



FALLA
¡AY, AMOR!



Teatro
de la
Zarzuela

DEL 21 DE SEPTIEMBRE AL 20 DE OCTUBRE DE 2012
EL AMOR BRUJO / LA VIDA BREVE



FECHAS Y HORARIOS

21, 22, 23, 27, 28, 29 y 30 de septiembre

3, 5, 6, 7, 10, 12, 14, 17, 19 y 20 de octubre de 2012

20:00 horas

Domingos, a las 18:00 horas

Días del espectador 10 y 17 de octubre

Funciones de abono 21, 23, 27 y 29 de septiembre
3, 5 y 7 de octubre

La función del domingo 23 de septiembre será retransmitida en directo por Radio Clásica (RNE).

Introducción a la obra (media hora antes de la función)
Miguel Ángel Arqued y Borja Mariño

Teatro de la Zarzuela
Jovellanos, 4 - 28014 Madrid, España
Tel. centralita: 34 91 524 54 00 Fax. 34 91 523 30 59
<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>

Departamento de abonos y taquillas:
Tel. 34 91 524 54 10 Fax. 34 91 524 54 12

Edición del programa: Departamento de comunicación y publicaciones
Coordinación editorial: Víctor Pagán
Coordinación de textos: Gerardo Fernández San Emeterio
Traducciones: Victoria Stapells
Diseño gráfico y maquetación: Bernardo Rivavelarde
Impresión: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado
D.L.: M-29788-2012
Nipo: 035-12-035-0



¡AY, AMOR!

EL AMOR BRUJO

GITANERÍA EN UN ACTO Y DOS CUADROS DE **GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA**
MÚSICA DE **MANUEL DE FALLA**

ESTRENADA EN EL TEATRO LARA DE MADRID, EL 15 DE ABRIL DE 1915

Edición: J. & W. Chester Music Ltd., 1996

LA VIDA BREVE

DRAMA LÍRICO EN DOS ACTOS Y CUATRO CUADROS DE **CARLOS FERNÁNDEZ SHAW**
MÚSICA DE **MANUEL DE FALLA**

ESTRENADO EN EL CASINO MUNICIPAL DE NIZA, EL 1 DE ABRIL DE 1913
ESTRENADO EN ESPAÑA EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA DE MADRID,
EL 14 DE NOVIEMBRE DE 1914

Ediciones Manuel de Falla, 1996

Producción del Théâtre La Monnaie / De Munt de Bruselas y del Theater Basel de Basilea (1995)



ÍNDICE

Reparto	8
Ficha artística	9
¡Ay, amor! en breve	10, 12, 14
¡Ay, amor! as an introduction	11, 13, 15
Argumento	16
Synopsis	17
Origen y evolución de El amor brujo Antonio Gallego	18
La vida breve de Manuel de Falla: contexto, génesis y significado Yvan Nommick	26
La angustia frente a la banalidad y el absurdo de la muerte Herbert Wernicke	34
Fotografías de la producción 2012	36
Textos	50
Manuel de Falla . Cronología Ramón Regidor Arribas	68
Biografías	76
Exposición Manuel de Falla	86
Teatro de la Zarzuela	90
Coro	93
Orquesta de la Comunidad de Madrid	94
Información general	96

REPARTO

Por orden de intervención

EL AMOR BRUJO

CANDELAS (*cantaora*)

CANDELAS (*bailaora*)

Esperanza Fernández

Natalia Ferrándiz

LA VIDA BREVE

SALUD

LA ABUELA

CARMELA

VENDEDORA PRIMERA

VENDEDORA SEGUNDA

VENDEDORA TERCERA

PACO

EL TÍO SARVAOR

EL CANTAOR

MANUEL

UNA VOZ EN LA FRAGUA

LA VOZ DE UN VENDEDOR

UNA VOZ LEJANA

GUIARRISTAS

Lola Casariego / María Rodríguez

Milagros Martín

Ruth Iniesta

Milagro Poblador

M^a Elena García

Julia Arellano

José Ferrero / Andrés Veramendi

Enrique Vaquerizo

José Ángel Carmona

Josep-Miquel Ramón

Gustavo Peña

Ignacio del Castillo

Javier Ferrer

Vicente Coves, José M^a Molero, Pepe Núñez

BAILARINES

Rodrigo Alonso, Bruno Argenta, Fermín Calvo, Olga Castro,
Marina Claudio y Rosa Zaragoza

FIGURACIÓN

Julia Barbosa, Leyre Berrocal, Rafael Delgado, Irene Domínguez,
Raquel Espada, Camilo Foulkes, Ainhoa Hernández,
Carmen Herrero, Camilo Maqueda, Elisa Marinas, David Martín,
Rocío Megías, Félix Navarro, Iván Nieto-Balboa, Celia Núñez,
Jorge Puch, Elena Rey, Pedro Ángel Roca y Jorge Varandela

NIÑOS

Nerik Forcada y Ana Rosselet

FICHA ARTÍSTICA

Director musical

Juanjo Mena / Guillermo García Calvo

Dirección de escena, escenografía y vestuario

Herbert Wernicke †

Realización de la dirección

Wendelin Lang

Iluminación

Hermann Münzer

Coreografía

Natalia Ferrándiz

Maestro repetidor

Miguel Huertas

Ayudante de dirección

Simon Breden

Revisión de vestuario

Karin Van den Broeck

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Titular del Teatro de la Zarzuela

Coro del Teatro de la Zarzuela

Director **Antonio Fauró**

¡AY, AMOR! EN BREVE

En 1995, el director de escena Herbert Wernicke (1946-2002) concibió este espectáculo a partir de dos de las obras líricas más conocidas de Manuel de Falla (1876-1946), enlazadas a partir de la presencia en ambas de la poesía popular y el cante jondo.

El amor brujo, de la que vamos a ver la versión primitiva, titulada «gitanería», se estrenó en 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Su libreto estaba firmado por Gregorio Martínez Sierra director teatral y empresario de dicho teatro (aunque, como es sabido en la actualidad, la autora real era su mujer, María de la O Lejárraga) y era un fin de fiesta para la bailaora Pastora Imperio, que completaba así el espectáculo teatral que se daba en dicho teatro. Las escasas dimensiones del foso (y las aptitudes vocales de la protagonista) llevaron a Falla a limitar la música a catorce instrumentos. En *El amor brujo*, Pastora Imperio cantaba, recitaba y, sobre todo, bailaba prácticamente sola en el escenario.

Posteriormente, Falla trabajaría sobre la música, ampliando la orquesta y moviendo el orden de los números hasta llegar a la versión de 1925, para los Ballets Españoles de «La Argentina», que se estrenó en París. La instrumentación original, reconstruida en 1987 por Antonio Gallego para el Festival Falla del Teatro La Fenice de Venecia, sube por primera vez al escenario del Teatro de la Zarzuela.

En cuanto a *La vida breve*, compuesta a raíz de un concurso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuenta con texto de Carlos Fernández Shaw (1865-1911), autor de *Margarita, la tornera* y coautor de *La revoltosa*, *La chavala* o *Las bravías*. Ante la dificultad de estrenarla en España, Falla revisó la ópera, que pasó de uno a dos actos, y consiguió unas primeras representaciones en Niza (1913) y en la Opéra Comique de París (1914), en ambos casos, en francés. El estreno con el texto original en español tuvo lugar en este mismo Teatro de la Zarzuela en 1914; dirigía la orquesta Pablo Luna (1879-1942), autor, entre otras muchas obras líricas, de *Molinos de viento*, *El asombro de Damasco* o *El niño judío*.

En estas dos obras, Falla parte del mundo de los gitanos para profundizar en él sacándolo de los tópicos literarios y musicales que se asociaban con él. En *La vida breve*, el cante flamenco resulta estilizado en la voz de Salud frente a la presencia real de un cantaor y un guitarrista en el segundo acto. Como procedimiento de estilización, la música del Verismo, de Claude Debussy y de Richard Wagner. En cuanto a *El amor brujo*, el punto de partida es aún más cercano al cante, aunque el empleo de los catorce instrumentos le permite estilizar aún más los elementos populares llevando el contraste entre la voz flamenca y la instrumentación clásica no ya a una coexistencia, como pasaba en *La vida breve*, sino a una yuxtaposición altamente lograda.

La versión de Herbert Wernicke se completa con una serie de poemas de carácter popular, recitados o cantados, que profundizan en la relación entre el amor y el dolor, en el amor como búsqueda de lo que le falta al ser humano y como motor del mundo.

¡AY, AMOR! AS AN INTRODUCTION

In 1995, stage director Herbert Wernicke (1946-2002) conceived this spectacle using two of the most well known compositions by Manuel de Falla (1876-1946), pieces which are connected in their use of folkloric poetry and *cante jondo* (Flamenco. Andalusian gypsy singing).

We will be seeing *El amor brujo* in its original version. Subtitled «gitanería» (gypsy folklore), it premièred in 1915 at the Teatro Larea in Madrid. The text was by Gregorio Martínez Sierra (although we now know that the author was, in fact, his wife María de la O Lejárraga). He was the artistic director and manager of the theatre. It was staged as the finale to a theatrical evening and the star role was for dancer Pastora Imperio. Due to the limited size of the orchestra pit and the solist's voice, Falla limited the score to only fourteen instruments. In *El amor brujo*, Pastora Imperio sang, recited, but above all danced, most of the time alone on the stage.

Over time, Falla worked through the piece again, increasing the orchestra size and re-scoring a different version for the Ballets Españoles of «La Argentina». It premièred in Paris in 1925. In 1987, the original piece was restored by Antonio Gallego for the Falla Festival at the theatre of La Fenice in Venice. This is the first time it is to be seen on the stage of the Teatro de la Zarzuela.

La vida breve was composed for a competition at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. The author of this text, Carlos Fernández Shaw (1865-1911), also wrote the words for *Margarita, la tornera* and co-authored *La revoltosa*, *La chavala* and *Las bravías*. Due to problems of premièring the work in Spain, Falla revised the opera, and changed it from one to two acts. The first performances were in Nice in 1913 and at the Opéra Comique in Paris in 1914. In both places, the opera was sung in French. The Spanish language premièred took place in this Teatro de la Zarzuela in 1914. Pablo de Luna (1879-1942) conducted. Luna was the composer of various other zarzuelas such as *Molinos de viento*, *El asombro de Damasco* and *El niño judío*.

In both these works, Falla explores the world of the gypsies in depth, avoiding the literary and musical clichés which have always been associated with him. In *La vida breve*, the flamenco voice reaches its most stylized form in its heroine Salud, creating a strong contrast to the music of the Cantor and guitarist of the second act. This stylistic development can be considered as verista, along the vein of Claude Debussy and Richard Wagner. The basis for *El amor brujo* is even closer to Andalusian Flamenco, although by using fourteen instruments, there is a distancing from the traditional form. The result is an effective combination of flamenco voice and classical orchestration. There is no fusion or «mestizaje» (crossbreeding) of the two worlds as in *La vida breve*, but rather it is an excellent achievement in juxtaposition.

Completing Herbert Wernicke's version is a series of folkloric poems which are recited or sung. These examine the relationship between love and suffering, and in our search for love, that which we most desire, the motor for our existence.

PRIMERA PARTE EL AMOR BRUJO

CUADRO PRIMERO

1. INTRODUCCIÓN Y ESCENA
2. CANCIÓN DEL AMOR DOLIDO (*¡Ay! Yo no sé qué siento*)
3. SORTILEGIO
4. DANZA DEL FIN DEL DÍA
5. ESCENA (EL AMOR VULGAR)
6. ROMANCE DEL PESCADOR (*Por un camino iba yo*)
7. INTERMEDIO

CUADRO SEGUNDO

8. INTRODUCCIÓN (EL FUEGO FATUO)
9. ESCENA (EL TERROR)
10. DANZA DEL FUEGO FATUO
11. INTERLUDIO (ALUCINACIONES)
12. CANCIÓN DEL FUEGO FATUO (*Lo mismo que er fuego fatuo*)
13. CONJURO PARA RECONQUISTAR EL AMOR PERDIDO (*¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!*)
14. ESCENA (EL AMOR POPULAR)
15. DANZA Y CANCIÓN DE LA BRUJA FINGIDA (DANZA Y CANCIÓN DEL JUEGO DEL AMOR)
(*¡Tú eres aquél mal gitano*)
16. FINAL (LAS CAMPANAS DEL AMANECER) (*¡Ya está despuntando er día!*)

FIRST PART LOVE, THE MAGICIAN

TABLEAU NO. 1

1. INTRODUCTION AND SCENE
2. SONG OF SUFFERING (*¡Ay! Yo no sé qué siento*)
3. SORCERY
4. DANCE AT THE END OF THE DAY
5. SCENE (VULGAR LOVE)
6. ROMANCE OF THE FISHERMAN (Romance del pescador) (*Por un camino iba yo*)
7. INTERMEZZO

TABLEAU NO. 2

8. INTRODUCTION (THE WILL -O'- THE - WISP)
9. SCENE (TERROR)
10. DANCE OF THE WILL -O'- THE - WISP
11. INTERLUDE (HALLUCINATIONS)
12. SONG OF THE WILL -O'- THE - WISP (*Lo mismo que er fuego fatuo*)
13. INCANTATION TO RECOVER LOST LOVE (*¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!*)
14. SCENE (COMMON LOVE)
15. DANCE AND SONG OF THE MAKE-BELIEVE WITCH (DANCE AND SONG OF THE GAME OF LOVE)
(*¡Tú eres aquél mal gitano*)
16. FINALE (THE BELLS AT DAWN) (*¡Ya está despuntando er día!*)

SEGUNDA PARTE LA VIDA BREVE

Acto primero

CUADRO PRIMERO

ESCENA I (*¡Ande la tarea, que hay que trabajar!*)

LA ABUELA, VOCES DE OBREROS EN LA FRAGUA, VENDEDORAS

ESCENA II (*Abuela, no viene.*)

SALUD, LA ABUELA

ESCENA III (*¡Ande la tarea, que hay que trabajar!*)

SALUD, VOCES DE OBREROS EN LA FRAGUA

ESCENA IV (*¡Salud!*)

SALUD, LA ABUELA

ESCENA V (*¡Paco! ¡Paco!*)

SALUD, PACO

ESCENA VI (*¡Paco!*)

SALUD, PACO, LA ABUELA, EL TÍO SARVAOR, VOCES DE OBREROS EN LA FRAGUA

CUADRO SEGUNDO

INTERMEDIO (CORO Y ORQUESTA)

Acto segundo

CUADRO PRIMERO

ESCENA I (*¡Olé! Yo canto por soleares*)

EL CANTAOR, HUÉSPEDES

DANZA (INSTRUMENTAL)

ESCENA II (*¡Allí está!*)

SALUD, EL CANTAOR, HUÉSPEDES

ESCENA III (*¿No te dije? ¿La ves?*)

SALUD, LA ABUELA, MANUEL, EL TÍO SARVAOR, HUÉSPEDES

CUADRO SEGUNDO

ESCENA I. DANZA (*¡Carmela mía!*)

CARMELA, MANUEL, PACO, EL TÍO SARVAOR

ESCENA ÚLTIMA (*¡Qué gracia!*)

CARMELA, LA ABUELA, MANUEL, PACO, EL TÍO SARVAOR, HUÉSPEDES

SECOND PART THE SHORT LIFE

First Act

TABLEAU NO. 1

SCENE I (*¡Ande la tarea, que hay que trabajar!*)

GRANDMOTHER, VOICES OF THE FORGE WORKERS AND STREET SELLERS

SCENE II (*Abuela, no viene.*)

SALUD, GRANDMOTHER

SCENE III (*¡Ande la tarea, que hay que trabajar!*)

SALUD, VOICES OF THE FORGE WORKERS

SCENE IV (*¡Salud!*)

SALUD, GRANDMOTHER

SCENE V (*¡Paco! ¡Paco!*)

SALUD, PACO

SCENE VI (*¡Paco!*)

SALUD, PACO, GRANDMOTHER, UNCLE SARVAOR, VOICES OF THE FORGE WORKERS

TABLEAU NO. 2

INTERLUDE (CHORUS AND ORQUESTRA)

Second Act

TABLEAU NO. 1

SCENE I (*¡Olé! Yo canto por soleares*)

THE CANTAOR, GUESTS

DANCE (INSTRUMENTAL)

SCENE II (*¡Allí está!*)

SALUD, THE CANTAOR, GUESTS

SCENE III (*¿No te dije? ¿La ves?*)

SALUD, GRANDMOTHER, MANUEL, UNCLE SARVAOR, GUESTS

TABLEAU NO. 2

SCENE I. DANCE (*¡Carmela mía!*)

CARMELA, MANUEL, PACO, UNCLE SARVAOR

FINAL SCENE (*¡Qué gracia!*)

CARMELA, GRANDMOTHER, MANUEL, PACO, UNCLE SARVAOR, GUESTS

ARGUMENTO

PRIMERA PARTE

EL AMOR BRUJO

Una gitana enamorada y no demasiado bien correspondida acude a sus artes de magia, hechicería o brujería, o como quiera llamarse, para ablandar el corazón del ingrato, y lo logra, después de una noche de encantamientos, conjuros, recitaciones misteriosas y danzas más o menos rituales, a la hora del amanecer, cuando la aurora despierta al amor que, ignorándose a sí mismo, dormitaba cuando las campanas proclaman su triunfo exaltadamente.

Gregorio Martínez Sierra¹

SEGUNDA PARTE

LA VIDA BREVE

ACTO PRIMERO

Una joven gitana del Albaicín (Salud) espera con impaciencia la llegada de su novio (Paco), un joven payo al que ella y su Abuela estiman en mucho. Sin embargo, Salud tiene extraños presentimientos que se convierten en coplas. Llega Paco y convence a la joven para que huya con él. Mientras, aparece el Tío Sarvaor, hermano de la Abuela, para contarle a ésta que Paco se casa al día siguiente con una chica paya, muy guapa y muy rica (Carmela).

ACTO SEGUNDO

En casa de Carmela y su hermano Manuel se celebra la boda de la primera y Paco. Desde la calle, Salud, la Abuela y el Tío Sarvaor contemplan el baile, animado por un cantaor. La joven decide entrar haciéndose pasar por cantaora; el Tío Sarvaor entra con ella. Al verlos, Paco niega conocerles, con lo que Salud, tras reprocharle su olvido, cae muerta al suelo. La obra se cierra con los insultos que la Abuela y el Tío Sarvaor lanzan sobre Paco.

¹ Aunque a estas alturas es sobradamente conocido que la firma de Gregorio ocultaba la labor literaria de su esposa, María de la O Lejárraga, supervisada por el primero, no está de más insistir en el hecho a la hora de publicar este argumento, escrito de su propia mano, cosa poco o nada frecuente.

SYNOPSIS

FIRST PART

LOVE, THE MAGICIAN

A gypsy girl, suffering from unrequited love, resorts to her magical arts, spells, witchcraft and the like, to melt the heart of an ungrateful young man. She succeeds after a night of sorcery, conjuration, mysterious incantations and dances of a ritual nature. With daybreak and the coming of dawn, this dormant love is rekindled and the bells ring out in triumphant exhaltation.

Gregorio Martínez Sierra¹

SECOND PART

THE SHORT LIFE

FIRST ACT

A young gypsy girl from the Albaicín (Salud) impatiently awaits her boyfriend (Paco), who is a young *payo* (not of the gypsy race). She and her Grandmother are very fond of him but Salud feels a strange foreboding which she expresses in *coplas* (folk-song). Paco arrives and convinces the girl to run off with him. Meanwhile Uncle Sarvaor, the Grandmother's brother, appears and reveals that Paco is to marry a very beautiful, very rich *paya* (Carmela) the following day.

SECOND ACT

At Carmela's and her brother Manuel's house, the wedding celebrations with Paco are underway. From the street, Salud, the Grandmother and Uncle Sarvaor watch the dancing accompanied by a Cantaor (professional singer). Pretending herself to be a singer, the gypsy girl decides to go in. Uncle Sarvaor goes with her. Paco denies he knows them. Salud reproaches him and then drops dead at his feet. The story concludes with the Grandmother and Uncle Sarvaor cursing Paco.

¹ Although by now it is common knowledge that behind Gregorio's signature, was the literary work of his wife, María de la O Lejárraga, who was supervised by her husband, we take the opportunity to point out that this particular text was published in his own hand, something which was not at all common in the writer's work.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE EL AMOR BRUJO

Antonio Gallego

LOS ANTECEDENTES

A comienzos de 1911 el matrimonio Martínez Sierra (Gregorio y María de la O Lejárraga) editó en la Biblioteca Renacimiento, de Madrid, el tomo II de sus *Comedias escogidas* y, junto a la ya célebre *Canción de cuna*, estrenada el 21 de febrero de ese año, imprimieron dos comedias en un acto que aún no habían subido al escenario: *Lirio entre espinas* y *El ideal*.

La primera de ellas, *Lirio entre espinas*, debió llamar la atención de los directores del Teatro Apolo —la catedral del «género chico»—, quienes la presentaron al público al comienzo de la temporada teatral de 1911-1912, exactamente el 29 de septiembre de 1911. Los autores debieron hacer una modificación o, más exactamente, una pequeña ampliación porque la obra editada, ambientada en una «casa de mal vivir» (es decir, un burdel) durante los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona, comienza cuando está acabando un baile aflamencado (un tango). Al pasar del libro al teatro, María Lejárraga escribió la letra de una canción y se encargó al maestro Gerónimo Giménez (1854-1923), natural de Cádiz y ya famoso por numerosas zarzuelas de éxito, una pequeña obertura que enlazara con la primera escena danzada y la canción a cargo de una de las chicas del burdel: Clarita canta algo puramente decorativo, es decir, que no tiene nada que ver con el asunto de la comedia, en la que una monja joven y guapa (el lirio) perseguida por las turbas, se refugia en la casa de citas (las espinas). Clarita pone en boca de una gitana estas palabras:

«¡Ay, madre!
Yo no sé que tengo,
ni sé que me pasa...»

Y la gitana nos relata en su canción las penas que sufre ante los engaños de su gitano, y sus planes de venganza

«Yo no sé lo que digo,
ni sé lo que siento...»

Al acabar la canción y el baile, comenzaba realmente la comedia, ya sin música. «Alcanzó un gran éxito», dice «Chispero» en su *Historia del Teatro Apolo*, y tanto es así que tuvo inmediatamente su parodia: *Chumbo entre jazmines*, de Aurelio G. Rendón con música de Ernesto Ruiz de Arana, estrenada en Madrid, Teatro del Noviciado, el 1 de diciembre de 1911. A poco se editó suelta la obra por la Sociedad de Autores, incluyéndose como apéndice la música de Giménez en versión de canto y piano y, por supuesto, el texto de la canción. Por primera y única vez, que yo sepa, ya que los Martínez Sierra, que volvieron a editar *Lirio entre espinas* en reiteradas ocasiones (1914, 1915, 1919, 1920, 1927 y 1934, al menos), siempre imprimieron la versión literaria inicial, no la versión teatral y, por tanto, sin la canción.

Todo esto había sucedido cuando Falla conoció a los Martínez Sierra en sus últimos años de París. A pesar del triunfo de *La vida breve* en la Opéra Comique, Falla hubo de volver a Madrid en penosas condiciones económicas por el estallido de la Guerra Mundial, y comenzó a colaborar con los Martínez Sierra ayudándoles a poner músicas incidentales en sus comedias cuando la situación lo requería: no se ha conservado ningún rastro de ellas.

LAS CIRCUNSTANCIAS

Los Martínez Sierra habían alquilado el madrileño Teatro Lara para toda la temporada teatral de 1914-1915, y allí comenzó a gestarse una nueva colaboración con Falla para ayudarle a rehacer su vida económica. Como era costumbre en esos teatros «de verso», es decir, de comedias habladas, tanto en las sesiones de tarde como en las de noche acabada la función con un pequeño espectáculo musical, un fin de fiesta, y el empresario del Lara contrató a la famosa bailaora de

flamenco Pastora Imperio para animar la temporada de la compañía dirigida por Gregorio. El espectáculo de Pastora no tenía «argumento» ni unidad: consistía en danzas y canciones sueltas, sin formar un ciclo cerrado, y con apenas una guitarra o un piano como acompañamiento (y las palmas y olés que hacían sus familiares). Inmediatamente debió nacer la idea de una colaboración de Falla y los Martínez Sierra para enriquecer el repertorio de Pastora: una canción y una danza. María Lejárraga, la esposa de Gregorio Martínez Sierra y la verdadera autora de las obras teatrales de su marido, debió acordarse de la canción y danza de *Lirio entre espinas* y ofreció a Falla un texto similar pero más depurado:

«¡Ay!
Yo no sé qué siento,
ni sé que me pasa
cuando este mardito
gitano me farta.
¡Ay!»

Es la *Canción del amor dolido*, después de la cual, y tras las doce campanadas de la media noche, debió componer Falla la *Danza del fin del día*, la futura *Danza ritual del fuego* (para ahuyentar los malos espíritus) en el ballet definitivo.

EL PRIMER AMOR BRUJO

Nacido, pues, alrededor de una canción y una danza para Pastora, *El amor brujo* fue creciendo poco a poco hasta convertirse en algo similar, en cuanto a la duración, a una zarzuela en un acto, del «género chico». Falla, en una entrevista publicada el mismo día del estreno, habla de unos cuarenta minutos de duración. Si las grabaciones normales del ballet definitivo se sitúan en torno a los veinte minutos, ya disponemos de un dato para la comparación.

La importancia de la música, que es el hilo conductor de toda la obra y no, como en la zarzuela, de los cuatro o cinco momentos más líricos, se manifiesta inmediatamente. Un hecho muy significativo es que el libreto impreso sitúa el nombre de Falla y de Martínez Sierra en la cabeza de la portada, pero por ese orden, cuando lo normal era que, antes o después del título, se estampara el nombre del autor del libreto y, luego, más abajo, el del autor de la música.

Sin embargo, lo paradójico de su estreno el 15 de abril de 1915 en el mencionado Teatro Lara, es decir, en un teatro de comedias habladas, no en uno de los muchos que se dedicaban en Madrid a la zarzuela y el género chico, tuvo consecuencias musicales muy interesantes. Al no disponer en realidad de foso, «razones prácticas exigidas por el teatro para el que fue escrita» —son palabras textuales de Falla— le condujeron a una instrumentalización «demasiado reducida». El *organicum* es el siguiente: flauta (y piccolo), oboe, trompa, cornetín, piano y quinteto de cuerdas, además de la percusión en el último número. Para la versión de concierto de 1916 (Sociedad Nacional de Música, Hotel Ritz, 28 de marzo, Orquesta Sinfónica de Madrid, y director no especificado en el programa de mano, pero lo fue con certeza Enrique Fernández Arbós) se amplió el viento a dos flautas (una de ellas alterna con el piccolo), oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos trompetas y timbal, además del piano, la cuerda de una orquesta de cámara y la percusión.

Pero hay que anotar un dato más. En una de las críticas del estreno se elogia la maestría de la instrumentalización a pesar de estar conseguida solamente con catorce instrumentistas. Dado que de ellos cuatro los consume el viento y uno el piano, quedan nueve para el quinteto de cuerdas; y como la partitura exige «solos» al violonchelo y a la viola, podemos deducir que la cuerda de esta primera versión estuvo formada por 2 violines primeros, 2 violines segundos, 2 violas, 2 violonchelos y 1 contrabajo. Hubo, además, un percusionista que sólo actuó en el episodio final con el campanólogo.



Anónimo. La tonadillera Pastora Imperio. Fotografía, s.a.

Hay que advertir, en primer lugar, que gran parte de los efectos instrumentales que hoy nos maravillan en el ballet están ya conseguidos en esta primera versión. No es éste el momento adecuado para un análisis más detallado, pero dejemos al mismo Falla, tan delicado en estas cuestiones, que nos manifieste, en una descripción del ballet, que su «amplificación instrumental en nada modifica el carácter de la primera (versión), en cuanto se refiere a su peculiar colorido y a su evocación de los primitivos instrumentos arábigo-hispanos». Y no puede referirse solamente a la versión instrumental de 1916 porque, salvo en la *Canción y Danza del juego de amor*, no hay muchas diferencias apreciables entre la instrumentalización de la versión de 1916 y la del ballet de 1925. Sí las hay, y muchas, en la ordenación de los materiales, porque la versión de 1916 no es más que una reinstrumentación de la primera de 1915, suprimidas las dos primeras canciones y los recitados hablados.

El argumento de la gitanería de 1915 es diferente al del ballet de 1925, y de ahí nacen las diferencias estructurales. En la versión de 1915, resumido por María Lejárraga, es el siguiente:

«Una gitana enamorada y no demasiado bien correspondida acude a sus artes de magia, hechicería o brujería, como quiera llamarse, para ablandar el corazón del ingrato, y lo logra, después de una noche de encantamientos, conjuros, recitaciones misteriosas y danzas más o menos rituales, a la hora del amanecer, cuando la aurora despierta al amor que, ignorándose a sí mismo, dormitaba; cuando las campanas proclaman su triunfo exaltadamente.»

En el ballet, una gitana (Candelas) ama a un gitano (Carmelo) que le corresponde, pero un antiguo amante muerto (el Espectro) se le aparece y la persigue. Estos «celos póstumos» del antiguo amante son el objeto de los conjuros, y finalmente serán derivados hacia otra joven gitana (Lucía), la que, al seducir al Espectro, permite que los nuevos amantes consigan el triunfo.

El diferente argumento, del que Falla se confesará años más tarde coautor, exigió cambios profundos en la partitura. Pero, al contrario de lo que ocurriría con *El sombrero de tres picos* respecto a *El corregidor y la molinera*, en que Falla amplió notablemente la obra, en *El amor brujo* hubo una sensible reducción, además de muchos cambios en el orden de los episodios y en el título de los mismos.

EL GÉNERO TEATRAL

El amor brujo de 1915 fue subtítulo «gitanería», es decir, obra «propia y peculiar de los gitanos», «reunión o conjunto de gitanos», pero no convendría olvidar la primera acepción del *Diccionario de la lengua española*, es decir «caricia y halago hecho con zalamería y gracia, al modo de las gitanas». Aunque era corriente en la práctica teatral española, desde las tonadillas del siglo XVIII hasta las zarzuelas del XIX, la introducción de gitanos, con sus canciones y danzas, el subtítulo de esta nueva obra sugería ya una cierta dosis de novedad. Se trataba de una obra teatral con partes habladas y cantadas, con numerosas danzas y con mucha más música de lo que era habitual en la zarzuela de estas dimensiones, en el «género chico».

Tal vez, sin embargo, hay que partir de los intentos de renovación que desde comienzos de siglo giran en torno al espectáculo de moda en Madrid: el «género chico», la zarzuela en un acto que se representaba varias veces al día, el «teatro por horas». Agotada la vena de los clásicos del siglo XIX como Chueca, Bretón o Chapí, la mayoría de las obras eran muy endebles tanto en su texto como en sus músicas y las dos zarzuelas de Falla que han llegado hasta nosotros —*Los amores de Inés* y *Limosna de amor* (localizada hace tiempo en la Sociedad General de Autores Españoles por el recientemente fallecido don Ángel Sagardía), así como *Prisionero de guerra*, una zarzuela de Falla en colaboración con Amadeo Vives nunca citada hasta ahora, y también encontrada en la Sociedad de Autores por Jorge de Persia— no se libran de este juicio.

Jacinto Benavente, el autor teatral más conocido en este momento y que años más tarde alcanzaría notoriedad mundial con el Premio Nobel de 1922, había propuesto ya en 1905 un «género chico



Luis Bagaría. *La intérprete y los autores de «El amor brujo»* [Gregorio Martínez Sierra, Manuel de Falla, Pastora Imperio y Néstor Martín-Fernández de la Torre]. Impreso, 16-IV-1915 (*El Sol*, Madrid)

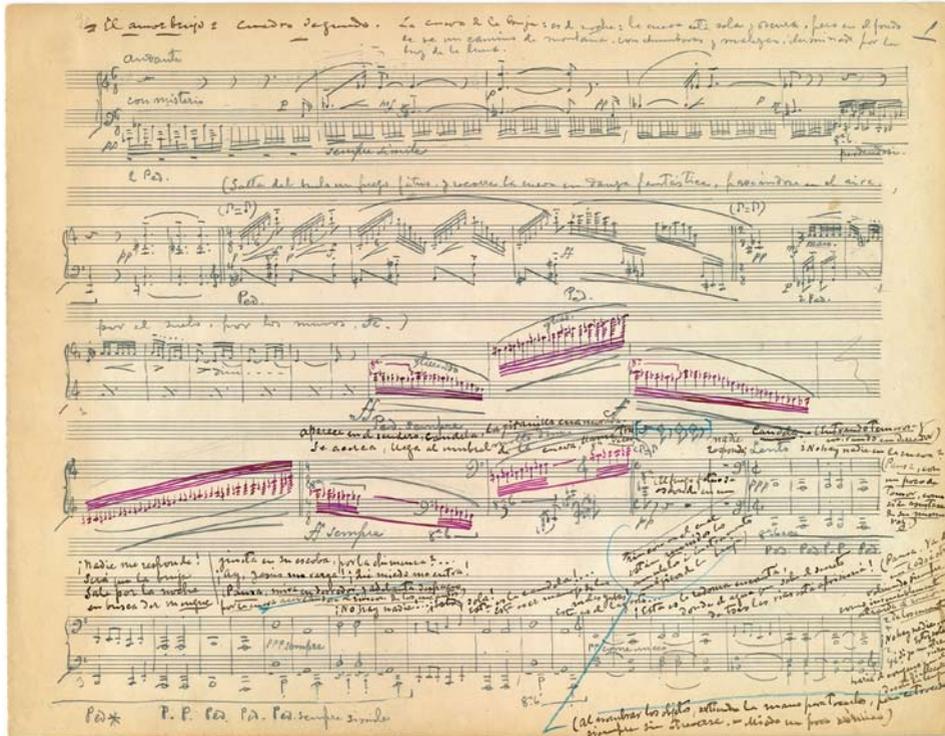
artístico» como solución al problema, pero sin éxito. La «gitanería» para Pastora Imperio —el mismo subtítulo lo indica— era una propuesta individualizada que giraba en torno a una bailaora gitana y su familia. Pero era, también, una respuesta al reto lanzado por Benavente y, al tiempo, un anticipo de lo que un par de años después sería el *Teatro de Arte* de los Martínez Sierra. Está pues en el eje de una encrucijada estilística muy importante para el teatro moderno español, y es así, según creo, como adquiere mayor interés y profundidad.

Al convertirlo luego en ballet, estrenado en el París de la célebre Exposición de Artes Decorativas por Antonia Mercé «La argentina», Vicente Escudero y George Wague en el Trianon-Lyrique el 25 de mayo de 1925, Falla proporcionaba al mundo de la danza española una obra emblemática, ejemplo perfecto para los jóvenes músicos de la Generación de la República.

LA ESTRUCTURA

La gitanería de 1915 y el ballet de 1925 comienzan y terminan de la misma manera, pero todo lo demás es diferente.

El cuadro primero se desarrolla en una cueva de gitanos a orillas del mar, en Cádiz. Tras la «Introducción y Escena» (n.º 1) y la «Canción del amor dolido» (n.º 2), se oyen las doce campanadas de la medianoche (n.º 3, «Sortilegio») y se baila la «Danza del fin del día» (n.º 4), que en el ballet será la «Danza ritual del fuego». Tras ella nace una nueva «Escena» (n.º 5, «El amor vulgar», suprimida en el ballet) y el «Romance del pescador» (n.º 6), con un recitado sobre la música que en el ballet, ya sin recitado, se titulará «El círculo mágico». Con él acabó el primer cuadro.



Manuel de Falla. Autógrafo del segundo cuadro de «El amor brujo: La cueva de la bruja». Papel pautado, lápiz y tinta, hacia 1915

Antes de comenzar el segundo, Falla escribió en los días que anteceden al estreno un «Intermedio» (n.º 7) que consumiera el tiempo necesario para el cambio de decoración. Utilizó en él una melodía que ya formaba parte de la obra (n.º 14 del segundo cuadro) y que, en principio, había sido concebida para uno de los nocturnos que iban a constituir las *Noches en los jardines de España*, el «Nocturno de Cádiz». En el ballet no hay cambio de decorado, y este «Intermedio» se convertiría en la «Pantomima».

El cuadro segundo se desarrolla en la cueva de la bruja, y sus dos primeros episodios serían luego suprimidos: «Introducción» (n.º 8, «El fuego fatuo») y «Escena» (n.º 9, «El terror»), a excepción de unos pocos compases de éste último, utilizados luego para caracterizar la primera aparición del Espectro en el ballet. Viene después la «Danza del fuego fatuo» (n.º 10, en el ballet, «Danza del terror»); y antes de pasar a la «Canción del fuego fatuo» (n.º 12), y para permitir un pequeño descanso a la protagonista Pastora Imperio, Falla escribió horas antes del estreno un «Interludio» (n.º 11, «Alucinaciones») que, un poco resumido pero sin grandes modificaciones, es la «Escena» que también precede a la «Canción» del mismo nombre en el ballet. Tras la «Canción del fuego fatuo», que en esta primera versión tiene una estrofa más, luego suprimida, una nueva escena de «Conjuros para reconquistar el amor perdido» (n.º 13), que también es suprimida en el ballet, así como otra «Escena» (n.º 14, «El amor popular»), igualmente suprimida y donde juega con el tema del «Nocturno de Cádiz», ya utilizado en el «Intermedio» / «Pantomima». Tras ella, la «Danza y canción de la bruja fingida» (n.º 15), que en el ballet, abreviada, es la «Danza y canción del juego de amor», y el «Final» (n.º 6, «Las campanas del amanecer») con el que también termina el ballet.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Una primera impresión permite observar una mayor coherencia argumental en la gitanería que, como hemos visto, contiene toda la música del ballet y muchas cosas más que luego suprimió. En todo caso, se trata de una obra distinta que, por la novedad del género, del montaje escénico con decorados y trajes del pintor Néstor y, sin duda, por la potencia escénica de Pastora Imperio, produjo un cierto desasosiego en ciertos críticos, acostumbrados a platos menos originales y elaborados.

Sin embargo, y en contra de lo que se ha afirmado frecuentemente, la música de Falla fue en líneas generales muy bien recibida; algunos la tildaron de afrancesada, pero todos alabaron su maestría; lo que fracasó en 1915, para luego triunfar por todo el mundo a partir de 1925, fue el género teatral adoptado y el momento teatral en el que la obra se servía al público: Un mero fin de fiesta para rematar la «sección nocturna» de una obra de teatro normal. La gitanería, además, estaba excesivamente supeditada a una sola intérprete que, si bailaba muy bien, al parecer no cantaba con la misma calidad y recitaba aún peor. Corregidos estos problemas en el ballet, repartida entre varios protagonistas una acción escénica mucho más corta y más variada (aunque más confusa), suprimidas algunas reiteraciones musicales que ya no tenían razón de ser y los episodios tal vez menos interesantes, orquestada para un conjunto más estandarizado y potente, la obra triunfó tanto en salas de conciertos como en el teatro.

Pero dejando aparte el indudable interés que la gitanería de 1915 tiene para los especialistas, no soy ya el único en mostrar mis preferencias ante el refinamiento sonoro conseguido por Manuel de Falla con un pequeño y atípico conjunto de cámara. Como esta primera versión de *El amor brujo*, así como la segunda de 1916 se daban por perdidas, la pesada labor de catalogación de las músicas conservadas en el Archivo Manuel de Falla de Madrid, que abordé por encargo de Isabel de Falla en 1986, ha tenido en la fascinante reconstrucción de estas dos versiones, y en las críticas recibidas, tanto en España como en el extranjero y especialmente en Italia, la mejor de las recompensas, el resultado con el que sueña un musicólogo en su mesa de trabajo.

LA VIDA BREVE DE MANUEL FALLA: CONTEXTO, GÉNESIS Y SIGNIFICADO Yvan Nommick

INTRODUCCIÓN

Uno de los elementos fundamentales en la obra de Manuel de Falla es el de la fascinación suscitada por la voz humana. Se manifiesta en casi toda su producción, en géneros tan diversos como los arreglos de cantos populares navideños, la canción lírica, la música coral, la «gitanería», la pantomima, el ballet, la música incidental y el teatro lírico (zarzuela, ópera, ópera-oratorio).

Por lo que respecta a las obras líricas, Manuel de Falla acometió numerosos proyectos, desde *El conde de Villamediana* (hacia 1891), una ópera seria compuesta en su adolescencia y cuya partitura ha desaparecido, hasta *Atlántida* (1927-1946), ópera-oratorio en la que estuvo trabajando a lo largo de sus últimos veinte años de vida, pero que no pudo llevar a término. Sólo tres obras fueron ultimadas y llevadas a escena: *Los amores de la Inés* (1901-1902), zarzuela que fue estrenada por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote, la noche del 12 de abril de 1902, en el Teatro Cómico de Madrid; *La vida breve*, drama lírico estrenado, en lengua francesa, el 1 de abril de 1913 en el Casino Municipal de Niza; *El retablo de Maese Pedro* (1919-1923), que puede considerarse una ópera de cámara y cuyo estreno, en versión de concierto, tuvo lugar el 23 de marzo de 1923 en el Teatro San Fernando de Sevilla, y en versión escénica el 25 de junio del mismo año en el parisino palacete de la princesa de Polignac.

Entre las dos fechas que delimitan el período transcurrido entre la composición de *El conde de Villamediana* y *Atlántida*, 1891 y 1946, Falla trabajó, o pensó, en una veintena de obras líricas entre las que cabe señalar:

- Una ópera en un acto titulada *La muerte de Carmen* basada en la novela de Mérimée y no en la adaptación realizada por los libretistas de Bizet. Falla tuvo la intención de escribir esta ópera durante su estancia en París (1907-1914), mientras trabajaba en la remodelación de *La vida breve*, pero abandonó el proyecto debido a la oposición de la viuda de Bizet.
- Un nuevo *Barbero de Sevilla* que Falla tuvo la idea de escribir, estando en París. Expuso el proyecto a Dukas y a Debussy: Dukas no aprobó la idea, Debussy sin embargo estimuló al compositor. No obstante, tampoco prosperó este proyecto.
- Una ópera cómica en tres actos titulada *Fuego fatuo*, compuesta entre 1918 y 1919 sobre un libreto de María Martínez Sierra y basada en reelaboraciones de temas de Chopin. Esta ópera no consiguió subir al escenario y su orquestación permaneció incompleta.
- Una ópera en tres actos basada en una novela histórica de Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro: una vida en tiempos de Felipe II*. Entre 1919 y 1920 Falla pensó en la obra y en su tratamiento musical, pero renunció al proyecto.
- Una especie de ópera bufa en un acto titulada *Lola la comedianta* sobre un libreto de Federico García Lorca. La correspondencia epistolar entre Falla y García Lorca, y las numerosas anotaciones del compositor que constan en el libreto manuscrito del poeta, demuestran que trabajaron en esta ópera durante el período que transcurre desde 1922 a 1924. A pesar de ello, tampoco este proyecto pudo concretarse.

A continuación nos centraremos en el estudio de *La vida breve*.

¹ También terminó Falla la composición de la zarzuela *Limosna de amor* (1901-1902), sobre libreto de José Jackson Veyán, pero ésta no subió al escenario. Aunque la partitura de orquesta de dicha zarzuela no ha sido localizada, con el material musical que se conserva se podría reconstruir y estrenar.



Zegri. Imagen del primer acto de «La vida breve» [de izquierda a derecha: Francisco Meana, Teresa Tellaeché, Rafael López y Luisa Vela]. Impreso, 1914 (ABC, Madrid)

LA COMPOSICIÓN DE LA VIDA BREVE

Falla afirmó en numerosas ocasiones que *La vida breve* era la primera verdadera obra de su catálogo. Así de claro se lo dijo a Georges Jean-Aubry en carta del 3 de septiembre de 1910:²

«Lo que he publicado antes de 1904 no tiene el menor valor. Son nada menos que *tonterías*, algunas escritas entre los 17 y los 20 años, aunque publicadas después. [...] Como ya se lo he dicho, *La vida breve* es la primera de mis obras con la que empiezo a contar un poco e incluso es quizás la que prefiero».

Primera obra maestra de don Manuel, *La vida breve* aparece también como el primer fruto importante de las lecciones de composición que recibió durante dos años (1902-1904) del compositor y musicólogo catalán Felipe Pedrell.

El origen de *La vida breve* es un concurso de obras musicales convocado el 5 de julio de 1904 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para premiar, entre otras composiciones, una ópera en un acto compuesta sobre un libreto inédito y en castellano. Carlos Fernández Shaw, libretista con José López Silva de la inmortal zarzuela de Chapí *La revoltosa* (1897), le proporcionó el argumento y el libreto.³ Gracias a un intenso trabajo, Falla compuso la obra en menos de ocho meses. El 13 de noviembre de 1905, *La vida breve* consiguió por unanimidad el primer premio del concurso, en el apartado de óperas. No obstante, a pesar del apoyo de la Academia —en particular de los compositores académicos Tomás Bretón y Emilio Serrano— y de las numerosas gestiones del libretista, no logró subir a la escena. Bastante desalentado, Falla aprovechó un contrato como pianista de una compañía de pantomima —que en aquel momento estaba de gira con la obra *L'enfant prodigue* (*El hijo pródigo*) de André Wormser— para viajar por Francia, Suiza, Alemania y Bélgica. Se instaló en París durante el verano de 1907 y *La vida breve* constituyó su mejor tarjeta de visita: músicos como Albéniz, Debussy, Dukas y Viñes le ofrecieron inmediatamente su apoyo incondicional, y facilitaron su integración en el mundo musical francés.

Siguiendo los consejos de Debussy, Dukas y Messager, retocó minuciosamente la orquestación de su ópera —como lo demuestran los numerosos borradores autógrafos que se conservan en el

² La carta original manuscrita se conserva en el Archivo Manuel de Falla de Granada.

³ Es de subrayar que antes de decidirse por *La vida breve*, Falla y Fernández Shaw pensaron en otros tres argumentos: la leyenda de Zorrilla *A buen juez, mejor testigo*; *El sombrero de tres picos* y *Paolo e Francesca*.

Archivo Manuel de Falla⁴— y transformó su estructura: en esencia, la dividió en dos actos,⁵ añadió un interludio entre los dos cuadros del segundo acto, y desarrolló considerablemente la segunda danza (los primeros 27 compases del tercer cuadro de 1905 se convierten en 1913 en la brillante danza para orquesta y coro de una duración de casi cuatro minutos que abre el segundo cuadro del segundo acto). Asimismo, Falla realizó un sinnúmero de modificaciones melódicas, rítmicas, armónicas y expresivas que afectan poco a la ópera en su globalidad, pero que atestiguan el meticuloso proceso de perfeccionamiento al que sometió su obra.

La vida breve, en adaptación francesa de Paul Milliet, se representó por primera vez el 1 de abril de 1913 en el Casino Municipal de Niza bajo la dirección de Jacques Miranne y con Lillian Grenville en el papel de Salud. El 6 de enero de 1914 se estrenó en la Ópera Comique de París; la orquesta fue dirigida por Franz Ruhlmann y Marguerite Carré interpretó el personaje de Salud.

EL LIBRETO

El libreto de *La vida breve* ha sido objeto de numerosas críticas. Ravel, por ejemplo, habla de «indigencia del argumento».⁷ Preferimos, sin embargo, el punto de vista más realista de «Tristán» (pseudónimo de Santiago Arimón), publicado en *El Liberal*: «un pretexto bien combinado para que la fantasía del músico pueda desarrollarse en toda su amplitud». El argumento puede resumirse en pocas palabras: Salud, una muchacha gitana de Granada, es traicionada por su amante Paco, muchacho de familia acomodada, quien, después de haberla seducido, la abandona para casarse con una mujer de su clase social, Carmela. Informada de la traición, Salud irrumpe en casa de Carmela durante la fiesta de sus bodas con Paco, increpa al traidor y muere a sus pies ante la asistencia consternada. *La vida breve* es por lo tanto la historia de un personaje, Salud, que como un juguete guiado por el destino se dirige inevitablemente hacia una muerte que ya ha sido anunciada por la Abuela en la primera escena del primer acto:⁸

«Esta pobre pajarilla
se va a morir, ¡qué dolor!
Debe estar la pobresilla
iguá que mi Salusilla,
con mal de amor. ¡Ay, amor!»

Se trata, pues, de una ópera estrechamente relacionada con el mundo del verismo. Una tragedia realista donde la acción se ubica en un contexto contemporáneo y en un ambiente popular y miserable; la esfera social más acomodada, evocada en el segundo acto, no hace sino evidenciar la pobreza y la desesperación de Salud. Los personajes están dominados por sentimientos y comportamientos elementales y antitéticos (el amor de Salud, la traición de Paco; el odio del Tío Sarvaor, la sumisión al destino de la Abuela) que Falla representa musicalmente de manera realista: no hay arias de bravura; la línea melódica es, a excepción de algunos diseños y pasajes melismáticos, fundamentalmente silábica; la orquesta establece la atmósfera, anuncia las situaciones y los personajes, sin que por ello, sin embargo, comente el texto.

⁴ Para un estudio muy detallado de la evolución formal y de la orquestación de *La vida breve* véase: Yvan Nommick. «*La vida breve* entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal», *Manuel de Falla: La vida breve*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 9-118.

⁵ La idea de dividir la ópera en dos actos fue de Paul Milliet, quien, por otra parte, adaptó al francés el libreto de *La vida breve*.

⁶ Hasta que la musicóloga Elena Torres demostrara lo contrario, se había situado la fecha del estreno parisino de *La vida breve* el 7 de enero de 1914. A este respecto, véase: Elena Torres Clemente. *Las óperas de Manuel de Falla de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 81-82.

⁷ Maurice Ravel. «À l'Opéra Comique: *Francesca da Rimini* et *La vie brève*», *Comœdia illustré*, VI, n.º 8, 20 de enero de 1914, p. 391.

⁸ En lo que respecta al texto, conviene subrayar que incluye numerosas deformaciones fonéticas que sugieren un habla pseudo-andaluz.

LA MÚSICA Y SUS FUENTES

Si en *La vida breve* se advierte la influencia de Wagner por el cromatismo, los súbitos cambios de tonalidad y las alusiones a *Tristán e Isolda*, y de Debussy y Dukas por la orquestación, no es menos cierta la ejercida por Puccini: además del verismo y de algunos giros melódicos característicos, existen tres interesantes puntos de confluencia entre los dos compositores y que a continuación pasamos a exponer. El primero de ellos consiste en el trabajo de preparación que antecede a la composición de una obra lírica. Al comienzo de la composición de *Tosca*, Puccini pide consejos a un fraile dominico, el Padre Pietro Panichelli, para la creación del solemne final litúrgico del primer acto. Seguidamente viaja a Roma y, al amanecer, escucha desde puntos elevados de Roma como la colina de Pincio o el castillo Sant'Angelo los sonidos de las campanas, en la hora de la oración del Ángelus, que le servirán de inspiración para escribir el prelude del tercer acto de su ópera. El planteamiento de Falla, cuando comienza a escribir *La vida breve*, es muy similar: al no haber estado nunca en Granada se documenta seriamente⁹ y escribe a un amigo de la infancia, Antonio Arango Ayala, pidiéndole detalles sobre Granada, ciudad que no conoce, en particular sobre El Albaicín, el barrio de Granada donde se desarrolla la acción del primer acto. El amigo le responde el 8 de septiembre de 1904:¹⁰

«Siento no poderte dar muchos detalles de lo que me pides de Granada, pues de allí vi poco y oí menos.

Concretando: el Albaicín, según tengo entendido, es un barrio extremo de la ciudad, que por cierto está en cuesta y son muy pintorescos estos sitios llamados "las cuestas del Albaicín".

Tengo dos tablitas pintadas por un granadino que representan, la una, dos vallados cubiertos de higueras de chumbos, muy bonito paraje; y la otra, una calle, que acaba en una iglesia [...]. Ambas son vistas del Albaicín.

Respecto a pregones: casi no recuerdo ninguno.

La fuente de donde dices que es buena el agua es la del Avellano; pero ésta no creo que se vende a gritos por la calle, sino que la trae un tío en cántaros desde la fuente y en un borrico y se sitúa en donde ya la van a buscar sus marchantes. Lo que sí se pregonaba es ¡*Agua de los Aljibes de la Alhambra!* en un tono que casi es rezado y con un dejo un poco parecido al de los cubanos, que es como casi todo el mundo habla allí».

Observamos, pues, que Falla no se contenta con una descripción física o ambiental de Granada; también busca pregones auténticos que puedan servirle para pasajes como el de la primera escena del primer acto, donde se mezclan pregones de vendedores de claveles, brevas y fresas, momento que le debe mucho a escenas muy similares de la ópera naturalista *Louise* (1900) de Charpentier, como por ejemplo la cuarta escena del primer cuadro del segundo acto en la que se superponen, gracias a un hábil contrapunto, las voces de varios vendedores ambulantes. Además, Falla realiza lo que podríamos llamar «estudios de campo»: a título de ejemplo, existe en el Archivo Manuel de Falla de Granada un manuscrito autógrafo fechado «miércoles, 24 de agosto de 1904» que lleva apuntes de ritmos y sonidos de fragua. Por fin, en lo que se refiere a fuentes musicales, la música popular andaluza y el flamenco desempeñan un papel esencial, pero *La vida breve* no es, de ningún modo, una «españolada»: Falla estiliza los elementos folclóricos y evita los tópicos y el falso color local. El propio compositor explicó a Fernando Herce:¹¹



Zegri. *Retrato de los intérpretes y autores de «La vida breve»* [sentados: Francisco Meana, Teresa Tellaeché, Manuel de Falla, Luisa Vela y Rafael López; de pie: Pablo Luna, Guillermo Fernández-Shaw, ¿Rafael Fernández-Shaw? y Julián Moyrón. Impreso, 1914 (ABC, Madrid)

«Me he inspirado en la música popular para la forma melódica; pero sin buscar fuentes en ninguna canción castiza. Las modalidades orientales propias de la música andaluza me han servido, pero en líneas generales».

La vida breve es un magnífico ejemplo de transformación de la sustancia de la música popular en un material utilizable por la música culta, y adaptado a las necesidades orgánicas de la obra. Se aleja Falla en este último aspecto de su maestro Felipe Pedrell, que postulaba la utilización textual del documento folclórico. En 1915, afirmará en una entrevista concedida a Tomás Borrás:¹²

«Únicamente disiento de mi maestro en lo que respecta al uso de los cantos populares. Él cree que deben usarse como son. Yo, que sólo pueden servir de base para la inspiración y no tomarlos y armonizarlos».

Esta puntualización es esencial y Falla confirmará esta postura en diferentes escritos y entrevistas en 1917, 1920, 1923 y 1925.

Por lo que concierne a la organización formal de la obra, dos procedimientos acercan Falla a Puccini: la idea de establecer el clima general de la obra mediante un breve prelude orquestal y el uso de temas recurrentes, ligados a una atmósfera o a un personaje concreto. En el inicio de *Tosca* (1900), por ejemplo, tres acordes perfectos mayores —si bemol, la bemol y mi— tocados en *fortissimo* por toda la orquesta, representan al siniestro Barón Scarpia, jefe de la policía de Roma, y anuncian los trágicos e inevitables acontecimientos de la ópera. Cada vez que interviene este personaje, o se le evoca, tales acordes reaparecen.

⁹ Así, por ejemplo, compró el 23 de agosto de 1904 postales de Granada y, el día 26 de ese mismo mes, partituras de música de guitarra, siendo una de ellas las *Granadinas* de Rafael Marín. El mes siguiente compró: el día 16 un ejemplar de *El país de los sueños. Páginas de Granada* de Rodolfo Gil, y el día 27, *Granada* de José Zorrilla. En la portadilla del libro de Rodolfo Gil, Falla apuntó un pequeño índice que remite, en particular, al capítulo dedicado al Albaicín.

¹⁰ Se conserva la carta manuscrita original en el Archivo Manuel de Falla.

¹¹ Fernando Herce. «Ante el estreno de *La vida breve*. Hablando con el Maestro Falla», *La Mañana*, 14 de noviembre de 1914.

¹² Tomás Borrás. «Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla», *Por Esos Mundos*, XVI, marzo de 1915, p. 269.

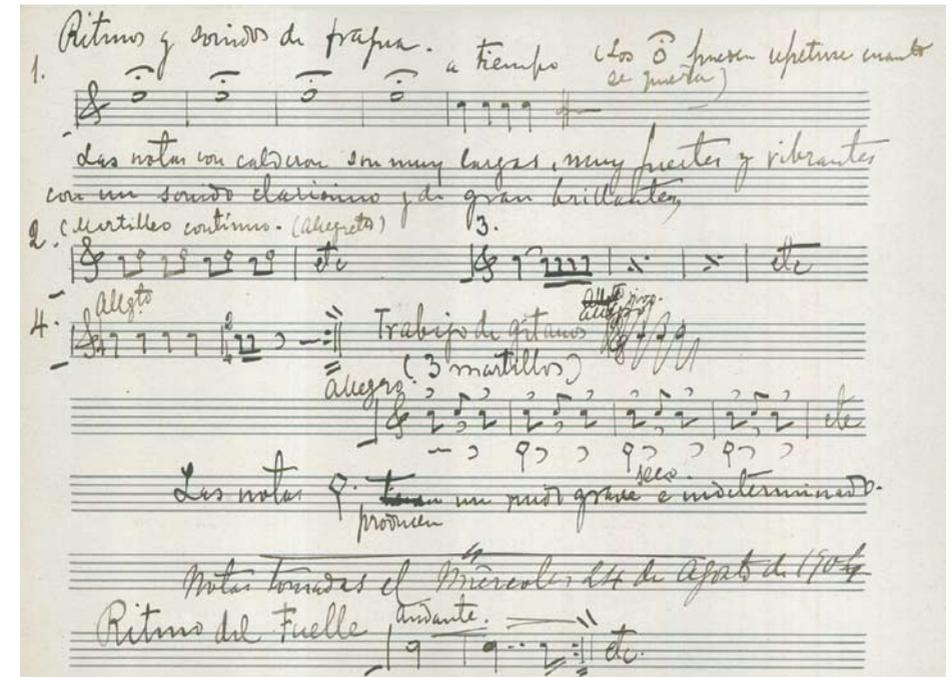
La vida breve comienza también con un corto preludio—un doloroso diseño cromático, en combinación imitativa, en el registro grave de la orquesta— que establece una atmósfera misteriosa e inquietante y anuncia el final dramático de la obra. El principal tema conductor de *La vida breve* no aparece, sin embargo, en los compases iniciales, pero lo canta inmediatamente después el coro (tenores y bajos). Se trata de una copla andaluza, compuesta por dos frases musicales independientes que circula en todo el primer acto—cantada por el coro, por un tenor (Una voz en la fragua), por Salud acompañada por el coro o por una voz superpuesta al dueto entre Salud y Paco—, y vuelve al final del primer cuadro del segundo acto, en uno de los momentos más dramáticos de la obra: cuando Salud canta asomada a una de las ventanas de la sala donde se desarrolla la fiesta de bodas de Paco—el hombre que la ha traicionado— y Carmela. Esta copla evoca el martinete, canto del gitano que expresa el lamento y la resignación ancestrales de un pueblo perseguido. El martinete se interpreta sin acompañamiento de guitarra, de castañuelas, de palmas o de tacones; sólo necesita el golpear rítmico del martillo sobre el yunque, sonoridad que también utiliza Falla en *La vida breve*. He aquí unos versos significativos de esta copla, cantados por el coro al comienzo de la tercera escena del primer acto:

«¡Ande la tarea,
que hay que trabajar!
Y pa que disfruten otros,
nosotros, siempre nosotros,
¡lo tenemos que sudar!»

Llegados a este punto, nos interesa precisar que, si bien esta copla y otros temas y motivos de la obra reaparecen periódicamente, esto no significa que se puedan considerar como auténticos *leitmotive*. En efecto, los *leitmotive* se transforman en los momentos críticos de la acción dramática, participando así en su evolución: son, por lo tanto, a la vez un medio expresivo y un elemento de construcción; Wagner afirmó, no obstante, que el efecto dramático de los *leitmotive* era más importante que sus características constructivas.¹³ En *La vida breve*, los temas y motivos recurrentes, aunque también tienen un valor simbólico y están ligados a personajes o estados emocionales concretos, se parecen más bien a citas, dado que reaparecen casi idénticos en el curso de la obra, si bien su color vocal u orquestal va cambiando. Su función es doble: anunciar la aparición de un personaje o la atmósfera de lo que sigue—pero no se transforman en función de la situación—, y contribuir a la solidez y coherencia de la arquitectura de la obra.

La Primera Guerra Mundial, que estalló en agosto de 1914, dispersó a todos los amigos del compositor y éste se vio obligado a regresar a España. Una etapa decisiva se cierra así. El 12 de febrero de 1923, contestando a una carta del pintor Ignacio Zuloaga, quien le describe el triunfo conseguido por *El amor brujo* en París bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós, Falla resumiría en pocas y lúcidas palabras la incidencia de su estancia parisina en el desarrollo de su carrera:¹⁴

«¡Y qué razón lleva Vd. al decir que estas cosas pasan siempre fuera de nuestra patria! Por eso digo yo que para cuanto se refiere a mi oficio, mi patria es París. De no ser por París y luego por Londres, yo hubiera tenido que abandonar la composición y dedicarme a dar lecciones para poder vivir».



Manuel de Falla. Apuntes de «Ritmos y sonidos de fragua» para la composición de «*La vida breve*». Papel pautado, lápiz y tinta, 1904

El estreno español de *La vida breve* tuvo lugar el 14 de noviembre de 1914 en el madrileño Teatro de la Zarzuela, bajo la dirección de Pablo Luna, con Luisa Vela en el papel de Salud. El éxito de público y crítica fue considerable. La crítica, en general, analizó con tino las cualidades de la obra, en particular la destreza de Falla en el manejo de la orquestación. Estas palabras de Luis Astrana Marín, escritas a raíz del ensayo general de *La vida breve*, son buena muestra de ello:¹⁵

«Las combinaciones orquestales nos dejan absortos. A cada instrumento sacó un matiz nuevo; de las más extrañas agrupaciones obtiene timbres desconocidos. [...] *La vida breve* es un modelo de orquestación. Las situaciones están preparadas por la orquesta, que a cada momento va describiendo el estado de alma de los personajes. Cada efecto es natural. Nada hay allí rebuscado, efectista, ni mucho menos afectado».

Dos meses después, el 15 de enero de 1915, en el marco de un concierto en homenaje a Falla y a Turina organizado por el Ateneo de Madrid, la soprano Luisa Vela estrenó las *Siete canciones populares españolas* de Falla, acompañada al piano por el compositor. Y el 15 de abril del mismo año se estrenaría en el Teatro Lara de Madrid la imperecedera «gitanería» *El amor brujo*, primer fruto relevante de la colaboración de Falla con el matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga.

¹³ El término *leitmotiv* fue inventado por Friedrich Wilhelm Jähns para estudiar y describir los temas recurrentes en Weber (*Carl Maria von Weber in seinen Werken: chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlín, 1871); fue sin embargo Hans Paul von Wolzogen quien generalizó su uso como un método para entender la organización de las obras de Wagner.

¹⁴ Se puede consultar una fotocopia de esta carta en el Archivo Manuel de Falla.

¹⁵ Luis Astrana Marín. «El estreno de esta noche en La Zarzuela: *La vida breve*», *El Radical*, 14 de noviembre de 1914.

LA ANGSTIA FRENTE A LA BANALIDAD Y EL HERBERT WERNICKE Versión de Iván Asperilla ABSURDO DE LA MUERTE

Numerosos cantos flamencos comienzan con ¡Ay, amor! El grito, la exclamación, el lamento. Este grito proviene del pueblo y de un cruel tormento amoroso. Esta exclamación constituye el nexo de unión entre dos trabajos que tienen un contenido idéntico: una joven andaluza ama a un hombre que la ha abandonado, atormentada por ese amor, muere de amor.

Son trabajos que hablan «sólo» de amor, pero muestran lo que es el amor y lo que «puede» provocar. El amor puede ser un episodio efímero en una vida breve, pero su brevedad no implica en absoluto falta de profundidad. Nuestro trabajo también podría titularse: *El amor breve*.

Ni con la música, ni con las palabras, estos dos trabajos tratan de imitar un lenguaje realista. El libreto está escrito con un lenguaje que es una convención poética. Del mismo modo que con su lenguaje artificial, [Ödön von] Horváth inventa el «proletario alpino», así nuestros autores conciben un lenguaje del «proletariado andaluz» y con esta misma óptica, a pesar de su afinidad con la música popular, Falla prefiere seguir los dictámenes de la música francesa de Dukas, Debussy y Ravel, que se apartan claramente de la música denominada «verista» de Puccini, Mascagni o Leoncavallo.

Falla no se ha sustraído de marcar el contraste entre Salud y Carmen; Carmen es una gitana enamorada de la libertad; Salud, en cambio, es una pequeñoburguesa que quiere ser aceptada por el orden burgués.

Exactamente como Bartók y Kodály, Falla y Lorca han emprendido viajes a través de los campos y los pueblos de su patria, y han anotado la música popular en vías de extinción. Esta música se ha insinuado en sus obras. Tal y como ha anotado Falla en sus *Escritos sobre música y músicos*, lo que a él le interesa no es imitar la música popular, aquella que se ha dado en llamar flamenco, sino, siguiendo los dictámenes de la música vanguardista, revalorizarla a través de las propias creaciones artísticas e incluso salvaguardarla.

La emoción y «la expresión profunda» son la esencia de esta música, que renuncia así a las largas arias ampulosas. Los estados de ánimo de los personajes —y, en consecuencia, de la música— son brillantes y violentos como la vida.

El enfrentamiento entre cante jondo (entre el «canto profundo» de los gitanos de Andalucía) y la música vocal artística ha sido el gran acontecimiento de la música de aquellos años y es justo esto lo que diferencia en su esencia la ópera teatral de Falla de la ópera verista. Es este enfrentamiento, así como la renuncia al énfasis, lo que constituye la novedad de estos trabajos en la escena operística.

El contenido idéntico de los dos trabajos se expresa de manera distinta. En el primero, *El amor brujo*, se trata de reconquistar con los conjuros y los sortilegios, todo cuanto se ha perdido —el amor—. Para la escena esto significa renunciar a cualquier forma de representación (en el sentido de papel teatral). El segundo trabajo de la velada, *La vida breve*, tiene como tema el estancamiento de los personajes en su posición social: la burguesía rica se enfrenta a formas marginales de comportamiento social. Mientras preparaba este trabajo, me he dado cuenta de que al recurrir a estos motivos, Falla acentúa el enfrentamiento y le confiere un significado con un marcado carácter conflictivo.

La danza y la fiesta son los elementos centrales de estos trabajos. Lo interesante es que estos elementos se explican en el curso de la acción y se deja atrás, o se olvida, la realidad inicialmente dibujada. La angustia frente a la banalidad de la vida y el absurdo de la muerte explican la exhuberancia de la fiesta andaluza. Los huéspedes no quieren oír hablar más ni de la vida cotidiana ni de la muerte. La tragedia de Salud se desarrolla en medio de la muchedumbre, pero en un marcado aislamiento.

Falla había inicialmente previsto un final discreto, evanescente, para *La vida breve*. Pero para la primera representación francesa fue obligado a componer un final de ópera «fragoroso». Con la *Nana de Sevilla*, extraída del repertorio de los cantos populares de García Lorca, hemos querido restituir al trabajo, un final discreto. De ese modo Salud vuelve a ser una expósita —un «galapaguito»— y lleva el consuelo allá donde no hay amor.















TEXTOS

Revisión de Pietro Dossena

PRIMERA PARTE

PRÓLOGO¹

*Peno men ducas guiyabando
sos guiyabar sina orobar,
peno retejos quelarando
sos quelarar sina guirrar.²*

(Canto de los gitanos de Sevilla)

EL AMOR BRUJO

Acto único

CUADRO PRIMERO

1. INTRODUCCIÓN Y ESCENA

(Casa de los gitanos. Es de noche. En el suelo, en el centro, hay un braserillo encendido. Las dos GITANILLAS, sentadas en el suelo, echan las cartas. Cada una tiene delante un candil. Fuera, en la noche, se oye lejano el rumor del mar. Una GITANA VIEJA se acerca a la puerta y dice:)

GITANA VIEJA
¡Cómo resuena la mar esta noche!

CANDELAS
¡No tendrá que decir na bueno!

GITANA VIEJA
La mar no dice na, ni bueno ni malo. Suena porque la mueve el viento y habla como los condenaos, sin licencia de Dios.
(La VIEJA pasa y desaparece en el interior de la casa.)

CANDELAS
Una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete...
¡Sale mujer rubia! ¡Mujer rubia!...

GITANILLA
Sale que me quiere. Vendrá.

CANDELAS
Ladra un perro en la calle... ¡Ma agüero!
(Se apaga la luz porque entra un soplo de aire.)
(Con terror.)
¡Hasta la luz se apaga! ¡Malhaya mi suerte!
(Acerca el cigarrillo a las cartas para seguir viendo.) Una... dos... tres... cuatro... cinco... seis... siete... ¡Sale que no me quiere! *(Con desaliento.)* Una... dos... tres... cuatro... cinco... seis... siete... En este momento, habla con eya de mí... y le dice que no me quiere ni me ha querido nunca. *(Tirando las cartas con rabia.)* ¡Más vale dejarlo!
(Se levanta, se acerca a la candela y canta.)

¹ Este *Prólogo*, así como otros textos señalados en cursiva y en color, han sido añadidos en este espectáculo por el director de escena.

² *Mi sufrimiento lo digo cantando
porque cantar es llorar;
mi alegría la digo bailando,
porque bailar es reír.*

2. CANCIÓN DEL AMOR DOLIDO

CANDELAS
(*Con dolor.*)
¡Ay!
Yo no sé qué siento,
ni sé qué me pasa
cuando este mardito
gitano me farta.
¡Ay!
(*Acercándose a la candela. Con temor.*)
Candela que ardes...
(*Con ira.*)
¡Más arde el infierno
que toíta mi sangre
abrasá de celos!
¡Ay!
(*Con angustia.*)
Cuando el río suena,
¿qué querrá decir?
(*Con amargura.*)
¡Por querer a otra
se orvía de mí!
¡Ay!
(*Con desvarío.*)
Cuando el fuego abrasa...
Cuando el río suena...
(*Con locura.*)
Si el agua no mata al fuego,
a mí el pesar me condena,
a mí el querer me envenena,
a mí me matan las penas.
(*Al terminar la canción, dan las doce de la noche.*)

3. SORTILEGIO

CANDELAS
(*Con sentido de fatalidad.*)
¡Las doce!
(*Las dos GITANILLAS se acercan una a la puerta y otra a la ventana y hacen su conjuro.*)

GITANILLA Y OTRA GITANILLA
(*Conjurando a la noche.*)
¡Las doce están dando!
En los brazos de la Virgen María
su Hijo está orando...
Por ello te pido
oír puerta cerrar,
niño yorar
y campana repicar...
¡Lo que mi corazón desea
mis ojos lo vean!

GITANILLA
(*Con alegría.*) ¡Vendrá! ¡Vendrá!

CANDELAS
(*Apartándose de la ventana con desaliento.*)
¡No ha de venir! ¡Ya sé yo que no viene!...
¡Para qué habré vivió un día más, si no le voy
a ver! (*Con resignación.*) ¡Las doce! ¡De toas
maneras, con pena o alegría hay que cumplir
lo que está mandao! (*Con unción.*) ¡Pa que
Undebé que está en el sielo, nos entre de su
mano en er día nuevo! Pa que nos lleve por la
buena vía... haremos la danza der fin der día.

4. DANZA DEL FIN DEL DÍA

CANDELAS
(*Se acerca de nuevo a la candela y echa en
ella un puñado de incienso.*)
(*Religiosamente.*)
¡Incienso santo!
¡Incienso nuevo!
¡Sarga lo malo
y entre lo bueno!
(*A medida que sube el humo del incienso,
baila CANDELAS la danza del fin del día.*)

5. ESCENA (EL AMOR VULGAR)

(*Terminada la danza, se oye en la calle un
silbido: es el novio de la GITANILLA que avisa
su llegada.*)

GITANILLA
(*Con alegría.*)
¡Ya está ahí! ¡Ya está ahí! (*Sale corriendo.*)
(*Copla de amor en la música, sin palabras.*)

CANDELAS
(*Mira salir a la otra gitaniella, se acerca a la
ventana, mira en la noche con desolación.*)
¡Na, na, y siempre na!

6. ROMANCE DEL PESCADOR

CANDELAS
(*Vuelve al centro de la escena y recita con
expresiva monotonía.*)
Por un camino iba yo
buscando la dicha mía:
lo que mis sacais miraron
mi corasón no lo orvía.
Por la veree iba yo.
A cuantos le conocían
– ¿le habéis visto? – preguntaba,

y nadie me respondía.
Por el camino iba yo
y mi amor no parecía.
Er yanto der corasón
por er rostro me caía.
La veree se estrechaba
y er día se iba acabando.
A la oriya der río
estaba un hombre pescando.
Mientras las aguas corrían
iba el pescador cantando:
«¡No quiero apresar
los pececillos del río;
quiero hallar un corasón
que se me ha perdió!»
– Pescador que estás pescando,
si has perdido un corasón,
a mí me lo están robando
a traición.
El agua se levantó
al oír hablar
de penas de amantes
y dijo con ronca voz:
«¡Pescador y caminante,
si sufrís los dos,
en er monte hay una cueva,
en la cueva hay una bruja
que sabe hechisos de amor!
¡Idla a buscar
que eya remedio os dará!»
Esto dijo er río,
esto habrá que haser...
¡A la cueva de la bruja tengo de acudir!
¡Si eya no me da er remedio
me quiero morir!

7. INTERMEDIO**CUADRO SEGUNDO**

8. INTRODUCCIÓN (EL FUEGO FATUO)
(*La cueva de la bruja. Es de noche: la cueva
está sola y oscura, pero en el fondo se ve
un camino de montaña con chumberas y
maleza, iluminado por la luz de la luna. Al
levantarse el telón, salta del suelo un FUEGO
FATUO y recorre la cueva en danza fantástica,
paseándose en el aire, por el suelo, por los
muros, etc. En la orquesta se dibuja el motivo
del fuego fatuo, que después ha de formar la
danza.*)

9. ESCENA (EL TERROR)
(*Aparece en el sendero CANDELAS, la gitaniella
enamorada; llega al umbral de la cueva, llama*

*tres veces, nadie responde; entra temerosa.
Al acercarse la gitana a la entrada de la
cueva, el FUEGO FATUO se esconde en un
rincón, en el cual están reunidos los amuletos
e instrumentos mágicos de la bruja.*)

CANDELAS
(*Entrando temerosa y mirando en derredor.*)
¿No hay nadie en la cueva?
(*Pausa: con un poco de temor, como si se
asustase de su misma voz.*)
¡Nadie me responde!
¿Será que la bruja
sale por la noche
en busca der mengue,
jineta en su escoba, por la chimenea?...
¡Ay, Jesús me varga!
¡Qué miedo me entra!
(*Pausa: mira en derredor y adelanta despacio
por la cueva, acercándose al rincón de los
encantos.*)
¡No hay nadie... estoy sola!...
¡Esta es la candela!...
¡Este es el manajo de las malas yerbas!...
(*Al nombrar los objetos, extiende la mano
para tocarlos, pero retrocede siempre sin
atreverse. Miedo un poco cómico.*)
¡Este es el lagarto...!
¡Esta es la redoma encantá,
donde el agua que sabe el secreto
de toas las vidas está aprisioná!
(*Pausa: va de un lado a otro volviendo
siempre, como invenciblemente atraída, al
rincón de los encantos.*)
¡No hay nadie... estoy sola!...
¡Si yo me atreviera...
haría el conjuro que al diablo callao
desata la lengua...!
¡No hay nadie... estoy sola!...
¡Si yo me atreviera!...
(*Se acerca con cierta resolución al rincón
de los encantos y, cerrando los ojos, pone la
mano sobre la redoma encantada. Un rumor
sordo, como de trueno, demuestra la irritación
del espíritu de la cueva y el FUEGO FATUO,
que es su representante, salta del rincón en
que está escondido y quiere lanzarse sobre
la gitana profanadora. CANDELAS, espantada
por el rumor, abre los ojos, y al ver el FUEGO
FATUO, más espantada aún, retrocede.*)
¡Ah!... Es er fuego fatuo,
espíritu y rey de la cueva,
que quiere vengarse de mí... ¡No te acerques!
(*Huyendo.*)
¡Fuego del infierno que las almas quemas!

10. DANZA DEL FUEGO FATUO

(Danza frenéticamente huyendo del FUEGO FATUO que la persigue: se aparta con terror, salta, se retuerce; por fin, de la misma desesperación saca alientos para lanzarse a perseguirlo; naturalmente, el FUEGO FATUO huye y, saliendo por la boca de la cueva, se desvanece en la deslumbrante luz de la luna. CANDELAS se apoya rendida en el quicio de la entrada y da un suspiro de descanso. Después canta la canción del FUEGO FATUO.)

11. INTERLUDIO (ALUCINACIONES)**12. CANCIÓN DEL FUEGO FATUO**

CANDELAS
(Suspirando.)
¡Ah!
Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré.
Le huyes y te persigue,
le yamas y echa a corré.
¡Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré!
Nace en las noches de agosto,
cuando aprieta la calor.
Va corriendo por los campos
en busca de un corazón...
¡Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es el amor!
¡Malhaya los ojos negros
que le alcanzaron a ver!
¡Malhaya er corazón triste
que en su yama quiso arder!
¡Lo mismo que er fuego fatuo
se desvanece er queré!
*(Terminada la canción del Fuego fatuo,
adelanta y dice:)*
¡Er fuego fatuo desapareció!
¡En la luz de la luna se desvaneció!
¡La cueva es mía!
¡Vamo a ver si venso la mala suerte
con la brujería!
*(Se acerca resueltamente al rincón de los
encantos y, apoderándose de la redoma
encantada, derrama parte del agua sobre
el fuego y hace el conjuro. La música indica
la parte cantada y la parte recitada. Desde
que ella coge la redoma, va oscureciendo,
porque se supone que se pone la luna antes
de amanecer. En cuanto después aparece
el GITANO, van apareciendo en el cielo
las primeras claridades del alba para que
amanezca al fin del cuadro.)*

13. CONJURO PARA RECONQUISTAR EL AMOR PERDIDO

CANDELAS
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
¡Quiero que el hombre que me ha orvidao
me venga a buscar!
¡Cabeza de toro,
ojos de león!...
¡Mi amor está lejos...
que escuche mi voz!
(Con ansiedad.)
¡Que venga, que venga!
¡Por Satanás, por Barrabás!
¡Quiero que el hombre que me quería
me venga a buscar!
¡Elena, Elena,
hija de rey y reina...!
Que no pueda parar
ni sosegar,
ni en cama acostao
ni en silla sentao...
¡hasta que a mi poder
venga a parar!
¡Que venga, que venga!
¡Por Satanás, por Barrabás!
¡Quiero que el hombre que me ha engañao
me venga a buscar!
Me asomé a la puerta
al salir el sol...
Un hombre vestió de colorao pasó...
Le he preguntao
y me ha contestao
que iba con los cordeles de los siete
ahorcaos...
Y yo le he dicho:
¡Que venga, que venga!
¡Pajarito blanco
que en el viento viene volando!...
¡Que venga, que venga!
¡Entro y convengo en el pacto!
(Rompe la redoma contra el suelo.)
¡Pa que venga! ¡Pa que venga! ¡Pa que
venga!
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
¡Quiero que el hombre que era mi vía
me venga a buscar!
*(Se oye, como respuesta de los poderes
infernales, ruido de cadenas arrastradas y
oscurece por completo.)*
¡Ah... ruido de cadenas arrastrás! ¡Er diablo
anda en esto!

14. ESCENA (EL AMOR POPULAR)

*(Se oye música misteriosa y suave:
el amor se acerca. Se ve brillar en la
sombra un punto rojo: es la lumbre del
cigarro del amante que se va acercando
por la senda oscura; a medida que el
GITANO se acerca, el canto de amor
(música) va acercándose a lo popular.
De pronto desaparece la lucecilla: es que
el cigarro del amante que viene se ha
apagado. CANDELAS ve la luz, se acerca
a la entrada de la cueva, y a pesar de la
oscuridad reconoce al galán. Entonces
se aparta con júbilo y maliciosa alegría,
pensando en la «broma pesada» que
piensa dar al ingrato. Él se detiene a la
entrada de la cueva.)*

CANDELAS
(Viéndole acercarse.) ¡Él es!... Su suerte
lo trae. ¡Ahora vas a ver tú lo que es
bueno!

GITANO
(A la entrada de la cueva.) ¡A la pa e Dió!

CANDELAS
*(Desde el fondo de la cueva, cambiando
la voz.)* ¡Er vaya contigo, caminante!

GITANO
¿Hay algún arma güena que me quia dar
candela pa ensendé er sigarro?

CANDELAS
(Aparte.) ¿Candela pides pa ensendé
er sigarro? ¡Pa abrasarte el arma te la
daría yo!
(Con la voz cambiada.) ¡Entra y tómalala!
*(Entra el GITANO sin verla, se acerca a la
lumbre y enciende el cigarro.)*

GITANO
Dios se lo pague. Quear con Dios.

CANDELAS
Prisa llevas, gitano.

GITANO
Voy de camino.

CANDELAS
Tos vamos de camino en este mundo: la
gracia está en que al fin de la vereas nos
aguarde argüen.

GITANO
Sí que hay unos ojillos negros que me parece
que van a alegrarse argo ar verme a mí llegar.

CANDELAS
Pos me parece a mí que esta noche van a
tardar un rato en alegrarse.

GITANO
¿Por qué dice usted eso?

CANDELAS
¡Ahora lo verás!

15. DANZA Y CANCIÓN DE LA BRUJA FINGIDA (DANZA Y CANCIÓN DEL JUEGO DE AMOR)

*(CANDELAS se echa por la cabeza un velo
y empieza a danzar en torno de él para
seducirle. Alterna la danza con canciones que
le dice, acentuando la expresión misteriosa.
El GITANO, aturdido, sufre su fascinación, sin
conocerla, y después de la primera estrofa, va
detrás de ella, intentando cogerla; pero ella
huye de él, y cuando le ve cansado, vuelve a
acercarsele insidiosamente; él se desespera.)*

CANDELAS
¡Tú eres aquél mal gitano
que una gitana quería!...
¡El querer que eya te daba,
tú no te lo merecías!...

GITANO
(Con asombro.) ¡Eh! ¿Qué dices?

CANDELAS
*(Sin responderle, danza voluptuosamente en
derredor suyo; luego canta:)*
¿Quién la había de decir
que con otra la vendías?...
¡Anda, mar gaché!
(Con rabia.)
¿Qué te merecías?
¡Que er mismísimo Pedro Botero
te abrasara esa lengua
conque amor la mentías!

GITANO
(Acercándose a ella.) ¿Qué sabes tú? ¿Quién
te ha contao to eso? ¡Ven aquí!
*(Quiere acercarse a ella, que sigue bailando.
Cuando la va a coger, se detiene en seco y
canta fingiendo gran solemnidad.)*

CANDELAS
¡No te acerques, no me mires,
que soy bruja consumá;
y er que se atreva a tocarme
la mano se abrasará!
(Danza huyendo de él, con movimientos insidiosos y serpentinos; él la sigue como alucinado.)

GITANO
¿Quién eres? ¿Quién eres?

CANDELAS
(Fingiéndose un aire de fatalidad.)
¡Soy la voz de tu destino!
¡Soy el fuego en que te abrasas!
¡Soy el viento en que suspiras!
¡Soy la mar en que naufragas!
(Él estrecha la persecución; ella sigue danzando y huyendo, y cuando él cree cogerla se queda con el velo entre las manos y ella escapa riendo.)
¡Ja, ja, ja, ja, ja!

16. FINAL (LAS CAMPANAS DEL AMANECER)

GITANO
(Reconociéndola en la voz.) ¡Tú... tú...
Candelas!

CANDELAS
(Con sorna.) ¡Yo...yo! ¡Candelas... Candelija,
que ardía na más que pa ti, y que te deja a
oscuras pa in secula seculorum!
(Se acerca a la entrada de la cueva.)

GITANO
(Con el velo en la mano, un poco desconcertado, queriendo detenerla.)
¡No... no pué ser... Atiende... perdóname!

CANDELAS
(Cantando con altivez desde la puerta de la cueva.)
¡Ya está despuntando er día!
¡Venme esta noche a buscar!
¡Veremos si se me orvía
lo que me has hecho penar
con tanta mala partía!

GITANO
(Implorándola.) ¡Perdóname! ¡Espérame!

CANDELAS
(Con alegría, sin volverse.)
¡Ya está despuntando er día!
¡Cantad, campanas, cantad!

¡que vuelve la gloria mía!
(Se oye lejano repique de campanas.)
GITANO
(Corriendo detrás de ella.)
¡Candela! ¡Candela!

CANDELAS
(Cantando a lo lejos con exaltación.)
¡Ya está despuntando er día!
(Repique furioso de campanas, mientras cae el telón.)

SEGUNDA PARTE LA VIDA BREVE

Acto primero

CUADRO PRIMERO
(Corral de una casa de gitanos en El Albaicín. Puerta al fondo derecha, con alegre forllo de calle en el que se ve el principio de un callejón que se pierde, diagonalmente, hacia la derecha. En el centro del fondo, ocupando la mayor parte del frente, una larga cortina corrediza, que figura estar formada por trozos de lona vieja y telas de diferentes colores, y como colocada para evitar que la luz del sol penetre en el corral. A la derecha otra puerta, que comunica con las habitaciones de la casa. Otras al fondo izquierda y a la izquierda, por las que se ve el negro interior de una fragua, iluminado por rojos resplandores de fuego. Es de día y el día es hermoso.)

ESCENA I

(LA ABUELA aviando unas jaulas con pájaros que están colgados a un lado de la puerta que da entrada a la casa. – VOCES EN LA FRAGUA, UNA VOZ LEJANA, LA VOZ DE UN VENDEDOR, VENDEDORAS.)

CORO
¡Ah! ¡Ah!
¡Ande la tarea,
que hay que trabajar!

UNA VOZ EN LA FRAGUA
Mi querer es como el hierro:
se resiste con el frío
y se ablanda con el fuego.

LA ABUELA
(Con una jaula en la mano, que cuelga luego.)
Esta pobre pajarilla
se va a morir, ¡qué dolor!
Debe estar la pobrecilla,
iguá que mi Salucilla,
con mal de amor... ¡Ay, amor!

UNA VOZ EN LA FRAGUA
¡Malhaya el hombre, malhaya,
que nace con negro sino!
¡Malhaya quien nace yunque
en vez de nacer martillo!

CORO
¡Malhaya quien nace yunque
en vez de nacer martillo!

(Llegan de la calle vagos ecos de lejanas canciones, sonidos de campanas y VOCES que pregonan: «¡Ramicos de claveles!», «¡Brevicas de Graná!», «¡Cesticas de fresas!», «¡Canastas!». Y con todo esto va unido el rumor de la fragua.)

(Pasa por la calle un grupo de muchachas con alegre bullicio y frescas risas.)

LA ABUELA
(Con tristeza.)
Reid, ¡que algún día
tendréis que llorar!

CORO
(Golpeando los hierros.)
¡Ande la tarea,
que hay que trabajar!
Y pa que disfruten otros,
nosotros, siempre nosotros,
¡lo tenemos que sudar!

ESCENA II

(DICHOS y SALUD, que entra, desconsolada, por la puerta de la calle.)

SALUD
Abuela, no viene.

LA ABUELA
¡Qué tonta! ¡Vendrá!
¡Cuidao que eres niña!
¡Te apuras por *na*!
Tienes un novio que es guapo y bueno,
rico y formal;
que se derrite por tus pedazos;
que no se enciende
más que en el fuego de tus ojazos,
aunque es persona *mu prencipal*.
Estás segura de que te quiere
y estás llorando siempre por él.

SALUD
Es que es por eso...

LA ABUELA
¡Mira, chavala,
que es *mu* dañino tanto querer!

SALUD
Sólo tengo dos carifios:
el de mi Paco y el tuyo.
¡Ay, abuelita del alma,
que no me falte ninguno!

LA ABUELA
Pero ¡qué chavala!

SALUD
Sube a la azotea.
Mira por la plaza...
Ya no tengo fuerzas.

LA ABUELA
¡Tú que has sido siempre
la propia alegría!

SALUD
¡Es que cuando tarda
me quedo sin *vía*!
Sube, abuela...

LA ABUELA
(¡Qué dolor!)
¡Ríe, nena!

SALUD
Cuando él venga.
¡Mientras, no!

(*LA ABUELA entra en la casa haciendo gestos
de compasión.*)

ESCENA III

(*SALUD. — VOCES EN LA FRAGUA.*)

CORO
¡Ah! ¡Ah!
¡Ande la tarea,
que hay que trabajar!
Y *pa* que disfruten otros,
nosotros, siempre nosotros,
¡lo tenemos que sudar!

SALUD
(*Que se ha acercado a la puerta de la calle y
vuelve lentamente.*)

¡Vivan los que ríen!
¡Mueran los que lloran!
La *vía* del pobre,
que vive sufriendo,
debe ser *mu* corta.

(*Pausa.*)
Hasta las canciones
me salen hoy tristes.
Esa *seguirilla*, que era de mi *mare*,
sabe lo que dice.

Flor que nace con el alba
se muere al morir el día.
¡Qué felices son las flores,
que apenas *puén* enterarse
de lo mala que es la *vía*!

Un pájaro, solo y triste,
vino a morir a mi huerto.
Cayó y se murió en *segua*.
¡*Pa* vivir tan triste y solo,

más le vale haberse muerto!

Él la abandonó por otra
y ella de angustia murió!
Pa desengaños de amores
no hay nada como la muerte,
que es el consuelo mayor.

UNA VOZ EN LA FRAGUA
(*Dentro.*)

¡Malhaya el hombre, malhaya,
que nace con negro sino!
¡Malhaya quien nace yunque
en vez de nacer martillo!

CORO
¡Malhaya quien nace yunque
en vez de nacer martillo!

SALUD
¡Vivan los que ríen!
¡Mueran los que lloran!
La *vía* del pobre, que vive sufriendo,
debe ser *mu* corta.

ESCENA IV

(*DICHOS y LA ABUELA.*)

LA ABUELA
(*Asomándose a la puerta de la derecha.*)
¡Salud!

SALUD
¿Qué? ¿Qué pasa?
¿Es que viene?

LA ABUELA
¡Sí!

SALUD
¡Ah, bendita seas!

LA ABUELA
(*Picarescamente.*)
¡Ya le *ties* ahí!

(*Mutis de LA ABUELA.*)

SALUD
¡Qué alegría,
Virgen mía!
¡Sí que soy una chavala!
¡Ya creía
que sin verlo me moría!
Y otra vez estoy *mu* mala...,
(*Transición.*)
¡...de alegría!
¡Qué alegría!

ESCENA V

(*SALUD y PACO.*)

SALUD
¡Paco! ¡Paco!

PACO
(*Saliendo y yendo hacia ella.*)
¡Mi Salud!

SALUD
¡Ay, mi Paco!

PACO
(*Estrechándola las manos y mirándola con
ternura.*)

¡Qué preciosa!

SALUD
¿Quién?

PACO
¡Qué hermosa!

SALUD
¡Dilo!

PACO
¡Tú!

SALUD
Tú no sabes qué susto me has *dao*.
Yo creí que ya tú no venías.

PACO
Pero ¿es que he *tardao*?
Son las *sei*, como todos los días.

SALUD
¡Ay, qué gusto de verte a mi *lao*!
Con tus manos guardando las mías,
con tus ojos hablándome así.
¡Quién pudiera tener muchas *vías*,
pa gastarlas mirándome en ti!

PACO
¡Mi Salud!

SALUD
Tú no sabes
la alegría que tengo
de mirarte a mi vera,
de escucharte la voz.
¡Yo, por mí, bailarí!
¡Yo, por mí, cantarí!

PACO
¡Mi Salud! ¡Alma mía!

SALUD
¡Sigue, sigue, por Dios!

PACO
¡Nena!

SALUD
¡Sigue!

PACO
¡Gloria!

SALUD
¡Sigue!

Dime, Paco, ¿no es verdad
que tú nunca, nunca, ¡nunca!
de Salud te olvidarás?

PACO
¿Yo? ¡Qué idea!

SALUD
¡Tú!

PACO
¡Jamás!

Por ti yo desprecio las galas del mundo.
¡Lo sabes, chiquilla! Te quiero a ti sola.

SALUD
¡Mi Paco!

PACO
La luz de mis sueños es luz de tus ojos.
La miel que yo busco la guarda tu boca.

SALUD
Sin ti no respiro, que el aire me falta.
Contigo me encuentro mejor que en la gloria.

PACO
¡Mi chavala!

SALUD
¡*Pa* ti son mis ojos, ¡mi Paco!..., y el alma,
que sube, en un beso, temblando a mi boca!

PACO
Por ti yo desprecio las galas del mundo.
¡Lo sabes, chiquilla! Te quiero a ti sola.

SALUD
Sin ti no respiro, que el aire me falta.
Contigo me encuentro mejor que en la gloria.

ESCENA VI

(*DICHOS, LA ABUELA y EL TÍO SARVAOR. —
VOCES EN LA FRAGUA.*)

(*LA ABUELA sale por la derecha y quedase
embobada contemplando a los novios.*)

SALUD
¡Paco!
PACO
¡Mi chavala!
¡Siempre, siempre tuyo!

SALUD
¡Paco!
LA ABUELA
Da gloria de verlos...

SALUD
¡Siempre, siempre juntos!
PACO
¡Siempre!
¡Siempre, siempre tuyo!

SALUD
¡Siempre!
CORO
¡Ande la tarea,
que hay que trabajar!
(Golpeando los hierros.)

(SALUD y PACO están en el primer término de la derecha, abstraídos de todo. Aparece por la puerta de la calle EL TÍO SARVAOR, gitano viejo, fosco y cejijunto. A la izquierda de esta puerta hállase LA ABUELA. EL TÍO SARVAOR avanza hacia PACO. LA ABUELA lo ve y lo detiene.)

LA ABUELA
¿Ande vas?
EL TÍO SARVAOR
A matarlo.

LA ABUELA
¡Luego es verdad!

EL TÍO SARVAOR
Como que soy tu hermano.

SALUD
¡Paco!
PACO
¡Mi chavala!

EL TÍO SARVAOR
Er domingo se casa
con una de su clase y de su casta.

SALUD
¡Siempre, siempre juntos!
PACO
¡Siempre, siempre tuyo!

EL TÍO SARVAOR
¡Una niña
bastante guapa y, además, mu rica!

PACO
¡Siempre tuyo!

SALUD
¡Paco!
EL TÍO SARVAOR
¡Déjame que lo mate!

LA ABUELA
¡No, por Dios! ¡No más penas!
Hay bastantes.
Vente conmigo, y calma;
¡que yo lo sepa to!... ¡Pobre chavala!

(Entran en la fragua cautelosamente, y volviéndose para mirar a SALUD y PACO.)

UNA VOZ EN LA FRAGUA
¡Malhaya la jembra pobre
que nace con negro sino!
PACO
Ven mañana. Te aguardo.
¡No pienses en morir más que en mis brazos!

UNA VOZ EN LA FRAGUA
¡Malhaya quien nace yunque
en vez de nacer martillo!

PACO
¡Mi chavala!
SALUD
¡Paco!

SALUD, PACO
¡Siempre, siempre juntos!

UNA VOZ EN LA FRAGUA
¡Ande la tarea,
que hay que trabajar!

SALUD, PACO
¡Siempre!
(Mutación, por obscuro.)

UNA VOZ EN LA FRAGUA
¡Ande la tarea!

CUADRO SEGUNDO: INTERMEDIO
(Al hacerse la luz aparece la misma decoración del cuadro primero; pero se ha recorrido la cortina del fondo, dejando ver en todo su esplendor la vista panorámica de Granada, desde el Sacro Monte. A lo lejos se divisa la ciudad, con las torres de La Alhambra a la izquierda. Nadie en escena. Se oyen los ecos de VOCES DISTANTES. La tarde comienza a declinar. Salen de la casa SALUD y PACO que, en amoroso coloquio, se dirigen al lugar donde arranca el camino que conduce a la ciudad. Allí se despiden. Márchase PACO y SALUD permanece siguiéndole con la mirada. A medida que va obscureciendo, los cantos y las voces parecen más lejanos. De la fragua salen LA ABUELA y EL TÍO SARVAOR, éste en actitud amenazadora, pugnando por desasirse de los brazos de ella, que le contiene suplicante. SALUD no les ve... Llega la noche y las canciones van cesando poco a poco... El telón cae lentamente.)

TEXTO²

No soy d'esta tierra
ni en ella nasí:
la fortuniya, roando, roando,
m'ha traído hasta aquí.³

Ar campito solo
me voy a llorá,
como tengo llena e penas
el alma, busco soleá.

Las cosas del mundo
yo no la jentiendo:
la mitad de la gente llorando
y la otra riendo.

Horas de alegría
son las que se van,
que las que se quedan duran
una eternidad.

Como sé que contigo
no me voy a lograr,
así mis penas nunca van a menos:
siempre van a más.

Por esos munditos
me llaman loca;
ar que tiene la culpa e mis males
yo bien le conozco.

Anhelaba vivir
por verte y oírte;
ahora que no te veo ni te oigo,
prefiero morirme.

Arbolito del campo,
riega el rocío
como yo riego las piedras de tu calle
con llanto mío.

¡Qué desgracia terelo,
madre, en el andar!,
como los pasos que p'adelante daba
se me iban p'atrás.

Quando yo me muera,
mira que te encargo
que con la hebra de tu pelo negro
me amarres las manos.

(Cantares populares, anónimo, siglo XIX)

² Este Texto, así como otros señalados en cursiva y en color, han sido añadidos en este espectáculo por el director de escena.

³ Esta primera estrofa encabeza unas seguriyas del poeta malagueño Salvador Rueda (1857-1933) sin que, dada la indole de ambos poemas, podamos saber si es un guiño popular que tomara Rueda o que su obra pasara a la tradición oral. Este segundo caso no fue infrecuente en el siglo XIX y, así, los primeros folcloristas hallaron en la tradición oral de toda España poemas de Augusto Ferrán, Ramón de Campamor o Ventura Ruiz Aguilera. Este último frecuentemente manifestó su descontento por ello.

Acto segundo

CUADRO PRIMERO

(Calle corta en Granada. Ocupa casi todo el telón la fachada lateral de una casa, con anchas ventanas abiertas, al través de las cuales se ve el patio, y en él todo el brillante cuadro de una fiesta muy alegre, con la cual se celebran las bodas de PACO y CARMELA, en la casa de ésta y de su hermano MANUEL. Es de noche.)

ESCENA I

(EL CANTAOR e INVITADOS. – CARMELA, PACO y MANUEL, que no hablan.)

INVITADOS
(En la casa.)
– ¡Olé!

EL CANTAOR
¡Ay!
¡Yo canto por soleares!

INVITADOS
– ¡Ole ya! ¡Olé!

EL CANTAOR
Yo canto por soleares:
a Carmeliya y a Paco
y al recuerdo de sus pares.

INVITADOS
– ¡Olé! ¡Olé!
– ¡Viva el nuevo marío
y su hermosa mujer!
– ¡Ole! ¡Ole!
– ¡Viva! ¡Viva!
– ¡Ole y viva Carmela!
– ¡Viva! ¡Viva Carmela!
– ¡Viva Paco también!
– ¡Viva! ¡Viva!
– ¡Olé! ¡Olé!
– ¡Canta, niño!
– ¡Sigue, Pepe!

EL CANTAOR
¡Voy allá!
¡Ay!

INVITADOS
– ¡Olé!

EL CANTAOR
¡Vaya unos ojos serranos!

INVITADOS
– ¡Ole ya! ¡Olé!

EL CANTAOR
¡Vaya unos ojos serranos!
¡Entórnalos un poquito
pa que pueda yo mirarlos!

INVITADOS
– ¡Olé! ¡Ole y ole
y ole ya!
– ¡Arsa, niñas,
y a bailar!

DANZA (INSTRUMENTAL)

(Se ve que empieza el baile. Cuando aún dura éste aparece SALUD. Rápidamente se acerca a una ventana y mira por ella ansiosamente.)

ESCENA II

SALUD
(Con grande angustia.)
¡Allí está! ¡Riyendo,
junto a esa mujé!...
¡Separao para siempre de mí!
¡Ya es suya! ¡El es suyo!
¡Ay, Dios mío! ¡Ay, mi Virgen!
¡Yo me siento morir!
(Yendo de nuevo hacia la ventana, decidida a llamar, y conteniéndose luego.)
¡¡Paco!! ¡Paco! ¡No! ¡No! ¡No!
¡Qué fatiga!
¡Qué doló!
Unas veces se me para
y otras veces se dispara
como loco el corazón.
¡Qué ingrato!
¡Qué ingrato!
¿Qué habré jecho yo
pa que así me muera,
pa que así me maten,
sin causa *nenguna*,
sin ley ni razón?
Tos me lo ocultaban;
él porque es infame,
¡por piedad los míos!
Piensan que me engañan,
que ignoro mi suerte...
¡Dios mío! ¡¡Dios mío!!
¡Me siento morir!
¿Pa qué habré *nacío*,
pa morirme así?

Como el pajarillo solo...
como la flor *marchitá*
cuando empezaba a vivir...
¡Mejor! *Pa* vivir sufriendo
con este horrible penar,
¡es mejor, mejor morir!

EL CANTAOR
¡Ay qué mundo y ay qué cosas!
¡Y, ay, qué cara pone el novio
mirando la de la novia!

INVITADOS
– ¡Olé!

SALUD
(Con súbito arranque.)
¡No! ¡Necesito verle!
¡Basta ya de traición!
¡Que muera o que me mate!
¡Que muramos los dos!
¡¡Qué infamia!!

ESCENA III

(Salen LA ABUELA y EL TÍO SARVAOR.)

EL TÍO SARVAOR
(A LA ABUELA.)
¿No te dije?
¿La ves?

LA ABUELA
¡Jesús!

LA ABUELA, EL TÍO SARVAOR
¡Jesús!

SALUD
(Viéndolos y echándose en los brazos de la vieja.)
¡Abuela!

EL TÍO SARVAOR
¡Lo ha *sabío*!

LA ABUELA
(Estrechándola.)
¡Salud!

EL TÍO SARVAOR
(Aparte.)
(¡Probe *Salú!*)

LA ABUELA
¡Llora tú en mis brazos!

EL TÍO SARVAOR
¡Probe chavalilla!

SALUD
Ya ves que lo supe. ¿Por qué te callabas?

EL TÍO SARVAOR
¡Malhaya su *vía*!

SALUD
¿Tú has visto el ingrato?

LA ABUELA
¡Mi gloria!

SALUD
¡Dejarme
sin una palabra! ¡Tirarme al arroyo!

EL TÍO SARVAOR
¡Malhaya su sangre!

SALUD
Pensó, de seguro:
«la deajo, y se muere;
y así yo me quedo sin penas y libre».

EL TÍO SARVAOR
¡Malhaya su suerte!

SALUD
¡Y acierta el ingrato!
¡Y acierta el infame!
Sin él yo no vivo. ¡Me muero de pena!

EL TÍO SARVAOR
¡Malhaya su *mare*!

LA ABUELA
Creyó, por lo visto,
que *na* se sabría,
¡que al fin con el oro se zurcen las honras!

EL TÍO SARVAOR
¡¡Malhaya su *vía*!!

LA ABUELA, EL TÍO SARVAOR
¡Malhaya!

SALUD
¡Ingrato!

LA ABUELA, EL TÍO SARVAOR
Malhaya
su *vía* y su sangre,
su suerte... ¡Y su *mare*!

(Ha seguido la animación dentro. Crece ahora. Oyense alegres voces, rasgueo de guitarras, etcétera.)

INVITADOS
(*En la casa.*)
– ¡Ole!
– ¡Arsa, niñas!
– ¡Canta, Pepe!
– ¡Vamos, niñas!
– ¡Ole! ¡Ole!
– ¡A bailar!

SALUD
¡Oye, qué alegres!

LA ABUELA
¡Nena, por Dios!

EL TÍO SARVAOR
(*Con rapidez.*)
¡Vamos adentro!

LA ABUELA
(*Espantada.*)
¡No, Sarvaor!
(*Al Tío Sarvaor.*)
¡Espera!

SALUD
(*Como oyendo la voz de Paco entre el bullicio de la fiesta.*)
¡Jesús! ¡Dios Santol!
¡Su voz! ¡Su voz!

LA ABUELA
(*A Salud.*)
¡Vente!

SALUD
¡Su voz maldita!
¡Quiero que escuche también la mía!

LA ABUELA
¡Chavala!

SALUD
(*Con dulzura.*)
¡Calla!...
(*Cantando cerca de una ventana.*)
¡Malhaya la jembra pobre que nace con negro sino!

(*Decrece el bullicio dentro, como si prestaran atención.*)

¡Malhaya quien nace yunque en vez de nacer martillo!
¡No llores, abuela!

LA ABUELA
(*Al Tío Sarvaor.*)
(Yo no voy...)

EL TÍO SARVAOR
(*A La Abuela.*)
(¡Yo, sí!)

SALUD
¡Por toas las ventanas me tiene que oír!
(*Llevándolos a otra y cantando, como antes.*)
¡No preguntes más por ella, ni subas a su Albaicín!
¡Se murió y hasta las piedras se tien que alzar contra ti!

(*Oyese, dentro, sobresaltada, la voz de Carmela.*)

CARMELA
¿Qué tienes, Paco?

PACO
No es na. ¡No es na!

CARMELA
¡Te has puesto blanco!

MANUEL
No es na, te ha dicho.
¿Queréis bailar?

SALUD
(*Señalando hacia la derecha.*)
¡Por allí está la puerta!

EL TÍO SARVAOR
¡Vamos! ¡Vamos adentro!

LA ABUELA
¡Por piedad! ¡No, Salud!

(*Mutis de El Tío Sarvaor y de la chavala, rápido, por la derecha.*)

¡Virgen de las Angustias!
¡Por Dios! ¡Sálvala tú!

(*Otra vez gran bullicio y mucha alegría dentro.*)

(*Mutación por obscuro.*)

CUADRO SEGUNDO

(El patio de la casa de Carmela y Manuel, donde está celebrándose la fiesta; muy adornado con plantas y flores y del mayor carácter andaluz posible. Ha de dar idea de un patio perteneciente a gente del pueblo en buena posición, pero no rica. En el centro fuente de mármol. Al fondo la cancela, practicable. Puertas a un lado y otro de la misma y a derecha e izquierda. Cuadro de gran animación. Hombres y mujeres, tipos de gentes bien acomodadas, aparecen formando pintorescos grupos. Visten con rumbo y majeza, luciendo ellas trajes claros, pañuelos vistosos y flores, en profusión. A un lado están, juntos, Carmela, Manuel y Paco. Al otro lado, El Cantaor y varios mozos con sendas guitarras... Dos parejas bailan, animadas, ruidosamente, por todo el concurso. Paco procura fingir, disimulando su preocupación. Carmela le observa.)

ESCENA I. DANZA

(*Carmela, Paco, Manuel, El Cantaor e Invitados a la fiesta.*)

PACO
(*Al terminar el baile, dirigiéndose a ella.*)
¡Carmela mía!

CARMELA
¿Ya estás mejor?

MANUEL
¡No hay más que verle!

PACO
Fue que la bulla...

MANUEL
Con tantas voces...

PACO
(*Aparte.*)
(¡Era su voz!)

MANUEL
Feliz me siento
– ¿pa qué negarlo? –,
ya que el casorio se celebró.
Ustedes gozan con tanto amor,
y yo – el hermano,

más bien el padre de mi Carmela –,
(*A Paco.*)
también tu hermano desde esta noche, gracias a Dios, ¡estoy gozando con la alegría de ustedes dos!

CARMELA
Gracias, Manolo.

MANUEL
¿Gracias, de ti?

PACO
(¡Si hubiera sido más precavío!
¡Yo no he debío dejarla así!)
¿Qué pasa?

(*Observando un revuelo de gente cerca de la cancela.*)

MANUEL
¿Qué es eso?

CARMELA
No sé quién entró.

PACO
(*Viendo llegar, por entre los grupos de los convidados a la fiesta, al Tío Sarvaor y Salud.*)
(¡Ella aquí!)

CARMELA
(*A Paco.*)
¿Qué tienes?

EL TÍO SARVAOR
(*Que se presenta llevando de la mano a Salud, temblorosa, transida de pena.*)
¡A la paz de Dios!

(*Cuadro.*)

ESCENA ÚLTIMA

(DICHOS, EL TÍO SARVAOR, SALUD y LA ABUELA.)

MANUEL
¡Qué gracia! ¿Qué buscan
ustedes aquí?

INVITADOS
– ¡Mirad qué gitano!
– ¡Mirad qué chavala!

MANUEL
(Al Tío Sarvaor.)
¿Me quieres decir...?

EL TÍO SARVAOR
¿No hay baile? ¿No hay novios?
Nosotros bailamos...
Nosotros cantamos...

PACO
(Aparte.)
(¿Qué buscan aquí?)
(Baja los ojos como aterrado. CARMELA lo
observa, ansiosamente.)

MANUEL
¿Tú bailas, abuelo, con esos andares?

EL TÍO SARVAOR
Yo bailo, yo canto como un ruiseñor;
la niña se canta mejor que un jilguero.

SALUD
(Soltándose de su mano y adelantándose.)
¡No!

EL TÍO SARVAOR
¡Niña!

MANUEL, CARMELA E INVITADOS
¿Qué dice?

PACO
(¡Dios santo!)

SALUD

¡No! ¡No!
¡Yo no vengo a cantar!
¡Yo no vengo a bailar!
Vengo a ver a ese hombre,
(Señalando a Paco.)
pa pedirle, ¡por Dios!, que me mate,
¡que me acabe, por fin, de matar!

PACO
¡Salud!

MANUEL Y CARMELA
¡Paco!

PACO
(¡Me vendí!)

EL TÍO SARVAOR
¡Salud!

SALUD
¡¡Me perdió!!
¡Me engañó!
¡Me dejó!
¡Debe haber *entoavía* en mi casa
algún eco que guarde sus dulces
palabras de amor!...

PACO
¿Yo? ¿Yo?

SALUD
¡Tú! ¡Tú!
¡Lo juro por la *crú*
donde *Jesú*
murió!

PACO
(Fuera de sí.)
¡Mientes! ¡Echadla!

EL TÍO SARVAOR Y SALUD
¡Paco!

CARMELA Y MANUEL
¡Paco!

CARMELA
¡Por Dios!

EL TÍO SARVAOR
¡Salud!

SALUD
¿A mí? ¿A mí?
¡Tú! ¡Tú!
¡Me ahogo!... ¡Me muero!...
(Con inmensa ternura.)
¡Paco!...

(Va hacia él, vacila y cae rápidamente.
Momento de horror. Pausa.)

LA ABUELA
(Entrando por la cancela como una loca.)
¡Salud!

TODOS
¡Muerta! ¡Jesús! ¡Jesús!

LA ABUELA
¡Salud! ¡Nena! ¡Mi gloria!
¡Alma mía!
(Viéndola.)
¡Qué horror!

(A Paco.)
¡Ah, infame! ¡Falso!

LA ABUELA, EL TÍO SARVAOR
¡Judas!

(Cuadro.)

(Telón.)

EPÍLOGO⁴

NANA DE SEVILLA
*Este galapaguito
no tiene mare:
lo parió una gitana,
lo echó a la calle.*

*Este niño chiquito
no tiene cuna;
su padre es carpintero,
que le haga una.*

(Popular, recogida por Federico García Lorca
e incluida en sus *Canciones populares españolas*)

⁴ Este *Epílogo*, así como otros textos señalados en cursiva y en color, han sido añadidos en este espectáculo por el director de escena.

MANUEL DE FALLA

CRONOLOGÍA¹

Ramón Regidor Arribas

- 1876** Nace el 23 de noviembre en Cádiz, en su domicilio familiar, Plaza de la Mina, n.º 3. Sus padres son José María Falla y Franco, y María Jesús Matheu y Zabala. Es bautizado con el nombre de Manuel María de los Dolores.
- 1885** Tras estudiar nociones de solfeo con su madre y su abuelo, inicia sus estudios de piano con Eloísa Galluzo.
- 1889** Prosigue sus estudios de piano con Alejandro Otero y de armonía y contrapunto con Enrique Broca. Crea con algunos amigos la revista literaria *El Burlón*.
- 1890** Demuestra aptitudes para el teatro, la literatura y la pintura. Crea otra revista, *El Cascabel*, de la que llegará a ser director.
- 1893** Orienta su vocación artística hacia la música.
- 1896** Frecuentes viajes a Madrid, en cuya Escuela Nacional de Música y Declamación estudia piano con José Tragó. Problemas económicos en los negocios familiares.
- 1897** Compone *Melodía*, para violonchelo y piano (19-VI), dedicada a Salvador Viniegra, en cuya casa participa en las sesiones de música de cámara que allí se realizan.
- 1898** Como alumno libre en la Escuela Nacional de Música, supera con sobresaliente los tres primeros cursos de solfeo y los cinco de piano. Compone *Scherzo en do menor* (9-XI).
- 1899** Finaliza los estudios oficiales en la Escuela Nacional de Música, obteniendo el primer premio de piano por unanimidad. Estrena *Romanza*, para violonchelo y piano (14-VII), en casa de Salvador Viniegra, *Nocturno*, para piano, *Melodía*, para violonchelo y piano, *Serenata andaluza*, para violín y piano, *Cuarteto en sol* (16-VIII), en el Salón Quirell de Cádiz, y *Mireya*, quinteto para violín, viola, violonchelo, flauta y piano (10-IX), en el Teatro Cómico de Cádiz.
- 1900** Compone *Canción*, para piano (2-IV), y otras obras vocales y para piano. Estrena *Serenata andaluza* y *Vals-Capricho*, para piano (6-V), en el Ateneo de Madrid. Para ayudarse económicamente da clases de piano. Primeros intentos en el campo de la zarzuela, con *La Juana* y *la Petra* o *La casa de tócame Roque*.
- 1901** Comienza su relación con Felipe Pedrell. Compone *Cortejo de gnomos* (4-III) y *Serenata* (2-IV), ambas para piano, y trabaja en las zarzuelas *Los amores de la Inés* y *Limosna de amor*.
- 1902** Estrena *Los amores de la Inés*, (12-IV), libreto de Emilio Dugi, en el Teatro Cómico de Madrid. Conoce a Joaquín Turina.
- 1903** Presenta su *Allegro de concierto* a un concurso convocado por el Conservatorio de Madrid, que ganará Enrique Granados. La Sociedad de Autores le publica *Tus ojillos negros* y *Nocturno*. Colabora con Amadeo Vives en tres zarzuelas, *Prisionero de guerra*, *El cometín de órdenes* y *La cruz de Malta*, de las que sólo quedan algunos fragmentos.
- 1904** La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convoca un concurso para premiar una «ópera española en un acto», al que decide presentarse, iniciando la composición de *La vida breve*, sobre libreto de Carlos Fernández Shaw. Compone *Cantares de Nochebuena*.

¹ Véase también la cronología del Archivo Manuel de Falla: www.manueldefalla.com

- 1905.** En abril consigue el premio de piano convocado por la firma Ortiz y Cussó. Estrena su *Allegro de concierto* (15-V) en el Ateneo de Madrid. El 13 de noviembre gana con **La vida breve** el concurso de la Academia de Bellas Artes.
- 1906** Intenta infructuosamente estrenar **La vida breve**. Inicia la composición de *Cuatro piezas españolas*.
- 1907** Se traslada a París, animado por Joaquín Turina. Viaja por Francia, Bélgica, Suiza y Alemania como pianista de una compañía de pantomima. Conoce a Paul Dukas, Claude Debussy, Isaac Albéniz, Maurice Ravel, Ricardo Viñes...
- 1908** Por mediación de Albéniz, obtiene una beca de la Corona Española para poder seguir residiendo en París. En enero realiza una gira por el norte de España, formando un trío con el violinista Antonio Fernández Bordas y el violonchelista Víctor Mirecki. Concluye *Con afectos de júbilo y gozo* (23-III). Paul Milliet traduce al francés el libreto de **La vida breve**.
- 1909** Estrena *Cuatro piezas españolas* (27-III) en la Sala Érard de París, interpretadas por Ricardo Viñes. Comienza la composición de *Noches en los jardines de España*. Revisa la orquestación de **La vida breve**.
- 1910** Estrena en la Société National Indépendante de París *Trois mélodies*, sobre textos de Théophile Gautier, cantadas por la soprano Ada Adiny-Milliet y él al piano. Conoce a Igor Stravinski, Georges Jean-Aubry, Ignacio Zuloaga, Joaquín Nin y Wanda Landowska.
- 1911** En marzo ofrece algunos recitales en Londres.
- 1912** Viaja a Suiza e Italia. En Milán negocia con la Casa Ricordi la publicación de **La vida breve**. Da a conocer *Cuatro piezas españolas* en la Sociedad Filarmónica Madrileña.
- 1913** Estrena **La vida breve** en el Casino Municipal de Niza (1-IV). Conoce al matrimonio Martínez Sierra.
- 1914** Estrena oficialmente **La vida breve** (6-I) en el Théâtre National de l'Opéra Comique de París. Compone las *Siete canciones populares españolas*. A causa de la Primera Guerra Mundial regresa a España y reside en Madrid. Presenta **La vida breve** en el Teatro de La Zarzuela de Madrid (14-XI).
- 1915** Estrena las *Siete canciones populares españolas* (15-I) en el Ateneo de Madrid, cantadas por Luisa Vela y acompañadas al piano por él. Presenta *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* (8-II) en el Hotel Ritz de Madrid, cantada por Josefina Revillo. Estrena la primera versión de **El amor brujo** (15-IV) en el Teatro Lara de Madrid, con Pastora Imperio en el papel de Candelas. A finales de marzo y comienzos de abril, viaja con María Lejárraga por Granada, Ronda, Algeciras y Cádiz. Poco después reside en Barcelona con los Martínez Sierra durante cerca de seis meses. Allí concluye *El pan de Ronda que sabe a verdad* (18-XII), sobre texto de María Lejárraga.
- 1916** Estrena *Noches en los jardines de España* (9-IV) en el Teatro Real, con la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Arbós y con José Cubiles al piano. Contacto con Stravinski y Diaghilev, cuyos célebres Ballets Russes se hallan en Madrid. Con este último y el bailarín Léonide Massine realiza un viaje por el sur de España. Durante primavera y verano da conciertos en Sevilla, Cádiz y Granada.
- 1917** Estrena *El corregidor y la molinera* (7-IV), pantomima con texto de los Martínez Sierra sobre la novela *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón, en el Teatro de Eslava de Madrid. Durante el verano, viaja de nuevo por España con Diaghilev y Massine. Realiza una gira por el norte acompañando a la soprano Aga Lahowska.
- 1918** Trabaja en la ópera cómica *Fuego fatuo*, con libreto de María Lejárraga, que no llegará a estrenarse. La princesa de Polignac le encarga una obra para su salón parisiense, que será *El retablo de Maese Pedro*.
- 1919** El 12 de febrero muere su padre y el 22 de julio su madre. Los Ballets Russes de Diaghilev estrenan *El sombrero de tres picos* (22-VII), con coreografía de Massine y decorados y figurines de Picasso, en el Alhambra Theatre de Londres. Compone la *Fantasia bætica*. Viaja a Granada, en compañía de su hermana María del Carmen y del matrimonio Vázquez Díaz, con motivo de un homenaje que le rinde el Centro Artístico el 15 de septiembre.
- 1920** Estrena la *Fantasia bætica* (8-II) en Nueva York, interpretada por Artur Rubinstein. Decide trasladar su residencia a Granada. Se instalará en el Carmen de Santa Engracia, calle Real de la Alhambra, n.º 40. Compone *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*, para guitarra.
- 1921** Estrena en París *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* (24-I), interpretado al arpa-laúd por Marie-Louise Henri Casadesus, y en febrero, en Burgos, la versión para guitarra a cargo de Miguel Llobet. Se implica en la vida cultural granadina, relacionándose, entre otros, con Federico García Lorca. En mayo viaja a París y Londres. Al regresar a España coincide en Madrid con Stravinski, que ha venido a dirigir *Petrouchka* en el Teatro Real. Rompe su amistad con los Martínez Sierra por desacuerdo sobre un proyecto de la obra titulada *Don Juan de España*. Prepara las dos suites de *El sombrero de tres picos*. Compone *Fanfare pour une fête*, por encargo de la revista *Fanfare* de Londres, que la publica en su primer número, en el mes de agosto.
- 1922** A comienzos del año se traslada a vivir al Carmen de la Antequeruela Alta, n.º 11 de Granada. Compone *Canto de los remeros del Volga*, a favor de los refugiados rusos. Encuentro con Wanda Landowska.
- 1923** Estrena la música incidental para *El misterio de los Reyes Magos*, auto sacramental del siglo XIII, en la casa de Federico García Lorca. Estrena en versión de concierto *El retablo de Maese Pedro* (23 y 24-III) en el Teatro San Fernando de Sevilla, y su versión escenificada (25-VI) en París, en el palacete de la princesa de Polignac. Viaja por Francia, Bélgica e Italia. Conoce en Madrid a Ernesto Halffter. Por petición de Wanda Landowska comienza la composición de el *Concerto*, para clave y cinco instrumentos.
- 1924** El 21 de febrero, la Real Academia de Bellas Artes de Granada, por unanimidad, les elige a él y a Ángel Barrios académicos de número. Completa *Psyché*, sobre texto de Georges Jean-Aubry. El 7 de abril es nombrado académico de honor de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz. Por su iniciativa, se crea la Orquesta Bética de Cámara, cuyo concierto de presentación tiene lugar el 11 de junio en el Teatro Llorens de Sevilla.

- 1925** Estrena *Psyché* (9-II) en el Palau de la Música de Barcelona. Estrena la versión definitiva de *El amor brujo* (22-V) en el Trianon Lyrique de París, con él como director musical y Antonia Mercé «La Argentina» y Vicente Escudero como Candelas y Carmelo, respectivamente. Se representa en Nueva York *El retablo de Maese Pedro* (29-XII), con la Philharmonic Symphony Orchestra, Wanda Landowska, y Willem Mengelberg como director. Es nombrado miembro de la Hispanic Society of America.
- 1926** Éxito de las representaciones de *El retablo de Maese Pedro* en Ámsterdam y Zúrich. Estrena el *Concerto* para clave y cinco instrumentos (5-XI), en el Palau de la Música de Barcelona, interpretado por Wanda Landowska y un grupo de profesores de la Orquesta Pau Casals, dirigidos por él. Con motivo de su cincuenta cumpleaños, es homenajeado en Sevilla, que le nombra «hijo adoptivo», el 20 de marzo, y en Cádiz, que le designa «hijo predilecto», en abril.
- 1927** Homenajes en Granada y en Guadix, que le nombra «hijo adoptivo», el 28 de febrero. Barcelona organiza el 17 de marzo un «Festival Falla», con la presencia del compositor. Pone música al *Soneto a Córdoba* de Luis de Góngora, en conmemoración del tercer centenario de la muerte del escritor, que estrena (14-V) en la Sala Pleyel de París, cantado por Magdeleine Greslé y el propio autor al piano. Compone la música incidental para la representación del auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*, organizada por el Ateneo de Granada y la Junta de Damas de Honor y Mérito, que tiene lugar en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra, el 27 de junio. En Madrid se realiza un «Festival Falla», en el que participa el compositor. Comienza a idear la *Atlántida*, obra que le ocupará las dos últimas décadas de su vida. El 11 de diciembre interpreta catorce sonatas de Domenico Scarlatti, como homenaje a este autor, en el Ateneo de Granada.
- 1928** El 30 de enero toma posesión de su plaza como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. En marzo, el Théâtre National de l'Opéra Comique estrena una producción, firmada por Ignacio Zuloaga, de *El retablo de Maese Pedro*. Francia le nombra caballero de l'Ordre National de la Légion d'Honneur, el 14 de marzo. El 29 de octubre es designado miembro de la Kungl. Svenska Musikaliska Akademien Vágnar de Estocolmo. Recibe en Granada la visita de Maurice Ravel.
- 1929** El 13 de mayo es elegido por unanimidad académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para cubrir la vacante de Manuel Manrique de Lara. No llegaría a leer su discurso de ingreso. Concentra su trabajo en la *Atlántida*, con la ilusión de poder estrenarla en las exposiciones de Sevilla o Barcelona.
- 1930** A finales de enero, recibe la visita de Alfredo Casella, que va a dar unos conciertos con el Trío Italiano en Granada. En junio, graba en París el *Concerto* y algunas de sus canciones, acompañando al piano a María Barrientos.
- 1931** Última visita a Londres para dirigir *El retablo de Maese Pedro* en una retransmisión de la BBC. Es designado vocal de la recién creada Junta Nacional de Música.
- 1932** Redacta su primer testamento en febrero. Viaja a Venecia, para asistir al Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, donde dirige una nueva producción de *El retablo de Maese Pedro*. A su regreso, reside unos días en Barcelona, donde se realiza, el 13 de diciembre, un «Festival Falla», en el Palau de la Música.
- 1933** Huyendo de las agitaciones sociales, en febrero se traslada a Mallorca, donde residirá desde el 28 de febrero hasta finales de junio. Allí compone la *Balada de Mallorca*, para coro, sobre texto de Jacint Verdaguer, basada en la *Ballade* en fa mayor de Chopin, que se estrena por la Capella Clásica de Mallorca (21-V). Mantiene desacuerdos con J. & W. Chester, su editor londinense, por el reparto de los derechos de autor. Viaja a Barcelona para dirigir obras suyas en el Liceo, y a principios de diciembre vuelve a Palma de Mallorca.
- 1934** Permanece en Mallorca hasta el 18 de junio. Revisa la *Balada de Mallorca* y la *Fanfare sobre el nombre de Arbós*, que se estrena en Madrid (28-III), en el Teatro Calderón. Prepara la interpretación expresiva de *L'Amfiparnaso* de Horatio Vecchi.
- 1935** El 10 de enero, es designado miembro asociado a la sección de música de la Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Bélgica, y el 26 de enero, a propuesta de Paul Dukas, es elegido miembro de la composición musical de la Académie des Beaux-Arts del Instituto de Francia, para cubrir la vacante de Edward Elgar. Estrena la música incidental para *La vuelta de Egipto*, auto sacramental de Lope de Vega (9-VI), en representación organizada por la Universidad de Granada para conmemorar el tricentenario de la muerte del escritor. Descansa unos días en Lanjarón. Fallece Paul Dukas en el mes de mayo.
- 1936** Estrena en París *Pour le tombeau de Paul Dukas* (28-IV). Sus problemas de salud se acentúan con la guerra civil española. El 19 de agosto es asesinado Federico García Lorca, desgracia que le afecta muchísimo. Vive aislado en su trabajo.
- 1937** Su delicado estado de salud le mantiene recluido en la Antequeruela. Compone un *Himno marcial* para las fuerzas nacionalistas, adaptando el «Canto de los Almogávares» de *Los Pirineos* de Felipe Pedrell, con letra de José María Pemán.
- 1938** Es nombrado presidente del Instituto de España, sin previo aviso, por decreto firmado en Burgos el 1 de enero. No aceptará el puesto, alegando motivos de salud. Idea la suite orquestal *Homenajes*, basada en obras y proyectos anteriores.
- 1939** Invitado por la familia Fernández Montes, pasa el verano en la «Huerta Grande» de la Zubia. Trabaja en sus «interpretaciones expresivas» de polifonistas españoles y en *Homenajes*. El 28 de septiembre parte hacia Barcelona en compañía de su hermana María del Carmen. El 2 de octubre, a bordo del buque Neptunia, se traslada con su hermana rumbo a Argentina para dirigir una serie de conciertos. El 18 de octubre llegan a Buenos Aires, donde estrena la suite *Homenajes* (8-XI) en el Teatro Colón. Para asegurar su retorno, el gobierno español le ofrece una importante pensión vitalicia, que él rechaza.
- 1940** Reside en la provincia argentina de Córdoba, primero en Villa Carlos Paz y, más tarde, en Villa del Lago. El 30 de mayo, dirige un concierto con la Orquesta Sinfónica de Córdoba a beneficio de los damnificados por las inundaciones en la capital federal. El 13 de julio recibe la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. El 8 y 15 de diciembre dirige dos conciertos en radio «El Mundo». Trabaja en arreglos e «interpretaciones expresivas» en obras de Tomás Luis de Victoria. Tiene problemas económicos por la no percepción de sus derechos de autor a causa de la Guerra Mundial.

- 1941** Su salud empeora. Revisa la instrumentación y parte coral de algunas obras de Pedrell, con el fin de un homenaje al músico catalán en Buenos Aires. Sigue trabajando en *Atlántida*.
- 1942** A principios del año se traslada a vivir a Alta Gracia, en el chalet «Los Espinillos», su residencia última en Argentina. En diciembre viaja a Buenos Aires para dirigir varios conciertos en radio «El Mundo».
- 1943** Pese a su mala salud, sigue trabajando en la *Atlántida*.
- 1944** Piensa en la posibilidad de ofrecer en concierto una audición parcial de la *Atlántida*. Trabaja en la preparación de una versión cinematográfica de *El retablo de Maese Pedro*.
- 1945** El 10 de octubre, la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina le nombra académico. Rechaza una invitación del gobierno español para regresar a España. Comienza a transcribir manuscritos definitivos de algunas partes de la *Atlántida*. Continúan sus problemas de salud.
- 1946** El 14 de noviembre fallece en su chalet de «Los Espinillos» mientras duerme, a causa de una parada cardíaca. Se celebra el funeral en la catedral de Córdoba el 18 de noviembre. El 22 de diciembre es embarcado su cadáver rumbo a España, acompañado de su hermana María del Carmen, llegando a Cádiz el 9 de enero de 1947. Su cuerpo es depositado definitivamente en la cripta de la catedral de su ciudad natal.



Anónimo. Retrato de Manuel de Falla con pajarita y sombrero de canutillo en un café. Fotografía, hacia 1915 (sin lugar)

EVE - EL AMOR

BIOGRAFÍAS

ESPERANZA FERNÁNDEZ

CANTAORA

CANDELAS

Esperanza Fernández es una cantaora de amplio registro, sobrada de compás y muy profunda por soleá o seguiriya. Se ha convertido en una de las intérpretes más identificadas con *El amor brujo*, obra que ha grabado con tres orquestas diferentes. En 2001 grabó *La vida breve* de Manuel de Falla en el Teatro Lírico de Cagliari, dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos. Recientemente, ha actuado con el mismo papel en el Palau de les Arts de Valencia, dirigida por Lorin Maazel. Entre otros premios, ha recibido el Clara Campoamor, Al-Andalus y el XII Gitano Andalus. Además, su disco *Recuerdos*, producido y dirigido por José Antonio Rodríguez, consiguió cuatro premios y una nominación a los Premios Grammy Latinos como mejor disco flamenco. La ductilidad y delicadeza de su voz le han permitido interpretar también obras de compositores contemporáneos, como Mauricio Sotelo. Además, ha colaborado con instituciones como el Ballet Nacional de España o con artistas como Camarón. Para más información puede verse www.esperanzafernandez.com

NATALIA FERRÁNDIZ

BAILAORA

CANDELAS / COREOGRAFÍA

Nace en Úbeda, donde comienza su aprendizaje bajo la dirección de Conchita Álamos. Interpreta papeles de primera bailarina y solista en varias compañías: Ziriyab Danza; Blanca del Rey; José Antonio y los Ballets Españoles; Nuevo Ballet Español; Flamenco XXI; Carmen Cortés; Extremus Danza o Eva Moreno. Baila en la Arena de Verona en las óperas *Carmen*, *Il trovatore* y en la producción de *La traviata* con dirección de Franco Zeffirelli y coreografía de El Camborio y Lucía Real. En el 2000 crea la Compañía De Lunares Danza. Es invitada como coreógrafa y bailarina principal por el Théâtre La Monnaie de Bruselas, Teatro La Fenice de Venecia y Teatro de Saô Carlos de Lisboa para *¡Ay, amor!*, bajo la dirección escénica y musical de Herbert Wernicke y Joseph Pons. Interpreta *La vida breve* en el Concierto de Inauguración de España Nuevo Milenio, con dirección musical de Rafael Frühbeck de Burgos. Realiza una gira por el Reino Unido con la Orquesta Ciudad de Granada, interpretando *El amor brujo* junto a Carmen Linares. En 2006 crea la Compañía Danzarte junto a Bruno Argenta, con la que crea los espectáculos *Perfiles del tiempo*, *Otros perfiles* y el espectáculo *¡VOY!*, con coreografía de Teresa Martín y música de Alfredo Lagos.

LOLA CASARIEGO

SOPRANO

SALUD

Nace en Oviedo. Debutó en La Zarzuela como Manuela en *La Chulapona* y como Rosina en *Il barbiere di Siviglia*. Tras el segundo título, fue invitada a cantar en el Rossini Opera Festival de Pésaro, en el Settembre Musica de Turín y en el Teatro Verdi de Trieste. Desde entonces ha desarrollado una intensa carrera. Ha actuado en las salas Pleyel de París, Smétana de Praga, Konzerthaus de Viena y Berlín, y en las óperas de Pittsburg, Ginebra, Marsella, Tel Aviv, Tours, Reims, Niza, Montecarlo, Weimar o Leipzig, con directores como López Cobos, Baudo, Maag, Brüggén o Hogwood. Ha destacado como Cherubino, Dorabella, Cenerentola, Carmen, Charlotte, Isabella o Salud, que marcó una inflexión en su carrera en 2007, llevándola a abordar papeles de soprano lírico-spinto, y que ha cantado en el Lincoln Center con la Filarmónica de Nueva York y Frühbeck de Burgos, en una gira por Israel, en Madrid con la ORTVE y Ros Marbà (versión de concierto) y en la ceremonia de entrega de los Premios Príncipe de Asturias (Oviedo). En concierto, ha cantado, *Requiem* de Mozart, *la Misa en si menor* de J.S. Bach, *Messiah* de Haendel, *Scherezade* de Ravel, *Stabat Mater* de Rossini o las beethovenianas *Misa Solemne* y *Novena Sinfonía*. Ha grabado para EMI Classics, Auvidis-Valois, Harmonia Mundi o Non Profit Music. En La Zarzuela la hemos visto recientemente en *Los diamantes de la corona* (temporada 2009-10). Para más información: www.lolacasariego.com

MARÍA RODRÍGUEZ
SOPRANO

SALUD

Nace en Valladolid y se licencia en la RESAD de Madrid. En 1997, gana el Concurso de Canto de Irún, en 1998 el de Spoleto y en 1999 resulta finalista en Operalia. En la actualidad, perfecciona su técnica y estudia nuevo repertorio con Josefina Arregui. Ha interpretado óperas como *L'incoronazione di Poppea* (Poppea), *Il figlio delle selve* de Holzbauer, *Don Giovanni* (Donna Anna y Donna Elvira), *Le nozze di Figaro* (Contessa), *Così fan tutte* (Fiordiligi), *Il viaggio a Reims* (Madama Cortese), *La Dolores* (Dolores), *Pagliacci*, *Turandot* (Liù), *Tosca* o *Faust-Bal* de Leonardo Balada (estreno absoluto) y zarzuelas como *María del Carmen* de Granados (Fuensanta), *El hijo fingido* de J. Rodrigo (Ángela) *El dúo de «La Africana»*, *La tabernera del puerto*, *La revoltosa* o *La del Soto del Parral* (temporada 2010-11 en este escenario) en teatros como el Real, el Liceo, Auditorio de Santiago de Compostela, Caio Melisso de Spoleto, Schwetzingen, Montpellier o la Palm Beach Opera. Destaca especialmente en el papel de Salud que ha interpretado en La Coruña, Barcelona, Cagliari, Boston, Oslo, Bergen, Dresde, París, Tel Aviv o, recientemente, en el Palau de les Arts de Valencia, con Lorin Maazel y Giancarlo del Monaco, y en Copenhage, junto a la Sinfónica Nacional Danesa y Frühbeck de Burgos. Entre sus últimos trabajos destacan *Tosca* junto a Juan Pons, en la inauguración de la Primera Temporada de ópera de Murcia.

MILAGROS MARTÍN
SOPRANO

LA ABUELA

En el Teatro de la Zarzuela ha protagonizado títulos como *El dúo de «La Africana»*, *La del manojito de rosas*, *La Gran Vía*, *El barberillo de Lavapiés*, *Luisa Fernanda*, *La bruja*, *El juramento*, *Los sobrinos del Capitán Grant*, *Los gavilanes*, *La revoltosa*, *El barbero de Sevilla*, *El bateo*, *De Madrid a París*, *Doña Francisquita*, *El Gato Montés* o *La Chulapona* (ambos la temporada pasada). Participó en el estreno de *El centro de la tierra* de Fernández Arbós y ha cantado óperas como *La dueña* de Gerhard, *Jenůfa*, *Nabucco*, *Rigoletto*, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *Carmen* y *La vida breve*. En la Ópera de Roma y el Odeón de París cantó *La del manojito de rosas*, *La Chulapona* (uno de sus papeles de referencia) en la Ópera Comique parisina, así como un recital junto a Victoria de los Ángeles, *Luisa Fernanda* en el Bellas Artes de México DF, *El Gato Montés* en la Ópera de Washington DC, *Doña Francisquita* en Suiza, así como en la velada de apertura del Teatro Avenida de Buenos Aires, y *Pan y toros* en Santiago de Chile. Está en posesión de los premios Federico Romero de la SGAE y de la AIE, así como el del Lírico del Teatro Campoamor de Oviedo a la Mejor Cantante de Zarzuela. Ha trabajado con los mejores directores del país. Desde 2007, colabora con las temporadas de zarzuela de Lima, en colaboración con la Asociación de Artes Musicales «Romanza».

RUTH INIESTA
SOPRANO

CARMELA

Nace en Zaragoza y, desde muy joven, recibe formación en danza, piano y lenguaje musical en Madrid. Accede al conservatorio Arturo Soria donde obtiene diploma honorífico en todos los cursos. Compagina sus estudios con su carrera en teatro musical, participando con papeles principales en grandes producciones españolas. En el año 2009, ocupa uno de los primeros puestos en las pruebas de acceso a la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde actualmente se encuentra terminando sus estudios con la maestra Virginia Prieto. Paralelamente, amplía su formación con el asesoramiento del maestro Giulio Zappa. En 2011 recibe el premio a la mejor intérprete de música española en el XIII Concurso Internacional de Canto Jacinto Guerrero. En 2012, participa en la producción de *El huésped del Sevillano* en el Auditorio Nacional y en Festival de las Nueve Puertas de Praga (Constancia) y ofrece un recital en solitario en el Teatro Jovellanos de Gijón, con el pianista Jorge Robaina. Interpreta *Doña Francisquita* (papel principal) en el festival Clásicos en Alcalá, bajo la dirección de Juan Polanco y César Belda, y acude como invitada a los cursos de verano de El Escorial, donde ofrece un recital de zarzuela. Con esta producción se presenta en el Teatro de la Zarzuela.

MILAGROS POBLADOR
SOPRANO

VENDEDORA PRIMERA

Nace en Madrid. Es profesora Superior de Canto y Licenciada en Farmacia. Sus maestros de canto han sido Ana Fernaud, Francisco Lázaro y Alfredo Kraus. Es miembro por oposición del Coro Titular del Teatro de la Zarzuela de Madrid, donde debutó como solista en 1994 con *Marina*. Entre los años 2000 y 2006, formó parte del elenco solista de la Ópera Estatal de Viena y ha sido invitada a cantar en los más importantes teatros europeos como el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Ópera Alemana de Berlín, Ópera de Zúrich, Teatro Real de Madrid, Concertgebouw de Ámsterdam, Théâtre La Monnaie de Bruselas, la Academia de Música de Brooklyn-Nueva York, Hall Cívico Cultural de Musashino en Tokio o la Ópera de Israel en Tel-Aviv. Destacan sus grabaciones en vídeo de *Die Zauberflöte* (Königin der Nacht) con la Orquesta Filarmónica de Viena y dirección de Roger Norrington; *Les contes d'Hoffmann* (Olympia) con la Orquesta Sinfónica de Bilbao y dirección de Alain Guingali; *Marina*, *La traviata* y *Rigoletto* con la Orquesta del Teatro Calderón de Madrid y dirección de J.A. Irastorza y Tullio Gagliardo, y *Los gavilanes* con la Orquesta de RTVE y dirección de E. García Asensio. Más información en: www.milagros poblador.com

M^A ELENA GARCÍA
SOPRANO

VENDEDORA SEGUNDA

Nace en Sonora (México), de familia de músicos. En su infancia da conciertos de música tradicional mexicana y continúa después con grupos de jazz. Es ingeniera en Geociencias por la universidad de Sonora (México), estudios que compagina con los de música, que termina en la Escuela Superior de Canto de Madrid y obtiene el premio Lola Rodríguez Aragón. Al año de llegar a España ya debuta como Raquel en *El huésped del Sevillano* en el teatro Arriaga de Bilbao. Es finalista en el concurso internacional Operalia, obtiene el segundo premio en el Manuel Ausensi y es vencedora en el Jacinto Guerrero y el Hispánica. Participó en los concierto del 150 aniversario de este teatro. Además de cantar por toda la geografía española y mexicana, también lo ha hecho en Sicilia, Milán, Nápoles, El Cairo, Ammán, Beirut, Damasco, Viena, Tour, París o Nueva Orleans. Ha interpretado papeles como Violetta (*La traviata*), Gilda (*Rigoletto*), Rosalinde (*Die Fledermaus*), Marina (*Marina*), Marquesita (*El barberillo de Lavapiés*), Marola (*La tabernera del puerto*), Mariblanca (*El cantar del arriero*), Elena (*La calesera*), o Cristeta en *Clementina* de Bocherinni. También participó en el estreno mundial de la zarzuela *Polonesa* de Moreno Torroba y de *a.Babel* en este escenario.

JULIA ARELLANO
MEZZOSOPRANO

VENDEDORA TERCERA

Nace en Madrid. Realiza sus estudios musicales de piano en los Conservatorios de Campo de Criptana y Madrid y los completa en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Manuel Cid y Julio Muñoz. Ha participado en *Don Quijote* de Cristóbal Halffter, *La damnation de Faust* de Berlioz (Teatro Real), *Die Zauberflöte* (Calderón de Valladolid), *Così fan tutte* (Teatro Jovellanos de Cantabria), *Der Rosenkavalier* (La Maestranza). También ha cantado zarzuelas (*Doña Francisquita*, *La Tempranica*, *La boda y el baile de Luis Alonso* y *Don Gil de Alcalá*) *Messiah* de Haendel, el *Requiem* de Mozart, *Stabat Mater* de Pergolesi y Dvořak. En la temporada 2011-12 interpretó a Socorro en *La Zarzuela*.

JOSÉ FERRERO

TENOR

PACO

Nace en Albacete y estudia en el Conservatorio de Valencia con Ana Luisa Chova. Ha cantado *Idomeneo*, *Il tutore burlato* y *Andromaca*, ambas de Martín y Soler, *La traviata*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *La vida breve* o *Doktor Faustus* de Busoni. En teatros como el Liceo, Teatro Real, La Maestranza, La Coruña o en la Semana de Música Religiosa de Cuenca Festival de Granada y la Quincena Musical Donostiarra. Fuera de España, ha cantado en Düsseldorf, Londres, París, Montpellier, Turín, Staatsoper de Berlín, La Fenice de Venecia, Saõ Carlos de Lisboa y Scottish Opera de Glasgow. Ha sido dirigido, entre otros, por R. Frühbeck de Burgos, L. Foster, P. Halffter o G. Herbig. En concierto, ha cantado la *Novena sinfonía* de Beethoven, el *Te Deum* de Bruckner o *El pessebre* de Casals o *Die Winterreise* de Hans Zender. Participó en la grabación de *Merlin* de Albéniz. Ha sido Premio de la Crítica 2010-11 al cantante revelación y Premio *Ópera Actual* 2011-12. En 2013 cantará *Cavalleria Rusticana* en Sevilla; *Der fliegende Holländer* en el Festival Wagner de Ginebra. Es fundador y director del Ensemble Capilla Antigua de Chinchilla.

ANDRÉS VERAMENDI

TENOR

PACO

Nacido en Perú, estudia en España con Isabel Penagos. En 2003 fue finalista del concurso Operalia. En 2007 cantó en Perú la *Novena Sinfonía* de Beethoven, invitado por la Orquesta Sinfónica Nacional y en 2008, el *Requiem* de Verdi. Ese mismo año, debuta como Cavaradossi en la Temporada de Ópera de Lima y en 2009, en Chile, como Alfredo Germont en *La traviata*, en el Teatro Municipal de Santiago. Posteriormente, ha cantado en el mismo escenario *Cavalleria rusticana* o *Luisa Fernanda*. En 2010, canta *Norma* en el Teatro Real, al lado de figuras como Sonia Ganassi, Violetta Urmana o Carlo Colombara, y Pinkerton de *Madama Butterfly* en la Ópera Nacional de Donetsk de Ucrania. En 2011, participó en la Temporada de Ópera de la ABAO en *Macbeth* y debuta como Rodolfo en *La bohème* de Puccini en Piacenza (Italia), con dirección escénica de Rolando Panerai y musical de Valerio Galli. En Argentina, participa en una producción de *Doña Francisquita* en el Teatro Argentino de La Plata. Ha trabajado bajo la dirección de maestros como Juan de Udaeta, Sergio Alapont, Michele Mariotti, Alessandro Vitiello, Enrique Ricci, Denis Kolobok o Miquel Ortega y de cantantes como Juan Diego Flores, Roberto Frontalli, Daniela Barcelona o Verónica Villaroel. Con esta producción, debuta en el Teatro de la Zarzuela.

ENRIQUE BAQUERIZO

BARÍTONO

EL TÍO SARVAOR

Estudió en Madrid y en la Universidad de Michigan. Debutó en los Estados Unidos como Figaro de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini y el Conte Almaviva en *Le nozze di Figaro* de Mozart. Desde entonces, ha representado numerosos personajes principales en prácticamente todo el mundo. En España ha cantado *Oedipus Rex* de Stravinski, *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, *L'heure espagnole* de Ravel y *Adriana Lecouvreur* de Cilea. En Sevilla fue Albert de *Werther* al lado de Alfredo Kraus y Lescaut de *Manon Lescaut* de Puccini. En 1998 participó en el estreno de *Divinas palabras* de Francisco Nieva y García Abril en el Teatro Real. En 2001 cantó en el Carnegie Hall de Nueva York, en París y en Montreal con su Orquesta Sinfónica y Charles Dutoit. Ha interpretado *La vida breve* de Falla en La Fenice de Venecia. Ha grabado *Goyescas* de Granados, *La vida breve* de Falla y la *Décima Sinfonía* de Villa-Lobos. Cantó *Babel 46* de Montsalvatge en el Liceo de Barcelona y *Tosca* en el Teatro Real de Madrid. En este escenario se la ha escuchado en numerosas ocasiones, como en *Pan y toros* de Barbieri, *La capricciosa corretta* de Martín y Soler, *El mal de amores* de Serrano, *La venta de Don Quijote* de Chapí y *El retablo de Maese Pedro* de Falla, *La tabernera del puerto*, *Doña Francisquita* o *El Gato Montés*, la temporada pasada. En 2005, se le concede el premio Federico Romero por su carrera lírica.

JOSÉ ÁNGEL CARMONA

CANTAOR

EL CANTAOR

Nació en 1977 en Los Palacios y Villafranca (Sevilla). Hijo del cantaor Juanito «El Distinguido», con tan sólo nueve años comienza a tocar la guitarra flamenca como discípulo de su tío abuelo, el maestro Manolo Carmona, que acompañó a figuras del flamenco como Antonio Mairena y Pepe Marchena, entre otros. A los dieciséis años, forma el grupo RopaCamilla con el que graba el disco *Tiempo de Sueños* (BR, 1995). En 2002 graba su primer disco en solitario, titulado *Yahari* (Villamusica-Universal Music, 2002). En 2005 graba para la banda sonora de la película *¿Por qué se frotan las patitas?* del director Alvaro Begines. En 2006, su segundo disco en solitario, *Lunares pa tu vestío* (El Pescador de Estrellas), cuyos tangos «Verde limón», se incluyen en diversas recopilaciones discográficas. Ha participado como cantaor en espectáculos de bailarines como Joaquín Grilo, El Mistela, Rocío Molina, Pastora Galván, Olga Pericet, Daniel Navarro, Juan de Juan o Latorre, del dramaturgo Salvador Távora, el guitarrista Paco Peña o la actriz Victoria Abril. Acaba de publicarse su tercer disco en solitario *Por los rincones* (La Voz del Flamenco, 2012).

JOSEP-MIQUEL RAMÓN

BARÍTONO

MANUEL

Nace en Alboraiá. Estudió canto con Ana Luisa Chova y posteriormente con Aldo Baldin, Juan Oncina y Felisa Navarro. Es miembro de agrupaciones como Il Seminario Musicale de Gerard Lesne o La Capella Reial de Catalunya de Jordi Savall. Ha sido invitado por la mayoría de las grandes orquestas sinfónicas españolas, además de haber colaborado con orquestas internacionales como la Santa Cecilia di Roma, Nazionale de la RAI de Turín o las Filarmónicas de Nueva York e Israel. Ha trabajado bajo la dirección de Harry Christophers, Robert King, Sir Neville Marriner, Plácido Domingo, Andrew Parrot o René Jacobs y la mayoría de los principales directores españoles. Ha cantado óperas como *Dido and Aeneas*, *La serva padrona*, *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *La bohème*, *L'elisir d'amore*, *La cenerentola* o *El hijo fingido*, y oratorios de Haendel como *Messiah*, *Judas Maccabeus* o *Alexanders Feast*, el *Requiem* de Mozart, *Die Schöpfung* de Haydn o la *Johannes-Passion* de J.S. Bach, además de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Ha participado en festivales como el Internacional de Música de Santo Domingo o el Internacional Cervantino, además de en conciertos de temporada por toda la geografía española y una gira en EEUU e Israel, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, con *La vida breve*.

GUSTAVO PEÑA

TENOR

UNA VOZ EN LA FRAGUA

Nace en Las Palmas de Gran Canaria, donde estudia con Mario Guerra. Se titula en Santa Cruz de Tenerife, bajo la dirección de María Orán. Premiado en 2001 por Juventudes Musicales Españolas, obtuvo al año siguiente el Primer Premio en el Concurso Regional de Canto Cajacanarias. Ha participado como solista en los festivales de Canarias, Mozart de La Coruña o Robecco Summerfestival (Ámsterdam) y temporadas estables de Bilbao, Real, Liceo, La Zarzuela y La Maestranza, así como de las principales orquestas españolas. Durante la temporada 2004-05 formó parte de la Staatsoper Unter den Linden en Berlín. Su repertorio abarca desde la música antigua hasta nuestros días. En La Zarzuela debutó en la temporada 2007-08, como protagonista de *Hangman*, *hangman!* y *The town of greed*, de Leonardo Balada. Ha colaborado con orquestas como la Akademie für Alte Musik y Staatskapelle de Berlín, de Cámara de Friburgo y de la Radio Holandesa, filarmónicas de Dresde, Israel y Nueva York, Sinfónica de San Francisco y Nacionales de Grecia y Dinamarca, con directores como Barenboim, De Billy, Jacobs, Frühbeck de Burgos, Bychkov, Dutoit o Neuhold, Mena, Pons, Víctor Pablo Pérez, Ros Marbà, Valdés o Encinar. En su discografía destaca *Guernika* de Francisco Escudero, para DECCA, junto a la orquesta Sinfónica de Euskadi y José Ramón Encinar. Para más información: www.gustavopeña.com

IGNACIO DEL CASTILLO

TENOR

LA VOZ DE UN VENDEDOR

Riojano de nacimiento, madrileño de adopción, formado en el conservatorio de Madrid y miembro del Coro Titular de La Zarzuela desde 1978. Ha colaborado en papeles solistas en *Peter Grimes* (Benjamin Britten), *Capriccio* (Richard Strauss), *Le rossignol* (Igor Stravinski), *La púrpura de la rosa* (Tomás de Torrejón y Velasco), *El Gato Montés* (Manuel Penella), *Doña Francisquita* (Amadeo Vives) y *La rosa del azafrán* (Jacinto Guerrero), así como como en producciones anteriores de *La vida breve*.

JAVIER FERRER

TENOR

UNA VOZ LEJANA

Nace en Madrid. Estudia canto con M^a Luisa Castellanos. Canta partiquinos en el Teatro de la Zarzuela (*Die Entführung aus dem Serail*, *Idomeneo*, *La forza del destino*, *Carmen*, *Un ballo in maschera* o *Peter Grimes*). Desde la temporada 1994-95 empieza a cantar papeles principales: *La canción del olvido*, *Los gavilanes*, *Los claveles*, *La chulapona*, *La alegría de la huerta*, *La del manojo de rosas*, *El rey que rabió*, *El bateo*, *La del Soto del Parral*, *Luisa Fernanda*, *El huésped del Sevillano*, *La verbena de la Paloma*, *La corte de Faraón*, *La Dolorosa*, *Molinos de viento* o *El relámpago*, así como oratorios: *Messa de gloria* de Puccini, *Requiem* de Mozart o *Carmina Burana*. En 1988 gana el Concurso Canto Ciudad de Logroño. Ha trabajado con los principales directores en teatros como Villamarta, Arriaga, Auditorio de Santiago de Compostela, Gran Teatro de Córdoba, La Maestranza, Principal de Alicante, Auditorio Nacional de Música de Madrid o Teatro Guimerá de Tenerife. En el Teatro Real participó en el estreno mundial de *Divinas palabras* de Antón García Abril, entre otras obras. Recientemente ha cantado *Katiuska* y *Pan y toros* en Oviedo.

VICENTE COVES

GUITARRA

Nace en Jaén, donde comienza sus estudios con su hermano, Manuel Coves. Desde 1997, es discípulo del legendario Pepe Romero. Desde los once años de edad, actúa en Italia, Chile, México, Uruguay, Alemania, Argentina, Paraguay, Catar, Ecuador, Rusia, etcétera, y actúan como solista con orquesta en la Gran Sala Chaikovski de Moscú, Teatro Colón de Buenos Aires, Auditorio Nacional de Música de Madrid, Teatro Verdi de Florencia, Aspire Hall de Catar, Centro de Artes de Seúl o la Filarmonía de Colonia. Ha sido invitado, entre otras, a actuar como solista con las Orquestas Filarmónicas de Catar, Buenos Aires, Moscú, Orchestra de la Toscana, ORCAM, Sinfónica de Galicia, Sinfónica Nacional de Ecuador, ORTVE u Orquesta de Cámara de Colonia. Lorenzo Palomo escribió para Vicente Coves y María Bayo *Sinfonía a Granada*, que se graba para Naxos. También ha estrenado *Rapsodia andaluza* de Muzychenko, en Gran Sala Chaikovski de Moscú. En 2008 le fue concedida la Medalla «Rubinstein» del Conservatorio Chaikovski de Moscú. En 2011 Naxos edita su cuarto disco: *Essential: Latin-American Music for Guitar*, que ha generado unánimes críticas en las revistas especializadas y en el que participaron Horacio Ferrer y Enrique Morente.

JOSÉ M^a MOLERO

GUITARRA

Estudia guitarra flamenca con Rafael del Águila, y solfeo y guitarra clásica en el Conservatorio de Sevilla. En 1970 empieza a dar sus primeros recitales. Tras pasar por diversos tablaos de Madrid, donde tiene por compañeros a Camarón, Paco Cepero, Pepe Maya, Pepe de Lucía, La Susi o Manzanita, colabora con diferentes ballets (Ballet Nacional de España, Carmen Rojas, Rafael de Córdoba, Mariemma o María Rosa). Con ellos ha recorrido casi todo el mundo y en ellos ha colaborado con Chano Lobato, Manuela Vargas, Merche Esmeralda o José Antonio. Entre 1980 y 1997, colabora con el grupo Flamenco Inspiración, dirigido por Nina Corti y formado por músicos suizos, alemanes, holandeses, polacos y españoles, entre ellos Enrique Morente, José Mercé o Ketama. Compone la música del ballet *Torero*, con coreografía de Ciro e interpretado por la bailarina israelí Dalia Low. Cuenta con una abundante discografía. Ha recibido los premios Copa de Jerez entre 1984 y 1986, y al mejor acompañamiento al cante, de la Peña el Taranto, en 2007. Durante varios años fue integrante del jurado del Certamen Nacional de Guitarra celebrado en Jerez. Actualmente, compagina la enseñanza con recitales acompañando a diferentes cantaores (Vicente Soto «Sordera», Gabriel Moreno, Terremoto de Jerez, María Vargas o José Menese) y a la composición. La temporada pasada, le pudimos escuchar en *La Chulapona*.

JUANJO MENA

DIRECCIÓN MUSICAL

Ha sido Director Titular y Artístico de la Orquesta Sinfónica de Bilbao (1999-2008) y Principal Invitado del Teatro Carlo Felice de Génova (2007-2010). En la actualidad es Titular de la Filarmónica de la BBC Philharmonic y Principal Director Invitado de la de Bergen. Ha dirigido formaciones, como las filarmónicas de Oslo y Dresde, Della Scala, la Nacional de Francia o las sinfónicas de la BBC Scottish Symphony, RAI Torino, la Giuseppe Verdi de Milán, o las más importantes orquestas sinfónicas de los Estados Unidos. Ha trabajado con solistas como Frank Peter Zimmermann, Lang Lang, Fazil Say, Joshua Bell, Mischa Maisky, Till Fellner, Julian Rachlin, Steven Isserlis, Elisabeth Leonskaja, Rudolf Buchbinder, Viktoria Mullova, Yo-Yo Ma o Truls Mork. Sus próximos compromisos incluyen reapariciones en las temporadas de las orquestas de Boston, Chicago, Pittsburgh, Los Ángeles, Dresde, Toulouse, Oslo, Helsinki, Bergen, nacionales de España y Francia o Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Como director de ópera ha dirigido *Der fliegende Holländer*, *Salome*, *Elektra*, *Ariadne auf Naxos*, *Duke Bluebeard*, *Erwartung*, *Eugene Onegin*, *Le nozze di Figaro* y *Billy Budd*. Realiza actualmente una serie de grabaciones con la Filarmónica de la BBC para Chandos. Los dos discos ya a la venta, homenajes a Gabriel Pierné y a Manuel de Falla, han obtenido grandes críticas. Con esta producción, se presenta en La Zarzuela. Para más información, puede verse www.juanjomena.com

GUILLERMO G^a CALVO

DIRECCIÓN MUSICAL

Nació en Madrid en 1978. Se graduó en Viena y completó su formación como asistente de Ivan Fischer; en 2007 fue asistente de Christian Thielemann en el Festival de Bayreuth con *Der Ring des Nibelungen*. En 2003, debutó como director de ópera, con *Hänsel und Gretel*, en el Schlosstheater de Schönbrunn y comenzó una estrecha colaboración con la Staatsoper de Viena y la Wiener Philharmoniker, donde ha dirigido óperas y ballets como *Macbeth*, *La traviata*, *Die Zauberflöte*, *Anna Karenina*, *Mayerling*, *El cascanueces* o *El lago de los cisnes*. Desde entonces ha sido invitado a dirigir orquestas como las de Cámara de Ginebra, Nacional de Letonia, Ciudad de Granada, de Valencia y del Palau de les Arts de Valencia, y las sinfónicas del Principado de Asturias, de Galicia, Barcelona, RTVE, Bilbao, Tenerife o de la Radio de Saarbrücken. Colabora habitualmente con la Deutsche Oper Berlin. Ha trabajado con cantantes como Diana Damrau, Simon Keenlyside, Rolando Villazón, Plácido Domingo, Petra Lang, Robert Dean-Smith o Carlos Álvarez. En enero de 2011 debutó en España, con *Tristan und Isolde*, en Oviedo, donde reaparecerá con *Das Rheingold*. Entre sus más recientes y próximos proyectos destacan *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *Lucia di Lammermoor*, *Carmen*, *Romeo y Julieta* de Prokófiev, *Les pêcheurs de perles* o *Don Giovanni*. Con esta producción se presenta en el Teatro de la Zarzuela. Para más información: www.guillermogarciacalvo.com

HERBERT WERNICKE

DIRECCIÓN DE ESCENA,
ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO

Nació en Auggen (Alemania). Después de estudiar flauta, piano y dirección de orquesta y composición en el Conservatorio de Braunschweig, continuó con sus estudios de escenografía en la Academia de Bellas Artes de Múnich. Estudió además pintura, historia del arte y disciplinas teatrales en Múnich, Londres y París. Fue ayudante de Walter Felsenstein. Comenzó su carrera diseñando escenografías, pero pronto pasó a dirigir sus propias producciones. Ya en 1978 llevó a escena el oratorio *Belshazzar* de Haendel. A partir de entonces realizó nuevos trabajos para Mannheim, Kassel, Hannover, Berlín, Schwetzingen, Hamburgo, Fráncfort, Ámsterdam, París y Basilea, donde trabajó con regularidad desde 1984. Dirigió *Judas Maccabaeus* (1980), *Der fliegende Holländer* (1981), *Elektra* (1997) en la Ópera Estatal de Baviera. En 1991 participó en el primer montaje de *Des Nibelungen Ring* en Bruselas. Desde 1993 colaboró con el Festival de Salzburgo: *L'Orfeo*, *Boris Godunov*, *Der Rosenkavalier*, *Fidelio* y *Don Carlos*. Colaboró con teatros de Venecia, Madrid, Barcelona, Londres y el Festival de Aix-en-Provence. En 2001 preparó *Die Frau ohne Schatten* para el Metropolitan de Nueva York. Recibió numerosos premios. Su producción *Actus tragicus*, obtuvo en 2001 el Premio del Teatro de Baviera. Recibió el Premio Europeo de la Cultura en 2002. Falleció de forma repentina, a la edad de 56 años, en Basilea.

WENDELING LANG

REALIZACIÓN DE LA
DIRECCIÓN

Nació en Basilea, y estudió Administración de Empresas y Cinematografía. Conoció a Herbert Wernicke en 1994 y trabajó con él como ayudante personal hasta el año 2001. Trabajaron juntos en montajes en Ámsterdam, Hamburgo, París, Bruselas y Salzburgo. En 1999 fundó su propia compañía, Markenzeichen, que produce principalmente ferias artísticas y cine.

HERMANN MÜNZER

ILUMINACIÓN

Nació en el norte de Alemania, se titula como técnico de sonido e iluminación. Ha trabajado en los teatros municipales de Wiesbaden, Münster y Heidelberg y, entre 1977 y 2012 es director técnico del Theater Basel de Basilea. Ha realizado diseños de iluminación para teatros de ópera como los de Kassel, Hannover, Stuttgart, Viena, Schwetzingen, Bruselas, París, Aix-en-Provence, Lisboa, Génova, Madrid, y Barcelona.

SIMON BREDEN

AYUDANTE DE DIRECCIÓN

Se licenció en Filología en la Universidad de Oxford y completó un Master en Técnicas de Teatro en Central School of Speech & Drama de Londres, además de módulos en GITIS (Moscú) y la RESAD (Madrid), y el Doctorado en teatro contemporáneo en la Universidad de Londres (Queen Mary). Ha trabajado en centros teatrales de gran relevancia en Inglaterra: The Royal Court Theatre; The National Gallery; The Gate Theatre; Young Vic; Old Vic, y el Instituto Cervantes, además de colaborar con el Teatro de la Abadía y la Fundación Siglo de Oro en Madrid. Durante estos años, ha colaborado con muchos profesionales de teatro tanto británicos como españoles. Ha sido premiado como traductor literario por el Gate Theatre de Londres y con el Marsh Award. También ha participado en la creación de eventos culturales tanto en el Reino Unido como en España. Recientemente, ha impulsado su compañía de Nueva Dramaturgia (Teatro36), con trabajo expuesto en el C. C. Conde Duque de Madrid. Sus últimos montajes: *Doctor Faustus* de Marlowe (Teatros del Canal, Madrid) y *Lucrecia* de Shakespeare (bóvedas del Conde Duque, Madrid).

KARIN VAN DEN BROECK

REVISIÓN DEL VESTUARIO

Nace en Amberes (Bélgica). Estudia Historia del Arte y Musicología en Gante. Durante años ha trabajado para a firma de diseño de ropa Dies van Noten. Trabaja durante siete años en el Théâtre La Monnaie / De Munt de Bruselas. Ha trabajado junto a Wendelin Lang en *¡Ay, amor!* en las reposiciones de Venecia, Basilea y Lisboa.

ANTONIO FAURÓ

DIRECTOR DEL CORO

Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, ampliándolos con Martin Schmidt, Johann Dujick, Lászlo Heltay y Arturo Tamayo, entre otros. Fue miembro del Coro del Teatro de la Zarzuela, colaborando como solista en sus giras a París, Roma, Tokio, Sevilla y Valencia, y asistente de dirección coral con los maestros José Perera, Romano Gandolfi, Ignacio Rodríguez y Valdo Sciammarella. Ha dirigido el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, el Coro de la Comunidad de Madrid, el Coro de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Titular del Teatro Real de Madrid y el Coro de la Universidad Politécnica de Madrid. Desde 1994 es Director Titular del Coro del Teatro de la Zarzuela en todos sus montajes de ópera, zarzuela u oratorio. Ha trabajado con directores musicales como Lorin Maazel, Peter Maag, Alberto Zedda, Miguel Roa, Antoni Ros Marbà, Jesús López Cobos, David Parry, Lorenzo Ramos, Luis Remartínez, Manuel Galduf o Miquel Ortega y de escena como Emilio Sagi, Adolfo Marsillach, Giancarlo del Monaco, John Cox, Calixto Bieito, Luis Olmos, José Carlos Plaza, Gerardo Vera, Núria Espert, Pier Luigi Pizzi, Jesús Castejón, Sergio Renán, Paco Mir y Santiago Sánchez, entre otros. Pertenece a la ONG Voces para la Paz desde su fundación.

EXPOSICIÓN MANUEL DE FALLA

El amor brujo y La vida breve

Con motivo de la inauguración de la temporada 2012-2013 con *¡Ay, amor!*, el Teatro de la Zarzuela quiere ofrecer, en colaboración con la Fundación Archivo Manuel de Falla y el Ayuntamiento de Granada, esta exposición sobre dos importantes obras de la música del siglo XX. Se trata de la primera versión de *El amor brujo*, que sube por primera vez al escenario de este teatro, y de *La vida breve*, cuyo estreno español tuvo aquí lugar hace casi cien años, un 14 de noviembre de 1914.

Pensamos que en el trabajo de un teatro público que, por estatuto, «tiene como misión principal recuperar, preservar, revisar y difundir el patrimonio lírico español», es fundamental la colaboración con instituciones culturales públicas y privadas que también se dedican a la conservación y estudio del rico patrimonio musical español.

Por otra parte, una exposición como ésta es posible porque ya existe un trabajo previo que, en el caso de la Fundación Archivo Manuel de Falla, viene de mucho tiempo atrás.

Hace veinticinco años, en 1987, el Teatro La Fenice de Venecia organizó un gran festival dedicado al compositor de Cádiz con varios conciertos, un coloquio internacional y una exposición fotográfica y documental. Estas iniciativas pudieron ser llevadas a cabo gracias a la preciosa colaboración de Isabel de Falla que, con su marido, el arquitecto José María García de Paredes, había impulsado la creación del Archivo Manuel de Falla en Madrid, en la calle Bretón de los Herreros 55.

En este festival veneciano, un joven y todavía desconocido director de orquesta, Christian Thielemann, presentó el estreno absoluto en los tiempos modernos de la primera versión de *El amor brujo*, «gitanería en un acto y dos cuadros escrita expresamente para Pastora Imperio», que se había estrenado en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915 y cuya partitura Antonio Gallego acababa de reconstruir después de un laborioso trabajo de investigación en el Archivo. La ejecución de esta versión fue un verdadero descubrimiento que, de hecho, conseguía hacer entender mejor la importancia del gran músico español en el panorama artístico europeo del inicio del siglo XX. Desde entonces se sigue interpretando en todo el mundo.

En este proyecto veneciano, el Archivo Falla organizó también, con nuevas imágenes y documentos, una importante exposición sobre la vida y la obra del músico gaditano.

Un año después, en 1988, se creó la Fundación Archivo Manuel de Falla, que había acordado ofrecer en depósito a la ciudad de Granada todo su rico fondo documental. Este importante acuerdo institucional se ha visto ampliado con la incorporación del Ministerio de Cultura, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Universidad de Granada. El 8 de marzo de 1991, el Archivo Manuel de Falla abrió sus puertas en la ciudad que el compositor eligió para vivir sus años de madurez, a pocos metros de su Casa Museo y Auditorio. Desde entonces, las actividades, proyectos y trabajos de investigación sobre el gran Manuel de Falla han seguido creciendo, convirtiendo este pequeño centro de estudios en pieza fundamental de un entramado cultural en torno al músico.

Esta exposición no es sólo un recorrido documental sobre dos de las más significativas obras de Manuel de Falla, constituye también el inicio de una importante colaboración entre el Teatro de la Zarzuela, la Fundación Archivo Manuel de Falla y el Ayuntamiento de Granada para dar a conocer parte de este valioso patrimonio.

Elena García de Paredes

Gerente de la Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada

Paolo Pinamonti

Director del Teatro de la Zarzuela, Madrid

Coordinación:

Elena García de Paredes

Documentación:

Concha Chinchilla

Servicio de reproducción:

Aurora Fernández y

Dácil González Mesa



VITRINAS LA VIDA BREVE



Cubierta de la partitura para canto y piano de «La vie brève. Drame lyrique en 2 actes et 4 tableaux». Impreso, 1913 (París, Max Eschig). Archivo Manuel de Falla (Granada)



Cubierta del programa de mano de «La vida breve» en el Teatro de la Zarzuela. Impreso, 1914 (Madrid, sin imprenta). Archivo Manuel de Falla (Granada)



Cubierta y primera página del texto de «La vida breve. Drama lírico en dos actos y cuatro cuadros». Impreso, 1914 (París-Madrid-Buenos Aires, Max Eschig-Renacimiento). Archivo Manuel de Falla (Granada)



Página dedicada al «Estreno de una ópera española en París. Españoles ilustres». Impreso, 8 de enero de 1914 (Madrid, Nuevo Mundo, n.º 1.044). Archivo Manuel de Falla (Granada)



Cubierta y páginas del programa de mano del estreno «La vie brève» en el Casino Municipal (Niza, sin imprenta, 1913). Archivo Manuel de Falla (Granada)

VITRINAS EL AMOR BRUJO



Cubierta de la primera edición de la partitura de «El amor brujo: gitanería en dos cuadros». Madrid, Renacimiento, [1915]. Archivo Manuel de Falla (Granada)



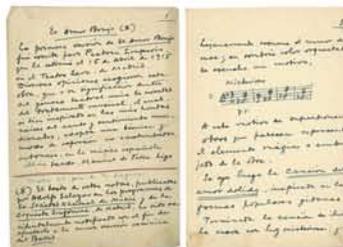
Cubierta de la partitura para canto y piano de «El amor brujo» / «L'amour sorcier». Dibujo de Natalia Goncharova. Impreso, 1924 (Londres, J.W. Chester, Ltd.). Archivo Manuel de Falla (Granada)



Texto de la «Canción del amor dolido» perteneciente a «El amor brujo». Letra de María de la O Lejárraga. Manuscrito [1914-1915]. Archivo Manuel de Falla (Granada)



Tarjeta enviada a Manuel de Falla. Letra de María de la O Lejárraga. Manuscrito, hacia 1913. Archivo Manuel de Falla (Granada)



Hojas con notas para preparar la edición de «El amor brujo». Letra de Manuel de Falla». Manuscrito, tinta y lápiz (1924-1925). Archivo Manuel de Falla (Granada)

PROYECCIONES LA VIDA BREVE



Colección de tarjetas postales con vistas de Granada: «Cuesta del Rey Chico», «Barrio de los gitanos» y «Cuevas de gitanos». Impresos, principios del siglo XX (coloreadas). Archivo Manuel de Falla (Granada)



Carta de Antonio Arango a Manuel de Falla de 18 de septiembre de 1904. Manuscrito. Archivo Manuel de Falla (Granada).

PROYECCIONES EL AMOR BRUJO



Baraja española utilizada por Antonia Mercé «La Argentina» en las representaciones de «El amor brujo». Impreso, hacia 1915 (Vitoria, Fournier). Archivo Manuel de Falla (Granada)

VESTÍBULO EL AMOR BRUJO



Néstor Martín-Fernández de la Torre. Decorado de la cueva para el estreno de «El amor brujo» en el Teatro Lara. Técnica mixta, cartulina, hacia 1915 (Madrid). © Museo Néstor (Las Palmas de Gran Canaria)

TEATRO DE LA ZARZUELA

TEATRO DE LA ZARZUELA

Paolo Pinamonti
Director

Cristóbal Soler
Director musical

Javier Moreno
Gerente

Margarita Jiménez
Directora de producción

Alessandro Rizzoli
Director técnico

Ángel Barreda
Jefe de prensa

Luis Tomás Vargas
Jefe de comunicación y publicaciones

José Helguera
Adjunto a la dirección técnica

Noelia Ortega
Coordinadora de producción

Almudena Pedrero
Coordinadora de actividades pedagógicas

Área técnico - administrativa

María Rosa Martín

Jefa de abonos y taquillas

José Luis Martín

Jefe de sala

Eloy García

Director de escenario

Nieves Márquez

Enfermería

Damián Gómez

Jefe de mantenimiento

Producción

Eva Chiloeches
Mercedes Fernández-Mellado
Victoria Fernández Sarró
Isabel Rodado

Regiduría

Juan Manuel García
Rebeca Hall

Coordinador de construcciones escénicas

Fernando Navajas

Ayudantes técnicos

Ricardo Cerdeño
Antonio Conesa
Luis F. Franco
Isabel Villagordo
Francisco Yesares

Maquinaria

Ulises Álvarez
Francisco J. Bueno Deleito
Luis Caballero
José Calvo
Mariano Fernández
Francisco J. Fernández Melo
Alberto Gorriti
Óscar Gutiérrez
Sergio Gutiérrez
Ángel Herrera
Joaquín López Sanz
Juan F. Martín
Carlos Pérez
Carlos Rodríguez
Raúl Rubio
Eduardo Santiago
Antonio Vázquez
José A. Vázquez
José Veliz
Alberto Vicario
Antonio Walde

Electricidad

Pedro Alcalde
Guillermo Alonso
Javier G.ª Arjona
Raúl Cervantes
Alberto Delgado
José P. Gallego
Fernando García
Carlos Guerrero
Ángel Hernández
Rafael F. Pacheco

Utilería

David Bravo
Andrés de Lucio
Vicente Fernández
Francisco J. González
Pilar López
Francisco J. Martínez
Ángel Mauri
Carlos Palomero
Juan C. Pérez

Audiovisuales

Jesús Cuesta
Manuel García Luz
Enrique Gil
Álvaro Sousa

Sastrería

María Ángeles de Eusebio
Resurrección Expósito
Isabel Gete
Roberto Martínez
Mercedes Menéndez

Peluquería

Sonia Alonso
Erenesto Calvo
Esther Cárdbaba

Caracterización

Aminta Orrasco
Gemma Perucha
Begoña Serrano

Climatización

Blanca Rodríguez

Mantenimiento

Manuel Ángel Flores

Gerencia

María José Gómez
Rafaela Gómez
Cristina González
María Reina Manso
Francisca Munuera
Manuel Rodríguez
Isabel Sánchez

Secretaría de dirección

Lola San Juan

Caja

Israel del Val
Antonio Contreras

Informática

Pilar Albizu

Taquillas

Alejandro Ainoza
Rosario Parque

Secretaría de prensa y comunicación

Alicia Pérez

Tienda

Javier Párraga

Sala y otros servicios

Santiago Almena
Blanca Aranda
Antonio Arellano
Francisco Barragán
José Cabrera
Isabel Cabrerizo
Eleuterio Cebrián
Elena Félix
Eudoxia Fernández
Nuria Fernández
Mónica García
Esperanza González
Francisca Gordillo
Francisco J. Hernández
Isabel Hita
María Gemma Iglesias
Julia Juan
Eduardo Lalama
Concepción Maestre
Carlos Martín
Juan Carlos Martín
Concepción Montes
Fernando Rodríguez
Pilar Sandín
Mª Carmen Sardiñas
Mónica Sastre
Francisco Javier Sánchez

Centralita telefónica

Mary Cruz Álvarez
María Dolores Gómez

Área artística

Antonio Fauró

Director del Coro

Juan Ignacio Martínez

Manuel Covas
Lilliam Mª Castillo
Pianistas

Lucía Izquierdo

Materiales musicales y documentación

Victoria Vega

Asistente al director musical

Guadalupe Gómez

Secretaría técnica

Coro

Sopranos

Mª José Alonso
Manuela Antolinos
Mª de los Ángeles Barragán
Amalia Barrio
Paloma Curros
Alicia Fernández
Soledad Gavilán
Esther Garralón
Agustina Robles
Martha Robles
Mª Elena Rivera
Ada Rodríguez
Carmen Gaviria
Rosa Mª Gutiérrez
Mª Eugenia Martínez
Carolina Masetti
Itxaso Moriones
Milagros Poblador

Mezzosopranos

Julia Arellano
Diana Finck
Presentación García
Isabel González
Thais Martín de la Guerra
Alicia Martínez
Graciela Moncloa
Ana Santamarina
Ana Mª Ramos
Ana Mª Cid
Paloma Suárez
Aranzazu Urruzola
Begoña Navarro

Tenores

Javier Alonso
Iñaki Bengoa
Gustavo Beruete
Carlos Durán
Joaquín Córdoba
Daniel Huerta
Ignacio del Castillo
M. Ángel Elejalde
Javier Ferrer
Lorenzo Jiménez
Jesús Landín
Francisco José Pardo
Ángel Pascual
Xabier Pascual
José Ricardo Sánchez
José Varela

Barítonos

Pedro Azpiri
Juan Ignacio Artilles
Antonio Bautista
Enrique Bustos
Román Fernández-Cañadas
Rodrigo García Muñoz
Santiago Limonche
Francisco José Rivero

Bajos

Carlos Bru
Antonio González Alonso
Matthew Loren Crawford
Alberto Ríos

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Violines primeros

Victor Arriola (c)
Santiago Juan (c)
Chung Jen Liao (ac)
Ema Alexeeva (ac)
Peter Shutter
Pandeli Gjezi
Alejandro Kreiman
Andras Demeter
Ernesto Wildbaum
Constantin Gilcel
Reynaldo Maceo
Margarita Buesa
Gladys Silot
Tochko Vasilev
Alexandra Krivoborodov

Violines segundos

Paulo Vieira (s)
Mariola Shutter (s)
Osmay Torres (as)
Irene Urrutxurtu
Emilia Traycheva
Igor Mikhailov
Magaly Baró
Robin Banerjee
Amaya Barrachina
Fernando Rius
Paulino Toribio

Violas

Eva María Martín (s)
Iván Martín (s)
Alexander Trochinsky (as)
Lourdes Moreno
Vessela Tzvetanova
Blanca Esteban
José Antonio Martínez
Dagmara Szydło
Raquel Tavira

Violonchelos

John Stokes (s)
Rafael Domínguez (s)
Nuria Majuelo (as)
Pablo Borrego
Dagmar Remtova
Edith Saldaña
Benjamín Calderón

Contrabajos

Francisco Ballester (s)
Luis Otero (s)
Manuel Valdés
Eduardo Anoz

Arpa

Laura Hernández

Flautas

Cinta Varea (s)
M^a Teresa Raga (s)
M^a José Muñoz (p) (s)

Oboes

Juan Carlos Báguena (s)
Vicente Fernández (s)
Ana María Ruiz

Clarinetes

Justo Sanz (s)
Nerea Meyer (s)
Pablo Fernández
Salvador Salvador

Fagotes

Francisco Más (s)
José Luis Mateo (s)
Eduardo Alaminos

Trompas

Joaquín Talens (s)
Alberto Menéndez (s)
Ángel G. Lechago
José Antonio Sánchez

Trompetas

César Asensi (s)
Eduardo Díaz (s)
Faustí Candel
Óscar Grande

Trombones

José Enrique Cotelí (s)
José Álvaro Martínez (s)
Francisco Sevilla (as)
Pedro Ortuño
Miguel José Martínez (TB) (s)

Tuba

Vicente Castelló

Percusión

Concepción San Gregorio (s)
Óscar Benet (as)
Alfredo Anaya (as)
Eloy Lurueña
Jaime Fernández

Piano

Francisco José Segovia (s)

Auxiliares de orquesta

Adrián Melogno
Ángel Curiel

Inspector

Eduardo Triguero

Archivo

Alaitz Monasterio

Administración

Cristina Santamaría

Producción

Elena Jerez

Coordinadora de producción

Carmen Lope

Secretaría técnica

Valentina Granados

Gerente

Roberto Ugarte

Director titular

José Ramón Encinar

(c) Concertino

(ac) Ayuda de concertino

(s) Solista

(as) Ayuda de solista

(TB) Trombón bajo

(p) Piccolo

ORQUESTA DE LA
COMUNIDAD DE MADRID

INFORMACIÓN

Se ruega la máxima puntualidad en todas las funciones. Quien llegue tarde deberá esperar a la primera pausa o al descanso de cada espectáculo para poder acceder a la sala. Está prohibido hacer fotografías y cualquier otro tipo de grabación o filmación, así como acceder a la sala con teléfonos móviles conectados. Se ruega asimismo desconectar las alarmas de los relojes.

El Teatro es un espacio libre de humos. Está prohibido fumar en todo el recinto. El Teatro de la Zarzuela no se hace responsable de modificaciones de los títulos, intérpretes, horarios o fechas de las funciones. Siempre que sea posible el Teatro anunciará estos cambios en la prensa diaria. En ningún caso, salvo la cancelación del espectáculo, el Teatro devolverá el importe de las entradas. Tampoco será responsable de entradas adquiridas fuera de los puntos de venta oficiales.

TAQUILLAS

La adquisición de localidades para este Teatro se podrá realizar directamente en las taquillas de todos los Teatros Nacionales, en su horario habitual.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA Príncipe de Vergara, 146 - 28002 Madrid
Teléf: (34) 91.337.01.40 - 91.337.01.39

TEATRO MARÍA GUERRERO (CDN) Tamayo y Baus, 4 - 28004 Madrid
Teléf: (34) 91.310.29.49 - 91.310.15.00

TEATRO PAVÓN Embajadores, 9 - 28012 Madrid
Teléf: (34) 91.528.28.19 - 91.539.64.43

TEATRO VALLE-INCLÁN (CDN) Plaza de Lavapiés, s/n - 28012 Madrid
Tel: (34) 91.505.88.01 - 91.505.88.00

VENTA TELEFÓNICA, INTERNET Y CAJEROS AUTOMÁTICOS

Asimismo, la adquisición de Abonos y localidades sueltas para este Teatro (no grupos ni localidades con descuentos) se podrá realizar, dentro de las fechas establecidas, todos los días del año, a través de la línea telefónica habilitada a tal efecto, en horario de 10:00 a 22:00 horas:
902 22 49 49

Las entradas adquiridas a través de este sistema, pueden recogerse en los Servidores instalados en la Red de Teatros Nacionales, o en las propias taquillas de los mismos: Teatro de la Zarzuela, Auditorio Nacional de Música, Teatro María Guerrero, Teatro Pavón y Teatro Valle-Inclán. También se pueden adquirir estas localidades a través de Internet, utilizando los servicios de:
www.entradasinaem.es

TIENDA DEL TEATRO

Se puede adquirir en esta Tienda el programa de cada espectáculo a 5 euros, así como los programas publicados con anterioridad. También se venden diversos objetos de recuerdo.

El programa de la obra se puede consultar en nuestra página web:
<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>

© Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de los textos o imágenes de este programa sin previo permiso, por escrito, del Teatro de la Zarzuela.

EN TORNO A ¡AY, AMOR!

Concierto de **Miguel Poveda**
jueves, 4 de octubre

Concierto de **Tomatito**
martes, 9 de octubre

Exposición **Manuel de Falla**
Teatro de la Zarzuela
del 21 de septiembre al 20 de octubre

Exposición **Julio Romero de Torres en la
escenografía de Herbert Wernicke**
Museo de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Del 22 de septiembre al 21 de octubre
Horario de 10:00 a 14:00 horas
De martes a domingo, lunes cerrado

[HTTP://TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES](http://teatrodelazarzuela.mcu.es)



PRECIO VENTA AL PÚBLICO 5 €



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA