despertando de nuevo la irritación de Pagnacca.

Al término de la cena, Pagnacca deja que Pandolfo y Carlotta se retiren (“Buona notte, Papà”) y queda solo. Le pide a Francuccio que deje la llave de su habitación en la mesa, mientras reflexiona sobre la actitud de la mujer ante el matrimonio (“Se la donna vi dice di ‘no’”). De improviso, aparece de nuevo el Capitano (“Buon appetito!”), que coge la llave de la habitación de Pagnacca. El acto termina con una escena a oscuras donde todos se van encontrando con Pagnacca, que grita enfurecido (“Tutto è cheto”).

Acto segundo

Después de todo lo ocurrido, Francuccio revela su amor por Lisetta, una asistenta, mientras esta confiesa a Carlotta su intención de ayudarla en sus amores con el joven Capitano (“Fidate in me, signora”). La tensión entre el militar y Pagnacca crece y conduce a un enfrentamiento en el que se descubre que el Capitano no está realmente sordo (“Son chi sono, cospettone!”). En este momento, Carlotta confiesa que está enamorada del Capitano y rechaza al señor Pagnacca, pese a que su padre había preparado este casamiento con un contrato que está casi cerrado (“Senti, o caro, come in petto”).

Ofendido por la afrenta, el señor Pagnacca decide enfrentarse al militar

con una espada mágica que le ofrece Francuccio: se trata un nuevo engaño para burlarse del ridículo pretendiente (“Allor che avete in mano la spada”). Se produce entonces un incongruente duelo entre el Capitano y el señor Pagnacca, incapaz de recordar las palabras mágicas que convertirían a la espada en un arma implacable. Viéndose en peligro de muerte, Pagnacca termina aceptando su derrota en la lucha por el amor de Carlotta (“Evviva Don Pagnacca”). En ese momento, el matrimonio entre el Capitano y Carlotta tiene el consentimiento de Pandolfo. La acción concluye con la alegre celebración de la boda de los jóvenes (“Un vivo giubilo”).

ATTO PRIMO

Overtura

Scena prima

Sala comune nell'Albergo, che da ingresso a vari appartamenti numerati.

N° 1. Aria

FRANCUCCIO
Quante cose sono al mondo
sono tutte bagatelle;
ma le donne sono quelle,
che mi fanno rallegrar.
Quanto piace, quanto alletta
un occhiata languidetta,
un sorriso che consola,
una tenera parola.
Quel volere e non volere
che tormenta e dà piacere
e tant'altre coserelle,
che le donne sanno far!
Ah! le donne sono quelle,
che mi fanno rallegrar!

N° 2. Recitativo

FRANCUCCIO
Oh, che brava giornata!
Qui avrà di forestieri un gran concorso.
Ho le stanze impegnate: anzi a momenti
aspetto colla sposa, e col suo Padre
a festeggiar le nozze
il signor Don Pagnacca.
Ma parmi udir rumore...
Si ferma una carrozza...
È desso appunto.
Quella forse è la sposa?
È molto bella!
E come vestita va con eleganza!
Ed egli così goffo e melenso!
Povera signorina!
Eh! Non saprei...
ma povero il marito più di lei.

ACTO PRIMERO

Obertura

Escena primera

Vestíbulo del alojamiento, que da entrada a distintas habitaciones numeradas.

N° 1. Aria

FRANCUCCIO
Las cosas que hay en el mundo
son todo bagatelas;
pero las mujeres son las
que me alegran la vida.
Cómo me gusta, cómo me agrada
una lánguida mirada,
una sonrisa reconfortante,
una palabra tierna.
Ese querer y no querer
que atormenta y da placer,
¡y tantas otras cositas
que las mujeres saben hacer!
¡Ah, las mujeres son las
que me alegran la vida!

N° 2. Recitativo

FRANCUCCIO
¡Oh, qué día tan arduo!
Aquí habrá hoy una gran afluencia de forasteros.
Tengo las habitaciones reservadas: es más, en breve
espero, con la novia y con su Padre,
para celebrar la boda,
al señor Don Pagnacca.
Creo escuchar un ruido...
Una carroza se detiene...
Es de él, precisamente.
¿Será esa la novia?
¡Es muy hermosa!
¡Y qué elegante va vestida!
¡Y él, tan patoso y desgarbado!
¡Pobre señorita!
¡Ay! No sé yo...
Pero más que ella, pobre su marido.

Scena seconda

*Pagnacca goffamente vestito all'ultima moda,
poi Carlotta vestita elegantemente, e detti indi
Pandolfo con facchini che portano i bauli.*

N° 3. Duetto

PAGNACCA
Ritorna Don Pagnacca,
signori, e a voi s'inchina.

CARLOTTA
Piano piano, signor mio,
(*Respigendolo con dolcezza.*)
non è il suo tempo ancora;
vi basti sol per ora
guardarmi, e non toccar.

PAGNACCA
Ma il tempo è assai prezioso ...

CARLOTTA
Non siete ancor mio sposo.

PAGNACCA
Vi sposerò fra poco.

CARLOTTA
Calmate intanto il foco.

PAGNACCA
La mia circonferenza?
(*Pavoneggiandosi.*)

CARLOTTA
È cosa prodigiosa.

PAGNACCA
La grazia, l'avvenenza...

CARLOTTA
È cosa deliziosa.

PAGNACCA
Che sorte! Ah! Che vi par?
Ah! Che sorte! Che vi par?

CARLOTTA
Che sorte singolar!
Ah, che sorte singolar!

Escena segunda

*Pagnacca, torpemente vestido a la última moda,
seguido por Carlotta, vestida elegantemente;
luego Pandolfo con mozos que llevan los baúles.*

N° 3. Dúo

PAGNACCA
Aquí está Don Pagnacca,
señores, y ante vosotros se inclina.

CARLOTTA
Poco a poco, señor mío,
(*Apartándolo con dulzura.*)
no ha llegado su momento todavía;
confórmese por ahora
con mirarme, y no tocar.

PAGNACCA
Pero el tiempo es oro...

CARLOTTA
Todavía no sois mi esposo.

PAGNACCA
Lo seré dentro de poco.

CARLOTTA
Calmad mientras tanto el fuego.

PAGNACCA
¿Mi circunferencia...?
(*Pavoneándose.*)

CARLOTTA
Es cosa prodigiosa.

PAGNACCA
La gracia, la prestancia...

CARLOTTA
Es cosa deliciosa.

PAGNACCA
¡Qué suerte! ¡Oh! ¿Qué os parece?
¡Oh! ¡Qué suerte! ¿Qué os parece?

CARLOTTA
¡Qué insólita suerte!
¡Oh, qué insólita suerte!

PAGNACCA
Ah, sposina, sempre in festa
(*Con trasporto.*)
noi vogliamo uniti star!

CARLOTTA
Il mio sposo amor mi desta;
io lo voglio sempre amar.

PAGNACCA
(Oh che caldo! Ohime la testa
già comincia a fumicar.)

CARLOTTA
(Poverino! La sua testa
già comincia a vaneggiar.)

CARLOTTA
La sua testa incomincia a vaneggiar.

PAGNACCA
La mia testa incomincia a vaneggiar.

N° 4. Recitativo

PAGNACCA
Ehi, signor locandiere,
le nostre stanze.

FRANCUCCIO
Eccole pronte.
(*Indicandole.*)

PAGNACCA
Bene.

PANDOLFO
Figlia mia, eccomi qua...
Portate que' forzieri
(*Ai facchini.*)
nelle camere nostre.
Sei tu stanca?

CARLOTTA
Qualche poco.

PAGNACCA
Andiam dunque a riposarci...
Locandiere,
badate che fra poco
badate che fra poco
una cena magnifica sia pronta.
Ma... buon vino, capite?...

PAGNACCA
¡Oh, novia mía, siempre de fiesta
(*Con pasión.*)
queremos unidos estar!

CARLOTTA
Mi novio amor me provoca;
quiero por siempre amarle.

PAGNACCA
(¡Ay, qué calor! Ay de mí, mi cabeza
ya empieza a echar humo.)

CARLOTTA
(¡Pobrecito! Su cabeza
ya empieza a desvariar.)

CARLOTTA
Su cabeza ya empieza a desvariar.

PAGNACCA
Mi cabeza ya empieza a desvariar.

N° 4. Recitativo

PAGNACCA
Eh, señor posadero,
nuestras habitaciones.

FRANCUCCIO
Ya están preparadas.
(*Señalándolas.*)

PAGNACCA
Bien.

PANDOLFO
Hija mía, aquí estoy...
Llevad esos baúles
(*A los mozos.*)
a nuestras habitaciones.
¿Estás cansada?

CARLOTTA
Un poquito.

PAGNACCA
Vayamos entonces a descansar...
Posadero,
ocupaos de que en breve
una magnífica cena esté preparada.
Pero... buen vino, ¿entendéis?...

Siamo tre: sei lire a testa,
e pago io, sapete... pago io.

FRANCUCCIO
Ben servito resterete.
(*Parte.*)

PAGNACCA
Entriamo.

CARLOTTA
Sì, cara gioia mia!

PAGNACCA
È già cotta per me!

CARLOTTA
Oh, che follia!
(*Mutis.*)

Scena terza

*Capitano con soprabito da viaggio e sciabola
in mano e Francuccio.*

N° 5. Duetto

FRANCUCCIO
(E vuol restar per forza!)
Ma, signore, voi credete
che per oggi ho tanta gente
che l'albergo è pieno già.

CAPITANO
Per me non difficil cosa
è il saper ch'è vostr' albergo
e che è comodo e superbo,
e che in questo ben si sta.

FRANCUCCIO
Ma se prima foste venuto...

CAPITANO
Ah! Non è ancora venuto?
Non importa.
Non importa, aspetterò...

FRANCUCCIO
Se prima foste venuto...
Non intende... Vi dirò...

Somos tres: seis liras por cabeza,
y pago yo, ya sabéis... pago yo.

FRANCUCCIO
Bien servido estaréis.
(*Sale.*)

PAGNACCA
Entremos.

CARLOTTA
¡Sí, cariño mío!

PAGNACCA
¡Está loca por mí!

CARLOTTA
¡Oh, qué locura!
(*Mutis.*)

Escena tercera

*Capitano con abrigo de viaje y sable en
mano y Francuccio.*

N° 5. Dúo

FRANCUCCIO
(¡Y se quiere quedar a toda costa!)
Pero señor, creedme si os digo
que para hoy tengo tanta gente
que el local está completo.

CAPITANO
A mí me basta
con saber que este es vuestro local,
y que es cómodo y magnífico,
y que en él se está muy bien.

FRANCUCCIO
Pero si hubierais venido antes...

CAPITANO
¡Ah! ¿No ha venido todavía?
No importa.
No importa, esperaré...

FRANCUCCIO
Si antes hubierais venido...
No lo entiende... Os diré...

CAPITANO
Se non è ancora venuto;
non importa...

FRANCUCCIO
Io vi dico...

CAPITANO
Sì, un amico...

FRANCUCCIO
Vi ripeto che m'incresco;
ma che tutto in questo tempo...

CAPITANO
(Guardando intorno.)
No, non fa cattivo tempo!
Esser non può la giornata
mai più bella, e temperata.

FRANCUCCIO
Insomma, vi assicuro...

CAPITANO
Certo, io sono sicuro
di tutta vostra onestà.

FRANCUCCIO
Ma signore, ma signore ...
(Credo non mi capirà.
Proverò a parlargli forte.)
Non ho luogo e mi dispiace
non potervi qui alloggiar.

CAPITANO
Parigi molto mi piace,
bei passeggi, bei cavalli,
ci son grossi capitali,
belle donne in quantità.
Il contento e l'allegria
sono in perfetta armonia.
E sempre regna in Parigi
la più gran felicità.

FRANCUCCIO
Questo è sordo e mi dispiace,
che m'importano i cavalli,
nemmen tutti i capitali
che a Parigi può trovar.
Ma signore, andate via!
Non ho luogo, che pazzia!
Non capisce! Maledetto!

CAPITANO
Si no ha llegado todavía,
no importa...

FRANCUCCIO
Yo os digo...

CAPITANO
Sí, un amigo...

FRANCUCCIO
Os repito que lo siento;
pero que en este momento...

CAPITANO
(Mirando a su alrededor.)
¡No, no hace mal tiempo!
No puede ser el día
más hermoso, y templado.

FRANCUCCIO
En fin, os aseguro...

CAPITANO
Claro, yo estoy seguro
de vuestra honestidad.

FRANCUCCIO
Pero señor, pero señor...
(Creo que no me entenderá.
Le hablaré más alto.)
No tengo sitio y siento
no poderos aquí alojar.

CAPITANO
París mucho me gusta,
bonitos paseos, bonitos caballos,
hay grandes fortunas,
mujeres hermosas en cantidad.
El contento y la alegría
están en perfecta armonía.
Y siempre reina en París
la más grande felicidad.

FRANCUCCIO
Este está sordo y lo lamento,
a mí qué me importan los caballos,
ni todas las fortunas
que en París se pueden encontrar.
¡Pero señor, debéis iros!
¡No tengo sitio, qué locura!
¡No lo entiende! ¡Maldito!

Ma signore! Maledetto!
Ben potete qui restar.
Oh, che sordo maledetto,
ben potete qui restar.
(Parte.)

Scena quarta
*Pagnacca, il Capitano, Carlotta,
Pandolfo e poi Francuccio.*

N° 6. Recitativo

PAGNACCA
(Gridando sulla porta.)
Cameriere?

CAPITANO
(Chiamando forte Pagnacca.)
Vien qua.

PAGNACCA
Quando si cena?

CAPITANO
Appunto. Vò da cena;
fammi portare in tavola.
(A Pagnacca.)

PAGNACCA
Eh!... signore,
con chi parla?
Mi crede un cameriere?

CAPITANO
Fa presto, sguatteraccio!

PAGNACCA
Sguattero a me?
Son bello io!
(Pavoneggiandosi.)
Guardate...

CAPITANO
Qua, cavami i stivali.

PAGNACCA
Ma lei per chi mi prende?
Io... non son certo
sguattero, nè facchino.

CAPITANO
A me facchino?

¡Pero señor! ¡Maldito!
Podéis quedaros aquí.
Oh, maldito sordo,
podéis quedaros aquí.
(Sale.)

Escena cuarta
*Pagnacca, el Capitano, Carlotta,
Pandolfo y luego Francuccio.*

N° 6. Recitativo

PAGNACCA
(Gritando desde la puerta.)
¿Camarero?

CAPITANO
(Llamando fuerte a Pagnacca.)
Ven aquí.

PAGNACCA
¿Cuándo se cena?

CAPITANO
Eso mismo: quiero cenar,
que pongan la mesa.
(A Pagnacca.)

PAGNACCA
¡Eh!... Señor,
¿con quién habla?
¿Me toma por un camarero?

CAPITANO
¡Date prisa, marmitón!

PAGNACCA
¿Yo marmitón?
¡Yo soy guapo!
(Pavoneándose.)
Mirad...

CAPITANO
Venga, quitame las botas.

PAGNACCA
¿Pero usted por quién me toma?
Yo... desde luego yo no soy
ni marmitón ni porteador.

CAPITANO
¿Yo porteador?

Ah, temerario!
(*Lo minaccia col bastone.*)

PAGNACCA
Aiuto!

FRANCUCCIO
Qual sussurro!
Che fu?

CARLOTTA
Cos'è avvenuto? Ah!
(*Guardando il Capitano.*)

PANDOLFO
Quai grida?

PAGNACCA
Ah! Papà... là... quel signore!...
(*Intanto il Capitano si ferma come sorpreso, ed astratto fissando Carlotta con atti di ammirazione.*)

FRANCUCCIO
Il sordo!

PAGNACCA
È sordo?

CAPITANO
È lei, Pantasilea!¹

PAGNACCA
Pan... ta... silea?
Che nome stravagante!

CAPITANO
In me scusate un infelice amante.
Se qualche donna vedo
mi scuote, ed esser credo
quella che cerco, ed amo,
che destinata ad aborrito sposo
fu dal suo Genitore.

CARLOTTA
(Ora comprendo:
ah, sei pur furbo, Amore!)
Che disgrazia! Infelice!
(*Con compassione.*)

¡Ah, temerario!
(*Le amenaza con el bastón.*)

PAGNACCA
¡Socorro!

FRANCUCCIO
¡Qué alboroto!
¿Qué sucede?

CARLOTTA
¿Qué ha pasado? ¡Ah!
(*Mirando al Capitano.*)

PANDOLFO
¿Quién grita?

PAGNACCA
¡Ah! Papá... ese... jese señor!...
(*Mientras tanto el Capitano se detiene como sorprendido, mirando fijamente a Carlotta con admiración.*)

FRANCUCCIO
¡El sordo!

PAGNACCA
¿Está sordo?

CAPITANO
¡Es ella, Pentasilea!

PAGNACCA
¿Pan... ta... silea?
¡Qué nombre tan extravagante!

CAPITANO
Disculpad en mí a un infeliz amante.
Cuando veo a una mujer
me turbo, y creo ver
a aquella que busco, y amo,
que ha sido destinada por su progenitor
a un aborrecido esposo.

CARLOTTA
(Ahora comprendo:
¡ah, qué listo eres, Amor!)
¡Qué desgracia! ¡Infeliz!
(*Con compasión.*)

CAPITANO
Anima mia!
(*Con trasporto affettato.*)
Ti veggo, ti trovo:
ah, porgi... ah, dammi
(*Prendendole con tenerezza la mano.*)
quella destra adorata...

PAGNACCA
Ehi... ehi!...

FRANCUCCIO
(*A Pagnacca.*)
Tacete.
Bisogna secondarlo, o pur diventa
furibondo ed amazza.

PAGNACCA
Bagatelle!

Nº 7. Quintetto

PAGNACCA
Non dico niente io.
No, no, non dico niente.

CAPITANO
Ebben, sei fido ancora,
bell'idol mio?
(*A Carlotta.*)

PAGNACCA
Non soffro questo io,
questo, no.

FRANCUCCIO
Tacete, tacete.

CARLOTTA
Ti sarò sempre fida,
sí, bene mio.

PAGNACCA
Ma dico quel che fate
non posso tollerar!
No, no, non voglio,
ma questo è troppo!

FRANCUCCIO
Lei se ne intende,
lasciate far,
lasciate, lasciate,
lasciate far.

CAPITANO
¡Alma mía!
(*Con pasión afectada.*)
Te veo, te encuentro:
ah, tiéndeme... ah, dame
(*Tomándole con ternura la mano.*)
esa mano adorada...

PAGNACCA
Eh... ¡eh!...

FRANCUCCIO
(*A Pagnacca.*)
Callad.
Hay que seguirle la corriente, o se pone
furioso y mata.

PAGNACCA
¡Tonterías!

Nº 7. Quintetto

PAGNACCA
Yo no digo nada.
No, no, no digo nada.

CAPITANO
Y bien, todavía eres fiel,
¿hermoso ídolo mío?
(*A Carlotta.*)

PAGNACCA
Yo no paso por esto;
esto, no.

FRANCUCCIO
Callad, callad.

CARLOTTA
Te seré siempre fiel,
sí, bien mío.

PAGNACCA
¡Pero yo digo que lo que hacéis
no lo puedo tolerar!
No, no, no quiero,
¡esto es demasiado!

FRANCUCCIO
Ella sabe lo que hace,
dejadla hacer,
dejadla, dejadla,
dejadla hacer.

1. En la mitología griega, reina amazona.

No, che lei finge,
calma, signore,
lasciate far.

CAPITANO, CARLOTTA

Oh, cara mano
che mi innamora.
(*Baciandole la mano.*)
Oh, dolce incanto
che mi consola.
Oh, dolce incanto
che mi ristora.
Tu dai la calma
che piace all'alma
e consolarci
amor saprà.

PAGNACCA

Sto sulle spine,
l'ho d'ammazzar.
A quel briccone
voglio ammazzar.
Non voglio...
più tollerar.

PANDOLFO

Mia figlia, basta,
lascialo andar.
Mia figlia, lascialo, basta.

PAGNACCA

Ehi! Non stringete tanto!

CAPITANO

Che dici tu, buffone?
Se non taci, il bastone
in te voglio adoprar...

CARLOTTA

Taci! Taci!
Non vedi che io fingo,
taci e lasciami far...

PAGNACCA

Ma pur tanta espressione
non dovete adoprar...
Dico, signore!
Finiamo questa burla,
Carlotta vien con me.

Ella está fingiendo,
calma, señor,
dejadla hacer.

CAPITANO, CARLOTTA

Oh, querida mano
que me enamora.
(*Besándole la mano.*)
Oh, dulce encanto
que me consuela.
Oh, dulce encanto
que me reconforta.
Tú otorgas la calma
que necesita mi alma
y el amor
ampararnos sabrá.

PAGNACCA

Me saca de quicio,
le voy a matar.
A ese bribón
lo quiero matar.
Ya no quiero...
aguantar más.

PANDOLFO

Hija mía, ya vale,
déjalo ir.
Hija mía, déjalo, ya vale.

PAGNACCA

¡Eh! ¡No os apretéis tanto!

CAPITANO

¿Qué dices tú, bufón?
Si no te callas el bastón
sobre ti voy a usar...

CARLOTTA

¡Calla! ¡Calla!
No ves que estoy fingiendo,
calla y déjame hacer...

PAGNACCA

No hace falta
que seáis tan expresivos...
Digo yo, ¡señor!
Terminemos esta broma;
Carlotta, ven conmigo.

CAPITANO

Ah, villano, io l'adoro!
Questa è mia e mia sarà.
Proverà quell'alma audace
quanto è fiero questo core,
infiammato dall'amore,
più terribile sarà.

CARLOTTA, PAGNACCA, CAPITANO

Ahimè, chi vide mai
un caso eguale al mio?
In vano il mio desio
contento resterà.

CAPITANO

Fossi tu, buffon, quel mostro
(*Afferrando Pagnacca.*)
che occasioni i mali miei,
disossare io ti vorrei.
L'odio mio, l'horror tu sei,
questa è mia e mia sarà!

PAGNACCA

Ah, soccorso! Ahimè, pietà!
Son Pagnacca, vostro amico,...
quando il gioco finirà!

CARLOTTA

Caro bene, abbi pietà!

FRANCUCCIO

No, non conviene il replicar!

PANDOLFO

Ma questo gioco non finirà!

CARLOTTA

Deh, ti arrendi, oh Padre amato,
nostro amore a consolar!
È lui solo il mio contento!
È la mia felicità!

PAGNACCA

Questo sordo maledetto
mi farà precipitar.

PANDOLFO, FRANCUCCIO

Zitto, zitto, non parlate,
non dovete replicar.

CAPITANO

Ah, villano, ¡yo la adoro!
Ella es mía y mía será.
Sentirá tu alma audaz
lo orgulloso que es este corazón,
que, encendido por el amor,
más terrible aún será.

CARLOTTA, PAGNACCA, CAPITANO

Ay de mí, ¿quién vio alguna vez
un caso igual que el mío?
En vano mi deseo
contento quedará.

CAPITANO

Eres tú, bufón, ese monstruo
(*Agarrando a Pagnacca.*)
que ocasiona mis males,
yo te haría trizas.
Mi odio, mi horror tú eres,
¡ella es mía y mía será!

PAGNACCA

¡Ay, socorro! ¡Ay de mí, piedad!
Soy Pagnacca, vuestro amigo,...
¡cuándo se acaba este juego!

CARLOTTA

Querido bien mío, ¡ten piedad!

FRANCUCCIO

¡No, no conviene replicar!

PANDOLFO

¡Pero este juego no terminará!

CARLOTTA

¡Venga, ríndete, oh, Padre amado,
y alienta nuestro amor!
¡Solo él es mi contento!
¡Él es mi felicidad!

PAGNACCA

Este sordo maldito
me va a hundir.

PANDOLFO, FRANCUCCIO

Callad, callad, no habléis,
no tenéis que replicar.

CARLOTTA, CAPITANO
Deh, ti arrendi, oh padre amato,
nostro amore a consolar!
È lui solo / lei sola il mio contento!
È la mia felicità!
(*Capitano parte e Pandolfo.*)

Scena quinta

Pagnacca, Carlotta, Francuccio e Camerieri che portano i lumi e preparano la tavola, indi Pandolfo e dopo il Capitano.

N° 8. Recitativo

PAGNACCA
Che sordo maledetto!
E non si cena!
Ho fame io!

FRANCUCCIO
Preparano, vedete.
Vo' un'occhiata dar, poi cenerete.

PAGNACCA
Noi frattanto, sposina,
facciamo carezze!
Uh cara! Uh bella!
(*Amoreggiandola.*)

CARLOTTA
E quel povero sordo?

PAGNACCA
Il diavol se'l portò.

CARLOTTA
Fa compassione!
(*Con semplicità affettata.*)

(*Entra Francuccio coi camerieri, che portano le vivande.*)

FRANCUCCIO
In tavola, signori.

PAGNACCA
Oh sì, benone.
Andiamo.
(*Esce Pandolfo.*)

CARLOTTA, CAPITANO
¡Venga, ríndete, oh, Padre amado,
y alienta nuestro amor!
¡Solo él / ella es mi contento!
¡Él / ella es mi felicidad!
(*Salen Capitano y Pandolfo.*)

Escena quinta

Pagnacca, Carlotta, Francuccio y Camereros que traen candiles y ponen la mesa; entran Pandolfo y luego el Capitano.

N° 8. Recitativo

PAGNACCA
¡Maldito sordo!
¡Y todavía no está la cena!
¡Yo tengo hambre!

FRANCUCCIO
Ya la están preparando, ¿no lo veis?
Voy a dar un vistazo, luego cenaréis.

PAGNACCA
Nosotros mientras tanto, novia mía,
¡acariciémonos!
¡Uh, querida! ¡Uh, hermosa!
(*Seduciéndola.*)

CARLOTTA
¿Y ese pobre sordo?

PAGNACCA
El Diablo se lo llevó.

CARLOTTA
¡Me da pena!
(*Con sencillez afectada.*)

(*Entra Francuccio con los camareros, que traen las viandas.*)

FRANCUCCIO
A la mesa, señores.

PAGNACCA
Oh, sí, qué bien.
Vamos.
(*Sale Pandolfo.*)

PANDOLFO
Là Carlotta,... io qua,... là voi.
(*Dispone Carlotta nel mezzo, Pagnacca a sinistra e lui a destra.*)

PAGNACCA
Una buona mangiata, e poi a letto.
(*Va per sedere.*)
(*Entra il Capitano.*)

CAPITANO
E già l'ora di cena?

PAGNACCA
Oh maledetto!
È qua per mio dispetto.

CAPITANO
(*Con gentilezza.*)
Ov'è il mio posto?

PAGNACCA
Non siete già a tavola rotonda;
questa è per noi.

CAPITANO
Con voi? Oh troppo onore!

PAGNACCA
Andate dunque al diavolo!

CAPITANO
Già che con tanta grazia mi obbligate,
siederò dunque qui.
(*Siede vicino a Carlotta.*)

PAGNACCA
Ma no, che fate?

CARLOTTA
(*Con tono d'ingenuità.*)
Eh! lasciatelo stare.

PAGNACCA
Ed io? Francuccio!
Una posata; e guarda come mangia.

FRANCUCCIO
Eccomi pronto. Oh bella!
Il sordo al vostro posto!
(*Rientra.*)

PANDOLFO
Allí Carlotta,... yo aquí,... allí vos.
(*Coloca a Carlotta en el medio, Pagnacca a la izquierda y él a la derecha.*)

PAGNACCA
Una buena comilona, y a dormir.
(*Va a sentarse.*)
(*Entra el Capitano.*)

CAPITANO
¿Ya es hora de cenar?

PAGNACCA
¡Oh, maldito!
Está aquí para fastidiarme.

CAPITANO
(*Amablemente.*)
¿Cuál es mi sitio?

PAGNACCA
Esta mesa no es para compartir,
es solo para nosotros.

CAPITANO
¿Con vosotros? ¡Cuánto honor!

PAGNACCA
¡Iros, pues, al Diablo!

CAPITANO
Ya que con tanta amabilidad me obligáis,
me sentaré aquí.
(*Se sienta junto a Carlotta.*)

PAGNACCA
¡No! ¿Pero qué hacéis?

CARLOTTA
(*Con tono de ingenuidad.*)
¡Eh! Dejadle en paz.

PAGNACCA
¿Y yo? ¡Francuccio!
Un cubierto; y mira cómo come.

FRANCUCCIO
Aquí estoy. ¡Esta sí que es buena!
¡El sordo en vuestro sitio!
(*Vuelve a salir.*)

PAGNACCA
Ora mi rifarò.
(*Siede.*)

CAPITANO
(*Piano a Carlotta.*)
Son pur felice!

CARLOTTA
Contenta sono anch'io.

CAPITANO
Canta, mio bene amato, qualche cosa.

CARLOTTA
Farò per compiacerti ogni cosa.

Nº 9. Canzone: Floris'

CARLOTTA
A la feria va Floris
por que tenga la feria
más joyas que el Oriente,
más luces que la esfera.
Disfrazada de corto
con perlas pide perlas
corales por corales
por rosas primavera.
A la feria va Floris
por que tenga la feria
más joyas que el Oriente,
más luces que la esfera.
Mal se disfraza el cielo
con manto de tinieblas
que las estrellas parlan
que es cielo quien las lleva.
A la feria va Floris
por que tenga la feria
más joyas que el Oriente,
más luces que la estrella.

Scena sesta

Nº 10. Recitativo

PAGNACCA
Infin voglio mangiare.
C'è un'ala di pernice!
(*Il Capitano la prende.*)

PAGNACCA
Ahora me desquitaré.
(*Se sienta.*)

CAPITANO
(*En voz baja a Carlotta.*)
¡Qué feliz soy!

CARLOTTA
Yo también estoy contenta.

CAPITANO
Canta algo, mi bien amada.

CARLOTTA
Haré por complacerte cualquier cosa.

Nº 9. Canción: Floris

CARLOTTA
A la feria va Floris
por que tenga la feria
más joyas que el Oriente,
más luces que la esfera.
Disfrazada de corto
con perlas pide perlas
corales por corales
por rosas primavera.
A la feria va Floris
por que tenga la feria
más joyas que el Oriente,
más luces que la esfera.
Mal se disfraza el cielo
con manto de tinieblas
que las estrellas parlan
que es cielo quien las lleva.
A la feria va Floris
por que tenga la feria
más joyas que el Oriente,
más luces que la estrella.

Escena sexta

Nº 10. Recitativo

PAGNACCA
Quiero comer por fin.
¡Hay un ala de perdiz!
(*El Capitano la coge.*)

CAPITANO
Oh grazie!

PAGNACCA
Che insolenzia!
Ma lei divora, e a me non resta nulla.
(*Con rabbia.*)

CAPITANO
Non vuol mangiar di nulla?
Ha forse male?

PAGNACCA
Oh questa è ancor più bella!
Mangia per otto,
e par che mi corbella!
Già sento i fumi al naso!

CARLOTTA
Abbi giudizio.

PANDOLFO
Flemma, caro Pagnacca.

CAPITANO
(*A Pagnacca.*)
Si contorce!
Soffre forse i dolori?

PAGNACCA
Cospettone!
(*S'alza infuriato.*)
Dirò... farò...
Ma in tempo di burrasca,
ciascun pensi a salvarsi.
(*Prende le vivande della tavola e le mette in tasca.*)

CARLOTTA
Cosa fate?

PAGNACCA
Corro altrove a cenar solo, in disparte.
(*Porta via vari piatti e parte in fretta.*)

PANDOLFO
Ferma, ferma, oh per Bacco!
Anch'io vo' la mia parte.
(*Gli corre dietro.*)

CAPITANO
¡Oh, gracias!

PAGNACCA
¡Qué insolencia!
Pero usted devora, y para mí no queda nada.
(*Con rabia.*)

CAPITANO
¿No quiere comer nada?
¿Es que se encuentra mal?

PAGNACCA
¡Oh, esta es todavía mejor!
Come por ocho,
¡y encima me toma el pelo!
¡Me va a salir humo de la nariz!

CARLOTTA
Ten paciencia.

PANDOLFO
Calma, querido Pagnacca.

CAPITANO
(*A Pagnacca.*)
¡Se retuerce!
¿Será que le duele algo?

PAGNACCA
¡Maldición!
(*Se levanta furioso.*)
Diré... haré...
Pero en medio de la tormenta,
que cada uno piense en salvarse.
(*Coge las viandas de la mesa y se las mete en el bolsillo.*)

CARLOTTA
¿Qué hacéis?

PAGNACCA
Me voy a otro sitio a cenar solo, por mi cuenta.
(*Se lleva varios platos y se marcha deprisa.*)

PANDOLFO
¡Espera, espera, por Dios!
Yo también quiero mi parte.
(*Corre detrás de él.*)

1. Esta canción de Manuel García sustituye a *Passerella innamorata*.

CAPITANO
Tieni, leggi, ti regola.
(Guarda intorno, poi dà un foglio a Carlotta.)

CARLOTTA
Vivi certo di me.

CAPITANO
Sii pronta: addio.

CARLOTTA
Farò tutto per te,
dolce amor mio.
(Mutis per vie opposte.)

Scena settima

N° 11. Recitativo

FRANCUCCIO
(Le rimette la chiave della sua stanza.)
Tieni, Lisetta bella,
della padrona tua la stanza è quella.
(Accennando una camera.)

LISETTA
Vo a servirla.

FRANCUCCIO
E non vuoi saper
dov'è la mia?

LISETTA
Sei sempre così matto.

FRANCUCCIO
E tu sei bella.

LISETTA
La padrona mi aspetta...

N° 12. Duetto

FRANCUCCIO
Ascolta, mia diletta,
perchè con tanta fretta?

LISETTA
Mi lascia, briconcello,
tu sempre vuoi scherzar, sì.

CAPITANO
Toma, lee, entérate.
(Mira a su alrededor, luego le entrega una hoja a Carlotta.)

CARLOTTA
Puedes confiar en mí.

CAPITANO
Estate preparada: adiós.

CARLOTTA
Haré todo por ti,
dulce amor mio.
(Mutis por lados opuestos.)

Escena séptima

N° 11. Recitativo

FRANCUCCIO
(Le devuelve la llave de su habitación.)
Toma, Lisetta hermosa,
esa es la habitación de tu señora.
(Señalando una habitación.)

LISETTA
Voy a servirla.

FRANCUCCIO
¿Y no quieres saber
dónde está la mía?

LISETTA
¡Tú siempre tan loco!

FRANCUCCIO
Y tú tan guapa.

LISETTA
La señora me espera...

N° 12. Dúo

FRANCUCCIO
Escucha, querida mía,
¿por qué tanta prisa?

LISETTA
Déjame, briboncillo,
tú siempre estás de broma, sí.

FRANCUCCIO
Non scherzo no, io t'amo.

LISETTA
Ebben, se poi tu m'ami;
mi potrai maritar?

FRANCUCCIO
Sposarti? Che parola!

LISETTA
Tu non mi vuoi sposar...

FRANCUCCIO
E perchè non sposarti?

LISETTA
Perchè ti vuoi burlar, sì.

FRANCUCCIO
Non burlo, no, io t'amo, no,
non burlo, no, non voglio burlar, no...

LISETTA
Sì, tu ti vuoi burlar...

FRANCUCCIO
Senti, tutti a dormire
vanno in questo momento,
sì, a dormire
vanno in questo momento.
Trovati qui.

LISETTA
All'oscuro...

FRANCUCCIO
Così potrem parlar.

LISETTA
Non parlo io all'oscuro, no, no.

FRANCUCCIO
Così tutto è sicuro, sì, sì.

LISETTA, FRANCUCCIO
Nessuno ci vedrà, no.

LISETTA
Mi sposerai?

FRANCUCCIO
No bromeo, no, yo te amo.

LISETTA
Pues entonces, si me amas,
¿te casarías conmigo?

FRANCUCCIO
¿Casarme? ¡Son palabras mayores!

LISETTA
Tú no te quieres casar conmigo...

FRANCUCCIO
¿Y por qué no voy a querer?

LISETTA
Porque te quieres burlar, sí.

FRANCUCCIO
No me burlo, no, yo te amo, no,
no me burlo, no, no me quiero burlar, no...

LISETTA
Sí, tú te quieres burlar...

FRANCUCCIO
Escúchame, todos se van
a dormir en este momento,
sí, se van a dormir
en este momento.
Espérame aquí.

LISETTA
A oscuras...

FRANCUCCIO
Así podremos hablar.

LISETTA
Yo no hablo a oscuras, no, no.

FRANCUCCIO
Así es todo más seguro, sí, sí.

LISETTA, FRANCUCCIO
Nadie nos verá, no.

LISETTA
¿Te casarás conmigo?

FRANCUCCIO
Ti sposerò.

LISETTA
E m'amerai?

FRANCUCCIO
Sì, t'amerò.

FRANCUCCIO
E tu verrai?

LISETTA
Non mancherò...

FRANCUCCIO
M'aspetterai...

LISETTA
T'aspetterò.

FRANCUCCIO
Giammai, gelosa?

LISETTA
Gelosa, no.

FRANCUCCIO
Sarai dolce?

LISETTA
Molto sarò, molto dolce, sì.

FRANCUCCIO, LISETTA
Oh, che diletto,
che contentezza,
che prova l'alma
per l'allegrezza!
Sente la gioia
che mai provò!
(Parte Lisetta.)

Scena ottava

N° 13. Recitativo

PAGNACCA
(Verso la stanza donde esce.)
Buona notte, Papà...
Cara sposina, faccia un placido sonno...
Locandiere, la chiave e il candeliere.

FRANCUCCIO
Me casaré contigo.

LISETTA
¿Y me querrás?

FRANCUCCIO
Sì, te querré.

FRANCUCCIO
¿Y tú vendrás?

LISETTA
No faltaré.

FRANCUCCIO
Me esperarás...

LISETTA
Te esperaré.

FRANCUCCIO
¿Serás celosa?

LISETTA
Celosa no.

FRANCUCCIO
¿Serás dulce?

LISETTA
Muy dulce seré, sí.

FRANCUCCIO, LISETTA
¡Oh, qué alegría,
qué placer
siente mi alma
para su contento!
¡Siente la dicha
que nunca sintió!
(Lisetta sale.)

Escena octava

N° 13. Recitativo

PAGNACCA
(Hacia la habitación de la que sale.)
Buenas noches, Papá...
Querida novia mía, duermes un placido sueño...
Posadero, la llave y el candelabro.

FRANCUCCIO
Eccole tutto; buon riposo.
(Lascia la chiave sulla tavola e parte.)

PAGNACCA
Addio, caro amichetto.
Prima di dormire
vo' in libertà la cena mia finire.
(Cava le vivande di tasca, siede e si dispone a mangiare.)
Io non so se m'inganno,
ma la sposa mi pare un po' ritrosa.
È mancanza d'amor?
No, non può essere...
Mi rammento di ciò
che mille volte intesi,
da mia nonna che la donna
giammai non dice il vero,
e ognor con arte
cela il suo pensiero.

N° 14. Canzone

PAGNACCA
Se la donna vi dice di "no"
giusto allora vuol fare di "sì".
L'esperienza m'ha fatto vedere
che in amor la va sempre così.
Fa la donna un pochino la ritrosa;
fa il bocchino, si tira all'indietro.
Far l'amor? Che vergogna, uh, che cosa!
Ha fallato, sen vada di qui, sì sì.
Credereste che sia poi così.
Poco a poco una donna severa,
con bel garbo e buona maniera,
non è più ne crudel ne sdegnosa,
ma pietosa diventa in un dì, sì.
(Prende un fazzoletto, si benda la testa, cerca a tentone il sofà e vi si sdraia.)

Scena nona

N° 15. Recitativo

CAPITANO
Buon appetito!

PAGNACCA
Oh diavolo!

FRANCUCCIO
Aquí está todo; que descanse.
(Deja la llave sobre la mesa y sale.)

PAGNACCA
Adiós, querido amiguito.
Antes de dormir
quiero terminar de cenar tranquilamente.
(Saca las viandas del bolsillo, se sienta y se dispone a comer.)
Yo no sé si es impresión mía,
pero la novia me parece un poco huidiza.
¿Será falta de amor?
No, no puede ser...
Me acuerdo de lo que
mil veces le escuché decir
a mi abuela: que la mujer
nunca dice la verdad,
y siempre con astucia
oculta su pensamiento.

N° 14. Canción

PAGNACCA
Si una mujer os dice que "no",
es que quiere decir que "sí".
La experiencia me ha enseñado
que en el amor ellas funcionan así.
Se hacen las mujeres un poco las huidizas;
ponen morritos, se echan para atrás.
¿Hacer el amor? ¡Qué vergüenza! ¡Uh, qué cosa!
Ha fallado, váyase de aquí, sí, sí.
Y os creíais que era así.
Poco a poco una mujer seca,
con garbo y buenas maneras,
deja de ser cruel y altanera,
y de un día para otro se hace piadosa, sí.
(Coge un pañuelo, se venda la cabeza, busca a ciegas el sofà y se tumba en él.)

Escena novena

N° 15. Recitativo

CAPITANO
¡Que aproveche!

PAGNACCA
¡Oh, diablos!

CAPITANO
(Prende la chiave e la guarda.)
Va bene. Numero sei... la buona notte.
(Prende il candeliere e s'avvia.)

PAGNACCA
Ei dico!
Lei si sbaglia camera sicuro.

CAPITANO
L'uscio non è sicuro?
Io non ci bado.

PAGNACCA
Quella è stanza mia.

CAPITANO
Conosce la mia zia?

PAGNACCA
Nemmen tua nonna,
sordo del Inferno.

CAPITANO
Grazie.

PAGNACCA
Maledetto!

CAPITANO
Anche lei vada a letto.

PAGNACCA
Ma là dentro...

CAPITANO
Ladri?... Se sento un piccolo rumore,
se quando sono a letto un fa parola,
io che nemmen del diavolo ho paura,
esco e gli bruccio il capo addirittura.
Buona notte.
(Prende il lume; entra ridendo e chiude l'uscio.)

PAGNACCA
(Pagnacca solo al buio, indi Carlotta, il Capitano, Francuccio e Lisetta.)
Oh, povero Pagnacca! Buon principio di nozze,
e intanto adesso come farò a dormire?
Ah, tanto fa, mi getterò così su quel sofà.
Oh, che sonno... all'oscuro... in questa sala
così dormire deggio...
Avessi almen la sposa al fianco mio!

CAPITANO
(Coge la llave y la mira.)
Está bien. Número seis... Buenas noches.
(Coge el candelabro y se dispone a irse.)

PAGNACCA
¡Eh, digo!
Usted se equivoca de habitación seguro.

CAPITANO
¿La puerta no es segura?
No me importa.

PAGNACCA
Esa habitación es la mía.

CAPITANO
¿Conoce usted a mi tía?

PAGNACCA
Ni a tu abuela,
sordo del Inferno.

CAPITANO
Gracias.

PAGNACCA
¡Maldito!

CAPITANO
Váyase usted también a la cama.

PAGNACCA
Pero allí dentro...

CAPITANO
¿Ladrones?... Si escucho un pequeño ruido,
si cuando estoy en la cama alguien dice una palabra,
yo, que ni al Diablo le tengo miedo,
salgo y le quemo la cabeza incluso.
Buenas noches.
(Coge el candil; entra riéndose y cierra la puerta.)

PAGNACCA
(Pagnacca solo en la oscuridad, luego Carlotta, el Capitano, Francuccio y Lisetta.)
¡Oh, pobre Pagnacca! Buen inicio de bodas,
¿y ahora cómo conseguiré dormir?
Ah, qué más da, me echaré en ese sofà.
Oh, qué sueño... a oscuras... en esta sala,
así me toca dormir...
¡Si al menos estuviera mi novia a mi lado!

N° 16. Finale

(Il Capitano, Carlotta, Francuccio e Lisetta, ciascuno da parti diverse a suo tempo; e detto addormentato.)

CAPITANO
Tutto è cheto: avvolge il mondo
sonno placido e profondo,
aspettando il mio tesoro,
dolce amor vegliar mi fa.

CARLOTTA
Questa è l'ora concertata,
l'idol mio non tarderà;
credo ben che fortunata
il mio ben mi farà.

FRANCUCCIO
È la notte già inoltrata
qui Lisetta or or verrà.

LISETTA
La padrona è ritirata,
posso stare in libertà.

CAPITANO
Quanto tarda!

CARLOTTA
E ancor non viene!

FRANCUCCIO
Cosa aspetta?

LISETTA
Cosa fa?

CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO
Finchè venga,
che venga il caro bene,
vo' sedermi sul sofà.
(Tutti girano sulla scena, senza vedersi.)
Mentre viene il caro bene,
vo' sedermi sul sofà.
(Tutti s'aggirano per la scena. Carlotta e Lisetta trovano il sofà, e seggono sopra Pagnacca, il quale si desta spaventato.)

PAGNACCA
Ohimè, soccorso, gente!
Son morto, fracassato!

N° 16. Final

(El Capitano, Carlotta, Francuccio y Lisetta, cada uno en su momento desde lados diferentes; y Pagnacca dormido.)

CAPITANO
Todo está tranquilo: un sueño placido y
profundo envuelve el mundo;
esperando a mi tesoro,
el dulce amor me mantiene en vela.

CARLOTTA
Esta es la hora pactada,
mi ídolo no tardará;
creo que muy afortunada
mi bien me hará.

FRANCUCCIO
Ya es noche cerrada,
Lisetta está a punto de llegar.

LISETTA
La señora se ha retirado,
puedo estar libremente.

CAPITANO
¡Cuánto tarda!

CARLOTTA
¡Y todavía no viene!

FRANCUCCIO
¿A qué espera?

LISETTA
¿Qué hace?

CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO
Hasta que venga,
que venga mi amor,
voy a sentarme en el sofà.
(Todos deambulan por la escena, sin verse.)
Mientras viene mi amor,
voy a sentarme en el sofà.
(Todos deambulan por la escena. Carlotta y Lisetta encuentran el sofà y se sientan encima de Pagnacca, que se despierta sobresaltado.)

PAGNACCA
¡Ay de mí, socorro, gente!
¡Estoy muerto, hecho añicos!

Ma un calpestio qui sento... <i>(Gridando forte)</i> Aiuto... tradimento!... Mi vogliono ammazzar! <i>(Il Capitano, Carlotta, Lisetta e Francuccio escono ognuno dalla sua stanza con lume.)</i>	Siento un pisoteo... <i>(Gritando fuerte)</i> ¡Socorro!... ¡Traición!... ¡Me quieren matar! <i>(El Capitano, Carlotta, Lisetta y Francuccio salen cada uno de su habitación con un candil.)</i>	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO Tacete.	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO Silencio.
CARLOTTA, LISETTA Quai grida!	CARLOTTA, LISETTA ¡Qué gritos!	PAGNACCA La chiave mia...	PAGNACCA Mi llave...
CAPITANO, FRANCUCCIO Che schiamazzo!	CAPITANO, FRANCUCCIO ¡Qué alboroto!	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO Menzogna!	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO ¡Mentira!
PAGNACCA Son io!	PAGNACCA ¡Soy yo!	PAGNACCA Ma qui crepar bisogna!	PAGNACCA ¡Esto es para morirse!
CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO Pagnacca!	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO ¡Pagnacca!	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO Tacete!	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO ¡Silencio!
PAGNACCA Appunto!	PAGNACCA ¡Justo!	PAGNACCA E non si può parlar!	PAGNACCA ¡Y tampoco se puede hablar!
CARLOTTA, LISETTA Che avviene?	CARLOTTA, LISETTA ¿Qué ha pasado?	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO No, no, no no. <i>(Deridendolo.)</i> Ma che avete? Voi fremete!... Che disgrazia! Che destino!... Avrà male, poverino! Faccia un sonno, e guarirà!	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO No, no, no no. <i>(Burlándose de él.)</i> ¿Pero qué tenéis? ¡Estáis temblando!... ¡Qué desgracia! ¡Qué destino!... ¡Estará malo, pobrecito! ¡Que eche una cabezada y se curará!
CAPITANO, FRANCUCCIO È forse pazzo?	CAPITANO, FRANCUCCIO ¿Está loco acaso?	PAGNACCA <i>(Con furia.)</i> Ma cospetto! Alfin tacete!... Io non sono un burattino!... Se mi salta il moscherino, un fracasso si vedrà!	PAGNACCA <i>(Con furia.)</i> ¡Maldición! ¡Callaos de una vez!... ¡No soy una marioneta!... ¡Como pierda la paciencia, aquí la cosa se va a liar!
CARLOTTA, LISETTA È forse pazzo?	CARLOTTA, LISETTA ¿Está loco acaso?		
CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO Parlate.	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO Hablad.		
PAGNACCA Vi dirò. Tranquillo qui dormiva in sul sofà disteso; e allor sul ventre un peso, punfete! mi piombò.	PAGNACCA Os contaré. Estaba durmiendo tranquilamente en el sofá tumbado, cuando sobre mi vientre un peso, ¡plaf!, se abalanzó sobre mí.		
CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO Io non vi credo... e via,... ma questa è una mania! È sogno o fantasia? È qualche contrabando, che andar vi fa ronzando?	CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, FRANCUCCIO Yo no os creo... venga ya... ¡Esto es un delirio! ¿Es sueño o fantasía? ¿Es algún contrabando que os tiene zumbando?		
PAGNACCA Ma se colui...	PAGNACCA Pero si él...		

Fin del Primo Atto

Fin del Primer Acto

ATTO SECONDO

Scena prima

N° 1. Recitativo

*Sala come nel Atto Primo.
Lisetta e poi Carlotta.*

LISETTA
Chi può comprender mai
com'è questa faccenda?

CARLOTTA
Oh, tu Lisetta!

LISETTA
Signora mia garbata.

CARLOTTA
Hai visto al Capitano?

LISETTA
Momenti sono, egli era qui.

CARLOTTA
Lo attesi impaziente finora.
E qui vicino vi è la carroza ancora.

LISETTA
La carrozza! E perchè?

CARLOTTA
Forse non sai che noi fuggir
dobbiam per andarsi a sposar?

LISETTA
Non lo sapea!

CARLOTTA
Taci dunque!
Il segreto custodisci gelosa:
favorisci nostro costante ardore.
Confido mia Lisetta nel tuo bel core.

N° 2. Duetto

LISETTA
Fidate in me, signora,
ch'io vi seconderò,

ACTO SEGUNDO

Escena primera

N° 1. Recitativo

*Vestibulo como en el Acto Primero.
Lisetta, luego Carlotta.*

LISETTA
¿Quién alcanzará a entender
este asunto?

CARLOTTA
¡Oh, tú, Lisetta!

LISETTA
Mi gentil señora.

CARLOTTA
¿Has visto al Capitano?

LISETTA
Hace un momento estaba aquí.

CARLOTTA
Le he esperado con impaciencia hasta ahora.
Y aquí cerca está la carroza todavía.

LISETTA
¡La carroza! ¿Y por qué?

CARLOTTA
¿Acaso no sabes que vamos a huir
para ir a casarnos?

LISETTA
¡No lo sabía!

CARLOTTA
¡Entonces no digas nada!
Guarda celosamente el secreto:
ayúdanos en nuestra sólida pasión.
Confío, Lisetta mía, en tu buen corazón.

N° 2. Dúo

LISETTA
Confiad en mí, señora,
que yo os secundaré;

e che a un si bel progetto
di cor vi servirò.

CARLOTTA
Che amabile parola
che mi consola il cor.
Un così bel aiuto
ti ricompensi Amor.

LISETTA
Fidate in me.

CARLOTTA
Sì, fido in te.

LISETTA
Che io per voi tutto farò.

CARLOTTA
Sì, fido in te.

LISETTA
Fidate in me,
che io per voi tutto farò, sì.

CARLOTTA
Ti ricompensi Amor.
Un così bel aiuto
ti ricompensi Amor.

LISETTA
Fidate in me, signora,
ch'io vi seconderò,
e che a un si bel progetto
di cor vi servirò.

LISETTA
Ma non temete.

CARLOTTA
Che ho da temer?

LISETTA
Che quel scioccone
di pretendente scopra l'affare.

CARLOTTA
Non c'è a temer.

LISETTA
Ma quel scioccone io temerei.

en tan bonito proyecto
de corazón os serviré.

CARLOTTA
Qué amables palabras
que reconfortan mi corazón.
Que tan bonita ayuda
te recompense Amor.

LISETTA
Confiad en mí.

CARLOTTA
Sì, confío en ti.

LISETTA
Que yo por vos todo haré.

CARLOTTA
Sì, confío en ti.

LISETTA
Confiad en mí,
que yo por vos todo haré, sí.

CARLOTTA
Que te recompense Amor.
Que tan bonita ayuda
te recompense Amor.

LISETTA
Confiad en mí, señora,
que yo os secundaré;
en tan bonito proyecto,
de corazón os serviré.

LISETTA
Pero no temáis.

CARLOTTA
¿Qué habría de temer?

LISETTA
Que ese bobo
de pretendiente descubra el asunto.

CARLOTTA
No hay nada que temer.

LISETTA
A ese bobo yo le temería.

CARLOTTA
Tant' è il piacere ch'io sento in petto
che tutta l'anima mi fa brillar.

LISSETTA
Tant' è il piacere ch'io sento in petto
che tutta l'anima mi fa brillar.

CARLOTTA
Al sol pensarvi saltella il core,
che il Dio d'amore ci assisterà.

LISSETTA
Al sol pensarvi saltella il core,
che il Dio d'amore ci assisterà.

LE DUE
Tant' è il piacere ch'io sento in petto
che tutta l'anima mi fa brillar.
(Partono.)

Scena seconda

N° 3. Recitativo

Pagnacca, indi il Capitano.

PAGNACCA
Oh, questa volta poi
non la soffro sicuro!...
Che se lo trovo
quel sordo maledetto
or me la pagherà!...

CAPITANO
(Esce sorridendo, e gli batte la mano sulla spalla.)
Quando?

PAGNACCA
Cospetto! L'avea in dietro!...
Almeno vo' sfogarmi a strappazzarlo.
Già non sente!...
Voi siete un sordo insolente,
superbo, prepotente,
sciocco, e matto
che non mi fa paura niente affatto.
(A mezza voce, e con somma millanteria.)

CAPITANO
Bravo! Meglio per voi.
Venite dunque a battervi con me.

CARLOTTA
Tal es el placer que siento en el pecho
que toda mi alma brilla.

LISSETTA
Tal es el placer que siento en el pecho
que toda mi alma brilla.

CARLOTTA
Solo de pensarlo salta mi corazón,
porque el Dios del Amor nos ayudará.

LISSETTA
Solo de pensarlo salta mi corazón,
porque el Dios del Amor nos ayudará.

LAS DOS
Tal es el placer que siento en el pecho
que toda mi alma brilla.
(Salen.)

Escena segunda

N° 3. Recitativo

Pagnacca, luego el Capitano.

PAGNACCA
¡Oh, esta vez sí
que no lo voy a tolerar!...
Que si lo encuentro,
¡ese sordo maldito
me las va a pagar!...

CAPITANO
(Entra sonriendo y le da una palmadita en la espalda.)
¿Cuándo?

PAGNACCA
¡Maldición! ¡Lo tenía detrás!...
Al menos voy a desahogarme maltratándolo.
¡Total no oye!...
Vos sois un sordo insolente,
soberbio, prepotente,
tonto y loco,
que no me da ningún miedo.
(A media voz, regodeándose.)

CAPITANO
¡Bravo! Mejor para vos.
Venid entonces a batiros conmigo.

PAGNACCA
Cosa?
(Impaurito)

CAPITANO
Voi dite ch'io sono un insolente,
superbo, prepotente...

PAGNACCA
Oibò.

CAPITANO
V'ho inteso:
da voi mi chiamo offeso,
e vo' soddisfazione.

PAGNACCA
No, amichetto e padrone,
avete inteso male.

CAPITANO
Non son sordo!

PAGNACCA
No siete sordo?
(Con paura.)

CAPITANO
No!

PAGNACCA
(Misericordia!)
(Fra sè intemorito.)

CAPITANO
Quella era una flussione;
ma è passata.

PAGNACCA
(Flussione maledetta!)

CAPITANO
Sciogliete dunque l'armi.

PAGNACCA
Voi volete proprio morir?

CAPITANO
Sì, presto: or via scegliete.

PAGNACCA
Ebben, ci batteremo colla bomba.

PAGNACCA
¿Cómo?
(Asustado.)

CAPITANO
Vos decís que soy un insolente,
soberbio, prepotente...

PAGNACCA
¡Caramba!

CAPITANO
Os he oído:
por vos me considero ofendido,
y exijo un desagravio.

PAGNACCA
No, amiguito y señor,
habéis entendido mal.

CAPITANO
¡No estoy sordo!

PAGNACCA
¿No estáis sordo?
(Con miedo.)

CAPITANO
¡No!

PAGNACCA
(¡Misericordia!)
(Para sí, amedrentado.)

CAPITANO
Era un constipado;
pero ya se me pasó.

PAGNACCA
(¡Maldito constipado!)

CAPITANO
Elegid entonces las armas.

PAGNACCA
¿Estáis dispuesto a morir?

CAPITANO
Sí, rápido: venga, elegid.

PAGNACCA
Bien, nos batiremos con la bomba.

CAPITANO
Non è arma questa per i duelli.

PAGNACCA
Io non mi batto con altre armi che queste.

CAPITANO
Il vostro è un vile, ridicolo pretesto,
uom cobardo!... poltrone!

PAGNACCA
Io cobardo? Poltrone? Eterni Dei,
tale oltraggio a un mio pari!... e il soffrirei?

N° 4. Duetto

PAGNACCA
Son chi sono, cospettone!
Lei mi deve rispettar.

CAPITANO
Ella ha tutta la ragione,
mi ho lasciato trasportar.
(*Affetando timidezza.*)

PAGNACCA
Eh, per Bacco!, se mi scaldo...

CAPITANO
Ma non serve tanto caldo.
(*Sempre con più flemma.*)

PAGNACCA
(Par che tema!) Son capace...

CAPITANO
Ma prendiam l'affar con pace...

PAGNACCA
(Ha paura!) Lei vedrebbe....

CAPITANO
(*Con forza e fierezza.*)
Cosa?

PAGNACCA
(*Scomponendosi.*)
Io...

CAPITANO
Ma che vorrebbe?

CAPITANO
No es arma esta para duelos.

PAGNACCA
Yo no me bato con otras armas que estas.

CAPITANO
El vuestro es un vil y ridículo pretexto,
¡cobarde!... ¡vago!

PAGNACCA
¿Yo cobarde? ¿Vago? Eternos Dioses,
¡tal ultraje a un semejante!... ¿Y lo tengo que
[aguantar?

N° 4. Dúo

PAGNACCA
¡Soy quien soy, maldición!
Usted me debe respetar.

CAPITANO
Tiene usted toda la razón,
me he dejado llevar.
(*Con timidez afectada.*)

PAGNACCA
¡Ay, por Dios! Si me caliento...

CAPITANO
Pero no hace falta tanto calor.
(*Cada vez con más cuajo.*)

PAGNACCA
(¡Parece que se asusta!) Soy capaz...

CAPITANO
Vamos a tomarnos las cosas con calma...

PAGNACCA
(¡Tiene miedo!) Usted vería....

CAPITANO
(*Con fuerza y fierezza.*)
¿El qué?

PAGNACCA
(*Descomponiéndose.*)
Yo...

CAPITANO
¿Pero qué querría?

PAGNACCA
Io...

CAPITANO
Voi...

PAGNACCA
(*Pagnacca non sa che dire, e prendendo un tono scherzevole dice.*)
Una presa di tabacco
e lasciam la cosa là.

CAPITANO
(*Cava due pistole, e le presenta a Pagnacca, il quale resta atterrito.*)
Senta pure il mio tabacco;
buono assai lo troverà.

PAGNACCA
(Non la scappo questa volta;
pancia mia, che mai sarà.)

CAPITANO
(Non la scappi, no, questa volta;
vo' servirti come va.)

CAPITANO
Battiamoci alla presta;
sbrighiam questa faccenda.

PAGNACCA
Amico... senta... intenda...
(*Fra sé.*)
(Che pigli un po' di fiato.)
Io sono lo sfidato,
e l'armi io sceglierò.

CAPITANO
Dunque al campo.
(*Con aria eroica.*)

PAGNACCA
A pugnare!...

CAPITANO
Al gran cimento!...

I DUE
Morte già nel sen mi sento,
là di lui trionferò.

PAGNACCA
Yo...

CAPITANO
Vos...

PAGNACCA
(*Pagnacca no sabe qué decir y, adoptando un tono de broma, dice:*)
Una caladita de tabaco
y dejemos la cosa estar.

CAPITANO
(*Saca dos pistolas con las que apunta a Pagnacca, que se queda de piedra.*)
Pruebe mi tabaco;
le va a encantar.

PAGNACCA
(Esta vez no me escapo;
panza mía, que sucederá.)

CAPITANO
(Esta vez no te escapas, no;
voy a darte tu merecido.)

CAPITANO
Batámonos rápido;
despachemos este asunto.

PAGNACCA
Amigo... escuche... atienda...
(*Para sí.*)
(Que coja un poco de aire.)
Me ha retado usted a mí,
así que yo elegiré las armas.

CAPITANO
Al campo pues.
(*Con aires de héroe.*)

PAGNACCA
¡A luchar!...

CAPITANO
¡Al peligro!...

LOS DOS
Ya la muerte en mi pecho siento,
sobre él triunfaré.

CAPITANO
Guardi bene, che non l'aspetti,
qui sul campo or' or sarò.

PAGNACCA
Oh, stai fresco, se m'aspetti,
così matto non sarò.
(Mutis.)

Scena terza

N° 5. Recitativo

Carlotta e Lisetta, che avranno ascoltato la fine del duetto. Indi Pandolfo.

CARLOTTA
Hai sentito?

LISETTA
L'ho inteso.

CARLOTTA
E credi che Pagnacca si batterà?

LISETTA
Ho paura.

CARLOTTA
Il Capitano è ben destro.

LISETTA
Pensate! È militare!

PANDOLFO
Gran nuova, figlia mia, ti vengo a dare.

N° 6. Trio

PANDOLFO
Il sordo veramente
di te s'è innamorato;
lui stesso m'ha pregato...
perché l'unisca a te.

CARLOTTA
(Con finta sorpresa.)
Che cosa mai mi dite?

LISETTA
Sentiamo quel che dite.

CAPITANO
Que mire bien, que no se lo espere,
aquí en el campo ahora estaré.

PAGNACCA
Oh, estás fresco si me esperas,
tan loco no estaré.
(Mutis.)

Escena tercera

N° 5. Recitativo

Carlotta y Lisetta, que habrán escuchado el final del dúo. Luego Pandolfo.

CARLOTTA
¿Has oído?

LISETTA
Lo he escuchado.

CARLOTTA
¿Y crees que Pagnacca se batirá?

LISETTA
Tengo miedo.

CARLOTTA
El Capitano es muy ducho.

LISETTA
¡Cómo no! ¡Es militar!

PANDOLFO
Una gran noticia, hija mía, vengo a darte.

N° 6. Trio

PANDOLFO
El sordo de ti
se ha enamorado de verdad;
él mismo me ha rogado...
que lo una a ti.

CARLOTTA
(Con fingida sorpresa.)
¿Qué me decís?

LISETTA
Escuchemos lo que decís.

PANDOLFO
È ver quel ch'io ho narrato.

CARLOTTA
Lui stesso v'ha pregato
e vuol unirsi a me?

LISETTA
Lui stesso v'ha pregato,
se vuol unir va ben.

PANDOLFO
Lui stesso m'ha pregato.
Sì, e vuol unirsi a te.

CARLOTTA
Gli avete poi risposto...
di sì, caro Papà?

PANDOLFO
Tu credi che ad un matto non vo',
non ti vo' maritar.
E poi il nostro impegno
con Pagnacca è firmato,
e deve ser pagato,
se non si unisce a te.

CARLOTTA
Ah, quanto mi dispiace,
caro Papà, tale atto.

LISETTA
Ah, molto gli dispiace
a la signora l'atto.

PANDOLFO
Vedo che ti dispiace
d'aver firmato l'atto.

CARLOTTA
Pagnacca è un insensato,
e non lo voglio veder.

LISETTA
Pagnacca è un insensato
che lei non vuol veder.

PANDOLFO
Pagnacca è un insensato
che tu non poi veder.

PANDOLFO
Es verdad lo que he narrado.

CARLOTTA
¿Él mismo os ha rogado
que quiere unirse a mí?

LISETTA
Él mismo os ha rogado;
sí se quiere unir, está bien.

PANDOLFO
Él mismo me ha rogado,
sí, y quiere unirse a ti.

CARLOTTA
¿Y le habéis contestado...
que sí, querido Papá?

PANDOLFO
Te aseguro que con un loco no,
no te voy a casar.
Y además nuestro compromiso
con Pagnacca está firmado,
y debe ser indemnizado,
si no se une a ti.

CARLOTTA
Ah, cuánto siento,
querido Papá, tal acto.

LISETTA
Ah, cuánto siente
la señora el acto.

PANDOLFO
Veo que sientes
que haya firmado el acto.

CARLOTTA
Pagnacca es un insensato,
y no lo quiero ver.

LISETTA
Pagnacca es un insensato
al que ella no quiere ver.

PANDOLFO
Pagnacca es un insensato
al que tú no puedes ver.

CARLOTTA
È un insensato,
che non voglio veder.

LISETTA
È un insensato,
che lei non vuol veder.

PANDOLFO
Pagnacca è un insensato,
che tu non poi veder.

CARLOTTA
Credete a me,
caro Papà...
che il Capitano
l'ammazzerà.

Se noi con arte
giochiam le carte,
la vita sua
si salverà.

LISETTA
Credete a lei,
che il Capitano
l'ammazzerà.

Se noi con arte
giochiam le carte,
la vita sua
si salverà.

PANDOLFO
Sì, credo a te.
È verità,
che il Capitan...
l'ammazzerà.

Se noi con arte
giochiam le carte,
la vita sua
si salverà.

CARLOTTA
Credete a me,
che il Capitan...
l'ammazzerà.

CARLOTTA
Es un insensato,
al que no quiero ver.

LISETTA
Es un insensato,
al que ella no quiere ver.

PANDOLFO
Pagnacca es un insensato,
al que tú no puedes ver.

CARLOTTA
Hacedme caso,
querido Papá...
que el Capitano
lo matará.

Si nosotros con arte
jugamos nuestra cartas,
su vida
se salvará.

LISETTA
Hacedle caso,
que el Capitano
lo matará.

Si nosotros con arte
jugamos nuestra cartas,
su vida
se salvará.

PANDOLFO
Sí, te hago caso.
Es verdad,
que el Capitan...
lo matará.

Si nosotros con arte
jugamos nuestra cartas,
su vida
se salvará.

CARLOTTA
Hacedme caso,
que el Capitano
lo matará.

Se noi con arte
giochiam le carte,
la vita sua
si salverà.

Scena quarta

N° 7. Recitativo

I detti, il Capitano, indi Pagnacca.

CARLOTTA
Eccolo, ei viene. Come m'h'o a regolare?

PANDOLFO
Fa tu, figliola mia, quel che ti pare.

CAPITANO
(A Carlotta.)
Esulta, anima mia, saremm' felici omai.

CARLOTTA
Tu mi consoli con si lieta novella.

CAPITANO
(A Pandolfo.)
Non è vero che voi me l'accordate?
(Esce Pagnacca e sta a sentire.)

PAGNACCA
(Come va questo affar?)

CAPITANO
Dite, parlate. Non sarà sposa mia?

PANDOLFO
Sarà, sarà.

CAPITANO
Benedetto Papà!

PAGNACCA
Ma, come? Ehi... dico...
non l'ho da sposar io?

CAPITANO
(Baciando la mano a Carlotta.)
Cara mano, ti stringerò per sempre.

Si nosotros con arte
jugamos nuestra cartas,
su vida
se salvará.

Escena cuarta

N° 7. Recitativo

Dichos, el Capitano, luego Pagnacca.

CARLOTTA
Aquí está, él viene. ¿Qué he de hacer?

PANDOLFO
Haz, hija mía, lo que te parezca.

CAPITANO
(A Carlotta.)
Alégrate, alma mía, seremos felices por fin.

CARLOTTA
Tú me consuelas con tan feliz noticia.

CAPITANO
(A Pandolfo.)
¿No es verdad que vos me lo habéis concedido?
(Entra Pagnacca y escucha.)

PAGNACCA
(¿Cómo va este asunto?)

CAPITANO
Decid, hablad. ¿No será mi esposa?

PANDOLFO
Lo será, lo será.

CAPITANO
¡Bendito Papá!

PAGNACCA
Pero, ¿cómo? Eh... digo...
¿no se tenía que casar conmigo?

CAPITANO
(Besándole la mano a Carlotta.)
Querida mano, te apretaré para siempre.

CARLOTTA
E sempre io t'amerò.

PAGNACCA
Ma questo poi...

CARLOTTA
Lascialo dire: è sordo.

PAGNACCA
Oibò!...

PANDOLFO
Prudenza.

PAGNACCA
Ma signora...

CARLOTTA
Tacete. Lasciate fare a me.
Non vi movete.

N° 8. Aria

CARLOTTA
Senti, o caro, come in petto
il mio cor battendo va.
Sei tu solo il mio diletto,
che balzar così lo fa.
Ma perchè quel muso duro?
Più amoroso quell'occhietto,
quel visetto graziosetto,
più ridente per pietà!
Sì, più ridente, per pietà.
(Chè spassetto!... Chè diletto!...
Questo stolido a burlar!)
Vieni o caro, vieni o caro.
(Chè buffone! Chè schioccone!)
Sempre allegra voglio star.
Fammi un vezzo,
quel visetto graziosetto
più ridente per pietà!...

CARLOTTA
Y yo siempre te amaré.

PAGNACCA
Pero este entonces...

CARLOTTA
Déjale hablar: está sordo.

PAGNACCA
¡Caramba!...

PANDOLFO
Prudencia.

PAGNACCA
Pero, señora...

CARLOTTA
Silencio. Dejadme a mí.
No os mováis.

N° 8. Aria

CARLOTTA
Escucha, querido, cómo en el pecho
mi corazón latiendo va.
Solo tú eres mi amado,
que lo hace así palpitar.
¿Pero por qué esa mala cara?
Más amor en esos ojos bonitos,
esa carita preciosa
más sonriente, ¡por piedad!
Sí, más sonriente, por piedad.
(¡Qué divertido!... ¡Qué placer!...
¡Burlarse de este estúpido!)
Ven querido, ven querido.
(¡Qué bufón! ¡Qué estúpido!)
Siempre alegre quiero estar.
Hazme un mimo,
esa carita preciosa
más sonriente, ¡por piedad!...

Scena quinta

N° 9. Recitativo

Il Capitano, Pagnacca, indi Francuccio.

CAPITANO
Noi già ci siamo intesi,
amichetto del cor... non vi scordate.
(Parte.)

PAGNACCA
Oh quest'altro! S'io matto non divento,
se resto sano e salvo è un gran portento.

FRANCUCCIO
Ih! Che diavolo fate?

PAGNACCA
Caro amico, scusate:
non so quel che mi faccia,
non so dove mi sia;
son disperato.

FRANCUCCIO
Son qua io, cosa fu?
Cosa v'è nato?

PAGNACCA
Vo a perdere la sposa!

FRANCUCCIO
Poco male!
Più d'un daria la sua.

PAGNACCA
Di più, vo a rischio di lasciar la pelle:
m'ho da batter fra poco.

FRANCUCCIO
Bagatelle!
Non v'è altro che questo?

PAGNACCA
Amichetto, la pelle!...
Io son sfidato...

FRANCUCCIO
D'onor si tratta e non si può mancare.

Escena quinta

N° 9. Recitativo

El Capitano, Pagnacca, luego Francuccio.

CAPITANO
Nosotros ya nos hemos entendido,
amiguito de mi corazón... que no se os olvide.
(Sale.)

PAGNACCA
¡Mira este! Si no me vuelvo loco,
si sigo sano y salvo, será un auténtico milagro.

FRANCUCCIO
¡Eh! ¿Qué diablos hacéis?

PAGNACCA
Querido amigo, perdonad:
no sé lo que me hago,
no sé dónde estoy;
estoy desesperado.

FRANCUCCIO
Estoy aquí, ¿qué ha pasado?
¿Qué os ha dado?

PAGNACCA
¡Voy a perder a mi novia!

FRANCUCCIO
¡No está mal!
Más de uno regalaría la suya.

PAGNACCA
Y hay más, estoy a punto de dejarme la piel:
en breve me he de batir.

FRANCUCCIO
¡Tonterías!
¿Esto es todo?

PAGNACCA
Amiguito, ¡la piel!...
Me han desafiado...

FRANCUCCIO
Se trata del honor y no se puede faltar.

PAGNACCA
Ch'è lo stesso che dir: fatti ammazzare.

FRANCUCCIO
Venite qua, cosa mi date s'io
vi levo con onor da questo imbroglio?

PAGNACCA
Tutto, amichetto mio,
tutto quel che volete.

FRANCUCCIO
Ebben; sentite,
qua bisogna mostrar cor di leone,
muso duro, fierezza. Io... ma silenzio!
Io possiedo una spada portentosa,
una spada incantata
del gran Mago Fifi Cicciamammà:
quando viene il rivale, e vi cimenta
tiratela pur fuora;
e l'incanto operar vedrete allora.

N° 10. Duetto

FRANCUCCIO
Allor che avete in mano
la spada portentosa,
coraggio sovrumano
in voi discenderà.
Ah, ah! Che bella cosa!
(Con allegria.)
Che gusto allor sarà.
Ah, ah! Nell'infernal fucina
fu da Vulcan temprata,
e da Fifi dotata
di rare qualità!
Ah, ah, ah!

PAGNACCA
È dunque assai pregiata
sì bella rarità!
(Con meraviglia.)

FRANCUCCIO
Vi basti il dir che un giorno
Orlando, Sacripante,
Marfisa, Bradamante,
Rinaldo, Calandrino,
Astolfo, e Bertoldino,
venivano alle brutte;
allorchè Ferrautte

PAGNACCA
Que es como decir: déjate matar.

FRANCUCCIO
Venid aquí; ¿qué me dais si yo
os saco con honor de este embrollo?

PAGNACCA
Todo, amiguito mío,
todo lo que queráis.

FRANCUCCIO
Pues bien; atended,
aquí hace falta mostrar osadía,
rudeza, ferocidad. Yo... ¡pero silencio!
Yo poseo una espada portentosa,
una espada encantada.
Del gran Mago Fifi Cicciamammà:
cuando venga el rival y os desafié,
sacadla;
y veréis cómo opera el hechizo.

N° 10. Dúo

FRANCUCCIO
En cuanto tengáis en vuestras manos
la espada portentosa,
un coraje sobrehumano
os poseerá.
¡Ah, ah! ¡Qué prodigio!
(Con alegría.)
¡Será maravilloso!
¡Ah, ah! ¡En la forja infernal
fue por Vulcano templada,
y por Fifi dotada
de singulares cualidades!
¡Ah, ah, ah!

PAGNACCA
¡Así que es muy preciada
tan bella rareza!
(Maravillado.)

FRANCUCCIO
Con deciros que un día
Orlando, Sacripante,
Marfisa, Bradamante,
Rinaldo, Calandrino,
Astolfo, y Bertoldino,
venían a las malas;
cuando Ferrautte

li vide, e in un momento
di furbo la rubò.

PAGNACCA
(Dandosi un aria di bravura.)
Già mezzo eroe divento!
Ma come allor farò?

FRANCUCCIO
Tiratela, impugnatela,
ferite a prima giunta
col taglio, o colla punta;
e allora il Capitano
disteso al suol caldrà.
Allorchè avete in mano
la spada portentosa,
coraggio sovrumano
in voi discenderà.
Ah, ah! Che bella cosa!
Che gusto allor sarà!
(Partono.)

Scena sesta

N° 11. Recitativo

CARLOTTA
Perdonate, Papà:
colpa è d'amore,
tacqui per obbedirvi.
Il Capitano è ricco,
onesto, valoroso.
Io l'amo.
Ridotta al punto estremo
d'esser sacrificata,
a voi lo svelo:
e se la mia
felicità bramate,
ch'io sposi il Capitan,
deh! mi accordate.

PANDOLFO
E Don Pagnacca?
Trenta mil lire
sai che perde chi manca,
ed il contratto
è legalmente fatto,
ed è in sua mano!

CARLOTTA
Per ciò lasciate fare al Capitano.

los vio, en un momento
de astucia, la robó.

PAGNACCA
(Dándose aires de gallardía.)
¡Voy a ser un medio héroe!
¿Pero qué tengo que hacer entonces?

FRANCUCCIO
Sacadla, empuñadla,
herid de primeras
con el filo o con la punta;
y entonces el Capitano
tendido en el suelo caerá.
En cuanto tengáis en vuestras manos
la espada portentosa,
un coraje sobrehumano
os poseerá.
¡Ah, ah! ¡Qué prodigio!
¡Será maravilloso!
(Salen.)

Escena sexta

N° 11. Recitativo

CARLOTTA
Perdonad, Papà:
la culpa es del amor,
guardé silencio para obedeceros.
El Capitano es rico,
honesto, valiente.
Yo le amo.
Forzada hasta el extremo
de ser sacrificada,
os lo confieso:
y si mi felicidad
anheláis,
mi boda con el Capitan,
¡sí!, concertad.

PANDOLFO
¿Y Don Pagnacca?
Trenta mil liras
sabes que pierde quien no cumple,
y el contrato
está legalmente firmado,
¡y está en sus manos!

CARLOTTA
Por eso dejadle hacer al Capitano.

Ci basta il vostro assenso...

(Con tenerezza.)

Caro Papà.

CAPITANO

(Uscendo.)

Signore...

PANDOLFO

Eh!... signor sordo!...

Meritereste... basta...

io vi perdono.

Purchè non abbia brighe con Pagnacca,
che vi sposiate alla Carlotta assento.

CARLOTTA

Mio buon Papà.

CAPITANO

Quanto io son contento!

(Partono.)

Scena settima

N° 12. Finale

Giardino

*Pagnacca con antichissima e lunga spada,
Francuccio, indi il Capitano.*

FRANCUCCIO

Ecco il campo: al bel momento

siete omai del gran cimento.

Vi protegge il Dio dell'armi,
e Fifi Cicciamammà.

PAGNACCA

Dite ben: mi sento in corpo

una voglia di bravura,

nè mi sento gran paura

con Picci Pipi Macà.

Ma dov'è, che fa l'eroe?

Fa aspettarsi, od ha timore?

CAPITANO

Sono pronto, mio signore;

fuor la spada: sono qua.

FRANCUCCIO

Dunque all'armi...

Nos basta vuestro consentimiento...

(Con ternura.)

Querido Papá.

CAPITANO

(Entrando.)

Señor...

PANDOLFO

¡Eh!... ¡Señor sordo!...

Os mereceríais... basta...

yo os perdono.

Con tal de que no tenga disputas con Pagnacca,
a que os caséis con Carlotta consiento.

CARLOTTA

Mi buen Papá.

CAPITANO

¡Qué contento estoy!

(Salen.)

Escena séptima

N° 12. Final

Jardín

*Pagnacca con una antiquísima y larga espada,
Francuccio, luego el Capitano.*

FRANCUCCIO

Este es el lugar: llegó el momento

del gran desenlace.

Os protege el Dios de las armas,
y Fifi Cicciamammà.

PAGNACCA

Decís bien: siento en el cuerpo

unas ganas de gallardía,

y no siento ningún miedo

con Picci Pipi Macà.

¿Pero dónde está? ¿Qué hace el héroe?

¿Se hace esperar o es que tiene miedo?

CAPITANO

Estoy listo, mi señor;

fuera la espada: aquí estoy.

FRANCUCCIO

Entonces a las armas...

CAPITANO

All'armi...

PAGNACCA

All'armi...

FRANCUCCIO

Dunque all'armi...

LI TRE

All'armi...

Di gran core, di valore,
bella prova or si vedrà.

FRANCUCCIO

Buona sorte! Vi saluto.

(A Pagnacca.)

PAGNACCA

Dove andate? Qua restate...

FRANCUCCIO

Non conviene: a vostro aiuto
sta Fifi Cicciamammà.

(Parte.)

PAGNACCA

(Con paura)

Ah, Picci Mammaccicia!

Scena ottava

Il Capitano, e Pagnacca

CAPITANO

Presto, a noi.

PAGNACCA

Son qua... cospetto!

Piccica...

*(Pagnacca volendo cavar la spada invoca
sottovoce, e falla sempre il nome di Fifi
Cicciamammà.)*

CAPITANO

Che barbottate?

PAGNACCA

Niente... fuori...

CAPITANO

A las armas...

PAGNACCA

A las armas...

FRANCUCCIO

Entonces a las armas...

LOS TRES

A las armas...

del gran corazón, del valor
una buena prueba ahora se verá.

FRANCUCCIO

¡Buena suerte! Me despido.

(A Pagnacca.)

PAGNACCA

¿Adónde vais? Quedaos aquí...

FRANCUCCIO

No conviene: para ayudaros
está Fifi Cicciamammà.

(Sale.)

PAGNACCA

(Con miedo.)

¡Ah, Picci Mammaccicia!

Escena octava

El Capitano y Pagnacca.

CAPITANO

¡Rápido, luchemos!

PAGNACCA

Aquí estoy... ¡maldición!

Piccica...

*(Pagnacca queriendo sacar la espada, invoca
en voz baja, y falla siempre el nombre de Fifi
Cicciamammà.)*

CAPITANO

¿Qué farfulláis?

PAGNACCA

Nada... fuera...

CAPITANO Ebben, che fate?	CAPITANO ¿Se puede saber qué hacéis?	e scusa chiedo, e grazia... per le insolenze usategli...”	y disculpas pido, y merced... por las insolencias a él infligidas...”
PAGNACCA (Mamma Ciccìa, Cicciamammà!)	PAGNACCA (¡Mamma Ciccìa, Cicciamammà!)	CAPITANO Va bene?	CAPITANO ¿Está bien?
CAPITANO Che si fa?	CAPITANO ¿Qué hacemos?	PAGNACCA Va benissimo.	PAGNACCA Está muy bien.
PAGNACCA (Esca alfin l’invitta spada, e l’incanto seguirà.) (Con lazzi comincia a cavar la spada.)	PAGNACCA (Que salga de una vez la invicta espada, y el hechizo vendrá.) (Con aspavientos empieza a sacar la espada.)	CAPITANO Un bacio... (Lo bacia.)	CAPITANO Un beso... (Le besa.)
CAPITANO Metti mano alla tua spada e il valor deciderà.	CAPITANO Échale mano a tu espada y el valor decidirá.	PAGNACCA Sua bontà... (Seguitando a leggere come sopra.) “E in segno di amicizia... Carlotta a lui rinunzio. Conosco il mio de... me... merito... perchè son brutto, e inabile.” Oh! Questo poi non regge!...”	PAGNACCA Su bondad... (Sigue leyendo.) “Y en señal de amistad... a Carlotta renuncio a favor de él. Conozco mi de... mé... mérito... porque soy feo y torpe.” ¡Oh! ¡Esto sí que no se sostiene!...
PAGNACCA (Pagnacca cava un piccolo tronco di spada, e maravigliato esclama.) Oh!...	PAGNACCA (Pagnacca saca un pequeño trozo de espada y maravillado exclama.) ¡Oh!...	CAPITANO (Presentandogli una spada.) Qua dunque...	CAPITANO (Amenazándolo con una espada.) Entonces...
CAPITANO Coraggio...	CAPITANO Ánimo...	PAGNACCA Alto là.	PAGNACCA Alto ahí.
PAGNACCA Eh!	PAGNACCA ¡Eh!	CAPITANO Cedetela...	CAPITANO Cededla...
CAPITANO Cos’è stato?	CAPITANO ¿Qué ha pasado?	PAGNACCA Rinunzio.	PAGNACCA Renuncio.
PAGNACCA (Ah Pici, tu m’hai burlato!) Deh! La vita per pietà. (Al Capitano umiliandosi a lui.)	PAGNACCA (¡Ah, Pici, tú me has burlado!) ¡Venga! ¡La vida, por piedad! (Al Capitano, humillándose ante él.)	CAPITANO Firmate...	CAPITANO Firmad...
CAPITANO (Cava un foglio, ed un piccolo calamaio.) Questa carta sottoscrivete.	CAPITANO (Saca una hoja y un pequeño tintero.) Firmad este papel.	PAGNACCA Sono qua. (Sottoscrive il foglio.) (Briccon di Piciccà!)	PAGNACCA Ya voy. (Firma la hoja.) (¡Piciccà, bribón!)
PAGNACCA Io...	PAGNACCA Yo...		
CAPITANO Sì, sottoscrivete.	CAPITANO Sí, firmad.		
PAGNACCA (Legge) “Io supplico di core... al Capitan Belfiore...	PAGNACCA (Lee.) “Yo suplico de corazón... al Capitan Belfiore...		

Scena ultima

*Carlotta, Pandolfo, Lisetta, Francuccio, i quali
escono appena Pagnacca avrà sottoscritto.
Tutti fuorchè Pagnacca.*

CARLOTTA, LISETTA, PANDOLFO, FRANCUCCIO
Evviva Don Pagnacca,
l'eroe di nostra età!
Viva, viva, Don Pagnacca,
sí, l'eroe di nostra età!

PAGNACCA
Burlatemi, lo merito;
Ridete: ben mi sta!

CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, PANDOLFO,
FRANCUCCIO
Evviva Don Pagnacca,
l'eroe di nostra età!

CAPITANO
Alfin sei mia, Carlotta!
Costante amor ci unisce.

CARLOTTA
M'incanta e mi rapisce
la mia felicità.

LI DUE
M'incanta e mi rapisce
la mia felicità.

CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, PANDOLFO,
FRANCUCCIO
Evviva Don Pagnacca,
che allegri ci fa star!

FRANCUCCIO
Dammi la man, Lisetta,
e ci consoli Amore.

LISETTA
(Dandogli la mano.)
Io te la do col core,
che sempre t'amerà.

Escena última

*Carlotta, Pandolfo, Lisetta, Francuccio, que
aparecen en cuanto Pagnacca haya firmado.
Todos menos Pagnacca.*

CARLOTTA, LISETTA, PANDOLFO, FRANCUCCIO
¡Viva Don Pagnacca,
el héroe de nuestra época!
¡Viva, viva, Don Pagnacca,
sí, el héroe de nuestra época!

PAGNACCA
Burlaos de mí, me lo merezco;
reíos: ¡me está bien empleado!

CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, PANDOLFO,
FRANCUCCIO
¡Viva Don Pagnacca,
el héroe de nuestra época!

CAPITANO
¡Al fin eres mía, Carlotta!
Un firme amor nos une.

CARLOTTA
Me encanta y me arrebató
mi felicidad.

LOS DOS
Me embelesa y me arrebató
mi felicidad.

CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, PANDOLFO,
FRANCUCCIO
¡Viva Don Pagnacca,
que tanto nos alegra!

FRANCUCCIO
Dame tu mano, Lisetta,
y que el Amor nos bendiga.

LISETTA
(Dándole la mano.)
Yo te la doy con el corazón,
que siempre te amaré.

CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, PANDOLFO,
FRANCUCCIO
Un vivo giubilo
c'innondí el petto;
consolí l'anima
dolce diletto,
soave, amabile
felicità!

Fine dell'Opera buffa

CARLOTTA, LISETTA, CAPITANO, PANDOLFO,
FRANCUCCIO
Que un gran júbilo
nos inunde el pecho;
que nos alegre el alma
un dulce placer,
¡una suave y amable
felicidad!

Fin de la ópera bufa

**Revisión del original y traducción
de Beatrice Binotti
(*The Rubini Bunch*)**

NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN

Sumergirse en la traducción de un texto teatral como *Il finto sordo* siempre es una tarea apasionante, y también ardua algunas veces.

Lo primero y fundamental es el trabajo de investigación filológica: en esta ocasión hemos partido de la única fuente que hoy se conserva, la partitura autógrafa de Manuel García (1831) custodiada en la Biblioteca Nacional de Francia en París, con una letra ilegible por momentos, tachones, errores de ortografía y, por supuesto, casi sin signos de puntuación. Para “entender” esta partitura hemos usado como referencia el libreto impreso en 1805 en Milán, con texto de Gaetano Rossi (*Pamela, e Il finto sordo, Farse in musica di composizione del Maestro Farinelli da rappresentarsi nel Teatro Carcano la primavera dell'anno 1805*).

Una vez resuelta la definición del original, nos encontramos con los retos que nos plantea

el lenguaje. Por un lado, el ritmo endiablado y los dobles sentidos en los que se basa la farsa; por otro, la mezcla de tratamiento entre los personajes, que juegan continuamente entre el “tú”, el “vos” y el “usted”.

A todo ello se une la cuestión teatral, en el sentido de que la traducción tiene que adaptarse a la puesta en escena. Aunque este texto no se traduce para ser dicho o cantado directamente por los intérpretes, sino para ser leído por el público, sí tiene que respetar los códigos que pueda haber en esta nueva producción. Si, como en este caso, el director elige transportarnos a los maravillosos años veinte del siglo xx, quizá lo que hubiéramos traducido como “candil” aquí se convierte en “lámpara” o incluso en “linterna”, quién sabe... ¡Es la magia del teatro!

Beatrice Binotti

Il finto sordo: una tradición centenaria



La trama de *Il finto sordo* traslada a los escenarios, bajo el pretexto de la comedia, uno de los debates que surcaron la Europa dieciochesca: la libertad de la mujer para casarse con un cónyuge de su elección. En un momento histórico en el que se defiende la libertad del individuo (hombre o mujer) como principio inquebrantable, los matrimonios concertados reciben la crítica de los ilustrados, que a menudo emplean la sátira para censurar esta práctica.

El debate, que ocupará por igual a dramaturgos como Moratín (*El sí de las niñas*, 1801) y a pintores como Goya (*La boda*, 1791-1792), había inspirado a Carlo Goldoni su comedia en un acto *L'osteria della posta*. Esta obra teatral, escrita en 1762 para ser representada en el teatro privado del marqués Francesco Albergati Capacelli, supone el inicio de una tradición que cristaliza en la trama de *Il finto sordo* y se prolonga más allá de la ópera de Manuel García.

VERSIONES DEL LIBRETO

A lo largo de la historia, *Il finto sordo* ha conocido distintas versiones:

1

La primera versión del libreto de *Il finto sordo* escrita por Gaetano Rossi (1774-1855) data del año 1804, y fue utilizada por Ignazio Girace para componer una “farsa cómica en música” titulada *Il Sordo*. El título coincidía con el de un *intermezzo* de Niccolò Piccini estrenado en Nápoles

Francisco de Goya, *La boda*. Óleo sobre lienzo, 1791-1792 (Madrid). © Museo del Prado

en 1775, cuya relación argumental con *Il finto sordo* no ha sido establecida hasta el momento.

2

Más tarde, el propio Rossi realizó una adaptación del texto que fue empleada por Giuseppe Farinelli para componer *Il finto sordo*, que se estrenó en el Teatro Carcano de Milán en 1805. De esta misma obra se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia (FRBNF 33392876) un libreto en italiano con traducción al francés (*Le sourd, ou l'auberge pleine, opéra buffon en deux actes*). De acuerdo con esta fuente, la ópera fue interpretada en el Teatro de l'Impératrice de París en 1805.

3

Manuel García partió de la versión de Rossi de 1805 para componer su ópera de salón *Il finto sordo* (c. 1831). García introdujo importantes modificaciones en el texto, incluyendo la supresión de uno de los personajes (El Tenente, amico di Capitano).

4

En 1808, Rossi y Farinelli revisaron la obra de 1805 y crearon una nueva versión de *Il finto sordo* que fue estrenada en el Teatro degli Intrepidi de Florencia.

5

Al libretista Angelo Anelli se le atribuye un libreto titulado *L'osteria della posta, ossia Il finto sordo*, supuestamente datado en 1805.

6

En 1841, Antonio Bertuzzi compuso una ópera titulada *Il finto sordo*, que se estrenó en el Teatro de' Signori Condomini de Pavía. Hasta el momento se desconoce quién fue el autor del libreto.

OTRAS VERSIONES DE LA TRAMA

La trama de *Il finto sordo* ya había aparecido anteriormente como base argumental de obras de teatro de prosa y teatro musical. Con todo, la consagración del tema llegaría de la mano del teatro francés de finales del siglo XVIII, incardinándose en las líneas de la comedia burguesa preconizada por Goldoni en Italia y del drama burgués sostenido por Diderot en Francia.

1

En este contexto, el actor y escritor Pierre-Jean-Baptiste Choudard, conocido como Desforges, estrena en 1790 en el Teatro Montansier una obra titulada *Le sourd, ou l'auberge pleine*. Esta comedia en tres actos escrita en prosa gozó de un éxito notable a lo largo de todo el siglo XIX. Fue repuesta en numerosas ocasiones en distintos teatros parisinos (en 1791 en el Teatro de la República de París; en 1793 en el Teatro Montansier), y su texto conoció diversas reimpresiones (París, 1806; París, 1820; Berlín, 1830 y París, 1864, entre otras).

2

También fue adaptada a otros idiomas, incluido el castellano. En 1808, Félix Enciso Castrillón llevó a cabo una traducción que tituló *El sordo en la posada*. Esta obra, ambientada “en un pueblo junto a Granada”, se representó en el Teatro de los Caños del Peral. Su texto fue publicado en Madrid (1808) y en Valencia (1816).

3

El texto de Desforges, adaptado por Adolphe de Leuven y Ferdinand Langlé, sirvió a Adolphe Adam para componer la

opéra-comique en tres actos *Le sourd, ou l'auberge pleine*, estrenada en el Teatro de la Opéra-Comique de París en 1853.

SOBRE ESTA VERSIÓN

La edición musical de *Il finto sordo* de Manuel García realizada por Teresa Radomski, hasta ahora inédita, ha partido de la única fuente de la obra que hoy se conserva: el manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de Francia en París (MS 8382). Ante la ausencia de otras fuentes, el texto de esta partitura, revisado en paralelo al libreto de Rossi de 1805, y tomando en cuenta los ajustes realizados, ha servido para reconstruir el texto de la ópera en esta producción.

Como es habitual en la convención operística del *bel canto*, y en consonancia con la necesidad de adaptar la obra a las expectativas actuales del público, se han suprimido algunas repeticiones musicales, sin que dichas supresiones afecten al contenido global de la composición.

La canción *Passerella innamorata*, que canta el personaje de Carlotta al final de la escena quinta del Acto Primero (nº 9), ha sido sustituida por *Floris*, del propio García. Esta canción apareció publicada originalmente dentro de *Chansons Espagnoles par Manuel García père, paroles françaises de Mr. Louis Pompey, arrangées avec accompagnement de Piano par Mme. Pauline Viardot* (París, Gerard, 1875), una colección de piezas reunida por Pauline Viardot con motivo del centenario del nacimiento de su padre. Todas ellas aparecieron publicadas en francés y en castellano: es esta última versión –con texto del propio compositor– la que se interpreta en la producción.

Para componer *Floris*, García se basó en un poema de carácter popular con versos heptasílabos. La música, en compás ternario, refleja este carácter a través de un acompañamiento pianístico que evoca la sonoridad de la guitarra y una línea melódica en la que aparecen frecuentes floreos y *acciaccaturas*.



García rolé d'Otello

Chez Tacani boulevard Italien N° 11

Hacerse el sordo

Paco Azorín

Bien veo yo que la mitad, y aun las tres cuartas partes de las cosas que se oyen, son impertinentes y aun dañosas; mas para eso hay un gran remedio, que es hacer el sordo, que se puede y es el mejor de ellos: esto es, hacer orejas de cuerdo, que es la mayor ganancia. Además de que hay algunas razones tan sin ella, que no bastan párpados, y entonces es menester tapiar los oídos con ambas manos; que, pues suelen ayudar a oír, ayuden también a desoír.

Baltasar Gracián (1601-1658), *El criticón*, sabiduría práctica

No le falta razón a Gracián cuando nos aconseja hacernos los sordos ante ciertas situaciones irracionales. El conceptista, autor de otras sentencias tan conocidas como “lo bueno si breve, dos veces bueno”, nos regala este recurso dentro de un manual de sabiduría práctica. Nada mal...

El protagonista de la ópera de cámara que nos ocupa, *Il finto sordo* de Manuel

García, haciendo uso de tan elemental sabiduría se hace el sordo, no solo para desoír la charlatanería de unos personajes que mueren por la boca, sino también para sacar beneficio personal. Podríamos concluir, con permiso de Gracián, que “el sordo, si es fingido, dos veces sordo, y listo”.

No es de extrañar que Manuel García echara mano de un libreto ya existente, audaz y divertido para deleitar e instruir (Horacio *dixi*) a sus alumnos. Manuel García, tenor sevillano, compositor, empresario teatral y pedagogo, compuso

Manuel García en el papel de Otelo para la ópera de Rossini, por Langlumé. Litografía, 1822
© Biblioteca Nacional de Francia (París)



Escena de la cena en la opéra-comique de *Le sourd ou l'Auberge pleine*, de Adolphe Adam, con texto original de Desforges (1790), adaptado por Leuwen y Langlé. Estampa recortada con anotaciones manuscritas, 1853 (París, Lithographie Magnier-Théâtre de l'Opéra Comique) © Biblioteca Nacional de Francia (París)

un ejercicio de estilo, sino producir en el espectador contemporáneo un efecto semejante al que debió conseguir el maestro García con su público. Crearemos un nuevo contexto para la puesta en escena y un nuevo tiempo: un aquí y ahora que redimensione y resignifique la trama y la sirva al espectador sobre una bandeja de contemporaneidad. El vestíbulo de un lujoso hotel en el que se dan cita unos personajes extremados será nuestro punto de encuentro. Hacia la derecha, el piano bar del hotel, en el que el pianista acompaña la acción. Diversos ascensores nos dan cuenta de la monumentalidad del edificio y nos sirven para crear un loco tráfico de gente, de maletas, de anécdotas y, en definitiva, de la vida de unos personajes ligeros y divertidos instalados en el *dolce far niente*.

La comedia, frente a otros géneros menores como la farsa o la parodia, tiene un final feliz pero elevado, acabado en amor. Tradicionalmente, eso ha significado acabar en matrimonio, luego en futuro embarazo y finalmente en una nueva vida que empezará. La comedia es ese género maravilloso que va de la vida frenética a la vida nueva. Vamos a trabajar desde la verdad escénica del aquí y ahora, del estricto presente, para crear unos personajes depositarios de esa vida cambiante y rabiosamente actual, que necesitan encontrarse sobre el escenario diariamente para celebrarla. Y como la vida nos guarda siempre múltiples e inesperadas sorpresas, este lugar y esta puesta en escena también poseerá cierta capacidad de albergar lo mágico para llegar a un final sorprendente y chiflado en el que todo se resuelva a favor de los enamorados. A fin de cuentas, todo es mentira en un lugar en el que los sordos, a veces, oyen. Gracián no podría estar más de acuerdo.

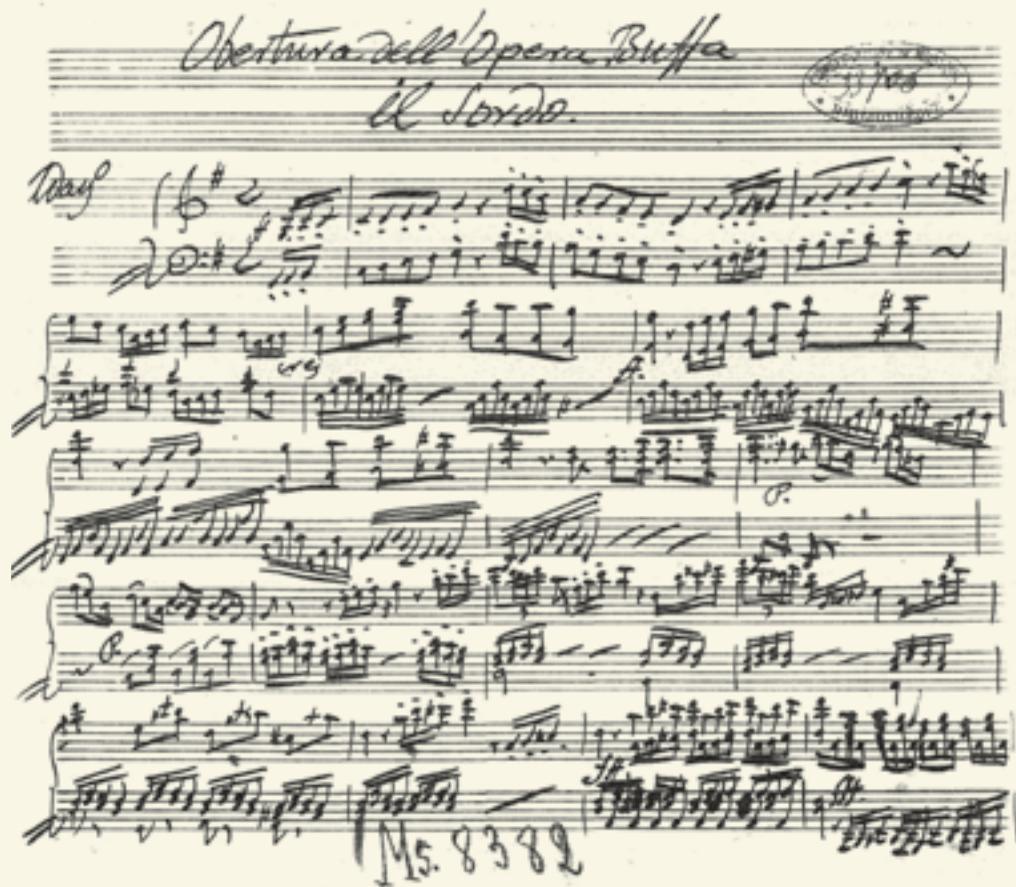
varias óperas de salón para un grupo reducido de voces con acompañamiento de piano ya al final de su vida, como es el caso que nos ocupa. Entre otras motivaciones, estas óperas estaban compuestas como instrumento de trabajo de García con sus discípulos. Son piezas maravillosas, pequeñas joyas, puesto que el artista ya no tenía que dar cuentas a nadie de su talento y de su compromiso con el arte lírico. Por ello,

son juguetes donde el autor hace gala de una libertad sin precedentes. La comedia sobrevuela todas estas óperas de salón de una manera sutil e inteligente a la vez.

Aunque García podría haber abrazado el Romanticismo que se avecinaba, decidió hacer unas obras de corte tradicional, manteniendo incluso el esquema de la *commedia dell'arte* italiana, de la que proceden casi todos sus personajes, como

por ejemplo el Capitano, protagonista de *Il finto sordo*. La trama está llena de enredos y se articula a partir del esquema de la forma cerrada tradicional: exposición, nudo y desenlace, manteniendo además las tres unidades clásicas: acción, tiempo y lugar.

Para una puesta en escena hoy en día es necesario trazar un puente entre aquel momento y la actualidad, para no realizar



Manuel García, *Opera buffa Il sordo [Il finto sordo]: Obertura*. Partitura autógrafa a tinta, 1831 (Mss 8382) © Biblioteca Nacional de Francia (París)

Bel canto en el salón parisiense: Il finto sordo de Manuel García

Teresa Radomski
Wake Forest University

Traducción: Luis Gago

Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García (1775-1832) pasó los cuatro últimos años de su vida en París, la ciudad donde había estado cantando desde 1807 y en la que había acabado siendo aclamado como uno de los más grandes tenores de su generación. A lo largo de su ilustre carrera como cantante, García fue un prolífico compositor y también un profesor de canto muy apreciado. Como fundador de L'École García¹, se le atribuyó la preservación de las valiosas técnicas belcantistas de

la Antigua Escuela Italiana, que transmitió a sus estudiantes, entre los que figuraron sus propias hijas, Maria Malibran (1808-1836) y Pauline Viardot-García (1821-1910), que se convirtieron en dos de las cantantes más importantes del siglo XIX. Su hijo, Manuel Patricio García (1805-1906), gracias a un innovador empleo del laringoscopio, describió y documentó el método pedagógico de García en tratados que no han dejado de enseñar a los cantantes y profesores de canto hasta el día de hoy².

1. Además de su escuela en París, García también había abierto una academia de canto en Londres en 1824. Para un listado de sus alumnos, véase el apartado "Manuel García: genealogías del bel canto" en este programa de mano (pp. 85-89).

2. Manuel Patricio García ha sido considerado el "inventor del laringoscopio" y el "fundador de la laringología". El laringoscopio ya había sido utilizado clínicamente en 1829 por el doctor Benjamin Guy Babington (1794-1855). Sin embargo, García hijo fue el primero en utilizar el laringoscopio para

LAS ÓPERAS DE SALÓN

Según uno de sus alumnos, Paulin Richard, las últimas obras de García fueron cinco *operette da camera*, compuestas en 1830-1831: *L'isola disabitata*, *Un avvertimento ai gelosi*, *Le cinesi*, *I tre gobbi* e *Il finto sordo*. Aunque Richard se refirió a estas obras como “óperas de cámara”, François-Joseph Fétis, en la *Biographie universelle des musiciens*, las describió como “cinq opéras de salon”. El salón parisiense del siglo XIX era el marco más característico para las reuniones intelectuales y artísticas y una significativa seña de identidad del movimiento romántico, que estaba eclosionando en la época de la muerte de García. Fue también el escenario en el que García dio a conocer a París la música española. Cautivó a los públicos de los salones con su *chaleur andalouse*, cantando canciones de su país natal (muchas de las cuales eran composiciones propias) al tiempo que se acompañaba él mismo a la guitarra. Dado que las últimas obras de García fueron concebidas para ser interpretadas en este entorno social de carácter íntimo –y típicamente francés–, resulta ciertamente apropiado referirse a ellas como “óperas de salón”³.

García creó estas óperas de salón específicamente para la educación vocal, musical y dramática de sus alumnos. Las óperas son breves, en uno o dos actos, y requieren la presencia de un reducido número de cantantes con acompañamiento de piano.

Desde el punto de vista estilístico, la música es similar a las óperas que integraban el repertorio de García a principios de siglo, pero hay ejemplos ocasionales de innovación armónica y un cierto sabor español. Resulta especialmente notable el talento de García para dar forma a animados y brillantes conjuntos, así como su capacidad para mezclar atractivas ideas italianizantes (y, ocasionalmente, españolas) con una escritura extremadamente florida, por la que sentía una inclinación especial en su doble condición de intérprete y compositor. Por encima de todo, la música de García está concebida como un vehículo para la improvisación, una destreza artística que consideraba indispensable y que esperaba, por tanto, que pusieran en práctica sus alumnos.

Compuestas al final de su vida, las óperas de salón de García reflejan sus múltiples talentos como cantante virtuoso, actor, director de escena, profesor y compositor: suponen la plasmación de más de treinta años de experiencia. Sorprendentemente, García había conseguido simultanear todas estas facetas artísticas que le apasionaban por igual. Su nieta, Louise Héritte-Viardot (1841-1918), afirmó que García componía mientras estaba enseñando, ¡con un loro como ayudante!

Por regla general, escribía sus composiciones durante sus clases, valiéndose del piano

como escritorio. ¡Qué clases tan espléndidas daba! Tenía un loro que ejercía de ayudante y este pájaro podía cantar todos los ejercicios tan correctamente que García solía decir riéndose: “Escucha a tu maestro. Mejor harías en imitarle”. Compuso una serie de óperas breves en uno o dos actos para sus alumnos y su hija Pauline, y él mismo escribía los textos sin ninguna dificultad⁴.

GARCÍA COMO PROFESOR

La anécdota citada sugiere que el estudio donde daba clases García era un lugar agradable, rebosante de canto y actividad creativa. Debía de ser realmente apasionante tener como profesor al gran Manuel García y aprender los secretos del *bel canto* del maestro en persona. Pero debía de resultar también intimidante, ya que García podía ser extremadamente duro, con un carácter violento al que daba rienda suelta con los alumnos indisciplinados. Fue el caso de su primera hija, María Malibrán, que más tarde reconocería que, sin la severidad de su padre, nunca habría alcanzado el éxito que logró como la *prima donna assoluta* de la época romántica. Su íntima amiga, la condesa Merlin, que estudió también con García, escribió una biografía de María en la que describía la pedagogía de García y de la que procede esta observación de una clase con su joven hija:

María, que tenía entonces unos catorce años, estaba esforzándose en vano por ejecutar un pasaje determinado, y al final dijo las palabras “No puedo”. Al momento, a su padre le hirvió su sangre andaluza. Clavó severamente sus grandes ojos en ella y dijo: “¿He oído bien?”. Al momento ella cantó el pasaje perfectamente. Cuando estábamos solas, le confesé la sorpresa que esto me había producido. “¡Oh! –gritó ella, apretando las manos con emoción–. Una mirada de mi padre enfadado tiene tal efecto que estoy segura de que me haría saltar desde el tejado de la casa sin hacerme daño”⁵.

El fuerte temperamento y la tremenda energía de García inflamaron su incesante determinación, su dedicación y su estricta disciplina, que se exigía tanto a sí mismo como a sus alumnos. Era, por encima de todo, un músico meticuloso, completo, con un oído extraordinario y una capacidad innata para la expresión improvisada. Cabe imaginar que, en Sevilla, siendo aún niño, García se quedara impresionado por el cante jondo, con su poderoso duende que inspiraba interpretaciones espontáneas, apasionadas y audaces. El frecuente uso de adornos en el canto gitano andaluz influyó sin duda en García para su manera de afrontar el estudio y la interpretación de la música clásica⁶ y buscaba conseguir esta faci-

observar sus propias cuerdas vocales mientras cantaba; una técnica que le permitió realizar descubrimientos científicos sin precedentes.

3. La hija pequeña de García, Pauline, sería una íntima amiga y colega de artistas muy vinculados con el salón, George Sand y Frédéric Chopin. Pauline Viardot-García fue la organizadora de salones que pasaron a ser legendarios, frecuentados por los más grandes artistas e intelectuales de la época. Al igual que su padre, compuso óperas de salón para sus alumnos: *Trop de femmes* (1867), *L'ogre* (1868), *Le dernier sorcier* (1869), *Le conte de fées* (1879) y *Cendrillon* (1904).

4. Louise Héritte-Viardot, *Memories and Adventures*, trad. ing. E. S. Bucheim (Londres, 1913; reimpr. Nueva York: Da Capo, 1978), vol. I, pp. 4-5. La afirmación de Héritte-Viardot de que las óperas de García fueron escritas para sus estudiantes y para su hija Pauline (su madre) pueden referirse a Pauline como pianista más que como cantante.

5. Condesa María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo Merlin, *Memoires of Madame Malibrán. With a Selection From Her Correspondence And Notices of The Progress Of The Musical Drama In England, in Two Volumes*, 2ª edición, Londres, Henry Colburn, 1844, vol. 1, pp. 4-5.

6. Como señala Andrés Moreno Mengíbar en su artículo, no existe ningún documento que confirme la formación de García como niño de coro en la catedral de Sevilla. Sin embargo, estudió probable-

lidad en sus estudiantes. Según uno de sus famosos discípulos, el tenor francés Adolphe Nourrit, García mantenía que “un verdadero cantante debería ser capaz de improvisar diez, o incluso veinte [candencias] si así lo desea. Porque el único cantante de verdad es el que es un músico de verdad”⁷. En consecuencia, además de la técnica vocal y el *solfeggio*, los alumnos de García habían de estudiar piano, armonía, contrapunto y composición, con una formación al máximo nivel. Una educación musical exhaustiva resultaba esencial para el desarrollo de la agudeza auditiva, que permitía a los cantantes improvisar como solistas, así como una interpretación correcta en conjuntos que exigían una afinación perfecta y una precisión coordinada.

Los estudiantes de García habían de pasar por un régimen riguroso de educación vocal sistemática por medio de las numerosas variaciones melódicas que compuso para sus *Exercises and Method of Singing* [Ejercicios y método de canto]⁸. Sin embargo, el principal objetivo de García como profesor era ayudar a sus alumnos a descubrir su propio impulso creativo:

Su método era tocar un acorde al piano y decirles: “Ahora canta el pasaje que tú quieras”, y les hacía ejecutar un pasaje de este modo diez o doce veces seguidas. El resultado era

que el alumno cantaba precisamente aquello que se adecuaba a su voz y que le sugería su propio gusto. Los ejercicios de solfeo, interpretados de este modo, presentaban un carácter muy personal que venía sugerido por el sentimiento de ese momento. Otra ventaja de este modo de estudiar era que el alumno acababa dominando por completo su voz a fuerza de ejercitar su propia inspiración y se sentía libre de seguir los dictados de su propio gusto sin miedo ni vacilación⁹.

En última instancia, las óperas de salón de García constituirían un medio que servía a sus alumnos para transformar esa formación vocal y musical sistemática en expresión artística espontánea. Cantar en el ambiente cordial del salón permitía a sus estudiantes adquirir desenvoltura y confianza, que les servirían de preparación para unas carreras muy exigentes. Las óperas de salón se convertirían en el método de instrucción predilecto –además del más eficaz– para los alumnos de García.

IL FINTO SORDO

Manuel García compuso *Il finto sordo* en 1830-1831, basándose en dos versiones de un libreto de Gaetano Rossi (1774-1855) al que había puesto música previamente Giuseppe Farinelli (1769-1836) para su representación en el Teatro Carcano

(Milán, 1805) y en el Teatro degli Intrepidi (Florencia, 1808)¹⁰. Rossi, un prolífico libretista que se refería a sí mismo como un “charlatán” [*parolaio*] más que como un poeta, escribió textos para varios compositores de ópera importantes, como Rossini (*Tancredi*, *Semiramide*), Donizetti (*Linda di Chamounix*) y Meyerbeer (*Il crociato in Egitto*). García había utilizado otro libreto de Rossi para su ópera semitrágica en dos actos *La figlia dell'aria*, que representó en 1826 con su propia compañía en el Park Theatre de Nueva York. Rossi sobresalía en el género de la farsa, que surgió en Venecia en la década de 1790 y conservó su popularidad durante todo el siglo XIX. Su libreto de 1805 para *Il finto sordo* es una ópera en un solo acto, definida como “farsa in musica”; la versión posterior de 1808, en dos actos, lleva por subtítulo “dramma giocoso per musica”. La música de García para *Il finto sordo* contiene los dos actos del *dramma giocoso* al tiempo que conserva una parte más extensa del texto de Rossi de la farsa en un solo acto. En la primera página de la obertura, García escribió: “Obertura dell'Opera Buffa *Il Sordo*”. Es posible que García favoreciera la denominación *opera buffa* para describir el formato que utilizó para *Il finto sordo*, integrado por diferentes números (arias y conjuntos) enlazados por medio de *recitativo secco*. Además, como *primo tenore* que había sido a comienzos del siglo XIX, García poseía una considerable experiencia en el género de la *opera buffa*; de manera especialmente destacada

como el tenor para el que Rossini creó el papel de Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*, quizá la *opera buffa* más famosa de todos los tiempos.

Il finto sordo es ciertamente una típica *opera buffa*, con un argumento y unos tipos de personajes que derivan de la *commedia dell'arte*. Un anciano y rico bufón, Pagnacca, quiere casarse con una encantadora joven, Carlotta, que está enamorada de un militar joven y gallardo (El Capitano). Pagnacca ha pagado una gran cantidad de dinero al padre de Carlotta, Pandolfo, para concertar el matrimonio. Capitano burla inteligentemente a Pagnacca fingiendo estar sordo, enfureciendo al viejo con descaradas insinuaciones a Carlotta en presencia de Francuccio (el posadero), Lisetta (la criada-confidente de Carlotta) y Pandolfo. Todos aconsejan a Pagnacca que se compadezca del Capitano debido a su “sordera”, permitiendo con ello que el joven siga cortejando a Carlotta, que explica a Pagnacca que corresponde al cariño del Capitano por pura compasión. Hay frecuentes momentos de confusión mientras los amantes persisten en su engaño, con la ayuda de Lisetta y Francuccio, que a su vez se enamoran en el curso de la acción. Pagnacca queda en ridículo cuando intenta de manera poco convincente retar al Capitano en duelo, empuñando una “espada mágica” que le ha dado Francuccio. Cuando la falsa arma demuestra su ineficacia, Pagnacca se ve obligado a transigir, renunciando a sus pretensiones sobre Carlotta. La ópera

mente con el maestro de capilla, Antonio Ripa, y también con el violonchelista e instrumentista de tecla Juan Almarcha, que estuvo en activo en la colegiata de San Salvador de Sevilla.

7. Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, París, J. Hetzel, 1886, vol. 1, pp. 241-242.

8. Manuel del Pópulo Vicente García, *Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment for the Piano Forte, Composed and Dedicated to Miss Frances Mary Thompson*, Londres, T. Boosey & Co. Importers & Publishers of Foreign Music, [1824].

9. Condesa de Merlin, *Memoires Of Madame Malibran*, vol. 1, pp. 21-22.

10. El libreto de Rossi de 1805 consta de un solo acto; el libreto de 1808 de dos actos. La versión de García se ajusta más de cerca al texto de Rossi de 1805, aunque su ópera está en dos actos, correspondiéndose en parte con la división de escenas de Rossi en 1808. Rossi escribió también un libreto anterior, titulado *Il sordo*, al que puso música Ignazio Girace y que fue representado en el Teatro San Benedetto de Venecia en 1804. El libreto de Rossi de 1804 es muy diferente de sus versiones de 1805 y 1808, aunque los nombres de los personajes son similares.

termina con todos alabando burlonamente a Pagnacca, “¡el héroe de nuestro tiempo!”

García, que poseía un especial don para el tiempo teatral, no dudó en modificar los libretos originales en que se basaban sus óperas de salón. Introducía cortes considerables, reordenaba versos, cambiaba palabras e insertaba partes sustanciales de textos propios para las arias y conjuntos que añadía a la ópera. Los personajes que no le resultaban atractivos los eliminaba por completo; en *Il finto sordo* de Rossi, es lo que sucedió con el rol de Il Tenente, amigo del Capitano, cuyos versos fueron cortados o asignados a otros personajes. Como veterano actor y director de escena, García sabía muy bien cómo entretener al público, y como cantante sabía instintivamente cómo escribir texto que se prestara con facilidad a un tratamiento melódico. Sus adaptaciones de libretos estaban inteligentemente concebidas para desarrollar los personajes y mejorar la trama dramática. Además, los textos del propio García resaltaban su característica expresión creativa en pasajes musicales tanto declamatorios como *cantabile*.

Entre sus cinco óperas de salón, *Il finto sordo* sobresale verdaderamente como un método de *bel canto*. García introdujo copiosos adornos dentro de la partitura, que servían de plantillas para que sus alumnos improvisaran sus propios adornos. Cada pieza está concebida a propósito para desarrollar técnicas vocales y destrezas musicales específicas, como la afinación exacta y la coordinación en la interpretación de los conjuntos, que constituía una prioridad absoluta para García. En consecuencia, aprovechó las oportunidades que ofrecía el libreto de Rossi para que cantaran dos o más personajes: tres dúos, un quinteto y dos finales (uno para cada acto), en los

que los seis personajes interpretan una “cadena” ininterrumpida de piezas. García añadió a ello otros dos dúos y un trío, concebidos especialmente para resaltar una interacción entre los personajes que se encontraba ausente en el libreto de Rossi. De resultas de ello, *Il finto sordo* es una ópera en la que el canto de conjuntos prevalece sobre las arias a solo.

La ópera comienza con vigorosas escalas en el piano, el punto de partida para una enérgica obertura cuyo concepto es esencialmente orquestal, con dejos de Rossini, con pasajes que se repiten y aceleran para que crezca la emoción en todo momento. Francuccio, el posadero, canta una cadenciosa cavatina, “Quante cose sono al mondo”, que recuerda a un minueto, pero con un cierto sabor rítmico español. Alaba los atributos de las mujeres, cantando rouldes vocales que pasan a ser cada vez más entusiastas con los cambios de compás y la aceleración del *tempo*. A renglón seguido regresa al minueto original, pero ahora todavía con más adornos.

Para anunciar la llegada de Pagnacca y Carlotta a la posada, García escribe una pomposa introducción: “Ritorna Don Pagnacca”. Pagnacca se pavonea, jactándose de su prometida con pretenciosas vocalizaciones, insistiendo en que se abraza con él. Carlotta rechaza dulcemente a Pagnacca, recordándole que aún no están casados. Pero cuanto más lo rechaza ella, más arrobado se muestra él. García transmite la cómica situación con un brillante dúo: el agitado Pagnacca se queja de que está ardiéndole la cabeza, mientras, al mismo tiempo, Carlotta emite deslumbrantes –y humorísticos– comentarios en coloratura. Después de que los dos se retiren (a habitaciones separadas), llega el Capitano a la posada, vestido como un viajero en

busca de alojamiento. Francuccio le dice que la posada está llena, pero el Capitano finge no haberle oído, distorsionando adrede las palabras de Francuccio, con lo cual consigue una habitación. Su divertido diálogo adopta la forma de un animado dúo, “Ma, signore, voi credete”, durante el cual el enfadado Francuccio se da cuenta poco a poco de que el Capitano debe de estar sordo. Ignorando la frustración de Francuccio, el Capitano habla en términos generosamente laudatorios de París como una ciudad llena de rincones hermosos, caballos y mujeres, mientras que Francuccio musita “Che m’importano i cavalli!”. Aquí percibimos un inteligente toque de García, que cambió la localización de Milán (el lugar en que se desarrollaba el libreto de 1805 al que puso música Farinelli) a París, donde el público de los salones debió de mostrarse encantado con la referencia del Capitano a su propia ciudad.

Pagnacca tiene hambre y grita para que acuda un camarero; quien llega es, en cambio, el Capitano, que trata a Pagnacca como un criado, pidiéndole que le saque las botas. Acompañada por su padre, Pandolfo, entra Carlotta en pleno intercambio de insultos entre los dos. Ella y el Capitano se miran amorosamente, mientras Pagnacca está que echa chispas. Francuccio informa a Pagnacca de que el Capitano está sordo y que, por tanto, debería tratarlo con delicadeza, ya que, si no, su conducta puede volverse muy violenta. La confusión da paso a un extenso quinteto en tres secciones (“E vuol restar per forza!”), en el que los cinco personajes expresan sus reacciones y los diversos objetivos que persiguen. García utiliza con gran destreza técnicas compositivas tradicionales para expresar la situación dramática: Carlotta y el Capitano reflejan sus sentimientos cantando en un

canon estricto, alternando cascadas de escalas que transmiten eficazmente sus emociones. Entretanto, los otros personajes intercambian tersas exclamaciones. La emoción va ascendiendo hasta llegar a un impresionante clímax (con Carlotta cantando en la zona más aguda de su tesitura) hasta que, de repente, todos se paran (en un inesperado acorde de La bemol mayor), y el enfurecido Pagnacca exclama “Finiamo questa burla!”. Esto provoca que el Capitano declare abiertamente su amor por Carlotta: “Questa è mia, e mia sarà!”. Repite la frase con una velocidad vocal cada vez mayor hasta que se detiene (bajo un calderón, colocado por García para indicar una cadenza), lo que marca la transición hasta una sección lenta, reflexiva (Adagio), en un modo melancólico (Mi menor). Los personajes reiteran sucesivamente un sentimiento de inquietud, “Ahimè, chi vede mai...”, con cada uno de los personajes repitiendo la misma serpenteante melodía. Esto crea un efecto espectacular cuando las voces se solapan al tiempo que van adoptando luego rumbos separados hasta fundirse finalmente en frases marcadas *staccato*. Las líneas vocales se ensanchan gradualmente hasta un acorde final que se “hincha” durante el tiempo que se mantiene (< >; *messa di voce*) al final de la sección. Luego, pillando a los oyentes por sorpresa, las emociones de todos los personajes explotan en la acalorada sección Allegro que impulsa el virtuosístico quinteto de García hasta una impresionante conclusión.

Tras maldecir al sordo, Pagnacca se queja de que tiene hambre. Pero, cuando Francuccio sirve la cena, el Capitano finge que oye decir a Pagnacca que no quiere comer y da por hecho que la comida es para él. Furioso, Pagnacca coge la comida de la mesa y se la mete en los bolsillos, salien-

do de la habitación. El Capitano le pasa una nota a Carlotta, pidiéndole que la lea cuidadosamente y ella promete que hará cualquier cosa por él.

Entretanto, Francuccio ha estado observando fijamente a Lisetta, la criada de Carlotta. Tomando unos pocos versos del libreto de Rossi, García crea un dúo delicioso, “Ascolta, mia diletta”, que utiliza una sincopación rítmica para transmitir su encuentro cargado de coqueteo. Francuccio hace insinuaciones amorosas, afirmando que nadie podrá verlos en la oscuridad, pero Lisetta necesita estar convencida de que él se casará con ella. Se suceden preguntas y respuestas (“Mi sposerai?”, “Ti sposerò”); Francuccio jura que se casará con ella, pero no habrá de ser una esposa celosa. Lisetta le asegura que será muy dulce (“molto sarò, molto dolce, sì”) y los dos se lanzan a cantar juntos una alegre afirmación de su felicidad (“Oh, che diletto, che contentezza”), semejante a una jota, en rápidos pasajes que exhiben la *agilità* que García esperaba de todos sus estudiantes, bajos y barítonos incluidos. Lisetta y Francuccio sincronizan su pasión, cantando a contratiempo (“Sente la gioia che mai provò”) en un virtuosístico *tour-de-force* para ambos cantantes.

Pagnacca empieza finalmente a comer, cavilando sobre si Carlotta lo ama realmente. Recuerda algo que le dijo su abuela: “¡Las mujeres nunca dicen la verdad!”. Se trata en realidad de una máxima del propio García, que insertó en el libreto de Rossi para introducir una canzone reflexiva, “Se la donna vi dice di ‘no’”, compuesta especialmente para Pagnacca, el personaje

con que es posible que García estuviera tratándose a sí mismo, dado que él seguía cantando junto a sus alumnos. El pomposo Pagnacca habría procurado, de hecho, un personaje ideal al extravertido García, que adoraba las astracanadas y que no disfrutaba con nada más que con lucirse delante de un público¹¹.

Tras el soliloquio de Pagnacca, reaparece el Capitano y se hace con la llave de la habitación del viejo. Las objeciones de Pagnacca son desfiguradas a propósito por el Capitano “sordo” como advertencias de la posibilidad de que haya ladrones en la habitación, y asegura entre risas a Pagnacca que no tiene miedo. Solo en la oscuridad, Pagnacca lamenta que su matrimonio haya empezado con mal pie; tendrá que dormir solo en el sofá, sin Carlotta a su lado.

Ahora comienza una prolongada sucesión de piezas que integran el *Finale* del primer acto de la ópera. El hábil empleo, una vez más, de la técnica contrapuntística por parte de García vuelve a animar la situación: mientras Pagnacca duerme profundamente en el sofá, el Capitano, Carlotta, Francuccio y Lisetta dan vueltas en la oscuridad, sin verse unos a otros. El Capitano, que está esperando a Carlotta, pronuncia la primera frase, “Tutte è cheto: avvolge il mondo”, seguida sucesivamente por los demás personajes mientras buscan impacientemente a sus amantes. Carlotta y Lisetta encuentran el sofá, y se sientan encima de Pagnacca, que se despierta aterrorizado, pidiendo ayuda a gritos. Al principio, nadie reconoce a Pagnacca, pero cuando se dan cuenta de

quién es, lo acusan de estar loco, a pesar de su intento por explicar que estaba simplemente intentando dormir. Sigue un divertido canon (“Io non vi credo”) cuando Carlotta, Lisetta, el Capitano y Francuccio se burlan sucesivamente de Pagnacca. Esto continúa avanzando por medio de un animado intercambio de intervenciones (“Ma questa è una mania”), seguido de un brío frenético hasta la conclusión (“Ma che avete?”), con sorprendentes cambios armónicos bajo una continuada serie de insultos a cargo de las dos parejas, mientras Pagnacca replica furiosamente (y en vano).

El Acto Segundo se abre con Carlotta confiándose a Lisetta, que promete ayudarle a fugarse con el Capitano. Aquí García crea un dúo original, “Fidate in me, Signora”, que ilustra la estrecha relación entre las dos mujeres, al tiempo que proporciona una música hermosa, florida y llena de desafíos técnicos que requiere un extraordinario control de la respiración, afinación perfecta y coordinación para pasajes de coloratura simultáneos.

Pagnacca no puede tolerar a ese “sordo insufrible” y jura que el Capitano pagará por su conducta. El Capitano entra, sonriendo, y pregunta “¿Cuándo?”. Pagnacca se queda de piedra al enterarse de que el Capitano no está sordo; de hecho, ha comprendido los insultos de Pagnacca y le reta a batirse en duelo. Pagnacca comienza el dúo, “Son chi sono, cospettone!”, y trata de evitar el enfrentamiento ofreciéndole tabaco, pero el Capitano continúa amenazándolo. Cuando la agitación y el miedo de Pagnacca crecen, se lanza a cantar rápidas escalas y *arpeggi* extremadamente difíciles (que García debió de interpretar brillantemente) al darse cuenta de que él –y su gran tripa– no podrán escapar del Capitano.

Carlotta y Lisetta han podido oír el desafío del Capitano a Pagnacca y se muestran preocupadas; entra Pandolfo diciendo que tiene noticias importantes. García toma dos versos del libreto de Rossi para crear un trío para los tres personajes, “Il sordo veramente”: Pandolfo anuncia que el Capitán ama a Carlotta y quiere casarse con ella; ella y Lisetta fingen sorprenderse. Carlotta confía en que su padre dará su consentimiento, pero, aunque Pandolfo no quiere que se case con un loco, ya se ha firmado el contrato nupcial y hay que pagar a Pagnacca si la boda no se celebra. Todos coinciden en que Pagnacca es un memo y Carlotta cree que el Capitano va a matarlo. En un animado intercambio de intervenciones, los tres personajes van lanzándose frases musicales unos a otros y se muestran de acuerdo en “jugar bien sus cartas” para salvar la vida de Pagnacca.

Pagnacca acierta a oír a Pandolfo dar al Capitano su consentimiento para casarse con Carlotta y requiere de ella una explicación. Como respuesta, Carlotta canta una aria lírica, pero extremadamente florida, “Senti, o caro”, que dirige en primer lugar a Capitano y luego a Pagnacca. En la partitura, García ha escrito una ornamentación enormemente intrincada, concebida para que suene espontánea, dando de este modo a sus estudiantes una idea clara de cuáles eran sus expectativas como profesor con respecto al tipo de improvisaciones que habrían de llevar a cabo ellos en el momento. Carlotta canta una cadencia desmesurada (sobre la palabra “battendo”) que se extiende desde la nota más grave hasta la más aguda de su tesitura vocal, expresando cómo le late el corazón. Luego se dirige a Pagnacca en un tempo más rápido, tratando de ani-

11. Por ejemplo, en su ópera monologada, *El poeta calculista*, García interpretaba un “dúo” romántico consigo mismo, utilizando falsete para la parte femenina, y en su *L'amante* astuto encarnaba a un héroe cómico que se disfraza como una anciana tía para raptar a su amada, cantando de nuevo en falsete.

marlo con un cariño fingido al tiempo que se burla de él en un aparte.

El Capitano recuerda a Pagnacca que han acordado batirse en duelo, y se va. Aterrorizado y desesperado, Pagnacca acude a Francuccio, que afirma poseer la espada encantada de un hechicero, “Fifi Cicciamammà”. Cuando se enfrenta al Capitano, Pagnacca solo necesita sacar la espada de su vaina, tras lo cual su mágico hechizo funcionará. Redobles militares de tambor (imitados en el piano) proporcionan una introducción majestuosa del aria de Francuccio, “Allor che avete in mano la spada”, que es más declamatoria que ornamentada, como requiere la situación, y en la que Francuccio describe cómo la espada mágica dará a Pagnacca un valor sobrehumano. A gran velocidad, Francuccio recita uno tras otro los nombres de grandes héroes del pasado a los que ha protegido la espada. Después de que Pagnacca pregunte cómo funciona la espada, la explicación de Francuccio resulta florida y grandiosa.

Una noble y heroica introducción da paso al Finale, “Ecco il campo”: Francuccio declara que ha llegado el momento de la gran prueba y reclama la protección del mago Fifi Cicciamammà, gracias a la cual la espada habría de convertirse en invencible. Pagnacca se siente más valeroso; sin embargo, tergiversa el nombre de la espada, confundiendo las sílabas, que en la partitura de García están separadas por silencios de corchea. Abruptos cambios armónicos de mayor a menor refuerzan la seriedad del inminente duelo a muerte. Francuccio y

Pagnacca proclaman que la espada confundirá a cualquier rival mientras el piano toca triunfales fanfarrias (a modo de trompetas).

Cuando vuelve a sonar el majestuoso tema de la introducción, entra el Capitano y los tres hombres cantan juntos, jactándose de que habrá una gran demostración de valor, aumentando el suspense mientras el pobre Pagnacca sigue pronunciando torpemente el nombre de la espada. Cuando Pagnacca intenta frenéticamente sacar la espada de su vaina, un dramático crescendo encuentra su clímax en un acorde sin resolver. Entonces el Capitano exige saber qué está haciendo Pagnacca: “Che si fa?”. Sin embargo, en vez de proceder armónicamente hasta la esperada tonalidad mayor, García realiza un abrupto cambio a menor, mientras Pagnacca sigue forcejeando con la espada mágica, utilizando gestos hilarantes (*lazzi*) derivados de la *commedia dell'arte*¹². Finalmente consigue sacar solo un trocito de la vaina (lo que le hace exclamar “Oh!”) e implora al Capitano que le salve la vida. El Capitano presenta un documento que explica sus condiciones: Pagnacca renunciará a sus pretensiones de casarse con Carlotta, dejándola libre para poder casarse con el Capitano. García ilustra la indicación escénica de Rossi para Pagnacca, que reza “leyendo mal y con miedo” [*leggendo male e con paura*], fragmentando el texto del documento sobre una sola nota. Mientras Pagnacca balbucea las palabras, el piano adopta un aire celebratorio con una melodía victoriosa tocada en octavas. Pagnacca renuncia a sus derechos sobre

Carlotta, musitando finalmente qué bella ha sido la espada (“Briccón di Picicà”), concluyendo con un acorde que, en vez de resolver en el esperado modo menor, da paso directamente a un alegre ritmo danzable en mayor, mientras el Capitano, Carlotta, Francuccio, Lisetta y Pandolfo cantan juntos burlescamente: “Evviva Don Pagnacca, l'eroe di nostra età!”. El jocoso coro del grupo se ve interrumpido por Don Pagnacca, que admite que se merece ser objeto de burla. A continuación, el coro se repite y se ve interrumpido una segunda vez por el Capitano y Carlotta, que se expresan su amor recíproco. El coro se repite una última vez y es interrumpido en esta ocasión por Francuccio, que propone matrimonio a Lisetta, que acepta su propuesta. Una fanfarria coral conduce la ópera hacia su jubilosa conclusión:

Un vivo giubilo
c'innondi il petto;

consoli l'anima
dolce diletto,
soave, amabile
felicità.

Manuel García concibió *Il finto sordo* para que resultara atractiva tanto a los públicos de los salones parisienses como a sus alumnos, que disfrutarían encarnando a los vívidos personajes de la ópera al tiempo que lograban superar sus importantes desafíos vocales. García, que se mantenía “siempre joven, a pesar de su pelo blanco”¹³, se dedicó por completo a sus estudiantes durante los últimos años de su vida y debió de sentir un orgullo especial al escuchar sus interpretaciones. Aunque no se sabe si *Il finto sordo* llegó a interpretarse en vida de García, el humor sentimental de la ópera posee un encanto imperecedero que, junto con arias agradables, virtuosísticos fuegos artificiales y brillantes conjuntos, puede volver a deleitar a cantantes y públicos.

13. *Revue musicale* (2 de abril de 1831), p. 71.

12. En el libreto de Rossi, la indicación escénica para Pagnacca es: (*con lazzi comincia a cavar la spada*). “Lazzi” (sing. “lazzo”) hace referencia a una acción escénica o diálogo improvisado que era moneda común en la *commedia dell'arte*. La palabra se deriva de “le azioni” (sing. “l'azione”) y hace referencia a gestos y comportamientos específicos asociados con cada personaje.

Paris le 16 Juillet
1821.

27

M^r Garcia a l'honneur de faire savoir
à M^{rs} les Sociétaires de la Comédie de Feytaud,
qu'il a fini la musique du poème de M^ll^ll^l
intitulé Le deux mariages. et sollicite l'oc-
-asion pour leur renouveler son attachement
et son estime, avec la quelle a l'honneur
d'être votre dévoué serviteur

Manuel Garcia

Rue de Richelieu N.º 93.

Manuel García, compositor de ópera

Andrés Moreno Mengíbar
Crítico musical

Uno de los rasgos que mejor caracterizan la personalidad artística de Manuel García es su versatilidad y su capacidad para asimilar los lenguajes musicales de su entorno. Contemplada en la distancia, asombra la variedad de registros por los cuales deambuló su trayectoria creativa, sembrando en todos ellos una semilla de originalidad más que notable, desde sus primeras tonadillas a sus últimas óperas de cámara.

Sabemos poco aún de su formación musical, en parte por falta de documentación, en parte por la voluntad de nuestro personaje de ocultar sus orígenes a la posteridad. Muchos biógrafos, desde su amigo José Joaquín de Mora hasta tiempos más recientes, han hablado, por ejemplo, de su formación como seise en la catedral de Sevilla bajo la férula del maestro de ca-

pilla Antonio Ripa. Esta afirmación carece de confirmación documental y el nombre de Manuel García (en realidad, Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez Aguilar) no aparece nunca en las detalladas listas de niños cantorcos de la sede hispalense.

Aunque hasta hoy haya sido desconocido, el hecho es que ya en 1842, a los diez años de la muerte de García, la revista musical sevillana *El Orfeo Andaluz* abrió su primer número, el 6 de septiembre, con una biografía del compositor y cantante, aportando datos facilitados por uno de sus hermanos por entonces residente en Sevilla. Según dicho artículo, “sus padres, aunque poco acomodados, encomendaron su instrucción al pianista don Nicolás Zabala”. Poco se sabe de este músico, salvo que era ciego, que a finales del siglo XVIII ocupaba el puesto de tercer organista de la catedral sevillana, y que cayó enfermo de fiebre amarilla en la terrible epidemia de 1800. Fue posiblemente el padre

Carta autógrafa de Manuel García fechada en París el 16 de julio de 1821. © Biblioteca Nacional de Francia (París)

del Nicolás Zabala que, entre 1791 y 1829, ocupó el puesto de maestro de capilla de la catedral de Cádiz, ciudad a la que llegó procedente de Sevilla.

La coincidencia de apellidos y de fecha de traslado a Cádiz permiten pensar en una aventura común gaditana de García y del hijo de su maestro. Con el joven Zabala había coincidido también García en sus años mozos en la Colegial del Salvador de Sevilla, sede en la que nuestro músico continuó sus estudios musicales bajo la dirección del maestro de capilla Juan Almarcha. Según A. Fernández, autor del artículo de *El Orfeo Andaluz*, el pequeño Manuel dio mucho que hablar en la ciudad merced a sus dotes canoras ya desde temprana edad.

No había entonces teatros abiertos en Sevilla (desde la prohibición por motivos morales de 1779), pero la voz del pequeño cantor era muy conocida en las funciones religiosas de iglesias, conventos y hermandades sevillanas (en las ceremonias musicales del Oratorio de San Felipe Neri coincidió más de una vez García con el joven violinista aficionado José María Blanco White, con el que se reencontraría años más tarde en Londres):

En esta época solo brillaba por la dulzura, gracia y estilo de su voz; pero era tanta la fama que había adquirido bajo este concepto que las iglesias se llenaban de innumerables personas, atraídas más del encanto de su melodiosa voz que de un sentimiento religioso [...]. Cantaba en un estilo tan admirable y con tanta gala de voz que llegaban entusiasmadas familias enteras de los pueblos inmediatos (*El Orfeo Andaluz*, 6 de septiembre de 1842).

Tal fama hizo que el cabildo de la catedral ofreciese al padre que Manuel entrase a

formar parte del coro de seises, “a cuya instancia no quiso acceder su padre”.

A los quince años, mudada la voz, sus servicios ya no son precisos en el Salvador. Sevilla seguía con su teatro cerrado (no reabrirla hasta 1795) y nada podía ofrecer a quien ya quería dirigir su carrera hacia el canto, así que la opción más natural era buscar empleo en los teatros gaditanos. La falta de investigaciones sobre la ópera en Cádiz en estos años nos impide conocer con certidumbre la carrera del joven García desde sus dieciséis años hasta los veintitrés.

En función de los datos posteriores se puede sostener que en sus años gaditanos (1791-1798) se dedicó esencialmente al género de la tonadilla escénica, ese fin de fiesta musical por entonces obligado como colofón de toda comedia, zarzuela u ópera, compartiendo tablas y tonadillas con su primera esposa, Manuela Morales. Su primera composición, una tonadilla titulada *La maja y el majo* (aunque en función del manuscrito parece que el título original fue *La gitana y el majo*), de la que tenemos noticias por su interpretación en Madrid en el Teatro de la Cruz en mayo de 1798, parece haber sido compuesta como despedida en Cádiz en función de algunas alusiones de su texto. En dicha obra primera se observa que García se supedita por completo a las convenciones del género: tipos populares, expresiones castizas, ritmos folclóricos (esencialmente de seguidilla) y casi nula contaminación del estilo operístico imperante.

Gioacchino Rossini sostiene solo toda la ópera italiana, por Eugène Delacroix. García aparece caracterizado como Otello, Joséphine Mainvielle-Fodor como Rosina y Felice Pellegrini como Figaro. Litografía, 1828 (Lithographie de C. Motte)
© Biblioteca Nacional de Francia (Paris)



Théâtre Italien.
Rossini soutenant à lui seul
tout l'opéra italien.
Miroir (journal)





Figurín de Lady Artur en *Il fazzoletto* de Manuel García, por Louis Maleuvre. Estampa a color, c. 1820 © Biblioteca Nacional de Francia (París)



Figurines del Duque de Ferrara y la Princesa Leonor en *La mort du Tasse* de Manuel García, por Auguste Garneray. Litografía a color, 1821 (Lithographie de Godefroy Engelmann) © Biblioteca Nacional de Francia (París)



Pero García demostró aprender muy rápido y saber absorber con eficacia los lenguajes musicales dominantes en los teatros de la corte. Su siguiente obra, otra tonadilla titulada *La declaración*, muestra un lenguaje más maduro, menos atado a las convenciones tonadillescas y más abierto a la fusión entre el lenguaje casticista y el clasicista, al alternar seguidillas y ritmos sincopados con fermatas, cadencias y una escritura vocal virtuosística. Se evidencia en este salto el crucial contacto de García en Madrid con la gran ópera europea allí representada y con representantes de una escuela de canto más cuidada y elaborada que la que él poseía por entonces. Durante sus años madrileños (1798-1807, con un interludio malagueño entre 1800 y 1802), Manuel va escalando puestos en las compañías, desde el simple cantante de tonadillas (novenio galán en 1798) al intérprete de papeles protagonistas (*primo tenore* en 1802) en óperas de Paisiello o de Mozart. Importante retener estos dos nombres que, junto al de Cimarosa, cimentarán el estilo compositivo y el universo referencial estético en el que se moverá García el resto de su carrera, más allá incluso del inevitable influjo rossiniano.

En Madrid, pronto empieza García a ser conocido también como compositor, con primeros éxitos como *Quien porfia mucho alcanza* (1802), *El criado fingido* (1804) y, sobre todo, *El poeta calculista* (1805). El estilo va madurando de forma acelerada, pasando de la breve tonadilla a la opereta en un acto y al unipersonal que le haría famoso más allá de nuestras fronteras, con esa eficaz fusión de raíces hispanas (los dos conocidos polos de *El criado fingido* y de *El poeta calculista*) y del estilo clasicista aprendido en las óperas de Mozart, Paisiello y Cimarosa. Justo los ingredien-

tes de su posterior éxito europeo. Pero es importante señalar algo: García no imita a los maestros de la ópera italiana; aprende, asimila el lenguaje y sus recursos retóricos (las progresiones armónicas, las cadencias, la vocalidad ornamental, la instrumentación, el tipo de arias y las piezas concertantes) y los reinterpreta a la luz de su bagaje hispánico y de su voluntad de trascender los ritmos y aires tradicionales. Es probable que llegase un momento en que García se quedase algo anticuado, anclado en sus referentes clasicistas ya en los años veinte y principios de los treinta, sin acabar de asumir en su totalidad (por principios estéticos, que no por incapacidad de aprendizaje) las novedades rossinianas o belcantistas (aunque el influjo belliniano sea evidente en algún pasaje de sus últimas óperas de cámara, especialmente en *L'isola disabitata*). Pero también es verdad que esta circunstancia no priva a su música de su interés intrínseco, a menos que queramos también, en buena lógica, descartar a compositores hoy muy valorados que también se resistieron al vendaval Rossini y que se refugiaron en los horizontes apolíneos del estilo clásico.

La experiencia madrileña fue crucial para García en varios sentidos: por su contacto con la gran ópera europea del momento, por su trabajo junto a cantantes formados en la escuela de canto italiana (las hermanas Correa o Esteban Cristiani, por ejemplo) y por la constatación de los caminos de éxito que se le abrían como compositor. Si algo caracterizó a nuestro personaje toda su vida fue su inconformismo y su deseo de ir siempre más allá, de aprender más, de hacer cosas nuevas, de poner en práctica las mil y una ideas nacidas del volcán de su mente (en frase de su querido personaje Almaviva). En menos de

una década, en conclusión, Madrid y sus teatros y su público se le han quedado pequeños, y en mayo de 1807 lo encontramos en ruta hacia Burdeos.

El primer impulso de dirigir sus pasos hacia Italia es rectificado cuando Isabel Colbrán, la ya famosa soprano a quien había conocido en Madrid, lo disuade de ello y le sugiere dirigirse a París. Se da a conocer como cantante merced a su flexibilidad y estilo florido, aunque pronto comienza a ser consciente de la desventaja que posee su voz, educada en la escuela de la tonadilla (emisión natural, “de garganta”, con poca proyección y corto volumen), frente a los cantantes italianos rivales. Así que, a pesar del enorme éxito parisino de *El poeta calculista*, que hizo famoso en toda Europa el polo “Yo que soy contrabandista” (su eficaz tarjeta de visita en el continente), Manuel dirige sus pasos hacia Italia a finales de 1810 para, esencialmente, reeducar su voz y lanzarse a la arena de la gran ópera internacional.

Tras un lapso de aproximadamente un año en el que le perdemos la pista (se ha sugerido la posibilidad de un regreso a España, pero existen indicios fiables aportados por José Luis Ortiz Nuevo de su estancia en La Habana), los años italianos resultarían trascendentales para García. Primero, por la adquisición de una solidísima técnica de canto que le permitió dar el salto interpretativo definitivo tras estudiar con el tenor ya retirado Giovanni Anzani (discípulo, a su vez, de Nicola Porpora) en Nápoles. Y segundo, por el contacto directo con las fuentes primigenias de la ópera del momento, especialmente tras el encuentro con Rossini en Nápoles en 1815.

Con estas bases se lanzó a la composición de óperas bufas en italiano, batiendo-

se en el mismo terreno de compositores ya consagrados. Asombra la velocidad con la que García asimila el lenguaje y los resortes del género desde muy pronto. Y para demostrarlo, ahí está el éxito conseguido con *Il califfo di Bagdad* el 30 de septiembre de 1813 en el napolitano Teatro del Fondo; un éxito no efímero, porque se mantendría en cartel (en una época en la que solo las mejores composiciones cumplían dos años de vida en las carteleras) por varios años y en varios países. Anotemos bien la fecha (1813) para recalcar la independencia estilística de García respecto a Rossini (un tópico que cuesta desechar), porque por aquel entonces Rossini apenas si era conocido en la misma Italia.

En este mismo sentido, habría que recordar que el gran éxito rossiniano, *Il barbiere di Siviglia*, debe mucho a la influencia del sevillano. El viejo Rossini reconoció en París a Emilio Castelar que su obra maestra le debía a García más de lo que parecía. No es solo que García encarnara al Conde de Almaviva en aquel histórico estreno, o que en la primera velada se cantase una serenata sobre aires andaluces compuesta por García (luego sustituida por “Ecco ridente in cielo”), sino que, según mantiene el musicólogo Saverio Lamacchia, todo el trepidante finale del primer acto de *Il barbiere* está construido sobre el modelo del mismo momento de *Il califfo*, relación que vuelve a repetirse con el final del segundo acto. Y ahora que conocemos la música de *El poeta calculista*, es imposible no admitir la relación paternofilial entre uno de sus números (la polaca con aires de bolero “En tan dichoso instante”) y el pasaje final de *Il barbiere*, ese “Di sì felice innesto” cuyo ritmo y cuyas sincopas no pueden ocultar el origen hispano aportado por García. No en vano, tanto la primera Rosina (Geltrude

Righetti-Giorgi) como el hijo de García afirmaron que dicho pasaje final de *Il barbiere* fue compuesto por el sevillano a petición de Rossini.

A su regreso a París a finales del verano de 1816, García ofrece al exigente público parisino *Il califfo di Bagdad*, que consigue un éxito similar al italiano. Esta ópera consolida la fama de García en la capital francesa, no solo como cantante (sobre todo ahora que exhibe una forma de cantar mucho más acorde con el repertorio interpretado), sino como compositor, hasta el punto de que decide atreverse con el reto de componer óperas en francés. Primero fue *Le prince d'occasion* (1817), a la que siguió *Le Grand Lama* (1820), hasta culminar con la que se considera su obra maestra, *La mort du Tasse* (1821). En este caso hay que descubrirse de nuevo ante la capacidad de aprendizaje de García, ante su facilidad para encontrar las claves de los estilos operísticos entonces en boga, porque si los dos primeros títulos en francés eran en realidad óperas bufas cantadas en francés, *La mort du Tasse* es ya una *grand opéra* francesa: argumento dramático, declamación melódica en vez de recitativos, estilo vocal adaptado a la prosodia francesa, escenas de conjunto, ballets... Y el éxito se consiguió, no en el Théâtre Italien, sino en la Académie Royale de la Musique, la famosa Sala Favart, templo de la música francesa vetado al italianismo dominante.

Il califfo y *La mort du Tasse* evidencian la plenitud de facultades compositivas de García a principios de los años veinte. Es su gran momento, cuando la fama que emana de París se expande hacia los teatros europeos y hacen de García una de las celebridades del momento. Se puede decir que de aquí en adelante su estilo ha quedado fijado y ya apenas si mostrará

signos de evolución en la década restante de su existencia. La primera temporada londinense (1818-1819) había reafirmado y consolidado su filiación mozartiana a través de la interpretación de *La clemenza di Tito*, *Così fan tutte* o *La flauta mágica*, fijando con ello su ya acendrada vinculación con el melodismo y el estilo vocal clasicista, sin dejar de ser permeable a la moda rossiniana (más evidente, por ejemplo, en *Don Chisciotte*), sobre todo en la línea ornamental del canto. Prácticamente todo lo que conocemos de García como compositor de ópera de aquí en adelante (más de una veintena de títulos entre 1822 y 1832) presenta estos mismos estilemas, siendo una pequeña excepción la reaparición de los aires españoles en la ópera *El gitano por amor*, compuesta en México en 1828.

Allá, en tierras mexicanas (1826-1828), García se encontró con la obligación de cantar las óperas en español. Además de traducir óperas italianas suyas anteriores, compuso nuevas óperas en castellano, pero salvo en el caso ya citado, todas responden al estilo internacional ya consolidado tras sus años de cantante y compositor. Un estilo que se resume a la perfección estudiando sus últimas creaciones, las cinco óperas de cámara nacidas entre 1830 y 1832 para servir de prueba final a los alumnos de su academia de canto en París. Si *Un avvertimento ai gelosi*, *I tre gobbi* e *Il finto sordo* miran hacia el mundo de las óperas bufas de raigambre rossiniana, *L'isola disabitata* se instala en el mundo de la sentimentalidad del primer Romanticismo y hasta se atisban en ella los ecos de las primeras óperas de Bellini que García pudo escuchar en París. Por último, en *Le cinesi* miramos hacia la comedia de costumbres. Todo un resumen, al final de su vida, de una fructífera y brillante dedicación a la ópera.

MANUEL GARCÍA: HITOS BIOGRÁFICOS

Primeros años: Sevilla y Cádiz

1775

Nace en Sevilla.

Estudia con Juan Almarcha y debuta en Cádiz en fecha indeterminada (probablemente hacia 1791).

1797

Se casa con la cantante Manuela Morales.

Arriba, Teatro de los Caños del Peral, donde debuta el 16 de mayo de 1798. Abajo, Teatro del Príncipe. En 1799, García fue encarcelado tras una disputa con la guardia de este coliseo.

Málaga y Madrid



1798

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

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 porfía 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 (arriba, en un grabado de la época).

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 Anzani.



Arriba, María Malibrán, hija de García. Abajo, Teatro San Carlo de Nápoles.

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 excursión 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* y *La clemenza di Tito* en Londres.

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.

Otoño: Funda una academia de canto en Dover Street.

Publica *Exercises and Method for Singing* [Ejercicios y método de canto].



Arriba, Manuel García en el papel de Otello, su hija Pauline, y retrato de Franz Liszt, de 1827, por Charles Étienne Pierre Motte.

La aventura americana

1825

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

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. 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 está José Bonaparte. Otras óperas interpretadas incluyen *Otello* y su ópera *L'amante astuto*.

1826

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

23 de mayo: estrena *Don Giovanni*. Al estreno asiste el libretista Lorenzo da Ponte, que por entonces impartía clases de italiano en el Columbia College (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*.

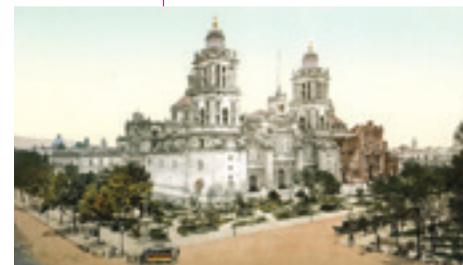
20 de diciembre: se decreta la expulsión de todos los españoles del territorio mexicano, aunque se permite a García permanecer en el país.

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.



Retratos de Ignaz Moschelless y del libretista Lorenzo da Ponte. Abajo, catedral de México.



París: parada y fonda

1828

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

1829

22 de enero: se embarca 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* dedicados a los "aficionados".

1831

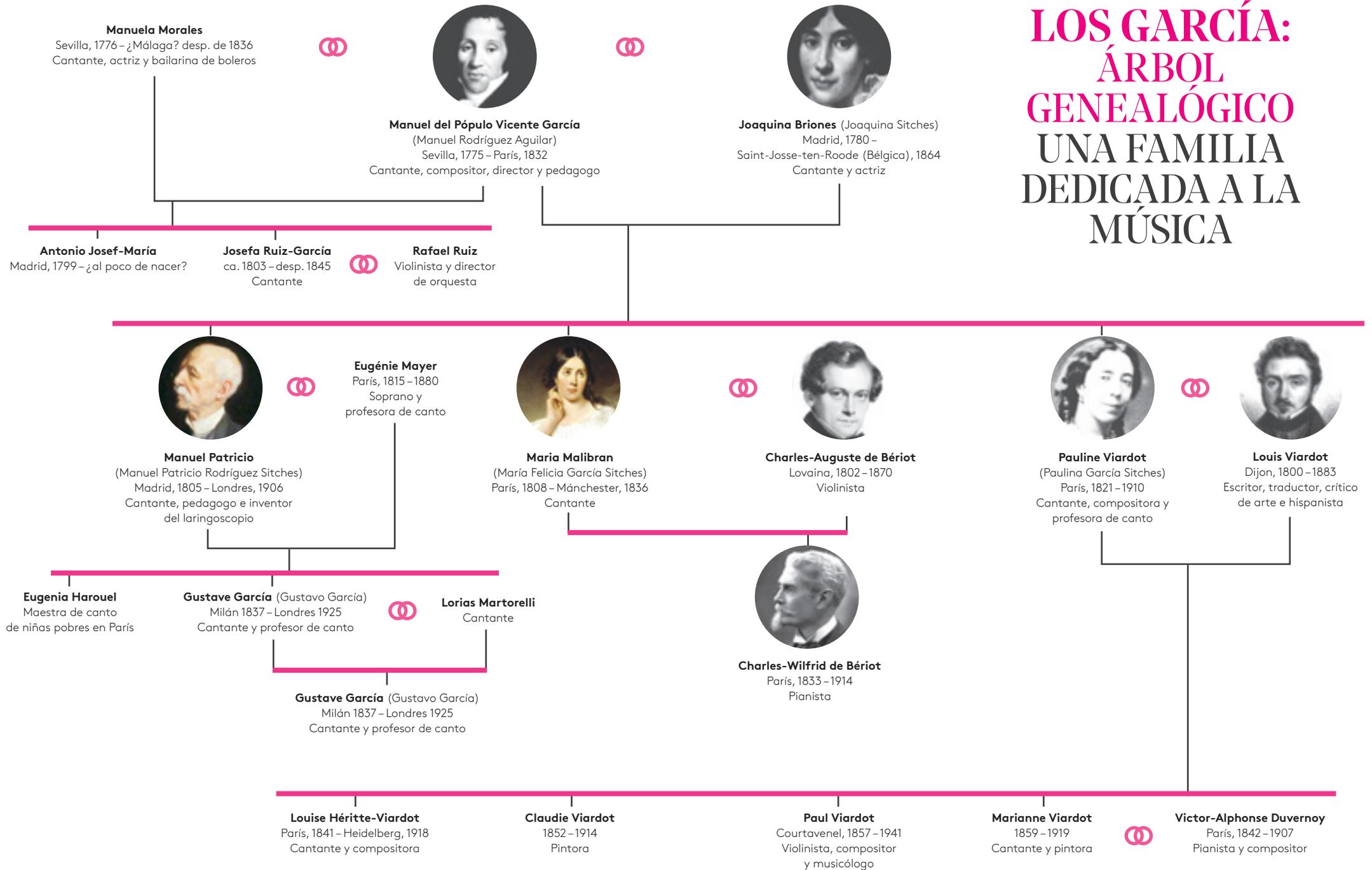
Agosto: aparece por última vez en un papel bufo de la ópera *Le vendemie di Xeres* del Conde Beramendi.

En esta época compone sus cinco óperas de cámara (incluyendo *Il finto sordo*).

1832

10 de junio: fallece en París.

LOS GARCÍA: ÁRBOL GENEALÓGICO UNA FAMILIA DEDICADA A LA MÚSICA



MANUEL GARCÍA: GENEALOGÍAS DEL *BEL CANTO*

Herederero de la gran tradición del canto italiano de los siglos XVII y XVIII, Manuel García transmitió su legado a algunos de los cantantes más famosos del momento, incluyendo a sus propios hijos. Dos de ellos (Manuel Patricio García y Pauline Viardot) fueron, además, importantes profesores que atrajeron a sus clases a cantantes llegados de toda Europa. Esta lista somera da una idea de la importancia adquirida por la “escuela” de García, cuyos miembros ocuparon el núcleo de la música vocal del siglo XIX, vinculados a compositores tan diversos como Rossini, Bellini, Verdi, Wagner, Schumann o Brahms, entre otros.

Nicola Porpora (1686-1768)

Giovanni Anzani [Ansani] (1744-1826)

Manuel García (1775-1832)



María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo Merlin, condesa Merlin (1789-1852)

Henriette Méric-Lalande (1798-1867)

Stephanie (Stefania) Favelli (c. 1800-1865)

Agathe Raimboux (1801-1877)

Albert Dommange (1802-1873)

Adolphe Nourrit (1802-1839)

Josefa Ruiz-García (1803-1850)

Manuel Patricio García (1805-1906)

Eugénie Mayer (1818-1880)

Erminia Frezzolini (1818-1884)

Henriette Nissen (1819-1879)

Jenny Lind (1820-1887)

Mathilde Marchesi (1821-1913)

Charles-Amable Battaille (1822-1872)

Camille Everardi (1824-1899)

Malvina Garrigues (1825-1904)

Julius Stockhausen (1826-1906)

Gustave García (1837-1925)

Jessie Bond (1853-1942)

Marie Tempest (1864-1942)

Maria Malibran (1808-1836)

Pauline Viardot (1821-1910)

Louise Héritte-Viardot (1841-1918)

Antoinette Sterling Mackinlay (1841-1904)

Natalia Iretskaya (1845-1922)

Paul Viardot (1857-1941)

Bianca Bianchi (1858-1947)

Anna Schoen-René (1864-1942)

Nicola Porpora (1686-1768): *compositor y maestro de canto*. Figura destacada de la Antigua Escuela Italiana de *bel canto*, entre sus discípulos se encuentran los famosos *castrati* Farinelli (1705-1782) y Cafarelli (1710-1783).

Giovanni Anzani [Ansani] (1744-1826): *tenor*. Al parecer formado con Porpora, tras su retirada de los escenarios operísticos, se dedicó a la enseñanza. García estudió con él en Nápoles en 1811.

Manuel García (1775-1832): *tenor, compositor y maestro de canto*. Estudió con el organista Juan Almarcha en Sevilla y, posteriormente, con Giovanni Anzani en Nápoles. Abrió escuelas de canto en París y Londres.



María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo Merlin, condesa Merlin (1789-1852): *escritora y novelista*. De familia noble, nació en La Habana, donde residió hasta 1802. La colaboración de su familia con José I hizo que se exiliara en París, donde se convirtió en núcleo de atracción para los exiliados liberales españoles. Tomó clases de canto con Manuel García, y fue amiga y biógrafa de Maria Malibran. Está considerada la primera escritora cubana.



Henriette Méric-Lalande (1798-1867): *soprano*. Fue una de las cantantes más destacadas de la primera mitad del XIX. Interpretó roles principales en los estrenos de *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer; *Bianca e Gerlando*, *Il Pirata* y *La Straniera* de Bellini, y *Lucrezia Borgia* de Donizetti.



Stephanie (Stefania) Favelli (c. 1800-1865): *soprano*. De origen italiano, trabajó en Viena, Milán, Venecia y otras ciudades antes de retirarse de los escenarios tras su matrimonio con el marqués Antonio Visconti.



Agathe Raimbaux (1801-1877): *soprano*. Hija de la cantante Adélaïde Gavaudan, se instaló en Londres, donde debutó en 1830 con *L'italiana in Algeri*, que interpretaría posteriormente en París. También fue aplaudida en *La Cenerentola* y *Semiramide*. Fue organizadora de un importante salón.



Albert Dommange (1802-1873): *tenor y maestro de canto*. Tuvo una exitosa carrera como cantante, profesor y administrador del Gran Teatro de Argel, ciudad en la que murió.



Adolphe Nourrit (1802-1839): *tenor*. Estudió con García durante dieciocho meses y cantó en el estreno de *La mort du Tasse* (1821), compuesta por Manuel García. Ha sido considerado el primer tenor dramático. Introdujo en Francia los *Lieder* de Schubert.

Josefa Ruiz-García (1803-1850): *soprano*. Hija de Manuel García y de su primera mujer, era presentada como su “sobrina” por el tenor. Actuó con Maria Malibran. García la describió como “una excepcional soprano *sfogato*”.



Manuel Patricio García (1805-1906): *barítono y maestro de canto*. Se formó con su padre y también recibió lecciones de Giovanni Anzani. Estudió armonía con François-Joseph Fétis y fue el primero en utilizar el laringoscopio con fines científicos. Es autor de un influyente *Tratado completo del arte del canto* (1840-1847).

Eugénie Mayer (1818-1880): *soprano*. Alumna y primera mujer de Manuel Patricio, actuó en la Opéra Comique y fue también profesora de canto. Dejó a García tras algunos años de matrimonio. Juntos tuvieron un hijo: Gustave García.

Erminia Frezzolini (1818-1884): *soprano*. Formada en la tradición belcantista, desarrolló el nuevo estilo adecuado para las óperas de Verdi, de quien llegó a estrenar dos obras: *I Lombardi* y *Giovanna d'Arco*.

Henriette Nissen (1819-1879): *mezzosoprano y maestra de canto*. Nacida en Suecia, realizó varias giras europeas antes de instalarse en 1859 en San Petersburgo, donde fue cantante en la Ópera Italiana y profesora en el conservatorio.

Jenny Lind (1820-1887): *soprano*. Nacida en Suecia, realizó una amplia gira de noventa conciertos por Estados Unidos a partir de 1850. Fue una figura muy influyente de la vida cultural y operística europea de mediados del XIX.

Mathilde Marchesi (1821-1913): *mezzosoprano*. Nacida en Alemania, destacó como maestra de canto.

Charles-Amable Battaille (1822-1872): *bajo*. Nacido en Francia, destacó en el terreno de la *opéra-comique*.

Camille Everardi (1824-1899): *tenor*. Nacido en Bélgica, destacó en la interpretación de las óperas de Bellini y Rossini.

Malvina Garrigues (1825-1904): *soprano*. De nacionalidad portuguesa, nació en Dinamarca y desarrolló su carrera en Alemania. Interpretó el rol de Isolda en el estreno de *Tristan und Isolde* de Wagner (1865).

Julius Stockhausen (1826-1906): *barítono, director y maestro de canto*. Destacó en el terreno *liederístico*: interpretó por primera vez en público el ciclo *Dichterliebe* de Schumann y Brahms compuso para él los *Magelone Lieder*. Entre sus alumnos estuvieron Hermine Spiess, Antonia Kufferath, Anton van Rooy y Max Friedlaender.

Gustave García (1837-1925): *barítono*. Hijo de Manuel Particio García y Eugénie Mayer. Escribió el libro *The Actor's Art* (1888) y fue profesor en Londres. Su hijo, Alberto García (1875-1946) fue también barítono.

Jessie Bond (1853-1942): *mezzosoprano*. Nacida en Gran Bretaña, su nombre está asociado al de las operetas de Gilbert y Sullivan.

Marie Tempest (1864-1942): *soprano*. Nacida en Gran Bretaña, también destacó en Norteamérica. Desarrolló una relevante carrera cinematográfica.



Maria Malibran (1808-1836): *mezzosoprano*. Estudió canto con su padre, *solfeggio* con Auguste Panzeron y piano con Ferdinand Hérold. Tras

debutar con diecisiete años, se convirtió en una auténtica diva del *bel canto*. Estuvo vinculada a la compañía de su padre hasta que se casó con Eugène Malibran en Nueva York. Posteriormente fue pareja del violinista Charles-Auguste de Bériot, con quien tuvo un hijo. Destacó por sus interpretaciones de Rossini y Mozart.



Pauline Viardot (1821-1910): *mezzosoprano, compositora y maestra de canto*. Hija menor de Manuel García, estudió con Reicha, Liszt y Chopin,

y sorprendió siendo aún muy joven por su amplio rango vocal. Tuvo una estrecha relación con los Schumann, George Sand, Chopin, Berlioz, Turguénev... Poseedora de una vasta cultura, se casó con el hispanista Louis Viardot. Tras retirarse de los escenarios desarrolló una importante carrera como maestra de canto y compositora. Como su padre, compuso varias óperas de salón para sus alumnos: *Trop de femmes* (1867), *L'ogre* (1868), *Le dernier sorcier* (1869), *Le conte de fées* (1879) y *Cendrillon* (1904).

Louise Héritte-Viardot (1841-1918): *cantante, pianista y compositora*. Fue la primera de los cuatro hijos de Pauline García y Louis Viardot (1800-1883).

Antoinette Sterling Mackinlay (1841-1904): *soprano*. Nacida en los Estados Unidos, estudió con Pauline en Alemania y con Manuel Patricio en Londres. Tuvo una destacada carrera en Estados Unidos y Gran Bretaña. Su hijo, Malcolm Sterling Mackinlay (1876-1952) estudió con Manuel Patricio y escribió su biografía: *García the centenarian and his times* (1908).

Natalia Iretskaya (1845-1922): *soprano y maestra de canto*. Estudió en San Petersburgo con Henriette Nissen y en París con Pauline Viardot. Fue profesora en el conservatorio de San Petersburgo.

Paul Viardot (1857-1941): *violinista, director y compositor*, también escribió algunos libros sobre historia de la música.

Bianca Bianchi (Berta Schwarz) (1858-1947): *soprano*. Desarrolló una importante carrera en los teatros de Mannheim, Karlsruhe, Viena, Budapest, Múnich y Hamburgo.

Anna Schoen-René (1864-1942): *soprano, directora y maestra de canto*. Nacida en Alemania, se trasladó a los Estados Unidos y llegó a ser profesora en la Juilliard School of Music. Estudió con Pauline Viardot y con Manuel Patricio García.

Selección bibliográfica

Juan José Carreras (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Emilio Casares Rodicio, “Manuel García. Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano”, en *La mort du Tasse*, Sevilla, Teatro de la Maestranza, 2008.

Emilio Casares Rodicio, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación 1. Desde Carlos IV al periodo fernandino (1787-1833)*, Madrid, ICCMU, 2018.

Manuel García, *Canciones y Caprichos líricos*. Ed. a cargo de Celsa Alonso, Madrid, ICCMU, 2003.

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

Andrés Moreno Mengíbar, *Los García. Una familia para el canto*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2018.

Víctor Pagán (coord.), “Los García: retrato de familia” (dosier), *Scherzo* (1995), vol. 10, nº 92, pp. 131-148.

James Radomski, *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the life of a bel canto tenor at the dawn of Romanticism*, Óxford, Oxford University Press, 2000. Traducción de Sara Ruiz: *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, ICCMU, 2002.

Rubén Fernández Aguirre

Director musical



Nace en Barakaldo (Vizcaya) y se especializa en acompañamiento de cantantes en Viena y en Múnich. Recibe además los consejos de Félix Lavilla, Miguel Zanetti y Wolfram Rieger. Es pianista habitual de Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, María Bayo, Gabriel Bermúdez, Mariola Cantarero, Pancho Corujo, Elena de la Merced, Carol García, Andeka Gorrotxategi, Nancy Fabiola Herrera, Ruth Iniesta, Ismael Jordi, José Antonio López, David Menéndez, María José Montiel, Marina Monzó, Carmen Romeu, José Luis Sola, Carmen Solís, entre otros. También colabora con Celso Albelo, Yolanda Auyanet, Josep Bros, Measha Brueggergosman, Mariella Devia, Cristina Gallardo-Domâs, Eglise Gutiérrez, Montserrat Martí, Isabel Rey, Christopher Robertson, Ofelia Sala, Ana María Sánchez, Leontina Vaduva y José Manuel Zapata, con los que actúa en la mayoría de festivales y teatros españoles, así como en importantes escenarios internacionales como la Musikverein de Viena, el Festival Rossini de Pesaro, Bregenz Festival, la Sala de Conciertos Chaikovski de Moscú, el Teatro Solís de Montevideo o el Carnegie Hall de Nueva York. Acompaña en cursos y clases magistrales de Teresa Berganza, Renata

Scotto, Jaume Aragall, Ileana Cotrubas, Simon Estes, Bruno de Simone, Emilio Sagi y Ana Luisa Chova, ha sido pianista oficial del Concurso Operalia, presidido por Plácido Domingo, y maestro correpetidor en el Palau de la Música de Valencia, el Teatro Real de Madrid y el Teatro de la Maestranza de Sevilla. Además, es profesor de repertorio vocal de los Cursos Manuel de Falla de Granada y de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, y ha sido jurado de los concursos internacionales de canto de Bilbao, Logroño y Ciudad de Bogotá. De su discografía destacan los álbumes *Carlos Álvarez Live in La Monnaie*, *Canciones en la Alhambra*, *Granados Songs Integral* y *Ametsetan* para Ibs Classical, así como los trabajos *Ensueños*, junto a la mezzosoprano Nancy Fabiola Herrera, y la integral de canciones de Antón García Abril. En el año 2010, recibió el premio Ópera Actual “por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo”.

Tras *L'isola disabitata*, *Un avvertimento ai gelosi* y *Le Cinesi*, *Il finto sordo* es la cuarta ópera de salón que recupera, de las cinco compuestas por el compositor sevillano Manuel García.

Paco Azorín

Director de escena



Estudió escenografía y dirección de escena en el Institut del Teatre de Barcelona. Ha realizado más de 150 escenografías para ópera, teatro, danza y musical. En España, desarrolla su actividad fundamentalmente en los teatros y festivales públicos, como el Centro Dramático Nacional, el Gran Teatre del Liceu, el Teatre Lliure, el Teatro Español, el Teatre Nacional de Catalunya, el Festival Barcelona Grec, entre otros. Como director de escena, en 2003 crea y dirige el Festival de Shakespeare de Santa Susana, donde dirige en 2007 el estreno absoluto de un texto todavía inédito: *Hamlet: el día de los asesinatos* de Bernard-Marie Koltès.

Dirige ópera, zarzuela y teatro. Entre los títulos más destacados cabe citar *Maruxa* de Amadeo Vives (Teatro de la Zarzuela), *María Moliner* de Antoni Parera Fons (Teatro de la Zarzuela), *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart (Teatro Comunal, Sassari, Italia), *Otello* de Giuseppe Verdi (Festival Castell de Peralada), *Salomé* de Richard Strauss (Festival de Mérida), *Una voce en off* de Xavier Montsalvatge (Gran Teatre del Liceu), *La voix humaine* de Francis Poulenc (Teatros del Canal y Gran Teatre del Liceu), *Tosca* de Giacomo Puccini (Gran Teatre del Liceu y Teatro de la Maestranza), *Julio César* de William Shakespeare (Festival de Teatro Clásico de Mérida, Teatro Circo

Murcia y Metaproducciones) y *Con los pies en la luna*, una ópera documental de Antoni Parera Fons (Gran Teatre del Liceu, Teatro Real de Madrid y Teatro de la Maestranza).

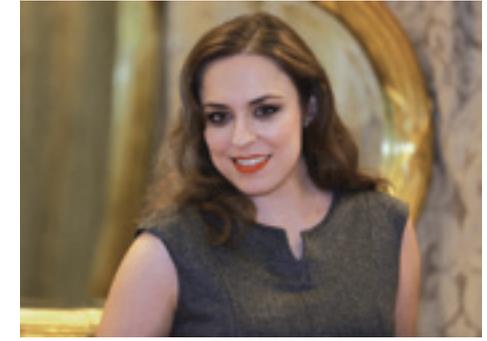
Como escenógrafo, trabaja habitualmente con los directores Lluís Pasqual (*La casa de Bernarda Alba*, *Hamlet*, *La Tempestad*, *Quitt*, entre otros) y Carme Portaceli (*Ricardo II*, *Ante la jubilación*, *Lear*, *Prometeo*, *La nostra classe*, entre otros). También ha trabajado con Mario Gas, Francisco Negrín, Helena Pimenta, Sergi Belbel, Victor Ullate, Ernesto Caballero y Miguel del Arco.

Ha sido galardonado, entre otros, con los premios de la Crítica Serra d'Or 2004, Butaca 2004, Premio Josep Solbes 2005 de la Generalitat Valenciana a la mejor iluminación y escenografía por *Sopa de pollo con cebada*, y el premio de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana a la mejor escenografía 2008 por *Los enredos de Scapin*, y Butaca 2009 y Premio de la Asociación de Directores de Escena, ambos por *La casa de Bernarda Alba*, producción del Teatre Nacional de Catalunya y Teatro Español de Madrid, así como el premio Ceres al mejor escenógrafo en 2013.

La crítica ha destacado su interesante aportación estética, así como la variedad de géneros y formatos a través de los cuales ha sabido trazar una línea claramente personal.

Cristina Toledo

Carlotta



Nació en Madrid, donde realizó los estudios superiores de canto, piano y pedagogía del piano. Su carrera de canto fue tutelada por Carlos Hacar, completando su formación en la Accademia Rossiniana de Pésaro y con Carlos Álvarez, Mirella Freni, Mariella Devia, Ana Luisa Chova y Jaime Aragall. Actualmente trabaja con Ruth Falcon en Nueva York.

Ha cantado en las óperas *Il viaggio a Reims* (en el Rossini Opera Festival), *Don Carlo* y *Siegfried* (en el Teatro de La Maestranza de Sevilla), *Siegfried* (en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona), *Rigoletto* (Ópera de Oviedo, Gijón y Zaragoza), *Falstaff* (Teatro Cervantes de Málaga), *L'elisir d'amore* (Teatro Jovellanos de Gijón) y *Cyrano de Bergerac* (Teatro Real de Madrid). En el ámbito de la zarzuela, ha protagonizado los personajes de Marola en *La tabernera*

del puerto, la duquesa Carolina en *Luisa Fernanda* y Concha en *El niño judío*. Ha compartido escenario con artistas como Plácido Domingo, Ainhoa Arteta, Carlos Álvarez, Fiorenza Cedolins, Dolora Zajick y Ewa Podles.

Ha recibido numerosos galardones, entre los que destacan el primer premio del VIII Certamen para voces jóvenes de Sevilla (2010), el primer premio del Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño (2011), el primer premio del Concurso Internacional de Canto Jacinto Guerrero y el segundo premio del Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas.

Entre sus próximos proyectos volverá a Oviedo con el estreno absoluto de la ópera *Fuenteovejuna*, y al Teatro Real de Madrid con una serie de conciertos homenaje a Leonard Bernstein.

Francisco Fernández Rueda

Capitano



Considerado por la crítica especializada como un cantante versátil, de hermoso timbre y gran presencia escénica, la carrera de este joven tenor sevillano recibió un impulso definitivo tras su participación en la quinta edición del Jardín des Voix (2011). La temporada 2018-2019 viene marcada por su debut en el Festival della Valle d'Itria (Italia,) junto a Fabio Luisi y la orquesta Scintilla, así como por su presencia de nuevo en la Ópera de Heidelberg (Alemania).

Invitado regularmente como solista, Francisco Fernández-Rueda ha cantado bajo la dirección de Sir John Eliot Gardiner, William Christie, Jordi Savall, Fabio Biondi, Enrico Onofri o Jean-Christophe Spinosi en los principales escenarios de Europa, Asia y América. Colabora regularmente con prestigiosas orquestas como la Orquesta del Concertgebouw de Ámster-

dam, The English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Concerto Köln, Europa Galante, la Orquesta Ciudad de Granada o la Filarmónica de Heidelberg.

Su repertorio abarca desde el Barroco hasta el bel canto del siglo XIX, cantando los roles de Don Ottavio en *Don Giovanni*, Ferrando en *Così fan tutte*, Tamino en *Die Zauberflöte*, Nemorino en *L'elisir d'amore*, Roméo en *Roméo et Juliette*, Bajazet en *Tamerlano*, entre otros. Ha cantado también las partes principales de la *Pasión según San Mateo* y la *Pasión según San Juan*, el *Oratorio de Navidad* y la *Misa en Si menor* de Johann Sebastian Bach, *El mesías* de Haendel, y la *Misa de réquiem* y la *Misa de la Coronación* de Mozart.

Damián del Castillo

Francuccio



Natural de Úbeda, realiza estudios superiores de música en Málaga y en la Escuela Reina Sofía de Madrid. Ganador de la novena edición del Certamen Nuevas Voces Ciudad de Sevilla, fue finalista en los concursos de canto Jacinto Guerrero, Ciudad de Logroño y Colmenar Viejo, y obtuvo una mención especial en la Muestra de Jóvenes Intérpretes de Málaga. Es habitual en las temporadas operísticas de los principales teatros españoles, como el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y en los teatros de Bilbao, Oviedo, Valencia y Sevilla. Fuera de España ha actuado en el Teatro Nacional Sao Carlos de Lisboa y la Sala Toscanini del Teatro alla Scala de Milán, y ha dado conciertos en Chicago, Kansas City, New Orleans y Berlín.

Su versatilidad vocal le permite abarcar otros géneros musicales más allá de la ópera, como el oratorio y Lied, abordando el repertorio sacro de Fauré, Campra, Mozart, Haydn, Mozart, Puccini, Rossini

y Haendel, y los ciclos *Winterreise* y *Die schöne Müllerin* de Schubert. Entre sus personajes operísticos más destacados, cabe destacar su papel de Fígaro de *Il barbiere di Siviglia* en la temporada de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO/OLBE) y de *Rigoletto* en la Ópera de Oviedo y el Teatro Cervantes de Málaga. Próximamente volverá a Oviedo con el estreno mundial de la ópera *Fuenteovejuna*, a Valencia con la ópera *Turandot*, a Madrid con la zarzuela *María del Pilar* y debutará en el rol de Sharpless de *Madama Butterfly* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

César San Martín

Pagnacca



Con una voz de bello color y una limpia línea de canto, César San Martín es uno de los barítonos de referencia en el ámbito español, no solo por su calidad vocal sino también por su gran capacidad de adaptación.

Nacido en Madrid, cursa grado medio de piano y comienza sus estudios de canto con Lola Bosom. En 2008 se gradúa en la Escuela Superior de Canto de Madrid, con el premio de fin de carrera Lola Rodríguez Aragón. Desde su debut interpretando el papel de Figaro en *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro Real de Madrid, ha interpretado numerosos roles de ópera y zarzuela. Entre ellos cabe destacar los de Belcore en *L'elisir d'amore*, Don Giovanni en la ópera homónima, el Conte di Almaviva en *Le nozze di Figaro*, el Dottore Malatesta en *Don Pasquale*, Joaquín en *La del manojito de rosas*, Vidal en *Luisa Fernanda*, Germán en *La del Soto del Parral* o Juanillo en *El gato montés*.

Ha actuado en el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Teatro del Capitolio de Toulouse, el Teatro Nacional São Carlos de Lisboa, así como en varios teatros de Italia, incluyendo los de Pésaro, Roma y Treviso. En 2016, en el centenario

de la muerte de Enrique Granados, cantó *Goyescas* en la Ópera de Florencia y en el Teatro San Carlo de Nápoles. Ha trabajado bajo la batuta de maestros de prestigio internacional como Alberto Zedda, Renato Palumbo, Eliahu Inbal, Miguel Roa o J. López Cobos. Sobre el escenario ha sido guiado por reconocidos directores de escena, entre los que destacan Robert Carlsen, Peter Sellars, Mario Martone, Graham Vick, Emilio Sagi o José Carlos Plaza.

Ha sido galardonado en diversos concursos internacionales de canto, entre los que figuran un Premio Extraordinario en el Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas y el Primer Premio del Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño. Actualmente desarrolla su carrera a nivel internacional en Europa y América. En la temporada 2018-2019 interpretó el papel de Escamillo en la producción de *Carmen* del Teatro Real y el de Schaunard en *La Bohème* del Kursaal de San Sebastián. Durante la actual temporada ha cantado el rol de Juan de *Los Gavilanes* en el Teatro Colón de Bogotá y Papageno de *Die Zauberflöte* en el Kursaal de San Sebastián.

Carol García

Lisetta



La mezzosoprano Carol García tiene a sus espaldas un importante número de premios y reconocimientos a su voz en algunos de los más prestigiosos concursos de canto internacionales, como es haber sido finalista en 2014 del concurso mundial de canto Plácido Domingo-Operalia, en Los Ángeles. Además, *Ópera Actual* la premió como la mejor promesa lírica española de 2015.

Ha actuado en algunos de los principales teatros europeos, como la Ópera de La Bastille y la Salle Pleyel de París, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Concertgebouw de Ámsterdam, la Ópera Nacional de Lorraine, la Ópera de Tours, el Auditorio Nacional de España, entre otros. También debutó en Montreal e Israel, siempre con excelentes críticas, al lado de directores como Christophe Rousset, Christopher Franklin, Daniel Oren, Evelino Pidò, George Petrou, Diego Fasolis, Andrea Marcon, Bruno Campanella, Giancarlo del Monaco, entre otros.

Entre sus roles más destacados se encuentran Rosina, Angelina, Dorabella y Charlotte, entre otros, como ha demostrado en el Palacio de la Ópera de La Coruña, el Teatro Gayarre de Pamplona, en las producciones de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO), el Teatre Principal de Mallorca, el Teatro Cervantes de Málaga, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el Teatro Calderón de Valladolid.

Entre sus próximos compromisos se encuentra su debut como Rosina en *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro Regio de Parma, así como su participación como Martirio en *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Gerardo Bullón *Pandolfo*



Tras licenciarse en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Julián Molina, el barítono Gerardo Bullón pronto pasa a actuar en el Teatro de la Zarzuela, donde ha participado en producciones como *Los diamantes de la corona*, *Marina*, *La verbena de la Paloma*, *Curro Vargas*, *El gato montés*, entre otros. Junto a la compañía Ópera Cómica de Madrid, ha participado en el rescate de numerosas zarzuelas, como *Un pleito*, *La gallina ciega*, *El hombre es débil*, *El amor y el almuerzo*, entre otras.

Asimismo, ha actuado como solista en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, el Teatro Calderón de Valladolid, el Teatro Campoamor de Oviedo, el Teatro Villamarta de Jerez, el Teatro Romea de Murcia, el Euskalduna y el Teatro Arriaga, ambos de Bilbao, el Teatro Gayarre de Pamplona, el Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa

y en diversos teatros de Latinoamérica. Debutó en el Teatro Real de Madrid con *Billy Budd*, cantando posteriormente *El Gato con botas*, *Street Scene*, *El teléfono* o *Turandot*.

Ha trabajado con directores musicales como Ivor Bolton, Oliver Díaz, Ramón Tébar, Guillermo García Calvo, Miquel Ortega, Jordi Bernácer, Luis Remartínez, Pascual Ortega, entre otros, y directores de escena como Graham Vick, José Carlos Plaza, Deborah Warner, Ignacio García, Francisco Matilla, Gustavo Tambascio, Pablo Ramos, John Fulljames y Ángel Montesinos.

Riccardo Benfatto *Botones, Recepcionista, Camarero, Jardinero y Cocinero*



Graduado en Disciplinas de las Artes Escénicas por la Universidad de Bolonia, después de trabajar en la compañía italiana Amethéa 24/7 durante 5 años, decide instalarse en Sevilla para recibir formación en el Espacio Territorio Nuevos Tiempos desde el año 2014 hasta el año 2016 bajo la dirección de maestros como Ricardo Iniesta, Else Marie Laukvik (Odin Teatret), Leo Bassi, Daisuke Yoshimoto (Butho) o Laila Nipol. Se dedica al estudio de la *commedia dell'arte* con los maestros Claudia Contin Arlecchino y Ferruccio Merisi de la Scuola Sperimentale dell'Attore. Imparte cursos de teatro tanto en Italia como en España y Portugal. También se dedica al teatro social, llevando a cabo cursos de teatro de integración con personas con discapacidad. Es cofundador de la compañía Hilo Rojo Teatro. Paralelamente, trabaja desde el 2014 en el Festival de Ópera de Macerata (Italia). En 2017 trabajó como ayudante de dirección en el recital escenificado *Vivica & Viardot* dirigido por Paco Azorin, y ha participado en el espectáculo *Marat-Sade* de Atalaya como actor suplente.

Cristina Martínez Martín
diseño de vestuario



En 1997 comienza sus estudios en la Escuela Superior de Moda de Madrid (GOYMAR) como diseñadora y estilista de moda. Continúa formándose en vestuario escénico en el Centro de Tecnología del Espectáculo y en el año 2000 comienza su carrera en la industria del cine, la publicidad y el teatro. Ha sido ayudante de Sonia Grande en películas de Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Carlos Saura, José Luis Cuerda y Asghar Farhadi, entre otros. Ha participado en sesiones de fotos con Annie Leibovitz, Mert Alas & Marcus Piggott y Eugenio Recuenco. En artes escénicas, ha sido ayudante de figurinista de Antonio Belart y Felype de Lima en producciones dirigidas por Sam Mendes, Tomaž Pandur, Mario Gas, Ernesto Caballero y Carme Portaceli. También se ha encargado del diseño de vestuario de diversos anuncios publicitarios de realizadores como Beatriz Abad, Conti & Sarciat y Cibrán Isasi, entre otros. Su filosofía de trabajo se basa en la creatividad interior y el descubrimiento de cosas diferentes cada día, lo cual consigue a través de una gran implicación en los procesos creativos.

El formato Teatro musical de cámara

Con el formato Teatro Musical de Cámara, inaugurado en 2014, la Fundación Juan March aspira a dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. Estos mismos elementos, en cambio, lo hacen particularmente apropiado para las posibilidades espaciales del salón de actos de la Fundación, toda vez que contribuye a difundir el teatro español en sintonía con la misión de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos.

1

CENDRILLÓN

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**

Director musical: **José Antonio Montaña**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

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**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena: **Pablo Viar**

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

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*

Director musical: **Aarón Zapico**

Director de escena: **Pablo Viar**

8, 9, 10 y 13 de enero de 2016

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

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

Director musical: **Roberto Balistreri**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

3, 6, 9 y 10 de abril de 2016

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

6

LE CINESI*

Ópera de salón

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

Metastasio

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Directora de escena: **Bárbara Lluch**

9, 11, 14 y 15 de enero de 2017

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

7

MOZART Y SALIERI

Ópera lírica en un acto

Música de **Nicolái Rimski-Kórsakov** y libreto del compositor, basado en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

22, 23, 26 y 29 de abril de 2017

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

8

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS*

Ballet en un acto

Música de **Gustavo Pittaluga** y argumento de

Federico García Lorca y **Cipriano de Rivas**

Cherif

Director artístico y coreografía: **Antonio**

Najarro

Director de escena y guión: **David Picazo**

10, 13 y 14 de enero de 2018

9

LOS ELEMENTOS

Ópera armónica al estilo italiano

Música de **Antonio de Litéres**

Director musical y clave: **Aarón Zapico**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

9, 11, 14 y 15 de abril de 2018

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

10

IL FINTO SORDO*

Ópera bufa de salón

Música de **Manuel García** y libreto del compositor, basado en el de **Gaetano Rossi**

Director musical y piano: **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena: **Paco Azorín**

6, 8, 11 y 12 de mayo de 2019

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela y ABAO/OLBE

* Primera interpretación en tiempos modernos

CRÉDITOS

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

La representación del miércoles día 8 se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube, y en diferido por La 2 de TVE. Si desea volver a escuchar ese concierto, el audio estará disponibles en march.es/musica/audios

- © Paco Azorín
- © Beatrice Binotti
- © Luis Gago
- © Andrés Moreno Mengíbar
- © Teresa Radomski
- © Fundación Juan March, Departamento de Música

ISSN: 2341-0787

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso
Olga Torres

Agradecimientos

Víctor Pagán
Teresa Radomski
Nicoletta Turla
Teatro Español

Diseño del programa de mano

Guillermo Nagore

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

Reserva anticipada: se pueden reservar 83 entradas en march.es/reservas (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto. Más información en march.es/informacion/reservas

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por march.es y a través de YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en march.es/bibliotecas

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/jovenes

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.700 conciertos. Más de 200 están disponibles permanentemente en audio y cerca de 550 en vídeo (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en march.es/boletines

Colaboran: **CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL**



Participan:



Teatro Musical de Cámara mayo 2019 [textos de Paco Azorín, Andrés Moreno Mengíbar, Teresa Radomski y Fundación Juan March. Traducciones de Beatrice Binotti y Luis Gago]. - Madrid: Fundación Juan March, 2019.

112 pp.; 20,5 cm.

Teatro musical de cámara (10), ISSN: 2341-0787.

Programa: Il finto sordo, ópera bufa de salón, música de Manuel García y libreto de Manuel García sobre el de Gaetano Rossi de 1805. Rubén Fernández Aguirre, dirección musical y piano; Paco Azorín, dirección de escena y escenografía; Cristina Toledo, soprano; Francisco Fernández-Rueda, tenor; Damián del Castillo, barítono; César San Martín, barítono; Carol García, mezzosoprano; Gerardo Bullón, barítono; Riccardo Benfatto, actor; celebrados en la Fundación Juan March los días 6, 8, 11 y 12 de mayo de 2019.

También disponible en internet: march.es/musica

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

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de 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 Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLO DE MIÉRCOLES

RICHARD STRAUSS, ENTRE MÚNICH Y VIENA

En paralelo a la representación de la ópera *Capriccio* en el Teatro Real

15 DE MAYO

Solistas del Teatro Real

Obras de R. Strauss, E. W. Korngold y A. Schönberg

22 DE MAYO

Anssi Karttunen, violonchelo

Nicolas Hodges, piano

Obras de F. Busoni, E. W. Korngold, A. von Webern, A. von Zemlinsky, E. Krenek y R. Strauss

29 DE MAYO

Fleur Barron, soprano

Julius Drake, piano

Obras de R. Strauss, A. von Zemlinsky, H. Pfitzner, F. Schreker y E. W. Korngold

Introducción y notas al programa de **Pablo L. Rodríguez**

MELODRAMAS

GRIEG Y SIBELIUS, DRAMATURGOS

2, 3, 4 Y 5 DE JUNIO

Ernesto Caballero, dirección

Paco Azorín y **Fer Muratori**, escenografía

María Adánez, narradora

Joaquín Notario, narrador

Eduardo Fernández, piano

Sonia de Munck, soprano

Cecilia Bercovich, violín

Fernando Arias, violonchelo

Melodramas de Edvard Grieg y Jean Sibelius



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2018-2019



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de march.es y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica (RNE).

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

