

The Magic Opal



ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:



THE MAGIC OPAL

Ópera cómica en dos actos

El ópalo mágico

Música

Isaac Albéniz

Libreto

Arthur Law

Traducción de Javier L. Ibarz y Pachi Turmo
Adaptación de Paco Azorín y Carlos Martos de la Vega

Estreno en el Lyric Theatre de Londres, el 19 de enero de 1893
y en España en el Teatro de la Zarzuela, el 23 de noviembre de 1894

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Edición musical de Borja Mariño (Tritó Ediciones, 2011)

©Boceto de Paco Azorín para la escenografía de *The Magic Opal*



Duración aproximada

Introducción, Nivel 1 y Nivel 2: 120 minutos (sin intervalo)

Funciones

1, 2, 3, 6, 7, 8, 9 y 10 de abril de 2022

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

Teatro accesible

Función con charla previa y audiodescripción: **Sábado, 9 de abril, a las 18:00 h**

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

F

icha artística

Dirección musical
 Dirección de escena y escenografía
 Vestuario
 Iluminación
 Diseño de audiovisuales
 Movimiento escénico
 Asistente de dirección musical
 Ayudante de dirección de escena
 Ayudante de escenografía
 Ayudante de vestuario
 Ayudante de iluminación
 Coordinador de acrobacias
 Maestros repetidores

Sobretitulado

Guillermo García Calvo
Paco Azorín
Juan Sebastián Domínguez
Pedro Yagüe
Pedro Chamizo
Carlos Martos de la Vega
Rubén Sánchez Vieco
Álex Larumbe
Alessandro Arcangeli
Paula Castellano
Alfonso Malanda
Roberto Gascat
Lilliam Castillo
Ramón Grau

Noni Gilbert (traducciones)
Antonio León (edición y sincronización)
Víctor Pagán (coordinación)

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

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

Realización de la escenografía
 Realización de vestuario
 Equipamiento de circo

TecnoScena, SRL (Roma)
Petra Porter, SL (Madrid)
R Gascat, SL (Madrid)

Lolika	Ruth Iniesta (1, 3, 6, 8 y 10 de abril) Carmen Romeu (2, 7 y 9 de abril)
Alzaga	Santiago Ballerini (1, 3, 6, 8 y 10 de abril) Leonardo Sánchez (2, 7 y 9 de abril)
Carambollas	Luis Cansino (1, 3, 6, 8 y 10 de abril) Rodrigo Esteves (2, 7 y 9 de abril)
Trabucos	Damián del Castillo (1, 3, 6, 8 y 10 de abril) César San Martín (2, 7 y 9 de abril)
Martina	Carmen Artaza (1, 3, 6, 8 y 10 de abril) Mar Campo (2, 7 y 9 de abril)
Aristippus	Jeroboám Tejera
Olympia	Helena Ressurreição
Zoe	Alba Chantar
Pekito	Gerardo López
Curro	Tomeu Bibiloni
Eros XXI	Fernando Albizu

Figurantes-bailarines

**David Blanco, Laura Hernando, Jennifer Lima,
Verónica Moreno, Pablo Muñoz, Karel H. Neningen,
Agus Ruiz, Sergio Toyos**

Acróbatas

**Rafael Lobeto, Georgina Nieto,
Aida Pascual, Nacho Rodríguez**

I ntroducción

Isaac Albéniz compuso esta opereta inglesa durante su periodo londinense (1890-1893) y vio la luz —en su primera versión escénica— el 19 de enero de 1893 en el Lyric Theatre de Londres. Una música inteligente y divertida, demostración de su enorme variedad y versatilidad como compositor y que lo coloca entre los grandes en el ámbito internacional.

Se trata de una comedia de enredo. Paco Azorín, su director de escena, afronta esta recuperación con un respeto total hacia la música, y trae la historia a la actualidad encauzándola hacia el tema de la banalización del amor y de su instrumentalización, por ejemplo, con las app para encontrar nuestra media naranja. Por tanto, prescindirá de escenas habladas originales «con la finalidad de crear una escenificación que se dirija al público del siglo XXI a través de un lenguaje audiovisual y contemporáneo». La producción cuenta con un importante equipo artístico, en algunos casos colaboradores habituales de Azorín como son Carlos Martos de la Vega (movimiento escénico y co-adaptación), Juan Sebastián Domínguez (vestuario), Pedro Yagüe (iluminación) o Pedro Chamizo (diseño de audiovisuales).

Por su parte, Guillermo García Calvo, director musical del espectáculo, señala que «aunque a veces creemos conocer a nuestros compositores, en realidad en muchas ocasiones solo conocemos una parte muy pequeña de su creación. Este es el caso de Albéniz». Así lo desvela el director, quien en referencia directa a la

partitura de *The Magic Opal* nos habla de otra faceta del compositor catalán completamente nueva: «La música recoge sabiamente diversas influencias de las corrientes europeas de finales del siglo XIX, dejándose inspirar pero nunca copiando». Así, escuchamos melodías que anticipan el impresionismo francés —se puede pensar en Lalo, Chausson y Fauré—, ritmos y colores orquestales cercanos a la ópera italiana del momento, tanto al verismo de Puccini como al neoclasicismo del *Falstaff* de Verdi, y también a la opereta francesa —como en *La fille du régiment* de Donizetti o las operetas de Offenbach—. «Y por supuesto escuchamos también atmósferas de opereta y sinfonismo ingleses, y muy de vez en cuando, como un sello de identidad, giros melódicos españoles, la cadencia andaluza o melodías en modo frigio». A García Calvo no le cabe duda de que «en conjunto se trata de una bellísima obra, exquisitamente instrumentada, que sirve de soporte al ambiente mágico del libreto que por su humor y su ingenio nos recuerda a las comedias universales de Shakespeare».

Desde la perspectiva actual, nos encontramos con una música para saborear en la que podemos apreciar la habilidad de Albéniz al margen de todos los condicionantes de la época en la que se estrenó. Esta nueva producción de *The Magic Opal*, pensada para los espectadores del siglo XXI, nos brinda el privilegio no solo de escuchar la obra, sino también de verla en escena casi 130 años después de aquella última, y casi primera versión teatral en este mismo escenario del Teatro de la Zarzuela. Somos afortunados de que el ópalo vuelva a enamorarnos.

A rgumento

¿Cómo conseguir el amor verdadero? ¿Y si un objeto, un Ópalo mágico tuviera el poder de enamorar a quien quisiéramos?

Hoy en día la sociedad trata de establecer las relaciones personales a través de las *app* de contactos: amor líquido, relaciones cada vez más fugaces basadas en la falta de compromiso, la satisfacción inmediata y los vínculos superficiales, así como la mercantilización del amor. *The Magic Opal* es el juego que lo puede cambiar todo, o no. Elige personaje, sigue pistas y supera pruebas hasta encontrar el verdadero amor, la persona con la que acabar tus días. Eros XXI, nuestro maestro de ceremonias, es el dios del amor y creador de este juego.

Nivel 1: El día del amor

Bienvenidos al primer nivel: el día del amor, el enamoramiento, esa etapa primigenia en la que los amantes se arrojan al vacío con pasión.

Comienza el juego. Ocho concursantes: Lolika, Alzaga, Zoe, Pekito, Trabucos, Olympia, Curro y Martina.

SALA 1: EL LABERINTO DE LA SEDUCCIÓN

Hay que encontrar un compañero de viaje para esta aventura. Avanzar por los distintos niveles del juego puede ser muy peligroso. ¡Solo dispones de tres vidas! Aquel que las pierda todas quedará relegado para siempre a vivir en la soledad de las aplicaciones para ligar: Olympia elige a Trabucos, pero Trabucos elige a Lolika, que a su vez elige a Alzaga. El lío está montado y Trabucos, con la ayuda de

los bandidos, apresa a Alzaga y al mismo tiempo es rechazado por Lolika. Pero, por otro lado, Pekito y Zoe, conectan rápidamente.

SALA 2: LA SALA DEL TIEMPO

Hay que crear parejas lo más rápidamente posible. El tiempo es oro, así que no hay tiempo que perder. Los ciudadanos, sumergidos en el Capitalismo voraz, van envejeciendo poco a poco. Zoe y Pekito reciben una pista a través del *whatsapp* para superar la prueba. Al no conseguirlo, entra en escena Eros XXI, que les ofrece la ayuda de los Opalines. Finalmente consiguen unir todas las parejas.

SALA 3: SALA KARATAKOL

En esta sala los concursantes tienen que hacer frente a dos peligrosos enemigos, Carambolas (banquero) y Aristippus (tesorero). «Rey es el amor, pero el dinero es el emperador». Los concursantes se van quedando sin dinero van cayendo en la trampa (solo logran salir Zoe y Pekito). Lolika ayuda a todos a escapar y en un momento de confusión, hace creer a Carambolas y Aristippus que es su hija. Consigue escapar también. Todos se libran de la trampa de los infames dirigentes del Fondo Monetario de Karakatol.

SALA 4: SALA ACORAZADA DEL ÓPALO MÁGICO

Es preciso conseguir el Ópalo mágico burlando la seguridad. El que lo consiga tendrá el poder de enamorar a cualquiera que lo toque. Lolika, Marina y

Olympia logran pasar el primer nivel de seguridad y son finalmente Martina y Olympia quienes se hacen con el Ópalo mágico. Esto produce que el Nivel 1, el día del amor, se desintegre por momentos y todos tengan que escapar. Carambolas aparece buscando a Lolika, tropieza con Martina que es portadora del Ópalo mágico, quedando enamorado de ella.

Nivel 2: La noche del amor

Los amantes sacan lo peor de sí mismos. La convivencia, las manías, los reproches... Se presenta al Ópalo maldito, de igual aspecto que el anterior pero con atributos totalmente opuestos. ¿Cómo se podrán distinguir?

SALA 5: SALÓN DE BAILE MACABRO

Lolika debe llegar a Alzaga y, para ello, recibe una pista a través del *whatsapp*. La prueba consiste en mimetizarse con los bandidos, imitando su danza. Si la superan, la conducirán hasta Alzaga. Durante la prueba, Zoe, Pekito y Curro van cayendo, perdiendo sus vidas y quedando eliminados.

SALA 6: EL MONASTERIO MALDITO

Atravesando unas puertas se accede al Monasterio maldito, donde se encuentra el Ópalo maldito. Será Trabucos quien se haga con él, mientras Alzaga aparece atrapado. En el transcurso de la acción Trabucos y Martina chocan con sus respectivos ópalos y caen al suelo. Sin darse cuenta los intercambian. Trabucos ve a Alzaga y al tocarlo este cae rendido a sus pies.

A partir de aquí se desata el enredo: todos los bandidos huyen de Martina, ya que posee el Ópalo maldito. Trabucos se destaca como ganador del juego.

SALA 7: CUMBRES BORRASCOSAS

Aristippus busca a Carambolas, que al final del nivel anterior huyó enamorado de Martina. Como Lolika no quiere ir en su busca, Aristippus ordena que la apresen.

SALA 8: ALCATRAZ

Lolika y Alzaga se encuentran presos en dos celdas contiguas, aunque no lo saben. Pero Lolika oye la voz de su amado y con la pista de un Opalín consigue deshacer el encantamiento de Alzaga y liberarlo. Así, como premio, obtiene el Ópalo falso —réplica perfecta pero sin ninguna propiedad—. Se besan apasionadamente. Pero en este juego no están admitidas muestras de cariño que no sean bajo los influjos del Ópalo, por tanto los separan.

SALA 9: SALA DEL KAOS

La acción del tercer ópalo. Entra Olympia llorando desconsolada y lamentándose por no ser correspondida por Trabucos. Entra Carambolas huyendo de Martina, por efecto del ópalo maldito. Entra Aristippus, seguido de los Alguaciles, buscando a Carambolas. Entra Alzaga, solo, buscando a Lolika, tras deshacerse de los Opalines en una gran pelea. Entra Trabucos con los Bandidos y deja el Ópalo mágico en el suelo. Y entra Lolika y ve a Trabucos y el Ópalo en el suelo. Se acerca sigilosamente y le da el cambiazo. Cambio de Ópalos. ¿Alguien podrá ganar?



2

Sección

ARTÍCULOS

The Magic Opal
o cómo recuperar para la escena
una opereta decimonónica

PACO AZORÍN

22

Una joya musical
La opereta inglesa de Albéniz
y su contexto

FRANCESC CORTÈS

24



21 / 22

The Magic Opal o cómo recuperar para la escena una opereta decimonónica

Paco Azorín

The Magic Opal (1892) es una comedia musical típicamente inscrita en la tradición teatral anglosajona, con números cantados y escenas habladas a partes iguales que se estrenó en Londres en su versión original. Esta nueva producción del Teatro de la Zarzuela supone la recuperación, en castellano, de esta pieza.

Estamos delante de un *Elisir d'amore*, a la española; es decir, una comedia de enredo a partir de un cuento en época y lugar lejanos, en donde el poseedor de un anillo con un ópalo podrá disponer de cualquier persona, puesto que caerá rendida ante él o ella con simplemente tocarla.

Creo profundamente que ante la oportunidad histórica de la recuperación de este título debíamos operar con respeto total hacia la música, como no puede ser de otro modo. En lo referente a la historia, sin embargo, he querido traer a la actualidad un libreto inconsistente y ñoño: una buena oportunidad para hablar de la banalización del amor y de su instrumentalización a partir, por ejemplo, de las aplicaciones para encontrar nuestra media naranja.

Y es que, ¿quién no quisiera un ópalo mágico en su vida para poseer a quién se nos antojara? Este será el punto de partida de una puesta en escena divertida, hilarante que, tomando la música de Isaac Albéniz (1860-1909) como referente imprescindible; se eliminará gran parte de las escenas habladas, con la finalidad de crear una escenificación que se dirija al público del siglo XXI a través de un lenguaje audiovisual y contemporáneo.

En todas mis puestas en escena de lírica suelo introducir un nuevo plano dramático que se añade a los ya existentes en la pieza, y que siempre está encarnado en un nuevo personaje. En este caso, se tratará de Eros XXI, una especie de maestro de ceremonias, un personaje en permanente contacto con el público que, ayudado por un ejército de «Opalines» —trasunto contemporáneo de Cupido—, conducirá a los jugadores a lo largo de increíbles y divertidísimas pruebas en su concurso por obtener el preciado ópalo.

El espacio que va a contener esta escenificación es, sobre todo, onírico y simbólico: un inmenso cubo repleto de puertas en todas direcciones que crearán ora un laberinto inescrutable, ora un paradisíaco paisaje ideal para el amor.

Nuestros ocho protagonistas participarán en un juego contra reloj para conseguir el ansiado y corpóreo elixir de amor. En ese camino veremos lo mejor y lo peor del ser humano, de donde brotará la comedia a borbotones. Veremos envidias, traiciones, amigables colaboraciones y, por qué no, amor auténtico del que no necesita intermediarios ni piedras mágicas. Será este el punto crucial del juego y de la escenificación: ¿necesitamos realmente este tipo de incentivos, necesitamos las *app* de ligoteo? ¿Y si abandonáramos por un momento nuestras pantallas, nuestro móviles y miráramos al otro con deseo auténtico?

La salvación está en el otro, sin duda. El amor está en el otro, esperándonos. ¡Adelante! ¡Apaguen sus teléfonos móviles y pónganse el cinturón de seguridad!

Una joya musical La opereta inglesa de Albéniz y su contexto

Francesc Cortès

En 1894 *The Magic Opal* se estrenó en el Teatro de la Zarzuela traducido bajo el título de *La sortija*. *El Heraldo de Madrid* publicó el 24 de noviembre una crítica en la que sostenía que la obra se había «trasplantado» a la escena española. ¿Trataría esa crítica de música o de botánica? ¿Se puede «trasplantar» la música? A pesar de que algunas variedades puedan aclimatarse fácilmente, la comparación era equívoca. La música no se aclimata. Tal vez tampoco representa un lenguaje tan universal con significados idénticos para todos los auditorios. El caso de *The Magic Opal* de Albéniz es un paradigma de como una misma música puede generar interpretaciones diversas.

Albéniz y la creación lírica: sus referencias y modelos

Hasta hace poco las composiciones líricas de Albéniz se subestimaban. Uno de sus primeros biógrafos, Henry Collet, las desprestigió sin demasiado tino. Pasaron décadas hasta que los trabajos de Jacinto Torres y de Walter A. Clark las apartaron de las sombras con que las ocultaba la obra pianística. Después de escuchar *Merlin* o *Henry Clifford* hemos descubierto un compositor interesante, sin necesidad de «trasplantes». Se desmintió el sanbenito que le colgaron sus contemporáneos españoles. Cada estreno, desde *San Antonio de la Florida* hasta *Pepita Jiménez* fue un sin-sabor para el bueno de Albéniz. En 1905, con el estreno en el Théâtre de la Monnaie

de Bruselas de *Pepita Jiménez*, se empezó a tenerlas en consideración, aunque demasiado tarde.

Hacia 1883 un joven Albéniz de 23 años empezó a frecuentar la casa de Felipe Pedrell. Varias biografías señalan que inició sus estudios de composición con él. Conviene matizarlo. Pedrell publicó en 1909 en la *Revista Musical Catalana* un extenso artículo necrológico dedicado a Albéniz. Se sinceró asegurando que los «temperamentos artísticos como los de Albéniz no son enseñables». Sus clases se convirtieron en «sencillas charlas humorísticas entre amigos». Albéniz no era dado a estudiar reglas y tratados. Pedrell en 1883 no era aún el autor de *Los Pirineos*, ni el compilador del *Cancionero*. Tampoco había publicado *Por nuestra música* (1891). Sin duda alguna debía ser uno de los profesores de música más doctos, conocedor de las corrientes internacionales.

¿Qué estudió Albéniz con él? Pedrell hacía instrumentar a sus alumnos obras para tecla, a veces sobre formas musicales del siglo XVIII. Se han conservado algunos ejercicios de armonía realizados sobre bajos y cantos populares que le enviaban sus alumnos. Un método que animaba a la lectura de música «histórica» era de una novedad absoluta. Según Pedrell, a Albéniz no le hacían falta, porque poseía una musicalidad espontánea. En 1883 Pedrell acababa de regresar de París y finalizaba la composición de una ópera, *Cléopâtre*. Hacía solo diez años que había trabajado

Isaac Albéniz.

Partitura manuscrita de «The Magic Ring»:

dúo de Alzaga y Lolika: «Lolika! ¡Lolika!».

Autógrafo original, sin año [hacia 1893], pp. 1-2.

Biblioteca de Cataluña (Barcelona)



en la compañía de opereta de José Coll y Britapaja, adaptando al catalán y castellano operetas cómicas de Paul Lacôme y Charles Lecocq. Entre 1884 y 1887 estuvo perfeccionando operetas en inglés para estrenarlas en Nueva York. Todo ello coincidió con el inicio de sus contactos pedagógicos, o amicales, con Albéniz, de los cuales no se han conservado evidencias.

El entorno británico

Desde 1889 Isaac Albéniz pasó varias semanas en Londres, donde había llegado para ofrecer conciertos. No sabemos si la carta de recomendación que le facilitó la infanta Isabel, dirigida a la familia real británica, fue de alguna utilidad para prolongar su aventura inglesa. El contacto con el empresario Henry Lowenfeld propició un giro copernicano en su vida. El mercado

musical inglés no tenía parangón con el español. ¿A quién se le ocurriría aquí, por ejemplo, ofrecer un contrato que garantizaba una renta fija a cambio de obtener la exclusiva de las obras compuestas para representarlas? El concepto de propiedad sobre la autoría de las obras, o la forma de gestionar los conciertos y el teatro, en función del rendimiento económico por la explotación de las partituras, no tenían equivalente en la península.

Lowenfeld era un acaudalado comerciante, de origen polaco, que se enriquecía con un negocio de bebidas: la cerveza sin alcohol de la Kops Brewery. Invirtió y multiplicó su fortuna en hostelería y gestión teatral. El Lyric Theatre de Londres era de su propiedad. En 1892 Albéniz empezó a componer una opereta cómica para el Lyric. El nuevo teatro estaba en la Shaftesbury Avenue del West End, el corazón de

la vida teatral, una bulliciosa calle acabada de urbanizar. El Lyric, como el Apollo o el Gielgud, disponía de un aforo que rondaba las mil localidades. Competían a diario para traer el público.

El género dominante en el West End difería en varios aspectos de la zarzuela que llenaba teatros en Madrid y Barcelona. El Lyric Theatre pretendía imitar la trayectoria de la Opéra-Comique parisina, con obras compuestas por autores ingleses o adaptaciones de las operetas de Lecocq. El modelo británico se había cimentado a partir del éxito conseguido por el Savoy Theatre adaptando operetas de Offenbach. En 1867 *The Contrabandist* había alumbrado el nuevo género británico dominado por Gilbert y Sullivan con *The Pirates of Penzance* (1879), *The Mikado* (1885) o *Princess Ida* (1884); esta última fue de las primeras cuyo argumento trataba los derechos de la mujer.

Las diferencias entre la opereta inglesa y la zarzuela son profundas. Las operetas solían construirse sobre una multitud de breves números musicales, con proliferación de solistas y coros. Eran habituales las *reprises*. Los argumentos se basaban en temáticas que sintonizaban con la actualidad. En este aspecto sí que se asemejaban a las zarzuelas. Solo que nuestros problemas no eran los mismos, ni tampoco el sentido del humor o las chanzas políticas, menos aún el gusto anglosajón por los juegos de palabras. En *Princess Ida*, por ejemplo, palpitaba el sufragismo británico que inició su andadura en 1866. El inmovilismo político condujo a una insatisfacción popular, de rabiosa actualidad en 1884.



Ramón Casas (ilustrador).

Cartel publicitario de la taberna «Els Quatre Gats».

Pere Romeu». Litografía en color sobre papel, sin año [1900] (Barcelona, sin datos).

Antiguo Fondo del Gabinete de Dibujos y Grabados. Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona)

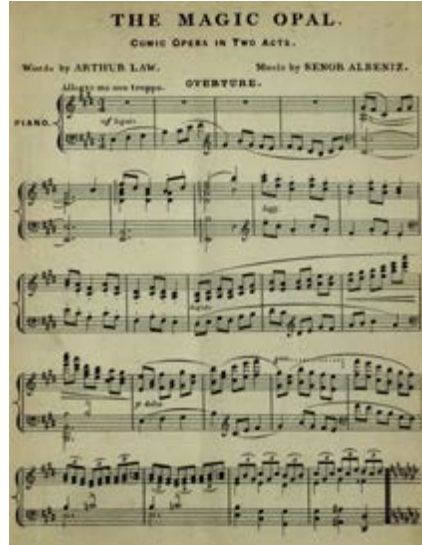
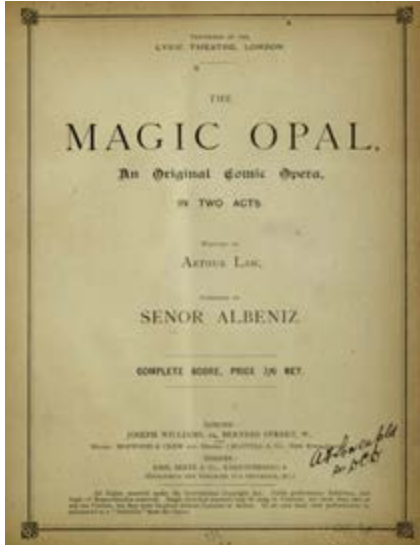
Pere Romeu inauguró el 14 de junio de 1897 el local de «Els Quatre Gats» en la calle Montsió 3-bis de Barcelona, en los bajos de la Casa Martí de estilo neogótico, construida por Josep Puig i Cadafalch en 1896.

Isaac Albéniz.

Partitura impresa de «*The Magic Opal*». An Original Comic Opera.

Impreso, 1893 (Londres, Joseph William, 24 Berners Street), pp. 1, 4.

Fondo Isaac Albéniz. Archivo del Museo de la Música (Barcelona)



¿Qué habría detrás del argumento de *The Magic Opal*? La lectura que se hizo poco después desde la península no lo podía comprender. ¿El público del Teatro de la Zarzuela podía identificarse con unos contrabandistas *demodés* que transitaban en medio de paisajes y personajes griegos y que bailaban al son de aires cubanos? Ciertamente no. Pero para un inglés de 1893 el contexto sociocultural era muy distinto.

¿Por qué escribiría el libretista Arthur Law un argumento tan aberrante a los ojos del Madrid de finales de siglo? Law estudió en el Royal Military College de Sandhurst, algo sabía de geografía. Los recursos exóticos en las novelas y libretos se justificaban desde un punto de vista de una actitud colonizadora con una visión dominante, era su relación de alteridad. No interesaba la verdad positivista. Tampoco era necesario reflejar con exactitud Grecia o Andalu-

cía. El argumento y la música se limitaban a adecuarse al tópico compartido por el público británico.

Inglaterra tenía intereses políticos y económicos en Grecia. En 1862 fue depuesto el rey Otto de Grecia, cerrando el periodo conocido como la «bavarocracia», por el origen germánico de su monarca, con unos ministros que jamás se interesaron por el país. El pueblo griego eligió en votación a Alfred, hijo de la reina Victoria, como nuevo rey. El Parlamento inglés no permitió su nombramiento por razones dinásticas y políticas. La delicada situación económica griega era tema candente en Londres. En 1893 Grecia se declaró en bancarrota. Se especuló con la posibilidad de intercambiar las Islas Jónicas —dominadas por Inglaterra— como solución estratégica y económica para contrarrestar el poder amenazador de Turquía.

España aplicaba aranceles sobre los productos ingleses desde 1860. En 1892 se negociaba un tratado comercial en el que Inglaterra reconocía a España como la nación más favorecida, para hacer frente al proteccionismo dominante en toda Europa. Solo había un lunar que entorpecía el acuerdo: el bandolerismo y el tráfico ilegal de varios productos desde Gibraltar. Aunque pueda parecer forzado, *The Magic Opal* citaba ambos temas.

Law había tratado con anterioridad otros argumentos «exóticos», como la vida japonesa en *Great Tay-Kin*. Albéniz era el compositor idóneo en el contexto inglés: por su *savoir faire* y su lenguaje identificado con el tópico español. El público británico ya tenía forjado tópicos alrededor de la música española. La música griega era menos conocida entonces.

Un éxito de estima

The Magic Opal se estrenó el 19 de enero de 1893. Su acogida fue aceptable, consiguió mantenerse en cartel durante 44 funciones. La cifra, sin embargo, era muy discreta. *Doris*, una opereta estrenada en el Lyric, había alcanzado 202 funciones, aunque se consideró un fracaso porque no había llegado a las 817 del primer título que se representó en el teatro, la opereta *Dorothy*. Mientras Albéniz preparaba *The Magic Opal*, Enrique Fernández Arbós, de paso por Londres, presenció la fase final de su creación. Dedicaron pocos ensayos al estreno. Se contrató una bailaora en Madrid para la danza de Cándida para conseguir un toque de autenticidad. El público londinense casi ni lo valoró, era la primera vez que veían bailar flamenco. Los

Walter Stoneman (fotógrafo)
Retrato de Arthur Law.
Fotografía, 1919.
National Portrait Gallery (Londres)



otros intérpretes del reparto en el estreno garantizaban una amplia experiencia sobre las tablas. Aida Jenoure, soprano, había actuado con la compañía de Carte e interpretado los grandes éxitos de Sullivan, como *The Mikado* o *The Pirates*. El papel de Carambolas fue interpretado por Harry Monkhouse, con una fama que le precedía como especialista en papeles cómicos.

La mayoría de las operetas se cortaban sobre unos mismos patrones: poca dificultad orquestal y exigencias vocales mesuradas. Durante las funciones se introdujeron cambios y abreviaciones en la partitura. Las manipulaciones sobre *The Magic Opal* se han conservado en los materiales utilizados en 1893 y 1894. El editor de la edición que recupera la obra, Borja Riaño, ha resuelto un *puzzle* casi imposible sobre páginas enmarañadas de enmiendas y pasajes recortados.

El principal escollo con el que debió vérselas la partitura, sin embargo, no se encontraba en la parquedad de ensayos, ni en las alteraciones sufridas en la versión primera. Estas circunstancias eran habituales. Entonces el género de la revista estaba a punto de arrebatarse a la opereta el favor del público. La revista fue más ágil en adaptarse al entorno competitivo y generaba mayor rentabilidad. Para la opereta era fundamental que el texto evidenciara la metatextualidad, con alusiones, dobles sentidos y juegos de palabras. Algo de ello había en *The Magic Opal*.

La opereta, tanto en su versión inglesa como en la francesa, no pretendía convertirse en «obra de arte», perfecta e inalterable. Sus objetivos principales eran la diversión, suscitar la empatía del público y llenar las salas de espectáculos. La risa siempre ha sido una necesidad para escapar del miedo y de los problemas. Clark, en su estudio sobre Albéniz, refiere como *The Magic Opal* exigía de la empresa un coste semanal en sueldos de 720 libras. Se comía casi la mitad del taquillaje. El periódico *Sunday Chronicle* publicó unos versos alusivos a ese desequilibrio: «Dear O-pal, costly O-pal» («Querido amigo, caro ópalo»)¹. He ahí el primer obstáculo.

La recepción en la prensa británica fue contradictoria. Coincían todos los medios en atacar el libreto, no por ser poco griego o español, sino por insulso. La música la consideraban muy inspirada, superior a la media de las operetas, mucho más elaborada que el libreto. Albéniz

creó una obra híbrida, algo distinta de los moldes británicos, en ella asoman elementos inspirados en las operetas de Lecoq. A las pocas semanas de retirarla de cartel una compañía viajó con este título por varias ciudades británicas —Glasgow, Edimburgo, Manchester, Brighton—. El actor Brandon Thomas la refundió y simplificó cuando acabó la gira, Albéniz modificó varios números.

Se le cambió el nombre: *The Magic Ring*. ¿Buscaban quizás una alusión wagneriana, o era un cambio de gemología? El ópalo era una piedra que recientemente se había hallado en grandes cantidades en Australia. Se puso de moda en las joyerías europeas. Se la consideraba un símbolo del amor, pero al ser un mineral sensible al calor podía alterar su color. Había quien por esto lo creía signo de mala suerte. El cambio de título, en realidad, exteriorizaban las importantes modificaciones que se realizaron para su reestrenó, el 11 de abril de 1893 en el Prince of Wales Theatre de Londres. Dirigió el mismo Albéniz.

La crítica fue más positiva esta vez. George Bernard Shaw declaró que «estaba muy por delante de sus rivales». Se eliminaron y fusionaron personajes, como la parte de Olympia que pasó entera a Martina. Pero no consiguió mantenerse en cartelera. Aún así, la consideración de Albéniz en los ambientes teatrales aumentó. Se le encargó la adaptación al inglés de la obra alemana *Der arme Jonathan*. Gilbert, el escritor de éxito que no se hablaba con Sullivan, estuvo a punto de confiarle la composición de una obra. Albéniz consiguió en Barcelona la autorización de Àngel Guimerà para poner música a su drama *Mar i cel*, una obra de la que ya se adivinaba su proyección internacional.

¹ La prensa inglesa juega con la ambigüedad entre «o-pal» y «opal»; la primera se puede traducir como «amigo, colega» y la segunda como «ópalo».

José Mestres Cabanes (composición), Francisco Esteve Feliú (reproducción).
Vista panorámica de la sala del Gran Teatro del Liceo.
 Litografía a color, sin año [hacia 1951] (Barcelona, Francisco Esteve Feliú, impresor)
 Archivo Histórico del Ayuntamiento (Barcelona)



Ese mismo año Albéniz conoció a Francis Money-Coutts. En un primer momento se agregó al contrato que había suscrito con Lowenfeld. Los proyectos líricos de Albéniz a partir de ese momento viraron sustancialmente, para mejor. En octubre de 1893 estaba en Barcelona dando conciertos. Regresó de nuevo entre febrero y abril de 1894. Entre otras obras compuso la zarzuela *San Antonio de la Florida*, estrenada en octubre de 1894 sobre libreto de Eusebio Sierra, con poca fortuna. El mismo Sierra adaptó al castellano *The Magic Ring*; se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 23 de noviembre de 1894.

La sortija en el Teatro de la Zarzuela

El Heraldo de Madrid del 24 de noviembre proponía una explicación sobre el poco éxito en comparación con los ecos que alcanzó en Londres: la «poca novedad del libreto, que es de lo más insulso y pesado que hemos visto. Aquellas escenas de bandidos, aquellos andaluces falsificados, aquella sortija amuleto, y aquellos amores tan mal traídos como llevados, no podían interesar a nadie, ni inspirar a un músico». Y *El Imparcial* insistía en la falta del «sentido de la proporción». *La Correspondencia de España*, singularmente ácida con las

críticas del abate Pirracas —el crítico teatral Matías de Padilla y Clara—, disparaba contra el gusto de los ingleses, «estirados y graves vecinos». El abate no dejó títere con cabeza, se despachó contra la «incontinenencia lírica enfadosa» de Albéniz. Toda la prensa madrileña se refería a la obra como un «trasplante». Albéniz no llevó *La sortija* a Barcelona, seguramente para evitar otro infortunio sobre la ópera que preparaba para el Gran Teatro del Liceo: *Henry Clifford*.

Los matices entre las críticas londinenses y madrileñas delatan que se miraba la obra con un color de cristal distinto. En Madrid no se comprendió su extensión. En la época del género chico enfrentarse a veintidós números musicales superaba a un público que estaba acostumbrado a zarzuelas que duraban la mitad. También desconcertó el amoldarse a costumbres propias de la opereta inglesa, como sus números más breves y los *replays*.

Uno de los secretos para conseguir éxito en una obra dramática está en saber mantener la expectativa del público. Ello se consigue cuando el oyente descubre algo nuevo, o se siente complacido e identificado en el mensaje. *La sortija* partía sobre un oxímoron: la falta de identificación sobre lo que se veía en la escena. El libreto de Law no podía interesar al público español. A finales del siglo XIX español el nacionalismo, tanto en la zarzuela como en la ópera, era el tema estrella de los debates musicales, y por extensión en las querellas sociopolíticas. ¿Cómo podría identificarse el público con unos andaluces estereotipados de nombre Telemachus, Pekito, Olympia o Zoe?

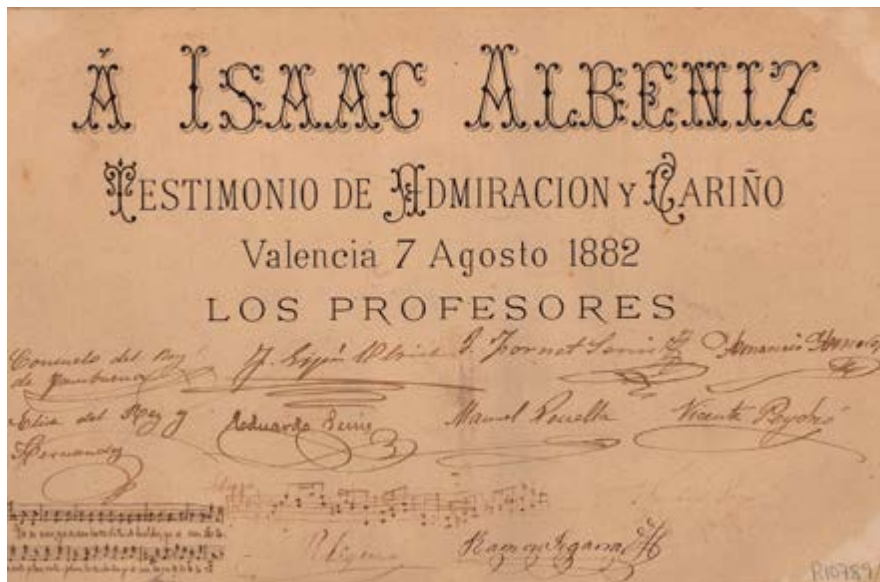


Ramon Casas (ilustrador).

Isaac Albéniz.

Dibujo al carboncillo y tinta pulverizada sobre papel, hacia 1897-1899.

Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona)



La parte musical es sin duda lo mejor de la opereta. Albéniz utilizó algunos fragmentos procedentes de obras anteriores: las *Escenas sinfónicas* (1889) suenan en la obertura del acto primero; la *Rapsodia cubana* (1886) en el ballet del acto segundo (nº 15B); y la *Serenata árabe* (1885) en el preludio al acto segundo (nº 13).²

A pesar de los múltiples cambios a través de las diferentes funciones y refundiciones, en *The Magic Opal* se da una dualidad en el uso de los lenguajes muy interesante. De una parte encontramos números compuestos a partir del gusto inglés, concebidos sobre el código dramático de la opereta. Son la canción de Pekito —nº 4F.

² En esta adaptación escénica los dos actos aparecen, respectivamente, como: Nivel 1: El día del amor y Nivel 2: La noche del amor.

A Isaac Albéniz / Testimonio de admiración y cariño / Valencia, 7 Agosto 1882 / Profesores.
Impreso, 1882. Fondo Isaac Albéniz. Archivo del Museo de la Música (Barcelona)

Incluye las firmas de los profesores de piano del Conservatorio de Valencia: Consuelo del Rey de Fambuena, José Espín Ulrich, José Fornet Senis, Amancio Amorós, Elisa del Rey y Fernández, Eduardo Senis, Manuel Penella, Vicente Peydró, Ruperto Chapi (fragmento de un coro de *El rey que rabió*), Roberto Segura (fragmento de un scherzo) y Ramón Segarra

Henri Fantin-Latour (pintor). *Autour du piano (Alrededor del piano)*: (de izquierda a derecha): Adolphe Julien, Arthur Boisseau, Camille Benoît, Emmanuel Chabrier tocando el piano sentado, Edmond Maitre sentado, Antoine Lascoux, Vincent d'Indy y Amédée Pigeon sentado. Óleo sobre lienzo, 1885. Museo de Orsay (París)

La composición de la pintura de Fantin-Latour se basa en una fotografía anónima; se conserva una copia de la imagen en el Fondo Isaac Albéniz del Archivo del Museo de la Música de Barcelona. Este cuadro es el cuarto de una serie de retratos de grupo realizada por Fantin-Latour: el primero es, *Homenaje a Delacroix* (1864) dedicado a pintores y escritores; el segundo, *Un taller en el Batignolles* (1870) dedicado a artistas e intelectuales; y el tercero, *Un rincón de la mesa* (1872) dedicado a poetas.



«When a maid is seventeen» («Diecisiete vas a cumplir») —, la canción de Carambolas y su sátira política —nº 6. «I'm a proud and happy Mayor» («Soy el más feliz patriarca, sin dudar») —, la canción de Trabuco —nº 10. «Come gather, round me» («Venid, señores, hasta aquí») —, el cuarteto del acto segundo, la entrada de los alguaciles, el *Pas de trois*, o el coro y brindis de Alzaga —nº 16. «Round with the wine cup» («¡Chicos a brindar!»).³ Albéniz mostró maestría y originalidad en su manipulación.

Frente a ellos se escuchan otros números basados en los aromas hispanos, con ritmos y giros melódicos propios de la música de tradición —zambras, habaneras, etc. Estas piezas se dotaron de una finalidad compleja. Creaban ambiente y oportunidad dramática, como es el caso del prelude (nº 13) o del ballet de *Cándida* (nº 15B), trasladando al público inglés hacia el ambiente sonoro español, constituían su decorado sonoro. Junto a ellos sobresalen otros números en los momentos de interioridad sentimental, como la serenata de Trabuco y Lolika —nº 1B. «Star of my life» («¡Sol de mi vida!») —, y el exitoso dúo entre Lolika y Alzaga del acto segundo —nº 21. «The hours creep on» («Se arrastra el reloj») —, escritos a partir de citas y ritmos populares. Estos momentos no utilizaron el código de la opereta *british*. Su situación argumental requiere

³ Los textos en inglés provienen de la edición musical de Borja Mariño (Tritó Ediciones, 2011); en español, de la traducción de Javier L. Ibarz y Pachi Turmo y adaptación de Paco Azorín y Carlos Martos de la Vega (Teatro de la Zarzuela, 2022).

espontaneidad, y por ello el lenguaje musical refleja esa naturalidad adoptando giros populares. Alzaga y Lolika no se declaran su pasión en inglés, sino que les impulsa el tópico hispano, al fin y al cabo su lenguaje natural.

Volvamos a las críticas madrileñas. *El Imparcial* insistía en el artículo del 24 de noviembre de 1894 que Albéniz «tiene mucho que olvidar», sacarse de encima lo foráneo que aquí sonaba desconocido. En *La Justicia*, Don Cualquiera —anónimo crítico teatral—, sentenciaba que «el Sr. Albéniz quiere restaurar la antigua música española, no quiere atormentar a nuestros oídos con la música moderna [...] con mucha melodía». Para Don Cualquiera «el público, la masa anónima, se aburre sobremediana, pues la perfección musical le agrada y la busca en los conciertos de música clásica *de cámara*, pero en las obras teatrales, pide lo primero, inspiración; por eso Chueca siempre será aplaudido y celebrado, sin embargo, innumerables serían los defectos que en sus zarzuelas se encontrarían». Vemos, pues, como se distinguía entre dos códigos musicales: uno serviría para contemplación estética, el otro para la distracción teatral.

De todos los números, la crítica madrileña solo salvó de forma unánime el dúo de tiple y tenor, probablemente por sus *quejíos*, sonaba autóctono. Sobre la instrumentación hubo opiniones diversas, acusándole de exceso de presencia de la cuerda. Hoy en día nos parecen opiniones fuera de lugar, pero no entonces. Albéniz instrumentaba por bloques y con doblajes, como era habitual en varias obras peninsulares. La orquesta inglesa no era la de la Ópera-Comique parisina, el West End



Hola volandera del concierto de Isaac Albéniz en el Teatro Español de Barcelona: el lunes 30 de julio de 1888. Impreso (Barcelona, Sucesores Ramírez). Fondo Isaac Albéniz. Museo de la Música (Barcelona)

En el concierto también participó el director musical Domingo Sánchez y una orquesta no identificada; esta hoja volandera se incluye en la recopilación de programas, realizada por un admirador de la época, de todos los conciertos ofrecidos por Albéniz en 1888; este fue el único concierto que se ofreció en el Teatro Español; el resto se hizo con la Sección Francesa de la Exposición Universal de Barcelona, organizado por Pianos Érard & Cia. (Fontanella 30) en 20 audiciones musicales en el pabellón de Érard de la exposición: 2, 5, 9, 12, 15, 16, 19, 23, 26, 30 de agosto; 2, 6, 9, 13, 16, 20, 27 de septiembre; 4 y 11 de octubre. Y en el mismo pabellón hubo uno más con la Société Amicale Industrielle et Commerciale de Paris, el 22 de septiembre.

Anónimo (fotógrafo).

Retrato de Isaac Albéniz al piano.

Fotografía, hacia 1905-09. Fondo Isaac Albéniz.

Archivo del Museo de la Música (Barcelona)



no se interesaba en los matices. La forma de instrumentar en la península tampoco era equiparable con los modelos foráneos: ciertas sonoridades muy francesas, como combinaciones entre trompas y madera, hubieran sido un suicidio sonoro por la falta de afinación y la imprevisibilidad de las orquestas teatrales ibéricas. Tampoco se podían exigir equilibrios e independencia a la sección de las cuerdas, poco interesadas entonces en la unificación de los arcos.

The Magic Opal no se podía «trasplantar», era una especie que en España nunca echó raíces. Afortunadamente ahora es una música para saborear, donde apreciar la habilidad de Albéniz. Se han superado los condicionantes finiseculares que la distorsionaron, tanto aquí como en Inglaterra.

En este siglo XXI, que necesita con urgencia volver a sonreír, los usos musicales de 1893 han quedado distantes. Podemos escuchar y verla sin necesidad de «trasplantarla», permitiendo que la magia de ese ópalo nos asombre, sin preocuparnos por la verosimilitud de unos bandoleros greco-hispanos.

La conferencia de Francesc Cortès se puede ver en los canales de Facebook y Youtube del Teatro de la Zarzuela (Duración: 50 minutos).

B iografías



© David Bohmann

**Guillermo
García Calvo**
Dirección
musical

Nacido en Madrid. Se graduó en la Universität für Musik de Viena y debutó como director de ópera con *Hänsel und Gretel* en el Schlosstheater de Schöburn en 2003. Desde entonces colabora con la Staatsoper de Viena, donde ha dirigido más de doscientas representaciones y medio centenar de títulos operísticos. Es también director habitual de la Deutsche Oper de Berlín y colabora con el Aalto-Theater de Essen. Su estreno operístico en España tuvo lugar en 2011 con *Tristan und Isolde* en la Ópera de Oviedo, junto a la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Es destacable la dirección de la primera grabación de *Elena y Malvina*, de Ramón Carnicer, con la Orquesta y Coro Nacionales de España. García Calvo tiene una atractiva trayectoria sinfónica al frente a la Orquesta Nacional de España, la London Symphony Orchestra, la DRP Saarbrücken Kaiserslautern, la Orquesta de Radiotelevisión Española, la Hamburger Symphoniker, la Orquesta de Valencia, la Filarmonica del Teatro Comunal de Bolonia, la Latvijas Nacionālais Simfoniskais Orķestris, la Orquesta Sinfónica Nacional de México, la Orquesta de Barcelona y Nacional de Cataluña, la Orquesta de la Comunitat Valenciana y las orquestas sinfónicas de Bilbao, Tenerife, Madrid, Galicia y Principado de Asturias. Desde la temporada 2017-2018 es *Generalmusikdirektor* del Theater Chemnitz y director titular de la Robert Schumann Philharmonie. Sus recientes compromisos incluyen *Un ballo in maschera*, *Die Fledermaus*, *Fidelio* o *Der Ring des Nibelungen* en Chemnitz (*Götterdämmerung* obtuvo el Premio Faust 2019), *Siegfried* en la Ópera de Oviedo, *Stiffelio* en Festival Verdi de Parma, *Rigoletto* en la Deutsche Oper de Berlín, *Goyescas* en el Teatro Real y en el Maggio Musicale Fiorentino, *L'elisir d'amore* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio y en la Staatsoper de Viena, donde también dirigirá *Nabucco* o el estreno mundial de *Persinette*, *La Gioconda* en el Gran Teatro del Liceo o *Don Giovanni* en la Ópera Nacional de París, así como varias galas con Juan Diego Flores y su debut en el Festival Internacional de Música de Canarias con la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Ha recibido el Premio Codalario al Mejor Artista en 2013, el Premio Leonardo Da Vinci en 2017 o el Premio Ópera XXI a la mejor dirección musical en 2019. En el Teatro de la Zarzuela García Calvo ha dirigido *¡Ay, amor!*, de Falla; *Curro Vargas* y *La tempestad*, de Chapí; *Katiuska*, *la mujer rusa* y *La del manojo de rosas*, de Sorozábal; y las recuperaciones de *Farinelli* de Bretón, *Las Calatravas* de Luna y *Circe* de Chapí. También ha presentado el ciclo *A propósito de...* (Chapí, Sorozábal, Albéniz). Desde 2020 es director musical de este mismo teatro.



**Paco
Azorín**
Dirección de escena
y escenografía

Estudió escenografía y dirección en el Institut del Teatre de Barcelona (1992-1996). Rápidamente empezó a trabajar con algunos de los directores más importantes del país, con los que ha desarrollado buena parte de su carrera como escenógrafo, tales como Lluís Pasqual, Carme Portaceli, Mario Gas o Ernesto Caballero. Con ellos y otros directores, ha creado más de doscientas escenografías, especialmente para teatros y festivales públicos: Centro Dramático Nacional, Teatre Nacional de Catalunya, Festival de Mérida, Festival Grec de Barcelona, Ópera de París, Teatros de la Generalitat Valenciana, Teatre Lliure, Teatro Español de Madrid, Ópera de Lyon, Welsh National Opera, Festival de Nápoli, etc. En el Teatro de la Zarzuela se han podido ver sus trabajos escenográficos para *La calesera* de Alonso y el programa doble de *Château Margot* y *La viejecita* de Fernández Caballero. Como director, ha centrado su trabajo en la lírica, con producciones en el Gran Teatro del Liceo, Teatro de la Maestranza, Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Festival de Peralada, Teatros del Canal, Teatro Arriaga, Festival de Macerata, Ópera de Sassari, de títulos como *Don Giovanni*, *Tosca*, *La voix humaine*, *Una voce in off*, *Otello*, *Salome*, *Con los pies en la luna*, *María Moliner*, *Cien puños de rosas*, *Plaza Mayor de Chueca*, etc. Su inquietud le llevó a fundar y dirigir (2003-2007) el Festival Shakespeare, en Barcelona, único festival dedicado a la figura del poeta inglés en todo el país. También ha producido más de una decena de espectáculos de teatro, siendo los más recientes *Julio César* (Teatro Romano de Mérida, 2013-14) o *Escuadra hacia la muerte* (Centro Dramático Nacional, 2016-17). Ha sido galardonado con numerosos premios (Ceres, Crítica de Barcelona, Butaca, Premios de la Generalitat Valenciana, Premio de la Asociación de Directores de Escena de España, Públicos de Tarragona, 7 días). La crítica destaca su capacidad para captar el mensaje de las obras y reflejarlo sobre el escenario con gran economía de medios. También ha valorado su interesante aportación estética a través de una línea claramente personal. En el Teatro de la Zarzuela Paco Azorín ha dirigido el estreno de *María Moliner*, de Parera Fons, la producción de *Maruxa*, de Vives, y una coproducción con la Fundación Juan March de *El finto sordo*, de García.

Juan Sebastián Domínguez

Vestuario



© Alex Larumbe

Tiene un máster en estudios avanzados de teatro por la Universidad de la Rioja; licenciado en filología hispánica por la Universidad de Cádiz y escenografía por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, de Madrid. Amplía sus estudios en Francia, Université D'Artois, en Arset Spectacle y en el Centro de Tecnología del Espectáculo de Madrid. Desde muy pronto, realiza diseños en escenografía, vestuario e iluminación, tanto en España como en Hispanoamérica. Así como dirección de arte para televisión en programas como Benidorm-Fest, Got Talent, The Dancer, Idol Kids. Ha colaborado con Paco Azorín, Mario Gas, Carme Portaceli, Carles Alfaro, Ernesto Caballero, así como el Centro Dramático Nacional o la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Entre sus últimos trabajos cabe destacar el vestuario para producciones como *Jardiel, un escritor de ida y vuelta*, dirigida por Caballero; *La Breche*, por Azorín, y *El jardín de los cerezos*, por Caballero, así como la escenografía y la videoscena para *La cenerentola*, dirigido por Carreres. También ha diseñado la escenografía musicales como de *Billy Elliot* o *Pantaleón y las visitadoras*, ambos dirigidos Fisher. Ha creado un festival de artes escénicas, Laboratorio de Talentos, para la Comunidad de Castilla-La Mancha; y es director del programa de formación en Artes Escénicas, junto con la Fundación Globalcaja. Desde hace mucho compagina el diseño con la formación de profesionales de las artes escénicas en España y Perú. Juan Sebastián Domínguez ha colaborado con el Teatro de la Zarzuela en *Maruxa*, de Vives, e *Il finto sordo*, de García.

Pedro Yagüe

Iluminación



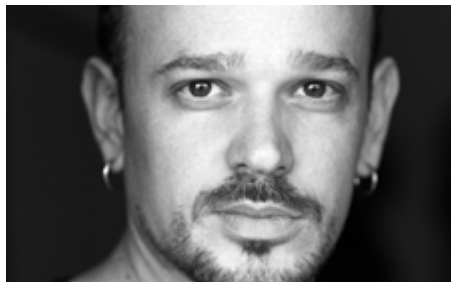
© Sergio Parra

Licenciado en filología hispánica por la Universidad de Murcia. En el Teatro de la Abadía fue primero jefe del departamento de iluminación y luego director técnico; y fue coordinador técnico del Festival de Almagro. Entre sus últimos diseños de iluminación destaca *La voix humaine* y *Eine florentinische Tragödie*, dirigidos por Paco Azorín, en la ABAO de Bilbao, el Liceo de Barcelona y los Teatros del Canal en Madrid; *Casa*, por Lucía Miranda, en el Lliure de Barcelona y la Abadía de Madrid; *Don Giovanni*, por Azorín, en el Teatro del Bicentenario de León y Teatro Juárez en México; *Andanzas de Don Cristóbal Polichinela*, por Ana Zamora, para Nao d'Amores; *La comedia de maravillas*, por Lluís Homar, en la Compañía Nacional de Teatro Clásico; *Mil novecientos setenta sombreros*, por Hernán Gené en el Circo Price; *Esperando a Godot*, por Antonio Simón, para Pentación; así como *Samson et Dalila*, por Azorín, en el Festival de Mérida y la Maestranza en Sevilla. Y con el Centro Dramático Nacional ha colaborado en espectáculos como *Shock 1* y *Shock 2*, dirigidos por Andrés Lima; *El bar que se tragó a todos los españoles* y *La conmoción*, por Alfredo Sanzol; *The things beyond*, por María Fernández Ache; o *Las bárbaras*, por Carol López. En 2020 recibió el Premio Max por la iluminación de *Play*; en 2015 el Premio Ceres por *Don Juan, Edipo Rey* y *La pchuga de la sardina*; en 2012 el Max por *La avería* y en 2010 por *Urtain*. En La Zarzuela Pedro Yagüe ha colaborado recientemente en *María Moliner*, *Maruxa*, *El barberillo de Lavapiés* y el concierto *Aires de Zarzuela*, dirigido por Lluís Pasqual.

Pedro Chamizo

Diseño de audiovisuales

© Alex Larrambe



Nacido en Mérida. Es licenciado en Arte Dramático por la University of Kent en Canterbury en la especialidad de interpretación y dirección. Trabaja como vídeo creador, director de escena, diseñador de iluminación, diseñador gráfico y productor. Por su capacidad emprendedora fue galardonado con el Premio Ceres de la Juventud del Festival de Mérida. Y como vídeo creador ha colaborado en producciones de óperas como *La traviata*, *Samson et Dalila*, *Don Giovanni*, *Otello*, *La voix humaine* y *Salome*, dirigidas por Paco Azorín, y el estreno de *Fuenteovejuna* de Muñiz, dirigida por Miguel del Arco. En el mundo del teatro destacaron sus vídeo creaciones en las producciones de *Ricardo III* y *De Federico hacia Lorca*, dirigidas por Miguel del Arco; *El jardín de los cerezos* y *La autora de «Las Meninas»*, dirigidas por Ernesto Caballero; *Escuadra hacia la muerte* y *Julio César*, por Azorín, así como *Nadie verá este video*, por Carme Portaceli. Con la Compañía Nacional de Danza diseñó la iluminación y el vídeo de la producción de *Giselle*, con dirección y coreografía de Joaquín de Luz. Es director de escena de los últimos trabajos de Diana Navarro: *Inesperado* y *Resiliencia*. Recientemente ha diseñado distintas propuestas escénicas para la Orquesta y Coro Nacional de España (OCNE), en colaboración con el director musical David Afkham, en el Auditorio Nacional de Música. La crítica ha destacado su capacidad dramaturgica, estética y creadora. En el Teatro de la Zarzuela Pedro Chamizo ha participado en el estreno de *María Moliner* de Parera Fons, *Maruxa* de Vives y *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba.

Carlos Martos de la Vega

Movimiento escénico

© Alex Larrambe



Está licenciado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; ha trabajado en numerosos espectáculos y ha desarrollado su actividad en teatros y festivales públicos, como el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Festival Internacional de Mérida, así como en los escenarios líricos más importantes del territorio nacional: Teatro Real, Gran Teatro del Liceo, Teatro de la Zarzuela, Teatro de la Maestranza, Palau de Les Arts de Valencia, Teatro Campoamor de Oviedo, Festival de Perelada o Festival de Mérida, entre otros. Desde 2013 realiza las labores como coreógrafo y director de movimiento para Paco Azorín en las producciones de *Salome*, *La voix humaine*, *Otello*, *La traviata*, *María Moliner*, *Maruxa*, *Don Giovanni*, *Tosca*, *Samson et Dalila* o *The Monster in the maze*. También colabora con Mario Gas en títulos como *Turandot* y *La tabernera del puerto*. Ha trabajado en *Don Giovanni*, dirigida por Kasper Holten, para el Gran Teatro del Liceo en una coproducción con el Covent Garden de Londres. Recientemente ha debutado como director de escena con el drama lírico *El reloj de Lucerna* de Marqués para el Teatro Principal de Palma de Mallorca. Entre sus proyectos para esta temporada como director de movimiento destacan *Don Giovanni* para el Teatro del Bicentenario de León en México, *The monster in the maze* en el Liceo, *La voix humaine* y *Eine florentinische Tragödie* en la ABAO, *Trouble in Tabiti* en el Palau de Les Arts, *María Moliner* en el Campoamor, *The Magic Opal* en La Zarzuela y *Los planetas* con la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia.

Ministerio de Cultura y Deporte

MINISTRO CULTURA Y DEPORTE

MIQUEL ICETA

**DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
(INAEM)**

AMAYA DE MIGUEL TORAL

SECRETARIO GENERAL DEL INAEM

JOSÉ MARÍA CASTILLO LÓPEZ

SUBDIRECTOR GENERAL DE TEATRO

JAVIER DE DIOS LÓPEZ

SUBDIRECTOR GENERAL DE MÚSICA Y DANZA

ANTONIO GARDE HERCE

SUBDIRECTOR GENERAL DE PERSONAL

IGNACIO ANGULO RANZ

SUBDIRECTORA GENERAL

ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA

ALICIA LILLO RAMOS

T

eatro de la Zarzuela

DIRECTOR

DANIEL BIANCO

DIRECTOR MUSICAL

GUILLERMO GARCÍA CALVO

DIRECTOR ADJUNTO

MIGUEL GALDÓN

GERENTE

JAVIER ALFAYA HURTADO

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN

PACO PENA

DIRECTOR TÉCNICO

ANTONIO LÓPEZ

DIRECTOR DEL CORO

ANTONIO FAURÓ

ASISTENTE A LA DIRECCIÓN

CARLOS GRANADOS

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN

JESÚS PÉREZ GIL

COORDINADOR DE COMUNICACIÓN

Y DIFUSIÓN

JUAN MARCHÁN

DIRECTORA DE ESCENARIO

MAHOR GALILEA

ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA

RICARDO CERDEÑO

JEFE DE COMUNICACIÓN

Y PUBLICACIONES

LUIS TOMÁS VARGAS

COORDINADOR DE

ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS

FRANCISCO PRENDES

JEFA DE ABONOS Y TAQUILLA

MARÍA ROSA MARTÍN

JEFE DE SALA

JOSÉ LUIS MARTÍN

JEFE DE MANTENIMIENTO

DAMIÁN GÓMEZ

AUDIOVISUALES

ROSA MARÍA ESCRIBANO
 MANUEL GARCÍA
 ELVIRA GARCÍA
 DAVID PRIETO
 ÁLVARO JESÚS SOUSA
 JUAN VIDAU

CAJA

ISRAEL DEL VAL
 DANIEL DE HUERTA

CENTRALITA TELEFÓNICA

MARY CRUZ ÁLVAREZ

CLIMATIZACIÓN

BLANCA RODRÍGUEZ

CONSERJERÍA

SANTIAGO ALMENA
 DANIEL DE GREGORIO FERNÁNDEZ
 EUDOXIA FERNÁNDEZ
 ESPERANZA GONZÁLEZ
 EDUARDO LALAMA
 SERGIO MUÑOZ DE CASO
 LAURA POZAS
 FRANCISCO J. SÁNCHEZ
 MARÍA CARMEN SARDIÑAS

GERENCIA

MARÍA DE LOS ÁNGELES ARIAS
 NURIA FERNÁNDEZ
 MARÍA DOLORES GÓMEZ
 FRANCISCA MUNUERA
 PILAR SANZ
 FRANCISCO YESARES

ILUMINACIÓN

ENEKO ÁLAMO
 RAÚL CERVANTES
 ANA COCA
 ALBERTO DELGADO
 JAVIER GARCÍA
 FERNANDO ALFREDO GARCÍA
 CARLOS GUERRERO
 ÁNGEL HERNÁNDEZ
 RAFAEL FERNANDO PACHECO

MANTENIMIENTO

MANUEL A. FLORES
 AGUSTÍN DELGADO

MAQUILLAJE

MARÍA TERESA CLAVIJO
 DIANA LAZCANO
 AMINTA ORRASCO
 GEMMA PERUCHA
 BEGOÑA SERRANO

MAQUINARIA

ANTONIO JOSÉ BENÍTEZ
 FRANCISCO JAVIER BUENO
 LUIS CABALLERO
 ÁNGEL HERRERA
 CARLOS PÉREZ
 JOSÉ ÁNGEL PÉREZ
 VIRGINIA PONCE
 EDUARDO SANTIAGO
 SANTIAGO SANZ
 MARÍA LUISA TALAVERA
 ANTONIO VÁZQUEZ
 JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ
 JOSÉ LUIS VÉLIZ
 ANTONIO WALDE

**MATERIALES MUSICALES
Y DOCUMENTACIÓN**

VIGOR KURIC

OFICINA TÉCNICA

MARÍA DEL PILAR AMICH
 ANTONIO CONESA
 LUIS FERNÁNDEZ
 JOSÉ MANUEL MARTÍN
 MÓNICA PASCUAL
 RAÚL RUBIO

PELUQUERÍA

JOSÉ ANTONIO CASTILLO
EMILIA GARCÍA
RAQUEL RODRÍGUEZ
MARÍA CARMEN RUBIO

PIANISTAS

LILLIAN MARÍA CASTILLO
RAMÓN GRAU
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ

PRODUCCIÓN

EVA CHILOECHES
ANTONIO CONTRERAS
CRISTINA LOBETO
CARLOS ROÓ

REGIDURÍA

MARÍA SONIA BLANCO
ÁFRICA RODRÍGUEZ

SALA

ANTONIO ARELLANO
MARÍA JOSEFA ARTEAGA
ISABEL CABRERIZO
ELEUTERIO CEBRIÁN
ELENA FÉLIX
MÓNICA GARCÍA
MARÍA GEMMA IGLESIAS
JULIA JUAN
CARLOS MARTÍN
JUAN CARLOS MARTÍN
JAVIER PÁRRAGA

SASTRERÍA

NATALIA CIEZA
MARÍA ÁNGELES DE EUSEBIO
MARÍA REYES GARCÍA
MARÍA CARMEN GARCÍA
MARÍA ISABEL GETE
MARINA GUTIÉRREZ
ROBERTO CARLOS MARTÍNEZ
MONTSERRAT NAVARRO
MARÍA CARMEN SÁNCHEZ

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN

BLANCA ARANDA

**SECRETARÍA TÉCNICA
DEL CORO**

GUADALUPE GÓMEZ

TAQUILLAS

ALEJANDRO AINOZA JUAN
CARLOS CONEJERO ROSA
DÍAZ HEREDERO

TELAR Y PEINE

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

UTILERÍA

ÓSCAR DAVID BRAVO
VICENTE FERNÁNDEZ
NATALIA GARCÍA
FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ
FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ
ÁNGELA MONTERO
CARLOS PALOMERO
JUAN CARLOS PÉREZ
MARÍA POMPAS
MARÍA JOSEFA ROMERO

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

SOPRANOS

PAULA ALONSO
 MARÍA DE LOS ÁNGELES BARRAGÁN
 ALICIA FERNÁNDEZ
 PATRICIA CASTRO
 SOLEDAD GAVILÁN
 CARMEN GAVIRIA
 ROSA MARÍA GUTIÉRREZ
 AINHOA MARTÍN
 MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ
 CAROLINA MASETTI
 ELENA MIRÓ
 MILAGROS POBLADOR
 CARMEN PAULA ROMERO
 SARA ROSIQUE
 ELENA SALVATIERRA

CONTRALTOS

JULIA ARELLANO
 ANA MARÍA CID
 DIANA FINCK
 ISABEL GONZALEZ
 PATRICIA ILLERA
 THAIS MARTÍN DE LA GUERRA
 GRACIELA MONCLOA
 HANNA MOROZ
 PALOMA SUÁREZ
 CIARA THORTON
 ARANZAZU URRUZOLA
 MIRIAM VALADO

TENORES

JAVIER ALONSO
 JOAQUÍN CÓRDOBA
 FRANCISCO DÍAZ
 JAVIER FERRER
 JOSÉ ALBERTO GARCÍA
 DANIEL HUERTA
 LORENZO JIMÉNEZ
 HOUARI LÓPEZ ALDANA
 FELIPE NIETO
 JAIME NIETO
 FRANCISCO JOSÉ PARDO
 PEDRO JOSÉ PRIOR
 FRANCISCO JOSÉ RIVERO
 JOSÉ RICARDO SÁNCHEZ

BAJOS

RODRIGO ÁLVAREZ
 PEDRO AZPIRI
 CARLOS BRU
 ENRIQUE BUSTOS
 ALBERTO CAMÓN
 MATTHEW LOREN CRAWFORD
 ROMÁN FERNÁNDEZ-CAÑADAS
 ANTONIO GONZÁLEZ
 ALBERTO RÍOS
 JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
 JORDI SERRANO
 MARIO VILLORIA



Orquesta de la Comunidad de Madrid

VIOLINES PRIMEROS

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

VIOLINES SEGUNDOS

MARIOLA SHUTTER (S)
PAULO VIEIRA (S)
OSMAY TORRES (AS)
ROBIN BANERJEE
MAGALY BARO
AMAYA BARRACHINA
ALEXANDRA KRIVOBORODOV
IGOR MIKHAILOV
FELIPE MANUEL RODRÍGUEZ
IRUNE URRUTXURTU

VIOLAS

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

VIOLONCHELOS

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

CONTRABAJOS

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

ARPA

LAURA HERNÁNDEZ (S)

FLAUTAS

MARÍA TERESA RAGA (S)
MARÍA JOSÉ MUÑOZ (P)(S)

OBOES

LOURDES HIGES (S)
ANA MA RUIZ (Cl)(S)

CLARINETES

SALVADOR SALVADOR (S)

FAGOTS

SARA GALÁN (S)
JOSÉ VICENTE GUERRA (S)

TROMPAS

PEDRO JORGE GARCÍA (S)
JOAQUÍN TALENS (S)
ÁNGEL G. LECHAGO (AS)
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ (AS)

TROMPETAS

CÉSAR ASEÑSI (S)
EDUARDO DÍAZ (S)
ÓSCAR MARTÍN (AS)

TROMBONES

JUAN SANJUAN (S)
PEDRO ORTUÑO (AS)
MIGUEL JOSÉ MARTÍNEZ (TB)(S)

PERCUSIÓN

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

INSPECTOR

EDUARDO TRIGUERO

REGIDOR

ADRIÁN MELOGNO

ESCENA

MARCELO CALABRIA
ALBERTO RODEA

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN

JAIME LÓPEZ

ARCHIVO

Y DOCUMENTACIÓN
ALAITZ MONASTERIO
DIEGO UCEDA

ADMINISTRACIÓN

LAURA HERNÁNDEZ

COORDINADORA GENERAL

ALBA RODRÍGUEZ

DIRECTORA FINANCIERA

ELENA RONCAL

DIRECTORA GERENTE

RAQUEL RIVERA

DIRECTOR EMÉRITO

MIGUEL GROBA

DIRECTOR HONORARIO

JOSÉ RAMÓN ENCINAR

DIRECTORA ARTÍSTICA Y TITULAR

MARZENA DIAKUN

(C) Concertino
(AC) Ayuda de concertino
(S) Solista
(AS) Ayuda de solista
(TB) Trombón bajo
(P) Piccolo
(Cl) Corno inglés

P

róximas actuaciones

Abril-mayo 2022

CICLO DE CONFERENCIAS, VI: *THE MAGIC OPAL*
FRANCESC CORTÈS (DISPONIBLE EN FACEBOOK / YOUTUBE)

DOMINGO, 3 DE ABRIL DE 2022. 12:00 H
**A PROPÓSITO DE ALBÉNIZ:
*VIRTUOSOS Y POETAS DEL PIANO ROMÁNTICO***
GUILLERMO GARCÍA CALVO

LUNES, 4 DE ABRIL DE 2022. 20:00 H
XXVIII CICLO DE LIED. *RECITAL VI*
KATHARINA KONRADI SOPRANO
MALCOLM MARTINEAU PIANO

MARTES, 5 DE ABRIL DE 2022. 20:00 H
CONCIERTO-RECITAL: *NUEVE SUERTES DE MUJER*
NANCY FABIOLA HERRERA MEZZOSOPRANO
ROSA TORRES-PARDO PIANO
SILVIA ABASCAL NARRADORA

DOMINGO, 24 DE ABRIL DE 2022. 12:00 H
DOMINGOS DE CÁMARA: *TRÍO ARBÓS*
FERDINANDO TREMATORE VIOLÍN
JOSÉ MIGUEL GÓMEZ VIOLONCHELO
JUAN CARLOS GARVAYO PIANO

CICLO DE CONFERENCIAS, VII: *DON GIL DE ALCALÁ*
MARÍA DEL PILAR ESPÍN (DISPONIBLE EN FACEBOOK / YOUTUBE)

DEL 5 AL 22 DE MAYO DE 2022. 20:00 H (DOMINGOS, 18:00 H)

DON GIL DE ALCALÁ

MANUEL PENELLA

LUNES, 9 DE MAYO DE 2022. 20:00 H

MARTES, 10 DE MAYO DE 2022. 20:00 H

CONCIERTO: *FARSA (GÉNERO IMPOSIBLE) SOLA*

SÍLVIA PÉREZ CRUZ

MARTES, 17 DE MAYO DE 2022. 20:00 H

XXVIII CICLO DE LIED. *RECITAL VII*

ANDRÈ SCHUEN BARÍTONO

DANIEL HEIDE PIANO

SÁBADO, 28 DE MAYO DE 2022. 13:00 H

DOMINGO, 29 DE MAYO DE 2022. 13:00 H

***EL CIELO DE SEFARAD* ESPECTÁCULO MUSICAL DE TÍTERES**

CLAROSCVRO

EN EL AMBIGÚ DEL TEATRO DE LA ZARZUELA



Teatro de la Zarzuela

Jovellanos, 4 – 28014 Madrid, España

Tel. Centralita: (34) 915 245 400

Departamento de abonos y taquillas:

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

Edición del programa

Departamento de comunicación y publicaciones

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

Diseño gráfico: Javier Díaz Garrido

Maquetación: María Suero

Impresión: Fermisa

DL: M-5127-2022

NIPO: 827-22-041-2

teatrodelazarzuela.mcu.es

ÚNICO EN EL MUNDO

El Teatro de la Zarzuela es miembro de:





teatrodelazarzuela.mcu.es



Síguenos en

