

PEPITA
JIMÉNEZ



PEPITA JIMÉNEZ

ÓPERA EN TRES ACTOS

~

Música Isaac Albéniz

Libreto Francis Burdett Money-Coutts, basado en la novela de Juan Valera

Versión del libreto y de la música de Pablo Sorozábal

~

Estrenada en el Teatro de la Zarzuela, el 6 de junio de 1964

Sociedad General de Autores y Editores, 1964

~

1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18 Y 19
DE OCTUBRE DE 2025
19:30h (domingos 18:00h)

~

Teatro accesible (visita táctil)

Sábado, 18 de octubre de 2025, 18:00h

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

~

Nueva producción del Teatro de la Zarzuela

~

DURACIÓN

75 minutos, sin pausa

ÍNDICE

~

PEPITA JIMÉNEZ 05

Equipo artístico 06

Reparto 07

Introducción 08

Argumento 10

Números musicales 14

Pepita Jiménez en escena 16

130 años de versiones, traducciones y representaciones
Víctor Pagán

ARTÍCULOS 35

¡Un beso! 36

Giancarlo del Monaco

Gloria lírica o martirio: 38

Pepita Jiménez y el ideal de la ópera española

Mario Lerena

«No sé lo que pasó en mí» (Fragmento) 56

Juan Valera

LIBRETO 59

Primer acto 60

Segundo acto 69

Tercer acto 74

CRONOLOGÍA 79

BIOGRAFÍAS

Cronología de Isaac Albéniz 80
Ramón Regidor Arribas

Biografías 88

PRODUCCIÓN 99

Escenografías 100
Daniel Bianco

Figurines 104
Jesús Ruiz

TEATRO 111

Ministerio de Cultura 112

Teatro de la Zarzuela 113
Personal

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela 116

Orquesta de la Comunidad de Madrid 118

LÍRICA

~

*PEPITA
JIMÉNEZ*

~

EQUIPO ARTÍSTICO

~

Dirección musical	Guillermo García Calvo
Dirección de escena	Giancarlo del Monaco
Escenografía	Daniel Bianco
Vestuario	Jesús Ruiz
Iluminación	Albert Faura
Asistente de dirección musical	Jerónimo Marín
Ayudante de dirección de escena	Mario del Monaco
Ayudante de vestuario	Mónica Teijeiro
Maestra de luces	Raquel Merino
Maestros repetidores	Lilliam Castillo, Ramón Grau
Sobretitulado	Noni Gilbert (traducciones) Antonio León (edición y sincronización) Víctor Pagán (coordinación)
Orquesta de la Comunidad de Madrid Titular del Teatro de la Zarzuela	
Coro Titular del Teatro de la Zarzuela Director Antonio Fauró	
Realización de escenografía Realización de vestuario	TecnoScena SRL (Roma) Vestir l'època, SL (Barcelona)

~

REPARTO

~

Pepita Jiménez

Joven viuda

Ángeles Blancas (1, 5, 9, 11, 15, 17 y 19 de octubre)

Carmen Romeu (2, 8 y 18 de octubre)

Maite Alberola (3, 4, 10 Y 16 de octubre)

Luis de Vargas

Joven seminarista

Antoni Lliteres (1, 3, 5, 8, 10, 16 y 18 de octubre)

Leonardo Caimi (2, 4, 9, 11, 15, 17 y 19 de octubre)

Antoñona

Nodriz de Pepita

Ana Ibarra (1, 3, 4, 8, 10, 15, 16, 18 y 19 de octubre)

Cristina Faus (2, 5, 9, 11 y 17 de octubre)

Pedro de Vargas

Padre de Luis

Rodrigo Esteves

Vicario

Confidente de la viuda

Rubén Amoretti

Conde de Genazahar

Pretendiente de la viuda

Pablo López

Primer oficial

Compañero del conde

Josep Fadó

Segundo oficial

Compañero del conde

Iago García Rojas

Bailarines-figurantes

Andrés Bernal, Rafael Delgado, Antonio Gómiz,
Luis Guijarro (Marido de Pepita), Ainhoa López (Pepita niña),
Isabel Lozano, Paula Moncada, Xavi Montesinos,
Esther Ruiz, Lucrecia Sánchez

INTRODUCCIÓN

~

El 5 de enero de 1896 se estrena *Pepita Jiménez* en italiano en el Liceu de Barcelona, pero no es hasta el 6 de junio de 1964 cuando se interpreta por primera vez en castellano en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. En esta historia, el joven Luis, destinado al sacerdocio, se enamora de la joven viuda Pepita, aunque mantiene una lucha interna al no querer aceptar el amor apasionado de la viuda. Basada en la novela homónima de Juan Valera, en ella el autor hace un delicado retrato de los conflictos entre deseo y deber, escrito con elegancia y hondura psicológica. Pepita Jiménez representa el poder sereno del amor que desarma al deber. Además, aunque la labor de Albéniz en el teatro lírico fue muy reducida, de ella hemos podido escuchar en el Real el estreno de un título como *Merlin* (1998, 2003) y en este Teatro de la Zarzuela el estreno de *Pepita Jiménez* (1964, 1996), así como las recuperaciones de *San Antonio de la Florida* (2003) y *The Magic Opal* (2022).

La nueva producción de *Pepita Jiménez* cuenta con dirección musical de Guillermo García Calvo, quien conoce bien la obra: «La música de *Pepita Jiménez*, compuesta por Isaac Albéniz, es una joya del nacionalismo musical español que trasciende las etiquetas». Y aunque es cierto que a menudo se enmarca dentro del estilo verista por su argumento pasional y directo, el Maestro madrileño explica que su esencia es profundamente española: «Albéniz viste la novela de Juan Valera con una partitura rica en melodías cálidas y ardientes, donde la orquesta no solo acompaña, sino que pinta el ambiente andaluz y el drama interior de los personajes». Asimismo, García Calvo recalca que «el compositor utiliza ritmos y giros melódicos propios del

folclore español, pero con una sofisticación y un lenguaje armónico que revelan la influencia de su etapa europea, creando una obra de gran lirismo y colorido orquestal». El director considera que no es solo una ópera; va más allá: «es un diálogo musical entre la tradición española y la ópera europea de finales del siglo XIX, donde la pasión, la religiosidad y el conflicto humano se entrelazan con una belleza cautivadora». En definitiva, estamos ante «una obra esencial para comprender la evolución de la ópera en España».

La dirección de escena es de Giancarlo del Monaco, que nos comenta que en *Pepita Jiménez* vemos cómo sus personajes «encarnan la tensión dramática entre el deber moral y la fuerza irresistible del deseo»: un joven seminarista atrapado entre la vocación sagrada y la pasión terrenal por una mujer también joven. Cuenta en esta producción con la efectiva espectacularidad de la escenografía de Daniel Bianco, la sobria belleza del vestuario de Jesús Ruiz y las eficaces luces de Albert Faura». Sin embargo, para Del Monaco lo más interesante de la obra es lo peculiar de la historia, la belleza de la música, y cómo una mujer, mezcla la sensualidad con la bondad y lo humano con lo moral. Esta nueva propuesta, en la que se interpretará por primera vez la versión definitiva de Sorozábal, nos permitirá disfrutar de la ópera de Albéniz en el arranque de la nueva temporada. ¡Ya son casi 170 años de vida musical en Madrid!

INTRODUCTION

~

Pepita Jiménez premiered in Italian on January 5th, 1896 at the Liceu in Barcelona, but it was not until June 6th, 1964 that it was performed for the first time in Spanish at the Teatro de la Zarzuela in Madrid. In this story, young Luis, committed to priesthood, falls in love with the young widow Pepita, although he keeps up an inner battle since he does not want to accept the widow's passionate love. Based on the novel of the same name by Juan Valera, in this story the author gives a delicate portrait of the conflicts arising between desire and duty, written with elegance and psychological depth. *Pepita Jiménez* represents the quiet power of love that leaves duty unarmed. In addition, although Albéniz's oeuvre in lyric theatre was very small, we have been able to enjoy examples such as the première of *Merlin* at the Teatro Real (1998, 2003) and the première here at this Teatro de la Zarzuela of *Pepita Jiménez* (1964, 1996), along with the revivals of *San Antonio de la Florida* (2003) and *The Magic Opal* (2022).

This new production of *Pepita Jiménez* is under the musical direction of Guillermo García Calvo, who knows the work well: "The music of *Pepita Jiménez*, composed by Isaac Albéniz, is a gem from Spanish musical nationalism which transcends labels". And although it is true that it is often classified within the *Verista* style because of its passionate and direct plot, the Maestro from Madrid explains that its essence is deeply Spanish. "Albéniz enfolds Juan Valera's novel within a score which is rich in warm and inflamed melodies, where the orchestra not only accompanies, but also depicts the Andalusian ambience and the inner drama of the characters". Likewise, García Calvo

stresses that "the composer uses rhythms and melodic twists which come from Spanish folklore, but with the sophistication and a harmonic language which reveal the influence of his European phase, creating a work of great lyricism and orchestral colour". The conductor considers that this is not just an opera; it goes further: "it is a musical dialogue between Spanish tradition and European opera from the end of the 19th century, where passion, religiousness and human conflict interweave with a captivating beauty". In short, we're talking about "a work which is essential for the understanding of the evolution of opera in Spain".

Stage management is by Giancarlo del Monaco, who comments to us that in *Pepita Jiménez* we can see how its characters "are the embodiment of the dramatic tension between moral duty and the irresistible force of desire": a young trainee priest trapped between sacred vocation and earthly passion for another young woman. This production has the effective spectacularity of Daniel Blanco's staging, the sober beauty of Jesús Ruiz's costumes and the efficient lighting of Albert Faura". However, for Del Monaco the most interesting thing about the work is the peculiarity of the story, the beauty of the music, and how a woman mixes sensuality with goodness, and the human with morality. This new version, where the definitive version of Sorozábal is performed for the first time, will allow us to enjoy Albéniz's opera at the start of the new season. Almost 170 years of musical life clocked up in Madrid!

ARGUMENTO

~

PRECEDENTES

Don Pedro de Vargas, caballero en un pueblo andaluz de mediados del siglo XIX, tiene interés en Pepita Jiménez, joven viuda y heredera de una fortuna.

PRIMER ACTO

Don Pedro está esperando a Pepita en el jardín de esta, donde hay un altar con una virgen. Aparece Antoñona, la nodriza de Pepita, que le advierte que su señora no está enamorada de él, sino de su hijo, Luis, un apuesto seminarista que está a punto de ordenarse y que, tras enamorar a la viuda, ahora pretende abandonarla. Estupefacto, don Pedro acepta enseguida la situación. Cuando aparece Luis para despedirse de Pepita, su padre le da a entender que no debe irse ni contradecir a la hermosa viuda.

Llega, por fin, Pepita, acompañada del conde de Genazahar y de dos oficiales. Pepita lamenta que Luis quiera irse del pueblo antes de una velada que se va a celebrar en su casa esa misma tarde con ocasión de la Fiesta de la Cruz. El joven conde, pretendiente de Pepita, se burla de Luis, pero al intervenir sale en su defensa el vicario, confidente de la viuda, y el conde y los oficiales se retiran. Don Pedro se va, pero el Vicario se queda. Sola con él, Pepita, agitada, le confiesa que, tras rechazar a muchos pretendientes, se ha enamorado del joven seminarista, y que este también la quiere. Incluso se han besado una vez. El vicario la sosiega y la convence de la necesidad de

renunciar a ese amor. Pero, apenas se ha ido el vicario, Pepita estalla en sollozos, y Antoñona se compadece de ella.

Inesperadamente, vuelve Luis para despedirse. Antoñona se retira. Atormentado, el seminarista le explica a Pepita que ha de seguir su vocación. Ella, emocionada, no se resigna, y le reitera su amor. Vuelve Antoñona, que habla con Luis para que cure el mal de Pepita; él se muestra contrario, pero la mujer, deseosa de ver a los dos jóvenes juntos, insiste en que vuelva por la noche a despedirse de ella a solas. Luis acaba por aceptar, pero antes quiere saber quién es el conde que corteja a Pepita. Tras explicarle que este quiere casarse con ella, Antoñona, al verlo celoso, se va satisfecha. Entran el conde y los dos oficiales, que se burlan de Pepita, acusándola de pretender a un «novio tan singular». Ofendido, Luis sale en su defensa y golpea al conde con una fusta. Termina la escena con el compromiso de ambos de batirse en duelo.

SEGUNDO ACTO

En el mismo jardín, de noche, Pepita canta un elogio del amor a la Virgen de las Angustias. Antoñona habla con su señora para informarle de que el duelo no se celebrará y de que Luis irá a verla. Mientras tanto, llegan invitados y campesinos, además de don Pedro y el vicario, que hablan de la viuda y sus contrariados amores: don Pedro no entiende a su hijo y el vicario defiende la postura del seminarista. También entran los niños, quienes, con motivo de la Fiesta

de la Cruz, cantan un himno dedicado al Niño Jesús. Comienza la danza, pero cuando Pepita va a participar finge un desmayo. Una vez es socorrida por don Pedro, el vicario y Antoñona, se retira para encontrarse luego con Luis. Comienza un «ballet de luz y sombras».

TERCER ACTO

De noche, Luis espera en una estancia de la casa de Pepita. Poseído por su pasión por la viuda, invoca la ayuda de Dios para que lo aparte de la tentación y lo ayude a seguir su vocación de sacerdote. Aparece Pepita. Luis le anuncia que debe marcharse. Pero ella le declara de nuevo su amor, recordando su primer beso apasionado. Él le insta a que no mancillen su unión espiritual por un amor carnal, pero ella se declara incapaz de semejante vuelo místico. A punto de ceder, Luis logra resistir y se dispone a huir de la tentación, pero ella lo detiene. Pepita, tras beber el veneno de un frasquito, se despide y le pide que rece por su salvación, pero Luis cree que todo es una farsa... hasta que Pepita cae desfallecida en sus brazos y expira creyendo que todo es un sueño.

SYNOPSIS

~

BACKGROUND

Don Pedro de Vargas, a gentleman from a 19th century Andalusian town, is interested in Pepita Jiménez, a young widow who has inherited a tidy sum.

ACT ONE

Don Pedro is waiting for Pepita in her garden, where there is an altar with a statue of the Virgin Mary. Antoñona, Pepita's wet-nurse, comes on stage, and warns Pedro that her lady is not in love with him, but rather with his son, Luis, a fine-looking theological student who is on the point of being ordained and who, having gained the widow's affections, now intends to leave her. Don Pedro is stupefied, but accepts the situation right away. When Luis appears to take his leave of Pepita, his father makes him understand that he should neither leave nor go against the beautiful widow's wishes.

Finally, Pepita arrives, in the company of the Count of Genazahar and of two officers. Pepita bemoans that fact that Luis wants to leave the town before a fiesta she is going to hold at her home that very evening to celebrate the Festivity of the Cross. The young Count, another of Pepita's suitors, mocks Luis, but the parish priest, the widow's confidant, comes out in his defence, and the Count and the officials leave. Don Pedro leaves, but the parish priest stays behind. Alone with him, Pepita, who is upset, confesses to him that, having rejected many suitors, she has fallen in love with the young theological student, and that he loves her

too. They have even kissed once. The parish priest calms her down and convinces her of the need to give up on that love. But, barely has the priest left before Pepita bursts into tears, and Antoñona consoles her.

Unexpectedly, Luis returns to say farewell. Antoñona leaves the scene. In torment, the theological student explains to Pepita that he has to follow his vocation. Full of emotion, she does not give up, and she restates her love for him. Antoñona returns, and speaks to Luis about healing Pepita's pain; he is not in favour of this, but, wishing to see the two young people together, the woman insists on his returning that night to say goodbye to her alone. Luis ends up accepting, but before this, he wants to know who this Count is who is courting Pepita. Having explained that the Count wants to marry Pepita, Antoñona, seeing his jealousy, leaves feeling satisfied. The Count and the two officials come on stage, and they poke fun at Pepita, accusing her of being keen on such "a singular boyfriend". Offended, Luis comes out in her defence and strikes the Count with a riding crop. The scene comes to an end with both committing themselves to fighting a duel.

ACT TWO

In the same garden, night having fallen, Pepita sings a love elegy to Our Lady of Sorrows. Antoñona speaks to her lady to let her know that the duel will not take place and that Luis will come to see her. Meanwhile, guests and countryfolk arrive, as well as

Don Pedro and the parish priest, and they talk about the widow and her vexed love affairs: Don Pedro does not understand his son and the priest defends the theological student's stance. The children come on stage too, and, in honour of the Festivity of the Cross, they sign a hymn dedicated to the Child God. The dance begins, but when Pepita is going to join in, she pretends to faint. Once attended to by Don Pedro, the priest and Antoñona, she leaves in order to be able to meet Luis later. A "ballet of light and shadows" is about to start.

ACT THREE

Night-time; Luis is waiting in a room in Pepita's house. Overcome by his passion for the widow, he calls for God's help to keep him away from temptation and to help him to follow his priestly vocation. Pepita comes into the room. Luis announces to her that he must leave. But she declares her love once more, reminding him of their first passionate kiss. He urges her not to tarnish his spiritual union with a love of the flesh, but she declares herself incapable of such a mystic flight. On the point of giving way, Luis manages to stand fast, and gets ready to flee from temptation, but she holds him back. Pepita, after drinking poison from a flask, says farewell and asks him to pray for her salvation, but Luis believes it to be all a farce... until Pepita swoons into his arms, and expires, believing that everything is a dream.

NÚMEROS MUSICALES

~

PRIMER ACTO

1. PRELUDIO Y ESCENA: *«Ya se acerca, qué preciosa»*
DON PEDRO, ANTOÑONA, PEPITA,
CONDE

2. ESCENA: *«Luis, ¿qué te trae a ti por esta casa?»*
DON PEDRO, LUIS, ANTOÑONA,
PEPITA, CONDE, VICARIO

3. DÚO Y ARIA: *«Si por él yo muero»*
PEPITA, VICARIO

4. ESCENA: *«¿Otra vez estás llorando?»*
ANTOÑONA, PEPITA, LUIS

5. DÚO: *«Pepita, te quiero hablar»*
LUIS, PEPITA

6. ESCENA: *«¡Señor! ¡No puedo más, Señor!»*
LUIS

7. FINAL DEL PRIMER ACTO:
«No, no creo ya en Pepita»
CONDE, PRIMER OFICIAL, LUIS,
SEGUNDO OFICIAL

SEGUNDO ACTO

8. PRELUDIO Y ARIA: *«¡Ay! Noche embrujada de primavera en flor»*
PEPITA

9. ESCENA: *«Oye, Pepita, algo importante»*
ANTOÑONA, PEPITA

10. ESCENA DE LA FIESTA:
«Buenas noches, Pepita»
DON PEDRO, PEPITA, VICARIO,
ANTOÑONA, CORO

11. VILLANCICO: *«Campanas, vuelan campanas»*
CORO

12. NOCTURNO Y ESCENA:
«¡Ay! ¡Ay, Virgen Santa!»
PEPITA, DON PEDRO, VICARIO,
ANTOÑONA

TERCER ACTO

13. PRELUDIO Y NOCTURNO (*Instrumental*)

14. ARIA: *«Aquí la conocí»*
LUIS, PEPITA

15. DÚO Y ARIA: *«Tú no sabes de la angustia»*
PEPITA, LUIS

16. DÚO FINAL: *«No. Fue solamente un mal momento»*
LUIS, PEPITA

MUSICAL NUMBERS

~

ACT ONE

1. PRELUDE AND SCENE *“Here she comes, how lovely she is!”*

DON PEDRO, ANTOÑONA, PEPITA,
COUNT

2. SCENE: *“Luis, what brings you to this house?”*

DON PEDRO, LUIS, ANTOÑONA,
PEPITA, COUNT, VICAR

3. DUET AND ARIA: *“If I’m dying for him”*
PEPITA, VICAR

4. SCENE: *“Crying again are you?”*
ANTOÑONA, PEPITA, LUIS

5. DUET: *“Pepita, I want to talk to you”*
LUIS, PEPITA

6. SCENE: *“Lord! I can’t take it any longer, Lord!”*
LUIS

7. FINALE OF ACT ONE:
“No, I believe in Pepita no more”
COUNT, FIRST OFFICER, LUIS,
SECOND OFFICER

ACT TWO

8. PRELUDE AND ARIA: *“Ay! Bewitched night of spring in bloom”*
PEPITA

9. SCENE: *“Listen, Pepita, this is important”*
ANTOÑONA, PEPITA

10. THE PARTY SCENE:
“Good evening, Pepita”
DON PEDRO, PEPITA, VICAR,
ANTOÑONA, CHORUS

11. CAROL: *“Bells, the bells ring!”*
CHORUS

12. NOCTURNE AND SCENE
“Ay! Ay, Holy Mother!”
PEPITA, DON PEDRO, VICAR,
ANTOÑONA

ACT THREE

13. PRELUDE AND NOCTURNE *(Instrumental)*

14. ARIA: *“I met her here”*
LUIS, PEPITA

15. DUET AND ARIA: *“You don’t understand the anguish”*
PEPITA, LUIS

16. FINAL DUET: *“No. It was only a bad moment”*
LUIS, PEPITA

PEPITA JIMÉNEZ EN ESCENA

130 AÑOS DE VERSIONES, TRADUCCIONES
Y REPRESENTACIONES

~

VÍCTOR PAGÁN

La primera novela que Juan Valera publicó, *Pepita Jiménez* (1874), fue transformada en libreto de ópera por el aristócrata británico Francis Money-Coutts, mecenas del compositor Isaac Albéniz. A pesar de las reservas de Valera ante una posible versión lírica, Albéniz compuso su ópera en poco tiempo, pero acabó realizando hasta dos versiones musicales.

La primera, escrita en 1895, es un acto único que se estrenó en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona el 5 de enero de 1896. El libreto original era en inglés, pero se utilizó una traducción italiana de Angelo Bignotti. Ese mismo año, Albéniz inició una segunda versión más ambiciosa, con dos actos y tres cuadros, que concluyó también en 1896. La partitura fue publicada en Leipzig por Breitkopf & Härtel, que incluía la versión inglesa original, así como otras en italiano, francés y alemán.¹

Curiosamente la nueva partitura se estrenó en el Neues Deutsches Landestheater de Praga el 22 de junio de 1897, con traducción al alemán de Oskar Berggruen, pero se mantuvo la estructura en un solo acto. Entre 1899 y 1904, Albéniz revisó y reorquestó su ópera. Esta versión se representó en Bruselas, en el Théâtre Royal de la Monnaie, el 3 de enero de 1905, con un nuevo libreto en francés de Maurice Kufferath. Ese mismo año, se volvió a publicar, con la nueva versión, en Leipzig por Breitkopf & Härtel.²

Ya en 1923, la ópera se representó en la Opéra-Comique de París con una nueva traducción francesa de Joseph de Marliave y ahora con una ambientación dieciochesca. La editorial Max Eschig publicó entonces la partitura vocal, con nuevas traducciones al francés y al italiano. En 1926, la ópera regresó al Liceu de Barcelona, esta vez con una nueva versión del libreto en italiano firmado por Carlo M.A. Galateri.³

En 1964, Pablo Sorozábal tradujo la obra al español y revisó la partitura en tres actos para estrenarla en el Teatro de la Zarzuela. Esta versión, que respondía a un encargo de Lola Rodríguez Aragón, es el estreno del título en español en Madrid; el músico revisó su versión en 1967. Pero no fue hasta 1996 que Josep Soler publicó una nueva partitura orquestal en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, utilizada en las funciones ofrecidas en el Festival Castell de Perejada, en el Festival de Radio France de Montpellier y en el mismo Teatro de la Zarzuela. En 2009, José de Eusebio editó la versión original en inglés de 1904 para la Editorial Tritó, grabada previamente con Deutsche Grammophon en 2006.

En años recientes, *Pepita Jiménez* ha regresado a escena en una nueva producción internacional entre el Teatro Argentino de La Plata de Buenos Aires (2012) y los Teatros del Canal de Madrid (2013). También se representó en el Teatro Campoamor de

Oviedo (2015). Hoy asistimos, en cambio, a la primera representación de la versión definitiva de Sorozábal —la grabada en 1967—, posterior a la estrenada en Madrid en 1964.

A lo largo de sus representaciones, la ópera de Albéniz ha ido cambiando de lengua —nunca se cantó en la versión original inglesa— y de sentido. Por ejemplo, el estudio comparado de las traducciones en español revela no solo cambios literarios, sino una transformación profunda del contenido de la historia. La novela de Valera, luminosa y con final feliz, se convierte en la versión de Sorozábal en una tragedia lírica. La versión de 1964 incluso culmina con el suicidio de la protagonista. Así, el espíritu costumbrista y conciliador de la novela cede ante una visión distinta: unas veces más sombría, en sintonía con los códigos del drama musical del siglo XX, y otras veces más sarcástica en la dirección escénica de Bieito.

El extenso periplo escénico de *Pepita Jiménez* atraviesa idiomas, ciudades y estéticas: Barcelona, Praga, Bruselas, París, Madrid, Buenos Aires y Oviedo. Una diversidad que evidencia el deseo de Albéniz y Money-Coutts por proyectar internacionalmente esta delicada obra española. Sin embargo, y pese a la fuerza teatral de su música, el reconocimiento de Albéniz fuera del ámbito pianístico ha sido limitado. Es *Iberia*, escrita en soledad para su instrumento de siempre, el piano, la que lo ha consagrado en la histo-

ria de la música. Aun así, *Pepita Jiménez* demuestra su interés duradero por la escena y el interés que la obra despierta en otros creadores a lo largo de los más de cien años de vida que tiene *Pepita Jiménez*. Además, nos ofrece hoy una nueva oportunidad para redescubrir una pieza esencial del repertorio lírico español.

1896

Del 5 al 19 de enero de 1896 (7 funciones)⁴

Gran Teatre del Liceu de Barcelona

Temporada 1895-1896

Versión primera en un acto; traducción en italiano de Angelo Bignotti
(Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896)

Estreno absoluto

Pepita	Emma Zilli soprano
Luis	Oreste Gennari tenor
Antoñona	Carlotta Calvi-Calvi mezzosoprano
Don Pedro	Marc Barba bajo
Vicario	Oreste Luppi bajo
Conde Genazahar	Achille Tisseyre barítono
Primer oficial	Antoni Oliver tenor
Segundo oficial	Alfredo Serazzi barítono

Producción del Gran Teatre del Liceu

Coro y Orquesta del Gran Teatre del Liceu

Dirección musical	Vittorio Maria Vanzo
-------------------	-----------------------------

1897

Del 22 al 25 de junio de 1897 (2 funciones)

Königliches Neues Deutsches Landestheater de Praga⁵

Versión segunda en un acto; traducción en alemán de Oskar Berggruen
(Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897)

Pepita	[Helene] Wiet soprano
Luis	[Wilhelm] Elsner tenor
Antoñona	[??] Kaminski mezzosoprano
Don Pedro	[??] Dawison bajo
Vicario	[??] Sieglitz bajo
Conde Genazahar	[Erich] Hunold barítono
Primer oficial	(sin datos)
Segundo oficial	(sin datos)

Producción del Königliches Neues Deutsches Landestheater

Coro y Orquesta del Königliches Neues Deutsches Landestheater

Dirección musical	Franz Schalk
-------------------	--------------

1905

Del 3 de enero al 1 de febrero de 1905 (5 funciones)⁶

Théâtre de la Monnaie de Bruselas

Temporada 1904-1905

Versión tercera en dos actos; traducción en francés de Maurice Kuffferath
(Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897)

Pepita	Catherine Baux soprano
Luis	Léon David tenor
Antoñona	Jeanne Maubourg mezzosoprano
Don Pedro	Pierre d'Assy bajo
Vicario	Hypolite Belhomme bajo
Conde Genazahar	Alexis Boyer barítono
Primer oficial	Armand Crabbé tenor
Segundo oficial	[¿?] Lubet barítono

Producción del Théâtre de la Monnaie

Coro y Orquesta del Théâtre de la Monnaie

Dirección musical Sylvain Dupuis

1923

Del 18 al 23 de junio de 1923 (4 funciones)⁷

Théâtre de l'Opéra-Comique de París

Temporada 1922-1923

Versión tercera en dos actos; traducción en francés de Joseph de Marliave
(París, Max Eschig Editeur, 1923)

Pepita	Marguerite Carré soprano
Luis	Max Bussy tenor
Antoñona	Lucienne Estève mezzosoprano
Don Pedro	Louis Azéma bajo
Vicario	[Pierre] Dupré bajo-barítono
Conde Genazahar	Roger Bourdin barítono
Primer oficial	[André] Goavec tenor
Segundo oficial	[Jean-François] Delmas barítono

Producción de la Opéra-Comique

Coro y Orquesta de la Opéra-Comique

Dirección musical	Albert Wolf
-------------------	-------------



1926

Del 20 al 26 de enero de 1926 (2 funciones)⁸

Gran Teatre del Liceu de Barcelona

Temporada 1925-1926

Versión tercera en dos actos; traducción en italiano de Carlo M.A. Galateri
(Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897)

Pepita	Hina Spani soprano
Luis	Costantino Folco-Bottaro tenor
Antoñona	Maria Davidov mezzosoprano
Don Pedro	Josep Segura-Tallien bajo
Vicario	Masini-Pieralli bajo
Conde Genazahar	Josep Jordá barítono
Primer oficial	Vicenç Gallofré tenor
Segundo oficial	Conrad Giralt barítono

Producción del Gran Teatre del Liceu

Coro y Orquesta del Gran Teatre del Liceu

Dirección musical	Josep Sabater
Dirección de escena	Rafael Moragas
Escenografía	Josep Castells, [Amalio] Fernández

1964

Del 6 al 10 de junio de 1964 (2 funciones)⁹

Teatro de la Zarzuela de Madrid

Temporada 1964

I Festival de la Ópera en Madrid 1964

Versión en tres actos; traducción en español de la revisión de Pablo Sorozábal
(Madrid, Archivo Sociedad General de Autores de España, 1964)

Estreno en Madrid

Pepita	Pilar Lorengar soprano
Luis	Alfredo Kraus tenor
Antoñona	Clara M ^a Alcalá mezzosoprano
Don Pedro	Raimundo Torres barítono
Vicario	Julio Catania bajo
Conde Genazahar	Antonio Campó barítono
Primer oficial	Luis Frutos tenor
Segundo oficial	Juan Rico barítono

Producción del Teatro de la Zarzuela

Ballet de Pilar López

Coro del Teatro de la Zarzuela

Orquesta Sinfónica de Madrid

Dirección musical	Pablo Sorozábal
Dirección escénica	Juan de Prat-Gay
Escenografía	Vicente Viudes ¹⁰
Vestuario	Víctor M ^a Cortezo, Sastrería Cornejo
Dirección del coro	Jesús López Cobos
Dirección artística	Lola Rodríguez de Aragón

1996

27 de julio de 1996 (1 función)

Auditori Jardins del Castell de Perelada

Festival Castell de Perelada

30 de julio de 1996 (1 función)

Opéra Berlioz de Le Corum de Montpellier

Festival de Radio France et Montpellier Languedoc-Roussillon

Versión segunda en dos actos; traducción en español de la edición de Josep Soler
(Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1996)

Pepita	María José Montiel soprano
Luis	Joan Cabero tenor
Antoñona	Soraya Chaves mezzosoprano
Don Pedro	Alfonso Echeverría bajo
Vicario	Enric Serra bajo
Conde Genazahar	Ángel Ódena barítono
Primer oficial	Francesc Vas tenor
Segundo oficial	Jordi Ricard barítono

Producción del Teatre Lliure

Cor Lieder Càmera de Sabadell
Cor Infantil del Conservatori de Vila-Seca
Orquestra de Cambra Teatre Lliure

Dirección musical	Josep Pons
Dirección de escena	Lluís Homar
Escenografía	Frederic Amat
Vestuario	Frederic Amat
Iluminación	Dominique Borromini
Coreografía	Montse Colomé

1996

Del 17 al 19 de octubre de 1996 (2 funciones)

Teatro de la Zarzuela de Madrid

Temporada 1996-1997

XIII Festival de Otoño 1996

Versión segunda en dos actos; traducción en español de la edición de Josep Soler
(Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1996)

Pepita	María José Montiel soprano
Luis	Joan Cabero tenor
Antoñona	Soraya Chaves mezzosoprano
Don Pedro	Alfonso Echeverría bajo
Vicario	Enric Serra bajo
Conde Genazahar	Ángel Ódena barítono
Primer oficial	Francesc Vas tenor
Segundo oficial	Jordi Ricard barítono

Producción del Teatre Lliure

Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo

Coro Titular del Teatro de la Zarzuela

Orquesta Sinfónica de Madrid

Dirección musical	Josep Pons
Dirección de escena	Lluís Homar
Escenografía	Frederic Amat
Vestuario	Frederic Amat
Iluminación	Dominique Borromini
Coreografía	Montse Colomé
Dirección del coro	Antonio Fauró

2012

Del 28 de octubre al 4 de noviembre de 2012 (3 funciones)

Teatro Argentino de La Plata de Buenos Aires

Temporada 2012-2013

Versión segunda en dos actos; original en inglés de la edición de Borja Mariño
(Barcelona, Editorial Tritó, 2012)¹¹

Estreno en América

Pepita	Nicola Beller Carbone soprano
Luis	Enrique Ferrer tenor
Antoñona	Adriana Mastrángelo mezzosoprano
Don Pedro	Gustavo Gibert barítono
Vicario	Víctor Castells barítono
Conde Genazahar	Sebastián Angulegui barítono
Primer oficial	Francisco Bugallo tenor
Segundo oficial	Juan Pablo Labourdette barítono

Coproducido por Teatros del Canal y Teatro Argentino de la Plata

Coro de Niños del Teatro Argentino de La Plata

Coro y Orquesta Estables del Teatro Argentino de La Plata

Dirección musical	Manuel Coves
Dirección de escena	Calixto Bieito
Ayudante de dirección	Zosia Dowjat
Dramaturgia	Bettina Auer
Escenografía	Rebecca Ringst
Vestuario	Ingo Krügler
Iluminación	Carlos Márquez, Miguel Ángel Camacho
Dirección del coro	Miguel Martínez
Dirección coro niños	Mónica Dagorret



2013

Del 19 al 25 de mayo de 2013 (4 funciones)

Teatros del Canal de Madrid. Sala Roja

Temporada 2012-2013

Versión segunda en dos actos; original en inglés de la edición de Borja Mariño
(Barcelona, Editorial Tritó, 2012)

Pepita	Nicola Beller Carbone soprano
Luis	Gustavo Peña tenor
Antoñona	Marina Rodríguez-Cusí mezzosoprano
Don Pedro	Federico Gallar barítono
Vicario	José Antonio López barítono
Conde Genazahar	Axier Sánchez barítono
Primer oficial	Diego Blázquez tenor
Segundo oficial	Alfonso Martín barítono

Coproducido por Teatros del Canal y Teatro Argentino de la Plata

Pequeños Cantores

Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid

Dirección musical	José Ramón Encinar
Dirección de escena	Calixto Bieito
Ayudante de dirección	Zosia Dowjat
Dramaturgia	Bettina Auer
Escenografía	Rebecca Ringst
Vestuario	Ingo Krügler
Iluminación	Carlos Márquez, Miguel Ángel Camacho
Dirección del coro	Pedro Teixeira
Dirección coro niños	Ana González

2015

Del 29 de junio al 2 de julio de 2015 (3 funciones)¹²

Teatros Campoamor de Oviedo

Temporada 2014-2015

Versión segunda en dos actos; original en inglés de la edición de Borja Mariño
(Barcelona, Editorial Tritó, 2012)

XXII Festival de Teatro Lírico Español

Pepita	Nicola Beller Carbone soprano
Luis	Gustavo Peña tenor
Antoñona	Marina Rodríguez-Cusí mezzosoprano
Don Pedro	Federico Gallar barítono
Vicario	Fernando Latorre barítono
Conde Genazahar	Antonio Torres barítono
Primer oficial	Adrián Begega tenor
Segundo oficial	Enrique Dueñas barítono

Coproducido por Teatros del Canal y Teatro Argentino de la Plata

Coro Infantil y Juvenil de la Escuela de Música Divertimento
Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo
Oviedo Filarmonía

Dirección musical	Marzio Conti
Dirección de escena	Calixto Bieito
Ayudante de dirección	Zosia Dowjat
Dramaturgia	Bettina Auer
Escenografía	Rebecca Ringst
Vestuario	Ingo Krügler
Iluminación	Miguel Ángel Camacho
Dirección del coro	Rubén Díaz
Dirección coro niños	Iván Román

2 0 2 5

Del 1 al 19 de octubre de 2025 (14 funciones)

Teatro de la Zarzuela de Madrid

Temporada 2025-2026

Versión definitiva

Versión en tres actos; traducción en español de la revisión de Pablo Sorozábal
(Madrid, Archivo Sociedad General de Autores y Editores, 1964)

Producción actual

¹ Para un estudio más detallado y completo de la obra de Albéniz, véanse los trabajos de Jacinto Torres y Ester Aguado: «La producción escénica de Isaac Albéniz», *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 1-2, enero-septiembre de 1991, pp. 167-211 (Madrid, Sociedad Española de Musicología); *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz: 1909-2009*. Madrid, Ayuntamiento, 2008 (Imprenta Artesanal del Ayuntamiento); *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Instituto Bibliográfico Musical, 2001. También el estudio de Justo Romero: *Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Albéniz. Barcelona, Ediciones Península, 2002. Guía Scherzo 14.

² Cabe destacar que existen tres versiones de la partitura de *Pepita Jiménez*: la primera, en un solo acto, estrenada en Barcelona en 1896; la segunda, revisada y en dos actos, publicada por Breitkopf & Härtel en 1896, pero estrenada con algunos recortes en Praga en 1897; y la tercera, también en dos actos —con nueva orquestación—, publicada en 1904 por la misma editorial y representada en Bruselas en 1905.

En la actualidad, la Editorial Tritó ofrece dos ediciones de esta ópera de Albéniz: la tercera versión, preparada por José de Eusebio (2004), y la segunda, por Borja Mariño (2012).

³ La obra de Valera cuenta con cuatro adaptaciones cinematográficas, aunque en ninguna de ellas se utilizó la música de Albéniz ni la revisión de Sorozábal. La primera versión la produjo Hesperia Films en Madrid (1925) y está dirigida por Agustín García Carrasco, autor también del guion; la fotografía es de Luis R. Alonso y Juan Pacheco; el reparto lo forman Josefina Tapias, José Romeu, Guillermo Muñoz, María Anaya, Antonio Mata, Juan Nadal, Leo de Córdoba y Adolfo Bernáldez, pero no se conserva ninguna copia de la cinta (sin datos de duración). La segunda producción se realizó en México en 1946 a cargo de Águila Films y Productora Cafisa, bajo la dirección de Emilio Fernández, con guion suyo y de Mauricio Magdalena; la música es de Antonio Díaz Conde, la fotografía de Alex Phillips, el montaje de Gloria Shoemann, la escenografía de Manuel Fontanals y Manuel Torres Torija, y el vestuario de Salvador Bartolozzi; en el reparto están Rosita Díaz, Ricardo Montalban, Fortunio Bonanova, Consuelo Guerrero, Carlos Orellana, Rafael Alcayde, Julio Villarreal y José Morcillo. La película está en el archivo de la Filmoteca Española y la Biblioteca Nacional, pero no está disponible para su visionado; se puede ver en internet: https://www.youtube.com/watch?v=bL_jymzTlg (79 minutos). La tercera versión apareció en España en 1975, producida por Emaus Films y dirigida por Rafael Moreno Alba, también autor del guion; la música es de Stelvio Cipriani, la fotografía de Pedro del Rey y el montaje de Antonio Gimeno y Evan A. Lottman; en el reparto están Sarah Miles, Stanley Baker, Eduardo Bea, María Vico, Vicente Solar, José M^a Caffarel, Cristina Moreno, Eduardo Calvo, Pedro Díez del Corral y María Mahor. La película está en el fondo de la Filmoteca Española y la Biblioteca Nacional, pero no está disponible para su visionado (106 minutos). Existe una cuarta versión de Radiotelevisión Española de 1978, dirigida por Manuel Aguado y adaptación de Felicísimo Valbuena de la Fuente, en cinco capítulos; la música es de Miguel Ángel Tallante; la escenografía es de Francisco Sanz, la ilumina-

ción de Manuel Fernández. La historia fue protagonizada por Tina Sáinz, Jaime Blanch, Luis Prendes, Blanca Sendino, Manuel Tejada, Félix Defauce, Jesús Enguita, Paco Sanz, José Ramón Torremocha, José Antonio Ferrer, Francisco Melgares, Vicente Sangiovanni, Blas Martín y Raquel Rodrigo. La serie se puede ver en RTVE Play (27, 24, 26, 27, 28 minutos).

⁴ Las dos primeras funciones de *Pepita Jiménez*, en la versión de Angelo Bignotti, se hacen en un programa doble que incluye el primer acto y el cuadro primero del segundo de *Dinorah o Il pellegrinaggio a Ploërmel* de Giacomo Meyerbeer, también en versión italiana de Achille de Lauzières, pero cerrando la velada con la nueva obra de Albéniz (5 y 6 de enero). La tercera función incluyó primero el preludio de *Lohengrin*, de Richard Wagner, los bailables de *Henry Clifford* del propio Albéniz y el cuadro primero del cuarto acto de *Gli amanti di Teruel* de Tomás Bretón, en versión en italiano de Angelo Zanardini, para cerrar de nuevo con la nueva ópera de Albéniz (8 de enero). En cambio, el resto de las funciones comienzan con Albéniz, continúan con los bailables de *Henry Clifford* y concluyen con *Cavalleria rusticana*, de Leoncavallo, (9, 11, 12 y 19 de enero).

⁵ Conocido como el Teatro Nacional Alemán de Praga.

⁶ Se representa en un programa doble con la zarzuela en un acto, *San Antonio de la Florida (L'Ermitage Fleuri)*, del propio Albéniz.

⁷ Se representa en un programa doble con la ópera en dos actos, *Nausicaa*, de Reynaldo Hahn. En el texto francés de Mrliaev se indica que «l'action se passe au XVIII^{ème} siècle» y así se lleva a escena. También hay una clara alusión al suicidio del final en francés: «Elle boit le contenu du flacon». Se representa con el cuarto acto de *Andrea Chénier* de Umberto Giordano.

⁸ En Madrid, en 1902, Albéniz ofrece una audición a piano de *Pepita Jiménez* —cantando él mismo todos los personajes— en la redacción del periódico *El Evangelio*, de su amigo Leopoldo Romero; esta audición sirvió para comenzar a gestionar la representación en el Teatro del Retiro, pero al final este proyecto no avanzó y la obra no se escenificó en la capital en vida del compositor.

⁹ El 1964 el reparto publicado en el programa general del Festival de Ópera presenta algunas diferencias con el que aquí incluimos, ya que aparecen dos personajes intercambiados: Antonio Campó (Don Pedro) y Raimundo Torres (Conde); el resto es similar. En 1967, tres años después del estreno, Sorozábal grabará su versión —revisada— de *Pepita Jiménez* con un nuevo reparto: Teresa Berganza (Pepita), Julián Molina (Luis), Inés Rivadeneira (Antoñona), Antonio Blancas (Don Pedro) Víctor de Narké (Vicario), Rubén Garcimartín (Conde de Genezahar), Ramón Regidor (Primer oficial) y Luis Frutos (Segundo oficial); la dirección musical era del propio Sorozábal, junto a la Orquesta Sinfónica de Madrid. Mientras que José Perera se hizo cargo de la dirección del Coro Cantores de Madrid y del Coro de Voces Blancas Solistas, con la colaboración de Lola Rodríguez de Aragón (Columbia, 1967. MCE 831-832).

¹⁰ Los bocetos de escenografía se conservan en el Museo Nacional de Artes Escénicas de Almagro; se reproducen dos en ese libro (página 43). En cambio, no se sabe dónde están los figurines de vestuario de Víctor M^a Cortezo que se ven en el NO-DO dedicado a los Festivales de España y al estreno de esta ópera en 1964.

¹¹ En 2006, seis años antes de esta edición, la Editorial Tritó y la Consejería de Cultura y Deporte de la Comunidad de Madrid prepararon, con el musicólogo y director de orquesta José de Eusebio, su edición de *Pepita Jiménez* que se grabó con el siguiente reparto de voces: Carol Vaness (Pepita), Plácido Domingo (Luis), Jane Henschel (Antoñona), Enrique Baquerizo (Don Pedro) Carlos Chausson (Vicario), José Antonio López (Conde de Genezahar), Federico Gallar (Primer oficial) y Ángel Rodríguez (Segundo oficial); la dirección musical era del propio José de Eusebio, junto a la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Mientras que José Jordi Casas Bayer se hizo cargo de la dirección del Coro de la Comunidad de Madrid y José de Felipe del Coro de Niños de la Comunidad de Madrid (Deutsche Grammophon, 2006. 00289 477 6234).

¹² Estas funciones de la producción de *Pepita Jiménez* fueron premiadas en la octava edición de los Premios Líricos Teatro Campoamor, como la mejor producción de ópera y la mejor dirección escénica.

Conviene señalar que la traducción en español usada en el sobretitulado en esos años procede de la versión que preparó Carlos Lechner para la grabación en inglés de Deutsche Grammophon (2006).

P.22 Josep Aznar (fotógrafo). *Escenas de «Pepita Jiménez»*, dirigida por Lluís Homar y Josep Pons: María José Montiel, Joan Cabero, Jordi Ricard, Àngel Ódena, Francesc Vas, Soraya Chaves, Enric Serra, Alfonso Echeverría, Cor Lieder Càmera de Sabadell, Cor Infantil del Conservatori de Vila-Seca, Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Auditori Jardins del Festival Castell de Peralada, julio de 1996. Escenografía y vestuario de Frederic Amat. Escena Digital de Catalunya. Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre, Barcelona

P.28 Jaime Villanueva (fotógrafo). *Escenas de «Pepita Jiménez»*, dirigida por Calixto Bieito y José Ramón Encinar: Federico Gallar, Nicola Beller Carbone, Marina Rodríguez-Cusí, José Antonio López, Pequeños Cantores, Coro de la Comunidad de Madrid. Sala Roja de los Teatros del Canal de Madrid, mayo de 2013. Escenografía de Rebecca Ringst y vestuario de Ingo Krügler. Prensa de los Teatros del Canal. Comunidad de Madrid

LÍRICA

~

ARTÍCULOS

~

¡UN BESO!

~

GIANCARLO DEL MONACO

Estamos en un pequeño pueblo andaluz en el que un simple beso da pie a un acto de exorcismo, y en el que una persona enferma es acusada de loca. Este es el planteamiento básico de una trama que al mismo tiempo acoge una historia de amor, de violencia, de pasión, de masoquismo, en una espiral de locura que tiene como obligado corolario la muerte.

Después de reflexionar largamente sobre cómo abordar la escena de *Pepita Jiménez*, no solo yo, también con la dirección del Teatro y sobre todo con Daniel Bianco o Jesús Ruiz, mi equipo de trabajo habitual y predilecto, con quienes he creado desde las entrañas, y a través de la herramienta mágica de la sicología, numerosas producciones como *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Elektra*..., hoy todas modelo y memoria indispensable de nuestro quehacer artístico, después de este largo proceso de introspección compartida, surgió una idea.

Considerando cada valioso aspecto en torno a la obra: la partitura, el viejo film, el origen final feliz de Albéniz, el final dramático propuesto por Sorozábal..., sumando toda esa valiosa información general, advertí que haciendo el mismo trabajo que en su momento realizamos en *Las golondrinas*, *La vida breve* o *La tempranica*, era posible sacar adelante *Pepita Jiménez*. Apuntalada, como en aquellas ocasiones, con todos los ingredientes que de forma visible o subterránea la convierten en una crónica de los bajos fondos, tan comple-

jos, del ser humano. De su, a veces, tan oscura idiosincrasia, su singularidad, su carácter más soterrado que sale a la superficie —con alma homicida, fraticida— en el momento más inesperado. Con sus dosis de pasión, de amor, de necesidad o cinismo, de locura, que la hacen, como digo, ciertamente humana.

Es eso. Esa es la sencilla —y a la vez intrínseca— operación matemática. Superstición, más locura, más amor pasional, igual a muerte... Mezcla infernal de sentimientos humanos, que en este caso surgen a causa de un beso —¡un beso!—, y que llevan a los protagonistas, como reos en el patíbulo, al peor de los desenlaces.

En definitiva, la que a ustedes les presentamos es una historia bañada, impregnada de una fuerza extrema que sería imposible sacar adelante si no contáramos con muy buenos intérpretes para armarla y transmitirla como su espíritu dramático y sobrecogedor exige. Y por fortuna los tenemos.

Le invitamos pues a transitar con nosotros el drama, la tragedia de este mundo atroz que tantas perversas verdades revela, de la mano de esta obra maestra de la música que es *Pepita Jiménez*.



~

P.37 *Rodrigo Esteve y Giancarlo del Monaco en los ensayos de «Pepita Jiménez» en la Sala Bristol. (Madrid, 2025). Foto: Gemma Escribano. Archivo Fotográfico del Teatro de la Zarzuela*

GLORIA LÍRICA O MARTIRIO:

PEPITA JIMÉNEZ Y EL IDEAL
DE LA ÓPERA ESPAÑOLA

~

MARIO LERENA

El espectáculo que el Teatro de la Zarzuela recupera como inicio de su presente temporada es fruto de la concurrencia, extrañamente asíncrona, de dos genios de singular carisma: el del gerundense Isaac Albéniz (1860-1909), coloso de la música española de todos los tiempos, y el del donostiarrá Pablo Sorozábal (1897-1988); quien, cada vez con más claridad para quien esto escribe, descuella como el más avezado y lúcido músico teatral en la España del siglo XX, con la obligada venia de Manuel de Falla. Pese a la disparidad de sus talentos y sensibilidades, ambos autores compartieron algunas inquietudes y rasgos comunes, como su heterodoxia creativa y una contumaz independencia de pensamiento, muy crítico con las realidades culturales y espirituales de nuestro país. Esta sutil afinidad, sin duda, inspiró a Sorozábal su acercamiento al legado de Albéniz, a quien no dudó en reconocer como «nuestro primer músico».¹

En prueba de esta admiración, Sorozábal ya había reestrenado en 1954, al frente de su propia compañía, la primera y última incursión lírica de Albéniz sobre las tablas madrileñas: su malograda zarzuela *San Antonio de la Florida*, de 1894; versionada y reorquestrada para la ocasión, debido al extravío de los materiales de orquesta originales. Tras esa arriesgada iniciativa, la posibilidad de exhumar de igual modo *Pepita Jiménez* —la única ópera de ambiente español que firmara Al-

béniz— era negociada con sus herederos al menos desde comienzos de 1958.² Un año después, en vísperas de la conmemoración del centenario de Albéniz, Sorozábal ya había completado el primer borrador de tal adaptación.

No obstante, es preciso señalar a una tercera figura como copartícipe y mediadora imprescindible en este proyecto de recuperación y revisión de la obra albeniciana: nos referimos a la insigne soprano, pedagoga y empresaria riojana Lola Rodríguez de Aragón (1910-1984); un personaje imprescindible en el resurgimiento lírico español de la segunda mitad del siglo XX, mucho menos recordado de lo que merecería. En efecto, Lola no solo destacó como exquisita intérprete, sino como activa promotora de la vida musical madrileña de posguerra, fomentando distintas campañas líricas, así como la creación del Coro de Radio Nacional de España —embrión del futuro Coro de Radio Televisión Española— y de la prestigiosa Escuela Superior de Canto de Madrid, concebida por ella en 1963 y materializada en 1970. Desde su cátedra del conservatorio madrileño, formó, además, a una impresionante nómina de históricas cantantes, como Ana María Iriarte, Inés Rivadeneira, Toñy Rosado, Isabel Penagos, Celia Langa, su sobrina Ana M^a Higuera, Teresa Tourné o la más celebrada de todas ellas, Teresa Berganza —quien acabaría grabando el papel estelar de la obra que comentamos—.





Un estreno de campanillas: Madrid, 1964

Gracias a su tesón y prestigio, Rodríguez de Aragón sucedió entre 1958 y 1960 a José Tamayo como empresaria y directora artística del Teatro de la Zarzuela, recién adquirido y remozado por la Sociedad General de Autores. Fue desde ese puesto —extraordinario e insólito para una mujer en la época franquista— desde donde entabló contacto con Pablo Sorozábal, a quien solicitó como primer estreno la primicia de su comedia lírica *Las de Caín* y, más tarde, una revisión en clave nacionalista del clásico de Barbieri *Pan y toros*, presentada por su compañía en el madrileño parque del Retiro en 1960. El maestro, aún conmocionado por la reciente y prematura muerte de su esposa, la actriz y cantante Enriqueta Serrano, encontró entonces en Lola una figura de providencial

apoyo, amiga y confidente, cuya inteligencia y criterio estimaba en grado sumo, y a cuya memoria dedicaría su propia autobiografía, *Mi vida y mi obra*.

Por fin, en 1964, Lola Rodríguez volvió a confiar en el concurso de Sorozábal para uno de sus proyectos más ambiciosos: la organización de un Primer Festival de Ópera con sede en el Teatro de la Zarzuela y en colaboración con la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, recién creada a imagen de la emergente Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, ABAO. Tras algunos tanteos fallidos, la iniciativa pudo llevarse a cabo gracias a la conmemoración, ese mismo año, de lo que la propaganda oficial del régimen proclamó como «XXV Años de Paz». Aprovechando dicha coyuntura, Lola logró una decisiva subvención del Ministe-



rio de Información y Turismo. Como era de esperar, la campaña, desarrollada entre mayo y junio de aquel año, fue publicitada con todos los honores y supuso un éxito artístico sin precedentes. El cartel incluyó cinco títulos emblemáticos del repertorio europeo: *Tosca*, *Il trovatore*, *Les pêcheurs de perles*, *La bohème*, *Fausto*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* —en lo que constituyó el debut madrileño de Berganza—, y *La cenerentola*. Una única obra española, inédita en Madrid, se sumaba a esta lista: la histórica *Pepita Jiménez* de Albéniz en una «nueva versión» de Pablo Sorozábal.

Como bien puede apreciarse, tal estreno suponía un hito de primera magnitud en los anales líricos de la capital. Tras décadas de errática política cultural al respecto, el selecto público madrileño volvía a disfru-

tar de una temporada operística oficial en condiciones de dignidad y decoro rara vez vistas desde la infausta clausura del Teatro Real, en 1925. Con ello, además, las autoridades ansiaban exhibir una muestra simbólica del despegue desarrollista del país. Se trataba de un momento crucial en el largo proceso de patrimonialización institucional del teatro lírico nacional: precisamente a finales del año anterior se había aprobado por decreto la compra del Teatro de la Zarzuela por parte del Estado con vistas a instaurar en él una Compañía Lírica Nacional; proyecto que no se completaría hasta 1970.

Era preciso, por tanto, que la única y desconocida pieza española de tan histórica campaña operística brillara a la altura de las circunstancias, aguantando el pulso y la comparación frente a los grandes clásicos consa-

grados internacionalmente, sin desmerecer su impronta nacional. Dos jóvenes estrellas encabezaron el reparto de las dos funciones de gala que se ofrecieron: Pilar Lorengar y Alfredo Kraus; quienes, bajo la batuta del maestro Sorozábal, recibieron la ovación del ministro Fraga y la esposa del dictador, Carmen Polo, entre una multitud de críticos y aficionados. Conviene subrayar que la participación de Sorozábal en dicho evento habría resultado poco menos que impensable sin el empeño de Lola Rodríguez de Aragón, habida cuenta de su reconocida condición de disidente franquista, repetidamente «cancelado» desde instancias oficiales.

Heterodoxia y canon: a la busca de un modelo operístico español

Es difícil calibrar desde una perspectiva actual hasta qué punto podía resultar preciso y pertinente a mediados de la pasada centuria manipular la obra original de Albéniz como paso previo a su asimilación al exiguo canon operístico español. No obstante, un cotejo de las dos versiones que editó el músico catalán entre 1896 y 1904 —que no han sido reivindicadas desde criterios musicológicos más puristas hasta el siglo XXI— afloran algunos trazos heterodoxos que podían comprometer su aceptación pública en una España aún en vías de desarrollo y muy alejada de las coordenadas culturales en que su autor se había desenvuelto. La fama del compositor, además, se resentía —entonces, y hasta tiempos recientes— de algunos prejuicios o lugares comunes que han lastrado la recepción de su ingente legado.

La primera de estas reservas, que acompañó a Albéniz durante toda su carrera, era su

consideración como autor eminentemente pianístico, sin dominio técnico de la gran orquesta. Semejante argumento se desmonta por sí solo a la vista —y escucha— de partituras de madurez como la propia *Pepita*. Sorozábal, de hecho, no acometió una reorquestación integral de la obra como hiciera en *San Antonio de la Florida*, aunque sí la revisó de acuerdo con su criterio y experiencia, añadiendo una celesta a la plantilla original y reescribiendo ciertos pasajes. Con ello, quizás, se buscaba también eludir el pago de regalías a la casa editora de los materiales originales, la alemana Breitkopf & Härtel. Esta cuestión ya había preocupado al maestro en la década de 1940 cuando, en plena autarquía cultural y económica, abogó públicamente por nacionalizar el catálogo musical de Falla; una sugerencia que el propio Manuel de Falla, desde su exilio argentino, acogió con simpatía.³

Por otro lado, la crítica tradicional cargó siempre con verdadera inquina —y cierto desdén xenófobo— contra la impericia literaria de los textos y libretos que, como en el caso que nos ocupa, le suministraba su generoso mecenas, amigo y colaborador Francis Money-Coutts; un acaudalado aristócrata británico cuya asociación con Albéniz pronto sería calificada de pacto «fáustico» o «mefistofélico». Al margen de la discutible calidad de sus versos —que jamás fueron cantados en su idioma original, sin ser esta una cuestión de excesiva transcendencia para juzgar la calidad de ninguna ópera—, hay que reconocer a Coutts su destreza a la hora de condensar la novela original de Juan Valera —de argumento leve y moroso, con continuas digresiones psicológicas y morales— en una sucesión lineal, senci-





lla y coherente de escenas que se ajustan de forma ejemplarmente sintética a las tres unidades clásicas de acción, lugar y tiempo; convenientemente aderezadas de situaciones y tipos pintorescos. Es cierto, no obstante, que la sustancia dramática del libro en el que se basaba era escasa, y que su desenlace resultaba un tanto abrupto. Valera mismo recelaba de las posibilidades de adaptar las sutilezas de su prosa a la escena lírica, advirtiendo que «no es su asunto ni dramático, ni cómico, ni para puesto en música»;⁴ y el propio Albéniz acabó por reconocer que «el libro no logra interesar más que en la última escena».⁵

A ello hay que sumar el discutido sentido dramático del compositor; de quien, ya a propósito del aplaudido estreno londinense de su opereta inglesa *The Magic Opal* (1892), había reparado George Bernard Shaw que «no pone música desde el punto de vista del comediante».⁶ En opinión de Sorozábal, «Albéniz se olvidaba de la acción teatral y abandonaba a sus personajes parados en escena, interrumpía el diálogo, para explayarse él a sus anchas en la orquestación». Esta difusa dramaturgia musical posee sin duda cierto encanto poético y ambiental, pero supone cuando menos un reto para cualquier director de escena. Su inspiración vocal, en cualquier caso, siempre fue la de un ferviente wagneriano; corriente en boga en los círculos modernistas finiseculares en que se movía el músico, pero que, medio siglo más tarde, carecía ya de actualidad, y mucho menos gozaba de la aceptación general del público en una España privada durante décadas de una regular cultura operística. Muestra de ello era el reciente fiasco de los madrileños Amigos de la Ópera en su preliminar tentativa de promover funciones de Wagner en el Teatro de la Zarzuela.⁷

Ahora bien, el principal escollo para reconocer en *Pepita Jiménez* una auténtica ópera española era el de su idioma: concebida en inglés, la obra fue estrenada en italiano en el Liceu barcelonés en 1896; cantada en alemán en Praga al año siguiente y, más tarde, en francés en Bruselas (1905) y París (1923). Este asunto no parece haber inquietado lo más mínimo al muy cosmopolita Albéniz, quien, al contrario que su maestro Pedrell o su amigo Tomás Bretón, jamás postuló ningún tipo de manifiesto teórico acerca del teatro lírico nacional. En cambio, no tuvo el menor reparo en escribir otras piezas sobre textos y asuntos ingleses y franceses, con la vista puesta en su carrera internacional; distanciándose de la escena musical española con creciente escepticismo desde, al menos, el fracaso de *San Antonio de la Florida* en Madrid. Sin embargo, la cuestión lingüística era un aspecto muy sensible para varias generaciones de compositores formadas al calor ideológico del nacionalismo musical español; más aún tras la afrentosa polémica provocada por la obligada traducción al italiano de *Los amantes de Teruel*, de Bretón, para su estreno en el madrileño Teatro Real, en 1889.

La «nueva versión»

Era imperioso, por tanto, realizar una versión española del libreto de *Pepita Jiménez*; tarea ingente que el propio Sorozábal acometió, de forma muy libre. Para ello tomó como punto de partida el texto franco-italiano de la tardía edición de 1924 publicada por la casa Max Eschig —cuyo catálogo, por cierto, también incluía los *Deux Esquisses Basques* (1930) del joven Pablo—. Además, tuvo a mano la primera edición de 1896, con cantables en inglés y alemán⁸ idioma que

manejaba con soltura, tras más de una década de estancia formativa en Leipzig—. Cabe preguntarse, por otro lado, si pudo contar con la discreta asistencia de su hijo Pablo Sorozábal Serrano; quien, además de compositor, llegaría a ser un reputado escritor y traductor de alemán.

Lo cierto, en cualquier caso, es que el veterano músico siempre se había mostrado muy implicado en la selección y ajuste de sus libretos, y acababa de entrenarse en una tarea similar al revisar sus coros vascos de juventud, que tradujo cuidadosamente del euskera al castellano para su inmediata edición inglesa de 1960, a cargo de la editorial neoyorquina Witmark & Sons. No obstante, Sorozábal no se atuvo en esta ocasión a la prosodia melódica original, puesto que, en su lugar, optó por reescribir también las líneas vocales albenicianas casi en su totalidad; inspirándose, eso sí, en células melódicas extraídas de la propia partitura. Con ello se trataba de ofrecer al público un melodismo más lírico y amable; algo más meridional que wagneriano, y con mayor lucimiento para los solistas; siempre sobre la base del exuberante tejido sinfónico original.

Aun así, también este continuo discurso conductor de la orquesta fue alterado a discreción: no solamente se reestructuró su contenido en tres actos de similar duración —frente a los dos grandes actos de la versión final de Albéniz—, sino que se realizaron cortes de diversa entidad; especialmente acusados en el primer acto. En general, Sorozábal tiende a suprimir momentos que pudieran resultar redundantes o abstrusos

para el oyente, siguiendo el proceso de síntesis formal y ascesis expresiva que acostumbra a aplicar a su propia producción, muy alejada de la estética wagneriana que impregnaba la ópera en su concepción original. De algún modo, trataba la música de Albéniz según el mismo principio que, con su característica ironía, sostendría en referencia al ídolo alemán: «A Wagner, que es un genio de la música, le daría unas tijeras y le diría: “de aquí a aquí, ¡fuera!” Porque se puede ser un genio, pero no un pesado».⁹

Algunos de estos pasajes cortados, no obstante, quedarían reubicados como meras acotaciones sinfónicas. Así, se añaden sendos preludios a los actos primero, segundo y tercero de la obra. El primero de ellos expone el impetuoso y atormentado tema del seminarista Luis, dejando entrever que la voluntad del protagonista masculino se impondrá a los deseos de Pepita, al contrario que en la obra original. Por su parte, el tenso preludio del segundo acto parece sugerir la violencia del duelo entre los dos rivales amorosos, que el libreto diluye y escamotea a la vista del espectador. Mención aparte merece la conversión escénica del primigenio intermedio del segundo acto en un delicado «Nocturno», cuyos efectos lumínicos Sorozábal anotó con sumo detalle.

Además, en una última revisión inmediatamente posterior a las representaciones de 1964 pero previa a la excelente grabación dirigida para la discográfica Columbia en 1967, Sorozábal introdujo una intervención aún más drástica, al sustituir el soliloquio de Luis del comienzo del tercer acto por una romanza de nuevo cuño («Aquí la co-



nocí»), más convencional, aunque perfectamente mimetizada en el andalucismo musical de Albéniz. Curiosamente, esta página recuerda a la romanza «Henchido de amor santo» que el también seminarista Lázaro entonaba en una escena análoga de *La Dolores*, de Tomás Bretón, una ópera estrenada con gran éxito el mismo año de 1895 en que Albéniz y Money-Coutts pergeñaban su *Pepita*.

«No, Pepita, no sueñas»: muerte y transfiguración de una heroína lírica

Más allá de todas las manipulaciones mencionadas, hay un último elemento que altera la primigenia concepción operística de forma definitiva y radical: la transformación del conocido final feliz de la novela de Valera en un desenlace funesto, en el que nuestra heroína se suicida por amor. La idea de un posible envenenamiento por parte de la



protagonista aparecía sugerida, como mera tentativa, en la última traducción francesa del libreto, realizada para su representación parisina de 1923 y publicada, como queda dicho, por Max Eschig al año siguiente. Sorozábal aún subrayaría el dramatismo de esta escena en su definitiva revisión para el disco, añadiendo una última página de apasionada agonía en brazos del desconsolado Luis. Para el músico vasco, esta alternativa resultaba más digna, decorosa y «verista» que la visión de Pepita como sibilina seductora, en lo que él calificaba despectivamente como final «de *novela rosa*»;¹⁰ una expresión de resabio marcadamente sexista que merece la pena desarrollar.

En efecto, hace décadas que la crítica feminista denunció como misógina la obsesiva predilección de los autores de ópera por aniquilar en escena a sus protagonistas femeninas. Tal y como señaló Catherine Clément en *La ópera o la derrota de las mujeres* (1979), resulta perturbador que el momento culminante y más aplaudido de tantos espectáculos operísticos coincidiera con la muerte, más o menos violenta, de una mujer insumisa o, al menos, en conflicto ante las normas establecidas. A esta visión crítica, no obstante, puede objetarse que, pese a su engañoso exterminio final, la escena lírica se recrea en presentar y enaltecer a estos personajes femeninos transgresores y de fuerte carácter. Gracias a ellos, sus intérpre-

tes lograron empoderarse y ser glorificadas como auténticas divinidades del canto, ensanchando la imagen pública de las mujeres hacia horizontes más aperturistas.

Desde este prisma, su sacrificio final puede entenderse más bien como una forma de sublimación heroica, al modo de los antiguos héroes de la tragedia ática o de los santos mártires del catolicismo, cuyos sangrientos tormentos fueron representados y venerados con fervor en las iglesias barrocas de la Contrarreforma. Es difícil, por ejemplo, concebir un planteamiento que incline hacia una mayor simpatía por una protagonista «descarriada» que el de *La traviata*, enfrentada al cruel orden burgués y patriarcal que encarna su antagonista Germont. Además, en este y otros casos, como la propia *Pepita*, tales heroínas se presentan ante el público como agentes activos con voz propia y una muy carismática presencia escénica, al contrario que en sus precedentes puramente literarios, donde aparecen tan solo como objeto pasivo de contemplación, enjuiciamiento y deseo masculinos.

Con todo, más allá de sus posibles implicaciones ideológicas, no hay que perder de vista que estos feminicidios líricos parecen responder en primera instancia a una pura convención de género teatral, aplicable solo al caso de la ópera seria romántica y posromántica. El propio Sorozábal no había tenido ningún reparo en presentar finales asimilables al de una «novela rosa» en su reciente comedia lírica *Las de Caín* (1958) o en sus aplaudidas operetas *Katiuska* (1931) y *Black, el payaso* (1942): no en vano consideraba que el género de la opereta «puede e incluso debe ser convencional y oler

a perfume».¹¹ En el caso del repertorio de zarzuela y, sobre todo, del género chico, nos encontramos con una copiosa galería de mujeres de rompe y rasga que exhiben comportamientos a menudo heterodoxos sin que por ello se ponga en tela de juicio su dignidad inalienable ni su derecho a un desarrollo personal pleno y feliz, pese a rozar el escándalo —como la velada prostitución de Casta y Susana en *La verbena de la Paloma*, de 1894— o sumergirse de lleno en él —piénsese en las respectivas madres solteras de los sainetes *La Dolorosa* (1930), de José Serrano, y *Entre Sevilla y Triana* (1950), del propio Sorozábal—.

Existe, por fin, un tercer arquetipo intermedio entre el de estas heroínas populares y el de las trágicas mujeres de la gran ópera: el de las modosas muchachas que, con astucia característica, logran sus propósitos mediante ingeniosas artimañas, rindiendo la voluntad de los hombres sin perder su decoro ni enfrentarse de manera abierta a las convenciones burguesas. A este perfil, propio de óperas cómicas y bufas —la Rosina de *Il barbiere di Siviglia*— o zarzuelas de alto copete —*Doña Francisquita*—, respondía la Pepita original de Albéniz, Coutts y Valera; presentada con mucha propiedad como «comedia lírica» en un acto —en su versión original de 1896—, aunque ampliada a dos actos inmediatamente después.

Al expandir su estructura hasta los tres actos y conferir un cariz trágico a su trama, Sorozábal apuntaba, ante todo, a una elevación del estatus simbólico de la pieza, tratando de equipararla a los monumentales melodramas de la tradición lírica europea, que estaba resurgiendo con fuerza en todo

A L'OPERA-COMIQUE

NAUSICAA

Opéra en deux actes, poème de M. René Fauchois, musique de M. Reynaldo Hahn, représenté le 18 juin 1925.

Distribution :

Ulysse	MM. FROST ALBERT	Nausicaa	Mmes MARTHE DAVALL	Dydée	Mme ESTANÉ
Le Roi	VIGUÉE	Pallas	MATHIEU CALVET	Achille (rôle dansé)	Mlle ROSE
L'aide	DE CHÉRY	La Reine	FERRAT	Ulysse (rôle dansé)	Mlle LUDRÉ
Premier Serviteur	DEVAL	Egle	REVELL		
Deuxième Serviteur	THIRRELL	Chloris	COFFIER		

L'orchestre sous la direction de M. ALBERT WOLF.

La belle légende du retour à Ithaque méritait d'être célébrée par un Monteverde ou un Fauré. Puisque ces deux grands musiciens nous ont donné *Il Ritorno d'Ulisse et Penelope*, ne devons-nous pas nous déclarer satisfaits et faut-il féliciter M. Fauchois de porter au théâtre l'épique, d'ailleurs charmant, de la rencontre, dans l'île des Phéaciens, du subtil guerrier grec et de Nausicaa aux bras blancs ?

Cette aventure qu'Homère s'est plu à narrer en quelque deux mille vers, si elle favorise les développements épiques, ne contient par contre aucun élément dramatique, ou plutôt elle n'en contient qu'un et c'est précisément celui que M. Fauchois a négligé de conserver.

Vous vous rappelez que, dans l'*Odyssée*, Ulysse, poursuivi par la colère de Neptune, est pris par une tempête furieuse, voit son vaisseau brisé et qu'il atterrit enfin, au bout de trois jours, en l'île de Skérie. Il apparaît à la fille d'Akinoüs : « défiguré par l'écume de la mer. » Mais Nausicaa ordonne à ses compagnons de baigner l'étranger, et de le vêtir somptueusement. Or Ulysse, grâce aux vêtements qu'on lui a donnés, et grâce à l'influence de la Minerve, retrouve une telle noblesse, tant de beauté et de majesté que la princesse ne peut pas ne pas en être frappée. Cette transfiguration soudaine a tous les caractères d'un coup de théâtre. Elle justifie la sympathie que la jeune phéacienne éprouve pour l'étranger et même ce très léger sentiment auquel Homère semble vouloir faire allusion et que M. Fauchois transforme en un véritable amour.

Privé de tout ressort dramatique, le poème demeure un peu languissant. On y voit Ulysse, protégé par Pallas, échouer après son naufrage dans l'île phéacienne. Nausicaa, tandis qu'elle joue à la balle avec ses

compagnes, aperçoit l'infortuné et l'emmène au palais du roi, son père. Akinoüs accueille avec générosité cet hôte inconnu, donne des fêtes en son honneur et lui procure l'occasion de montrer son adresse et sa force exceptionnelles. Cependant Ulysse, ému par le récit, que fait Nausicaa, de la prise de Troie, se fait connaître. Chacun rend hommage au héros. L'époux de Pénélope, grisé par cette vie facile et sensible au charme de la vierge royale qui le regarde avec admiration, n'est plus uniquement préoccupé de regagner Ithaque, mais Pallas le rappelle au sentiment du devoir et le héros s'embarque sur un navire chargé de présents tandis que Nausicaa, le voyant s'éloigner, demeure éplorée.

La musique de M. Reynaldo Hahn est celle que l'on pouvait attendre du compositeur des *Enfances Latines*.

La partition de *Nausicaa* témoigne de la même élégance, elle dégage la même impression de sérénité et de simplicité apparente. A l'écouter attentivement, on croirait qu'elle est ordonnée avec un soin extrême par un artiste qui n'a pas commenté, sans une respectueuse émotion, un texte aussi véritable.

L'interprétation d'une telle musique n'est pas sans difficulté. Malgré le talent éprouvé des chanteurs chargés des rôles, il ne semble pas que la perfection fût atteinte dès les premières représentations, sinon par M. Vieuille, dont la voix et le talent ignorent toute

défaillance. Quant à la mise en scène réservée à cet ouvrage, elle défie tous les efforts tentés à notre époque, pour embellir au théâtre la "part des yeux" et se retire systématiquement à une conception abandonnée désormais par les dessinateurs pour boîtes de dragées.



Photo B. Simon.
M. Reynaldo Hahn.

PEPITA JIMENEZ

Comédie lyrique en deux actes et trois tableaux d'après la nouvelle de M. Jean Valera, par M. F.-B. Money-Coutts, version française de Joseph de Marliave, musique d'Isaac Albéniz, représentée le 18 juin 1925.

Distribution :

Don Luis de Vargas	MM. Max Bussy	Le Curé	MM. EUGÈNE	Pepita Jimenez	Mmes CARRÉ
Don Pedro	ARLON	Première Officière	GOVAT	Ancré	LUCIENNE ESTÈVE
La Révérende	DETRE	Deuxième Officière	DELMAS	L'Orchestre	sous la direction de M. ALBERT WOLF.

Le sujet de *Pepita Jimenez* est assez spécial. Il nous apparaît comme le développement exagéré de la scène de Saint-Sulpice dans *Manon*. On y voit un certain don Luis hériter entre la séduisante et la douce veuve Pepita. Le célibat religieux semble l'emporter sur le sacrement de mariage, grâce aux exhortations du révérend. Cependant don Luis se bat en duel avec un capitaine enclin à parler légèrement de la vertu des femmes, finalement il renonce aux ordres pour se marier avec Pepita.

Un tel conflit aurait pu paraître passionnant à de certaines époques ou, même à l'heure actuelle, dans certains pays, il nous laisse indifférents, c'est dans toute l'acceptation du terme l'intrigue artificielle, la péripétie essentiellement théâtrale qui retient très vaguement la vie réelle et n'a pas la valeur d'une fiction poétique. C'est donc par le détail seul qu'un tel drame eût pu satisfaire notre curiosité. A la scène, ces détails, s'ils existaient, disparaissent complètement et n'était le geste gracieux des enfants qui offrent des fleurs à Pepita et qui dansent devant elle, on n'en pourrait point citer.

C'est donc sur la musique seule qu'il faut compter pour donner du prix à cette œuvre. Celle qu'Albéniz inventa est chantante, plaine et tout aimable, mais des plus banales et fort opposée à celle que l'on attendait du compositeur d'*El Alcañiz*. Elle plaira vraisemblablement beaucoup aux auditeurs les moins musiciens qui seront heureux d'applaudir un auteur peu sévère et coté. Pourtant leur suffrage n'a rien, malgré l'apparence, qu'à un résultat de ces vérités italiennes pour la popularité n'a pas de bornes et que les artistes jugent sévèrement. Au demeurant la partition d'Albéniz a le mérite de ne pas être ennuyeuse, et les danses qu'elle renferme n'ont pas laissé de charmer les oreilles non blasées. Enfin la représentation de *Pepita Jimenez* n'a pas été superflue. Depuis très longtemps on nous promettait un chef-d'œuvre inouï, la déception était cruelle de toujours ignorer, nous le connaissons désormais et nous voilà bien guéris de nos illusions.

L'interprétation de *Pepita Jimenez* a été confiée à Mmes Marguerite Carré et Lucienne Estève, à MM. Max Bussy, Arlzon, Bourdin, Goavec, Delmas et à M. Dupré qui, dans le rôle du "Révérend", est remarquable.

Maurice Bex.



NAUSICAA : Divertissement du second acte

NAUSICAA

PEPITA JIMENEZ



De haut en bas : XANTHE (M. Albert). — PALLAS (Mlle Calvet). — NAUSICAA (Mlle Davell). — DON PEDRO (M. Aréna).



Une scène de PEPITA JIMENEZ.

Photo: F. Bissol.



el mundo occidental, tras su práctico colapso en el período de entreguerras. Modelos de este paradigma eran los dos autores italianos que le habían precedido en la campaña madrileña de 1964, Puccini y Verdi; dos compositores teatrales a los que Sorozábal tenía en particular estima.¹² El resultado es una pulida ópera de cuño verista —corriente con la que el original mantenía cierta distante concomitancia en virtud de su ambientación costumbrista— luminosa y pasional a partes iguales; más fluida y eficaz, aunque un punto menos audaz, que la primigenia obra de Albéniz, y muy disfrutable para cualquier público melómano.

Coda: sombras de realidad, luces que hechizan



Existían, por supuesto, razones extra artísticas que podían aconsejar la inmólación final de Pepita y sus deseos. Nacida en la liberal atmósfera finisecular, *Pepita Jiménez* sugiere un sutil subtexto anticlerical, muy común en el teatro lírico español decimonónico, que tanto el masónico Albéniz como el irreverente Sorozábal compartían en su fuero interno. Por más que el padre Federico Sopeña se afanase en justificar que don Luis es «un seminarista sin órdenes mayores, plenamente libre por lo tanto»,¹³ es obvio que su seducción por parte de un viuda joven y rica podía generar recelos en la pacata y nacionalcatólica España del franquismo.¹⁴ De hecho, en los años cuarenta este tipo de reparos morales había arruinado la carrera teatral de una ambiciosa zarzuela de temática muy similar, *Monte Carmelo* (1940), de Federico Moreno Torroba; quien, además de encarnizado rival de Sorozábal, acababa

de ser nombrado comisario oficial del Teatro de la Zarzuela. En aquella ocasión, el propio Torroba había urgido a sus libretistas, el tándem Fernández-Shaw y Romero, a enmendar el argumento de su propia creación, antes de que las autoridades censuraran, de forma temporal, uno de sus momentos cumbre.¹⁵

A decir verdad, en una sociedad donde las mujeres pasaban de la tutela paterna a la del marido sin autonomía para disponer de su dinero, viajar, o trabajar fuera de casa, el sueño de un final feliz para Pepita podía resultar tan fantástico como imaginario para las hijas de Bernarda Alba en la tragedia lorquiana. Por mucho que, en 1965, la popular Concha Velasco apuntase tibias y aún ilusorias formas de liberación en su *hit* «La chica ye-yé», la realidad vigente seguía siendo la que en 1943 lloraba la protagonista del sainete sorozabaliano *Don Manolito*: «Ni elegir una puede su carcelero».

En cualquier caso, es evidente que el desengañado Sorozábal de posguerra no compartía la amable poética idealista que había inspirado a los autores de la primera *Pepita*, con su afán por «pintar las cosas no como son, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo», según resumía el propio Juan Valera en el prólogo de su novela. Entre otras amarguras, sin duda, ensombrecía su ánimo el recuerdo de la inesperada desaparición de su compañera de vida y de fatigas artísticas, Enriqueta; fallecida en 1958 por una súbita intoxicación alérgica: a ella dedicó el maestro su revisión de la ópera de Albéniz.

A la postre, Sorozábal lamentó que tantos esfuerzos se viesan recompensados con dos únicas representaciones, sin que la obra volviese a reponerse, hasta nuestros días. Aun así, y pese a su convicción de que «escribir una ópera en España es como poner una fábrica de congeladores en el Polo Norte»,¹⁶ el compositor continuó comprometido con el ideal de la ópera española hasta el fin de sus días. Tras firmar la versión definitiva de su «ópera chica» *Adiós a la bohemia* en 1961 y grabar *Pepita* en 1967, enfocó sus energías en completar un proyecto aún más ambicioso y personal: la elaboración de un «drama lírico popular» sobre el histórico *Juan José*, del dramaturgo socialista Joaquín Dicenta; un proyecto que el mismísimo Isaac Albéniz había acariciado ya a finales de 1895, justo después de componer su *Pepita Jiménez*, y al que Sorozábal puso punto final en 1969. Desde la distancia de un vertiginoso abismo histórico de más de medio siglo, el músico vasco sostenía así la mirada frente a su admirado colega, y recogía su testigo para proyectarlo hacia el futuro: *Juan José* no pudo ser representada hasta el año 2016, cuando esta misma casa acogió su estreno; la definitiva revisión de *Pepita* sube ahora a escena por vez primera.

NOTAS

~

¹ Pablo Sorozábal. *Mi vida y mi obra*. Madrid, Alianza, 2019, p. 294.

² Walter Aaron Clark. *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid, Turner, 2002, p. 303

³ P. Sorozábal. *Op. cit.*, p. 277.

⁴ W. A. Clark. *Op. cit.*, p. 333.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁷ Javier Martínez Luengo. «Descubriendo la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid», vol. 2, nº 3 (marzo, 2015): <https://revistamusicaautonoma15.wordpress.com/2015/03/01/descubriendo-a-la-asociacion-de-amigos-de-la-opera-de-madrid/>.

⁸ En sus memorias Sorozábal se refiere por error a una inexistente edición alemana «en francés e inglés» (Sorozábal. *Op. cit.*, p. 333): Breitkopf & Härtel publicó una primera partitura vocal en inglés y alemán en 1896, y otra solo en francés, al año siguiente.

⁹ Juan José Ugalde Fernández. «Entrevista a Pablo Sorozábal», *Txistulari*, 124, 1985, p. 4.

¹⁰ P. Sorozábal. *Op. cit.*, p. 331.

¹¹ *Ibid.*, p. 215.

¹² Carlos Ruiz de Silva. «Pablo Sorozábal a los noventa años», *Ritmo*, vol. LVIII, nº 58, octubre, 1987, p. 17.

¹³ Federico Sopena. «Pepita Jiménez». En Albéniz, Isaac / Sorozábal, Pablo: *Pepita Jiménez* [disco de vinilo]. San Sebastián, Columbia, 1967.

¹⁴ Resulta significativo que, desde la temprana película muda dirigida por Agustín García Carrasco para Hesperia Films en 1925, hubiera que esperar hasta 1975 para ver en la gran pantalla una adaptación cinematográfica española de un argumento tan afamado como el de *Pepita Jiménez*, a cargo del director Rafael Moreno Alba. Otra versión anterior, de 1946, fue rodada en México por Emilio Fernández, sin que tengamos constancia de su estreno en España (véase la nota 3 de la página 32).

¹⁵ Cfr. Fernández-Shaw: *La aventura de la zarzuela: memorias de un libretista*. Madrid, Ediciones del Orto, 2012, pp. 249-58. Un examen del expediente de censura de la obra evidencia que esta zarzuela tan sólo fue censurada de forma tardía y pasajera, en 1945 (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares: Caja 73/08155, Archivo 97/39).

¹⁶ P. Sorozábal. *Op. cit.*, p. 355.

IMÁGENES

~

P.39 Ramon Casas (dibujante). *Retrato de Albéniz con 34 años*. Óleo sobre lienzo, copia posterior a 1894 de Laura Albéniz. Manuscrito: «A I. Albéniz. Barcelona, 94 / R. Casas». Fotografía: Jordi Mas. Museu Isaac Albéniz de Camprodon (MIAC), Girona

P.40-41 Josep Castells, Amalio Fernández (escenógrafos). *Escenografías para «Pepita Jiménez»: Primer acto. Jardín andaluz. Segundo acto. Interior de la casa*. Fotografías sobre papel albúmina, 1926. (Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Temporada 1925-1926) Arxiu de la Societat del Gran Teatre del Liceu (Universitat Autònoma de Barcelona)

P.43 Vicente Viudes (escenógrafo) *Bocetos para la escenografía de «Pepita Jiménez» de Albéniz: Primer acto (Escena de día) y Segundo acto (Escena de noche)* (Madrid, Teatro de la Zarzuela). Acuarelas sobre papel, 1964. Museo Nacional de Artes Escénicas (MNAE), Almagro

P.44 Ramon Casas (dibujante). *Retrato del escritor Juan Valera*. Dibujo con carboncillo y pastel sobre papel, 1904. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

P.47 Anónimo (fotógrafo). *Haciendo música: en el patio del Establecimiento de Instrumentos de Música de Ambrosio Díaz: (de pie, izquierda a derecha) Un empleado de la tienda, Enric Morera, Ambrosio Díaz y Leopoldo Bárcena; sentado, Isaac Albéniz*. Fotografía, hacia 1894 (San Sebastián, Avenida de la Libertad) Fondo de Juan José Aguirreche-Sebas Agirretxe. Eresbil. Archivo Vasco de la Música en Errenteria, Gipuzkoa

P.48 A. García (ilustrador). *Cartel publicitario de la película muda «Pepita Jiménez», de Agustín García Carrasco: partida de ajedrez del Vicario y Pepita Jiménez, junto al Conde de Genazahar y Pedro Vargas*. Litografía a color, 1925-1927 (Valencia, Litografía J. Ortega. Hesperia Films). Archivo de la Filmoteca Valenciana. Generalitat Valenciana

P.50-51 Maurice Bex (crítico teatral), Henri Manuel (fotógrafo). «A l'Opéra-Comique. *Nausicaa*. Reynaldo Hahn, *Pepita Jiménez*. Isaac Albéniz», *Le Théâtre et Comedie Illustré*. 26^e Année. N^o 20. Agosto, 1923, pp. [14-15]. Gallica. Bibliothèque Nationale de France, París

P.52 Isaac Albéniz (composición). *Reducción de la partitura de «Pepita Jiménez», versión de Pablo Sorozábal: Preludio, Dúo final*. (Madrid, Teatro de la Zarzuela). Impreso de la copia manuscrita, 1964, pp. 2, 182. Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, Madrid

«NO SÉ LO QUE PASÓ EN MÍ»

(FRAGMENTO)

~

JUAN VALERA

Nescit labi virtus

6 de Junio

La nodriza de Pepita, hoy su ama de llaves, es, como dice mi padre, una buena pieza de arrugadillo: picotera, alegre y hábil como pocas. Se casó con el hijo del Maestro Cencias, y ha heredado del padre lo que el hijo no heredó: una portentosa facilidad para las artes y los oficios. La diferencia está en que el Maestro Cencias componía un husillo de lagar, arreglaban las ruedas de una carreta o hacía un arado, y esta nuera suya hace dulces, arropes y otras golosinas. El suegro ejercía las artes de utilidad: la nuera las del deleite, aunque deleite inocente o lícito al menos.

Antoñona, que así se llama, tiene o se toma la mayor confianza con todo el señorío. En todas las casas entra y sale como en la suya. A todos los señoritos y señoritas de la edad de Pepita, o de cuatro o cinco años más, los tutea, los llama niños y niñas, y los trata como si los hubiera criado a sus pechos.

A mí me habla de mira, como a los otros. Viene a verme, entra en mi cuarto, y ya me ha dicho varias veces que soy un ingrato, y que hago mal en no ir a ver a su señora.

Mi padre, sin advertir nada, me acusa de extravagante; me llama búho, y se empeña también en que vuelva a la tertulia. Anoche no

pude ya resistirme a sus repetidas instancias, y fui muy temprano, cuando mi padre iba a hacer las cuentas con el aperador.

¡Ojalá no hubiera ido!

Pepita estaba sola. Al vernos, al saludarnos, nos pusimos los dos colorados. Nos dimos la mano con timidez, sin decirnos palabra.

Yo no estreché la suya: ella no estrechó la mía; pero las conservamos unidas un breve rato.

En la mirada que Pepita me dirigió nada había de amor, sino de amistad, de simpatía, de honda tristeza.

Había adivinado toda mi lucha interior: presumía que el amor divino había triunfado en mi alma; que mi resolución de no amarla era firme e invencible.

No se atrevía a quejarse de mí; no tenía derecho a quejarse de mí; conocía que la razón estaba de mi parte. Un suspiro, apenas perceptible, que se escapó de sus frescos labios entreabiertos, manifestó cuánto lo deploraba.

Nuestras manos seguían unidas aún. Ambos mudos. ¿Cómo decirle que yo no era para ella, ni ella para mí? ¡Qué importaba separarnos para siempre!

Sin embargo, aunque no se lo dije con palabras, se lo dije con los ojos. Mi severa mirada confirmó sus temores: la persuadió de la irrevocable sentencia.

De pronto se nublaron sus ojos; todo su rostro hermoso, pálido ya de una palidez traslúcida, se contrajo con una bellísima expresión de melancolía. Parecía la madre de los dolores. Dos lágrimas brotaron lentamente de sus ojos y empezaron a deslizarse por sus mejillas.

No sé lo que pasó en mí. ¿Ni cómo describirlo, aunque lo supiera?

Acerqué mis labios a su cara para enjugar el llanto, y se unieron nuestras bocas en un beso.

Inefable embriaguez, desmayo fecundo en peligros invadió todo mi ser y el ser de ella. Su cuerpo desfallecía y la sostuve entre mis brazos.

Quiso el cielo que oyésemos los pasos y la tos del padre vicario que llegaba, y nos separamos al punto.

Volviendo en mí, y reconcentrando todas las fuerzas de mi voluntad, pude entonces llenar con estas palabras, que pronuncié en voz baja e intensa, aquella terrible escena silenciosa:

—¡El primero y el último!

Yo aludía al beso profano; mas, como si hubieran sido mis palabras una evocación, se ofreció en mi mente la visión apocalíptica en toda su terrible majestad. Vi al que es por cierto el primero y el último, y con la espada de dos filos que salía de su boca me hería en el alma, llena de maldades, de vicios y de pecados.

Toda aquella noche la pasé en un frenesí, en un delirio interior, que no sé cómo disimulaba.

Me retiré de casa de Pepita muy temprano.

En la soledad fue mayor mi amargura.

Al recordarme de aquel beso y de aquellas palabras de despedida, me comparaba yo con el traidor Judas, que vendía besando, y con el sanguinario y alevoso asesino Joab, cuando al besar a Amasá, le hundió el hierro agudo en las entrañas.

Había incurrido en dos traiciones y en dos falsías. Había faltado a Dios y a ella. Soy un ser abominable.

*Nec sine te quidquam dias in luminis oras exoritur, neque fit laetum, neque ambile quidquam.**

Extraído de *Pepita Jiménez*.
Madrid, Calpe, 1925, p. 121-122

* «Nescit labi virtus» (La virtud no puede decaer), de procedencia indeterminada; «Nec sine te quidquam dias in luminis oras / exoritur, neque fit laetum, neque ambile quidquam» (Sin ti nada puede ascender a las gloriosas regiones de la luz. No hay sin ti en el mundo ni alegría, ni amabilidad), de Lucrecio: *De Rerum Natura*. I, vv. 21-23.

LÍRICA

~

LIBRETO

FRANCIS BURDETT BURDETT MONEY-COUTTS,
BASADO EN LA NOVELA DE JUAN VALERA

VERSIÓN DEL LIBRETO DE PABLO SOROZÁBAL

~

PRIMER ACTO

~

(La escena representa un bello y amplio jardín. Al fondo la casa de PEPITA, especie de palacio y cortijo en tierras de Andalucía. Una gran puerta practicable. Para llegar a ella es preciso subir varios escalones. Adosados al edificio, en algún ángulo o chaflán, bien visible, una hermosa hornacina con una virgen, adornada con faroles de hierro de tipo andaluz. Estos faroles lucirán en el Segundo acto. En el jardín, una mecedora y un par de sillas, y detrás una empalizada de madera, con enredaderas y flores. Una especie de biombo.)

(Al levantarse el telón, DON PEDRO está sentado en la mecedora y mirando con atención hacia la derecha. ANTOÑONA a su lado, le observa.)

1. PRELUDIO Y ESCENA

DON PEDRO
(Levantándose.)
Ya se acerca,
qué preciosa,
contemplarla es un placer.
Yo no comprendo
por qué de nuevo
no se casa esta mujer.

ANTOÑONA
Perdóneme, don Pedro,
si le recuerdo a usted
que es peligroso,
muy peligroso,
pasar viruelas
a la vejez. *(Ríe.)*

DON PEDRO
¿Qué dices tú,
curiosa entrometida,
cómo te atreves a opinar?

ANTOÑONA
Escuche usted atento
lo que le voy a decir:
Es preciso que usted sepa
que hace ya tiempo
Pepita, quiere a don Luis.

DON PEDRO
(Perplejo.)
¿Qué? ¿Que quiere a mi hijo Luis?

ANTOÑONA
Sí, desgraciadamente es así.
Pero él solo piensa
en los santos y en el cielo,
y Pepita, que le adora,
busca en vano su consuelo.
¿Comprende usted?
¿Lo entiende ya?
Su hijo tan solo siente por ella
un cariño fraternal, puro, casto,
pero Pepita le quiere de verdad;
y se abraza en cuerpo y alma
en el fuego infernal
de la más loca pasión.
Y la pobre sufre y llora
en silencio su dolor.
Ésta es la historia
que yo quería
que usted supiera.

DON PEDRO
¡Es increíble!
¿Cómo pudo suceder?
¿Será posible
que Luis le haya dado pie?

ANTOÑONA
Quien juega con el fuego
al fin se quema.
La excursión al Arroyo
de la Solana,
¿recuerda usted?
Allá empezó.
Un día tan hermoso,
los dos tan dichosos,
en plena juventud,
el cielo tan azul...
(*Con cierta ironía, en tono enfático, burlón.*)
Añada usted
el encanto de las flores
que embriagan el alma
con sus olores,
murmillos del arroyo,
la brisa que acaricia...
(*DON PEDRO la interrumpe.*)

DON PEDRO
(*Mirando hacia la izquierda.*)
¡Calla, que él viene hacia aquí!

ANTOÑONA
No me extraña,
se va mañana
y se quiere despedir.

DON PEDRO
(*Asombrado.*)
¿Que se va mi hijo?
¿Es cierto? ¿Estás segura?
¡Qué pronto se piensa ir!

(*ANTOÑONA en el lateral derecho espera discreta la llegada de PEPITA. LUIS, visiblemente preocupado entra por la izquierda. DON PEDRO va al encuentro de su hijo.*)

2. ESCENA

DON PEDRO
Luis, ¿qué te trae a ti por esta casa?

LUIS
A despedirme vengo, nada más.

DON PEDRO
¿Te vas? ¿Por qué tan pronto?
Si fuera tú, yo no me iría.
Espera, Luis.
Debes pensarlo más despacio.
Pepita quiere
que te quedes a la fiesta,
(*Malicioso.*)
y si ella quiere...
tú no te irás.

ANTOÑONA
Aquí llega Pepita
con los dos oficiales
y el conde de Genazahar.

DON PEDRO
¿Cómo podrá soportar
a ese conde estúpido?
Yo lo detesto.
¡No se le puede aguantar!

(Entra PEPITA, en traje de montar. Saluda a DON PEDRO. Trae un gran ramo de flores. La mayor parte rosas blancas. Con ella vienen el CONDE DE GENAZAHAR y los dos OFICIALES. ANTOÑONA coge sombrero y la fusta de PEPITA.)

PEPITA

Muy buenos días, don Pedro.

DON PEDRO

(Le besa la mano.)

Pepita, buenos días.

PEPITA

Que Dios te guarde, Luis.

LUIS

Que Él te guíe.

PEPITA

Mirad qué lindas flores,

yo misma las acabo de coger.

Las rosas son divinas.

Rosas blancas que ha besado el sol.

¡Las rosas del amor!

(Entrega las flores a ANTOÑONA y ésta hace mutis a la casa.)

(Aparte.)

Don Pedro, ¿será verdad

lo que Antoñona me ha dicho?

Que su hijo nos deja.

DON PEDRO

Sí, es verdad,

yo lo acabo de saber,

se quiere marchar.

PEPITA

Precisamente hoy,

el día de nuestra fiesta,

él nos quiere dejar.

No lo consienta,

háblele usted.

Quizá lo pueda evitar.

DON PEDRO

No sé... Lo intentaré.

PEPITA

Que asista con nosotros

a la fiesta de los niños,

que yo se lo suplico

le puede usted decir.

(Ríen el CONDE y sus dos amigos cínicamente.)

CONDE

¡Por Dios, señora, no insista usted,

déjele partir!

Don Luis se debe solo al cielo,

¿no es así?

Don Luis, tan solo aspira

a la salvación del alma. *(Ríe.)*

(Aparece el VICARIO por la puerta de la casa.

Desde allí escucha indignado las burlas del

CONDE. Luego avanza al primer termino.)

Estudia para santo,

su sueño es el altar,

¿comprende?

(LUIS, ofendido, intenta avanzar hacia el CONDE, pero su padre le contiene. Los dos hacen mutis por la izquierda.)

Un día no lejano
su primera misa cantará,
y ya desde ese día,
triunfará su castidad. (Ríe.)

(El VICARIO se encara con el CONDE.)

VICARIO
Escuche usted,
conde de Genazahar,
si Luis ha escogido
el camino de Dios,
no es cosa de chanza
ni tema de burla
su fe y su vocación.

(Vuelve DON PEDRO. PEPITA se acerca a él.)

CONDE
Fue una broma,
perdone, señor.

(EL CONDE y los OFICIALES hacen mutis
comentando, por la derecha.)

PEPITA
(Aparte, a DON PEDRO.)
Y bien..., ¿se queda o se va?

DON PEDRO
Persiste en quererse marchar.
Muy seriamente luego
le voy a hablar.

(DON PEDRO besa la mano a PEPITA e inicia
el mutis a la casa acompañado del VICARIO.
Ambos hablan de PEPITA y se paran a
observarla. DON PEDRO entra en la casa y el
VICARIO vuelve y se acerca lentamente hasta

PEPITA que, visiblemente emocionada, solloza
en el banco. El VICARIO se sienta a su lado, la
coge de una mano y trata de consolarla.)

VICARIO
Pepita, ¿qué te ocurre?
Te encuentro preocupada.
¿Qué te pasa? ¿Se puede saber?

PEPITA
No sé... Ya hace tiempo
que mi alma perdió el sosiego
y una angustia me domina
y perturba la razón.
¡Cuánto sufre, cuánto lucha,
mi pobre corazón!
Bien sabe usted, mi confesor,
que desde que enviudé
jamás un hombre me inspiró
deseos de amor.
Tuve mil pretendientes
pero los rechacé,
pues no concebía yo
que pudiera surgir
un amor que encendiera
mi alma así.
Y al fin llegó el amor,
un amor imposible
que domina mi ser.
Y ya tan solo vivo y sueño
por su querer,
y sufro y lloro por él.
Lo quiero locamente
pero él me huye,
no sé por qué.
Y yo no puedo vivir,
no me puedo apartar
jamás de él.

VICARIO

(Sonriendo, bonachon.)

No te excites, Pepita,
no hables así,
no hay amor imposible
y menos para ti.
Dime, ¿quién es?

PEPITA

¡Luis!

(El VICARIO se levanta sobresaltado.)

VICARIO

¿Qué dices? ¡Eso es imposible!

¡Calla, mujer!

Luis renunció a este mundo.

No, no puede ser.

Olvida a ese hombre,

que su vida a Dios consagró.

PEPITA

Olvidarle ya no puedo.

3. DÚO Y ARIA

PEPITA

Si por él yo me muero,

si es a él a quien yo quiero,

¿por qué le he de olvidar?

¿Por qué si él también me quiere?

Si aunque quisiera yo,

ya no podría, no,

renunciar a un amor tan puro.

Sin él yo le aseguro,

sin él yo estoy perdida,

sin él qué importa la vida,

(Con honda emoción.)

valdría más morir.

Óigame, padre,

Luis me quiere también.

Lo sé, lo sé,

¡su boca yo besé!

VICARIO

(Enfadado.)

¡Calla, Pepita,

no es posible, no,

qué horror!

¡Tú le has besado!

¡Cómo has sido capaz de besarlo!

Que Dios te perdone,

como te perdono yo.

(El VICARIO con un gesto invita a PEPITA a rezar. Los dos se arrodillan frente a la Virgen. Se levantan.)

PEPITA

¡Pobre de mí! ¡No puedo más!

Le pido a Dios con gran fervor

que me ayude a olvidar,

y Dios no escucha ya mi voz

y el fuego de amor

me vuelve a abrasar,

y en mi desgracia

ya nada puedo hacer,

es mi destino padecer.

VICARIO

Me causa pena

tu triste situación.

Que Dios consuele

tu pobre corazón.

(El VICARIO hace mutis lentamente a la casa. PEPITA, siempre sollozando, queda sentada en el banco. Luego aparece por la casa ANTOÑONA, que se acerca a PEPITA.)

4. ESCENA

ANTOÑONA

¿Otra vez estás llorando?

¡Ay, Virgen Santa, qué dolor!

Yo no comprendo

si sufres tanto

por qué no olvidas

ese maldito amor.

¡Ay, mi Pepita,

pobrecilla!

Estoy segura

que no has de aprender

que todos los hombres juntos,

no valen una lágrima de mujer.

PEPITA

El reverendo

no se apiadó de mí.

ANTOÑONA

¡Calla, que llega Luis!

*(Aparece LUIS. ANTOÑONA,
discretamente, entra en la casa.)*

5. DÚO

LUIS

Pepita, te quiero hablar.

Te quiero decir...

PEPITA

(Interrumpiéndole.)

Decirme que te vas,

ya lo sabía, Luis.

Te vas huyendo de mí.

LUIS

Por Dios, Pepita,

tú sabes muy bien

que yo al seminario

debo volver.

Pues si caí en la tentación

hoy limpio llevo el corazón

y en cuerpo y alma

me consagro al Señor.

Si huyo, como tú dices,

huyo de la tentación.

PEPITA

Si en ti solamente

tentación fue nuestro amor,

para mí es fuego ardiente

que abrasa el corazón.

LUIS

No pienses más en ello,

tengamos paz los dos,

alza tu vista al cielo

y allí encontrarás amor.

PEPITA

(Acercándose a LUIS.)

Escucha, Luis,

no me tortures,

te quiero a ti,

ite quiero solamente a ti!

LUIS

No insistas.

No hables así.

PEPITA

Pobre de mí,

si tú te vas

yo no podré

vivir sin ti.

¡Te advierto, Luis,
que a ti también
te ha de pesar
dejarme así!
¡Que a ti también te ha de pesar,
y no podrás vivir sin mí!

(PEPITA entra en la casa. En la puerta ya le espera ANTOÑONA que le acompaña en el mutis. Más tarde aparece nuevamente ANTOÑONA y se dirige hacia LUIS.)

6. ESCENA

LUIS
¡Señor!
¡No puedo más, Señor!
¡Ampárame, dame valor!
(A ANTOÑONA.)
¿Qué quiere usted?

ANTOÑONA
Yo misma no lo sé...
Yo le quería hablar.
Perdone usted, don Luis,
si vengo a importunar.
Pepita, ya lo ve,
no cesa de llorar
y a mí su llanto me da pena.

LUIS
También a mí me duele
el verla padecer.
También yo sufro al verla
y nada puedo hacer.

ANTOÑONA
Es fácil consolarla
y hacerla dichosa.
Sus males no son graves,
que son bien poca cosa:
Quejidos de amor que nace
llorando cual llora un niño.
Se curan esos males
con besos y cariño.

LUIS
(Enérgico le interrumpe.)
¡Basta! No puedo soportar
ni escuchar esas palabras.

ANTOÑONA
Perdón, es que...
no supe expresarme.
Perdón si le he ofendido,
es que no sé lo que digo.
Tan solo pretendía
decir que usted podría
hablarle dulcemente
y ella comprendería
que es mejor para los dos
que usted regrese al claustro
y ella olvide su amor.
Esta noche,
a solas en su casa
podría hablarle usted.

LUIS
Pues bien,
esta noche, yo le hablaré.

(LUIS va hacia el lateral derecha y observa. Luego vuelve y se dirige a ANTOÑONA.)

ANTOÑONA

(Aparte y frotándose las manos satisfecha.)

Si viene esta noche,
ya no se escapa.

LUIS

¡Antoñona! ¿Conoce bien
al conde de Genazahar?
¿Qué opina de él?

ANTOÑONA

¡El conde!

(Ríe.)

¡Bah!

Es un pendenciero,
es un donjuán,
tiene mucho dinero
y a Pepita quiso conquistar,
pero no lo pudo lograr,
ni jamás lo logrará.

(Aparte.)

Está celoso,
bien va...

¡Esto marcha,
buena señal!

*(Hace mutis por la casa. LUIS, que ve venir
al CONDE y sus amigos, se oculta detrás del
biombo.)*

7. FINAL DEL PRIMER ACTO

CONDE

No, no creo ya en Pepita,
ni creo en su honestidad.
¡Hay que ver con la viudita,
ha escogido un novio muy singular!

PRIMER OFICIAL

¿Cree usted seriamente
que Luis es su galán?
¿Que con ella Luis se entiende?

CONDE

Es evidente.

LUIS

(Aparte.)

¡Qué atrocidad!

CONDE

Lo llevan con gran secreto
y mucha habilidad,
pero a mí que todo lo huelo
no me pueden engañar.
El caso es increíble,
un lance original,
que una dama de rango
seduzca a un sacristán.
(Surge LUIS, colérico, indignado.)

LUIS

¡Usted es un miserable!

CONDE

¿Qué dice usted?

LUIS

¡Que es usted un mal nacido,
un villano, un canalla sin par!

*(El CONDE amenaza a LUIS con la fusta que
lleva en la mano. LUIS se la quita y le golpea con
ella. Luego se la tira a sus pies.)*

*(Los OFICIALES se interponen y sujetan
a ambos.)*

CONDE

¡Me dará una explicación
en el campo del honor!

PRIMER OFICIAL

¡Calma, por favor!

SEGUNDO OFICIAL

Ya lo ha oído,
es un duelo, señor.

CONDE

El duelo, mañana,
(Muy excitado.)
a espada.

LUIS

(Enérgico.)
¡De acuerdo!

*(El CONDE y sus acompañantes hacen mutis.
Luego vuelve el SEGUNDO OFICIAL.)*

¡Ah! Que Dios me perdone,
pero me he de vengar.
¡El honor de Pepita
he de salvar!

SEGUNDO OFICIAL

(Entregándole su tarjeta.)
Si precisa un testigo
puede contar conmigo.

LUIS

Se lo agradezco, señor.
(Le estrecha la mano.)

SEGUNDO OFICIAL

(Aparte, al mutis.)
El muchacho tiene valor.

LUIS

Que el Señor me proteja.
¡Dios mío, perdón!
¡Perdón!

Fin del primer acto

SEGUNDO ACTO

~

(El mismo decorado. Ya ha anochecido. El jardín engalanado con farolillos encendidos y adornados con guirnaldas. Los faroles de la hornacina también lucen. En primer término del lateral izquierdo sobre un pequeño practicable, varios sillones para quienes presiden el festejo. Detrás del practicable un dosel, o algún tapiz, y rodeandolo, el biombo del acto primero u otro por el estilo.

Al fondo, donde no estorben para el ballet, grandes mesas corridas repletas de manjares y bebidas.)

(Al levantarse el telón aparece PEPITA, ya vestida para la fiesta en traje un tanto folclórico. Avanza.)

8. PRELUDIO Y ARIA

PEPITA

¡Ay!

Noche embrujada
de primavera en flor,
inoche de amor!

Veladas por las estrellas
dormidas están las flores.
La rosa, el nardo y el clavel,
su aroma guardan,
su aroma y su miel.

¡Ay!

¿Por qué desesperada,
por qué solo pienso en él?

¡Virgen amada,
consuela mi dolor!

Suspiro y peno
por ese amor.

¡Virgen de las Angustias,
alivia mi penar!

Que acabe mi tormento,
que cese de llorar
y que él me quiera
de verdad.

¡Ay!

(Entra ANTOÑONA y se dirige hacia PEPITA.)

9. ESCENA

ANTOÑONA

Oye, Pepita,
algo importante
vas a escuchar.

PEPITA

Mira, Antoñona,
no me lo cuentes
por caridad.

ANTOÑONA

Hay novedades.

PEPITA

¿Del desafío?

ANTOÑONA

No, no te atormentes,
del desafío
la sangre al río
no llegará,
porque el vicario
fue a ver al conde
y al reverendo;
lo arreglará.

PEPITA

Entonces, ¿de qué se trata?

ANTOÑONA

(Con misterio.)

He hablado con Luis.

PEPITA

(Asombrada.)

¡Con Luis!

ANTOÑONA
Sí, y esta noche va a venir.

PEPITA
¿Aquí, a la fiesta?

ANTOÑONA
No, arriba al salón.

PEPITA
(*Enérgica.*)
¡Antoñona! ¿Qué broma es ésta?
¡Habla, por favor!

ANTOÑONA
Escucha: Por el postigo
de la otra parte
le haré yo entrar,
y luego, arriba,
él te esperará.
Pon un pretexto
y que no se alargue
mucho la fiesta.

PEPITA
Sí, ¿pero cómo?

ANTOÑONA
Eso es muy fácil.
Haces comedia,
finges jaqueca,
te da un vahido.

PEPITA
Yo no me atrevo.

ANTOÑONA
Es necesario,
todo hay que hacerlo
por un amor.

PEPITA
Sí, pero...

ANTOÑONA
¡Calla,
que ya se acercan!
Y no lo olvides,
Luis hoy te espera;
es tu ocasión.

(*Entran DON PEDRO y el VICARIO.*
ANTOÑONA se aparta discretamente hacia el
lateral izquierdo.)

10. ESCENA DE LA FIESTA

DON PEDRO
Buenas noches, Pepita.
(*Le besa la mano.*)

PEPITA
Bienvenidos, señores.

VICARIO
¿Cómo te encuentras?

PEPITA
No sé que me pasa,
es tan raro... Me marco...
La cabeza...

DON PEDRO
¡El corazón!

PEPITA
Si no fuera por la gente del cortijo,
sobre todo por los niños,
suspendía la función.

(*PEPITA va a sentarse en uno de los sillones*
colocados para presidir la fiesta.)

DON PEDRO

(Aparte, al VICARIO.)

Quién pudiera ser la causa
de sus cuitas y sus males.

VICARIO

¿Sigue usted pensando en ella?

DON PEDRO

Sí, pero ya no puede ser.
Es mi hijo y usted lo sabe
quien la trae a mal traer,
y ese niño me da envidia.
No comprendo que rechace a esa mujer.

VICARIO

Su vocación es honda,
y yo sí lo comprendo.

DON PEDRO

Usted disculpa todo
lo que es cosa del cielo.
Pero yo, señor vicario,
y no me lo tome a mal:
(Con pasión.)
Por una mujer como ella,
tan hermosa y tan cabal,
los hábitos colgaría
para poderla lograr.

VICARIO

(Reprimiéndole.)
¡Don Pedro, por favor!

DON PEDRO

No sé lo que digo, perdón.

ANTOÑONA

¡Ya llegan, ya se acercan!

VICARIO

¡Festejemos al Señor!

(Van apareciendo sirvientes a quienes ANTOÑONA les da órdenes para que vayan preparando la fiesta. Luego hace mutis.)

(El VICARIO y DON PEDRO se sientan al lado de PEPITA, en la presidencia. Van entrando los CAMPESINOS. Entre ellos algunos gitanos. Al frente de ellos viene el párroco y un guardia civil. También llegan otros invitados más distinguidos que se colocan en la presidencia. Más tarde entran los bailarines portando en andas al Niño Jesús.)

CORO

Noble señora,
Dios os bendiga
y colme su vida
de paz y ventura
de luz, alegría y amor,
pedimos todos a Dios,
al Niño Dios.
¡A Él rogamos con fervor!
Los campesinos,
venimos,
cantamos,
bailamos
a Dios
al Niño Dios, con gran fervor.

PEPITA

Gracias, mil gracias, amigos.
(Levantándose.)
Bienvenidos todos
a esta mansión.
Que suenen los cantos
de nuestra tradición.

CORO

¡Que suenen los cantos
de la tradición!

(Empieza el «Canto al Niño Dios». Mientras unos cantan otros evolucionan casi danzando. Otros tocan los clásicos triángulos de los campanilleros. Los que llevan en andas la escultura del Niño Jesús avanzan lentamente como si se tratase de un paso de procesión. La escultura del Niño Dios, la depositan encima de una de las mesas, en el centro.)

11. VILLANCICO

CORO

Campanas, vuelan campanas,
en una noche de luna.

Asómate y verás

al Niño Dios en la cuna.

Vuelan campanas al cielo,

llega hasta el cielo el clamor.

Ya nació el Redentor.

(Comienza la danza.)

(ANTOÑONA, se acerca a PEPITA y le dice algo al oído y se va. Los bailarines en un bello movimiento se acercan hasta PEPITA, invitándola a tomar parte en la danza, con insinuaciones graciosas. Ella se levanta y avanza entre ellos.)

12. NOCTURNO Y ESCENA

PEPITA

¡Ay!

¡Ay, Virgen Santa!

También quisiera yo,

también quisiera yo cantar

al Niño Dios...

(PEPITA, siguiendo los consejos de

ANTOÑONA, finge encontrarse mala.)

Pero no puedo...

¡Me muero!

(Cae desvanecida.)

(Se interrumpe la danza. Gran barullo y desconcierto. DON PEDRO y el VICARIO, se abren paso para atenderla. ANTOÑONA, baja presurosa hacia ella.)

DON PEDRO

(Corriendo hacia ella.)

¿Qué ocurre? ¡Pepita!

VICARIO

¡Pepita!

(Todos la atienden y separan a los campesinos que han formado corro a su alrededor. La sientan en una silla. ANTOÑONA le da unas palmaditas en la cara. Una sirvienta llega presurosa con agua, etc. Poco a poco, PEPITA vuelve en sí.)

ANTOÑONA

¿Qué te ha pasado,

Pepita?

PEPITA

Ya se pasó.

No sé cómo ha sido,

me he desmayado.

Ya estoy mejor.

(Le ayudan a incorporarse y PEPITA, acompañada de ANTOÑONA, DON PEDRO y el VICARIO, hace mutis lentamente a la casa. Algunos sirvientes reparten pasteles entre los campesinos. Otros los cogen ellos mismos.)

(Los campesinos, en grupos, observan consternados pero con curiosidad. Cuando PEPITA y los otros personajes desaparecen y quedan ellos en escena, inician el mutis por

grupos, marchando lentamente unos cabizbajos y otros comentando lo ocurrido. La escena queda solitaria. Mientras la orquesta interpreta el «Nocturno», jugarán las luces de la siguiente forma: todos los farolillos y la luz general de la escena irá disminuyendo lentamente al mismo tiempo que de lo alto entrará un rayo de luna que poco a poco llegará a iluminar la estructura. Tal vez en el cielo jugará un grupo de nubes que acabarán dando paso a la luna. Toda esta acción —luminotécnica deberá realizarse con naturalidad; poéticamente, como si fuera un «ballet de luz y sombras», fantasmagórico, pero sin darle excesiva importancia para que el público no se distraiga y no pierda la atención que debe concentrarla en la música—. Todo este juego de luces y sombras es menester se haga muy lentamente. La aparición de la luna debe suceder casi al caer el telón, o sea cuatro compases antes de acabar el acto. Con el último acorde, caerá el telón lentamente.)

Fin del segundo acto

TERCER ACTO

~

(Salón en casa de PEPITA. Pocos muebles, los indispensables. A la derecha casi en primer término, un diván. En el mismo lado un secreter alto y encima del secreter un gran candelabro o un quinqué. Puerta practicable a la derecha.)

13. PRELUDIO Y NOCTURNO *(Instrumental)*

(Al levantarse el telón, LUIS está en escena mirando al jardín a través del ventanal que llevará grandes visillos de tul por los que entra la luz de la luna.)

14. ARIA

LUIS

Aquí la conocí.

Dios mío, no me abandones
tan solo confío en ti.

(Avanza.)

Deseo y no puedo
olvidar este amor.

Si estoy hechizado,
ayúdame, Señor.

Herida tengo el alma
por un beso

que no sé olvidar,
su ardiente mirada
me puede arrastrar.

Te pido Dios mío con fervor
que libres mi alma de este mal.

Mi vida es seguirte,
dame valor,

inunda de luz
mi corazón.

¡Ampárame, piedad Señor!

¡Que no me venza esta pasión!

¡Perdóname!

¡Señor piedad!

Que llene el alma tu dulce paz.

¡Señor piedad!

Si estoy hechizado,
ayúdame, Señor.

Herida tengo el alma

por un beso
que no sé olvidar,
su ardiente mirada
me puede arrastrar.
Señor piedad,
que llene mi alma
tu dulce paz.

(Aparece PEPITA.)

PEPITA

Perdona, Luis,
si te he hecho venir.
Ya sé que no quieres
nada conmigo.

LUIS

¡Por Dios, no sigas,
no hables así!
Yo soy tu amigo,
no dudes de mí,
siempre podrás
contar conmigo.

PEPITA

Entonces, ¿por qué te vas?
¿Por qué me abandonas?

LUIS

Lo sabes bien, Pepita,
yo debo marchar.
Es seria y firme mi promesa.
No quiero faltar.

PEPITA

Luis, yo te necesito,
te quiero junto a mí,
sin tu querer,
ya tú lo sabes,
no puedo vivir.

(LUIS, preocupado e indeciso va a sentarse en el diván. PEPITA se colocará detrás de él y cantará casi acariciándole el oído con su voz.)

15. DÚO Y ARIA

PEPITA

(Con mucha emoción.)

Tú no sabes de la angustia
del ansia de querer,
que quema lo más hondo
del alma de una mujer,
del fuego ardiente de su boca
si otra boca llegó a besar.
¡Y aquel primer beso
no podré olvidar!

(PEPITA va a sentarse junto a LUIS, en el diván.)

Fue en nuestro jardín.
De noche...
¿Te acuerdas, Luis?
¡Ah, cómo te brillaban
los ojos al mirar!
Brillaban como estrellas,
con luz que parecía acariciar.
El encanto de esa noche
no olvidaré jamás,
ni tú tampoco,
aunque lo quieras,
lo olvidarás.
Con voz sencilla y honda
hablabas sin cesar.
Me hablabas de amor,
de vida espiritual,
y yo te escuchaba,
y de todo cuanto que decías
solamente oía
la palabra amor.

(LUIS se levanta y ella también.)

Sentí una fuerza loca

(Exaltándose.)

y acercándome a tu boca,
¡te besé!

Y tú también me besaste con pasión.

Dime, Luis, ¿no es esto amor?

(Ella intenta acariciarle, pero LUIS se aparta.)

16. DÚO final

LUIS

¡No! Fue solamente
un mal momento de tentación,
del cual yo arrepentido
tengo limpio el corazón.
No sufras más por eso,
fue un sueño que ya pasó.
Eres joven y bella,
y tienes que olvidar
el dolor.

Yo quiero verte alegre,
viviendo siempre en paz.

No puedo despedirme
oyéndote llorar.

Yo quiero ser tu hermano,
deseo tu amistad.

¿Por qué mezclar pasiones
en lazo fraternal?

PEPITA

El fuego que me abrasa
no logrará apagar
con lazos fraternales.

No te pido caridad.

Cariño es lo que quiero,
tu amor y nada más.

Tan solo tú podrías
mi pena calmar.

Amarse no es un crimen,
tampoco es un pecado.

¡Dios nos hizo para amar!

¿No lo comprendes, Luis?

Dios quiere que te ame así.

(Ella trata de abrazarle y acariciarle. LUIS se resiste pero no huye. Él da unos pasos y se separa de ella. Ella le sigue y vuelve a acariciarle.)

LUIS

Ten compasión, Pepita,
por Dios, ten piedad.

Mi voluntad flaquea,
tú me haces dudar.

(Invocando al cielo.)

¡Señor, tan solo pido
un momento de energía
para poderme marchar!
*(Al fin se decide, se desprende de ella
bruscamente.)*
¡Pepita, me marchó, adiós!

PEPITA

¡No, espera,
(LUIS inicia mutis pero se detiene.)
no huyas como un cobarde!
¡No te irás tú solo,
te llevarás mi alma y mi vida!

LUIS

¿Tu vida?

PEPITA

Sí, mi alma y mi vida
son para ti.

*(PEPITA se dirige al secreter y saca de un cajón
un frasquito de veneno que lo guarda en la mano.
Luego se sienta en el diván. LUIS, enfadado, de
espaldas a ella, ni la mira tan siquiera.)*

Ya todo se acabó.
Sin ti no puedo vivir.
¡No puedo, no,
no puedo, Luis!
Adiós, amor de un día,
marchito ya al nacer,
se va con él mi vida,
mi alma de mujer.

*(LUIS, cree que todo es una farsa y sigue de
espaldas sin prestarla atención.)*

LUIS

Basta de bromas, Pepita,
por favor.

PEPITA

Adiós, mi amor...
(Toma el veneno.)
Solo te pido Luis
que cuando reces,
reces también por mí,
por mi salvación.
¡Adiós, amor, mi amor!

*(Se le cae el frasquito de la mano. Se pone en pie
y trata de acercarse a LUIS, pero se tambalea y
cae al suelo.)*

LUIS

(Alarmado, al caer PEPITA.)
¡Pepita! ¡Qué pasa!
(Corre en su auxilio.)
¡Por Dios, levántate!

*(Trata de incorporarla. Pasa su brazo izquierdo
por debajo de la espalda de PEPITA y con la mano
derecha, acaricia su cara y trata de reanimarla.)*

(Desesperado y casi sollozando.)
Pepita, ¿por qué callas?
¡Contesta, Pepita, por Dios!
¡Despierta, oye mi voz!
Escucha: Te quiero
y te pido perdón.
¿Me oyes...?

PEPITA

(Con voz muy débil y entrecortada.)
Sí..., pero estás tan lejos.

LUIS

(Dulce.)
No, mi vida,
estoy junto a ti.

*(PEPITA, abre los ojos pero su mirada es vaga,
imprecisa.)*

PEPITA
Junto a mí...
No te veo,
¿y me quieres?

LUIS
Sí.

PEPITA
No es posible,
es un sueño...
También se sueña
al morir...

LUIS
No, Pepita,
no sueñas.

PEPITA
(Con un soplo de voz, suspirando.)
¡Me quiere!
¡Luis! ¡Luis!!

*(En el momento indicado en la partitura,
expira.)*

Telón lento

Fin de la ópera

LÍRICA

~

CRONOLOGÍA BIOGRAFÍAS

~

ISAAC ALBÉNIZ

CRONOLOGÍA¹

~

RAMÓN REGIDOR ARRIBAS (1940-2021)

1860

Nace el 29 de mayo en Camprodón (Gerona). Sus padres son Ángel Lucio Albéniz Gauna, funcionario de aduanas, y Dolores Pascual Bardera. Es el último vástago de la familia, precedido de tres hermanas, Enriqueta, Clementina y Blanca. Es bautizado el 3 de junio en la iglesia parroquial de Santa María, con los nombres de Isaac, Manuel y Francisco.

1863

Se traslada con su familia a Barcelona. Recibe lecciones de piano de su hermana Clementina.

1864

Se presenta en público con cuatro años, tocando el piano a cuatro manos con su hermana Clementina, en el Teatro Romea de Barcelona, obteniendo un gran éxito.

1867

Fallece su hermana Enriqueta en Barcelona durante una epidemia de tifus.

1868-69

Estudia solfeo en el Conservatorio de Música de Madrid con Feliciano Primo Ajero y Amatey. Compone una *Marcha militar* para piano, dedicada a Juan Prim Agüero, hijo del general Prim.

1870-71

Estudia piano con José Mendizábal en el Conservatorio de Música de Madrid, aprobando los dos primeros cursos. Da conciertos en El Escorial, Ávila, Zamora, Peñaranda de Bracamonte, Valladolid, Palencia, León y otras ciudades españolas.

1872

Actúa en Valladolid y en diversas ciudades andaluzas con gran éxito.

1873-74

Se matricula en segundo curso de solfeo en el Conservatorio de Música de Madrid, pero no se presenta a examen. Siguen sus conciertos por la geografía española. Su hermana Blanca, fracasa como cantante, se suicida en el Parque del Retiro madrileño el 16 de octubre de 1874.

1882

Estrena *Cuanto más viejo...* (15-II), zarzuela en un acto con libreto de Mariano Zappino y Garibay, en el Teatro coliseo de Bilbao y *Catalanes de Gracia* (28-III), juguete cómico-lírico en un acto con libreto de Rafael Leopoldo Palomino de Guzmán, en el Teatro Eslava de Madrid; ambas obras están perdidas.

1883

Se traslada a Barcelona, donde sigue su actividad concertística. Conoce a Rosina Jordana Lagarriga, de acomodada familia catalana,

- 1860** Se presenta con su hermana Clementina en el Teatro Romea de Barcelona.
- 1870 - 71** Estudia en el Conservatorio de Música de Madrid.
- 1883** Se traslada a Barcelona: se casa y estudia con Felipe Pedrell.
- 1885** Se traslada con su familia a Madrid y toca ante la familia real.
- 1886** Ofrece un recital en el Salón Romero y un concierto en La Zarzuela.
- 1887** Vuelve a tocar en el Salón Romero de Madrid y actúa en Palma de Mallorca.
- 1888** Ofrece conciertos en la Exposición Universal de Barcelona.

y tras un brevísimo noviazgo se casa con ella en la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de la Ciudad Condal. Prosigue sus conciertos, con inclusión de obras propias, por Santander, La Coruña, Vigo, Santiago de Compostela y Orense. Regresa a Barcelona y estudia composición con Felipe Pedrell. Ofrece recitales por el sur de Francia.

1884

Nace su primera hija, Blanca, a finales del verano.

1885

Durante el verano nace su segundo hijo, Alfonso, en Tiana, una localidad cercana a Barcelona. Se traslada con su familia a Madrid y reside en la Plaza de Antón Martín, números, 52, 54 y 56. En octubre y noviembre toca ante la familia real. Imparte clases de piano particulares en los locales de Zazoya y en su propia casa. Compone *Seis mazurcas de salón* y el *Salmo VI (Domine in furore)*. *Oficio de difuntos* para coro a cuatro voces, dedicado a la muerte de Alfonso XII.

1886

El 24 de enero ofrece un recital en el Salón Romero con un ambicioso programa, en el que incluye obras suyas, obteniendo un grandioso éxito, que trasciende por todo el país y le supone ser invitado a tocar en distintas ciudades españolas. El 11 de marzo da un concierto en el Teatro de la Zarzuela de

Madrid, junto a la célebre Adelina Patti. El 30 de marzo la reina María Cristina le nombra profesor adjunto de piano en el Conservatorio de Música de Madrid. El 4 de abril fallece su hija Blanca. Da recitales en Málaga, San Sebastián y Zaragoza. El 11 de noviembre la Dirección General de Bellas Artes le hace miembro de la Real Orden de Isabel la Católica como comendador ordinario. Compone *Cinco rimas de Bécquer* (*Besa el aura que gime blandamente, Del salón en el ángulo oscuro, Me ha herido recatándose en la sombra, Cuando sobre el pecho inclinas, ¿De dónde vengo?*) para tenor, con textos de Gustavo Adolfo Bécquer, e inicia la composición de su primera *Suite española* (*Granada, Cataluña, Sevilla, Cuba*).

1887

El 21 de marzo vuelve a tocar varias de sus obras en el Salón Romero de Madrid, en compañía de sus alumnos. El 20 de septiembre actúa con gran éxito en Palma de Mallorca. Compone la *Rapsodia española* para piano y orquesta, el *Concierto para piano nº 1*, *Recuerdos de viaje* y *Seis baladas* (*Barcarola, La lontananza, Una rosa in dono, Il tuo sguardo, Morirò!, T'ho riveduta in sogno*) para soprano, con textos de Maria Paulina Spreca-Piccolomini, marquesa de Bolaños.

1888

El 9 de julio es nombrado comendador de número de la Real Orden de Isabel la Católica. Entre agosto y octubre, en la Exposición



Universal de Barcelona ofrece numerosos conciertos con gran éxito, que le abrirán las puertas del extranjero. Compone *Doce piezas características* para piano.

1889

El 7 de marzo actúa con la Sociedad de Conciertos, dirigida por Tomás Bretón, en el Teatro de la Comedia de Madrid, con inclusión de obras suyas. El 23 de abril toca en la Sala Érard de París un programa exclusivamente suyo, obteniendo un rotundo éxito. El 23 de julio nace su hija Enriqueta, mientras él está ofreciendo recitales en Gran Bretaña (Londres y Leeds). Esta primera etapa inglesa abarca de junio a diciembre, y obtiene gran éxito. Compone su segunda *Suite española* (*Zaragoza, Sevilla*).

1890

Prosiguen sus recitales por Gran Bretaña con gran éxito. El 20 de abril nace su hija Laura en Barcelona. El 26 de junio firma un contrato en exclusiva con el empresario Henry Lowenfeld, que le proporciona seguridad económica. Traslada su residencia familiar a Londres, al número 16 de Michael's Grove, en el barrio de Brompton. En noviembre invita a dirigir en la capital inglesa a Tomás Bretón. Compone *Seis hojas de álbum* (*Preludio, Tango, Malagueña, Serenata, Capricho catalán*).

1891

Continúa su actividad concertística en Inglaterra.

1892

Estrena *Poèmes d'amour* (20-VI), música incidental para una obra de Paul-Armand Silvestre, en el Lyric Club de Barnes en Londres. Además de en Inglaterra, ofrece concierto en Berlín y Bruselas. El maestro Enrique Fernández Arbós le dirige en algunos de ellos.

1893

Va cediendo su actividad concertística para dedicarse a la composición teatral. Estrena *The Magic Opal* (19-I), opereta en dos actos, libreto original en inglés de Arthur Law, en el Lyric Theatre de Londres, que será revisada y reestrenada como *The Magic Ring* (11-IV) en el Prince of Wales Theatre de Londres.² Compone una serie de números musicales para añadir a la opereta *Der arme Jonathan* (*Pobre Jonathan*), de Carl Millöcker, que se estrena en Londres el 15 de junio. Establece una relación contractual y de gran amistad con Francis Money-Coutts, rico heredero de una fortuna familiar asociada a la banca, abogado y poeta, que le apoyará económicamente, a cambio de erigirse en el libretista de sus obras y de la cesión de los derechos de autor de sus composiciones y de una parte de sus beneficios durante diez años. Es el llamado «Pacto de Fausto».

1895

Estrena *Henry Clifford* en el Gran Teatro del Liceo.

1896

Estrena *Pepita Jiménez* en el Gran Teatro del Liceo.

1897

Es profesor en la Schola Cantorum de París.

1898

Estrena el preludio de *Merlin* en Barcelona.

1899

Estrena *Catalonia* en el Nouveau-Théâtre de París.

1894

Se instala con su familia en París, donde mantiene relaciones con músicos famosos. Estrena *San Antonio de la Florida* (26-X), zarzuela escénica en un acto, libreto de Eusebio Sierra, en el Teatro de Apolo de Madrid;³ y la versión española de *The Magic Opal* con el título de *La sortija* (23-XI), adaptada por el propio Eusebio Sierra, en el Teatro de la Zarzuela. Concluye la composición de *Cantos de España* para piano.

1895

En marzo contribuye a organizar una serie de cinco conciertos sinfónicos en Barcelona, dirigidos por su amigo Vincent d'Indy. Estrena *Henry Clifford* (8-V), ópera romántica en tres, libreto original en inglés de Francis Money-Coutts, traducida al italiano, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.⁴

1896

Estrena *Pepita Jiménez* (5-I), ópera en un acto, libreto original en inglés de Francis Money-Coutts, basado en la novela de Juan Valera, traducida al italiano, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.⁵ Compone *To Nellie* (*Home, Counsel, May-day song, To Nellie, A song of consolation, A Song. Love comes to all!*), ciclo de canciones con textos también de Money-Coutts, así como *Are thou gone forever, Elaine?* Y *Laugh at loving*, canciones con textos del mismo autor.

1897

Estrena *Pepita Jiménez* (22-V), cantada en alemán, en el Neues Deutsches Landestheater (Nuevo Teatro Estatal Alemán) de Praga. Compone *Chanson de Barberine*, con texto de Alfred de Musset; *Deux morceaux de prose* (*Crépuscule, Tristesse*), de Pierre Loti; e *Il en est de l'amour*, de Charles Albert Costo de Beauregard, entre otras canciones. Para piano compone *Espagne: Souvenirs* (*Prelude, Asturias*). Inicia la composición de *Mar i cel*, ópera con texto de Àngel Guimerà, que no completará. Comienza la composición de la ópera *Merlin*, parte de una proyectada trilogía artúrica con libretos de Money-Coutts.⁶ Es profesor de piano en la Schola Cantorum de París. Compone *La Vega*, primer número de una suite para piano titulada *La Alhambra*.

1898

Sufre problemas de salud de tipo gástrico, que trata de solucionar durante el verano en un balneario de Plombières. Recibe clases de orquestación de Paul Dukas. Estrena el preludio del primer acto de *Merlin* en Barcelona, dirigido Vincent d'Indy, con la Asociación Filarmónica.

1899

Estrena su composición orquestal *Catalonia* con la Société National de Musique, en el Nouveau-Théâtre de París el 28 de mayo. Le afectan sobremanera los fallecimientos de su amigo el compositor Ernest Chausson,

1901

Funda una Asociación Wagneriana en «Els Quatre Gats».

1905

Estrena *Pepita Jiménez* en el Théâtre Royal de la Monnaie.

1906

Estrena el Primer Cuaderno de *Iberia* en la Sala Pleyel.

1907

Estrena el Segundo Cuaderno de *Iberia* en San Juan de Luz.

1908

Estrena el Tercer Cuaderno de *Iberia* en el Salón de Madame de Polignac.

en un accidente de bicicleta el 10 de junio, y de su mecenas Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, conde de Morphy, el 28 de agosto. Reorquesta *Pepita Jiménez*.

1900

En abril fallece su madre, Dolores Pascual Bardera. Problemas de salud le obligan a abandonar su plaza de profesor en la Schola Cantorum de París.

1901

En unión con Enrique Morera y Enrique Granados trata de crear un Teatro Lírico Catalán, pero el proyecto fracasa. Con un grupo de catalanes funda una Asociación Wagneriana en la famosa taberna barcelonesa «Els Quatre Gats». Alquila un piso en el número 110 del Paseo de Gracia de Barcelona con la intención de residir en la ciudad con su familia. Ejerce de crítico en el periódico *Las Noticias*.

1902

Se traslada a Madrid y trata inútilmente de estrenar en la capital *Merlín* y *Pepita Jiménez*. Busca abrirse camino en la zarzuela e inicia la composición de *La real hembra*, con libreto de Cristóbal de Castro, que pronto abandona, defraudado por el desinterés hacia sus óperas en Madrid. En otoño descansa en los Alpes suizos reponiéndose de su salud maltrecha, en compañía de Money-Coutts y la esposa de este, con quien viaja después a Milán buscando editor para *Merlín*.⁷

1903-04

Fija una nueva residencia en Château Saint-Laurent (Niza), que alterna con la de Tiana (Barcelona). En marzo de 1903 fallece su padre, Ángel Lucio Albéniz Gauna. Concluye un ciclo de *Six songs* (*Art thou gone for ever; Elaine?; A song. Laugh loving, Will you be mine?; Separated!; The Caterpillar, The gifts of the Gods*), con textos de Money-Coutts.

1905

El 3 de enero estrena *Pepita Jiménez* y *San Antonio de la Florida* en el Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas. Inicia la composición de su obra cumbre para piano, *Iberia*.

1906

El 9 de mayo la pianista Blanche Selva estrena el Primer Cuaderno de *Iberia* (*Evocación, El Puerto, El Corpus Christi en Sevilla*) en la Sala Pleyel de París.

1907

El 11 de septiembre la pianista Blanche Selva estrena el Segundo Cuaderno de *Iberia* (*Rondeña, Almería, Triana*) en San Juan de Luz (Francia).

1908

El 2 de enero Blanche Selva estrena el Tercer Cuaderno de *Iberia* (*El Albaicín, El Polo, Lavapiés*) en el Salón de Madame Armand de Polignac de París. Compone *Four songs* (*In sickness and health, Paradise regained, The*

1909

Estrena el Cuarto Cuaderno de *Iberia* en el Salón d'Automne; fallece Cambo-les-Bains.

retreat, Amor, summa injuria), con textos de Money-Coutts y dedicadas a Gabriel Fauré. Pasa el verano en Bagnoles de l'Orne (Normandía) tratando de aliviar su insuficiencia renal. Después se instala con su familia en Cambo-les-Bains (País Vasco francés).

1909

El 9 de febrero Blanche Selva estrena el Cuarto Cuaderno de *Iberia* (*Málaga, Jerez, Eritaña*) en el Salón d'Automne de París. Su salud empeora día a día. Fallece el 18 de mayo, a las 8 de la tarde, en su residencia de Cambo-les-Bains. Su cuerpo es embalsamado y enterrado provisionalmente en esta localidad. El 5 de junio su cadáver es trasladado en tren a Barcelona, en cuya antigua Estación de Francia se monta la capilla ardiente. El 6 la ciudad entera se suma al duelo por su fallecimiento y le rinde un grandioso homenaje, al que asisten autoridades, artistas, científicos y miles de personas de todo tipo. Barcelona parece estar de luto. Se escucha la música fúnebre de *Sigfrido* de Wagner, el *Requiem* de Fauré y la *Marcha fúnebre* de Chopin. El cortejo funerario recorre diversas vías principales de la ciudad hasta llegar al cementerio de Montjuic, donde su cuerpo es enterrado a las dos de la tarde.

NOTAS

¹ Cronología publicada originalmente en el programa doble de *San Antonio de la Florida* y *Goyescas* (Madrid, Teatro de la Zarzuela-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003, pp. 129-133); actualizada para su publicación en *The Magic Opal* (2022) y nuevamente para este libro.

² La producción del Teatro de la Zarzuela de *The Magic Opal* —en una versión escénica libre y traducida al español— se ofreció en la temporada 2021-2022 (del 1 al 10 de abril de 2022); la producción contó con dirección musical de Guillermo García Calvo, del coro de Antonio Fauró y de escena y escenografía de Paco Azorín, así como vestuario de Juan Sebastián Domínguez, iluminación de Pedro Yagüe y diseño de audiovisuales de Pedro Chamizo; y en el reparto estaban Ruth Iniesta, Carmen Romeu (Lolika), Santiago Ballerini, Leonardo Sánchez (Alzàga), Luis Cansino, Rodrigo Esteves (Carambolas), Damián del Castillo, César San Martín (Trabucos), Carmen Artaza, Mar Campo (Martina), Jeroboám Tejera (Aristippus), Helena Ressurreição (Olympia), Alba Chantar (Zoe), Gerardo López (Pekito), Tomeu Bibiloni (Curro) y Fernando Albizu (Eros XXI).

³ La producción del Teatro de la Zarzuela de *San Antonio de la Florida* —en un programa doble con *Goyescas*, de Granados— se ofreció en la temporada 2002-2003 (4, 6, 9, 11 y 13 de abril de 2003); la nueva producción contó con dirección musical de José Ramón Encinar, del coro de Antonio Fauró y de escena de José Carlos Plaza, así como escenografía de Francisco Leal y Enrique Marty, vestuario de Pedro Moreno, iluminación de Francisco Leal y coreografía de Goyo Montero; y en el reparto estaban Raquel Lojendio (Irene), Raquel Pierotti (Doña Ascensión), María José Suárez (Rosa), Ana Santamarina (Maja primera), Luis Álvarez (Don Lesmes), Joan Cabero (Enrique), Gustavo Peña (Gabriel), Carlos Martínez-Abarca (Pascual), Ángel García (Joaquín), Gregorio Poblador (Alcalde), Javier Ruiz de Alegría (Un chico), Alberto Ríos (Majo primero), Daniel Ortiz (Cabo), José Antonio Cecilia (Alguacil), Beltrán Iraburu (Alguacil), Matthew L. Crawford (Alguacil), Enrique Sánchez (Alguacil), Francisco Javier Alonso (Voluntario realista), Gustavo Beruete (Voluntario realista), Joaquín Córdoba (Voluntario realista) y Jesús Landín (Voluntario realista). Entonces Radio Clásica, de Radio Nacional de España, transmitió en directo la representación del domingo 13 de abril de 2003.

⁴ En 2002 se realizó una grabación discográfica completa y en inglés para Decca; este título no se ha vuelto a representar desde su estreno.

⁵ La producción del Teatro de la Zarzuela de *Pepita Jiménez* —en una versión escénica libre y traducida al español por Pablo Sorozábal— se ofreció en el I Festival de la Ópera en Madrid (6 y 10 de junio de 1964); la producción contó con dirección musical de Pablo Sorozábal, del coro de Jesús López Cobos, dirección de escena de Juan de Prat-Gay, escenografía de Vicente Viudes, vestuario de Víctor M^a Cortezo y Sastrería Cornejo y dirección artística de Lola Rodríguez de Aragón; y en el reparto estaban Pilar Lorengar (Pepita), Alfredo Kraus (Don Luis), Clara M^a Alcalá (Antoñona), Raimundo Torres (Don Pedro), Julio Catania (Vicario), Antonio Campó (Conde Genazahar), Luis Frutos (Primer oficial), Juan Rico (Segundo oficial). En 1967 Sorozábal realizó una grabación de su versión, con nuevos retoques, para el sello Columbia; el registro contó de nuevo con dirección musical del propio Sorozábal y la Orquesta Sinfónica; con la dirección de José Perera y el Coro Cantores de Madrid y el Coro de Voces Blancas Solistas; y con las voces de Teresa Berganza (Pepita), Julián Molina (Don Luis), Inés Rivadencira (Antoñona), Antonio Blancas (Don Pedro), Víctor de Narke (Vicario), Rubén Garcimartín (Conde Genazahar), Ramón Regidor (Primer oficial), Luis Frutos (Segundo oficial). Véase la página 24.

⁶ Otro título de esta trilogía es *Launcelot* (1902-1904), pero solo se conserva la música de los dos primeros actos.

⁷ El 18 de diciembre de 1950 en el Teatro Tívoli de Barcelona, se estrena su ópera *Merlin*, en versión española de Manuel Conde. Posteriormente la partitura original fue recuperada y reconstruida para ofrecerla en versión de concierto, el 20 de junio de 1998 en el Auditorio Nacional de Madrid; en 1999 se realizó una grabación discográfica completa para Decca y, por fin, el estreno escénico de la obra completa, con el libreto original en inglés, tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, el 28 de mayo de 2003, entonces se grabó en dvd.

Dirección musical

~

Guillermo García Calvo es uno de los directores de orquesta españoles más reconocidos de su generación, con una destacada trayectoria internacional en teatros como la Wiener Staatsoper, la Deutsche Oper Berlin, la Ópera Nacional de París, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela. Fue director musical del Teatro de la Zarzuela (2020-2023) y Generalmusikdirektor de la Ópera de Chemnitz y director titular de la Robert-Schumann-Philharmonie (2017-2025), donde consolidó un proyecto artístico de gran prestigio. Nacido en Madrid; se graduó con honores en la Universität für Musik de Viena con una tesis sobre *Parsifal*, culminando sus estudios con un concierto en la Sala Dorada del Musikverein. Amplió su formación como asistente de Iván Fischer con la Budapest Festival Orchestra (2000-2002) y posteriormente con Christian Thielemann en el Festival de Bayreuth, participando como asistente musical en *Der Ring des Nibelungen*. Debutó como director de ópera a los 25 años con *Hänsel und Gretel* en Viena, y desde 2002 mantiene una estrecha colaboración con la Wiener Staatsoper, donde ha dirigido más de 200 funciones de ópera y ballet. Su repertorio allí incluye títulos como *La traviata*, *Die Zauberflöte*, *Nabucco*, *Lucia di Lammermoor*, *Coppélia*, *El lago de los cisnes* y el estreno mundial de *Persinette*, entre otros. En España debutó en 2011 con *Tristan und Isolde* en la Ópera de Oviedo, donde inició en 2013 el proyecto de la tetralogía: *Der Ring des Nibelungen*. En Chemnitz, llevó a cabo una ambiciosa nueva producción del ciclo completo wagneriano, cuya última entrega, *Götterdämmerung*, fue distinguida en 2019 con el Premio Faust a la mejor producción de ópera en Alemania. Ha dirigido también en el Maggio Musicale Fiorentino, el New National Theatre de Tokio, el Théâtre du Châtelet de París, el Teatro Nacional de Praga y el Palau de les Arts de Valencia. En 2016 fue responsable de la recuperación de *Elena e Malvina* de Ramón Carnicer con la Orquesta y Coro Nacionales de España. Entre sus producciones más aclamadas figuran *Siegfried* (Premio Ópera XXI a la mejor dirección musical), *La Gioconda* (Premio de la Crítica de Amics del Liceu) y *Don Giovanni* en la Ópera de París. También ha cosechado éxitos con *Katiuska*, *Goyescas*, *El amor brujo*, *L'elisir d'amore* y galas con Juan Diego Flórez y Andreas Schager. Entre sus proyectos para esta temporada destacan *Ariadne auf Naxos* en Sevilla, *La traviata* en Las Palmas, *L'elisir d'amore* en La Coruña, *I Pagliacci* en el Festival de Granada, y conciertos con la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta de Valencia, Bruckner Orchester Linz y en el Volkstheater Rostock.

Dirección de escena

~

Nació en Treviso, Véneto (Italia) y estudió en Suiza. Siendo muy joven realizó su primer trabajo como director de escena con *Samson et Dalila*, protagonizada por su padre, Mario del Monaco, en Trapani, Sicilia (1965). Luego continuó su carrera en Alemania como asistente de Wieland Wagner, Günther Rennert y Walter Felsenstein, antes de asumir el cargo de principal director de escena en Ulm, donde representó unas quince producciones. Pero antes fue asistente del director general de la Wiener Staatsoper, Rudolf Gamsjäger. También fue director general del Festival de Montepulciano, de la Staatstheater de Kassel, del Festival de Macerata y el director general de la Ópera de Bonn. Asimismo, fue director general de la Ópera de Niza y director artístico del Festival de Ópera de Tenerife. Giancarlo del Monaco se convirtió en uno de los directores de escena más importantes de su generación y ha colaborado en más de cien títulos con los directores musicales y escenógrafos más importantes del mundo de la ópera. En 1991 dirigió *La fanciulla del West* en el Metropolitan Opera House. A este título le siguieron *Stifellio*, *Madama Butterfly*, *Simon Boccanegra* y *La forza del destino*, por la que fue galardonado por el Instituto Americano de Estudios Verdi de Nueva York. Giancarlo del Monaco ha recibido numerosos premios: el Viotti d'Oro, la Cruz Federal del Mérito de 1ª Clase del Presidente de la República Federal de Alemania, el Cavaliere Ufficiale della Repubblica, el Commendatore dell'Ordine al Mérito de la República Italiana, el Ordem Nacional o Cruzeiro do Sul de Brasil, el título de Doctor Honorario de Artes culturales de Palm Beach Community College, el título de Caballero de las Artes y las Letras por el Ministro Francés de Cultura, el Premio Illica por su logros como director, el título de Ciudadano de Honor de la Ciudad de Montpellier y de la Aigle de Cristal de Niza y el Premio del Teatro Campoamor. También ha recibido el título de Caballero de la Legión de Honor de Francia. Se han realizado programas de televisión sobre sus trabajos para la ópera en Alemania y Francia. En 2020 dirigió *Simon Boccanegra* en Nueva York; en 2021, *Pagliacci* y *Cavalleria rusticana* en Valencia; en 2022, *Attila* en Seúl y *Elektra* en Erfurt; en 2023, *La vida breve* en Sevilla, *Il trovatore* en Seúl y *Turandot* en Taormina; en 2024, *Rigoletto* en Moscú, *Nabucco* en Trieste y clases magistrales en Roma y Madrid; y en temporada 2025-2026, bajo la dirección musical de Valeri Gergiev, *Andrea Chénier* y *Guillaume Tell* («Noches Blancas») en el Teatro Mariinski de San Petersburgo, así como *Otello*, con motivo del 250.º aniversario del Teatro Bolshói de Moscú. Las tres producciones representan un hito en la carrera de Del Monaco como uno de los directores de escena más destacados de su generación. En el Teatro de la Zarzuela Giancarlo del Monaco ha dirigido *Granada* (*La tempranica* de Jiménez y *La vida breve* de Falla), así como *Las golondrinas* de Usandizaga.

DANIEL
BIANCO

Escenografía

~

Está vinculado al mundo del teatro desde que finalizó sus estudios de Bellas Artes, especialidad en escenografía en Buenos Aires. En 1984 se trasladó a España, donde compaginó su labor de escenógrafo con las tareas de dirección técnica y producción en el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Teatro Real. Entre 2008 y 2015 fue director artístico adjunto del Teatro Arriaga de Bilbao; y entre 2015 y 2023, director del Teatro de la Zarzuela, periodo en el que su dedicación y empeño se centran en recuperar, preservar, revisar y difundir el patrimonio lírico español. Como escenógrafo, su dilatada actividad le ha llevado a participar en producciones de ópera, zarzuela, ballet y teatro, estrenadas en festivales y teatros de España, Europa y América: Festival de Salzburgo, Teatro Mariinski de San Petersburgo, Teatro Châtelet y Teatro Marigny de París, Theater An der Wien de Viena, Teatro alla Scala de Milán, Ópera de Roma, Montecarlo, Lausana, Lieja, Gran Teatro del Liceo, Teatro de la Zarzuela y Teatro Real de Madrid, Palau de les Arts de Valencia, Teatro de la Maestranza de Sevilla, ABAO, Palacio Euskalduna de Bilbao, Festival de Savolinna en Finlandia, Teatro Campoamor de Oviedo, Teatro Arriaga de Bilbao, Teatro Español de Madrid, Teatro Romano de Mérida, Festival de Otoño de Madrid, Festival Grec de Barcelona, Festival Internacional de Santander, Teatros del Canal, Teatro Colón de Buenos Aires, Ópera de Santiago de Chile. En 2023 obtuvo el premio Ópera XXI al mejor escenógrafo y participó en la apertura de la temporada de La Scala con *Don Carlo*, bajo la dirección de Pasqual y Chailly. También participó en la apertura de la pasada temporada del Teatro de la Zarzuela con *Marina*.

JESÚS
RUIZ

Vestuario

~

Nace en Córdoba. Estudió Historia del Arte y Diseño en las universidades Complutense y Politécnica de Madrid y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue ganador del primer Concurso Nacional de Escenografía Ciudad de Oviedo. Como escenógrafo y figurinista ha colaborado con directores de escena como Emilio Sagi, Giancarlo del Monaco, Gerardo Vera, Gustavo Tambascio, Jesús Castejón, Paco Mir, Pablo Viar, Marco Carniti, Curro Carreres y Pepa Gamboa en producciones de ballet, ópera, zarzuela, cine, teatro y musicales; algunas han sido galardonadas con los Premios Max de Teatro y los Premios Nacionales de la Lirica. Su trabajo ha sido visto en el Liceo de Barcelona, el Real de Madrid, el Festival de Salzburgo, el Colón de Buenos Aires, el Châtelet de París, el San Carlo de Nápoles, el Maggio Musicale Fiorentino, la Ópera de Lausana, la Ópera de Perm, la Ópera de Aquisgrán, el Festival de las Artes de Hong Kong, el Centro Nacional de Artes Escénicas de Pekín y el Festival de Masada. También ha preparado *Don Carlo* para la ABAO. En La Zarzuela ha participado, junto a importantes directores musicales y de escena, en *La generala*, *Hangman*, *Hangman!* y *The Town of Greed*, *La Gran Vía esquina a Chueca*, *La reina mora* y *Alma de Dios*, *Lady be good!* y *Luna de miel* en El Cairo, *La guerra de los Gigantes* y *El imposible mayor en amor*, *le vence Amor*, *Las golondrinas*, *El sueño de una noche de verano*, *El caserío*, *Tres sombreros de copa*, *La tempranica* y *La vida breve*, *Entre Sevilla y Triana*, *La Dolores*, *Cómicas* y en el estreno absoluto de *Trato de favor* de Vidal e Izaguirre.

Iluminación

~

Nacido en Barcelona; estudia diseño de iluminación en el Instituto del Teatro. También realizó un curso de iluminación de teatro del British Council de Londres. Trabaja con importantes directores de escena (Josep Maria Flotats, Sergi Belbel, Bigas Luna, Nicolas Joel, Marco Antonio Marel), escenógrafos (Ezio Frigerio, Montse Amenós, Frederic Amat) y coreógrafos (Cesc Gelabert y Ramon Oller) en el Centro Dramático Nacional, el Teatro Nacional de Cataluña, el Festival Grec de Barcelona, la Ópera Nacional de Washington DC, la Ópera Nacional de París, el Maggio Musicale Fiorentino, la Ópera de Finlandia, el Festival de Perelada o la Gran Ópera de Houston. Ha sido premiado en múltiples ocasiones por sus numerosos proyectos. En el mundo de la lírica ha trabajado recientemente en *La dama de Alba*, *Pikovaiá Dama (Dama de picas)*, *Clitemnestra*, *El sueño de una noche de verano*, *Die Zauberflöte*, *Il trovatore*, *Il mondo de la luna*, *Il barbiere di Siviglia*, *La cenerentola* y *La Brèche*. En las últimas temporadas ha preparado para el teatro *París 1940* con dirección de escena de Josep Maria Flotats, *Next to Normal* con Simon Pittman, *Cantando bajo la lluvia* y *La jaula de las locas* con Àngel Llàcer o *Delicadas* con Alfredo Sanzol. Ha colaborado como iluminador en la Exposición Universal de Shanghai (2010) y la Gala de los Premios Nacional Cataluña (2009). En 2025 ha recibido el Premio a Mejor Diseño de Iluminación en los Premios Ópera XXI. En La Zarzuela Albert Faura ha realizado en las últimas temporadas la iluminación de *Iphigenia en Tracia*, *Enseñanza libre* y *La gatita blanca*, *Benamor*, *Trato de favor*, *La rosa del azafrán*, *La verbena de la Paloma* y *Marina*.

ÁNGELES BLANCAS

Pepita Jiménez (Soprano)

~

Ángeles Blancas recibió el premio «Ópera XXI» a la mejor soprano del año 2023 por su espléndida Kostelnička en *Jenůfa*, representada en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, en una producción dirigida de Robert Carsen. Especializada en el repertorio dramático del siglo XX, ha trabajado con directores de la talla de Antonio Pappano, Fabio Luisi o Álvaro Albiach y directores de escena como Graham Vick, Robert Carsen o Calixto Bieito. Durante el año 2024 ha trabajado en numerosas producciones, destacando entre ellas, *Lear* de Aribert Reimann en el Teatro Real representando el personaje de Goneril con gran éxito de crítica y público. También *Rusalka* de Dvořák, *El pájaro de fuego* de Stravinski, *Medea* de Cherubini y *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakóvich en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Cierra el año con el personaje de Giorgietta en *Il tabarro* de Puccini en ABAO Bilbao. Sus últimas actuaciones han sido nuevamente Kostelnička en *Jenůfa* en el Teatro Nacional de San Carlos en Lisboa, la Madre en *Il prigioniero* de Dallapiccola en una nueva producción de Calixto Bieito en el Teatro de la Ópera de Roma y un concierto de arias de Wagner con la Orquesta Sinfónica de Málaga. Abrirá la temporada 25-26 con el papel protagonista de *Pepita Jiménez* de Isaac Albéniz y Pablo Sorozábal en el Teatro de la Zarzuela, bajo la dirección escénica de Giancarlo del Monaco, al que le seguirá su debut en el personaje de Senta en *Der fliegende Holländer* en Tenerife. Posteriormente repetirá el papel de la Madre en *Il prigioniero*, bajo la dirección de Pappano en Praga. Recientemente ha participado en el concierto *Festejando el porvenir* en La Zarzuela.

MAITE ALBEROLA

Pepita Jiménez (Soprano)

~

Nació en Valencia. Completó sus estudios musicales de canto y viola en el conservatorio de la ciudad. Fue galardonada con numerosos premios, pero destacan en especial el del certamen de Operalia, el premio del Teatro Campoamor y el de Ópera Actual. Debutó con *Le nozze di Figaro*; y a partir de ese momento, continuó con *Così fan tutte*, *Das Rheingold*, *Faust*, *Carmen*, *Don Giovanni*, *L'elisir d'amore*, *Pagliacci*, *Falstaff*, *Les contes d'Hoffmann*, *Orfeo ed Euridice*, *Otello* y *Die Fledermaus*. Cabe destacar su participación en *Gianni Schicchi*, dirigida por Woody Allen y Giuliano Carella, en el Teatro Real. También ha cantado *Die Zauberflöte* en la Staatsoper de Berlín, *Roméo et Juliette*, *La bohème* y *La traviata* en el Teatro Carlo Felice de Génova, *Falstaff* en el Festival Saito Kinen de Japón y *Le nozze di Figaro* en la Ópera de Naples en la Florida, Estados Unidos. Asimismo, ha colaborado con Christopher Rousset, Daniel Martínez, Miquel Ortega, Marzio Conti, Guerassim Voronkov, Lorin Maazel, Plácido Domingo, Antoni Ros-Marbà, Enrique García Asensio, Michael Boder y Josep Pons. De sus últimos compromisos destacan *Don Carlo*, *Aida*, *Dialogues de carmélites*, *Suor Angelica*, *Tosca*, *Nabucco* y *Goyescas*. También ha participado en el estreno de *La dama del alba* de Vázquez del Fresno. Y entre sus próximos proyectos está *Andrea Chénier*, *La fanciulla del West*, *Cavalleria rusticana* y *Madame Butterfly*. En el terreno de la lírica española ha actuado en *La canción del olvido*, *La del manojo de rosas*, *Maruxa* y *Luisa Fernanda*, y más recientemente en *La villana*, *Maruxa*, *Katiuska*, *Luisa Fernanda* y *Pepita Jiménez* en el Teatro de la Zarzuela, donde esta temporada también ofrecerá un recital lírico.

CARMEN ROMEU

Pepita Jiménez (*Soprano*)

~

Nacida en Silla (Valencia); coincide la crítica en que, además de voz, siempre da a sus personajes fuerza y corazón. Fue galardonada con el Premio Lírico Campoamor a la cantante revelación. Ha trabajado con Maazel, Chailly, Zedda, Nagano, Renzetti, Lanzillotta, Heras-Casado, Ortega, Biondi, Díaz, Mariotti o Pérez Sierra. Entre sus actuaciones cabe destacar *Otello* de Rossini en el Theatre an der Wien, la Opera Vlaanderen y el San Carlo de Nápoles; *Idomeneo* en el Palau de les Arts; *La bohème* en el San Carlo, el Real, Les Arts, ABAO y el Campoamor; *Così fan tutte* en el Principal de Palma, el São Carlos de Lisboa y el Auditorio de Roma; *Armida* en la Opera Vlaanderen y el Festival Rossini de Pésaro; *Poliuto* en el São Carlos; *Adina* en el Reate Festival; *La donna del lago* en Pésaro; *La traviata* en Oviedo y Córdoba; *Il barbiere di Siviglia* en Oviedo y la Fundació Òpera Catalunya; *Rinaldo* en Oviedo; *La del manojó de rosas* en la Maestranza y el Campoamor; *Las golondrinas* en el Campoamor; *Il viaggio a Reims* en el Musikverein; *El sombrero de tres picos* con la Mahler Chamber Orchestra, grabación para Harmonia Mundi; *Die Zauberflöte* y *Orfeo* en el Principal de Palma; *La casa de Bernarda Alba* en el Cervantes de Málaga y el Villamarta de Jerez; Luisa Fernanda en la Philharmonie de Krakow; el *Stabat Mater* de Rossini en Madrid. En el Teatro de la Zarzuela ha participado en el Puñao de Rosas, *Marina*, *Clementina*, *La casa de Bernarda Alba*, *Las golondrinas*, *La del manojó de rosas*, *The Magic Opal*, *La rosa del azafrán*, *La verbena de la Paloma* y en el ciclo de Notas del Ambigú: *La meua llar* y *Bagatelles*.

LEONARDO CAIMI

Luis de Vargas (*Tenor*)

~

Leonardo Caimi se formó en canto, clarinete y composición; obtuvo además la licenciatura en Filosofía en la Università degli Studi de Mesina. Pronto Caimi se ha consolidado como uno de los tenores más aclamados de su generación, presente en escenarios y festivales como el RBO de Londres, Teatro alla Scala de Milán, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Real de Madrid, Ópera Estatal de Baviera en Múnich, Deutsche Oper de Berlín, Staatsoper de Hamburgo, Teatro Colón de Buenos Aires, San Carlo de Nápoles, Teatro Massimo de Palermo, Ópera de Tel Aviv, Ópera Nacional de Grecia, Ópera de Montecarlo, Festival de Salzburgo y Ópera de Omán. Ha trabajado con directores musicales como Riccardo Muti, Lorin Maazel, Gianluigi Gelmetti, Daniel Oren, Carlo Rizzi, Emmanuel Villaume, Patrick Fournillier, Kent Nagano, y con directores de escena como Franco Zeffirelli, Ettore Scola, Robert Lepage, Willy Decker, Mario Martone, Damiano Michieletto y Calixto Bieito. Su repertorio abarca los papeles principales en *Adriana Lecouvreur*, *Aida*, *Carmen*, *Cavalleria rusticana*, *Don Carlo*, *La bohème*, *La rondine*, *Les contes d'Hoffmann*, *Le villi*, *Les vèpres siciliennes*, *Madama Butterfly*, *Manon*, *I Pagliacci*, *Simon Boccanegra*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Il trovatore*, *Turandot*, *Un ballo in maschera* y *Werther*. Entre sus compromisos más recientes y futuros están *La bohème*, *Les contes d'Hoffmann*, *Il tabarro* *Carmen*, *Madame Butterfly* y *Werther* en Londres, Hamburgo, Cardiff, Buenos Aires, Catania, Praga y Génova. En 2023 debutó en el cine con *Ferrari* de Michael Mann. Leonardo Caimi canta por primera vez en el Teatro de la Zarzuela.

ANTONI LLITERES

Luis de Vargas (*Tenor*)

~

Nace en Artà (Mallorca). Inicia su carrera en 2019 interpretando Rodolfo en *La bohème* con la Joven Orquesta Nacional de Cataluña y Alfredo en *La traviata* con La Verdi de Milán, dirigido por Manel Valdivieso y Andrea Oddone, respectivamente. En 2020 canta Alfredo en *La traviata* y Macduff en *Macbeth* en Sabadell, y Tamino en *Die Zauberflöte* en el Teatro Principal de Palma, bajo la dirección de Xavier Puig, Daniel Gil de Tejada y Josep Planells. En 2021 canta de nuevo Tamino en *Die Zauberflöte* en Oviedo, bajo la dirección de Lucas Macías. En 2022 debuta el Duque de Mantua en *Rigoletto* con la Fundació Òpera Catalunya y canta de nuevo Alfredo en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. En 2023 interpreta una vez más el Duque de Mantua en Suecia. En 2024 interpreta el Príncipe Calaf en *Turandot* de Puccini con la Fundació Òpera Catalunya; canta de nuevo el Duque de Mantua en el Teatro Petruzzelli de Bari, dirigido por Renato Palumbo, y repite Rodolfo de *La bohème* en la Fundació Òpera Catalunya. También ha interpretado el personaje de Fernando en *Goyescas* de Granados, con Luciano Bibiloni, en el Festival Internacional de Alsacia, así como Roberto en *Bohemios* de Vives, y Eloi de *Cançó d'amor i de guerra* de Martínez Valls, ambos en Andorra. En el Teatro de la Zarzuela, Antoni Lliteres ha interpretado *El sueño de una noche de verano* de Gaztambide, *La tabernera del puerto* de Sorozábal; y ha participado en la recuperación de *Gal-la Placidia* de Pahissa, en concierto.

ANA IBARRA

Antoñona (*Mezzosoprano*)

~

Desde su debut, Ana Ibarra ha desarrollado una intensa carrera internacional, galardonada con premios como el Grammy Award. Ha actuado en escenarios como el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Teatro Real de Madrid, Canadian Opera Company, Dutch National Opera, La Monnaie, Teatro Mariinski, Theater an der Wien, ABAO, English National Opera, Teatro Colón, Opera Vlaanderen, Ópera de Oviedo y Maestranza de Sevilla. Ha trabajado con directores como Yannick Nézet-Séguin, Sir Colin Davis, Marc Minkowski, James Gaffigan, Riccardo Frizza, Jesús López Cobos, Edward Gardner o Josep Pons. En concierto ha interpretado obras como el *Requiem* de Verdi, *Wesendonck Lieder*, sinfonías 2 y 3 de Mahler, la *Novena* de Beethoven o las *Siete canciones populares* de Falla en salas como el Barbican de Londres, Konzerthaus de Viena, Tonhalle de Zúrich, Savonlinna Festival o Auditorio Nacional de Música. Su repertorio incluye papeles como Carmen, Dalila, Amneris, Azucena, Ulrica, Judith, Jocasta y títulos contemporáneos como *Faust-Ball*, *Babel 46*, *La casa de Bernarda Alba* o *El abrecartas*. Ha grabado para sellos como Deutsche Grammophon, Opus Arte, LSO, Naxos o Dynamic, destacando *Falstaff* con Sir Colin Davis (Grammy), *La conquista de Granada* con López Cobos o la *Tetralogía wagneriana* con Bertrand de Billy. Entre sus recientes compromisos destacan *El triticco* en ABAO, *La vida breve* y *Tejas verdes* en el Real y *Dialogues des Carmélites* en Cantabria y Málaga. En el Teatro de la Zarzuela Ana Ibarra ha participado en *La bruja*, *Luisa Fernanda*, *¡Una noche de zarzuela!*, *Las golondrinas* y *Doña Francisquita*.

CRISTINA FAUS

Antoñona (Mezzosoprano)

~

La mezzosoprano valenciana Cristina Faus desarrolla una destacada carrera internacional, avalada por la crítica por el color excepcional de su voz y su musicalidad. Se formó con Ana Luisa Chova en el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de Valencia, donde se graduó con Matrícula de Honor. Amplió estudios con Elena Obraztsova, Renata Scotto, Montserrat Caballé, Miguel Zanetti, Alejandro Zabala y Wolfgang Rieger, y fue ganadora del Concurso Toti dal Monte en Treviso (Italia). Ha actuado con las principales orquestas españolas y otras como la Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Toronto Philharmonic y la Orchestra del Teatro La Fenice, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, López-Cobos, Ros Marbà, García Calvo, Roberto Abbado o Josep Pons. Ha participado en varias ediciones del Festival Rossini de Pésaro, en el aniversario del Festival de Tanglewood con la BSO y en giras por Japón, Colombia, Omán y Reino Unido. Su repertorio sinfónico abarca de Bach a Mahler: *Membra Jesu Nostri*, *Pasiones*, *Gloria* de Vivaldi, *Réquiem* de Mozart, *Elías*, *Stabat Mater*, *Novena* de Beethoven, *Das Lied von der Erde*. En escena ha cantado en el Teatro de la Zarzuela, el Palau de les Arts, el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real, la Ópera de Oviedo o el Teatro Romano de Mérida. Entre sus papeles recientes destacan Dalila, Suzuki, Arsace, Olga, Polina, Mayka o Paloma. Ha grabado para Deutsche Grammophon, NHK y Chandos. En las últimas temporadas Cristina Faus ha actuado en La Zarzuela en el programa doble de *Enseñanza libre* y *La gaitita blanca*, *El barberillo de Lavapiés*, *Cecilia Valdés*, *Benamor*, *Pan y toros* y en el estreno absoluto de *Trato de favor*.

RODRIGO ESTEVES

Pedro de Vargas (Barítono)

~

Cantante hispano-brasileño nacido en Río de Janeiro. Estudió canto con Alfredo Colósimo, Antonio Blancas y Renato Brunson. En 1998 debutó con *La bohème* en La Zarzuela. Desde entonces ha cantado *La favorita* en Pamplona; *Pagliacci* en Buenos Aires; *La traviata*, *Nabucco* e *Il trovatore* en Río de Janeiro, Spoleto, Tokio, Osaka y Nagoya; *Roméo et Juliette* en Jerez; *La cenerentola* en el Festival de Ópera del Amazonas; *Le nozze di Figaro* en Spoleto y Japón; *Carmina burana* en Madrid; *Don Carlo* en São Paulo; *La bohème* en Spoleto, Perusa, Jerez, Río y Málaga; *Faust*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Der Rosenkavalier* y *Aida* en São Paulo; *Macbeth* en Río; *Falstaff* en Busseto; *Un ballo in maschera* en Messina; *Carmina burana* y *Die Tote Stadt* en São Paulo; *L'elisir d'amore* en Jerez; *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci* en Cagliari; *Nabucco* en Belo Horizonte; *Tosca*, *Salome* y *Der fliegende Holländer* en Belém. En 2009 recibió el Premio Carlos Gomes de Ópera y Música Erudita en Brasil como mejor cantante solista. Entre sus recientes actuaciones está *Le nozze di Figaro* en São Pedro; *Carmen* en São Paulo y Buenos Aires; *Falstaff* en São Paulo, Tenerife y Génova; *Otello* en Belém y Valladolid; *Tosca* en Verona; *La bohème* en Japón; *Madama Butterfly* en Valencia; *La traviata* en Génova; *Rigoletto* en São Paulo; *Cavalleria* en Berlín; *Tosca* en el Festival de Ópera del Amazonas, *Simon Boccanegra* en Málaga, *Pagliacci* y *Cavalleria*, así como *Dialogues des carmélites* en Jerez o *Der fliegende Holländer* en São Paulo. En La Zarzuela ha cantado en *Las golondrinas*, *Maruxa*, *Farinelli* —en concierto—, *The Magic Opal*, *La tabernera del puerto* y *La rosa del azafrán*.

Vicario (*Bajo*)

~

Nació en Burgos. Interpreta la música popular desde niño. Después de varios viajes a América, se especializa en tango y bolero. Más tarde se adentra en la ópera; realiza estudios de canto en el Conservatorio de Ginebra y la Universidad de Indiana. Debuta en Bloomington con *Pagliacci* y es galardonado en concursos internacionales. Actúa en Bilbao, Madrid, Zúrich, Viena, Roma, Stuttgart, París, Palm Beach o Chicago, donde interpreta papeles de tenor en *La traviata*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amor*, *Die Zauberflöte* o *La damnation de Faust*. Su carrera se ve afectada por una enfermedad llamada *acromegalia*. Pero logra vencerla y se convierte en el primer cantante de ópera en pasar de tenor a bajo; este hecho insólito será la trama de una película sobre su vida. Ahora canta en grandes escenarios de Nueva York, Los Ángeles, Venecia, Nápoles, Lisboa, Turín, Parma, París, Toulouse, México, Barcelona, Valencia, Bilbao, Tokio, Moscú o Buenos Aires. Ha actuado en *Rigoletto* en Lieja, *Electra* en Palermo, *Mefistofele* en Budapest, *Les comtes d'Hoffmann* en Las Palmas y hace su debut en La Scala de Milán con *Andrea Chénier*. Ha ofrecido un concierto, junto a Roberto Alagna y otros cantantes, en el Paléo Festival Nyon. En La Zarzuela Amoretti ha cantado en *Black el payaso*, *Marina*, *Carmen*, *El gato montés*, *La villana*, *Juan José*, *La tabernera del puerto*, *La tempranica* y *La vida breve*, *El rey que rabió*, *La Dolores*, *Luisa Fernanda*, *El caballero de Olmedo*, *Marina*, así como en las recuperaciones de *María del Pilar*, *Farinelli* y *Circe*, en concierto.

Conde de Genazahar (*Barítono*)

~

Nacido en Palma de Mallorca. Entra en contacto con la lírica a través del Coro del Teatro Principal de la ciudad. Inicia su carrera haciendo papeles de bajo, pero luego evoluciona hacia el registro de barítono y se centra en el repertorio bufo. Ha cantado los personajes de Colline en *La bohème*, Wagner en *Faust*, Don Geronio en *Il turco in Italia*, Uberto en *La serva padrona*, Bartolo en *Le nozze di Figaro*, el Rey en *Aida*, Don Alfonso en *Così fan tutte*, el Sacristán en *Tosca*, Bonzo en *Madama Butterfly*, Dulcamara y Belcore en *L'elisir d'amore*, Bartolo en *Il barbiere di Siviglia* o el protagonista de *Don Pasquale* en el Palau de les Arts de Valencia, la Ópera de Oviedo, el Teatro Villamarta de Jerez, el Teatro de la Maestranza de Sevilla o el Festival de Perelada, por citar algunas actuaciones. Compagina su carrera como cantante con la dirección de escena de títulos como *La traviata*, *Turandot*, *Marina*, *El barberillo de Lavapiés* o *Doña Francisquita*. También ha desarrollado una labor pedagógica en torno a la lírica; es docente en el Conservatorio Superior de Música de Baleares y dirige su compañía Diabolus in Musica. Ha colaborado en programaciones familiares con el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real de Madrid, la ABAO de Bilbao, el Teatro Villamarta Jerez o el Palau de la Música de Valencia. Los últimos espectáculos que ha producido son *Operàmida*, *Zarzuela de la Z a la A* y *Música Magoestro*. En el Teatro de la Zarzuela Pablo López ha cantado en *El sueño de una noche de verano* de Gaztambide y *Don Gil de Alcalá* de Penella.

JOSEP FADÓ

Primer oficial (*Tenor*)

~

Con una carrera consolidada y muy prestigiosa, Josep Fadó se ha convertido en uno de los cantantes imprescindibles en las temporadas líricas de este país. Nacido en Mataró (Barcelona), estudia Canto en el Conservatorio del Liceu de Barcelona, donde continúa hasta obtener el Grado Superior del Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Debuta profesionalmente como Manrico de *Il trovatore*. A partir de ese momento, su carrera abarca un extenso repertorio en el que destacan papeles principales en títulos de repertorio como *Carmen*, *I Pagliacci*, *Norma*, *Aida*, *La forza del Destino*, *Samson et Dalila*, *Henry VIII*, *Un ballo in maschera*, *Nabucco*, así como en la zarzuela *La Chulapona*, actuando en teatros y festivales de todo el mundo, como el Gran Teatre del Liceu, el Real y la Zarzuela de Madrid, Campoamor de Oviedo, Maestranza de Sevilla, ABAO de Bilbao... y Klagenfurt de Austria, Ópera Nacional Danesa, Dijon en Francia y el Teatro Municipal de Lima, en Perú, entre otros. Tras una exitosa carrera interpretando estos papeles y con una mayor madurez profesional, Josep Fadó reorienta su carrera hacia papeles de tenor de carácter. En este periodo aborda óperas como *I due Foscari*, *Otello* de Rossini, *Turandot*, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*, *Salome*, *Il trittico*, *Ógnenny ánguél* (*El ángel de fuego*) de Prokófiev, *Nos* (*La nariz*) de Shostakóvich... Recientemente debuta el personaje de Goro de *Madama Butterfly* en la Ópera Nice Côte d'Azur, Ópera de Vichy y Théâtre d'Antibes en Francia, y regresa al Teatro Real con *Adriana Lecouvreur*. Ha trabajado bajo las órdenes de directores de orquesta como Gustavo Gimeno, Daniele Callegari, Yves Abel, Renato Palumbo y Christopher Franklin, entre otros.

IAGO GARCÍA ROJAS

Segundo oficial (*Barítono*)

~

Nacido en Hostalric, Girona; es cantante y fliscornista graduado en Interpretación de Canto Clásico y de fliscorno bajo en la Escuela Superior de Música de Catalunya. En 2014 ingresó en el Coro de Cámara de la Diputación de Girona y fundó el Cuarteto Vocal Barbershop 4GAMI con el que obtuvo varias medallas en certámenes nacionales. Ha formado parte del Orfeó Català, bajo la dirección de Simon Halsey y Pablo Larraz; y ha actuado en salas de concierto en España y Europa, junto a directores como Kazushi Ono, Ludovic Morlot, Gustavo Gimeno o Kirill Petrenko. También, ha formado parte del Coro Bachcelona Akademie en 2024. Durante ocho años ha sido solista de la orquesta La Principal de la Bisbal. Como barítono solista, ha interpretado el *Requiem* de Fauré con varios coros, *Carmina burana* de Orff en el Auditorio Nacional de Madrid y el Auditorio de Pamplona, además de colaborar con la Camerata Granados y la Original SoundTrack Orchestra. En el ámbito operístico ha participado en *Avvertimento ai gelosi* de Manuel García, *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein, *Babel 46* de Xavier Montsalvatge, *Je suis narcissiste* de Raquel García-Tomás, *The Enchanted Pig* de Jonathan Dove y *Le nozze di Figaro* de Mozart en la Saluzzo Opera Academy en Cuneo, Italia. Ha sido distinguido con el Premio a la Mejor Aria Masculina de Ópera (2022) en el concurso de la Asociación de Profesores de Canto de Cataluña y galardonado con la Beca Anna Riera (2024). En el Teatro de la Zarzuela Iago García Rojas ha participado en el Proyecto Zarza con la producción *La Gran Vía*, bajo la dirección de Néstor Bayona y Enrique Viana.

LÍRICA

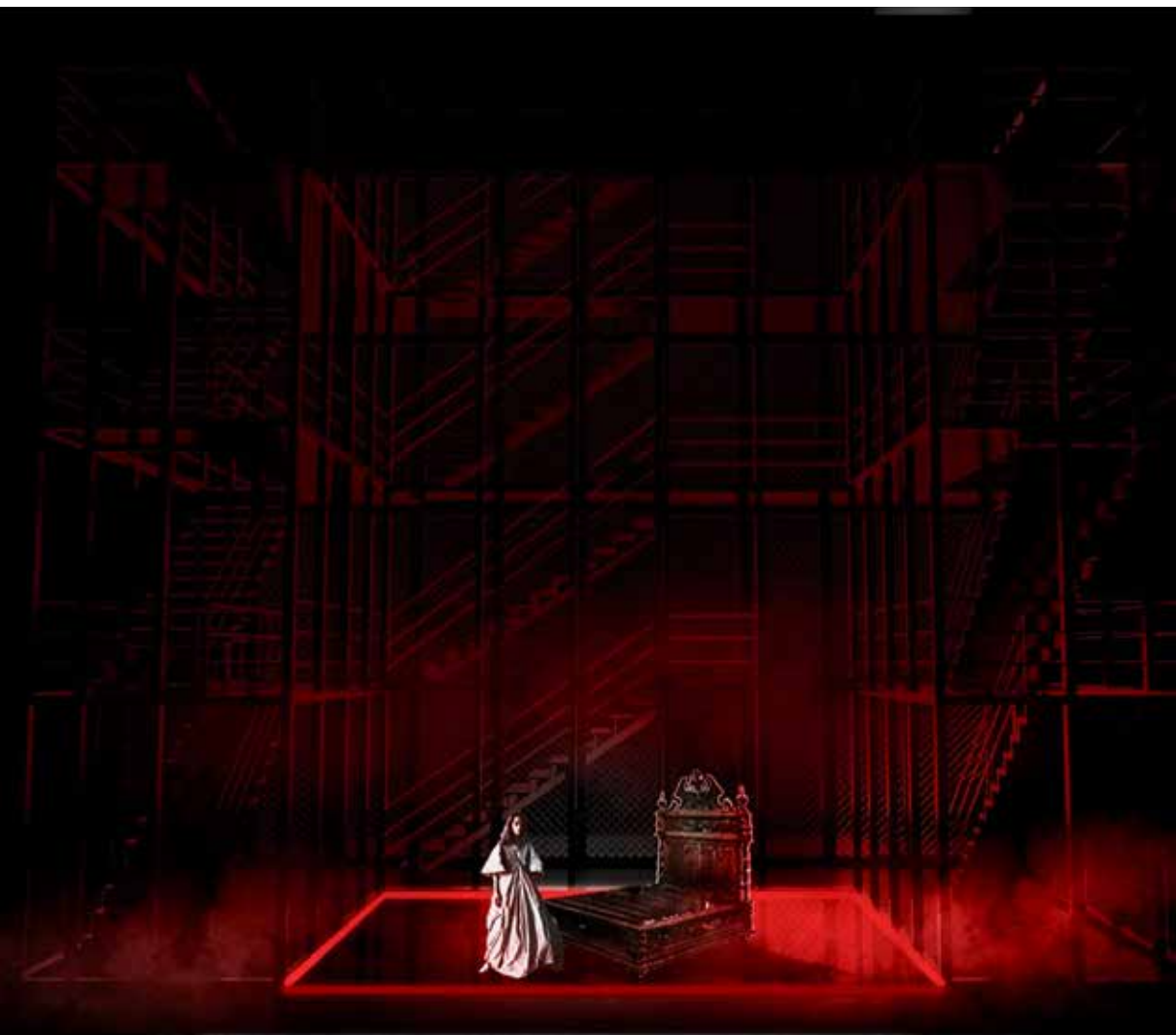
~

PRODUCCIÓN

~



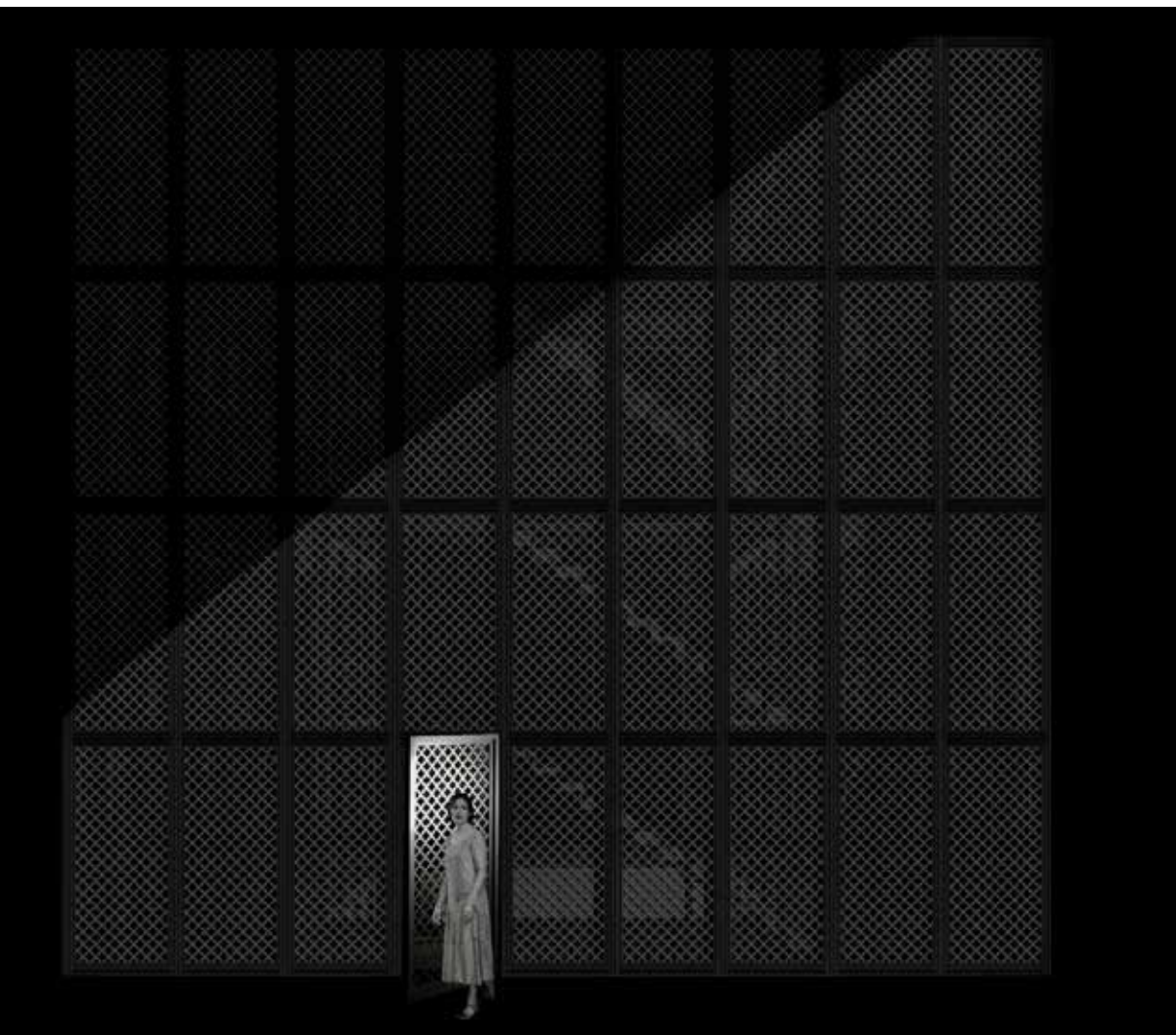
Boceto de Daniel Bianco para la escenografía de *Pepita Jiménez* (2025)



Boceto de Daniel Bianco para la escenografía de *Pepita Jiménez* (2025)



Boceto de Daniel Bianco para la escenografía de *Pepita Jiménez* (2025)



Boceto de Daniel Bianco para la escenografía de *Pepita Jiménez* (2025)



Pepita Jiménez



Luis de Vargas

Figurines de Jesús Ruiz para el vestuario de *Pepita Jiménez* (2025)



Antoñona



Pedro de Vargas



Vicario



Conde de Genazhar y oficiales

Figurines de Jesús Ruiz para el vestuario de *Pepita Jiménez* (2025)



Marido de Pepita



Invitadas



Invitados



Pepita niña

Figurines de Jesús Ruiz para el vestuario de *Pepita Jiménez* (2025)

LÍRICA

~

TEATRO

DE LA ZARZUELA

~

TEMPORADA 25 / 26

MINISTERIO DE CULTURA

~

MINISTRO DE CULTURA
ERNEST URTASUN DOMÈNECH

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA
JORDI MARTÍ GRAU

DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO
NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA (INAEM)
PAZ SANTA CECILIA ARISTU

SECRETARIO GENERAL DEL INAEM
BENJAMÍN MARCO VALERO

SUBDIRECTORA GENERAL
DE TEATRO Y CIRCO
MIRIAM GÓMEZ MARTÍNEZ

SUBDIRECTORA GENERAL
DE MÚSICA Y DANZA
ANA BELÉN FAUS GUIJARRO

SUBDIRECTORA GENERAL DE PERSONAL
MARINA ALBINYANA ÁLVAREZ

SUBDIRECTORA GENERAL
ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA
LETICIA GONZÁLEZ VERDUGO

TEATRO DE LA ZARZUELA

~

DIRECTORA
ISAMAY BENAVENTE

DIRECTOR MUSICAL
JOSÉ MIGUEL PÉREZ-SIERRA

DIRECTOR ADJUNTO
MIGUEL GALDÓN

GERENTE
JAVIER ALFAYA HURTADO

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN
PACO PEÑA

DIRECTOR TÉCNICO
ANTONIO LÓPEZ

DIRECTOR DEL CORO
ANTONIO FAURÓ

COORDINADOR DE PRODUCCIÓN
JESÚS PÉREZ

COORDINADOR
DE COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN
JUAN MARCHÁN

ADJUNTO
A LA DIRECCIÓN TÉCNICA
RICARDO CERDEÑO

COORDINADOR DE
ACTIVIDADES EDUCATIVAS
Y CULTURALES
FRANCISCO PRENDES

JEFA DE ABONOS Y TAQUILLA
MARÍA ROSA MARTÍN

JEFE DE SALA
JOSÉ LUIS MARTÍN

JEFE DE MANTENIMIENTO
AGUSTÍN DELGADO

AUDIOVISUALES

SANTIAGO FUENTES
IVÁN GUTIÉRREZ
RODRIGO MATEOS
MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ
ÁLVARO JESÚS SOUSA
JUAN VIDAÚ

CAJA

DANIEL DE HUERTA

CENTRALITA TELEFÓNICA

MARÍA CRUZ ÁLVAREZ
LAURA POZAS

CLIMATIZACIÓN

BLANCA RODRÍGUEZ

COMUNICACIÓN

NOELIA LÓPEZ

COMUNICACIÓN Y ACTIVIDADES CULTURALES

ARANCHA SESMERO

CONSERJERÍA

SANTIAGO ALMENA
DANIEL DE GREGORIO FERNÁNDEZ
EUDOXIA FERNÁNDEZ
EDUARDO LALAMA
FRANCISCO J. SÁNCHEZ
MARÍA CARMEN SARDIÑAS
ALBERTO VIDAL

GERENCIA

MARÍA DOLORES DE LA CALLE
BEGOÑA DUEÑAS ESPINAR
NURIA FERNÁNDEZ
MARÍA DOLORES GÓMEZ
GUILLERMO MARTÍN-AMBROSIO
FRANCISCO YESARES

ILUMINACIÓN

ENEKO ÁLAMO
MANUEL S. BARRIOS
RAÚL CERVANTES
ALBERTO DELGADO
JAVIER GARCÍA
FERNANDO ALFREDO GARCÍA
CRISTINA GONZÁLEZ
ÁNGEL HERNÁNDEZ
FRANCISCO MURILLO
RAFAEL FERNANDO PACHECO
LETICIA RODRÍGUEZ
CRISTINA SÁNCHEZ

MAQUILLAJE

MARÍA TERESA CLAVIJO
DIANA LAZCANO
AMINTA ORRASCO
GEMMA PERUCHA
BEGOÑA SERRANO

MAQUINARIA

ULISES ÁLVAREZ
JAVIER ÁLVAREZ
ANTONIO JOSÉ BENÍTEZ
LUIS CABALLERO
ANA CASADO
RAQUEL CASTRO
ANA COCA
ÁNGEL HERRERA
TERESA MORENO
RUBÉN NOGUÉS
ANA ANDREA PERALES
JOSÉ ÁNGEL PÉREZ
EDUARDO SANTIAGO
SANTIAGO SANZ
MARÍA LUISA TALAVERA
JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ
JOSÉ LUIS VÉLIZ
ANTONIO WALDE

MATERIALES MUSICALES Y DOCUMENTACIÓN

OTILIA FIDALGO
VIGOR KURIĆ

OFICINA TÉCNICA

ANTONIO CONESA
ROSA ENGEL
DEBORAH MACÍAS
JOSÉ MANUEL MARTÍN
MÓNICA PASCUAL
RAÚL RUBIO

PELUQUERÍA

EMILIA GARCÍA
MARÍA CARMEN RUBIO
MANUELA SANTACRUZ

PIANISTAS

LILLIAM MARÍA CASTILLO
RAMÓN GRAU

PRODUCCIÓN

M^a ÁNGELES ARIAS
EVA CHILOECHES
ANTONIO CONTRERAS
CRISTINA LOBETO
DANIEL MUÑOZ
CARLOS ROÓ

REGIDURÍA

MARÍA SONIA BLANCO
GLORIA DE PEDRO
JOSÉ M. MARTÍNEZ BALLESTEROS
JAIME MARTÍNEZ PULIDO
ALMUDENA RAMOS
ÁFRICA RODRÍGUEZ
MÓNICA YAÑEZ

SALA

ANTONIO ARELLANO
ISABEL CABRERIZO
ELENA FÉLIX

MÓNICA GARCÍA
MARÍA GEMMA IGLESIAS
JUAN CARLOS MARTÍN CHICHARRO
JAVIER PÁRRAGA

SASTRERÍA

ISABEL FERNÁNDEZ
MARÍA REYES GARCÍA
MARÍA ISABEL GETE
MARINA GUTIÉRREZ
ROBERTO CARLOS MARTÍNEZ
MONTSERRAT NAVARRO
ANA PÉREZ CORTÁZAR
MAR R. RUANO

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN

BLANCA ARANDA

TAQUILLAS

ALEJANDRO AINOZA
JUAN CARLOS CONEJERO
ROSA DÍAZ HEREDERO

TELAR Y PEINE

SANTIAGO ARRIBAS
RAQUEL CALLABA
FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ
SONIA GONZÁLEZ
ÓSCAR GUTIÉRREZ
SERGIO GUTIÉRREZ
JOAQUÍN LÓPEZ

UTILERÍA

ÓSCAR DAVID BRAVO
VICENTE FERNÁNDEZ
FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ
FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ
ÁNGELA MONTERO
CARLOS PALOMERO
JUAN CARLOS PÉREZ
JOSEFINA ROMERO
JOSÉ RAMÓN SALGUERO

CORO TITULAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

~

DIRECTOR
ANTONIO FAURÓ

PIANISTA
JUAN IGNACIO MARTÍNEZ

SECRETARÍA TÉCNICA
GUADALUPE GÓMEZ

SOPRANOS
PAULA ALONSO
PATRICIA CASTRO
MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ
SONIA MARTÍNEZ
CAROLINA MASETTI
ELENA MIRÓ
MILAGROS POBLADOR
CARMEN PAULA ROMERO
SARA ROSIQUE
ELENA SALVATIERRA
AMANDA SERNA
MARÍA TERESA VILLENA
ADRIANA VIÑUELA

CONTRALTOS
JULIA ARELLANO
M^a PILAR BELAVAL
PATRICIA ILLERA
GRACIELA MONCLOA
HANNA MOROZ
PALOMA SUÁREZ
CIARA THORTON
MIRIAM VALADO

TENORES

JAVIER ALONSO
JOAQUÍN CÓRDOBA
JUAN CARLOS CORONEL
JAVIER FERRER
JOSÉ ALBERTO GARCÍA
RODRIGO HERRERO
FELIPE NIETO
FRANCISCO JOSÉ PARDO
PEDRO JOSÉ PRIOR
JOSÉ RICARDO SÁNCHEZ

BARÍTONOS-BAJOS

RODRIGO ÁLVAREZ
PEDRO AZPIRI
ALBERTO CAMÓN
MATTHEW LOREN CRAWFORD
ROMÁN FERNÁNDEZ-CAÑADAS
MANUEL QUINTANA
ALBERTO RÍOS
FRANCISCO JOSÉ RIVERO
JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
ÁNGEL RODRÍGUEZ TORRES
JORDI SERRANO
MARIO VILLORIA

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

~

DIRECTORA GERENTE
MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ

DIRECTORA DE SOSTENIBILIDAD
Y CUMPLIMIENTO NORMATIVO
ELENA RONCAL

DIRECTORA TÉCNICA
ALBA RODRÍGUEZ

RESPONSABLE
DE ADMINISTRACIÓN
Y CONTABILIDAD
YARELA REBOLLEDO

RESPONSABLE DE RECURSOS
HUMANOS
DÁCIL GONZÁLEZ

RESPONSABLE DE
COMUNICACIÓN Y MARKETING
GLORIA INGLIS

RESPONSABLE DE SERVICIOS
GENERALES
JOSÉ LUIS PARDO

RESPONSABLE DE ARCHIVO
Y DOCUMENTACIÓN MUSICAL
ALAITZ MONASTERIO

RESPONSABLE DE ABONADOS
Y PATROCINIOS
LYDIA COBUSCEAN

COORDINADORA
DE PRODUCCIÓN
ALEXÍA GIALITAKIS

REGIDOR
ADRIÁN MELOGNO

AUXILIAR DE ESCENA
ANDRÉS H. GIL

AUXILIAR SERVICIOS GENERALES
ALBERTO RODEA

AUXILIAR DE ARCHIVO
DIEGO UCEDA

INSPECTOR DE LA ORQUESTA
EDUARDO TRIGUERO

DIRECTORA ARTÍSTICA Y TITULAR

ALONDRA DE LA PARRA

VIOLINES PRIMEROS

VÍCTOR ARRIOLA (C)

ANNE-MARIE NORTH (C)

EMA ALEXEEVA (AC)

ELINA SITNIKAVA (AC)

BLANCA ALBERT

MARGARITA BUESA

ANA CAMPO

ANDRÁS DEMETER

CONSTANTIN GÎLICEL

ALEJANDRO KREIMAN

REYNALDO MACEO

PETER SHUTTER

GLADYS SILOT

ERNESTO WILDBAUM

VIOLINES SEGUNDOS

ROCÍO GARCÍA (S)

FELIPE RODRÍGUEZ (AS)

ROBIN BANERJEE

MAGALY BARÓ

AMAYA BARRACHINA

ALEXANDRA KRIVOBORODOV

FELIPE MANUEL RODRÍGUEZ

NURIA SÁNCHEZ

ADELINA VALTCHIEVA

DÁCIL GONZÁLEZ

PAULO VIEIRA

VIOLAS

EVA MARTÍN (S)

IVÁN MARTÍN (S)

DAGMARA SZYDLO (AS)

RAQUEL DE BENITO

BLANCA ESTEBAN

SANDRA GARCÍA HWUNG

JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ

MARINA NAREDO

MARCO RAMÍREZ

VIOLONCHELOS

STANISLAS KIM (S)

JOHN STOKES

NURIA MAJUELO (AS)

PABLO BORREGO

RAFAEL DOMÍNGUEZ

DAGMAR REMTOVA

EDITH SALDAÑA

CONTRABAJO

FRANCISCO BALLESTER (S)

LUIS OTERO (S)

SUSANA RIVERO (AS)

JOSÉ ANTONIO JIMÉNEZ

ARPA

LAURA HERNÁNDEZ (S)

FLAUTAS

MAITE RAGA (S)

MARÍA JOSÉ MUÑOZ (S)(P)

VIOLETA DE LOS ÁNGELES GIL (AS)

CLARINETES

VÍCTOR DÍAZ (S)

SALVADOR SALVADOR (S)

ANTONIO SERRANO (AS) (CB)

OBOE

LOURDES HIGES (S)

ANE RUIZ (AS)

FAGOTES

SARA GALÁN (S)

ROSARIO MARTÍNEZ (AS)

TROMPAS

ANAÍS ROMERO (S)

IVÁN CARRASCOSA (S)

JOAQUÍN TALENS (AS)

ÁNGEL G. LECHAGO (AS)

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ (AS)

TROMBONES

ALEJANDRO ARIAS (S)

JUAN SANJUÁN (S)

PEDRO ORTUÑO (AS)

MIGUEL JOSÉ MARTÍNEZ (S)(TB)

TROMPETAS

CÉSAR ASENSI (S)

EDUARDO DÍAZ (S)

ÓSCAR LUIS MARTÍN (AS)

TIMBAL Y PERCUSIÓN

CONCEPCIÓN SAN GREGORIO (S)

ALFREDO ANAYA (AS)

ÓSCAR BENET (AS)

JAIME FERNÁNDEZ (AS)

ELOY LURUEÑA (AS)



Teatro de la Zarzuela

Plazuela de Teresa Berganza
Jovellanos, 4 – 28014 Madrid, España
Tel. Centralita: (34) 915 245 400
Departamento de abonos y taquillas:
Tel. (34) 915 245 472 y 910 505 282

Edición del libro de *Pepita Jiménez*

Departamento de comunicación y publicaciones
Coordinación editorial: Víctor Pagán (*In Memoriam RR*)
Traducciones: Noni Gilbert
Diseño gráfico: Javier Díaz Garrido
Maquetación: María Suero
Impresión: MIC (Granada-León)
DL: M-19524-2025
NIPO DIGITAL: 193-25-082-5

Consulta la información actualizada en:
teatrodelazarzuela.inaem.gob.es





teatrodelazarzuela.inaem.gob.es



Síguenos en

