

I TRE GOBBI

Teatro de la Maestranza
Ópera, Temporada 2024 / 2025

MANUEL
GARCÍA

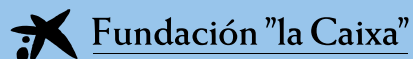
I TRE GOBBI

Manuel García

PATROCINADORES GENERALES



COLABORACIÓN PROGRAMA SOCIAL



COLABORADORES

Fundación Banco Sabadell / TeknoService / Instituto Británico de Sevilla / Colegio Internacional de Sevilla San Francisco de Paula / EY / Acciona / Prosegur Seguridad / GRUPO PACC / Victoria Stapells

SALA MANUEL GARCÍA

Todos los espectáculos de la Sala Manuel García se llevan a cabo gracias al apoyo de Fundación Banco Sabadell

4 y 5 de marzo, 2025

Ópera de salón con música y texto de Manuel García
(1775-1832), basada en el intermezzo *La favola de' tre gobbi*
de Carlo Goldoni (1707-1793)

En conmemoración del 250 aniversario
del nacimiento de Manuel García

Por primera vez en el Teatro de la Maestranza



MANUEL GARCÍA (Sevilla 1775- París 1832).
Conmemoración de los 250 años de su nacimiento.

Sumario

04

Ficha artística

11

Argumento

Castellano

12

Números

14

Artículos

José Luis Arellano

Víctor Pagán

30

Libreto

44

Biografías

I tre gobbi Manuel García

En los últimos años de su existencia, el mítico tenor Manuel García centró su actividad en la docencia. Para sus alumnos compuso un pequeño corpus de óperas de salón en las que trasladaba el género a los aposentos burgueses sin renunciar a las ambiciones estéticas y técnicas del lirismo rossiniano. *I tre gobbi*, la única de sus cinco óperas de salón que aún no había sido interpretada en España, se estrenó en 2021 en una producción de la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela.

**Producción de la Fundación Juan March
& Teatro de la Zarzuela.**

Todos los espectáculos
de la Sala Manuel García se llevan
a cabo gracias al apoyo de

B Sabadell
Fundación

Dirección musical y piano
Rubén Fernández Aguirre

Dirección de escena
José Luis Arellano

Diseño de escenografía
Pablo Menor Palomo

Diseño de vestuario
Ikerne Giménez

Diseño de iluminación
David Picazo

Revisión y traducción del texto
Beatrice Binotti

Edición musical (inédita)
Belcanto Opera Festival
Rossini in Wildbad

**Proyecto de formación de jóvenes
cantantes**

Madama Vezzosa
Patricia Calvache

El conde Bellavita
Aitor Garitano

El barón Macaccho
Ángela Lindo

El marqués Parpagnacco
Enrique Monteoliva

Una criada
Rita Morais

**Un criado, bailarín y asistente
dirección de escena**
Álvaro Copado

Realización de escenografía
Readest Montajes

Realización de vestuario
Gabriel Besa



Ensayos de *I tre gobbi*







Patricia Calvache

Argumento

Duración total aprox.
80min.

La acción de *I tre gobbi* [Los tres jorobados] se inicia con la aparición en escena de Madama Vezzosa [Encantadora] (“Sì lo so, non replicar”), a la que pretenden al mismo tiempo tres nobles adinerados, aunque de escaso atractivo. Instalada en sus aposentos, Madama recibe en primer lugar la visita del marqués Parpagnacco [Cazurro] (“Riverente a voi s’inchina”), inmensamente rico, pero con una notoria joroba en su espalda. Justamente en el momento en el que ella acepta como regalo un hermoso diamante, es avisada por su criado de que se ha presentado en su casa el segundo de los pretendientes: el barón Macacco [Macaco]. Con argucias, Vezzosa logra esconder al primero en una habitación de la casa y recibe al barón, que es tartamudo y celoso (“Sono ancora raga-ga-zzo”). Mientras habla con este de su relación amorosa, recibe el aviso de que ha llegado un tercer pretendiente. Vezzosa repite la operación y esconde a Macacco en una habitación de la casa mientras galantea con el conde Bellavita [Buenavida], que tiene doble joroba, es muy pagado de sí mismo y tacaño (“Veda che garbo”), pese a lo cual le regala un reloj. Vezzosa cree que su estratagema de esconder a los pretendientes ha surtido efecto, pero al final los tres descubren el engaño. Inmediatamente, se enfrentan Parpagnacco y Bellavita (“Corpo di Bacco!”). A ellos se une Macacco, quien no quiere disputas y rechaza el enfrentamiento (“Co-co-co-sa fate?”). Mientras los tres caballeros disputan, se presenta una criada veneciana (“Sieu tanto Benedetti”), quien les explica que a su señora no le gustan los celosos y prefiere que la quieran todos en compañía. Los pretendientes aceptan, aparece Vezzosa y todos celebran el acuerdo (“lo per me son contentone”).

Números

PRIMER ACTO

Sinfonia (Adagio-Allegro)

Nº 1. Introducción “Si lo so, non replicar” (Vezzosa)

Recitativo “Per tutte le botteghe” (Vezzosa)

Nº 2. Dúo “Riverente a voi s’inchina” (Parpagnacco, Vezzosa)

Recitativo “Una cosa mi manca” (Parpagnacco, Vezzosa)

Nº 3. Aria “Quegli occhietti belli, belli” (Parpagnacco)

Recitativo “Ah, mio caro Marchese” (Vezzosa, Parpagnacco)

Nº 4. Aria “Sono ancora raga-ga-zzo” (Macacco)

Recitativo “Caro signor Macacco” (Vezzosa, Macacco, Bellavita)

Nº 5. Aria “Veda che garbo” (Bellavita)

Recitativo “Non si stia a faticare” (Vezzosa, Bellavita)

Nº 6. Final “Vezzosa gradita”

(Vezzosa, Bellavita, Macacco, Parpagnacco)

SEGUNDO ACTO

Nº 7. Dúo “Corpo di Bacco!” (Parpagnacco, Bellavita)

Recitativo “Co-co-co-sa fate?” (Macacco, Parpagnacco, Bellavita)

Nº 8. Trío “Vi prego di core” (Bellavita, Macacco, Parpagnacco)

Recitativo “Veramente voi siete il bel soggetto”

(Bellavita, Parpagnacco)

Nº 9. Aria “Sieu tanto benedetti” (Una criada)

Recitativo “Dunque sarei d'accordo” (Bellavita, Parpagnacco)

Nº 10. Aria “Se vi guardo ben bene nel volto” (Parpagnacco)

Recitativo “Ma viene Madama” (Bellavita, Parpagnacco, Vezzosa,)

Nº 11. Final “Io per me son contentone”

(Bellavita, Vezzosa, Parpagnacco, Macacco)



Manuel García, el enredo y la revolución

José Luis Arellano

Dirección de escena

I tre gobbi es una ópera en dos actos cuyo libreto se basa en *La fábula de los tres jorobados* de Carlo Goldoni. Considerado el padre de la comedia italiana, Goldoni fue un gran renovador de los viejos usos de la *commedia dell'arte*, y en su obra siguió utilizando algunos de estos tipos. Sus libretos fueron usados y adaptados posteriormente en numerosas ocasiones. Es el caso de Manuel García, quien utiliza este enredo para crear una ópera bufa sencilla, de salón y con tintes populares, concebida para ser usada como material pedagógico por sus alumnos en su escuela de canto.

I tre gobbi es una historia de amor, de engaño y, por tanto, de enredo. Una mujer y tres hombres (jorobados) que la cortejan. Ella se deja querer, hay cierto interés en el juego, y ellos se dejan engañar. Una comedia simple, escrita a mediados del siglo XVIII, con la burguesía europea como incipiente protagonista, y una monarquía que no sospechaba la revolución cercana que se cernía sobre sus cuellos y los cambios que ello iba a suponer.

Producto de usos y costumbres sobre el amor y el interés, sobre la importancia del dinero y del lujo, sobre la posición social, en *I tre gobbi*, Madama Vezzosa nos dice nada más empezar el cuento: «hoy en día quien tiene mucho dinero lleva la nobleza en el bolsillo». Carta de intenciones clara donde ya se predice que el dinero será el nuevo rey de un mundo en franca decadencia.

Como siempre, estos divertimentos son producto de una época. Nos revelan mucho sobre las prácticas de una sociedad y de un espacio concretos. Detrás de ellos hay una impronta, una enseñanza o un eco que podemos recoger hoy y que nos interpela más allá de lo cómico: el comportamiento al que se ve sometida la protagonista, la libertad o la capacidad de decisión que tiene frente a tres hombres que la cortejan, pero que solo ostentan como valor las riquezas. Parpagnacco, uno de los jorobados que corteja a la protagonista, también pone las cartas boca arriba al inicio de la función: «el dinero me hace guapo...». A nuestro rico heredero le falta una cosa para completar su universo: una bella esposa. Y, por supuesto, está dispuesto a comprarla, aunque el papel de lo femenino en este universo de hombres opulentos está destinado al engaño y a la manipulación. Como en un esquema básico, a ella le pertenecen la belleza y la inteligencia; y a ellos, el dinero y la estupidez.

Más allá de la historia y de la pequeña situación donde se ahonda en un perfil tópico sobre la relación entre hombres y mujeres, sobre la semilla literaria clásica en la que ellas son pequeñas Evas dispuestas al engaño de los pobres hombres que solo tienen una misión:

sucumbir a la seducción sea cual sea el precio, el interés de la pieza reside no solo en la comicidad y en la inteligencia de la situación, sino más bien en el análisis de las relaciones entre lo masculino y lo femenino. ¿Estamos muy lejos de aquel tópico? ¿Siguen teniendo las mujeres un papel de *femme fatale* en el imaginario masculino?

Situamos nuestra propuesta en un espacio palaciego y en un universo que suena a época. Al final, la fábula tiene más sentido si lo que vemos está lejos de nosotros en el tiempo, sin darnos cuenta de que quizá esa lejanía funcione a la inversa y la historia sea más de hoy de lo que creemos. ¿Siguen usando las mujeres su sexualidad para conseguir ascender en la trama social?

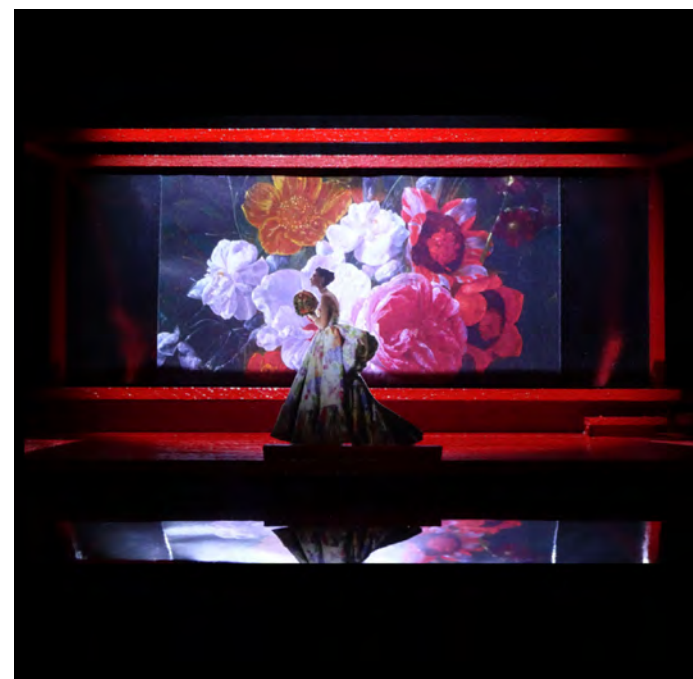
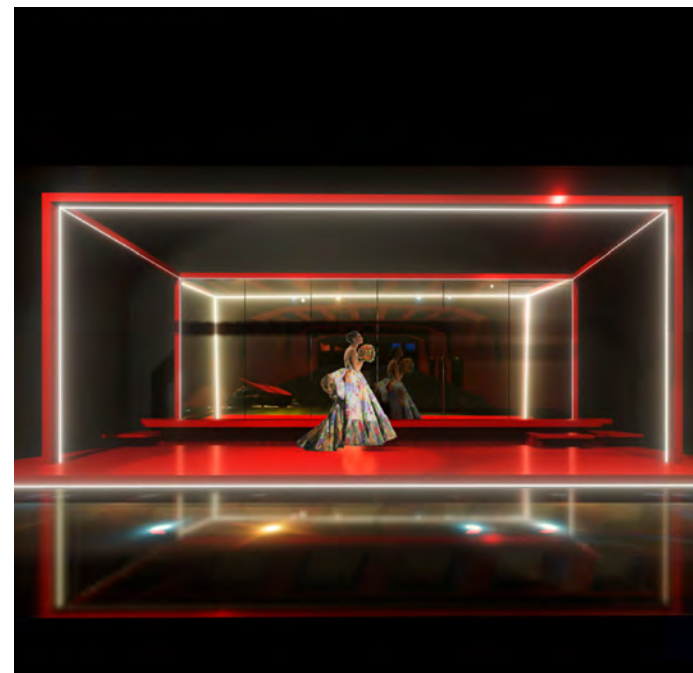
I tre gobbi nos propone un juego de espejos, de engaños, de ocultación de lo que pensamos para conseguir un objetivo material. Y para ello estamos dispuestos a usarnos a nosotros mismos como objeto de compra-venta. El juego del amor y de la burla es delicioso, divertido, pero también respira un modelo que, en aquel caso, terminó en una revolución que cambió el curso de la historia. O quizá no... Para eso estamos aquí, para divertirnos con este juguete cómico y para que sigamos entendiendo la naturaleza de nuestros impulsos, de nuestras sociedades y del papel que la ética tiene en cada momento. Debajo de los ropajes, de las jorobas, de lo feo y de lo bello, del poder del dinero o del sexo, están hombres y mujeres destinados a entenderse y a respetarse. Ellos esconden sus miserias bajo las jorobas, y ellas bajo vestidos y ropajes. Cuando moralmente se desnuden, entenderemos quiénes son y qué papel tienen en este cuento producto de una realidad histórica no tan lejana.

Hay muchas Madamas Vezzosas y muchos jorobados en nuestro mundo. Mujeres destinadas a venderse a hombres por posición o por dinero. Esa es la grandeza de los clásicos: saber recoger un instante que nos sirva de enseñanza y de juego. Un espejo en el que probablemente nos reconozcamos sin darnos cuenta. El ayer tiene interés porque nos sirve hoy, y las viejas historias, si son susceptibles de ser contadas, es porque tienen vigencia.

Propuesta escénica

Bocetos para la escenografía

© Bocetos de Pablo Menor
Palomo para la escenografía
de *I tre gobbi*, de Manuel
García (2021)



Propuesta escénica



18

19



Goldoni y García

Aproximación a un texto breve con larga historia

Víctor Pagán

Investigador, editor y colaborador del Teatro de la Zarzuela



Alessandro Longhi (1733-1813), Retrato del comediógrafo Carlo Goldoni con un libro y recado de escribir. Óleo sobre lienzo, c. 1750. Casa-Museo Goldoni. Palazzo Rizzo-Centani (Venecia)

En la literatura en general, y en el teatro en particular, algunos temas, personajes y argumentos se repiten hasta la saciedad. Por eso encontramos que hay autores que en distintas épocas retoman algo de otro escritor para plasmarlo de forma distinta, más acorde con la época de su lector o de su público. Por ejemplo, sabemos que la trama de *Il finto sordo* [*El sordo fingido*] de Manuel García (1775-1832) - recuperada hace dos temporadas en una coproducción de la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela - se inspira por igual en obras líricas de autores de otras épocas (1). Algo parecido pasó antes con el libreto de *Le cinesi* [*Las chinas*] de Pietro Metastasio, que también generó una cadena de relaciones con otras obras líricas hasta llegar a la versión de García - recuperada hace tres temporadas en otra coproducción de las mismas instituciones y vista en el Maestranza - (2). Y ahora nos encontramos con el veneciano Carlo Goldoni (1707 - 1793) y su texto para *I tre gobbi* [*Los tres jorobados*], o sea, *La favola de' tre gobbi* [*La fábula de los tres jorobados*], que es el título original, que tiene una historia bastante parecida a las de las otras dos óperas de cámara de García, pero también sus propias particularidades.

Teatro breve goldoniano

El famoso Goldoni fue primero un prometedor abogado que encontró su vocación en el teatro. Nacido y educado en Venecia, desde muy niño se interesó por los textos para la escena más que por los tratados de jurisprudencia. Y aunque en 1732 recibió el título de abogado por la Universidad de Padua y comenzó a preparar las causas para sus primeros juicios, también se lanzó a escribir sus primeros melodramas y tragedias. Hizo lecturas públicas en busca de algún empresario interesado, pero no recibió buenas críticas. Cuando comenzaba a dudar si ese era su camino, se le presentó una ocasión única y la aprovechó: conoció al empresario teatral Giuseppe Imer, que lo contrató para que le escribiera sus primeros textos líricos. El joven Goldoni comenzó entonces su larga y decisiva carrera teatral.

A lo largo de su dilatada trayectoria, Goldoni tuvo una producción muy abundante, lo que le permitió experimentar y crear nuevas formas de entender el teatro en verso o prosa, lírico o declamado. Contribuyó con su trabajo a reformar el teatro en Italia, dándole una profundidad y una nueva concepción que se abriría paso en todo el continente europeo. Y aunque trabajó en solitario y tuvo que escribir obras de muy distintos tipos, logró que muchos de sus textos tuvieran esos aires de modernización que él deseaba para la escena. Es cierto que sus obras más conocidas y estudiadas han sido sus comedias - en una temporada llegó a estrenar dieciséis títulos en un solo escenario -, pero también hay que tener

presente que su obra incluye libretos para dramas jocosos y unos aún muy desconocidos intermedios.

Entre esa obra menos conocida de Goldoni, desarrollada a lo largo de casi treinta años, se contabilizan hasta dieciocho intermedios o intermezzi con música de diversas características, pues pueden ser para dos, tres o cuatro voces. La mayoría fueron elaborados en dos o tres partes para representarse en los entreactos de los dramas u óperas que se ofrecían en teatros comerciales, y que en algunos casos eran obras serias con libreto del mismo escritor.

Excluyendo los dos primeros libretos de 1732, que están perdidos, los siguientes ocho intermedios - escritos para la compañía de Giuseppe Imer entre 1734 y 1736 - están pensados más para actores que para cantantes; por eso, los recitativos tienen más importancia que los números cantados. Frente a ellos encontramos *La favola de' tre gobbi* (1749), de la que podemos afirmar que es el primer intermedio interpretado por cantantes profesionales de los teatros de Venecia, por lo que el texto presenta unas características determinadas que veremos más adelante. También se conocen otros cuatro intermedios que pertenecen al posterior periodo de Roma y están escritos para grupos de actores aficionados, que en realidad eran aristócratas cultos que se divertían haciendo teatro. Conviene siempre tener presente que los intermedios se crearon para intercalarse en los entreactos de otras obras serias declamadas; esta fórmula de teatro serio con entreactos cómicos - muy similar a lo que ocurría en el teatro de los Siglos de Oro en España - forma todo un espectáculo teatral que hoy parece no tener vigencia. Repasemos las características de los que creó Goldoni.

La compañía de Giuseppe Imer estaba formada por actores con mucha voluntad, pero no por cantantes profesionales. Estamos en los inicios de la carrera de un autor joven y poco conocido en los años treinta del siglo XVIII. Pues bien, algunas de estas obras breves de juventud se pueden considerar pequeñas comedias con buenas escenas que dan variedad y riqueza a las interpretaciones de los cómicos - escenas de enamorados, de equívocos y disfraces -, como ocurre en *La cantatrice*, *La pupilla*, *L'ippocondriaco*, *Il filosofo o Monsieur Petiton*. En algunas hay personajes bastante bien dibujados que hablan en dialecto veneciano (o en recreaciones teatrales de algún dialecto); es el caso de *La birba*, *Il gondoliere veneziano*, *L'amante cabala* o *Amor fa l'uomo cieco*. En fin, Goldoni experimenta con las costumbres sociales y amorosas del momento en un microcosmos teatral, así como con el dialecto veneciano.

El propio Goldoni nos indica en el prólogo de este intermedio que “cuando era niño, mi muy querida señora abuela solía contarme cuentos o historias, que en veneciano se llaman fábulas. Entre otras cosas, me contó varias veces una muy buena sobre los tres jorobados, que siempre he retenido en la memoria y que ahora he escogido como argumento para este intermedio” (3). Esta historia la contaban mujeres y niños, pero como no estaba reflejada por escrito se iba perdiendo, así que él la escoge para recuperarla y fijarla en un texto de teatro. Tan entusiasmado está con

la obra que llega a escribir: “¡Tres jorobados enamorados de una mujer! ¡Oh, qué buena fábula! Una mujer atrae a tres hombres! ¡Oh, qué buena historia!” (4).

Por lo general, la parte musical de estas breves obras se ha perdido o se desconoce el compositor. Solo se ha conservado una parte de esta música atribuida al compositor romano Giacomo Maccari, así como fragmentos del veneciano Baldassare Galuppi, el romano Raimondo Lorenzini y el florentino Antonio Sacchini. En cambio, sí se conoce la partitura completa que escribió el placentino Vincenzo Ciampi para *I tre gobbi*, conservada en la Biblioteca Nacional de Francia en París.

Sabemos que posteriormente Goldoni siguió colaborando en proyectos de teatro lírico con dramas jocosos que contaron con música de Salvatore Apolloni, Gennaro D'Alessandro, Pietro Chiarini, Giuseppe Arenci y nuevamente de Baldassare Galuppi. Pero los títulos más reconocidos son los realizados con Antonio Vivaldi y Tommaso Traetta. Se trata de obras más grandes y ambiciosas que se han preservado mejor, aunque dispersas, en distintos fondos musicales del continente.

Corpus goldoniano

Cuando entramos ya en los intermedios situados en la década de los cuarenta, encontramos divertidas obras llenas de vida, donde las mujeres gozan de claro protagonismo; avanzan muchos de los elementos que se repetirán en obras como *La favola de' tre gobbi* y que, al igual que otros textos teatrales, satirizan de forma graciosa una de las costumbres de la nobleza ociosa: la del cortejo o caballero acompañante (5). Goldoni nunca llegará a convertirse en un autor cínico o sarcástico, ni le hará falta, dada su personal visión de la vida con nuevas normas de sociabilidad de los ilustrados burgueses. Y aunque el personaje de Madama Vezzosa está aún algo lejos de sus mejores creaciones femeninas, es un divertido precedente de la Mirandolina de *La locandiera* o de la Rosaura de *La vedova scaltra*. La finalidad de esta traviesa dama es manipular a sus pretendientes con mentiras y engaños, así que prima el deseo de diversión y no el de crítica social.

Pero, ¿por qué escribe Goldoni este tipo de obras cortas que pueden recordar a algunas piezas breves del teatro de los Siglos de Oro en España? Sabemos que, en julio de 1734, en un festival de teatro en Verona, Goldoni se encontró con el actor Gaetano Casali, quien consideraba que el autor podía llegar ser un buen escritor de teatro y de libretos. Fue Casali quien le presentó al empresario Giuseppe Imer, que entonces tenía una compañía en el Teatro San Samuele de Venecia, propiedad de la familia Grimani. Por su parte, Imer necesitaba alguien que preparase los textos líricos, originales y adaptados, pero que también le escribiera nuevos dramas para el otro teatro de los Grimani, el Teatro San Giovanni Grisostomo. La propuesta era tentadora y el joven abogado volvió a su ciudad natal contratado, por primera vez en su vida, como autor profesional.

Los tres años siguientes Goldoni logró consolidarse como un escritor que trabajaba más los personajes y menos las máscaras (6), realizando

una propuesta innovadora desde el punto de vista de la dramaturgia. A ello hay que añadir que el intermedio, hasta ese momento asociado a las óperas, cambió en manos de Imer, que prefirió incluirlo como entretenimiento musical en los espectáculos de obras teatrales declamadas, creando así un espectáculo variado y más completo.

Goldoni hará referencia a estas obras breves en sus *Prefazioni* y en sus *Mémoires*, lo que demuestra que se trataba de textos muy importantes para él: todos estaban pensados para explotar teatralmente la lengua italiana y el dialecto veneciano; para manejar una métrica más variada que intentaba encajar en las partes cantadas de la historia o para reforzar las distintas situaciones escénicas que planteaba en cada título.

Estas escenas domésticas creadas por Goldoni, igual que las de sus futuras comedias, impactaron en la sociedad del momento hasta el punto de saltar de la escena y aparecer reflejadas en la pintura de género de su contemporáneo Pietro Longhi.

Solo como muestra de esta relación entre pintura y literatura, se pueden establecer claros paralelismos entre las pinturas de género descritas por el pintor en sus lienzos y esas escenas pintadas en sus textos por el comediógrafo: *La declaración* o *La lección*. El propio Goldoni refleja esta semejanza en el soneto que dedica a Pietro Longhi:

Del sig. dottore Carlo Goldoni fra gli arcadi Polisseno Fegejo al signor Pietro Longhi veneziano celebre pittore
Longhi, tu che la mia Musa sorella chiami del tuo pannel che
cerca il vero, ecco per la tua man, pel mio pensiero, argomento
sublime, idea novella.
Ritrar tu puoi vergine illustre e bella, di dolce viso e portamento
altero:
pinger puoi di Giovanni il ciglio arciero, che il dardo scocca alla
gentil donzella.
Io canterò di lui le glorie e il nome, di lei la fè, non ordinario
vanto; e divise saran fra noi le some.
Tu coi vivi colori, ed io col canto:
io le grazie dirò, tu l'aure chiome:
e del suo amor godran gli sposi intanto. (7)

A lo largo de tres décadas, las sucesivas piezas breves que llamamos intermedios sirvieron a Goldoni para experimentar, sobre todo, con el juego escénico de los estereotipos del amor. Así lo analiza él mismo:

Mi situación en ese momento y mi inclinación natural por el teatro me hicieron acoger como propia la propuesta. Es cierto que hubiera compuesto con más gusto comedias de personajes, pero pensé que, aunque los intermedios son solo comedias esbozadas, no obstante, son susceptibles de contener todos los personajes más cómicos y originales, y que esto podría servirme de prueba y de ejercicio, para tratarlos un día de forma más extensa y a fondo en las grandes comedias. (8)

El autor se apoya tanto en lo cómico de las situaciones como en la naturaleza ridícula de sus personajes. Pero siempre se imponen los recursos teatrales a los musicales: la dramaturgia se basa más en los diálogos que en los números cantados, que son muy sencillos, más próximos a las canciones populares. También el marco suele ser el mismo: la ciudad de Venecia, que es la del autor y de los espectadores. Esta experimentación permitirá que la reforma teatral avance también con los nuevos libretos que escribe para el teatro comercial.

Representaciones de una particular obra menor

Gracias a Gian Giacomo Stiffoni sabemos que *I tre gobbi*, con música de Vincenzo Ciampi, no solo es el intermedio más peculiar de Goldoni, sino que también fue el más representado en Italia en el siglo XVIII (9). Cabe observar que lo raro de *I tre gobbi* es que sí está pensada para cantantes profesionales, por eso el libretista y el compositor incluyen dos dúos: uno entre Vezzosa y Parpagnacco al comienzo de la primera parte, que resulta bastante cómico, y otro entre Parpagnacco y Bellavita al comienzo de la segunda, que se convierte en una divertida pelea y que luego pasa a ser un enredado trío de los pretendientes. Además, el libretista recurre a una métrica más variada y dibuja personajes mejor caracterizados, elaborando conjuntos finales mucho más complejos.

En el estreno en el Carnaval de 1749 en el Teatro San Moisè de Venecia la pareja de actores protagonista - *primi buffi* -, Maria Angela y Carlo Paganini, destacó en los papeles de Vezzosa y Parpagnacco; junto a ellos actuaron Francesco Carattoli como Bellavita y Giuseppe Cosmi como Macacco. También resulta interesante constatar que esta es la primera vez que el reparto de intérpretes cómicos de un intermedio goldoniano aparece reflejado en el impreso de la obra, como ya era costumbre con los actores de las obras serias.

A partir de entonces, los Paganini hacen suya la pieza y la vuelven a representar en 1750 en la Arena de Verona, y en los teatros Obizzi de Padua y Príncipe de Carignano de Turín; y en 1751 en el de la Pérgola de Florencia. En Turín, *I tre rivali in amore* se presenta como díptico escénico con *Le cinesi*. A partir de aquí, el título, unas veces retocado o ampliado, aparece durante varias décadas en el repertorio de otras compañías como *Li tre gobbi* o *Li tre gobbi rivali amanti di madama Vezzosa* en plazas como Módena, Ferrara o la propia Venecia. Más adelante vuelve a aparecer como *I tre gobbi rivali in amore* o *I tre gobbi rivali innamorati* en el Carnaval de 1773 en Parma, con los añadidos de un nuevo personaje femenino; en 1782 como *Li tre difettosi rivali in amore* en Venecia con algunos añadidos y una supuesta nueva autoría del texto por parte de Giuseppe Petrinni; y en 1783 como *I tre gobbi* en Nápoles con otros añadidos de texto y de música de distintos autores. Aunque Ciampi es un compositor plasentino poco conocido, está vinculado con la escuela napolitana y colaboró con Goldoni en 1748 con *I tre gobbi* y en 1761 con *L'amore in caricatura*. Stiffoni también afirma que esta fábula para cuatro voces con música de Ciampi es el intermedio goldoniano más representado en el resto de Europa en el siglo XVIII. En 1749, el mismo año del estreno de *I tre gobbi*, Ciampi viajó a Londres con la compañía

del empresario Giovanni Francesco Croza en calidad de compositor y director musical. Y según las noticias que se conservan, en su primera temporada representa obras cómicas italianas en el King's Theatre, donde lleva a escena *Gli tre cicisbei ridicoli*. Además, como ya sabemos, los Paganini llevaban el intermedio en su repertorio, así que es muy probable que fueran ellos los protagonistas de la representación que tuvo lugar en 1754 como *Die drei Bucklichten* en el palacio de Sanssouci en Potsdam. Y, en 1758, otra compañía que no conocemos representó la obra como *Li tre gobbi rivali amanti di madama Vezzosa* en Múnich. En cambio, si sabemos que fue la compañía del empresario Angelo Mingotti la que escenificó el mismo título como *Madama Vezzosa* en Viena (1759), Praga (1760), Bonn (1764) y Bruselas (1766). Asimismo, se conocen los datos necesarios para confirmar que la obra se hace en 1759 como *Les trois bossus*, con música de Catterino Cavo, en San Petersburgo (10); que Antoine-François Riccoboni preparó una parodia en 1762 como *Les trois bossus* o *Les bossus rivaux* en la Comédie-Italienne en París; y que en 1772 se hace como *Li tre gobbi* o *sia Gli amori di madama Vezzosa* en los Países Bajos.

Se puede decir que los intermedios goldonianos eran obras de juventud que no siempre tuvieron la misma suerte que *I tre gobbi*. En cambio, sus posteriores libretos para dramas jocosos o textos de comedias sí se representaron mucho durante toda la segunda mitad del siglo XVIII en los principales escenarios europeos, y continuaron en los escenarios cultos o aficionados en los siglos XIX y XX. Sin embargo, no se tienen noticias de ninguna representación de *I tre gobbi* en el teatro en inglés, portugués o español en esos mismos siglos. Stiffoni concluye en su estudio que la vida teatral de estas obras breves la marcan los trabajadores del teatro, como fue el caso de los cantantes Paganini, del empresario Mingotti o del compositor Ciampi.

El último ejemplo de la recepción de este simpático libretto será, precisamente, la composición que Manuel García escribiera en París entre 1830 y 1831. La obra se presenta ahora como una ópera de salón, no como un intermedio en un espectáculo de mayores dimensiones, lo que implica una transformación del tipo de espacio, del intérprete y del público al que estaba destinada. El libretto, concebido originalmente como parte de un espectáculo de teatro declamado en un recinto comercial veneciano - o italiano - e interpretado por miembros de una compañía cómica, pasa ahora al salón burgués parisino para ser cantado por un pequeño grupo de estudiantes de canto del "Grand García", y de ahí a estas nuevas representaciones como parte del proyecto Teatro Musical de Cámara.

Goldoni en manos de García

Se puede suponer que García conocía el teatro goldoniano que se representaba en Italia y Francia. Además, el compositor español se volvía a establecer en París, ciudad en la que el veneciano vivió treinta y un años (1762-1793), así que la figura del afamado comediógrafo podía aún estar presente en el teatro declamado y lírico o en los círculos cultos en los que se movía la sociedad más tradicional.

Para entender todo esto conviene recurrir a los estudios de los Radomski, que nos dan las claves para saber qué hizo García con la obra de Goldoni. James Radomski comenta que “cuando García presentó su versión de *Le cinesi* en 1831, lo hizo para un público muy versado, incluso absorto, en una visión romantizada de lo oriental, que abarcaría desde el Oriente Próximo al Lejano Oriente”. Y concluye que “la adaptación realizada por García convirtió a esta obrita de Metastasio en una auténtica ópera” (11). Por su parte, Teresa Radomski define que “*Il finto sordo* es ciertamente una típica ópera bufa, con un argumento y unos tipos de personajes que derivan de la comedia del arte”. Y cierra su texto con esta idea: “entre sus cinco óperas de salón, *Il finto sordo* sobresale verdaderamente como un método de bel canto” (12).

Entre 1813 y 1825, García - que sigue la moda de la música rossiniana y del canto belcantista - compone y representa varias obras, pero solamente *Il califfo di Bagdad* y *La Dame blanche* tienen buena acogida por parte de la prensa y del público. Se aprecia que los críticos lo reconocen como un creador de hermosas melodías, pero carente de dramatismo, y sus contemporáneos están más interesados en modelos de corte francés.

Así que conviene explicar que en ese momento *I tre gobbi* representa principalmente un divertido juego escénico lírico; el compositor aprovecha lo mejor del antiguo estilo dieciochesco, actualizándolo como una verdadera ópera de pequeño formato. Hay partes del texto que se mantienen exactamente iguales; otras no tanto, y muchas más que cambian; todo apunta a querer recrear un método de interpretación vocal acorde con los principios estéticos defendidos por este intérprete y compositor español.

En general, el texto original de *La favola de' tre gobbi* (1749) y la versión de García de *I tre gobbi* (1831) son distintas, a pesar de estar ambas en verso. En cierta forma, se mantiene el argumento original, pero García ha retocado todos los números cantados; conserva algunas partes en los recitativos de la ópera de cámara, pero tiende a reducir el número de versos.

Y así como trabaja con el texto, hace García con la música. La libertad con la que prepara estas óperas de cámara resulta indispensable para entender su concepción teatral; no se ciñe a modas comerciales como en las décadas anteriores, solamente a sus criterios didácticos, estéticos y musicales. De todas maneras, el español preparará esta ópera de cámara con un claro gusto vintage, pero con el fin de recrear fórmulas teatrales experimentadas, aunque ya menos presentes en los modelos de la comicidad romántica. Hay que tener presente esa libertad para entender que su obra tiene una clara utilidad artística. Y es que este *homme pittoresque* que es García había sabido aprovechar buena parte de su experiencia como intérprete para educar a sus hijos y seguía empleando esa misma sabiduría y refinamiento para educar a un selecto grupo de alumnos. El profesor, el compositor y el intérprete son uno al realizar un concienzudo trabajo vocal y literario plenamente romántico del que lógicamente carecía el intermedio original del siglo XVIII. Por eso Goldoni, en manos de García, resulta entonces, pero también aquí y ahora, una propuesta novedosa.



Retrato de Manuel García, publicado en Malcolm Sterling Machinlay, *García the Centenarian* in his Times, W. Blackwood and Sons, Edimburgo y Londres, 1908. University of California Libraries

Puede decirse que su forma de trabajar, en la que las normas de la armonía clásica quedan supeditadas a la expresión del verso, proviene de la forma de ser del propio García: lo que propicia el replantear los diálogos, el empleo abundante de repeticiones de palabras o frases, la incorporación de frases hechas como síntesis de ideas, el acelerar los recitativos o el recurrir a progresiones extravagantes; todo apunta a una retórica musical que recrea las normas románticas y la exuberancia expresiva de las emociones. El “Grand García”, el maestro, el hombre de mundo, el excéntrico, se encuentra en estas obras reflejado dada la libertad con las que las creó hace casi 190 años.

Notas

1. “Il finto sordo una tradición centenaria”, en *Teatro Musical de Cámara* (10): *Il finto sordo*, Madrid, Fundación Juan March, 2019, pp. 54-57.
2. “Historia del libreto: las versiones de *Le cinesi*”, en *Teatro Musical de Cámara* (G): *Le cinesi*, Madrid, Fundación Juan March, 2017, pp. 64-67.
3. Carlo Goldoni, *Opere complete di Carlo Goldoni*, vol. X, Venecia, 1910, p. 269.
4. Ídem.
5. Esta práctica se inició con la moda del caballero acompañante del que disfrutaban las damas de la aristocracia; esto les dio la oportunidad a las mujeres de entablar amistad con personas ajenas a su entorno familiar y de ampliar sus conocimientos con la conversación, facilitando su acceso al mundo de la cultura.
6. Sin embargo, a lo largo de los siglos y en el presente, existe la tendencia equivocada de querer ver a Goldoni como un autor de máscaras, así lo quisieron entender muchos en París en su época, y menos como un verdadero escritor de la nueva comedia burguesa.
7. [Del Sr. Doctor Carlo Goldoni, Polisseno Fegejo para los arcades, al señor Pietro Longhi, célebre pintor veneciano Longhi, tú que a mi Musa la llamas hermana de tu pincel que la verdad busca, he aquí para tu mano, para mi pensamiento, un tema sublime, una idea nueva. Tú puedes retratar a una joven ilustre y bella, de rostro dulce y porte altivo: puedes pintar el ojo de arquero de Juan, que le dispara el dardo a la gentil doncella. Yo cantaré la gloria y el nombre de él, de ella la fe, mérito nada ordinario; y así nos dividiremos el trabajo. Tú con colores vivos y yo con poesía: yo de su gracia hablaré; tú, de sus rubias cabelleras: y mientras los esposos de su amor gozarán.]
8. Carlo Goldoni, “Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da Giambattista Pasquali, 1761-1778”, en Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, vol. I, edición de Giuseppe Ortolani, Venecia, Municipio de Venecia, 1907-1952, pp. 621-757.
9. Gian Giacomo Stiffoni, “Introduzione”, en Carlo Goldoni, *Intermezzi e farsette per musica*, edición de Anna Vencato, Venecia, Marisilio.
10. La obra de Cavos, traducida al ruso, se llegó a representar en 1808 como *Tri brata gorbuní* en la misma ciudad de San Petersburgo.
11. James Radomski, “Le cinesi: algunas claves para su escucha hoy” (trad. de Adrijana Jerkić), en *Teatro Musical de Cámara* (6): *Le cinesi*, Madrid, Fundación Juan March, 2017, pp. 48-53.
12. Teresa Radomski, “Bel canto en el salón parisienne: *Il finto sordo* de Manuel García” (trad. de Luis Gago), en *Teatro Musical de Cámara* (10): *Il finto sordo*, Madrid, Fundación Juan March, 2019, pp. 67-68.



ACTO I

*Habitación con dos puertas.
Entra Madama Vezzosa con un criado.*

N° 1. INTRODUCCIÓN

Madama Vezzosa
Sí, lo sé, no hace falta que lo repitas,
todos se mueren por mí;
¡pobrecitos! .Sabes por qué?
Porque yo soy la más encantadora,
toda chispa y gracejo.
De qué te ríes? !Palurdo!
Pregúntale a toda la ciudad
si digo la verdad

(Se marcha el criado.)

RECITATIVO

Madama Vezzosa
Por todos los comercios
sé que de mí se habla,
por las calles, por las plazas y por las casas,
en cada rincón de la ciudad,
no se hace otra cosa que hablar de mi hermosura

(Vuelve el criado y le habla en voz baja.)
¿Cómo? ¿Quién es? ¿El marqués Parpagnacco?
Que pase, que pase, está en su casa.

(Se marcha el criado.)

Este se hace el señorito,
aunque nació villano, pero hoy ya no importa;
quien tiene mucho dinero
lleva la nobleza en el bolsillo.

(Entra el marqués Parpagnacco.)

N° 2. DÚO

Parpagnacco
Ante vos se inclina
el marqués Parpagnacco,
que cada noche, cada mañana,
siempre, siempre os amará.

Madama Vezzosa
Yo le hago una reverencia;
es el marqués Parpagnacco
el que, con esos ojos cautivadores,
me vuelve loca.

Parpagnacco
Ah, madamina Vezzosa,
sois realmente encantadora.

Madama Vezzosa
Querido Parpagnacco mío,
todo hermosura y todo brío,
y ese no sé qué
que en la espalda tenéis
no es nada, nada de nada

Parpagnacco
Os diré que los grandes pensamientos de la mente
hacen que la espalda se curve,
y me da pena que se quede curvada,
me da pena.

Madama Vezzosa
La montanita os favorece,
sois guapo, sois guapo,
sois guapo, en verdad.

Parpagnacco
El dinero me hace guapo,
no es nada, no es nada,
no es nada en verdad.
Yo soy rico, ya lo sabéis,
tengo feudos, tengo tierras,
palacios y servidumbre;
tengo carrozas, oro, plata
y diamantes, y todas las monedas
que hay en el Perú.

Madama Vezzosa
Usted tiene feudos, tiene tierras
palacios y servidumbre;
y diamantes, y todas las monedas
que hay en el Perú.

RECITATIVO

Parpagnacco
Una cosa me falta.

Madama Vezzosa
¿Y qué puede ser,
dado que tenéis tanto oro y ricos tesoros?

Parpagnacco
Me falta... lo diré: una bella esposa.

Madama Vezzosa
Tal mujer
será muy afortunada
si la encuentra, señor.

Parpagnacco
¡Ya la he encontrado!

Madama Vezzosa
¿Y quién es? ¿Y quién es?
Seguro que es tan joven como usted,
graciosa y hermosa.

Parpagnacco
¿Lo queréis saber? ¡Sois vos!

Madama Vezzosa
¿Yo? ¿En serio? ¿Será verdad? ¡Ay, qué feliz soy!
¡Ay, qué suerte! ¡Qué privilegio! ¡Qué alegría,
me vuelvo loca de contenta!
(Si me crees, papanatas, estás muy equivocado:
quiero tu cartera, no te quiero a ti.)

Parpagnacco
Esta alegría vuestra
me llena de dulzura el corazón;
sudo, me agito y deliro,
me río de gozo y luego suspiro.

N° 3. ARIA

Parpagnacco
Esos ojitos tan bonitos,
me tienen enamorado;
esa boquita tan preciosa
me quita todas las penas.
Lo que yo veo y lo que no veo,
me hace siempre suspirar.
Ojos hermosos,
boca amorosa,
venga, no me hagáis delirar.
Sí, zalamera,
querida mía,

yo no sabría...
yo no querría...
que me fueras a enganar.

RECITATIVO

Madama Vezzosa
Ah, mi querido Marqués, eh, haga el favor,
¿dónde ha comprado ese bonito diamante,
atrevido y brillante?
¡Ciertamente es precioso!

Parpagnacco
¿Le gusta?

Madama Vezzosa
Sí, señor, me gusta mucho.

Parpagnacco
¡Sírvase!

Madama Vezzosa
Me sorprende.

Parpagnacco
Venga.

Madama Vezzosa
De ninguna manera.

Parpagnacco
Me ofende.

Madama Vezzosa
Pero luego... no quiero... no quiero.

Parpagnacco
Tómelo...

Madama Vezzosa
Está bien... lo tomaré.

(Entra el criado y habla con Madama.)

Con licencia, (¿el barón Macacco
me viene a visitar? No sé qué decir;
no es cuestión de mandarle de vuelta:
que pase, que yo le espero en esta habitación.)

(Se va el criado.)

Oh, mi querido tesoro,
estoy en apuros, está aquí mi hermano,
hombre descerebrado y muy violento:
si os ve conmigo, vais listo.

Pazpagnacco
¿Qué debo hacer entonces?

Madama Vezzosa
Yo os aconsejo,
para huir del peligro,
que os escondáis allí.

Pazpagnacco
¿Y luego, si me encuentra?

Madama Vezzosa
Dejadme a mí,
prometo defenderos.

(Se retira en una habitación.)

Hace falta un poco de ingenio
para hacer el amor con este y con aquel;
¡y hace falta lengua suelta y mirada astuta!

(Entra Macacco.)

Macacco
Ma-ma-ma-ma-ma-ma-madama,
os pi-pi-pi-pi-pido perdón.

Madama Vezzosa
Al servicio del barón Macacco estoy.

Macacco
¿Qué qué qué ha-ha-ha-ha-céis?

Madama Vezzosa
Yo estoy bie-bie-bie-bie-bien.

Macacco
No os ri-ri-ri-ri-riais de mí.

Madama Vezzosa
Fíjese usted, Señor,
yo también hablo alguna vez a-así.

Macacco
Yo estoy ena-na-na-morado
de vos, hermosa mí-mí-mía,

vivir no pue-pue-puedo
sin pe-pe-pe-pe-pedir vuestra ayuda,
por-por-por-porque sois mi vida.

Madama Vezzosa
(Que te den morcilla.
¡Oh, qué hermosa figura!
Se puede decir que es un monstruo de la
naturaleza.)

Macacco
Las chi-chi-chi-chicas me per-per-
persiguen.
Querrían que yo las amara
locamente, pero no ha-ha-ha-hacen nada.

N° 4. ARIA

Macacco
Todavía soy jo-joven,
no me importan un ble-ble-bledo,
las ma-mando a todas al diablo
a e-estas mujeres men-men-mentirosas,
emba-ba-baucadoras si-sin piedad.
Solo por vos me vuelvo lo-lo-loco,
os quie-quie-quie-quiero;
y que me co-co-co-consoléis de mis penas
os pido por ca-caridad.

RECITATIVO

Madama Vezzosa
Querido señor Macacco,
cuando os convirtáis en marido,
¿seréis celoso?

Macacco
Fi-fijaos:
querría que mi esposa fuese a-a-a-agasajada
y con alegría tra-tra-tra-tratada.

(Entra el criado.)

Madama Vezzosa
¿Me permitís?

Macacco
Sí, sí, señora sí.

Madama Vezzosa
Oh, esta sí que es buena.
Si este otro viene, serán tres.
(Sí, sí, que venga él también,
no me preocupa en absoluto.)

(Se va el criado.)

Ya que no es celoso,
querido señor barón,
con vuestro permiso,
otro caballero quiere visitarme,
así que le ruego que me dispense.

Macacco
Po-po-po-po-por supuesto,
sé de qué se tra-trata,
me me reti-tiro en esta habitación.

(Entra en otra habitación.)

Madama Vezzosa
Esto va muy bien
para una a la que le gusta
vivir en el gran mundo;
tiene la vida doblada y la cabeza redonda.

(El conde Bellavita y Madama.)

Bellavita
Ante el rosado rostro
de mi hermosa dueña humildemente me inclino.

Madama Vezzosa
Yo quedo embelesada por su atractivo,
y le presento mis respetos al conde Bellavita.

Bellavita
De mí no os quejéis
si tarde me veis.
He estado hasta ahora con ciertas damas,
que quieren bailar con fundamento,
enseñándoles el porte de la vida.

Madama Vezzosa
Se sabe, se ve,
su vida tan bien hecha es una cosa rara,
gracias y virtudes todos de usted aprenden.

Bellavita
Fíjese, senora mía,
observe, por favor:

estos dos montículos
están hechos con mucho arte,
tengo uno a cada lado.
Observe qué presencia:
los pies siempre acompasados,
mucha gracia en los brazos,
finura en los gestos,
se puede decir que tengo un buen acabado;
¿y cuál es el resultado? El conde Bellavita.

N° 5. ARIA

Bellavita
Mire qué garbo,
mire qué brío;
todo yo soy
gracia y hermosura.
Yo con las mujeres
soy todo amor,
soy el amorcito,
querido y bonito.
Soy para las mujeres
todo bondad.
Pero con quien me ofende
soy horrible,
con brazo terrible,
con ojos airados,
doy estocadas
por aquí y por allá...

RECITATIVO

Madama Vezzosa
No se esfuerce,
siempre dirá menos de lo que se ve.
Pero si es tan agraciado
será también generoso.

Bellavita
¿Y qué importa?
Donde hay gracia y hermosura,
no se requiere generosidad.

Madama Vezzosa
Señor, perdóneme usted, en esto se equivoca:
un amante, aunque gracioso y hermoso,
si se muestra avaro,
nunca será del gusto de una mujer.

ACTO II

Jardín.
El marqués Parpagnacco en un lado,
el conde Bellavita en otro.

Nº 7. DÚO

Parpagnacco
¡Caramba!,
soy Parpagnacco.

Bellavita
¡Hembra audaz!,
soy Bellavita.

Parpagnacco, Bellavita
Mi venganza
hacia ti voy a cumplir.
He aquí mi rival,
le voy a desafiar.

Bellavita
Manos a la obra.

Parpagnacco
Espada en ristre.

Parpagnacco, Bellavita
¡Cruel villano!
Te voy a matar.
(Se pelean.)
Alto, detente,
tira, ven.
Oh, qué patán,
no sabe tirar.

(Entra el barón Macacco.)

RECITATIVO

Macacco
¿Qué qué qué qué hacéis?

Parpagnacco
¡Dejad que le mate!

Bellavita
¡No me retengáis!

Macacco
Ma-ma-ma-mataos
tran-tran-tranquilmente.

Parpagnacco
Pero tú también eres un rival.

Bellavita
Tú también a Vezzosa adoras.

Parpagnacco, Bellavita
Voy a sacarte el corazón; icédela o muere!

Macacco
¡No, no, que-queridos hermanos!
Os la ce-ce-cedo.
No quie-quie-quiero que, por esos be-be-bellos
ojos,
me agu-gu-gujereen la piel.

Bellavita
Eh, acercaos,
decidme en confianza:
¿estáis de Vezzosa enamorado?

Macacco
Esto-to-toy, y no esto-to-toy.
Pero yo soy bue-bue-bueno,
no soy ce-celoso,
y me gusta ama-mar en compañía.

Parpagnacco
Eh, eh, señor barón.

Macacco
Vo-vo-voy!

Parpagnacco
¿Amáis verdaderamente a la Vezzosa?

Macacco
Os diré una cosa:
yo ta-ta-ta-también la amo,
pero no pretendo que os reprimáis,
yo soy un buen co-co-compadre.

Bellavita
Venid aquí, escuchad:
vos me importáis poco.
Me vale con que ese caiga en desgracia.

Macacco
De-de-de-dejadlo en mis ma-manos.

Parpagnacco
Querido Macacco,
todavía no he terminado.

Macacco
Va va va para largo.

Parpagnacco
Con vos estoy contento,
pero no querría que ese viniera aquí.

Macacco
Sí, sí, sí, sí, sí, sí, sí.
(A Parpagnacco.)

Bellavita
Un poco de educación, señor mío,
yo también quiero hablar.

Parpagnacco
Esta acción no es propia de un caballero.

Macacco
Se me están su-su-biendo
a la che-che-che-chepa en verdad.

Nº 8. TRÍO

Bellavita
(A Macacco.)
Os ruego de corazón
que me hagáis un favor:
(Parpagnacco se acerca para escuchar.)
habladle a Madama,
rogad por mí:
(A Parpagnacco, que escucha.)
¡Cuánta educación!
Bueno, ¿qué pasa?

Macacco
No, no, no, no, no dudéis,
fi-fi-fi-fiaos de mí.

Parpagnacco
(A Macacco.)
Escuchad, le diréis
que yo la amo y la adoro,
que ella es mi tesoro

y mi único bien.
(A Bellavita.)
Pero qué impertinencia,
apartaos.

Macacco
No, no, no, no, no dudéis,
de-de-de-jadme-me-me-me hacer.

Bellavita
Yo querría ir
a hacerle una reverencia.

Parpagnacco
Yo quiero disfrutar
de su presencia.

Macacco
En-en-en-enseguida voy el asunto
a na-na-narrar.

Bellavita
¿Me habéis entendido?
Os espero aquí.

Bellavita, Parpagnacco
Cuánta educación,
apartaos,
sí, apartaos,
me habéis entendido,
os espero aquí.

Bellavita
A Macacco
Podéis también decirle
la gran diferencia
que hay y que existe
entre ese y yo.
Yo soy todo encanto,
(Parpagnacco se acerca.)
mayor grosería
que él no la hay.
(A Parpagnacco.)
Un poco de educación,
apartaos.
(A Macacco.)
Pero luego le diréis,
que yo soy un caballero,
un amante muy rico
y sé cuál es mi deber.
(Bellavita se acerca.)

Parpagnacco
Sí, no me importa,
venid a ver a Madama,
que venga el tercero y el cuarto, y el quinto también:
sé que mi mérito se distinguirá.

Bellavita
¿Sabéis, señor marqués,
por qué una tal respuesta
le di a la criada?
Porque mis maneras,
mi garbo, mi gesto,
os dejará a vos y a todos en jaque mate.

Parpagnacco
Verdaderamente vos sois un bello Narciso,
oh, qué hermoso rostro,
qué gracia tenéis vos,
lo juro como marqués,
sois un jarrón chino.

Nº 10. ARIA

Parpagnacco
Si os miro bien bien a la cara,
me hacéis morir de la risa.
Esa carita tan desenvuelta
es una cosa que enamora.
Es una verdadera locura
que, con ese hocico, pretendáis hacer el amor.
Silencio, silencio, no tanto jaleo,
que Madama os quiere desposar.
Oh, estás loco de remate.
Que te den morcilla;
mira, el oso me quiere arañar.

RECITATIVO

Bellavita
Ya viene Madama.

Parpagnacco
Que no nos vea enfadados.

Bellavita
El desdén interrumpamos.

Parpagnacco
Que cesen las afrentas.

Bellavita
¡Os abrazo, amigo!

Parpagnacco
Y yo os beso en la frente.

(Madama, seguida por Macacco, y dichos.)

Madama Vezzosa
Muy bien, así me gusta:
amigos en buena paz.

Parpagnacco
Madama, soy para vos.

Bellavita
Estoy aquí, soy todo vuestro.

Madama Vezzosa
Agradezco de cada uno los favores,
pero os quiero de acuerdo a los dos.

Nº 11. FINAL

Parpagnacco
Yo por mí estoy encantado.

Bellavita
Yo de hacerlo no me arrepiento.

Parpagnacco
Y yo voy en serio.

Macacco
Sois do-dos, seré el te-tercero.

Madama Vezzosa
Querido Parpagnacco mío
os amaré, no dudéis,
pasaremos en compañía,
el invierno y el verano.
Conde amable y gracioso,
estoy de vos enamorada,
y no quiero nada en el mundo
si vos no me amáis.
Mi complaciente Macacco,
de veros no me canso,
una joya más limpia
que vos no, no, no la hay.
Un abrazo os daréis,

fuerte, fuerte, delante de mí;
y en armonía me amaréis
porque ningún mal hay en ello.

Parpagnacco
Solo por consideración hacia vos,
por el momento, con todo concuerdo.

Bellavita
Yo seré, si así lo queréis,
también mudo, ciego y sordo.

Macacco
Yo, por compla-pla-placeros,
ha-ha-ha-ré de ca-ca-caballero.

Madama Vezzosa
Vayamos pues unidos
a celebrar el amor,
y que la dicha se apodere
para siempre de nuestro corazón.

Tutti
Viva, viva la alegría,
es maravilloso amar en compañía,
viva, viva la alegría, sí, sí.
Qué placer para mi corazón
esta apreciada libertad.

FIN DE LA ÓPERA
Revisión y traducción:
Beatrice Binotti



Rubén Fernández Aguirre
Dirección musical
y piano



Nace en Barakaldo (Vizcaya). Discípulo de Félix Lavilla se especializa en acompañamiento de cantantes en Viena y Múnich y recibe los consejos de Wolfram Rieger. Pianista habitual de Lisette Oropesa, Ermonela Jahó, Carlos Álvarez, Sabina Puértolas, Nuria Rial, Ismael Jordi, Marina Monzó, Carmen Solís, José Antonio López, Vanessa Goikoetxea, Miren Urbietta, David Alegret, Nancy Fabiola Herrera, Berna Perles, Joan Martín-Royo, Carmen Romeu..., ofrece recitales con Sonya Yoncheva, Javier Camarena, Martina Serafin, Andreas Schager, Ruth Iniesta, Carlos Chausson, Serena Sáenz, Celso Albelo, Sara Blanch, David Menéndez, Hera Hyesang Park, Jihoon Son, Maite Beaumont, José Bros, Measha Brüggergosman, Joel Prieto, Ángeles Blanca. También ha actuado junto a Mariella Devia, Cristina Gallardo-Domàs, Leontina Vaduva, Ainhoa Arteta, María Bayo, Mariola Cantarero, María José Montiel o Isabel Rey, entre otros.

Actúa en la mayoría de teatros y festivales españoles, así como en la Staatsoper y el Musikverein de Viena, ROF de Pésaro, Savonlinna y Bregenz Festival, Sala Tchaikovsky de Moscú, Smetana Hall de Praga, Opernhaus de Zúrich, Gulbenkian de Lisboa, Bulgaria Hall de Sofía, Slovak Radio Bratislava, Budapest Opera, Carnegie Hall de Nueva York, Seoul Arts Center, Teatro Solís de Montevideo, CCK de Buenos Aires, Guadalajara, Álamos Sonora, Dubai, Damasco y Argel, entre otros.

Acompaña en clases magistrales de T. Berganza, R. Scotto, J. Aragall, I. Cotrubas, R. Vargas y F. von Stade. Ha sido pianista oficial de Operalia (presidido por Plácido Domingo) y jurado de los concursos internacionales de canto de Bilbao, Logroño y Bogotá.

Defensor del patrimonio musical, recupera las óperas de salón del sevillano Manuel García y entre su discografía destacan *Granados Songs Integral*, *Carlos Álvarez Live in La Monnaie*, *Canciones en la Alhambra*, *Ametsetan*, *Carneriana*, *La Seduzione*, *Los cisnes en palacio* y *Pedrell songs* (lbs) y la integral de canciones de Antón García Abril (Bolamar Music).

Patrono de Honor de la Fundación Victoria de los Ángeles, recibe el premio Ópera Actual “por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo”.

José Luis Arellano
Dirección de escena



Licenciado en arte dramático en la especialidad de dirección por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, ha desarrollado su carrera principalmente en España y Estados Unidos. Es fundador y director artístico de La Joven, proyecto reconocido en 2024 con el Premio Talía a mejor labor de compañía y El Ojo Crítico de Teatro en 2014.

Ha trabajado con directores como Gerardo Vera y Josep María Mestres en el Centro Dramático Nacional, Teatro Español. Sus últimos trabajos como director son *Fuenteovejuna* (2025-Gala Hispanic Theatre) y *Un monstruo viene a verme* (2024-Teatros del Canal).

Pablo Menor Palomo
Diseño de
escenografía



Es director invitado habitual en el Teatro GALA de Washington DC donde ha estrenado nueve montajes: *El caballero de Olmedo* (2009), *Ay*, *Carmela* (2011), *Cabaret Barroco* (2013), *Yerma* (2015), *Cervantes: el último Quijote* (2016), *El viejo, el joven y el mar* de Irma Correa (2019) y *Doña Rosita la soltera* de Lorca (2021), *La revoltosa* (2022) y *Fuenteovejuna* (2025). Con *Yerma* consigue seis premios Helen Hayes, entre ellos mejor dirección y mejor obra.

Con *La Joven* ha dirigido numerosos montajes con textos y versiones de encargo de autores como Juan Mayorga, Jordi Casanovas, Irma Correa, Paco Gámez, Marta Buchaca, Alberto Conejero, Guillem Clua y Nando López con gran acogida por parte de público y que le han valido reconocimientos como Finalista al Premio Valle-Inclán por Proyecto Homero: *Ilíada/Odissea* y Finalista en los Premios MAX por *El señor de las moscas*.

Otros trabajos destacados en España son *El curioso incidente del perro a medianoche* (Teatro Marquina, 2018) y *Oceanía* de Gerardo Vera y José Luis Collado con Carlos Hipólito (Naves de Matadero-Teatro Español, 2022). También ha trabajado en el Teatro de la Zarzuela dirigiendo *La revoltosa* (2017), *Tres sombreros de copa* (2019), *I tre gobbi* (Fundación Juan March, 2021) y *Yo te querré* (2023) o *La piel en llamas* de Guillem Clua (Centro Dramático Nacional, 2012).

En el ámbito de la formación ha sido durante ocho años director de la Escuela Municipal de Teatro de Parla.

Es licenciado en arquitectura por la Escuela Superior de Arquitectura de la Univ. de Alcalá de Henares (2014). Entre sus proyectos más recientes destacan la escenografía de *Ficciones* (Fernando Delgado Hierro, dir. Juan Ceacero) para Teatros del Canal, de *Hámster* (Paloma Córdoba, dir. Ignacio López Bermejo) para ImproMadrid, la escenografía y el vestuario de *La ilusión conyugal* (Éric Assous, dir. Antonio Hortelano) para el Teatro Bellas Artes, el vestuario de *Adictos* (Daniel Dicenta Herrera y Juanma Gómez, dir. Magüi Mira) para el Teatro Reina Victoria, la escenografía para la ópera *Lohengrin* (Richard Wagner, dir. Guillermo Amaya) en el Teatro Campoamor de Oviedo o el vestuario de *Camino a la Meca* (Athol Fugard, dir. Claudio Tolcachir), nueva producción de Pentación Espectáculos. Algunos de sus diseños de escenografía, tanto para teatro de texto como lírico, son *I tre gobbi* (Manuel García, dir. José Luis Arellano) para la Fundación Juan March; *La Cenicienta* (Pauline Viardot, dir. Guillermo Amaya) para el Teatro Real, *¿Que no...?* (Raymond Queneau, dir. Jesús Cracio) para la sala Fernando Arrabal de las Naves del Español en Matadero, *Pasión* (*Farsa Trágica*) (Agustín García Calvo, dir. Ester Bellver) para el Centro Dramático Nacional y Teatro de la Abadía (donde además firma el vestuario); o *La Araucana* (José Lidón, dir. Guillermo Amaya) en el Teatro Principal de Zamora (Festival Little Ópera). Bajo la dirección de Beatriz Jaén: *Así habla el amor* (de su autoría), *Yellow Moon*. *La balada de Leila y Lee* (David Greig) en la Sala Exlímite; *Breve historia*

del ferrocarril español (Joan Yago) en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero y *Nada de Carmen Laforet* (versión Joan Yago) en la sala principal (Centro Dramático Nacional). También cabe destacar *Yo te querré* (Lola Blasco, dir. José Luis Arellano), homenaje al Maestro Alonso en el Teatro de la Zarzuela. Es miembro de la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE).

Ikerne Giménez
Diseño de vestuario



Cursó estudios de Historia en la Universidad de Deusto y es licenciada en Escenografía por la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) de Madrid. Como diseñadora de escenografía y vestuario ha trabajado con directores de teatro como Will Keen, Iñaki Rikarte, Carles Alfaro, Alfredo Sanzol... en producciones privadas y públicas como Kulunka Teatro, Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Teatro de la Zarzuela, etc.

A lo largo de su carrera su trabajo ha sido reconocido con diversos galardones como premio Max a mejor vestuario, Max a mejor escenografía, Premios Godot, Premio Ivonne Blake, Premios ADE a mejor vestuario y ADE a mejor escenografía, entre otros..

De sus últimos trabajos son la escenografía y el vestuario de “Forever” para Kulunka Teatro, el diseño de vestuario para el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en “Yo Te querré”, o las museografías del Museo Cristóbal Balenciaga en colaboración con el comisario Hubert de Givenchy.

Actualmente es profesora docente de la ECAM (Escuela de Cine de Madrid) y está trabajando en el diseños de escenografía y vestuario de una próxima Medea con la dirección de Iñaki Rikarte, y trabajando también en la escenografía de la siguiente gira de Mastodonte, o la escenografía y vestuario de una opereta para el Real basada en la vida de María Estuardo, entre otros proyectos.

David Picazo
Diseño de iluminación

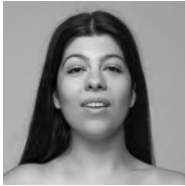


Natural de Mérida, actor, director de escena e iluminador autodidacta con formación en diferentes disciplinas de cine, teatro y danza. Se inicia como actor combinando su trabajo como director de escena especialmente en piezas de danza, con colaboraciones de prestigio. Es a partir de participar en varios proyectos como director de escena donde en paralelo se inicia como iluminador encontrando un nuevo espacio para desarrollarse artísticamente. Actualmente desarrolla sus trabajos de iluminación en lírica, teatro y danza.



Rubén Fernández Aguirre y José Luis Arellano

Patricia Calvache
Soprano



Comienza sus estudios de canto a la edad de doce años como alumna en el Real Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla de su ciudad natal, Cádiz. Posteriormente se traslada a Sevilla donde realiza sus estudios Superiores de Canto en el Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo bajo la dirección de la profesora Rosa M^a de Alba. Tras su paso por el conservatorio, continúa formándose bajo la dirección de Isabel Rey y Ernesto Palacio.

En 2023 obtiene el primer premio en la 40^a edición del Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño. En 2020 fue seleccionada para ser alumna de la Accademia Rossiniana de Pésaro, donde interpretó con éxito en críticas el rol de la Contessa di Folleville de *Il viaggio a Reims* de Rossini bajo la dirección de Alessandro Cadario y Matteo Anselmi. En 2021 debuta el rol de Adina de *L'elisir d'amore* de Donizetti en el Teatro Carlo Felice de Génova bajo la dirección de Alessandro Cadario y Davide Garattini. Durante esta temporada debuta el rol de Clorinda de *La Cenerentola* junto con la Fondazione Rete Lirica delle Marche acompañada del Maestro Foti y la dirección escénica de Matteo Anselmi. Debuta en el Gran Teatro Nacional de Lima de la mano del Festival Granda como Musetta de *La bohème* bajo la dirección musical del Maestro Bonato y la dirección escénica de Jean Pierre Gamarra. Posteriormente, debuta en el Teatro Municipal de Lima nuevamente como Clorinda de *La Cenerentola*.

Próximamente participará en la temporada del ROF en su debut como Rosalía de *L'equivoco stravagante* con la dirección musical de Michele Spotti y la dirección escénica de Moshe Leiser. En la próxima temporada debutará en el Gran Teatre del Liceu como Annina de *La traviata*.

Aitor Garitano Aguirreolea
Tenor



Nacido en Bergara (Gipuzkoa), realizó sus primeros estudios musicales en la Escuela de Música de Bergara y en el Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria-Gasteiz con Haizea Muñoz y Mercedes Astuy. Es graduado en interpretación de canto en el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene) con la mezzosoprano Maite Arruabarrena y con los repertoristas Itziar Barredo y Maciej Pikulski. Actualmente, continúa sus estudios de Máster en Interpretación de Canto en Musikene.

Ha recibido clases de la mano de Ana M^a Sánchez, Miren Urbiet, Ainhoa Garmendia, Carlos Mena, José Antonio López, M^a Cristina Kiehr, Markus Fohr, Markus Hadulla, Simon Lepper, Lola Casariego, Justina Gringytė e Ida Lanuzzi, entre otros.

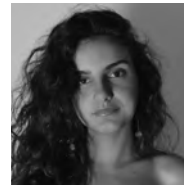
En su recorrido ha ofrecido varios conciertos y óperas como tenor solista: *Membra Jesu nostri* de Buxtehude, *Carmina Burana* de Orff, *Stabat Mater* de Haydn, *Réquiem* y *Misa de la Coronación* de Mozart, *Pasión según San Juan* de Bach, *Petite Messe solennelle* de Rossini. Ha interpretado a Bastián en *Bastian und Bastianne* de Mozart, Mozart en *Mozart und Salieri* de Rimsky-Kórsakov, Sailor en *Dido and Aeneas* de Purcell, Beppe en *I Pagliacci* de Leoncavallo, Pong en *Turandot* de Puccini, Tamino en

Die Zauberflöte de Mozart, Tífoi en *Saturran* de J. C. Pérez y Pastor en *Oedipus Rex* de Stravinsky, entre otros.

Ha trabajado como tenor solista en teatros y ciclos como la Quincena Musical de San Sebastián, ABAO, Ópera de Tenerife, Opus Lírica, Donostia Ópera, Auditorio Nacional, Teatro Arriaga y SMR Cuenca.

Próximamente debutará como solista en obras como *El Mesías* de Händel y el rol del Remendado en *Carmen* de Bizet.

Ángela Lindo
Mezzosoprano



Mezzosoprano valenciana cursa estudios superiores de interpretación y máster en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia, donde obtiene las máximas calificaciones. Es alumna de la catedrática Gloria Fabuel y recibe clases magistrales de perfeccionamiento de los repertoristas Rubén Sánchez Vieco y Vicente David Martín, de las mezzosopranos María José Montiel y Lola Casariego y de la pedagoga florentina Donatella Debolini.

Desde temprana edad realiza recitales y conciertos en diferentes lugares de nuestro país. En 2022 encarna el personaje de La Libellule en *L'enfant et les sortilèges* de M. Ravel. En 2024 resulta seleccionada por el Conservatorio de Maastricht donde estudia con los maestros Fausto Nardi y Willem Wentzel y debuta el rol de la Marquesa Melibea de la ópera *Il viaggio a Reims* de Rossini.

Como cantante solista de oratorio ha interpretado el *Gloria* de Vivaldi, el *Stabat Mater* de Pergolesi y los *Magnificat* de Bach y Vivaldi.

Entre los próximos proyectos figuran los roles del Prince Orlofsky en *Die Fledermaus* de Strauss, Tangia en *Le Cinesi* e Il barone Macacco en *I tre gobbi*, ambas de Manuel García y Ramiro en *La finta giardiniera* de Mozart.

Su pasión por el arte la lleva a compaginar su tiempo con la fotografía, donde encuentra otra forma de ampliar su visión creativa y complementar su expresión artística.

Enrique Monteoliva
Barítono

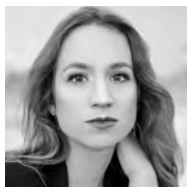


Nacido en Almería, comenzó sus estudios en el Real Conservatorio Profesional de Música de Almería, donde obtuvo el grado profesional de piano en 2014 y el de canto en 2018. En 2022, termina el grado superior de canto clásico en la ESMUC, con Enedina Lloris. Allí obtiene también en 2024 el Máster de Lied, con Assumpta Mateu y Francisco Poyato. Ha recibido el Premio al mejor intérprete de lied otorgado por la Fundación Victoria de los Ángeles en el X Concurs de Cant Germans Pla, Ciutat de Balaguer (2021) y es finalista del VI Concurs de Cant Josep Palet (2023). En 2023 es New Artist del Primavera LIFE Victoria Festival y realiza, junto al pianista Iñaki Guezala, una gira con Joventuts Musicals de Catalunya interpretando el *Winterreise* de Schubert.

También tiene formación escénica, desde su vinculación en 2017 al Aula de Teatro de la UAL. En Barcelona, ha profundizado en la “commedia dell’arte” aplicada a la ópera con Susana Egea y Lorenzo Coppola, interpretando a Vespone en *La serva padrona* de Pergolesi de la compañía CodA en 2021-2022. En 2023, participa como creador escénico y performer en el workshop Voodoo de la Biennale de Venecia, impartido por Angélica Liddell. Ha creado dos espectáculos de performance (H. 104 en 2022 y *Cuatro canciones* en 2024) y ha participado en diversas propuestas artísticas de directores como Diego Alías Santos (*Spain is different*, *Los madrileños*), Ellie Harlet (*Medea Material*) y Daniel Rived (ULTRA).

En cuanto a la ópera, ha trabajado con directores como Ernest Martínez-Izquierdo y Daniel Espasa. En 2022 fue cover de *La cuina* de Rossini, producción del Petit Liceu dirigida por David Selvas y Andreu Gallén. Ha interpretado roles como Dulcamara en *L’elisir d’amore* de Donizetti, Nardo en *Il filosofo di campagna* de Galuppi, Rusignuolo en *I due gobbi* de Portugal, Son ami en *Le pauvre matelot* de Milhaud, Le baron de Pictordu en *Cendrillon* de Viardot, Aaron en *Babel 46* de Montsalvatge y Berto en *Un avvertimento ai gelosi* de Manuel García.

Rita Morais
Soprano

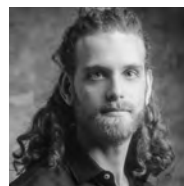


Definida como “una cantante de estilo delicado, voz preciosa y proyección óptima” (in Nùvol) y “por la belleza y dominio del instrumento” (Revista Musical Catalana), la joven soprano portuguesa debuta en 2023 en el Gran Teatre del Liceu en *L’incoronazione di Poppea* de Monteverdi con dirección de Jordi Savall.

En 2022 recibe el Premio Solista Salvat Beca Bach de la Fundación Salvat. Se destaca su colaboración con entidades como la Fundação Calouste Gulbenkian, Ensemble Cristóbal de Morales, Cantoría, La Capella Reial de Catalunya, presentándose al público en Festival Bachcelona, Festival Espurnes Barroques, Fundación Victoria de los Ángeles, Festival BRQ de Helsínquia, Philharmonie de París, Elbphilharmonie de Hamburgo, Festival Castell de Peralada y Teatro Real de Madrid.

Comienza sus estudios musicales en el Conservatorio de Música Calouste Gulbenkian de Braga en viola y canto. Posteriormente se forma en canto

Álvaro Copado
Actor, bailarín
y asistente
dirección de escena



en la Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo de Oporto y en la Escola Superior de Música de Catalunya, donde termina el Máster de Lied Victoria de los Ángeles.

Becada por la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, por la Sociedad de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes de España y por la Fundación Victoria de los Ángeles.

Se gradúa en arte dramático en la ESAD de Sevilla. Impulsado por el movimiento continúa su formación en el Centro Andaluz de Danza (contemporánea). Es seleccionado por La Fkatoria Choreographic Center para formar parte de la primera generación de profesionales de su International Training Program. Complementa su formación en diferentes disciplinas como los títeres, comedia del arte, mimo... Con profesores como Arturo Bernal, José Piris, Kulunka.

Forma parte del elenco de *La maldición de los hombres Malboro* de Isabel Vázquez. Ganó el tercer premio en el certamen Burgos Nueva York con la pieza de calle *El último verano* de La Casquería. Es uno de los intérpretes de *Uanna, la niña pez* de Clicolé una pieza de Teatro Gestual. *Me. Laura Palmer* una pieza multidisciplinar coproducida por el LOFFT Das Theater en Alemania y el Teatro Central de Sevilla, con la que consigue la nominación a mejor intérprete en los Premios PAD.

Trabaja en Dinamo danza donde participa en dos producciones *Elektrical Body* y *Orígenes* que han girado por todo Navarra y parte de México y en la compañía PanPan teatro en la obra *El Amo* donde el lenguaje es la máscara expresiva, obra candidata a los premios MAX de 2022 y seleccionada en diferentes festivales internacionales de Portugal (Fundao) y La Habana. Actualmente retoma el trabajo con Isabel Vázquez en su última producción *Archipiélago de los desastres* y con Laura Morales con "Un DUO". Forma parte de la Cia Da.Te Danza y participa en los espectáculos *En tierra de nadie, ¿Cuál es mi nombre?* y *Tú y yo* donde esta última es candidata a los Premios MAX 2025. Forma parte del elenco de *Forever Van Gogh* de Beon Entertainment.

Teatro de la Maestranza

Director General

Javier Menéndez

Director Económico-Administrativo

Miguel Pino

Director Técnico

Antonio Moreno

Director de Recursos Humanos y Contratación

Roberto Alcaín

Director Producción Artística

Augusto Techera

Directora de Relaciones Externas

Rocío Castro

Asistentes de Dirección

Ana Juliá, Lola Cano

Departamento de Recursos Humanos y Contratación

María Luisa Roldán

Departamento de Producción

Chantal Daunis, Estefanía Ríos

Departamento Económico-Administrativo

Inmaculada Latorre (Subjefa),
Jesús García de Castro (Subjefe),
Esther Pérez

Departamento de Relaciones Externas

Cristina Delgado (Subjefa),
M^a José Blanco, Alejandra García

Departamento de Patrocinio

María Rodríguez

Taquillas

Elena Fernández (Jefa), Carmen Cuenda,
Leticia Calzado, Francesco Gianvito

DEPARTAMENTO TÉCNICO

Regiduría

Maribel Macías (Jefa), Esther Márquez,
Juan Luis Castilla, Silvia Gómez,
Isabel Ruiz, Fermín Sallabera

Maquinaria

José Bermúdez (Jefe), Juan Antonio Romero
(Subjefe), Valen Romero (Subjefe),
Manuel Barragán (Subjefe),
José M^a Gutiérrez (Subjefe), Manuel García
(Subjefe), José Reina, José García,
Juan Mora, José Casquero, Alberto Frutos,
Andrés Ruiz, Asier Elosegui,
Fernando Viveros, Francisco Dastis,
Pedro Romero, Juan Manuel Zapata

Eléctricos

Juan M. Guerra (Jefe), José Manuel Caparroz
(Subjefe), José Fortúnez (Subjefe),
Salvador Adame (Subjefe) , Juan Luis Martín,
Emilio Reina, Samuel Mellado, José A. Lara,
Francesc Herrera, Auxi Gómez,
Carolina Martín, Antonio Balderas
Gonzalo Posada, Antonio J. Fernández,
Enrique Ballesteros

Utilería

Antonio J. Fernández (Jefe),
Fernando Ferrer, José Luis López,
José Manuel Olivero, Encarnación Chaves,
Alejandro Alcaín, Daniel Rico,
Mariola López

Audiovisuales

Sebastián Gutiérrez (Jefe), Daniel Velasco
(Subjefe), Francisco José Acevedo,
Alejandro Eslava, Rafael Calderón

Sastrería

María José Canto (Jefa), Flora Recio,
M^a Carmen Sánchez, Salud Claro,
Luisa Alcoba, Lidia Cantos, Germán Hidalgo

Mecánica Escénica y Mantenimiento

Carlos Jiménez (Jefe), Livia Medina
Mecánica Escénica: Jesús Muñoz,
A. Domingo Barroso, José M^a Gutiérrez,
Joaquín Rubio, José M^a Sánchez
Mantenimiento: José M^a Romero,
Óscar Garrido, Esteban Satorres,
Ángel M^a Gutiérrez

Sobretítulos

Belén González

EMPRESAS COLABORADORAS

Peluquería / Maquillaje

Fernando Contreras, Reyes Folch,
Noelia Cobo

Sala

Álvaro Lobo, Juan Carlos Lora,
Mónica Expósito, Caridad Ruiz, Lola Ayala,
Mónica León, Alicia Vázquez, Teresa Ávalos,
Carmen Quintero, Santiago Liaño,
Manuel Rodríguez, Carmen Cantos,
Alba Alonso, Miguel Rivero, Nicolás López,
Ana Castaño, Paula Lora, Julia Ortega,
María Romero

Limpieza

Dolores Rovalo, Yolanda Sánchez,
Ana Domínguez, Guadalupe López,
Fátima Campos, Dolores Adrián,
Ana M^a Vázquez, Israel Rivas,
M^a de los Ángeles Fernández,
M^a de los Reyes Ríos, Beatriz Gutiérrez

Seguridad

Santiago Pérez, Gerardo Prieto,
Antonio Gordillo, Socorro de Toro,
Jesús Castro, Fernando Pérez,
Francisco Delgado, Jennifer Ramos,
Teresa de la Cerda

Agradecimientos

Agradecemos a Víctor Pagán la cesión de su artículo y a la Fundación Juan March y Teatro de la Zarzuela la cesión de material para la realización de este programa.

© De los artículos: los autores

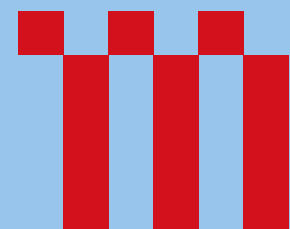
© De la presente edición: Teatro de la Maestranza

© De las fotografías de los ensayos: Guillermo Mendo

© De las fotografías de biografías: May Zircus

(Rubén Fernández Aguirre), David Ruano (Ikerne Giménez),
Luis Castilla (Álvaro Copado), SP Photography, Sofía Pinto (Rita Morais)

Diseño gráfico: StudioRoses



**Teatro de
la Maestranza**

El Teatro de la
Maestranza está
asociado a:

opera
europa

Ó
ópera XXI

ola |

Colabora con:

A S A O
AMIGOS DE LA ÓPERA DE SEVILLA

