

OFFENBACH, COMPOSITOR DE ZARZUELAS

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 14 AL 28 DE OCTUBRE DE 2020



OFFENBACH, COMPOSITOR DE ZARZUELAS

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 14 AL 28 DE OCTUBRE DE 2020



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

De origen judeoalemán –aunque nacionalizado francés y convertido al catolicismo– Jacques Offenbach (1819-1880) es considerado el creador de la opereta moderna, difundida luego por toda Europa mediante traducciones, adaptaciones y arreglos. En el caso español, la recepción de este repertorio traducido al castellano tiene una particular relevancia. Frente a narraciones tradicionales y casticistas, este ciclo refleja la enorme incidencia del teatro de Offenbach sobre los géneros hispanos y la vida musical española. Sus obras, adaptadas a un nuevo horizonte de expectativas, acabarían siendo percibidas como zarzuelas.

Fundación Juan March



ÍNDICE

7

¿QUÉ ES ZARZUELA?

Una etiqueta con historia

Las correrías de las operetas de Offenbach en España

Enrique Mejías García

22

Miércoles, 14 de octubre

Carolina Moncada, soprano

Alejandro del Cerro, tenor

Aurelio Viribay, piano

34

Miércoles, 21 de octubre

El caballero feudal

Concerto XXI NVivo

64

Miércoles, 28 de octubre

Ángel Huidobro, piano

74

Plano de los teatros madrileños

en los que se interpretaron operetas adaptadas al castellano

de Jacques Offenbach (1864-1907)

76

Operetas de Jacques Offenbach

adaptadas al castellano o catalán (1855-1939)

80

Bibliografía

Autor de las notas al programa

¿Qué es zarzuela?

Enrique Mejías García

El título de este ciclo de conciertos (*Offenbach, compositor de zarzuelas*) habrá sorprendido a más de un espectador al encontrar emparejados el apellido del más célebre compositor de operetas *francesas* junto a la voz de *nuestra* entrañable y casi familiar zarzuela. No lo negaremos: se trata, hasta cierto punto, de una provocación. ¿Qué elementos otorgan identidad nacional a una opereta como *La bella Elena* para considerarla francesa? ¿Por qué suponemos, de entrada, que la zarzuela ha de ser exclusivamente *nuestra*, es decir, española? Es interesante observar cómo en pleno siglo XXI seguimos utilizando en todos los registros de nuestro lenguaje adjetivos gentilicios y pronombres posesivos que, todavía hoy, denotan el influjo del siglo de las naciones, el XIX. En este sentido, a lo largo de los tres conciertos, y tomando como excusa la recepción de las operetas de

Jacques Offenbach en España, se invita a la reflexión sobre el propio género de la zarzuela. No queremos decir que la zarzuela *no sea* lo que cualquiera de nosotros atesora en su memoria (sentimental o documental), pero lo que hoy nos parece claro es que la zarzuela *fue* mucho más.

UNA ETIQUETA CON HISTORIA

Una ojeada rápida por la hemeroteca pone al descubierto cómo, mucho antes de que Barbieri y sus colegas reinventasen la zarzuela a mediados del siglo XIX, al género se le adscribía espontáneamente cierta acepción cosmopolita. Por ejemplo, en el *Mercurio Histórico y Político* de junio de 1772, al hablar del pavoroso incendio que acababa de asolar el Teatro de Comedias de Ámsterdam (el Stadsschouwburg), se señalaba que, aquella noche, “una compañía de cómicos flamencos representaba *El desertor*”. Para que no hubiese lugar a dudas con un drama homónimo, a pie de página se anotaba: “*El desertor* de que aquí se habla

Fotografía del Teatro de la Zarzuela (c. 1860), de Jean Laurent y Cía. Fototeca del Patrimonio Histórico, en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Archivo Ruiz Vernacci.

es la ópera cómica o zarzuela llamada así¹, refiriéndose a la *opéra-comique* de Michel-Jean Sedaine con música de Pierre-Alexandre Monsigny que desde su estreno parisino en 1769 causaba furor en media Europa. Con innegable naturalidad, el redactor con peluca y casaca del *Mercurio* debía entender que la palabra “zarzuela” era una forma óptima de definir un espectáculo de *opéra-comique* en el que los números musicales se intercalaban a lo largo del texto dramático hablado. De hecho, lo que aquella noche se representaba en Ámsterdam no era el *drame en prose mêlé de musique original*, sino *Den deserteur*, una primera traducción flamenca como *blijspel* [comedia] firmada por Jan Frans Cammaert.

Ejemplos como este se multiplican a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando en la zarzuela, finalmente, se dieron por superados los temas de sabor mitológico o heroico que habían nutrido los libretos de las obras maestras de José de Nebra en torno a la década de 1740 (recuerden *Viento es la dicha de Amor* o *Ifigenia en Tracia*). Nuevos aires ilustrados trajeron aspiraciones de renovación de un género donde, hasta entonces, tenían cabida por igual la fastuosa aria *da capo* al estilo de la ópera seria italiana, las seguidillas y coros característicos de la tradición áurea y cas-

tiza, toda clase de efectos de tramoya y, desde luego, las secciones declamadas en verso. En el último tercio del siglo, defendida en su carácter híbrido por Eximeno o Iriarte, la zarzuela se consolidó como espectáculo de buen gusto en convivencia –casi siempre pacífica– con la ópera. De esta tomaría prestado ese nuevo sentir de la escena musical del *dramma giocoso* a lo Goldoni, dando lugar a la zarzuela burlesca en la que nobles y aldeanos se enredan en tramas que oscilan de lo bufo a lo sentimental². Es en este momento cuando Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita crean dos obras sintetizadoras de cuanto venimos exponiendo como son *Las segadoras de Vallecas* (1768) y *Las labradoras de Murcia* (1769). Junto a ellas, en los años venideros serían disfrutadas como zarzuelas las traducciones castellanas del repertorio *giocoso* y también del de la *opéra-comique*. Se sirvieron así desde *La buena muchacha* de Piccinni o *El barbero de Sevilla* de Paisiello (con diálogos hablados en lugar de recitativos) a los grandes éxitos internacionales de Grétry, Berton o Isouard entrando ya en el siglo romántico³.

Sin embargo, nos preguntamos qué pudo suceder con este vocablo que asimilaba productos hasta cierto punto disímiles, pero todos ligados por esa alternancia entre la palabra hablada con

la cantada, para que hoy el *Diccionario de la RAE* señale que “zarzuela” solo es una “obra dramática y musical de origen español en que alternativamente se habla y se canta”. Como puede observarse, la nacionalidad del género resulta concluyente en una definición que se contradice con el riquísimo panorama del teatro musical en España a finales del XVIII y comienzos del XIX; un paisaje teatral que ha sido definido por Judith Ortega como una suerte de “caleidoscopio de géneros y formas músico-dramáticos”⁴. Antes de la guerra de la Independencia, al acercarnos a los carteles de los teatros de Madrid, era habitual leer “ópera” o el galicismo “opereta” en referencia a lo que pocos años atrás se hubiera mencionado como “zarzuela” e incluso “tonadilla” (es el caso de algunas de las obras del tenor y compositor Manuel García). Por entonces, el Real Decreto de Carlos IV, vigente desde 1800, prohibía la representación en idiomas distintos al castellano, lo que propició que se continuasen traduciendo numerosas óperas italianas y un nutrido repertorio de *opéra-comique*.

Este gusto por los diálogos hablados entre los números musicales y la utilización de la lengua vernácula del público facilitaba la comprensión del

argumento y dotaba de un indudable atractivo teatral a espectáculos que por toda Europa se iban etiquetando como *opéra-comique*, *Singspiel*, zarzuela, *zanspel*, *opérette*, etc.⁵. Con el avance de la burguesía en el nuevo siglo, cada vez más público iría accediendo a las salas de teatro durante el tiempo libre de trabajo; un concepto, como el del ocio, prácticamente inédito hasta entonces para los europeos. Nuevas clases ciudadanas querían divertirse y hasta la ópera sería terminaría reinventándose gracias al impulso –entre otras realidades– del melodrama romántico. Son los años del furor rossiniano, de la construcción de nuevos coliseos por todo el continente o de la novedosa liberalización de las empresas teatrales, ya no tan vinculadas a ayuntamientos, hospitales y obras de caridad. Después de la guerra de la Independencia y hasta 1821, en Madrid se retomó la prohibición de Carlos IV y se darían a conocer en castellano y sin recitativos (aunque anunciadas como óperas) *La italiana en Argel* o *El turco en Italia*. Para entonces, según testimonia Cotarelo y Mori, la palabra “zarzuela” había “desaparecido del lenguaje usual”⁶.

El orden político y social surgido tras el Congreso de Viena (1814-1815), con sus afanes antiliberales y reaccionarios,

1 “Ámsterdam”, *Mercurio Histórico y Político*, Madrid (junio de 1772), p. 84.

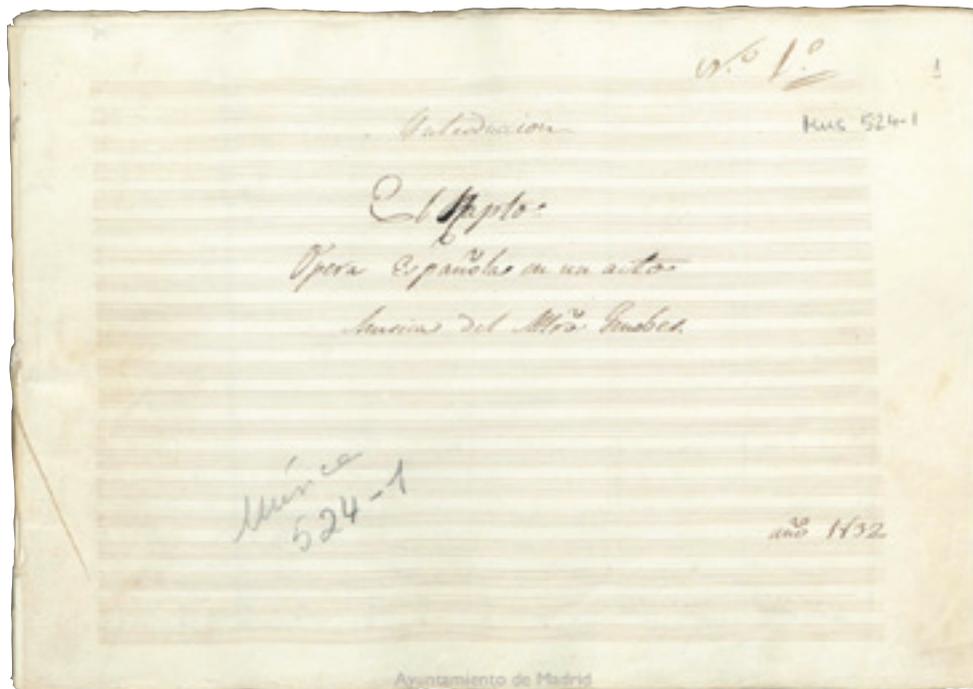
2 José Máximo Leza, “La recepción del *dramma giocoso* y el teatro francés”, en José Máximo Leza (ed.): *La música en el siglo XVIII*, vol. 4 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 399-438.

3 Isabelle Porto San Martín, “L’opéra-comique en Espagne: une présence sous condition”, en Alexandre Dratwicky y Agnès Terrier (dir.), *Art lyrique et transferts culturels. 1800-1850*. Actas del Coloquio de la Opéra-Comique de París celebrado el 5 y 6 de abril de 2011, en línea: <https://bit.ly/3hNLUNX> (consulta: 18 de septiembre de 2020).

4 Judith Ortega Rodríguez, “*La gitanilla fingida* de Blas de Laserna (1799). ¿ópera, opereta o zarzuela?”, en Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.), *La zarzuela y sus caminos: del siglo XVIII a la actualidad*, Münster, LIT Verlag, 2016, pp. 71-96.

5 También en Nápoles, a partir de la ocupación francesa, se impuso la tradición de sustituir el recitativo secco en las óperas bufas y semiserias por diálogos hablados. Arnold Jacobshagen, “The Origins of the ‘recitativo in prosa’ in Neapolitan Opera”, *Acta Musicologica*, 74/ 2 (2002), pp. 107-128.

6 Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 160.



Portada del autógrafo orquestal de *El rapto: ópera española en un acto* (1832), de Tomás Genovés. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. A pesar de su denominación, esta “ópera española” era en realidad una ópera cómica, con diálogos, es decir, una zarzuela.

no terminó de contentar a unas clases medias cada vez menos favorecidas por las monarquías restauradas. Para entonces, el crecimiento de las ciudades resultaba imparable y, dentro de ellas, la de la vehemente y juvenil ideología nacionalista. Es entonces cuando los gentilicios comienzan a resultar tan importantes como los sustantivos a los que acompañan. Desde luego que en el siglo anterior en España ya se había planteado el debate sobre la conveniencia de una ópera nacional, aunque,

como ha enunciado José Máximo Leza, por mucho tiempo a esta no se la pudo tener por más que un espejismo⁷. A partir de la década de 1830, en paralelo a la progresiva modernización musical del nuevo estado burgués, esta obsesión, relacionada con la construcción de una cultura identitaria propia, terminaría impregnando la porfía de un tono cada vez más belicoso y xenófobo.

Para entonces, la palabra “zarzuela” evocaba tiempos pasados y como etiqueta comercial no se utilizaba ni

siquiera en las reposiciones de viejos éxitos como *El licenciado Farfulla* o *La gitanilla fingida*, ambas con libreto de Ramón de la Cruz. Lo mismo sucedió con dos estrenos de 1832 considerados fundamentales para comprender la historia moderna del género y que tampoco fueron anunciados como zarzuelas⁸: *Los enredos de un curioso* (“melodrama” estrenado en 1832 por una primera remesa de estudiantes del Conservatorio María Cristina) y *El rapto* (“ópera española” escrita por Larra con música de Tomás Genovés⁹). Esta última, denominada también en según qué fuentes “drama lírico”, “ópera bufa” u “opereta”, fue estrenada por coristas españoles de la compañía italiana que ofrecía funciones de óperas de Pacini, Donizetti o Bellini en los teatros públicos de Madrid. Coristas como el bajo Francisco Salas quien, con veinte años, tomó buena nota del fervor del público por los divos y el *bel canto* de esos tiempos satirizados por Bretón de los Herreros en su poema *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español* (1828).

Fue precisamente este prolífico escritor quien se decidió a retomar el apelativo de zarzuela para motejar el libre-

to de una obra de teatro musical con la que pretendía incidir en esta obsesión operística de los madrileños: *El novio y el concierto*, “comedia-zarzuela” con música del italiano Basilio Basili. En este título se escenificaba, por medio de varios personajes, la competición entre la música italiana y la española. La estrenó de nuevo Salas en el Teatro del Príncipe en 1839 y, como puede entenderse, Bretón no utilizó inocentemente la palabra “zarzuela” en su subtítulo. En *El Eco del Comercio* se escribió que se estaba “resucitando este nombre del teatro antiguo”¹⁰ y a partir de entonces se empezará a perfilar como auténtica marca comercial *en contra* de la ópera italiana y su entorno productivo en Madrid. Andando los años, Barbieri comenzaría a escribir una historia de la zarzuela que se iniciaba, precisamente, con *El novio y el concierto*; una obra para él comparable con el género del *vaudeville* francés con la diferencia de la originalidad de la partitura, en la que están “motivadas todas las piezas que se cantan”¹¹.

De la mano de Barbieri hemos llegado a la década de 1840, unos años de trascendental importancia en los que se evidencia –como ha advertido Juan

7 José Máximo Leza, “La ópera como voz propia: el espejismo de una ópera nacional en castellano”, en José Máximo Leza (ed.), *La música en el siglo XVIII...*, pp. 511-518.

8 Antoine Le Duc, *La zarzuela: les origines du théâtre lyrique national en Espagne*, Sprimont, Mardaga, 2003.

9 Pilar Espín Templado, “Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: *El rapto* (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito”, *Arbor*, vol. 193, 783 (2017), doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1001> (consulta: 21 de septiembre de 2020).

10 Citado por Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela...*, p. 180.

11 Francisco Asenjo Barbieri, *Crónica de la lírica española y fundación del teatro de la Zarzuela, 1839-1863. (Manuscritos 14077-14079)*. Ed. crítica, estudio preliminar, notas y relación de estrenos de Emilio Casares Rodicio, Madrid, ICCMU, 2006, p. 18.

José Carreras¹²— esa creciente carga nacionalista de la que se fue impregnando la palabra “zarzuela”. En el Madrid del marqués de Salamanca, cuando la ópera italiana era dueña y señora del Teatro del Circo de la plaza del Rey, autores como Soriano Fuertes, Oudrid, Iradier, el propio Barbieri y otros que tuvieron que regresar de París al estallar la revolución de 1848 —Hernando, Inzenga y Gaztambide—, para ganarse la vida y conquistar un espacio propio en las carteleras, comenzaron a experimentar con esta forma de teatro musical que fue ganándose paulatinamente el interés y el respeto de público, crítica y editores¹³. Con el apoyo de afamados comediógrafos, que se apresuraron a adaptar del moderno teatro francés los libretos de la mayoría de las obras, fueron viendo la luz, entre otras, *La pradera del Canal*, *La mensajera*, *El duende*, *Gloria y peluca...* Una reformulación definitiva de la zarzuela que, como ha afirmado Emilio Casares, “será asumida por el público, que verá en ella la mejor forma de diversión y en consecuencia se convertirá en una grandiosa fábrica de teatro lírico”¹⁴.

Cuajó entonces cierta conciencia autorral en torno a las aspiraciones de un género que, para sus primeros cronistas (Sánchez Allú, Velaz de Medrano o los propios Barbieri y Hernando¹⁵), debía considerarse como paso previo hacia la suspirada ópera nacional. Inaugurado el Teatro Real en 1850, estos autores y artistas eran conscientes de que los *lobbies* aristocráticos y proitalianos de la plaza de Oriente no les permitirían penetrar en la única fortaleza escénica subvencionada de la capital. Será entonces cuando esta generación innegablemente creativa y exaltada (a la que no tardará en sumarse Arrieta) arriende el desocupado Teatro del Circo y demuestre que una ópera cómica en castellano era posible. En 1851, *Jugar con fuego* —de Ventura de la Vega y Barbieri— hará ricos a sus autores, y a su sombra se irán estrenando clásicos como *El dominó azul*, *Catalina* o *El postillón de la Rioja*. Junto a estos éxitos, rápidamente exportados a los teatros de Barcelona o La Habana, se fueron dando a conocer obras de ambiciones menos operísticas y que harían las delicias de un público ansioso también de diversiones más ligeras¹⁶: *Buenas noches*, *Sr. D. Simón*,

Las bodas de Juanita, *Los dos ciegos...* Aparecieron así multitud de zarzuelas (anunciadas a veces como “juguete”, “entremés”, “disparate”, etc.) que fueron dotando al género de un segundo perfil más frívolo, conscientemente intrascendente, definitivamente comercial yailable, que transcurre en paralelo a esa verdadera “movida teatral” que estaba eclosionando también en París de la mano de Hervé y Offenbach: la opereta moderna, el teatro musical popular que a lo largo de la segunda mitad del XIX fue atrayendo a un público definitivamente de masas.

El resto de la historia es más conocida. En 1856, Salas, Barbieri, Gaztambide y Olona construyen un Teatro de la Zarzuela que se erige como templo de un género rendidamente cosmopolita. En 1857 se estrena en la calle Jovellanos *Bruschino*, traducción como zarzuela de la *farsa giocosa* de Rossini que no partía del original italiano sino de la versión operetística —en francés, con diálogos y en dos actos— que Offenbach acababa de recuperar en su teatro de los Bouffes-Parisiens. Pocos meses después, las nuevas creaciones de Inzenga o Gaztambide se irían dando la mano, naturalmente, con las traducciones de numerosos títulos de *opéra-comique* y *opéra buffa*. Una situación, como vemos, que recuerda mucho a la del último tercio del siglo anterior. Por citar solo algunos títulos, así se dieron a conocer como zarzuelas *El dominó negro*, *El elixir del amor*, *Zampa*, *Los mosqueteros de la reina* o *La hija del regimiento*.

En 1864 (el año de *Pan y toros*) llegaría el turno de *Los dioses del Olimpo*, la primera opereta de Offenbach traducida al castellano, a la que se sumarían, poco después, referencias tan importantes como *Barba Azul*, *La vida parisiense* o *La bella Elena*. Desde entonces, “zarzuelas francesas” compartirían escenario con las de autores españoles para deleite de varias generaciones que disfrutarían de teatro musical en su propio idioma sin preguntarse demasiado por el carné de identidad de los compositores. Una historia que, sin salirnos de la calle Jovellanos, nos conducirá desde las últimas décadas del XIX hasta las primeras del XX con los radiantes éxitos de la opereta vienesa (*Boccaccio*, *El estudiante mendigo*, *Eva...*) e incluso los estrenos, a partir de la década de 1950, de musicales americanos tan significativos como *Al sur del Pacífico*, *Sonrisas y lágrimas*, *El violinista sobre el tejado* o *El hombre de La Mancha*.

El perfil popular y de puro entretenimiento de este género bifronte que fue la zarzuela se avino a las mil maravillas con ese universo teatral y musical al que hoy nos seguimos refiriendo convencionalmente bajo la etiqueta de “opereta”¹⁷. Los afanes por una ópera nacional terminaron desvaneciéndose para la propia generación de Barbieri, quien hubo de ser consciente de que el marchamo “zarzuela” tan solo era una marca comercial con la que su fervoroso público terminó identificándose como nación y cultura musical propia. Poco antes de inaugurar el teatro de la

12 Juan José Carreras, “La zarzuela isabelina”, en Juan José Carreras (ed.), *La música en el siglo XIX*, vol. 5 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 442-468.

13 María Encina Cortizo, “La zarzuela romántica: zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9 (2001), pp. 41-72.

14 Emilio Casares Rodicio, “Francisco Asenjo Barbieri: pensando en España”, en *Barbieri. Música, fuego y diamantes*, Madrid, BNE-AC/E, 2017, p. 44.

15 Enrique Mejías García, “La pionera historia de la zarzuela de Martín Sánchez Allú en la encrucijada estética e ideológica de la zarzuela isabelina”, *Revista de Musicología*, vol. 38, 2 (2015), pp. 529-560.

16 Isabelle Porto San Martín, “De Jeannette a Juanita: zarzuela y ópera cómica, una unión bajo condición”, *Revista de Musicología*, vol. 38, 2 (2015), pp. 561-593.

17 Enrique Mejías García, “Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico”, en Tobias Brandenberger (ed.), *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, Münster, LIT Verlag, 2014, pp. 21-44.

calle Jovellanos, este ideólogo (con sus gotas de publicista) lo afirmó: “las llamadas zarzuelas [...] son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical, cortado a la española, con que se las engalana”¹⁸. A la vista de los acontecimientos, hoy podríamos completar su definición admitiendo que también terminarían siendo *esencialmente* la misma cosa que las operetas; un género que se resiste a los gentilicios, aunque los historiadores se empeñasen en establecer fronteras nacionales para una industria del espectáculo de vocación netamente transnacional¹⁹.

LAS CORRERÍAS DE LAS OPERETAS DE OFFENBACH EN ESPAÑA

El 12 de octubre de 1870, a las ocho y media de la noche, “todo Madrid” concurría al Teatro de la Zarzuela. Jacques Offenbach en persona dirigía la que era por entonces su última obra de éxito en París: *Los brigantes*. Desde la esposa de Prim al marqués de Salamanca, de José de Echegaray –por entonces ministro de Fomento–, al poeta e intelectual Aureliano Fernández-Guerra, nadie quería dejar de admirar en el podio al compositor de moda en el mundo entero. El célebre barítono Francisco Salas, a la sazón empresario del teatro,

no cabía en sí de satisfacción; bajo la dirección de Offenbach, *Los brigantes* hizo época y no tardaron en resonar por las calles de Madrid las irresistibles melodías de aquella *opéra-bouffe* traducida ahora como zarzuela bufa. Aquella noche se obsequió al artista con una “bellísima corona con que la galantería española quiso demostrar al maestro lo mucho en que tiene sus altas dotes de compositor y caballero”²⁰. El broche de oro a tres semanas de estancia madrileña llegaría con el nombramiento de “don Santiago Offenbach” como comendador ordinario de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, la condecoración civil más notoria que puede ser otorgada en España.

Más allá de fastos y oropeles, aquellos días de septiembre y octubre de 1870, Salas preparaba un negocio mucho más jugoso en su despacho de la calle Jovellanos. Como se anunciaría en prensa: “en virtud de un contrato celebrado con el Teatro de la Zarzuela, solo este podrá representar las composiciones que Offenbach escriba en lo sucesivo”²¹. Este privilegio situaba en posición de clara desventaja y hasta cierto punto desautorizaba a la empresa rival de la Zarzuela, la de los Bufos Arderius, sita en el Teatro del Circo de la plaza del Rey. Sabemos que Offenbach al llegar a Madrid deambuló entre la Zarzuela y los Bufos asistiendo a algunas funcio-



nes de zarzuela española y de su regicajante *Genoveva de Brabante*. ¿Quizás no fue de su agrado cómo interpretaba la compañía de Arderius su *opéra-bouffe*? Lo cierto es que tampoco debió quedar satisfecho con *Los brigantes* que vio al llegar a Jovellanos, pues días antes de la función dirigida por él mismo se retiró la obra de cartel y supervisó personalmente varios ensayos.

Caricatura de Jacques Offenbach (1866), por André Gill. Biblioteca Nacional de Francia.

18 Francisco Asenjo Barbieri, “La zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos”, *La Zarzuela* (4 de febrero 1856), pp. 2-3.

19 Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Óxford, Oxford University Press, 2008.

20 “Teatros”, *La Iberia* (16 de octubre de 1870), p. [4].

21 Asmodeo [Ramón de Navarrete], “Ecos de Madrid”, *La Época*, Madrid (27 de septiembre de 1870), p. [4].



Cartel de *Les Brigands* (1878) para el Théâtre de la Gaité, por Jules Chéret. París, Imprimerie Jules Chéret et Cie. Biblioteca Nacional de Francia.

La explicación de este favoritismo por la Zarzuela frente a los Bufos Arderius tal vez sea de cariz menos estético, y es que la recepción de la opereta en España, y muy singularmente de Offenbach, es la historia de un importante y pujante negocio teatral²². La confianza ciega en el éxito comercial de estas obras la atestigua el hecho de que Francisco Salas, incluso antes de que se estrenasen en París, ya había adquirido los derechos de representación para la Zarzuela y encargado la traducción de *Les Brigands* y *La Princesse de Trébizonde*²³. ¿Necesitaba mejores razones Offenbach para otorgar el citado privilegio? Cuatro años después, en 1874, se anunciaría que el compositor había recibido, por la propiedad de sus tres últimas óperas bufas, la suma de ocho millones de reales, una auténtica fortuna para la época²⁴.

La pasión de los madrileños por Offenbach había comenzado años antes, en 1855, desde la primerísima temporada en que este fundase su célebre compañía de los Bouffes-Parisiens. Aquel verano, Barbieri regresó de la Exposición Universal de París con su partitura de *Los dos ciegos*, un entremés con libreto fusilado por Olona del de *Les Deux Aveugles*, una de las primeras operetas de Offenbach. Como novedad, Barbieri había conservado un número completo de la partitura original, el *Boléro*, convertido ahora en la *Canción sevillana* de la zarzuela. Este hecho fue absolutamente excepcional para un

compositor como Barbieri, acostumbrado a trabajar –ya lo hemos dicho– con libretos traducidos de óperas cómicas francesas. Si Barbieri al componer en 1854 la partitura de *Los diamantes de la corona* había intentado distanciarse deliberadamente del modelo original de la *opéra-comique* de Auber, para sus *Dos ciegos* no evitaría la referencia a Offenbach y, al contrario, lo haría sonar en un número completo de su partitura. Barbieri, de finísima intuición teatral, debió entender que el público que acudía a solazarse con estas zarzuelas esencialmente divertidas, ligeras y pegadizas de las que hablábamos más arriba, estaría predispuesto para recibir positivamente la música inmediata y regocijante de Offenbach. En cierto modo, era inevitable que el Madrid de la zarzuela fuese, junto con Viena, la capital europea que más rápida y masivamente se dedicase a estrenar, adaptadas a lengua vernácula, las operetas de Offenbach.

Durante el reinado de Isabel II fueron varias las compañías líricas francesas que se asentaron en el teatro Francés de Madrid, donde estrenaron, junto con puntuales operetas de otros autores, títulos tan importantes como *Monsieur Choufleuri*, *Orphée aux Enfers* o *La Vie parisienne*. Pero la genuina recepción de las operetas de Offenbach en Madrid, desde que en 1864 se estrenase en la Zarzuela *Los dioses del Olimpo*, pasó inexcusablemente por el filtro de la traducción. Más que de traducción

22 Ignacio Jassa Haro, “Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 20 (2010), pp. 69-128.

23 “Crónica general”, *La Iberia* (4 de diciembre de 1869), p. [3].

24 “Segunda edición”, *La Correspondencia de España* (23 de noviembre de 1874), p. [1].

nes, podría hablarse en muchos casos de auténticas adaptaciones en las que se implicaban autores españoles, libretistas y compositores, que procedían del contexto creativo o editorial de la zarzuela. Así, no debe extrañarnos que obras como los citados *Brigantes* o *La bella Elena* se estrenasen en España como indiscutibles zarzuelas ni que en infinidad de ediciones de libretos leamos, junto al apellido de Offenbach, el indispensable “traducida” o “arreglada” por Luis Mariano de Larra, Mariano Pina (padre e hijo), Rafael María Liern o Salvador María Granés. El propio Pérez Galdós, al hablar de *Barba Azul* de Offenbach –la opereta con más versiones castellanas de dicho compositor–, se referiría a ella como “el famoso zarzuelón”²⁵, todo un testimonio de hasta qué punto fue asimilado el repertorio de opereta por el entorno empresarial y creativo de la zarzuela.

Desde los pioneros *Dioses del Olimpo* de 1864, las operetas y las grandes óperas bufas de Jacques Offenbach no dejaron de representarse en los teatros de Madrid y de toda España, incluida Cuba. La recepción de estas obras señalaría –junto al auge del teatro por horas o del incipiente café cantante– un hito de indiscutible trascendencia en lo que atañe al desarrollo en España de las primeras industrias de ocio masificado en el sentido contemporáneo del término. Hasta los primeros años del siglo xx fueron traducidas sesenta y ocho zarzuelas con música de Offenbach, incluyendo varios pastiches y algunos títulos con más de una versión. En total,

cuarenta y dos de sus operetas fueron adaptadas al castellano y una al catalán, casi la mitad de su amplio catálogo escénico. Signo de esta auténtica asimilación lo hallamos en el hecho de que, hacia finales del siglo xix, como norma general, los adaptadores se vieron obligados a arreglar o refundir multitud de operetas al formato y los desenfadados códigos del género chico, obteniendo algunas de estas “zarzuelitas” resonantes éxitos en cartel junto a los títulos más aplaudidos de Chueca, Chapí o Giménez: *La diva*, *El señor de Barba Azul*, *La vida madrileña*...

La adaptación de las operetas de Offenbach como zarzuelas es solo uno de los grandes capítulos de la historia de este género de géneros con un ojo siempre puesto en París, Londres, Viena o Nueva York. A la luz de todo lo expuesto está claro que no es conveniente imponer una definición categórica sobre lo que *fue* la zarzuela. En presente, sabemos que es mucho más de lo que nos han contado y que el lugar de nacimiento del compositor no es, en absoluto, concluyente. Por tanto, este ciclo de conciertos es una invitación a la reflexión sobre todo ello e incluso a preguntarnos hasta qué punto etiquetas como “zarzuela”, “opereta” u “ópera” (cada una con sus fobias y prejuicios emparejados) siguen resultando útiles en nuestro lenguaje de uso común o si, por el contrario, limitan comprensiones más plurales y enriquecedoras de la historia del teatro musical.

25 Benito Pérez Galdós, *Amadeo I, Episodios Nacionales*, 43, Madrid, Alianza Editorial y Librería y Casa Editorial Hernando, 1980, p. 175.



Fotografía de Trinidad Ramos, cantante del Teatro de la Zarzuela, en *La hija del regimiento* (c. 1860), perteneciente a la Colección Castellano. Casa Moreno, Archivo de Arte Español, Fototeca del Patrimonio Histórico en el Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Couplets, romanzas y dúos

Carolina Moncada, soprano
Alejandro del Cerro, tenor
Aurelio Viribay, piano



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Jacques Offenbach (1819-1880)

Barba Azul [Barbe-bleue]

Adaptación de Antonio Hurtado y Luis de Retes (Teatro de la Zarzuela, 1869)

Canción “Moza habrá” (Rosalba)

Cantabile “Allí están” (Barba Azul)

Dúo “Venid, cara mitad” (Rosalba y Barba Azul)

Los dioses del Olimpo [Orphée aux Enfers]

Adaptación de Mariano Pina Bohigas (Teatro de la Zarzuela, 1864)

Canción “Soy pastor de la Mancha” (Plutón)

Invocación “La muerte siento dulcemente” (Eurídice)

¡Me cayó la lotería! [Le 66!]

Adaptación de Salvador M^a Granés y Vicente de Lalama (Teatro de la Zarzuela, 1871)

Tirolesa “Es el Tirol” (Frantz y Betti)

El doctor Ox [Le Docteur Ox]

Adaptación de Mariano Pina Domínguez (Teatro del Príncipe Alfonso, 1877)

Serenata “Mi cielo, mi vida” (Ox)

La vida parisiense [La Vie Parisienne]

Adaptación de Luis Rivera (Teatro de la Zarzuela, 1869)

Rondó de la guantera “Muchas veces el galán” (Margarita)

La panadera del Campillo [La boulangère a des écus]

Adaptación de Carlos Nuñez y Granés (Teatro de Apolo, 1877)

Couplets “Si un hombre quiere a una mujer” (Bernardino)

Dúo “¡Al fin aquí estás!” (Teresa y Bernardino)

Romanza “Saber la causa quieres” (Teresa)

La favorita [La Périchole]

Adaptación de Miguel Pastorfido (Teatro del Circo, 1870)

Seguidilla “Viajando un español” (Maravilla y Colibrí)

En números redondos estimamos que Offenbach compuso las partituras de 110 operetas, de las cuales al menos 42 se tradujeron al castellano durante la segunda mitad del siglo XIX. Algunas tuvieron el honor de ser conocidas en distintas adaptaciones, sumando un total de casi setenta zarzuelas offenbachianas. A estas podríamos añadir unos veinte pastiches, es decir, nuevos libretos –parodias en muchos casos– para los que se reaprovechaban números musicales de obras preexistentes, reflejo del éxito en la península ibérica del teatro musical del compositor de *La bella Elena*.

Entre 1867 y 1880, aproximadamente, la compañía de los Bufos de Francisco Arderius realizaría giras por ciudades como Barcelona, Valencia, Málaga, Cádiz o Lisboa divulgando este repertorio bufo en armonía con el de compositores españoles. Durante aquellos años del Sexenio Democrático y del comienzo de la Restauración, títulos como *La gran duquesa de Gerolstein*, *Barba Azul*, *La soirée de Cachupín* o *La diva* formaban parte del imaginario zarzuelístico de público, productores, crítica y editores junto a los de *El joven Telémaco*, *El barberillo de Lavapiés*, *La salsa de Aniceta* o *Los sobrinos del capitán Grant*.

La literatura realista de la época confirma este fenómeno. Para comprobarlo solo tenemos que adentrarnos en la pestilente casa de huéspedes de *La busca* de Pío Baroja, donde una vieja alcahueta recordaba sus tiempos de juventud cantando:

Canciones de zarzuelas españolas y de operetas francesas, que a Manuel le producían una tristeza horrible. [...] Cuando oía a doña Violante cantar aquello de *El juramento*: “Es el desdén espada de doble filo: uno mata de amores; otro, de olvido...”, se figuraba salones, damas, amores fáciles; pero más que esto aún le daban una impresión de tristeza los vales de *La diva* y de *La gran duquesa*.

Desde esta oscura pensión de los barrios bajos podríamos subir a la calle del Carmen, donde “una grotesca estudiantina” tocaba “desentonadamente” un vals de *La gran duquesa* cerca del desenlace de *Pequeñeces...* de Luis Coloma. La fama de esta zarzuela llegaría incluso a la “heroica” Vetusta de Clarín, donde el patoso Quinito Orgaz, durante la misa del gallo, canta el estribillo “¡Y pun, pin, pun...! Yo soy el general... Bum Bum”.

El programa del primer concierto de este ciclo se interpretará utilizando, exclusivamente, traducciones históricas de operetas de Jacques Offenbach. Todas ellas fueron escritas para las dos compañías de zarzuela más importantes en Madrid durante el último tercio del siglo XIX: la del Teatro de la Zarzuela, dirigida por Francisco Salas, y la ya mencionada de los Bufos de Francisco Arderius. Ambos empresarios rivalizaron por dar a conocer antes y mejor que el contrario las novedades de ese corpus teatral que,

Portada de la edición española de la partitura vocal de *Barba Azul* (1869).
Madrid, Casimiro Martín.
Biblioteca Nacional de España.

14
2832
P.I. m. s. r. s. 1957
C. J. Martín

N.º _____
Edición de Canto.

N.º _____
Edición de Flauta ó Violín.

N.º _____
Edición de Piano.

Barba-Azul

Zarzuela Bufo en 4 Actos

N.º	TÍTULO	DESCRIPCIÓN	EDICIÓN	
			FLAUTA CANTO	PIANO
1	VALS DEL JURAMEN TO	En el final del 2.º acto	5	5 B.
2	ROSALBA-POLKA	Cantado en el pantano, Cantado por las seis Mujeres	5	5
3	CANCION En el 2.º Acto	Cantado por el Sr. Sosa en primera salida de escena	5	10 5
4	Idem En el 4.º Acto	Idem	5	5
5	1.º CANCION DE ROSALBA	En el 1.º Acto Cantado por la Sr.ª Velasco		5
6	2.º CANCION DE ROSALBA	En el 1.º Acto Idem	7	5
7	BOLERO	Cantado y Bailado por los Sr.ª Velasco, Elena y los Sr.ª Sosa, Miró y Rodríguez		5
8	CANCION DEL CONDE OSCAR	y coro de costureros en el 2.º Acto		5
9	CONFESION DE ROSALBA	En el Duos del 3.º Acto, Estrofa, la Sr.ª Velasco y el Sr. Sosa		5
10	REFRAN DE BARBA-AZUL	En el 3.º Acto, Cantado por el Sr. Sosa, al Salir del Pantano		5

J. OFFENBACH

Depositado. MADRID. Precio B.

Gran almacén de música de CASIMIRO MARTÍN, Editor, calle del Correo, 4.
Exposición en música Nacional Española y de Zarzuela.

llegado desde París, se traducían en millones de reales.

El repertorio que vamos a escuchar, además, se ha seleccionado como antología de la carrera compositiva del propio Offenbach. Veinte años median entre los estrenos parisinos de *Le 66!* (1856) y *La boulangère a des écus* (su versión definitiva es de 1876). Además, no todas las obras pertenecen al mismo género; por ejemplo, *Le Docteur Ox* es una fastuosa *opéra-féerie* y *Le 66!* un sencillo juguete cómico-lírico de ambientación rural. Junto a ellos encontramos algunos de los éxitos más memorables de la *opéra-bouffe*, con libretos de Meilhac y Halévy, como *Barbe-bleue*, *La Vie parisienne* o *La Périchole*.

Derrocada Isabel II en 1868, se decretó la libertad de teatros –el final de la censura previa– y con ella comenzó el verdadero aluvión de estrenos de Offenbach en Madrid. Después de la apoteosis de *La gran duquesa de Gerolstein* en los Bufos (noviembre de 1868), el Teatro de la Zarzuela se arriesgó a tomar la delantera estrenando, en marzo del año siguiente, **Barba Azul**. Este título, adaptado por Antonio Hurtado y Luis de Retes, gozó de un éxito inmediato, hasta el punto de que en 1869 aparecieron otras dos traducciones más, una de ellas para la compañía de los Bufos. Las siniestras aventuras del señor de Barba Azul y su penúltima esposa, Rosalba, hicieron las delicias de varias generaciones de españoles: hasta la primera década del siglo xx se estrenaron cinco traducciones distintas así como dos parodias (*Patilla Verde* y *Chafa-Rochs*), una secuela (*La muerte de Barba Azul*)

y un pastiche sobre sus números más populares (*El artículo treinta y tres*).

Animado por el éxito, Salas continuaría estrenando en la calle Jove-lanos más y más títulos de zarzuelas con música de Offenbach. Para que nos hagamos una idea, solo en 1869, después de *Barba Azul*, se ofrecieron en ese teatro *El robo de Elena*, *La soirée de Cachupín*, *La vida parisiense*, *La canción de Fortunio* y *Las georgianas*. Ni los Bufos de Arderius pudieron ofrecer más. Para tal aluvión de estrenos, la empresa de la Zarzuela contó con todo tipo de traductores/adaptadores de ocasión. **La vida parisiense**, por ejemplo, sería firmada por Luis Rivera, el fundador y director de *Gil Blas*, el periódico satírico más célebre en Madrid por entonces, republicano, federal y anticlerical. En su número del 29 de julio se invitaba a los madrileños a olvidar sus preocupaciones: “Caballeros y señoritas, mientras nos dejen en paz los carlistas, acudamos a olvidar nuestras penas. *La vida parisiense* es un excelente remedio. Bonita música, bonitas muchachas y bonitas caricaturas. Nota importante: no sale ningún cura a la escena”.

Antes de la Gloriosa solo se había dado a conocer en España, en traducción castellana, un título de Offenbach: *Orphée aux Enfers*, adaptada libremente por el comediógrafo Mariano Pina Bohigas como **Los dioses del Olimpo**. Su estreno tuvo lugar en la Zarzuela en 1864 y fue dirigida en lo musical por Gaztambide. Para tal evento, el libretista de *Colegialas y soldados* optó por “españolizar” algunos rasgos del libreto, como mencionar a los pastores de La Mancha en lugar de La Arcadia

o, desde luego, plagar su diálogo de alusiones a la actualidad española de 1864. Este procedimiento fue relativamente habitual en las adaptaciones castellanas de operetas como confesó Mariano José de Larra en la edición del libreto de *Las campanas de Carrión*, su adaptación de la opereta francesa más célebre de las dos últimas décadas del siglo XIX, *Les Cloches de Corneville*:

... para ser bien recibida en España se necesitaba hacer un arreglo de tal importancia que casi no valía la pena de emprenderle. Había que suprimir un acto, localizar la escena, españolizar los tipos, dar un colorido uniforme a la acción, simplificar la marcha, eliminar diez o doce piezas de música, suprimir cuatro o seis personajes; hacer, en fin, una zarzuela española de una abigarrada obra francesa, con sus puntos de tragedia y sus ribetes de opereta bufa.

Por su parte, **¡Me cayó la lotería!** es uno de tantos libretos que a partir de 1871 publicó la casa editorial Biblioteca Dramática de Vicente de Lalama preparados “para representarse en Madrid”. En este caso, concretamente, se señalaba que debía ponerse en escena en el Teatro de la Zarzuela en 1871, pero no hemos dado con funciones de esta obra hasta 1873, cuando fue representada en el Principal de Valencia por una compañía procedente de Madrid con el tenor Joaquín Miró y la soprano Amalia Brieve como protagonistas. La extremada candidez de su argumento (refutación de la fábula de la lechera con un billete de lotería premiado que resulta ser un 99 en lugar de un 66) pudo desanimar al empresario de la

Zarzuela, más atento a platos fuertes como *Barba Azul*.

Después de los desastres de la guerra contra Prusia, del asedio a París y de la represión de la Comuna, la década de 1870 fue, sin duda, la de una renovada fe ciega en la ciencia... o, en ocasiones, la ciencia ficción. La nueva sociedad republicana, condenando todo lo que había significado el Segundo Imperio (la estética bufa de la *offenbachiade* incluida), elevó a Jules Verne a la altura de un nuevo mesías que hablaba a los hombres de los beneficios de la exploración sin límites. El éxito popular de sus novelas animó a los productores teatrales a adaptarlas como operetas. Así, el propio Offenbach se reinventó a sí mismo dentro del género de la opereta de magia y gran espectáculo (la *féerie*) creando *Le Voyage dans la Lune* y *Le Docteur Ox*, esta última en colaboración con el propio Verne. Esos grandiosos espectáculos fueron replicados en España con zarzuelas como *La vuelta al mundo*, *Cinco semanas en globo* o *Los sobrinos del capitán Grant*. Pocos meses antes del estreno de este famoso título, en 1877 la compañía de Arderius llevaría a escena la traducción de **El doctor Ox** firmada por Pina Domínguez, hijo del autor de *Los dioses del Olimpo*. A pesar de su imponente puesta en escena –en la que se utilizaban efectos de luz eléctrica–, los madrileños no terminaron de disfrutar de esta zarzuela, extrañados por tantos experimentos y citas de elementos de la tabla periódica. El crítico de *El Globo*, Pedro Bofill, se lamentaría: “¡Ay! Su asunto es científico y ni aun con música se puede servir la ciencia a cierta clase de espectadores”.



Después de las ocho discretas representaciones de *El doctor Ox*, Arderius se despediría para siempre de las operetas de Offenbach estrenando ese mismo año de 1877 ***La panadera del Campillo***. Esta “zarzuela cómica” era una adaptación de Carlos Nuñez y Granés (sobrino del famoso parodista Salvador María Granés) de *La boulangerie a des écus*, la última colaboración entre Offenbach y sus libretistas predilectos, Meilhac y Halévy. En este caso, de nuevo, observamos ese proceso de “españolización” del libreto original: de la Francia de la Regencia nos trasladamos al Madrid de comienzos del siglo XVIII, donde el archiduque Carlos batallaba contra el duque de Anjou. Su trama sentimental, aderezada con intrigas políticas, tampoco cautivó al público madrileño, más aficionado por entonces a la sal y la pimienta con las que ya se aderezaba el primer teatro por horas y las revistas políticas o de actualidades.

El concierto concluye –no podía ser de otra manera– con “uno de esos rápidos dos por cuatro que tanta fama han dado a Offenbach”, como escribiera el propio Verne en su relato original

Le Docteur Ox. Se trata de la denominada seguidilla de *La Périchole*, aunque en realidad sea un frenético galop. Una canción con la que se divierten y piden limosna dos músicos callejeros, Maravilla (la Périchole del original) y su amante, Colibrí. Adaptada como ***La favorita*** por Miguel Pastorfido, no obtuvo en absoluto un mal éxito cuando las huestes de Arderius la dieron a conocer en 1870 en el Teatro del Circo de la plaza del Rey, nombrada durante el Sexenio como plaza de Béjar.

Para la interpretación de este concierto se ha contado con una soprano y un tenor, las dos tipologías vocales más favorecidas en el terreno de la opereta bufa. Hortense Schneider, Zulma Bouffar o Anna Judic fueron solo algunas de las más célebres *divettes* para las que Offenbach compuso sus partituras a medida. En cuanto a los tenores podríamos citar nombres como los de José Dupuis, Léonce o Étienne Pradeau que, con su carisma, transportaban a los espectadores a ese “*pays des plaisirs*” que se canta en la opereta *Geneviève de Brabant*.

Enrique Mejías García

Figurín de Aristée (Léonce), de Draner, para *Orphée aux Enfers* (1858). Biblioteca Nacional de Francia. Con este aspecto se presentó ante el público de los Bouffes-Parisiens el falso pastor de la Arcadia (Plutón, disfrazado de Aristeo) que pasa a ser manchego en la versión castellana de *Los dioses del Olimpo*.

Carolina Moncada,
soprano



Cantante navarra, estudia en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Debuta en 2009 con la zarzuela *La gallina ciega* de Fernández Caballero y la representa en teatros como el Villamarta, el Leal de la Laguna, el de Las Condes de Santiago de Chile o en el Festival Casals de Puerto Rico. En 2011 forma parte de la ópera estudio del Teatro Real de Madrid con *L'enfant et les sortilèges*, en coproducción con L'Atelier Lyrique de París y el Gran Teatre del Liceu, que se representa en los Teatros del Canal y en el Teatro Arriaga de Bilbao. Desde entonces canta en teatros como el Campoamor, el Calderón, el Auditorio Baluarte, la Sala Gayarre, el Gran Teatro de Córdoba, el Teatro Circo o el Palacio Valdés, entre otros, en

producciones de *El barbero de Sevilla*, *La fluta mágica*, *Luisa Fernanda*, *El caserío*, *Los gavilanes*, *Gloria y peluca*, *La del manojo de rosas*, *El dúo de La africana*, *Quien porfía mucho alcanza*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *El chaleco blanco*, *El sobre verde* o *La rosa del azafrán*. Además, recupera títulos desconocidos de zarzuelas en numerosos conciertos y hace homenajes a maestros como Legaza, Padilla, Vital Aza, Barta, Morcillo o Barbieri.

Alejandro del Cerro, *tenor*



Nacido en Santander, estudió canto y piano en el conservatorio de esa ciudad, para posteriormente graduarse en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha sido premiado en diversos certámenes nacionales, como en el Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño. Ha participado en producciones del Teatro Real, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Teatro Calderón de Valladolid, los Teatros del Canal de Madrid y el Teatro Campoamor de Oviedo, entre otros. Fuera de España, ha cantado en Estados Unidos, Portugal, Reino Unido y Bélgica. Su repertorio incluye zarzuelas como *La tempranica*, *La tabernera del puerto* y *Katiuska*, entre otras. En el terreno operístico ha interpretado papeles de *Eugene Oneguín*, *Faust*, *Poliuto*, etc. Mención especial merece su participación como protagonista en *El pintor* de

Colomer, obra estrenada el año pasado en los Teatros del Canal. De sus últimos compromisos destaca su debut en el Palau de les Arts de Valencia y en la temporada de zarzuela de Oviedo. Próximamente volverá al escenario del Teatro Real de Madrid donde cantará *Viva la mamma*, así como al Teatro de la Zarzuela con *Luisa Fernanda*.

Aurelio Viribay, *piano*



Especializado en el acompañamiento de cantantes, ha ofrecido recitales con Walter Berry, Alicia Nafé, Annalisa Stroppa, Ainhoa Arteta, María Bayo, entre muchos otros. Se ha presentado en la mayor parte de países europeos, así como en México, Marruecos y Japón, en salas y auditorios como la Musikverein y la Konzerthaus de Viena, el Castello Sforzesco de Milán, la Accademia Musicale Chigiana de Siena. Ha protagonizado numerosos estrenos y realizado múltiples grabaciones para RNE, Catalunya Música y RTVE. Su discografía incluye álbumes con Marta Knörr (mezzosoprano), Lola Casariego (soprano), Guzmán Hernando (tenor) y con el Cuarteto Vocal Cavatina. Ha sido profesor de

repertorio vocal en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena y en la Universidad de Música y Artes de la Ciudad de Viena, y actualmente en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha sido pianista acompañante en cursos impartidos por Thomas Quasthoff en la Universidad Mozarteum de Salzburgo, Walter Berry en Austria y Teresa Berganza en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. Ha obtenido el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid con la tesis *La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid*.

MIÉRCOLES 21 DE OCTUBRE DE 2020, 18:30

El caballero feudal, zarzuela bufa

CONCERTO XXI NVIVO



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

EL CABALLERO FEUDAL

zarzuela bufa en un acto de
Jacques Offenbach (1819-1880)

Estrenada en Madrid el 28 de abril de 1871
en el Teatro del Circo (Bufos Arderius)

Adaptación al castellano por Salvador María Granés de *Croquefer, ou le
Dernier des Paladins*, opereta en francés de Adolphe Jaime y Étienne Tréfeu
estrenada en París el 12 de febrero de 1857 en los Bouffes-Parisiens

Primera interpretación en tiempos modernos

CONCERTO XXI NVIVO

Testaferro,
caballero sin fe ni pudor
Gerardo Bullón, barítono

Corniveletto,
sobrino del anterior, cerrado de sentido y adusto de carácter
Francisco Díaz-Carrillo, tenor

Botafuego,
escudero de Testaferro y criado malcriado
Emilio Sánchez, tenor

Duratesta,
caballero incompleto y padre de Flor de Azufre
Francisco Matilla, barítono

Flor de Azufre,
princesa dolorosa e infortunada
Irene Palazón, soprano

Maestro concertador
Carlos Díez, piano

Dirección de escena
Francisco Matilla

Coordinación artística
Fernando Poblete

Después de la antología de la semana pasada, en el que realizamos una degustación de romanzas y dúos de algunos títulos con música de Offenbach adaptados al castellano, hoy nos divertiremos con la lectura dramatizada, en su traducción histórica, de una zarzuela bufa completa. Resulta todo un acto de injusticia acercarnos al repertorio de zarzuela, opereta, *opéra-comique*, musical o *Singspiel* dando de lado a los diálogos, es decir, a su verdadera médula teatral. Por pura deformación operística hoy nos solemos referir a una zarzuela como *La verbena de la Paloma* afirmando que “es” de Tomás Bretón, su compositor. Sin embargo, cuando se estrenó en 1894 y hasta bien entrado el siglo xx, *La verbena* era de Ricardo de la Vega y solo a renglón seguido se añadía: “con música del maestro Bretón”. En ese verdadero *mundo del arte* que fue la zarzuela, aplicando el concepto del sociólogo Howard Becker, el autor literario –el libretista, decimos vulgarmente hoy– era el responsable principal de un engranaje productivo donde el compositor podía tener la misma importancia que el diseñador de las decoraciones, pero no más que los caprichos de los divos o las pautas marcadas por los empresarios.

Para el concierto de hoy se ha seleccionado uno de los títulos más celebrados del primer repertorio de los Bouffes-Parisiens, la compañía fundada por Offenbach en 1855 donde cobró vida el género de la opereta tal y como hoy lo definimos. Debemos tener en consideración que desde la época del Imperio napoleónico se impuso en Francia una férrea legislación teatral que impedía la liberalización del sec-

tor. Moviéndose como pez en el agua entre las élites del Segundo Imperio, a Offenbach se le otorgó en 1855 el privilegio de organizar su propia compañía para divertir a los visitantes de la Exposición Universal con la representación de pantomimas y obras en un acto con música, con un máximo de tres personajes. Llegaron así los primeros éxitos, como *Les Deux Aveugles*, que ya en 1856 fue representada en Madrid por una compañía francesa. Al terminar la Expo, el futuro compositor de *La Princesse de Trébizonde* arrendó un teatro en el pasaje Choiseul donde, hasta hoy, se encuentran los Bouffes-Parisiens.

En 1857 Offenbach estaba decidido a imponer este tipo de teatro musical moderno, breve, irónico o cínico, pegadizo y siempre rítmico. Según sus propias palabras en las bases de un concurso de operetas que convocó, la idea era desmarcarse de las “pequeñas grandes óperas” en la línea de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer, que habían pervertido el “género primitivo y auténtico” de la *opéra-comique*. Así, con el permiso de incluir a un personaje más en el escenario, en el carnaval de ese año se estrenó la que quizás sea una de las más disparatadas y abracadabran-tes operetas de Offenbach: *Croquefer, ou le Dernier des Paladins*. A pesar de la férrea legislación teatral, el compositor y sus libretistas, Adolphe Jaime y Étienne Tréfeu, se atrevieron a dar un paso más y añadieron un quinto personaje que ha perdido la lengua, se comunica con letreros y cuya participación musical se limita a la emisión de ladridos. En sustitución del coro, se optó por todo un ejército de maniquís

Figurín de Croquefer (Pradeau), de Draner, para *Croquefer* (1857). Biblioteca Nacional de Francia. Se trata del personaje de Testaferro en *El caballero feudal*.



CROQUEFER
(BOUFFES PARISIENS 1857)
CROQUEFER
(PRADEAU)

con armaduras y un desfile final de *figurantas* ataviadas como cocineras dispuestas a la batalla.

Esta extravagante parodia de los dramas románticos de inspiración medieval fue un nuevo éxito para Offenbach, que derrochó en ella ingenio e inspiración. Desde la balada que inicia la partitura, de sabor arcaizante, al gran dúo de los enamorados en el que se citan *Les Huguenots*, *La Favorite*, *La Juive* o *Robert le Diable*, pasando por el electrizante brindis o el conjunto... de la diarrea, en *Croquefer* no se daba ni un minuto de tregua a la hilaridad del público. El libreto de Jaime y Tréfeu, con toda razón, escandalizó a la crítica literaria más encopetada como la de los hermanos Goncourt. El 18 de febrero de 1862 anotarían en su *Diario*:

Escuchada *Croquefer* en los Bouffes-Parisiens, es una pieza de inconcebible demencia, la obra más inepta que hasta hoy he visto, confeccionada casi enteramente a base de tonterías a cargo de los actores sin relación alguna con lo que están representando. Nunca he tenido mejor forma de calibrar el cerebro de los *tíos* que llenan el *hall* de este teatro.

A pesar de los Goncourt, *Croquefer* se siguió representando incluso cuando, a partir de 1858, Offenbach pudo consagrarse a la creación de *opéras-bouffes* sin límites de actos, personajes y con coro general. En fecha tan temprana como 1857, *Croquefer* fue dada a conocer en Londres por la compañía de los Bouffes-Parisiens. Finalmente, se traduciría al inglés en 1868, como *The Last of the Paladins*. Durante esos años

de furor *offenbáquico* llegaría también a Viena, primero en francés (1862), y finalmente como *Ritter Eisenfrass, der letze der Paladine* en 1864. Ese mismo año se tradujo al húngaro y se representó en Budapest como *A vasgyúró*.

La llegada de *Croquefer* a Madrid se hizo esperar hasta 1871, de la mano de los Bufos Arderius. Esta compañía, que acababa de estrenar sus adaptaciones de *La bella Elena* y *La Périchole*, encargó a Salvador María Granés una traducción en verso, a diferencia del original francés en prosa, incidiendo en la caricatura de esos dramones al estilo del *Macías* de Larra, con envenenamientos, doncellas cautivas y duelos a espada. Es importante señalar que Granés, antes de ser el más célebre parodista del género chico, comenzó su carrera como dramaturgo, especializándose, precisamente, en la traducción de operetas bufas francesas. Solo con música de Offenbach llegó a adaptar unos veinte títulos (casi la mitad de las obras de Offenbach recibidas en España como zarzuelas). De estos trabajos, sin duda, Granés pudo aprehender esa gracia espiritual del teatro cómico francés que terminaría filtrándose en su futura producción para los teatros por horas. Pensemos en una obra tan tardía como su *Lorenzín o El camarero del cine* (1910) que en 2017 pudimos disfrutar en la Fundación Juan March y que guarda no pocos paralelismos con este *Croquefer*.

El caballero feudal fue escrita en 1870 para una función a beneficio de Teresa Rivas, primera tiple de la compañía de Arderius que había estrenado los roles protagónicos de *La gran duquesa*, *Barba Azul*, *Genoveva de Brabante* y

La bella Elena. Quizás porque la obra no le propiciaba demasiadas escenas de lucimiento, se guardó en un cajón y fue sustituida por una joyita en el olvido con música de Emilio Arrieta, *Las fuentes del Prado*, donde la diva pudo lucirse a gusto como diosa Cibeles. Un año después, finalmente, el 28 de abril de 1871, *El caballero feudal* fue estrenado por Elisea Raguer en aquel Madrid que pocos meses antes había recibido a Amadeo de Saboya. Junto a la Raguer, en el reparto se encontraban algunos de los artistas más célebres de zarzuela bufa del momento como Juan Orejón, Ramón Rosell, Gabriel Sánchez Castilla y Luis Ponzano.

El caballero feudal no cosechó un éxito importante en Madrid aunque el crítico más feroz contra el género bufo, Ramón de Navarrete (bajo su diabólico seudónimo de Asmodeo), casi la salvó de la quema desde su tribuna en *La Época*: “no es peor ni mejor que otras muchas monstruosidades”... Lo cierto es que no tenemos noticias de que la obra fuese representada por la

compañía de Arderius en otras temporadas o que formase parte de su repertorio en sus brillantes giras por España y Portugal. A pesar de ello, hoy podemos tener por seguro que la pulida adaptación de Granés de *Croquefer* como zarzuela bufa en verso es una de las más regocijantes de su catálogo. Leyéndola, uno no puede dejar de pensar en astracanadas futuras como *La venganza de don Mendo* (1918) de Pedro Muñoz Seca o, alargando la sombra de la referencia original, *Los caballeros de la mesa cuadrada* (*Monty Python and the Holy Grail*, de 1975).

Para la interpretación dramatizada de *El caballero feudal* se han considerado todas las fuentes históricas conservadas (el libreto manuscrito de 1870, el editado en 1871 y el material de orquesta de los Bufos atesorado en el Archivo de la SGAE), y se han reintegrado los pasajes musicales del original francés que Granés optó por suprimir en su adaptación.

Enrique Mejías García

En la página siguiente. Dibujo de Melle. Maréchal y Henri Tayau, como Fleur-de-Soufre y Ramasse-ta-Tête, en el Théâtre des Bouffes-Parisiens (1857), de Stop. Biblioteca Nacional de Francia. Se trata de los personajes de Flor de Azufre y Corniveleto en la adaptación zarzuelística de Granés.

CROQUEFER ou le DERNIER des I
Mlle MARÉCHAL et M. TAYAU 1857



THEATRE DES BOUFFES PARISIENS

EL CABALLERO FEUDAL

zarzuela bufa en un acto de
Jacques Offenbach (1819-1880)

Estrenada en Madrid el 28 de abril de 1871
en el Teatro del Circo (Bufos Arderius)

Adaptación al castellano por Salvador María Granés
de *Croquefer, ou le Dernier des Paladins*,
opereta en francés de Adolphe Jaime y Étienne Tréfeu
estrenada en París el 12 de febrero de 1857 en los Bouffes-Parisiens

PERSONAJES

TESTAFERRO,
caballero sin fe ni pudor

CORNIVELETTO,
sobrino del anterior cerrado de sentido y adusto de carácter

BOTAFUEGO,
escudero de Testaferro y criado malcriado

DURATESTA,
caballero incompleto y padre de Flor de Azufre

FLOR DE AZUFRE,
princesa dolorosa e infortunada

Versión libre de Concerto XXI NVivo a partir del texto de Granés
(apunte Ms. SGAE-MMO/2689, de abril de 1870)
revisado y editado por Enrique Mejías García

ESCENA I.
TESTAFERRO, BOTAFUEGO.

TES. Escudero, ¿viene alguien?

BOTA. Señor, en catorce leguas que alcanza mi telescopio, solo descubro tres bestias: dos borregos y un pastor que pacen en la pradera.

TES. ¿Puedo subir sin peligro?

BOTA. Subid.

(Estrépito.)

TES. ¡Rayos y centellas!

BOTA. ¿Qué os ha sucedido?

TES. ¡Nada!
que he rodado la escalera,
y como llevaba el sable
desenvainado en mi diestra,
al caer me lo he tragado!

BOTA. Pues, ya tenéis tragaderas.
El enemigo está ahí.

TES. ¿Lo ves?

BOTA. A un cuarto de legua.

TES. ¿Cuántos hombres vienen?

BOTA. ¿Cuántos?...
Voy a contarlos.

TES. Sí, cuenta.

BOTA. Son... ¡uno!

TES. Entonces me arriesgo
a salir de la bodega.

BOTA. Ya avanza vuestro adversario,
el terrible Duratesta.
¡Ah! ¡Maldición!

TES. ¿Qué sucede?

BOTA. Ya adelanta su reserva.

TES. ¿Cuál?

BOTA. Sus tres hombres de armas.

TES. ¡Ay de nos, si nos rodean!
¡Sí! Ya veo a ese rival que
sin descanso ni tregua
hace catorce semestres
me ha declarado la guerra.
Con el frívolo pretexto viene,
de que le devuelva
a su hija Flor de azufre,
a quien tengo prisionera;
en un calabozo oscuro
llena de hierros, cadenas,
pan duro y otros metales,
hormigas, ratas y etcéteras.

BOTA. No se la devolveremos
hasta saber que está tiesa.
Si ataca nuestro castillo
defenderemos la brecha,
en tanto que nuestros cuerpos
el calor animal tengan...
(Que no creo que nos falte,
pues somos un par de bestias.)
...y en vuestra torre feudal
quede piedra sobre piedra.

TES. ¡Ay, castillo de mi alma!
¡Quién te haya visto y te vea!

¡Y pensar que hace mil años
costó un doblón a mi abuela!

**MÚSICA. [N.º 1. BALADA DE
TESTAFERRO]**

TES. Mi castillo era un primor;
grande, bello, firme y recto.
De la Tierra el Creador
fue sin duda su arquitecto.
Por su forma y su valor
no hubo nada más perfecto
desde el Polo al Ecuador.
Tra, la, la... La, la, la.

Yo encontraba al por mayor
en mis bosques los venados,
y paciendo, a su sabor,

mil rebaños en mis prados.
Ya no hay caza en derredor,
y restan de mis ganados
dos borregos y un pastor
Tra, la, la... La, la, la.

El tesoro seductor,
que fue asombro del planeta,
en mi afán disipador,
lo perdí por la ruleta,
por la juerga y el licor,
y no resta una peseta
del peculio desertor.

HABLADO

Ya está todo demolido;
de mi pasada opulencia
tan solo me quedáis tú,
el escudero más pelma
de todos los escuderos,
y esta torre sucia y fea.
Y todo, porque mi abuelo,
que era..., Dios en paz le tenga,
un zopenco, declaró
hace tres siglos la guerra
al abuelo antecesor
del malvado Duratesta,
que era, no quiero ofenderle,
un zambombo de primera.
Botafuego, ya es preciso
que termine esta contienda.

BOTA. ¿Y pensáis...?

TES. Cuando lo digo,
es que lo pienso, babieca.

BOTA. Señor, todo se ha perdido,
menos el honor.

TES. Yo diera
mi honor en este momento
por un cacho de panceta.
Trae las llaves del castillo.

BOTA. ¿Qué queréis hacer con ellas?

TES. Sobre fuente de hojalata
a mi enemigo ofrecérselas.

BOTA. ¿Pensáis...?

TES. Si no lo pensara,
imbécil, no lo dijera.
Duratesta va a venir;
a rogar que le devuelva
su hija, y por rescatarla
me ofrecerá tres pesetas,
que es menos de lo que vale
una perra ratonera.
Yo, por tan poco dinero,
no he de querer devolvérsela;
y él, viendo que no podemos
oponerle resistencia,
no dudará en atacarnos y
rescatarla a lo bestia.
Botafuego, ¡ay de nosotros!
Conozco la audacia inmensa
de Duratesta, un salvaje,
al que tan solo le quedan,
pues toda la demás carne
se la dejo en la pelea,
una manita de puerco,
media de oreja y de lengua,
una pierna de cabrito,
y muy poquita sesera.

BOTA. Como también tenga callos,
es un menú de taberna.
Tengo una idea, señor.

TES. Dila.

BOTA. Es un ardid de guerra.
Ponemos doce quintales
de pólvora en la bodega;
y, apenas en el castillo
entre el enemigo, vuela.

TES. ¡Al diablo con tus proyectos!
¿En qué estanco ni en qué tienda
nos fian doce quintales
de pólvora?

(Suena una trompa.)

¿Mas quién llega?
¡Él es! ¡Duratesta! Tira
del cordón y abre la puerta.

(Se oyen dos golpes.)

Son tres golpes y repique.
Si viene tranquilo, entra

y avisame. ¡Mas si embiste no te tomes la molestia de avisar! Cuando se marche me encontrarás en la cueva. (Yo me encierro con diez llaves, y que se salve el que pueda.)

[MÚSICA. N.º 1 (ii)]

ESCENA II.
BOTAFUEGO, DURATESTA, ESCUDERO.

BOTA. ¿Qué vil plan, qué nuevo yerro anuncia la entrada esta?
¿Por qué viene un Duratesta a casa de un Testaferro?

DURA. Yo, ve..., ve..., ve...

BOTA. ¡Cómo bala!

DURA. Ve..., ven..., go..., a

(*Saca un cartel que dice “Hablar a tu amo”*)

BOT. (Pues presto acude al reclamo.)
Yo soy su maestresala,
pero diré a su escudero
que avise al paje Roger,
para que llame al ujier
que ha de advertir al portero.

[MÚSICA. N.º 1 (iii)]

Porque mi amo en este instante
está armando caballero
a su décimo tercero
quincuagésimo ayudante,
que por sus méritos hartos
hoy pasa al rango distinto
para instruir a cien quintos,
de la clase de los cuartos.
Si os esperáis, pronto ya
podré tener el honor
de avisar a mi señor.
Mas no es preciso; aquí está.

[MÚSICA. N.º 1 (iv)]

ESCENA III.
DICHOS, TESTAFERRO.

(*Hablando al vacío.*)

TES. Retiraos, caballeros,
y que infantes y jinetes
aperciban los mosquetes
y preparen los aceros.
Pronto en la guerrera fiesta
de gloria os vais a cubrir.
Ahora voy a recibir
al maldito Duratesta.
(Para ver si lo amedrento
pondré la mirada torva.
¡Demonio! y cómo me estorba
el sable, cuando me siento.)
¿Por qué, casquería andante,
momia desarticulada,
tan fané y descangallada,
te acercas atosigante?
¿Por qué amenazas, becerro,
a quien, faltando al decoro,
para ocultar un tesoro
le nombró el rey testaferro?
Dime, pues, ¿a qué has venido?
De aquí no te llevas nada,
pues la torre esta embargada
y tengo el predio vendido

DURA. Ca..., ca..., ca...

BOTA. (*Le dan sudores.*)

DURA. Ca..., ca..., ca..., ca...

TES. ¡Cacarea!

(*Duratesta saca un cartel donde se lee:
“Canalla”.*)

BOT. Vaya grajea,
tan impropia de señores.

TES. Un Testaferro no sufre
insultos de un Duratesta.
¿Quieres guerra? No contesta...
¡Que traigan a Flor de azufre!
Su voz, apagada ya,
quizá tu pecho taladre.
Habla tan bajito...

FLOR. ¡Padre!
(*Dentro y gritando con toda su alma*)

TES. ¡Ya ves lo floja que está!
El cautiverio apagó
su anterior juvenil brío.
Mírala aquí.

ESCENA IV.
DICHOS, FLOR DE AZUFRE.

FLOR. ¡Padre mío!

DURA. Hi, hi..., de mi co..., co..., co...

BOT. (Es más gallo que ninguno)

FLOR. Tiéndeme en estrecho lazo
tus brazos... Digo, tu brazo,
porque solo tienes uno.
¡Padre! Yo te lo suplico,
trátalos como a espoliques,
y en la ocasión no te achiques;
ya ves que yo no me achico.
Indigno y vil Testaferro,
yo menosprecio tus ratas,
y las cadenas baratas
que acompañaron mi encierro.
Pero, tocante a mi padre,
y sus carnes rebanadas,
peleando en las Cruzadas
respeto, mal que te cuadre.
Pues es un pendón... de gloria,
que en los campos de batalla
hicieron girones...

TES. ¡Calla!
Conozco bien esa historia.
Sé que al dar fuego a una mina
en Argel, se quedó cojo;
que en Egipto perdió un ojo
y una oreja en Palestina;
que un brazo perdió en Sigüenza,
la lengua en Madagascar...
Lo que ignoro, es el lugar
donde perdió la vergüenza.

FLOR. Desprecio tu fabla inculta,
soez pillo redomado.
¿A su hija le has robado,
y todavía le insultas?

TES. Tienes razón. Solo un pillo
a una señora maltrata.
Trae la bandeja de lata
con las llaves del castillo.

BOTA. ¿Qué vais a hacer?

TES. Indefenso
entregarme a mi enemigo.

BOTA. ¿Y pensáis...?

TES. Cuando lo digo,
¡animal!, es que lo pienso.

BOTA. (Salvemos la dignidad.)
Vuestra vajilla, señor,
se expone con todo honor,
en el Monte de Piedad,
y prescribe la etiqueta
el honrar tal maravilla;
por eso, vuestra vajilla
no se ve sin papeleta.

TES. (¿Me quieres avergonzar?
¡Voy a partirte los remos!)

BOTA. ¿Ah, sí?, ¿conque esas tenemos?
(Ahora te vas a enterar.)
Mi amo me manda que os diga
que habrá guerra entre los dos,
y que, a quien se la dé Dios,
San Pedro se la bendiga.

ESCENA V.
TESTAFERRO, luego BOTAFUEGO.

TES. ¡Bruto, animal! Mala peste
te mande con Lucifer.
¡Ay!, qué desgracia es tener
un escudero como este.

(*Toque taurino.*)

¿Quién es ese tauromaquio
que se anuncia con tal pompa?

BOTA. Yo no conozco esa trompa.

TES. ¿Será la trompa de Eustaquio?
¿Qué ves por el telescopio?

BOTA. Dos trompas sobre una roca.
La propia y el que la toca.

TES. Pues serán las de Falopio.

(Se oye otro toque taurino.)

BOTA. Es el toque de llamada
de vuestro sobrino.

TES. ¡Oh! ¡Me salvé! ¡Salvado!

BOTA. Yo...
¡Creo que viene tajada!

ESCENA VI.
DICHOS, CORNIVELETTO.

MÚSICA. [N.º 2. TRÍO]

COR. Sí, soy yo; cual llovido del cielo
me veis de pronto aparecer.

BOTA. ¡Helo aquí! Su valor y su celo
hoy la victoria han de traer.

TES. (¡Helo aquí! Si lidiar es su anhelo
que se lo lleve Lucifer.)
Sin duda tú, mi fiel Corniveletto
darme un abrazo quieres ya.
Mejor será estarte quieto
y suprimir tu plácida expansión.
Yo te dispenso de tal salutación.
Aquí lo que pasa es muy grave.

COR. ¡Harto lo sé!

TES. ¡Ya lo sabe!

BOTA. ¡Él lo sabe!

COR. Pero bueno es decir lo que ha pasado.
Hablad, señor.

BOTA. Vamos bien.

TES. Vamos mal.

COR. No hay que temer;
yo estoy a vuestro lado.

TES. Vamos mal.

BOTA. ¡No, vamos bien!

TES. ¡Calla, animal!
Yo repito que vamos mal.
Lidiar prefiere.
(Por Botafuego.)

BOTA. Rendirse quiere.
(Por Testaferro.)

TES. De ti, quizás,
pende mi porvenir.
(A Corniveletto.)
Lidiar prefiere.
(Por Botafuego.)

BOTA. Rendirse quiere.
(Por Testaferro.)
Hablad, señor.
(A Corniveletto.)

LOS DOS. ¡Fuerza es ya concluir!
¿Optáis por la pelea?
(Titubea, titubea.)

*(Corniveletto reflexiona profundamente y se
coloca en el centro precipitadamente.)*

COR. Yo tengo corazón.

TES. y BOTA. ¡Corazón!

COR. Más que Roldán soy fiero.
Mi fuerza es de un león,
TES. y BOTA. ¡Un león!

COR. Mis brazos son de acero.
Yo quiero de hoy más
romper vuestras cadenas.
Arde más que el gas
la sangre de mis venas.
¡Mi valor, mi poder
pronto aquí se han de ver!

TES. y BOTA. ¡Su valor, su poder
pronto aquí se han de ver!

BOTA. Antes morir que ceder.

TES. ¡Voto a Caifás! Por idiota y por pillo...
Hazme un obsequio muy sencillo.
Pégale a ese un puntapié.



Portada de la edición de la
partitura de *Croquefer. Grand
quadrille comique pour le piano*, de
Philippe Musard. Ilustración de
Bertrand, París (1857). Biblioteca
Nacional de Francia.

Y por las llaves del castillo
que a mi rival daré,
¡caro sobrino, ve!

COR. y BOTA. ¿Lo osáis pensar?

TES. ¡Dudarlo es tonto!
A no pensarlo así,
¿tal decisión vierais en mí?
¡Desfila pronto!

COR. ¡Jamás!

BOTA. ¡Muy bien!

COR. ¡No, no, jamás, jamás!
No es noble volver la cara atrás.

COR. Yo tengo corazón.

TES. y BOTA. ¡Corazón!
(*etc.*)

COR. Voy a armar un Tiberio,
seré un tigre, un chacal;
hoy haré un cementerio
del castillo feudal.

BOTA. (El sobrino habla en serio:
no va mal, no va mal.
Hoy será un cementerio
el castillo feudal.)

TES. (Sobre mí toma imperio
ese bravo animal.
Hoy será un cementerio
mi castillo feudal.)

HABLADO

COR. Vengo a prestaros auxilio,
querido tío.

TES. Si, sálvanos.

COR. Yo aborrezco a Duratesta
porque es un solemne bárbaro.

TES. Sí. Yo también.

BOTA. Ya me consta.

TES. ¿Qué te consta?

BOTA. Que hace años
le odiáis.

TES. ¡Ah! Pensé...

COR. Yo os juro
que embestiré como un bravo.

BOT. Veremos cómo se arranca
en el tercio de caballos.

TES. Pese a ser Corniveletto,
contra enemigo tan alto
nada podrás.

BOT. Dice bien,
que en realidad es Cornigacho.
Tengo una idea

COR. A ver, dila.

TES. No la digas.

COR. Habla

BOT. Hablo.
Con cien quintales de pólvora
la bodega rellenamos,
Y cuando entre el enemigo
doy fuego y los despedazo

TES. ¿Otra vez? ¿Pero y nosotros?

BOT. Ustedes salen volando,
que pienso prender la mecha
desde aquel cerro lejano.

COR. ¡Criminal! ¡Dinamitero!

TES. Nada, sobrino, es en vano
que luchemos.

COR. ¿Tenéis miedo?

TES. ¡Nunca! Solo algo de pánico.
Lo mejor es que ahora mismo
te vuelvas a tus estados.

COR. ¿Qué decís?

TES. El tren correo
sale a las seis. Yo te pago
un asiento de primera.
Ahí van diez reales en cuartos.
Lo que sobre, para ti.

COR. ¿Huir? ¡Jamás! (Me los guardo.)
¿Armémonos?

TES. ¿Con qué armas?
El sable me lo he tragado.

COR. No importa.
A ver, ¿cuántos somos?

BOTA. Tres.

TES. Dos.

COR. Tres.

TES. En ese cálculo
hay error.

COR. ¡Cómo error!

TES. Sí:
yo soy cero, y me has tomado
por unidad.

COR. ¿Conque cuento
en junto con dos soldados?

El enemigo reúne
tres hombres, según mis datos.

TES. Pues tres partidos por dos
resulta que es un quebrado.
Y un quebrado es Duratesta.
Sois dos contra uno. Está claro.

BOT. Ya se acerca el enemigo
abierto por ambos flancos.
Un zurdo por la derecha.
Un diestro del otro lado.
El tercero y Duratesta
acometen más centrados.

COR. ¿Pero que táctica es esta?

BOT. El ataque a pie cambiado.
Dicen que fue obra de moro
con remate de cristiano.

COR. Mas decid, querido tío,
¿qué fue de vuestros vasallos?

TES. ¡Pasaron mejor vida!

COR. ¿Se murieron?

TES. Se largaron.

COR. ¿Ha habido alguna epidemia?

TES. ¡Oh, sí!

COR. ¿Cuál?

TES. La del impago.
Les debía siete meses
y a otras mesadas volaron.

COR. ¡Pero las hijas, las madres,
las mujeres de esos bravos?

TES. ¡Pobres! ¡Quedaron inertes!

BOT. Serán unas veinticuatro.
Y la mayoría suegras.

COR. Pues entonces las armamos.

BOT. Sí, que son de armas tomar.

COR. Yelmos de hierro forjado
reparte entre todas ellas.
¡Y cuidado con cascarlos!
(Pues de todos es sabido
que hay que devolver los cascos.)

BOT. Voy a disponerlo todo;
si quieres echar un trago
mientras vuelvo, bajo el trono
hallarás peleón rancio.

TES. ¿Conque decididamente
no hay más que andar a trancazos?

COR. No, tío; no hay más remedio.

TES. Pues ya verás si soy bárbaro.
Voy a cerrar las poternas.
(Menos una por si escapo.)

ESCENA VII. CORNIVELETTO.

COR. Registremos la bodega
tengo una sed que me abraso.
Vino blanco. ¡Uf! No le quiero.
Vino tinto avinagrado...
Y este frasco, ¿qué será?
¿A ver?... Jalapa... ¡Uf! ¡Qué asco!
“Jalapa de Leganés,
verdadero y triple extracto
del veneno de los Borgias”.
¡Muchas gracias! No lo gasto.
Ron de Jamaica. Esto es
lo que yo andaba buscando.

(Al ir a destapar la botella aparece Flor de
azufre en la verja del calabozo.)

ESCENA VIII. DICHO. FLOR DE AZUFRE.

FLOR. ¡Chist, señor, chist!

COR. ¿Quién me llama?

FLOR. Por aquí, por este lado.

COR. ¡Qué veo!

FLOR. ¡Qué miro!

COR. ¡Es ella!

FLOR. ¡Corniveletto adorado!

COR. (Esta pasión repentina
me huele a cuerno quemado.)

MÚSICA. [N.º 3. DÚO]

FLOR. ¿No es ilusión ni error grosero
hallar aquí, con gente que da horror,
al que entre mil, por noble y caballero,
hace brillar lo limpio de su honor?

COR. (Principia el floreo, mas no ceder
prometo.)

FLOR. ¡Hiéreme, pues, bravo Corniveletto!
¡Hunde en mi seno el bárbaro puñal!

COR. (La mato y me tiro al canal.)

FLOR. ¿Eres tú mi galante trovador?
¿Eres tú quien me juró amor?
¡Tú, sí! ¿De aquel ardiente afán te acuerdas,
dí?

COR ¡Chitón!

FLOR. “Tuyo es por siempre mi corazón”,
echándote a mis pies dijiste un día;
de mi esperanza, de mi ilusión
tú eres la clara luz que alumbró el alma mía.

COR. (Más que la luna es pura y bella,
y de sus ojos el fulgor
envidiará la limpia estrella
que llaman astro del amor.)
Y bien, sí; mi pasión es
volcán que siempre echa llamas.
¡Mas, chitón!

FLOR. ¡Dulce bien!
¡Ah! ¡También tú me amas!

COR. ¡Ah! ¡No!
De amarte yo,
amaría a tu padre,
y juré darle mulé
mal que le cuadre.
Sí, yo juré darle hoy mismo mulé.

FLOR ¡Infeliz! ¡Matar a mi padre!
¡Piedad tendrás!

COR. ¡No! ¡Jamás!

FLOR. ¡Gracia! ¡Gracia, sí,
por él, por mí te pido!
¡Mi dulce bien,
tu alma he conmovido!
¡Ah! ¡Ven! ¡Ah! ¡Ven!

COR. ¿Y mi tío? ¡Oh, pobre tío!
¿Puedo yo así abandonarle impío?

FLOR. ¡Ven, mi bien, mi dulce bien!

COR. Mas del tío me río; antes yo que mi tío.
Ven, mi amor, ven, mi bien,
a buscar un edén.

FLOR. Por mi amor va a sufrir.

COR. ¡Oh, tío, me vas a maldecir!
¿Pero a mí qué se me da?
Lo he dicho ya:
¡Te amo!

FLOR. Lo has dicho ya:
¡me amas!

COR. Con tu mirar me inflamas.
¡Ven a mis brazos, ven!

FLOR. ¡Ah, sí, mi bien! ¡Me amas!

COR. ¡Vamos, pues, a huir a París!

FLOR. ¿A París? ¡Qué delicia!

COR. ¡Pues, venga, al Baile de Mabilie!
¿Fuiste tú a Mabilie?

FLOR. ¡Qué va!

COR. ¿Y a un cancan?

FLOR. ¡Quita allá!

COR. ¡Pobre ángel!
¡A París! ¡A bailar!
¡Venga ahí! ¡Ya verás!

LOS DOS. ¡Ya, pronto, a bailar!

COR. En el templo de amor
no hay entrada al dolor,
y una senda florida
halla siempre la vida.
En tus brazos, mi bien,
debe estar el edén.
El más rico tesoro
es oír “yo te adoro”.

LOS DOS. Trim, trim, trim,
¡vamos a París
para bailar una *quadrille*!
Trim, trim, trim,
¡vamos a París, viva París!

COR. El Salón de Mabilie
gala es de París,
donde grandes y chicos
al bailar pegan brincos.
Un decente *cancan*,
cuatro polcas y un vals.
Volveremos en coche
cuando acabe la noche.

LOS DOS.
Trim, trim, trim,
¡vamos a París
para bailar una *quadrille*!
Trim, trim, trim,
¡vamos a París, viva París!

FLOR. Oh, qué dulce placer
cuando baje del tren,
y contemple esos lares,
los grandes bulevares.
Junto a ti, mi doncel,
dormiré en un hotel.
Beberemos champaña,
¡quiero *crêpes* de Bretaña!

LOS DOS.
Trim, trim, trim,
¡vamos a París
para bailar una *quadrille*!
Trim, trim, trim,
¡vamos a París, viva París!
¡A París, a París,
a bailar la *quadrille*!

[N.º 3 (ii). GALOP]

COR. ¿Escuchas tú
el sonar del postillón a *galop*?
¡Venga, pues,
a bailar el *galop* del postillón!

LOS DOS. ¡En el baile
que no nos frene nadie!
¡Qué emoción
galopando como el postillón!
¡Venga al baile
con donaire!

ESCENA IX.
DICHOS, TESTAFERRO, BOTAFUEGO,
DURATESTA.

BOT. ¡Alerta! ¡Santo Dios!
(*Botafuego entra corriendo.*)
¿Ese baile? ¿Ese donaire?
¡Ah! ¿Por qué no he de bailar yo?

TES. ¡Alerta! ¡Venga ya!
(*Testaferro entra corriendo.*)
¡Ese baile! ¡Ese donaire!
¡Es decente! ¡Es muy moral!
¡Pues bien! ¡Venga ya a bailar!

FLOR. y COR. ¡En el baile
que no nos frene nadie!
¡Qué emoción
galopando como el postillón!

(*Los cuatro bailan.*)

HABLADO

FLOR. ¡A mí, padre, no hay cuidado!
¡Escalad el torreón!

BOTA. ¡Infierno!

TES. ¡Condenación!

FLOR. ¡Padre, a mí!

TES. ¡Me la han pegado!
¡Voy a tocar a degüello!
¡Oh, sublime idea! ¡Atrás!

(*Duratesta aparece.*)

Como des un paso más
al punto la descabello.

DUR. Cu..., cu...

BOT. Cantaba la rana.

DUR. As..., as...

BOT. Ahora un asno es.
¿Conseguirá ser ciempiés
con solo una pata sana?

(*Duratesta saca un cartel, que dice: "Culebra
astuta".*)

BOT. No sé.
¿Hay alguno que discierna
si es un menú de taberna
o es el arca de Noé?

COR. ¡Horror!

TES. Elige la cosa
que menos dolor te exija:
o ver morir a tu hija
o dármele por esposa.

COR. ¿Qué escucho? ¡Suerte tirana!
Tío, ¿qué decis de boda?

TES. Digo lo que me acomoda,
porque me da la real gana.

(*Flor de azufre examina las botellas y dice.*)

FLOR. (¡Que veo! ¡Dios soberano!
¡Salvé a mi padre! ¡Veneno
de los Borgias! ¡Bueno! ¡Bueno!)
Testaferro, esta es mi mano.
(*A Corniveletto.*)

TES. ¿Ves? Premia mi tierno afán.

COR. ¿Es traición?

FLOR. (Es un secreto.
No serás Corniveletto,
si llego a cumplir mi plan.)

TES. Bruto a César mató ingrato
y Roma le dio tributo,
pero yo soy más que Bruto
y por eso no te mato.
Corra el vino y que la danza
alegre mi nupcial fiesta.
Podéis bajar, Duratesta,
con la mayor confianza.

FLOR. (Tengo una idea.)

BOTA. (Mi instinto
nos va a sacar del atranco.)
(*A Testaferro.*)
No bebáis del vino blanco.

FLOR. No bebáis del vino tinto.
(*A Corniveletto.*)

TES. ¡Viva el vino y el placer!

COR. Yo no bebo más que ron.

TES. ¡Por la paz!

FLOR. ¡Por nuestra unión!

COR. ¡Por Flor de azufre!

TODOS. ¡A beber!

MÚSICA. [N.º 4. BRINDIS]

TES. ¡Amigos a beber
que es el mayor placer!

TODOS. ¡Bebed!

TES. El vino y el licor mejor
apaguen nuestra sed.

TODOS. ¡Mejor!

FLOR. Al hacer los vasos
tin, tin, tin,
entra la alegría
y huye el esplín.

TES. Un vaso de Jerez
se apura de una vez.

TODOS. ¡Bebed!

TES. Alegra el corazón el ron
y apaga nuestra sed.

TODOS. ¡El ron!

FLOR. Al hacer los vasos
tin, tin, tin,
entra la alegría
y huye el esplín.

HABLADO

TES. Fue una idea peregrina
este enlace singular,
que viene a finalizar
nuestra discordia intestina.

BOT. Ah, mi señor; sed atento.
Por horas la vida cuentan.
Entretanto que revientan
tratadlos con miramiento.

FLOR. Padre, haz seña a tus soldados
y que escalen las murallas;
no temas a estos canallas
porque están envenenados.
Testaferro, declarad,
pues ya podéis ser sincero,
que no teníais dinero
ni soldados.

TES. Es verdad.

COR. No es verdad. Y en prueba, oíd.

(*Suena una trompa.*)

[MÚSICA. N.º 4 (ii)]

TES. ¿Eh? Qué bélico rumor...

COR. Vuestro ejército, señor,
que avanza pronto a la lid.

TES. ¿Mi ejército? ¿Hablas de veras?

BOT. Es la tropa femenina:
con los chismes de cocina
armé a vuestras cocineras.

[MÚSICA. N.º 4 (iii)]

FLOR.
(*A Testaferro.*)
¡Ya tu poder desafío!

TES. ¿Cómo?

FLOR. ¡Daos a prisión!

COR. ¡Bombas y rayos!

TES. ¡Traición!

FLOR. ¡A pelear, padre mío!

COR. ¡Lucharemos con denuedo!

TES. ¡Ay de mí! Estoy desarmado.
¡Si no me hubiera tragado
mi buen sable de Toledo...!

BOT. Señor, cueste lo que cueste,
a pelear y vencer.

TES. ¡Ay, qué desgracia es tener
un escudero como este!

[MÚSICA. N.º 5. MARCHA]

ESCENA XI.

CORNIVELETTO, FLOR DE AZUFRE.

COR. Yo del riesgo nunca huyo.

FLOR. Ni yo. ¡A luchar y valor!

COR. ¡Tuyo es por siempre mi amor!

FLOR. Mi corazón siempre es tuyo.

TES. ¡Sangre y matanza! Ya siento
que el fuego en mis venas arde.
(Yo me caliento muy tarde...
¡pero cuando me caliento...!)
Defiéndete con ahínco,
Porque, si a gusto te cojo,
te quedas sin ningún ojo
como tres y tres son cinco.

(Testaferro hace un gesto de dolor.)

Siento un malestar...
Soy franco, juraría...
¡Pero no!

BOTA. ¡Cuerno! Y sin embargo yo
no he bebido vino blanco.

(Haciendo el mismo gesto.)

TES. Yo no sé lo que en mí hay;
pero no me siento bien.

*(Duratesta saca un cartel, que dice:
"¡ay!, ¡ay!, ¡ay!")*

Este también...
está diciendo: ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!

MÚSICA. [N.º 6. QUINTETO]

TES. (¡Gran Dios! No sé que siento.
¿Será una indigestión?
¡Yo sufro y por instantes
se agrava mi dolor!
¡Ay, ay! ¡Por Dios!)

BOT. (¡Gran Dios! No sé que siento.
¿Será una indigestión?
¡Yo sufro y por instantes
se agrava mi dolor!
¡Ay, ay! ¡Por Dios!)

FLOR. (¡Gran Dios! Mi padre sufre.
¿Será una indigestión?
¿O al escanciar el frasco
me habré engañado yo?
¡Ay, ay! ¡Por Dios!)

COR. (¡Gran Dios! Sin duda el vino
va haciendo operación.
Alguno de esta hecha
revienta, como hay Dios!
¡Ay, ay! ¡Por Dios!)

HABLADO

COR. Yo en la lucha no me estanco.
Seguidme, valientes.

BOTA. ¡Oh...!
(Haciendo gestos.)
¡Pero, Dios mío!, si yo
no he bebido vino blanco.

COR. ¡Quien huye es un miserable!

FLOR. ¡A ellos! ¡Son pocos y feos!
¡Adelante!

*(Van a venir a las manos y se oye dentro la voz
de Testaferro que dice:)*

TES. ¡Deteneos,
que he vuelto a encontrar mi sable!

DURA. ¡Y yo mi lengua!

TES. ¡Qué escucho!
¿Hablas?

DURA. ¡Mas que un diputado!
Siga el combate empezado.

TES. Me rindo; con vos no lucho.

COR. Oíd: mi dicha aquí se encierra.
Yo amo a esta niña con toda
mi alma. ¿Aprobáis la boda?

DURA. Sí.

COR. Pues se acabó la guerra.

TES. Yo con mi astucia sin tasa
quise unirme a esta doncella;
mas, cástate tú con ella,
y todo se queda en casa.

ESCENA ÚLTIMA. DICHOS, BOTAFUEGO.

BOTA. ¡Señor!
(Muy azorado.)

TES. Habla y no te azores.
¿Qué hay?

BOTA. Una carta, señor,
del ministro de Interior.

TES. Qué contratiempo, señores.
(¿Sera un dato contrastado
de información policial?
¿Una cita electoral?
¿O algún fondo reservado?)

(Al público, después de leerla:)

¡Qué desgracia! ¡Qué revés!

COR. Pero, ¿qué dice la esquila?

VOZ. ¡Soltadme que soy Granés!

TES. ¡Que al autor de esta zarzuela
lo llevan a Leganés!

BAILE. [N.º 7. FINAL]

TES. La zarzuela terminó
y un aplauso les rogamos;
por las faltas, el perdón,
y de rosas, cinco ramos.
A brindar yo les invito,
pero yo no beberé...
que el aroma de ese vino
a mí me hace dar traspíe.

TODOS. ¡Va muy bien!
¡Bebed, bebed del ron!
¡Brindad por el amor!

FIN

Irene Palazón,
soprano



Soprano madrileña, realiza sus estudios musicales en la Escuela Superior de Canto de su ciudad natal. Ha asistido a clases de perfeccionamiento vocal con maestros como Montserrat Caballé, Jaume Aragall, Plácido Domingo, Teresa Berganza, Carlos Chausson y Joyce DiDonato. Desde que comenzó su carrera como soprano solista, ha ofrecido múltiples recitales de ópera y zarzuela. Un género, este último, que le ha llevado a protagonizar varios títulos en los Veranos de la Villa de Madrid, en el Teatro de la Zarzuela y en el Gran Teatro de Córdoba, entre otros escenarios, y con el que ha traspasado nuestras fronteras, llegando a Santiago de Chile, Perú y Costa Rica. Durante las últimas temporadas ha formado parte de los Recitales para Jóvenes de la Fundación Juan March, protagonizando el espectáculo *Una mañana en la zarzuela: El bello género*. En el terreno operístico continúa desarrollando su carrera y, tras participar en la última edición del Festival de Peralada, asume en el Teatro Campoamor el rol de Donna Anna en la ópera *Don Giovanni* de Mozart.

Francisco Díaz-Carrillo,
tenor



Natural de Herrera (Sevilla), cursa los estudios superiores de guitarra y canto, perfeccionando su repertorio vocal con Carlos Mena, Francesca Roig, Inmaculada Egido, Lluís Vilamajó y Andrea Ambrosini, entre otros. Ha interpretado roles solistas en *El Mesías* de Händel, las *Vespre della Beata Virgine* de Monteverdi, la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven, el *Oratorio de Navidad*, la *Pasión según San Juan*, la *Pasión según San Mateo* y el *Magnificat* de Bach, la *Misa de la Coronación* y las *Litaniae Lauretanae* de Mozart, así como los papeles de Vater en *Los siete pecados capitales* de Weill, Sailor en *Dido y Eneas* de Purcell y Thaddeus en *The Bohemian Girl* de Balfe, actuando en espacios como el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el Teatro del Liceu de Barcelona o el Auditorio Manuel de Falla de Granada, entre otros. Junto con los grupos Al Ayre Español, la Capella Reial de Catalunya, Música Ficta o La Grande Chapelle, ha participado en los festivales de música más representativos de España, Italia, Holanda, Alemania, Estonia, Polonia, Bélgica, India, Colombia y Marruecos.

Emilio Sánchez Martín,
tenor



Realizó su formación musical en la Escuela Superior de Canto de Madrid. En el Teatro de la Zarzuela ha cantado ópera y zarzuela, destacando en este género sus intervenciones en *El bateo*, *El rey que rabió* y *Luisa Fernanda*. Ha participado, bajo la dirección de Antoni Ros-Marbà, en las grabaciones de *Doña Francisquita* y *Bohemios* y, con Víctor Pablo Pérez, en la de *La tabernera del puerto*. Ha cantado *Doña Francisquita* en Washington. En 1997 participó en el IV Festival de Teatro Lírico de Asturias cantando *Jugar con fuego* y *El rey que rabió* y, al año siguiente, *El caserío*. Con la recuperación de *El duende* de Hernando en el Teatro Real comenzó su relación con la zarzuela, género del que ha interpretado diversidad de títulos, como *Las foncarraleras*, *La Revoltosa*, *El bateo*, *La verbena de la Paloma*, *Pan y toros*, *Doña Francisquita*, *La del manojo de rosas*, *Katiuska*, *El barberillo de Lavapiés* o *El caserío*. Como intérprete operístico, su repertorio se extiende desde la música barroca hasta nuestros días, teniendo en repertorio roles de *L'incoronazione di Poppea*, *El rapto en el serrallo*, *Manon Lescaut* o *Ariadne auf Naxos*, entre otros títulos.

Gerardo Bullón,
barítono



Tras licenciarse en derecho, estudia en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Virginia Prieto y Julián Molina, y continúa su perfeccionamiento con Daniel Muñoz y Ricardo Muñoz. Ha trabajado como solista junto a los directores Cristóbal Soler, Óliver Díaz, Miquel Ortega, Luís Remartínez, Jordi Bernácer, Lorenzo Ramos, Pascual Ortega o Horvath Jozsef, entre otros, y con los directores de escena José Carlos Plaza, Gustavo Tambascio, Francisco Matilla, Juan Pedro de Aguilar, Angel Montesinos o Eduardo Bazo. Ha interpretado importantes papeles del repertorio operístico (*Don Giovanni*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, o *Il barbiere di Siviglia*) y de zarzuela (*La Revoltosa*, *Marina*, *Los diamantes de la corona*, *La gallina ciega*, *Luisa Fernanda*, *El Barquillero*, o *Agua, azucarillos y aguardiente*). A lo largo de estos años, su colaboración con el Teatro de la Zarzuela de Madrid ha sido muy intensa, convirtiéndose en una cantante habitual de el coliseo madrileño.

Francisco Matilla,
*dirección de escena
y barítono*



Nació en Madrid en 1949. Inició sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad, mientras cursaba Ciencias Económicas en la Universidad Complutense. Ingresó luego en la Escuela Superior de Canto, donde completa su formación artística con Lola Rodríguez de Aragón, Marimí del Pozo, Miguel Zanetti, Félix Lavilla y Tito Capobianco, entre otros. En 1985 funda la compañía Ópera Cómica de Madrid, única compañía privada que ha conseguido la colaboración continuada de prestigiosos artistas y que hasta la fecha ha llevado a los escenarios más de cincuenta producciones de reconocida calidad. Ha sido asesor artístico de la programación lírica del Teatro Arriaga de Bilbao, coordinador artístico de las temporadas de ópera del Teatro Cervantes de Málaga y productor ejecutivo del Festival de Teatro Lírico Español de Asturias. Hasta la fecha ha dirigido más de setenta títulos de ópera y zarzuela.

Carlos Díez,
piano



Nacido en Madrid, inicia su formación musical en el Conservatorio Profesional de Música de Getafe y finaliza sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid obteniendo el título superior de piano y acompañamiento vocal con los maestros Almudena Cano y Juan Antonio Álvarez Parejo y el de dirección de orquesta con Antonio Moya Tudela. Colabora habitualmente como repertorista y director musical en diferentes producciones de ópera, destacando producciones en el Teatro Real de Madrid. También es profesor en los cursos de verano de la Universidad de Carolina del Sur (Estados Unidos) y maestro repetidor del máster para cantantes líricos de interpretación escénica que organiza la Universidad de Alcalá de Henares. Actualmente es director titular de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Getafe, director de la Coral Polifónica de Getafe y compagina su actividad concertística con su actividad docente en la Escuela Municipal de Música Maestro Gombau y como coordinador de actividades musicales y responsable de la programación musical del Ayuntamiento de Getafe.

Fernando Poblete,
coordinación artística



Natural de Santiago de Chile, realiza sus estudios musicales y de contrabajo en Chile, Argentina, Francia y Estados Unidos. Se traslada a Madrid en 1984, donde consigue la plaza de contrabajo solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, orquesta titular del Teatro Real, y del prestigioso Ensamble de Madrid, del que es su fundador. Músico polifacético e investigador incesante, ha sido director musical en repetidas ocasiones, además de columnista, productor musical, coordinador y creador de innumerables proyectos artístico-culturales. Ha grabado para los sellos RTVE-Música, IberoAutor, Verso, Banco de Sonido y Concerto XXI Records, con el que acumula más de sesenta títulos de zarzuela. Asociado a la compañía Ópera Cómica de Madrid desde hace más de veinticinco años, organiza conciertos de cámara, conciertos sinfónicos, grabaciones y representaciones de zarzuela, tanto en Hispanoamérica como en España. En junio del 2018, por ejemplo, presentó *La gallina ciega* en el Festival Casals de Puerto Rico obteniendo un enorme éxito de público y de crítica.

Concerto XXI NVivo



Empresa española de conciertos dirigida por Fernando Poblete, productor y reconocido músico. Se dedica a la contratación, gestión, producción, creación y realización de espectáculos de música clásica, ópera, zarzuela, teatro y teatro musical, tanto en España como en el extranjero. Es creadora del primer ciclo de conciertos en torno a la música latinoamericana en España y realiza importantes giras de conciertos de orquestas sinfónicas y conjuntos de cámara con repertorio de música Latinoamericana. Desde el año 1995, se asocia con la compañía Ópera Cómica de Madrid, cuyo director es Francisco Matilla, con quien ha desarrollado una importante labor de difusión y creación de espectáculos en torno a la lírica española, abarcando formatos como ciclos y conciertos de zarzuela instrumental, zarzuela escenificada en formato de cámara o de gran formato, entre otros. En el año 2014 fue nominada al Premio Nacional de Música.

MIÉRCOLES 28 DE OCTUBRE DE 2020, 18:30

Fantasías y popurrís al piano

Ángel Huidobro, piano



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Eugène Moniot (c. 1820-1878)
Fantasía fácil sobre *La Jolie Parfumeuse*

Jean-Baptiste Arban (1825-1889)
Polca-mazurca sobre *Monsieur Choufleuri*

Eugène Ketterer (1831-1870)
Fantasía de salón sobre *La Grande-Duchesse de Gérolstein*

Isaac Strauss (1806-1888)
Gran vals sobre *La Périchole*

Eugène Ketterer
Fantasía brillante sobre *Orphée aux Enfers*

Olivier Métra (1830-1889)
Vals de la risa, sobre motivos de *La Jolie Parfumeuse*

Eugène Ketterer
Fantasía de salón sobre *La Périchole*

Moritz Moszkowski (1854-1925)
Barcarola de *Les Contes d'Hoffmann*

Franz Liszt (1811-1886)
Reminiscencias de *Robert le Diable* S 413

Todas las obras son sobre óperas de Jacques Offenbach (1819-1880), salvo la de Liszt, que es sobre una ópera de Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

El estreno en París de las operetas de Jacques Offenbach fue siempre acompañado de la inmediata adquisición de sus derechos editoriales por casas tan importantes como Heugel, Choudens, Colombier o Brandus et Dufour. Estos editores lanzaban al mercado las partituras para canto y piano, las reducciones pianísticas y un listado –a veces interminable– de valsos, polcas, *quadrilles* y mazurcas sobre los motivos más célebres de cada título. Para que nos hagamos una idea, dos meses después del estreno parisino de *Orphée aux Enfers* en 1858, el editor Heugel ya comercializaba la edición para canto y piano de la partitura, tres de sus números destacados en edición separada, así como una polca, una *quadrille* y un galop sobre motivos arreglados por Isaac Strauss. La obra se había estrenado el 21 de octubre, aunque dos semanas antes –sin saber si la opereta tendría éxito– se había firmado el contrato editorial entre Heugel, el compositor y su libretista, Hector Crémieux, por la módica suma de 300 francos. Tras el éxito fulgurante de la obra y como compensación, el propio editor le regalaría un piano de cola a Offenbach.

Entramos de lleno en eso que Carl Dahlhaus en *La música del siglo XIX* denominó como “la industrialización de la cultura musical”, un fenómeno solo comprensible en ese nuevo mundo que nace después de la Revolución Industrial y de la Primavera de los Pueblos. Es el París cínico del Segundo Imperio, donde un dictador *de facto* –*Napoléon le Petit*, como escribiera Victor Hugo– se disfrazaba de empe-

rador –Napoleón III– y donde el éxito del cancan tendía “a derribar toda falsa grandeza y a destruir todos los ídolos”¹. Junto a este baile, el vals, la polca y la mazurca hacían las delicias de los que, abrazados a su pareja, se deslizaban por el salón. Por el contrario, en la *quadrille* (o los rigodones, como se decía en España) primaban las evoluciones coreográficas que iban componiendo grupos de parejas a lo largo de cinco figuras de las cuales la última en realidad era un galop.

Estos arreglos de los que estamos hablando se comercializaban en tiendas de música de todo el mundo. En Madrid, por ejemplo, después del estreno en la Zarzuela en 1864 de *Los dioses del Olimpo*, Casimiro Martín y Bonifacio Eslava anunciaron la venta en sus almacenes de la partitura completa en edición de lujo, así como de la marcha, el galop y una tanda de rigodones. Por poner otro ejemplo, después del estreno en el mismo teatro de *Barba Azul* en 1869, Casimiro Martín anunció la venta de la partitura vocal completa y de al menos diez números musicales sueltos con la adaptación castellana para canto y piano, para piano solo o para flauta sola. Por su cuenta, en el almacén de Bonifacio Eslava se anunciaba la venta de valsos, en ediciones fáciles, sobre motivos de dicha opereta y del que sería el próximo éxito de la Zarzuela: *El robo de Elena*, primera adaptación castellana de *La Belle Hélène*.

Nobles y burgueses, por encima de la encofetada *grande-opéra* a la que se asistía, principalmente, para ver y ser vistos, se divertían acudiendo a los

teatros donde se representaban las *opéras-bouffes* y *opérettes* con música de Offenbach. Allí se miraba hacia las *divettes* o las coristas que, no pocas veces, terminaban bailando un vals o el imprescindible cancan (pensemos en los finales de acto de *La bella Elena*). A la salida de estas verdaderas orgías teatrales y musicales, el público consumía ávidamente los arreglos de que hablábamos más arriba. Ya fuera en la soledad del hogar, frente al piano, en los salones, en los cafés o finalmente instrumentadas para gran orquesta, las piezas derivadas de las operetas marcaron el ritmo –ora binario, ora ternario– de aquellos años.

De la composición de esos arreglos bailables sobre motivos conocidos de cada *opéra-bouffe* se encargaban músicos especialistas en la materia que encontraban en estos encargos una manera de ganarse la vida con resultados, en ocasiones, meritorios. Entre numerosos nombres, conviene que mencionemos a los compositores que protagonizarán el concierto. Músicos que, si bien hoy apenas tenemos referencias de sus apellidos, durante la segunda mitad del siglo XIX fueron verdaderos superventas que cualquier aficionado al piano o al baile conocía perfectamente.

El alsaciano **Isaac Strauss** (1806-1888) –bisabuelo, por cierto, del antropólogo Claude Lévi-Strauss– llegó a París como violinista y, tras ingresar en el Conservatorio, fue uno de los fundadores de su Sociedad de Conciertos, en 1828. Con su violín bajó al foso del Théâtre Italien de la capital francesa durante quince años hasta que, en 1852, consiguió el prestigioso puesto de director de los Bailes de la Ópera y de

la Corte de Napoleón III. Reemplazaba en el cargo a Philippe Musard, uno de los responsables, en los días de Luis Felipe, del furor de los parisinos por el baile del galop. Desde ese puesto, que compaginó con la organización de conciertos privados y públicos, se dedicó a escribir una infinidad de piezas para baile, algunas completamente originales y muchas más basándose en las melodías más conocidas de óperas y operetas. Con el advenimiento de la Tercera República fue depuesto del cargo y se consagró –podemos imaginar su inmensa fortuna– al coleccionismo de antigüedades arqueológicas. Hoy, una de las salas del Museo Nacional de la Edad Media en París (Cluny) lleva su nombre.

La gran difusión internacional de la música de Isaac Strauss obligó a que los editores, para referirse a las obras de su competidor, Johann Strauss II, lo nombraran como el “Strauss de Viena”. Del “Strauss de París” escucharemos su gran vals sobre motivos de una de las *opéras-bouffes* todavía hoy populares de Offenbach, *La Périchole*. Estrenada en 1868, no obtuvo el éxito deseado hasta su versión definitiva, en tres actos, de 1874. A España llegaría antes, en 1870, titulada como *La favorita* y adaptada por Miguel Pastorfido. A pesar del buen hacer de la compañía de los Bufos Arderius y del argumento ambientado en el Perú virreinal (a partir de la novela de Mérimée *La carroza del Santísimo Sacramento*), tampoco aquí gozó de mayor fama.

Si por algo es hoy recordado el lionés **Jean-Baptiste Arban** (1825-1889) es por ser el escritor de un método –el habitualmente citado como *Método*

1 Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*, Madrid, Capitán Swing, 2015, p. 59.

Arban— fundamental en el desarrollo de la técnica de la trompeta, el cornetín y otros instrumentos de metal con pistones como instrumentos solistas. Como Strauss, al salir del Conservatorio comenzó a ganarse la vida dirigiendo orquestas en salones y bailes públicos de París hasta que en 1856 consiguió el puesto de director musical en la Ópera. A partir de 1869, cuando logró establecer una cátedra de cornetín en el Conservatorio, compaginaría durante el resto de su vida esta labor docente con la de director de orquestas con las que realizaba giras por toda Europa, incluido Madrid. Sus *Variaciones sobre "El carnaval de Venecia"* todavía hoy son interpretadas por virtuosos de la trompeta. En el siglo XIX, sin duda, fueron las polcas y *quadrilles* los géneros con los que Arban asombró a los danzantes de todo el mundo. De él escucharemos la polca-mazurca sobre motivos de *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*, una opereta que Offenbach estrenó en 1861 con libreto del mismísimo duque de Morny, medio-hermano del emperador. Adaptada como zarzuela por Ramón de Navarrete, se dio a conocer en el Teatro de la Zarzuela como *La soirée de Cachupín* en 1869. Hasta bien entrado el siglo XX fue un título de repertorio en numerosas compañías de género chico.

Olivier Métra (1830-1889), nacido en Reims, a diferencia de los dos compositores anteriores comenzó su carrera musical —podría decirse— en la calle. Hijo de un actor, acompañó a su padre en largas giras por provincias hasta que con solo once años comenzó a tocar en orquestas de distintos teatros el violín, el violonchelo y el



Portada de la partitura de *La Périchole*. *Quadrille sur des motifs de J. Offenbach* (1869), de Isaac Strauss. Ilustración de Stop. París, G. Brandus et S. Dufour. Biblioteca Nacional de Francia.



Detalle del cartel para las funciones del 29 de junio de 1873 en el Teatro-Café de Capellanes. Madrid, Imp. de S. Landaburu. Biblioteca Nacional de España. En la actual calle del Maestro Victoria de Madrid, se encontraba a mediados del siglo XIX el Café de Capellanes, un espacio reconvertido en teatro donde se bailaba el escandaloso can-cán en los tiempos del rey Amadeo.

contrabajo. Finalmente ingresó en el Conservatorio, donde recibió lecciones de composición de Ambroise Thomas. A partir de entonces, a finales de la década de 1850, lo encontraremos en multitud de bailes y salones dirigiendo orquestas para las que compuso una cantidad impresionante de piezas, como su inolvidable vals *Les Roses*. El cambio de régimen a partir de 1871 le beneficiaría, ya que fue nombrado director de los bailes de la Opéra-Comique o del Folies Bergère. Es entonces cuando se dedica a componer operetas y ballets, sin olvidar los arreglos bailables como el vals sobre motivos de *La Jolie Parfumeuse* que es-

cucharemos hoy. Una de las obras más aplaudidas de Offenbach durante esos años republicanos, estrenada en 1873, y que no se dio a conocer en España, como zarzuela, hasta su estreno en el Nuevo de Barcelona en 1909 como *La bella perfumista*. Mucho antes, al poco tiempo de la *première* en París, había sido representada por toda España a cargo de compañías italianas de opereta. Incluso en 1876 se había publicado una primera adaptación en castellano titulada *Rosa*, firmada por Augusto Madán, que no llegó a darse a conocer sobre las tablas.

Al lado de estos tres verdaderos gigantes de la música para baile de las décadas centrales del XIX, **Eugène Moniot** (c. 1820-1878) es un autor del que tenemos muy pocos datos. Por fortuna, sí se han preservado muchas de sus partituras, alguna editada en España por Bonifacio Eslava. A partir de las fuentes que se han conservado sabemos que fue compositor de un puñado de vodeviles y operetas estrenados en París durante las décadas de 1860 y 1870. Algunas de sus obras para piano gozaron de enorme difusión, como *La rêverie*, *Le Crépuscule* o la romanza sin palabras *La Calme*. Frente a este repertorio casi íntimo llaman la atención las numerosas *chansonnettes* que compuso para artistas de los cafés-concierto, así como las fantasías para piano sobre motivos de operetas como la que hoy abrirá el concierto, a partir de *La Jolie Parfumeuse*.

Y es que, junto a las piezas de baile basadas en el repertorio teatral de moda, en los almacenes de música siempre se vendían las imprescindibles fantasías o popurrís sobre las

mismas obras de un pianismo que oscilaba entre lo *salonnière* y lo brillante. Un buen ejemplo es el cultivo por el normando **Eugène Ketterer** (1831-1870), alumno virtuoso de Antoine-François Marmontel en el Conservatorio, que, hasta su temprano fallecimiento en 1870 durante el asedio de los prusianos sobre París, compuso cerca de trescientas obras para piano, muchísimas de ellas a partir de melodías de óperas y operetas. Obras quizás hoy comprendidas como parte de esa “música trivial” de la que hablaría Carl Dahlhaus, pero que cumplieron una función didáctica fundamental mientras estuvieron de moda: fraseo, efectos tímbricos, control rítmico; todos estos elementos se potencian en el piano de Ketterer. Sus fantasías “de salón” y “brillantes” como las tres que escucharemos hoy, basadas en tres de las grandes *opéras-bouffes* de Offenbach, son un buen ejemplo de ello.

El concierto concluye con dos viajes, sin duda deliciosos, en el tiempo. El primero, la transcripción que realizara en 1910 el pianista **Moritz Moszkowski** (1854-1925) –de nuevo un virtuoso del instrumento– de la inolvidable barcarola de *Los cuentos de Hoffmann*, la *opéra-fantastique* póstuma de Offenbach. El segundo será un viaje hacia el pasado, con las endiabladas reminiscencias de **Franz Liszt** (1811-1886) sobre *Robert le Diable* de Meyerbeer, un favorito de la parodia para Offenbach, que caricaturiza y cita la misma grand-opéra en *Croquefer* (*El caballero feudal*), que ya hemos disfrutado en este ciclo de conciertos.

Enrique Mejías García

Ángel Huidobro, *piano*



Realiza su formación musical en los conservatorios de Valladolid y Madrid y en la Escuela de Música Luciano Fancelli de Venecia. Su actividad concertística se extiende por toda la geografía española, europea e hispanoamericana, actuando en salas de prestigio como el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, la Sociedad Chopin de Varsovia o el Teatro Bolshói de Moscú. Tiene en su haber veintiocho grabaciones editadas y distribuidas por los sellos RTVE Música, Fundación Autor, Banco de Sonido, Discográfica del RCSMM y Tañidos. En ellos concede un papel preponderante a la música española, destacando las integrales de Jesús Guridi (obra completa para canto y piano), zarzuela en formato de cámara con el Ensamble de Madrid y la integral de *Goyescas* de Granados,

entre otros. No obstante, en su carrera concertística y discográfica, merece un capítulo especial su interpretación de la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz en el Auditorio Nacional de Música de Madrid en conmemoración del centenario de su muerte (2009), habiéndola llevado en disco en 2004 con gran éxito de crítica. Ha sido maestro repetidor del Teatro Real de Madrid en las temporadas 1997-1998 y 1998-1999, colaborando con Plácido Domingo, Jaime Aragall y Joan Pons, entre otros.

Plano de los teatros madrileños en los que se interpretaron zarzuelas adaptadas al castellano de Jacques Offenbach (1864-1907)

Se recogen en este plano los teatros madrileños en los que se interpretaron zarzuelas (operetas adaptadas al castellano) de Jacques Offenbach, ordenados por orden cronológico.

- 1. Teatro de la Zarzuela** (1856 -)
Calle de Jovellanos
- 2. Teatro del Circo** (1834-1970)
Plaza del Rey
- 3. Café del Recreo** (1866-¿?)
Calle de la Flor baja
- 4. Circo de Paul** (1847-1880)
Calle del Barquillo
- 5. Teatro del Prado** (1873-1878)
Junto al Obelisco del Dos de Mayo
- 6. Teatro de los Jardines del Buen Retiro**
Jardines del Buen Retiro
- 7. Teatro Apolo** (1873-1929)
Calle de Alcalá
- 8. Teatro del Príncipe Alfonso** (1863-1929)
Paseo de Recoletos
- 9. Teatro Eslava** (1871-1981)
Calle Arenal
- 10. Teatro Martín** (1874-1993)
Calle de Santa Brígida
- 11. Teatro Maravillas** (1886-)
Calle de Manuela Malasaña
- 12. Teatro Tívoli** (1891-1909)
Paseo del Prado
- 13. Teatro Cómico** (1852-1969)
Calle del Maestro Victoria

Una *Cartografía histórica de los teatros madrileños (siglos XVIII-XIX)*, en versión interactiva, puede verse en march.es.



Operetas de Jacques Offenbach adaptadas al castellano o catalán (1855-1939)

Enrique Mejías García

En la siguiente tabla se relacionan, por fecha de estreno o edición, las adaptaciones zarzuelísticas de operetas de Jacques Offenbach. Por razones de espacio se obvian los pastiches y las parodias. Algunos títulos de los que se conservan fuentes no tienen fecha de estreno conocida. Es muy probable que se preparasen las versiones, pero que, finalmente, no se dieran a conocer; lo corrobora la investigación hemerográfica. En tales casos, junto a la fecha de edición de las fuentes o noticias conservadas añadimos un asterisco (*). Todos los teatros son de Madrid, excepto los que se acompañan de la letra (B), que son de Barcelona.

Título	Estreno en España (absoluto)	Teatro	Título original	Adaptador/es
<i>Los dioses del Olimpo</i>	1864 (1858)	Zarzuela	<i>Orphée aux Enfers</i> (1.ª versión)	Mariano Pina Bohigas
<i>La gran duquesa de Gerolstein</i>	1868 (1867)	Circo (Bufos Arderius)	<i>La Grande-Duchesse de Gérolstein</i>	Julio Monreal
<i>Secretos de estado</i>	1869 (1868)	Circo (Bufos Arderius)	<i>L'Île de Tulipatan</i>	Ricardo Puente y Brañas y Saturnino Collantes
<i>Barba Azul</i>	1869 (1866)	Zarzuela	<i>Barbe-bleue</i>	Antonio Hurtado y Francisco Luis de Retes
<i>El robo de Elena</i>	1869 (1864)	Zarzuela	<i>La Belle Hélène</i>	Tomás Fortún y Miguel Pastorfido
<i>La soirée de Cachupín</i>	1869 (1861)	Zarzuela	<i>Monsieur Choufleri restera chez lui le...</i>	Ramón de Navarrete
<i>Barba Azul</i>	1869 (1866)	Novedades (B)	<i>Barbe-bleue</i>	Miguel Pastorfido y Salvador M.ª Granés
<i>Ba-ta-clan</i>	1869 (1855)	Novedades (B)	<i>Ba-ta-clan</i>	¿?
<i>La vida parisienne</i>	1869 (1866)	Zarzuela	<i>La Vie parisienne</i> (1.ª versión)	Luis Rivera
<i>La canción de Fortunio</i>	1869 (1861)	Zarzuela	<i>La Chanson de Fortunio</i>	Salvador M.ª Granés y Ángel Povedano
<i>Genoveva de Brabante</i>	1869 (1859)	Circo (Bufos Arderius)	<i>Geneviève de Bravant</i> (2.ª versión)	Manuel Godino y Federico Bardán
<i>Las georgianas</i>	1869 (1864)	Zarzuela	<i>Les Géorgiennes</i>	Mariano Pina Bohigas
<i>El castillo de Totó</i>	1869 (1868)	Circo (Bufos Arderius)	<i>Le Château à Toto</i>	Ricardo Puente y Brañas
<i>Barba Azul</i>	1869* (1866)		<i>Barbe-bleue</i>	Ángel Povedano
<i>Don Galopín se queda en casa</i>	1869*	Circo (Bufos Arderius)	<i>Monsieur Choufleri restera chez lui le...</i>	Miguel Pastorfido
<i>Matar dos pájaros</i>	1870 (1857)	Zarzuela	<i>Les Deus Pêcheurs</i>	Luis Pacheco
<i>La bella Elena</i>	1870 (1864)	Circo (Bufos Arderius)	<i>La Belle Hélène</i>	Ricardo Puente y Brañas y Miguel Pastorfido
<i>El violinista</i>	1870 (1855)	Zarzuela	<i>Le Violoneux</i>	Mariano Pina Bohigas y Federico Jacques
<i>La princesa de Trebisonda</i>	1870 (1869)	Zarzuela	<i>La Princesse de Trébizonde</i>	Salvador M.ª Granés
<i>La vida madrileña</i>	1870 (1866)	Circo (Bufos Arderius)	<i>La Vie parisienne</i>	Mariano Pina Bohigas
<i>Crispín y Don Crispín</i>	1870 (1856)	Zarzuela	<i>Le Financier et le Savetier</i>	Juan José Jiménez Delgado
<i>La favorita</i>	1870 (1868)	Circo (Bufos Arderius)	<i>La Périchole</i> (1.ª versión)	Miguel Pastorfido
<i>Los brigantes</i>	1870 (1869)	Zarzuela	<i>Les Brigands</i>	Salvador M.ª Granés
<i>El caballero feudal</i>	1871 (1857)	Circo (Bufos Arderius)	<i>Croquefer, ou le Dernier des Paladins</i>	Salvador M.ª Granés
<i>Jóvenes y viejos</i>	1871 (1862)	Zarzuela	<i>Monsieur et Madame Denis</i>	Ramón de Navarrete
<i>La gata mujer</i>	1871 (1858)	Recreo	<i>La Chatte métamorphosée en femme</i>	Isidoro Hernández
<i>La mujer en casa y el marido a la puerta</i>	1871 (1859)	Zarzuela	<i>Un mari à la porte</i>	Salvador M.ª Granés y Vicente de Lalama
<i>Una señorita en rifa</i>	1871 (1857)	Zarzuela	<i>Une demoiselle en loterie</i>	Salvador M.ª Granés y Vicente de Lalama
<i>Los habladores</i>	1871* (1863)		<i>Les Bavards</i>	Salvador M.ª Granés
<i>¡Me cayó la lotería!</i>	1871* (1856)	Zarzuela	<i>Le 66!</i>	Salvador M.ª Granés y Vicente de Lalama
<i>La primer noche de novios</i>	1871* (1855)	Zarzuela	<i>Une nuit blanche</i>	Salvador M.ª Granés y Vicente de Lalama
<i>Tromb-al-ca-zar</i>	1871* (1856)		<i>Tromb-Al-Ca-Zar</i>	Laureano Sánchez Garay y Vicente de Lalama
<i>Juana que llora y Juan que ríe</i>	1871* (1865)		<i>Jeanne qui pleure et Jean qui rit</i>	Salvador M.ª Granés y Vicente de Lalama
<i>Los habladores</i>	1872 (1863)	Circo de Paul	<i>Les Bavards</i>	Salvador M.ª Granés
<i>El cazador y la niña</i>	1872* (1856)		<i>La Bonne d'enfant</i>	Salvador M.ª Granés y Laureano Sánchez Garay
<i>La ventera de Fuencarral</i>	1873* (1856)		<i>La Rose de Saint-Flour</i>	Vicente de Lalama

Título	Estreno en España (absoluto)	Teatro	Título original	Adaptador/es
<i>El archiduque</i>	1874* (1874)		<i>Madame L'Archiduc</i>	Carlos Frontaura [¿o L. Gabaldón y Gómez?]
<i>Joch de noys</i>	1875 (1868)	Tívoli (B)	<i>L'Île de Tulipatan</i>	Eduard Vidal i Valenciano y Josep Roca i Roca
<i>Los pífanos de la guardia</i>	1876 (1856)	Prado	<i>Le Fifre enchanté, ou le Soldat magicien</i>	Salvador M. ^a Granés y Vicente de Lalama
<i>Los contrabandistas</i>	1876 (1873)	Apolo	<i>Les Braconniers</i> (1. ^a versión)	Miguel Pastorfido
<i>Rosa</i>	1876* (1873)		<i>La Jolie Parfumeuse</i>	Augusto Madán
<i>La isla de Nihilbug-Microbug</i>	1876* (1868)		<i>L'Île de Tulipatan</i>	Salvador M. ^a Granés
<i>El doctor Ox</i>	1877 (1877)	Príncipe Alfonso	<i>Le Docteur Ox</i>	Mariano Pina Domínguez
<i>La panadera del Campillo</i>	1877 (1875)	Apolo	<i>La boulangère a des écus</i> (1. ^a versión)	Carlos Nuñez y Salvador M. ^a Granés
<i>Carabineros y contrabandistas</i>	1877* (1873)		<i>Les Braconniers</i> (1. ^a versión)	Mariano Pina Domínguez
<i>La criolla</i>	1877* (1875)		<i>La Créole</i>	Salvador M. ^a Granés
<i>La archiduquesa</i>	1877* (1874)		<i>Madame l'Archiduc</i>	Salvador M. ^a Granés
<i>La panadera</i>	1877* (1876)		<i>La boulangère a des écus</i> (2. ^a versión)	Salvador M. ^a Granés
<i>La romanza de la rosa</i>	¿1877?* (1869)		<i>La Romance de la rose</i>	¿?
<i>La hija del tambor mayor</i>	1883 (1879)	Circo Barcelonés (B)	<i>La Fille du tambour-major</i>	Julio Nombela
<i>La diva</i>	1885 (1869)	Eslava	<i>La Diva</i>	Mariano Pina Domínguez
<i>En las Batuecas</i>	1885 (1868)	Martín	<i>L'Île de Tulipatan</i>	Manuel Arenas
<i>La vida madrileña</i> (1 acto)	1886 (1866)	Eslava	<i>La Vie parisienne</i>	Mariano Pina Domínguez
<i>Las bodas de Jeromo</i>	1887 (1873)	Eslava	<i>Les Braconniers</i> (1. ^a versión)	Mariano Pina Domínguez y Julián García Parra
<i>Barba Azul (petit)</i>	1887 (1866)	Martín	<i>Barbe-bleue</i>	Manuel Cuartero
<i>La duquesita</i>	1888 (1874)	Maravillas	<i>Madame l'Archiduc</i>	¿?
<i>La gran duquesa de Gerolstein</i>	1890 (1867)	Apolo	<i>La Grande-Duchesse de Gérolstein</i>	Emilio Álvarez
<i>Retolondrón</i>	1892 (1864)	Tívoli	<i>Les Géorgiennes</i>	Mariano Pina Domínguez
<i>Orfeo en el infierno</i>	1894 (1858)	Granvía (B)	<i>Orphée aux Enfers</i>	¿?
<i>El señor de Barba Azul</i>	1903 (1866)	Cómico	<i>Barbe-Bleue</i>	Salvador M. ^a Granés
<i>Los cuentos de Hoffmann</i>	1905 (1881)	Eldorado (B)	<i>Les Contes d'Hoffmann</i>	Ildefonso Alier y José Zaldívar
<i>¿Anda la diosa!</i>	1907 (1858)	Eslava	<i>Orphée aux enfers</i>	Antonio Asenjo
<i>La bella perfumista</i>	1908 (1873)	Nuevo (B)	<i>La Jolie Parfumeuse</i>	Gonzalo Jover y José M. ^a Pous
<i>La hija del tambor</i> (1 acto)	¿? (1879)		<i>La Fille du tambour-major</i>	Julio Nombela
<i>Compañía cómico-lírica</i>	¿? (1856)		<i>Tromb-Al-Ca-Zar</i>	¿?
<i>A la luz de un farol</i>	¿? (1857)		<i>¿Le Mariage aux lanternes?</i>	Salvador M. ^a Granés

Selección bibliográfica

Anastasia Belina y Derek B. Scott (eds.), *The Cambridge Companion to Operetta*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

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

Enrique Mejías García, *Offenbach: compositor de zarzuelas*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2020 (en prensa).

Enrique Mejías García, “Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico”, en Tobias Brandenberger (ed.), *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, Münster, LIT Verlag, 2014, pp. 21-44.

Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Óxford, Oxford University Press, 2008.

Laurence Senelick, *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

Enrique Mejías García, *musicólogo*



Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid donde obtuvo la calificación de sobresaliente cum laude por la tesis *Dinámicas transnacionales en el teatro musical popular: Jacques Offenbach, compositor de zarzuelas (1855-1905)*. Por su licenciatura obtuvo el primer Premio Nacional a la Excelencia en el rendimiento académico y el Premio Extraordinario de la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad trabaja en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, donde es coordinador de las ediciones musicales. Ha colaborado con diversas publicaciones en la *Revista de Musicología*, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Boletín DM* (de la AEDOM), libretos del Teatro de la Zarzuela, *Scherzo*, etc., siempre en

torno a la música escénica española del siglo XIX. Como crítico musical lleva varios años desarrollando una continuada labor en el portal *Zarzuela.net*. En las últimas temporadas ha sido invitado con regularidad por el Teatro de la Zarzuela como ponente en sus ciclos de conferencias y comisario de algunas de sus exposiciones. Es coordinador de las ediciones musicales de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero y forma parte de su consejo asesor para las Jornadas de zarzuela.

CRÉDITOS

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

© Enrique Mejías García
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, octubre 2020
DL: M-30498-2009

Diseño: Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso
Sonia Gonzalo Delgado

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Asesoría y documentación
Enrique Mejías García

Ciclo de miércoles: "Offenbach, compositor de zarzuelas", octubre de 2020 [notas al programa de Enrique Mejías García]. - Madrid: Fundación Juan March, 2020.

84 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, octubre 2020)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de J. Offenbach", por Carolina Moncada, Alejandro del Cerro y Aurelio Viribay; [II] "Obras de J. Offenbach", por Concerto XXI NVivo; [III] "Obras de E. Moniot, J. B. Arban, E. Ketterer, I. Strauss, O. Métra, M. Moszkowski y F. Liszt", por Ángel Huidobro; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 14, 21 y 28 de octubre de 2020.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 2. Canciones (Tenor) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 3. Dúos vocales con piano - Programas de mano - S. XIX.- 4. Operetas - Fragmentos -- Programas de mano - S. XIX.- 5. Operetas - Fragmentos arreglados -- Programas de mano - S. XIX.- 6. Zarzuelas - Fragmentos arreglados - S. XIX.- 7. Operetas - Programas de mano - S. XIX.- 8. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 9. Paráfrasis - Programas de mano - S. XIX.- 10. Fantasías - Programas de mano - S. XIX.- 11. Valses - Programas de mano - S. XIX.- 12. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Ángel Martín Pompey
Juan José Mantecón
Antonia Mercé "La Argentina"*
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina*
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

* Colección digital especial

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/

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio 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.

Un tercio del aforo (83 entradas) se puede **reservar por anticipado** 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.

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

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 casi 4.000 conciertos. Más de 400 están disponibles permanentemente en audio y existe vídeo de casi 700 (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación por las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información sobre nuestra actividad musical en march.es/boletines

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 Museu 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.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

CORSELLI EN PALACIO

4 DE NOVIEMBRE

Alicia Amo, soprano

Musica Boscareccia

Obras de F. Corselli

11 DE NOVIEMBRE

Suyeon Kang, violín

Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla

Obras de J. y J. B. Pla, F. Corselli, L. Boccherini y J. Oliver

18 DE NOVIEMBRE

Musica Alchemica

Lina Tur Bonet, violín

Obras de G. Brunetti y F. Corselli

LOS HALFFTER

25 DE NOVIEMBRE

Marta Mathéu, soprano

Albert Guinovart, piano

Obras de R., E. y C. Halffter

2 DE DICIEMBRE

Juan Carlos Garvayo, piano

Obras de R., E. y C. Halffter

9 DE DICIEMBRE

Cuarteto Quiroga

Obras de R., E. y C. Halffter



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

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

