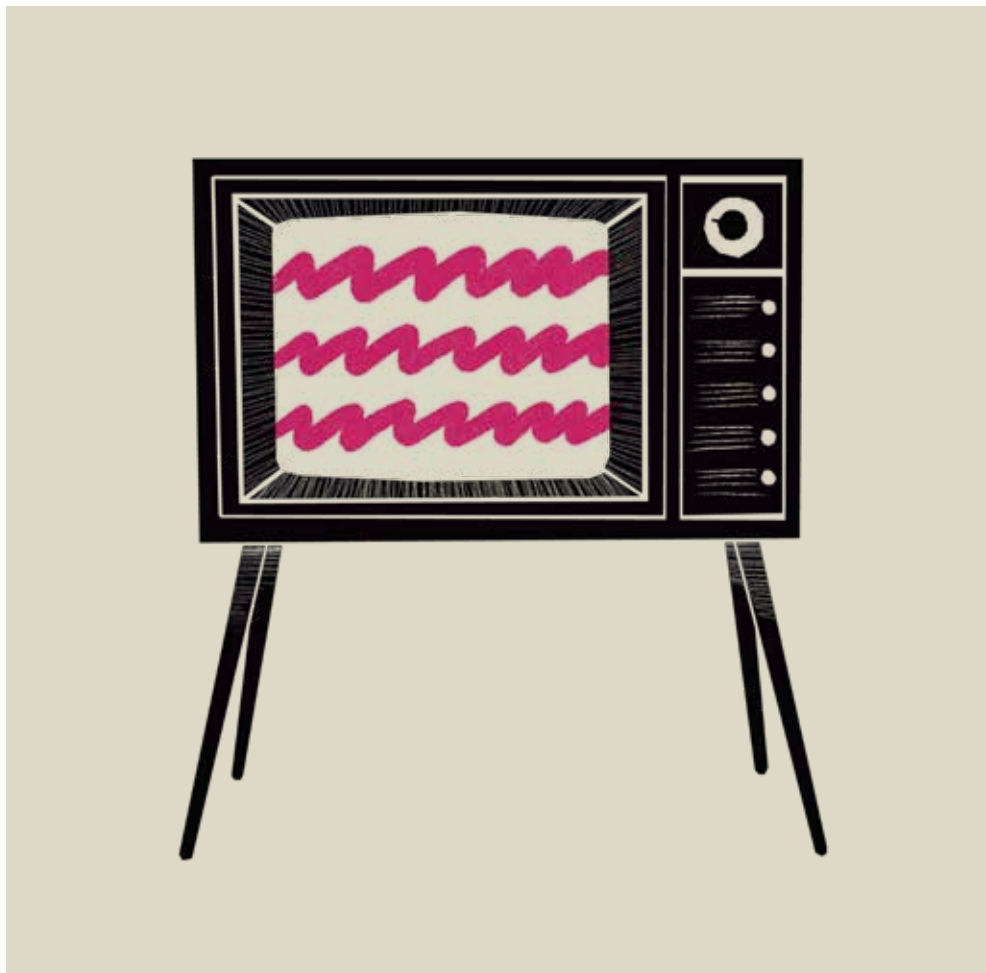

LA



MARCH

El vizconde

Zarzuela cómica de Francisco Asenjo Barbieri

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

24 SEP – 1 OCT 2025

El vizconde

Zarzuela cómica de Francisco Asenjo Barbieri

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

DEL 24 DE SEPTIEMBRE AL 1 DE OCTUBRE DE 2025

Hacia mediados del siglo XIX, los géneros teatrales menores experimentaron en España una eclosión sin precedentes. Fue entonces cuando este auténtico frenesí se tradujo en el nacimiento de múltiples variantes, salas y compañías especializadas en el teatro breve, lo que acabó cristalizando en el conocido como género chico: obras en un acto, amables y divertidas, cuya representación no superaba la hora de duración. En el marco de este proceso, como autor de una prolífica producción aún semiolvidada, Francisco Asenjo Barbieri desempeñó un papel capital. Esta nueva edición de Teatro Musical de Cámara rescata dos títulos estrenados con éxito en la década de 1850: nuestra propuesta entrelaza la zarzuela cómica *El vizconde* con el entremés lírico-cómico *Gato por liebre*.

Nueva producción de

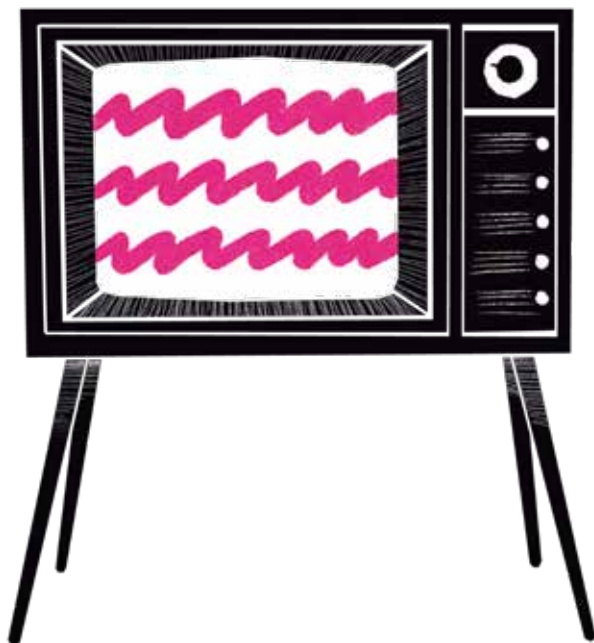
FUNDACIÓN JUAN MARCH



TEATRO
MAYOR
JULIO MARIO
SANTO DOMINGO

TEATRO
METROPOLITANO
JOSE GUTIERREZ GOMEZ

MEDELLIN
CULTURAL



ÍNDICE

4

FICHA ARTÍSTICA

9

ARGUMENTO Y ESTRUCTURA

15

Gato por liebre y El vizconde:
un juego de espejos entre zarzuela y telenovela

Alfonso Romero

21

Zarzuela y deseo travestido

Enrique Mejías García

33

El arte de divertir: Madrid a diario

Isabelle Porto San Martín

40

El Madrid de Francisco Asenjo Barbieri

45

LIBRETO

74

Biografías

El vizconde

Zarzuela cómica de **Francisco Asenjo Barbieri**

Nueva producción de la Fundación Juan March, el Teatro de la Zarzuela,
el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo de Bogotá y el Teatro Metropolitano
José Gutiérrez Gómez de Medellín

Primera interpretación en tiempos modernos

PROGRAMA

El vizconde

Zarzuela cómica de Francisco Camprodon, música de Francisco Asenjo Barbieri.
Estrenada en el Teatro del Circo, Madrid, el 1 de diciembre de 1855

con el entremés lírico-cómico

Gato por liebre

de Antonio Hurtado, música de Francisco Asenjo Barbieri.
Estrenado en el Teatro del Circo, Madrid, el 21 de junio de 1856

Dirección musical y piano
Miquel Ortega

Dirección de escena y dramaturgia
Alfonso Romero

REPARTO

Cecilia y El vizconde
Irene Palazón, soprano

Serafín y doña Elena
Blanca Valido, mezzosoprano

La condesa y don Rodrigo
Juan Antonio Sanabria, tenor

La baronesa y don Alfonso
César San Martín, barítono

Violines
Pablo Quintanilla y Elena Rey

Viola
Adrián Vázquez

Violonchelo
Blanca Gorgojo

Contrabajo
Antonio Romero

EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO

Escenografía **Carolina González Sanz**
 Figurinismo **Rosa García Andújar**
 Iluminación **Félix Garma Llana (A.A.I.)**

Regiduría y asistente de producción **Nuria Hernando**
 Utilería **Raquel Alejandre**
 Realización de escenografía **Miguel Ángel Coso**
 Realización de vestuario **Crin Escénica**
 Realización de caracterización **Sara Álvarez y Moisés Echevarría**
 Sastrería **Isabel Turga y Martha Turga**
 Diseño de imágenes y vídeos **Dolores Iglesias**
 Técnico de vídeo **César D. Barderas**
 Sobretitulado **Estéfano Cerami**

Adaptación de la dramaturgia **Alfonso Romero**
 Arreglo musical **Miquel Ortega**
 Copista musical **David Almazán**
 Cesión de elementos de utilería **Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)**

EQUIPO TÉCNICO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Scope Producciones S. L.
 Coordinación **Patricia Pérez de la Manga**
 Producción técnica **Juanma Paz**
 Realización y vídeo **Carlota Falcó, José Sevilla y Carlota Guzmán**
 Iluminación **Álvaro Caletrio, Irene Álvarez, Andrea García y Helena Trigueros**
 Sonido **Simón Rey, Javier López, Emi García y Daniel Calzado**
 Operador de cámara **Javier Millán**

DURACIÓN
 80 minutos

REPRESENTACIONES
 Miércoles 24 de septiembre, 18:30 h
 Sábado 27 de septiembre, 12:00 h
 Domingo 28 de septiembre, 12:00 h
 Miércoles 1 de octubre, 18:30 h

La función del día 1 de octubre se transmite por *streaming* en Canal March, el canal MarchVivo en YouTube y RTVE Play, y por Radio Clásica de RNE. Además se emitirá en *Los conciertos de La 2* de RTVE en fecha a determinar.

De esta producción habrá otras tres representaciones en la Fundación Juan March para público escolar los días 23, 26 y 30 de septiembre.

En paralelo, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (calle Alcalá, 13) ha organizado una mesa redonda titulada “Vigencia de Barbieri” con la participación de Emilio Casares, José Luis García del Busto y Miguel Ángel Marín, moderada por José Ramón Encinar. Tendrá lugar en la sala Guitarte de la propia Real Academia el lunes 29 de septiembre, a las 12.00 h. Entrada libre hasta completar aforo.

Esta producción se representará en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo de Bogotá los días 27 y 28 de febrero y 1 de marzo de 2026, y en el Teatro Metropolitano José Gutiérrez Gómez de Medellín el 5 de marzo de 2026.

ARGUMENTO

Gato por liebre

La acción se sitúa en la década de 1970, en un salón aristocrático con una decoración exquisitamente rancia que en su momento pudo ser “de clase”. La escena se inicia en el tocador de la baronesa, que se prepara para recibir a su joven amante, Serafín, mientras su doncella, Cecilia, critica con ironía los excesos de maquillaje con que las damas maduras dan “gato por liebre”. De pronto, aparece la condesa, vieja amiga de la baronesa. En su añoranza de los buenos viejos tiempos en los que el honor y el título tenían un gran valor social, esperan ansiosas la emisión del próximo capítulo de su telenovela favorita, *El vizconde*.

El vizconde

En la época del principio del reinado de Felipe V, Don Rodrigo, joven noble de alma pacífica, rehúye el duelo que le impone el honor tras perder una flor en una fiesta. Su padre, don Alfonso de Vivar, lo conmina a batirse, horrorizado por su cobardía. El vizconde de Vivar,

primo de Rodrigo, se escapa del colegio para ver a su amada prima Elena, y es reprendido por su tío. En secreto, el vizconde corteja a Elena que le corresponde con ternura. Don Alfonso, al verlos abrazarse, interpreta el gesto como un signo de humildad ejemplar y comienza a ver en su sobrino al futuro arzobispo que el rey ha anunciado. Rodrigo se resigna a su fatal destino y se prepara a regañadientes para el duelo.

Intermedio – Gato por liebre

La telenovela se interrumpe por una pausa publicitaria y la acción vuelve al salón de la baronesa. Las dos damas continúan poniéndose al día y descubren que ambas están viudas. Además, la condesa confiesa que está enamorada, al igual que la baronesa. Tras la pausa, continúa *El vizconde*.

El vizconde

Rodrigo, temeroso, convence a su primo para que se bata en su lugar. El vizconde acepta encantado y se presenta en el lugar convenido para el duelo. Se bate con el agresor, recupera la flor, pero resulta herido. Aun así, vuelve triunfante. Don Alfonso lo acusa de mentiroso hasta que una carta del propio rey confirma su hazaña, elogia su valentía y le retira su destino eclesiástico para concederle la mano de Elena. El anciano, emocionado,

Retrato de Francisco Asenjo Barbieri.
Litografía de José Vallejo y Galeazo (1856-1857).
Biblioteca Nacional de España.

acepta el enlace. Don Rodrigo, que había ido al colegio vestido con la ropa de su primo, regresa humillado tras ser apedreado por sus compañeros. Cuando intenta quitarse la sotana, es detenido por todos: el rey ha decretado que él, y no el vizconde, será quien haya de ingresar en la carrera eclesiástica. El vizconde, ya reconocido como héroe, sella su compromiso con Elena.

Gato por liebre

De vuelta en el tocador, las dos damas descubren que están siendo cortejadas por el mismo joven, Serafín. El engaño las enfrenta en un duelo verbal tan absurdo como el que acaban de ver en la pantalla. Finalmente, Serafín escapa con Cecilia, la doncella, dejando a las viudas ofendidas, despechadas... y listas para el próximo episodio.

Retrato de Francisco Camprodón,
autor de los textos de *El vizconde*.
Biblioteca Nacional de España.



ESTRUCTURA

El vizconde

Zarzuela cómica de Francisco Asenjo Barbieri

Gato por liebre

Preludio

Escena I. *(Cecilia arreglando el tocador)*

Nº 1. *Cada vez que miro y toco esos tarros de cristal* (Cecilia)

Escena II. *¡Cecilia!* (La baronesa)

Nº 2. *Es chiquitito, blanco y rubito* (La baronesa)

Escena III. *Él será: sí, mi inquietud* (La baronesa)

Escena IV. *Salga usted... ¡Jesús!* (Cecilia)

Escena V. *¡Tú en Madrid!* (La baronesa)

Escena VI. *¡Ejem...! ¡Ejem...!* (La baronesa)

El vizconde

Preludio

Escena VII. *(Don Alfonso y don Rodrigo.)*

Nº 3. *Cuéntame el caso* (Don Alfonso y don Rodrigo)

Escena VIII. *(Aparece el vizconde en lo alto de la tapia...)*

Nº 4. *Del colegio escapado me vengo* (El vizconde)

Escena IX. *Al cabo le convencí* (Don Alfonso)

Escena X. *Tentado estoy de pedirle* (El vizconde)

Escena XI. *Me ha engañado mi deseo* (Doña Elena)

Nº 5. *Tu corazón no tiene amor si no puede usar tanto rigor*
(El vizconde, doña Elena y don Alfonso)

Escena XII. *Levántate, hijo mío* (Don Alfonso)

Escena XIII. *Aquí la víctima está* (Don Rodrigo)

Gato por liebre

Intermedio. *Siempre igual, en lo más interesante* (La condesa)

Nº 6. *Tengo yo un cierto majito* (La baronesa y la condesa)

Escena XIV. *¡Qué alegres están las viejas!* (Cecilia)

Escena XV. (comienzo) *Estoy débil* (La condesa)

El vizconde

Escena XVI. *¿Qué es eso?* (El vizconde)

Nº 7. *Ponte ya en guardia* (Don Rodrigo y el vizconde)

Escena XVII. *Tiene el valor de un romano* (Don Rodrigo)

Escena XVIII. *¿Todavía estás ahí?* (Doña Elena)

Escena XIX. *Hola, ¿estabas aquí, Elena?* (Don Alfonso)

Escena XX. *Mírale qué cabizbajo* (Don Alfonso)

Escena XXI. *¡Estrafalarios, canallas!* (Don Rodrigo, el vizconde, doña Elena y don Alfonso)

Nº 8. *Si hay entre tantos un enemigo* (El vizconde, don Rodrigo, don Alfonso y doña Elena)

Gato por liebre

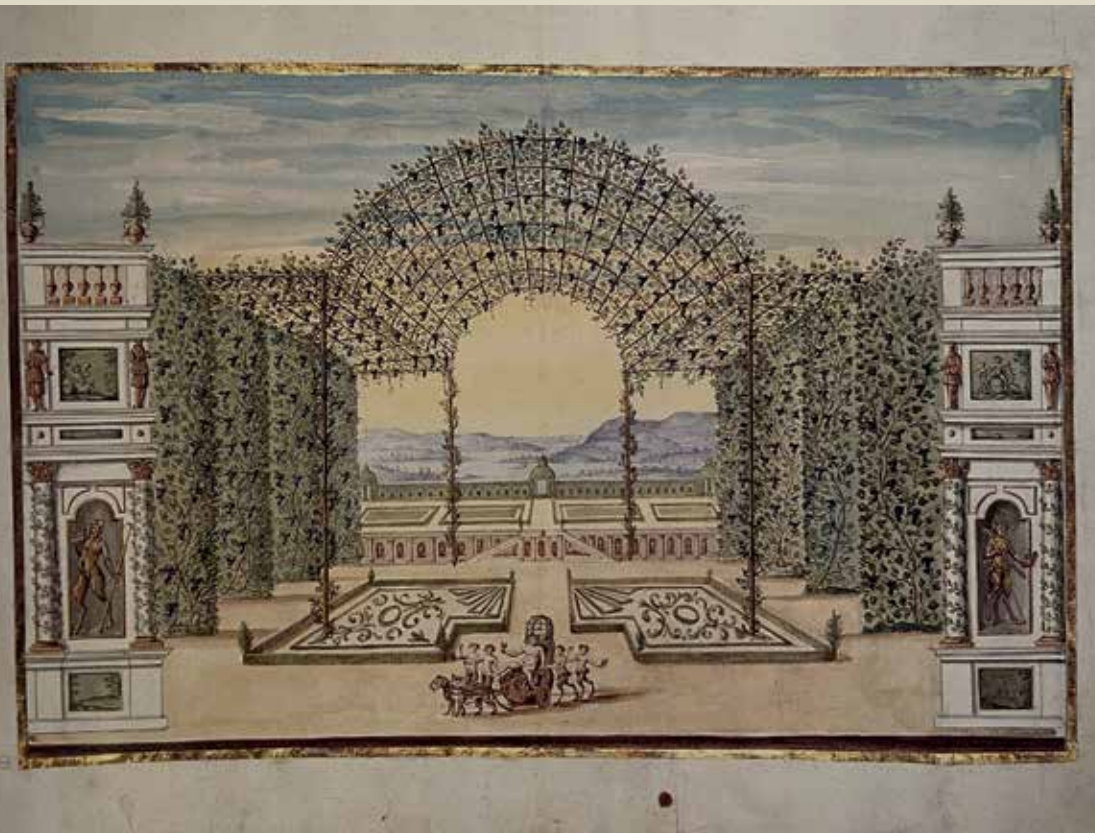
Escena XXII. (continuación) *Estoy débil* (La condesa)

Escena XXIII. *¡Jesús! ¡Qué grosca del diablo!* (Serafín, la baronesa y la condesa)

Escena XXIV. *¡Serafín!* (Cecilia, Serafín, la baronesa y la condesa)

Escena XXV. *¡Qué desgraciada que soy!* (La baronesa y la condesa)

Final. Nº 9. *Gato por liebre ha sido su amor artero* (La baronesa y la condesa)



Detalle de *I Bacchanali antichi e moderni balletto alle dame / Per l'ultimo giorno di Carnevale l'anno 1655 in Torino*. Grabado paisajístico de 1655 de Giovanni Tommaso Borghoni (1628-1691), que sirve de inspiración para la escenografía de la presente producción de *El vizconde*.

Gato por liebre y El vizconde: un juego de espejos entre zarzuela y telenovela

Alfonso Romero

La mayoría de las personas son otras: sus pensamientos, las opiniones de otros; su vida, una imitación; sus pasiones, una cita. Sé tú mismo, todos los demás ya están ocupados.

Oscar Wilde

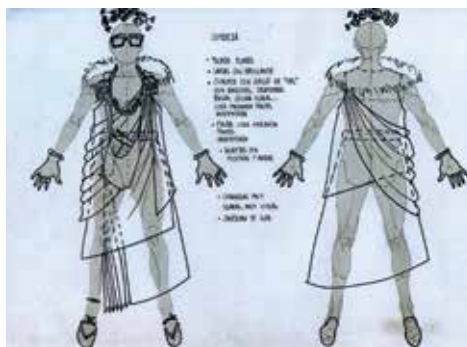
Las dos obras del maestro Francisco Asenjo Barbieri que están a punto de presenciar –la zarzuela cómica en un acto *El vizconde* y el entremés lírico-cómico *Gato por liebre*– nacen del auge y la popularidad que alcanzó el género chico en la España de la segunda mitad del siglo XIX. Y aunque comparten autor, estilo y espíritu, nunca hasta ahora se habían representado juntas formando un programa doble.

Ambas piezas presentan los rasgos característicos del género chico: brevedad, crítica social y un lenguaje popular y vivaz. Pero, además, comparten un elemento escénico que acentúa su comicidad: el travestismo teatral. En *Gato por liebre*, tan solo la criada Cecilia es interpretada por una cantante cuyo sexo coincide con el de su personaje; en *El vizconde*, el protagonista que da nombre

a la obra es encarnado por una mujer. Aquí, a diferencia de otras dramaturgias, los personajes no se disfrazan con fines argumentales: son concebidos desde el principio para ser representados por intérpretes del otro sexo. Nada es lo que parece, lo cual hace que este juego de apariencias encaje a la perfección con un título tan directo y explícito como *Gato por liebre*.

Un sentido teatral tan agudo, teñido de humor y picardía, sólo podía venir de una figura como Barbieri, una de las personalidades más ricas y complejas de su tiempo, implicado en la vida social del siglo XIX como músico, musicólogo y literato, siempre rodeado de un enorme prestigio y una irresistible simpatía, amigo de casi todos los grandes protagonistas de su época. Según el periodista Eduardo de Llosa, el propio Barbieri, eludiendo toda pose elitista y con tono humorístico y autocrítico, definía su trayectoria con irónica lucidez:

Figúrate que yo he sido lego en un convento, estudiante de medicina, aprendiz de ingeniero, alumno del conservatorio, corista, partiquino, director de orquesta, apuntador,



Figurines de Rosa García Andújar para *El Vizconde*. El diseño de vestuario está concebido como una superposición de capas que cada cantante irá montando y desmontando en escena según vaya alternando entre uno y otro personaje.

contrabandista durante una hora, buhonero en cierta ocasión, director de un liceo, secretario de otro, músico militar, miliciano nacional, empresario, periodista, bibliófilo, compositor... y constante adorador del bello sexo.

Cuando la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela me propusieron dirigir este programa doble, tenía dos opciones: concebir dos propuestas escénicas independientes, separadas por una pausa, o construir un marco

dramatúrgico común que confiriera unidad al conjunto. Desde el primer momento, esta segunda opción me pareció mucho más estimulante desde el punto de vista teatral. Inspirándome en la función original del *entremés* —una pieza breve y cómica que se representaba entre los actos de una obra más extensa—, *Gato por liebre* se convierte aquí en el marco desde el cual se representa *El vizconde*.

La acción se traslada a un barrio acomodado de Madrid en los años setenta. En un salón de estar decorado con una elegancia tan rancia como de dudoso gusto, dos viudas aristócratas charlan con entusiasmo sobre sus nuevos escarceos amorosos. La baronesa, obsesionada con detener el inexorable paso del tiempo, se entrega



Bocetos de Carolina González Sanz para la escenografía de *El vizconde*.

a tratamientos de belleza a cuál más excéntrico e inútil. La condesa, mucho más práctica y realista, confiesa sin pudor que el amor, cuando no llega, puede comprarse.

Pero no sólo el amor las mantiene en vilo. Como buenas aristócratas que son, añoran nostálgicas aquellos “viejos tiempos” en los que el título nobiliario era un símbolo de respeto y poder. Por eso aguardan con impaciencia la emisión del capítulo del día de la telenovela de moda: *El vizconde*. Una serie ambientada en el siglo XVIII, poblada de personajes que descienden del mismísimo Cid

Campeador y donde los giros de guión mantienen al espectador en un constante sobresalto. Aquí también nada es lo que parece: quien debería mostrar valor, no lo tiene, y quien estaba destinado a una vida religiosa se convierte, en contra de todo pronóstico, en el héroe de la historia (atención, *spoiler*: al final, el protagonista se queda con la chica).

En esta versión escénica, *El vizconde* se convierte en una telenovela de época, cuyos personajes son interpretados por los mismos que habitan el mundo de *Gato por liebre*, como si cada uno de ellos se identificara, en secreto, con un personaje del culebrón. Así, la criada se convierte en el valiente héroe; las damas, en descendientes directos del Cid; y el seductor Serafín, en la joven dama que se deja cortejar. En esa fantasía televisiva, los personajes de *Gato por liebre* viven otras vidas, se reinventan, cambian de rol y de sexo, creando una constelación de *alter egos* que parecen sentirse más cómodos en la ficción que en la cotidiana realidad.

Aunque separados por época y formato, el género chico del Madrid de finales del siglo XIX y la telenovela de los siglos XX y XXI tienen puntos en común: ambos han sido espejo de sus sociedades, canales de emoción y entretenimiento popular, así como formas artísticas frecuentemente subestimadas, pero íntimamente enraizadas en la cultura colectiva.

El género chico ofrecía obras breves, económicas y fáciles de programar. Las telenovelas, aunque más extensas, se consumen en episodios diarios igualmente accesibles. Ambos modelos responden al ritmo de la vida popular: el primero, al de la ciudad obrera; el

segundo, al de la rutina doméstica contemporánea. Ambos formatos se articulan en torno a una narrativa clara y emocional, con frecuencia melodramática: amores imposibles, enredos familiares, traiciones, tensiones de clase y sorprendentes giros de la trama. La clave no está en la innovación formal, sino en su cercanía emocional, en provocar risa, llanto o indignación en el espectador. El público del género chico era diverso, con una fuerte presencia de clases populares. Lo mismo puede decirse de la telenovela, que ha sido durante décadas la compañera de sobremesa de millones de hogares. Ambos fenómenos generan una comunidad activa de espectadores que comentan, discuten y se emocionan en torno a una historia común. Así como el género chico reflejó las costumbres, el lenguaje y los conflictos sociales de su tiempo, la telenovela ha retratado los dilemas contemporáneos: la movilidad social, la corrupción, los conflictos de género, los sueños truncados. En ambos casos, el arte popular actúa como espejo, consuelo y, en ocasiones, crítica de la sociedad. Durante mucho tiempo, tanto el género chico como la telenovela fueron considerados productos menores. Sin embargo, su arraigo popular, su capacidad de emocionar y de capturar el pulso de una época les otorgan un innegable valor cultural.

En definitiva, el género chico fue al teatro madrileño lo que la telenovela es a las pantallas del televisor: un espectáculo profundamente humano, que emociona, reúne y, con sencillez y cercanía, narra la vida misma.

Continuará...

Zarzuela y deseo travestido

Enrique Mejías García

En la historia de la zarzuela (no pocas veces) se nos ha dado gato por liebre. Al volver los ojos hacia esa generación de compositores capitaneada por Francisco Asenjo Barbieri, con Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid o Rafael Hernando como colegas más ilustres, solemos imaginarlos como unos señores de seriedad incuestionable, con sus espléndidas barbas o unos bigotes inconcebibles pocas décadas atrás. Hacia mediados del siglo XIX, el vello en el rostro (cuanto más, mejor) se había convertido en un signo de virilidad, incluso de genio creativo o compromiso político. Nadie podía dudar de la circunspección artística de aquellos jóvenes ante sus eminentes patillas, sus barbas frondosas o sus perillas imposibles. Colaborando con los mejores poetas dramáticos de su generación (recordemos sus rostros bigotudos en el famoso lienzo de Antonio María Esquivel en el Museo del Prado), nadie pudo resistirse a partir de 1849 al hechizo de su propuesta de ópera cómica nacional: la zarzuela.

Estos veinteañeros, que para entonces habían concluido sus estudios en el Real

Conservatorio bajo la estela de profesores como Ramón Carnicer o Baltasar Saldoni, estaban ansiosos por dar respuesta a un anhelo de ópera cantada en lengua vernácula que pudiera mirarse, cara a cara, con el exitoso modelo italiano que arrasaba entonces bajo marcas como la de Gaetano Donizetti. Durante la década de 1840 todos habían formado parte de asociaciones en las que fue caldeándose cierto clima de opinión previendo lo inevitable: que a partir de su inauguración, en 1850, el Teatro Real daría completamente de lado a la ópera española. Nada les amedrentó, y con el apoyo de algunos de los mejores divos del momento o de dramaturgos señeros como Antonio García Gutiérrez, Adelardo López de Ayala o Ventura de la Vega, el estreno apoteósico de *Jugar con fuego* en 1851 marcó un antes y un después en la historia del teatro lírico en español.

Desde su centro de operaciones en el Teatro del Circo, donde se instalaron definitivamente en 1850, estos autores fueron estrenando zarzuelas que en pocos años dieron literalmente la vuelta a medio mundo al representarse en La Habana, Ciudad de México, Buenos Aires,



La soprano Teresa Istúriz caracterizada para actuar en *El vizconde* (fotografía tomada en 1862).



Antonio María Esquivel, *Los poetas contemporáneos* (1846). Museo del Prado.

San Francisco, Manila y, naturalmente, todo el territorio peninsular, incluida Lisboa. El éxito resultó tan redondo que en 1853 (con su perilla y bigote afilado) también Emilio Arrieta se subió al carro, tras finalizar sus estudios en Milán, con dos “bombazos” como *El dominó azul* y *El grumete*.

Asumiendo el formato de ópera cómica (es decir, con diálogos entre los números musicales), estas zarzuelas parecían avenirse bien, por un lado, con la tradición de la comedia española y sus temas históricos o de honor, con tramas palaciegas en siglos pasados, idilios rurales o la sempiterna mezcla de nobles y graciosos. Sin embargo, el origen

francés de la mayoría de los libretos no dejaba lugar a dudas, tal como sentenció el propio Barbieri en 1856: “las llamadas zarzuelas que se ejecutan actualmente en el Teatro del Circo son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical, cortado a la española, con que se las engalana”¹.

No sólo los libretos cruzaban los Pirineos. En diligencias, a ese París que se escurría hacia la revolución de 1848 al son de la música de Daniel-François Auber, se marcharon para terminar su formación Rafael Hernando o José Inzenga. Por allí también se dejó caer Gaztambide, que dirigió una compañía de baile español hasta que las barricadas

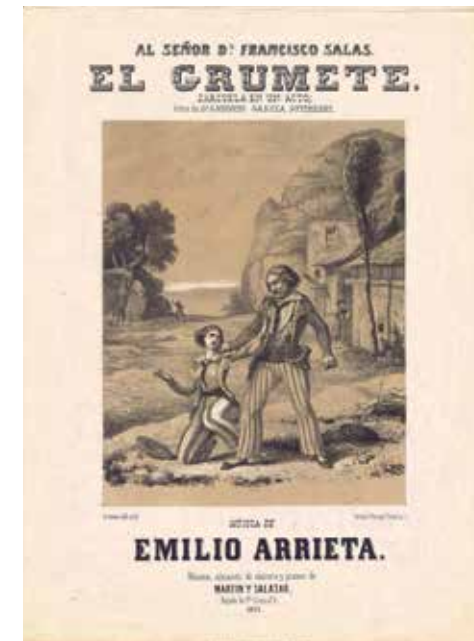
¹ Francisco Asenjo Barbieri, “La zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculo”, *La Zarzuela*, 11 de febrero de 1856, p. 9.



Adelardo López de Ayala (1828-1879) fue un destacado dramaturgo, académico y político español cuya mayor aportación (más allá de los libretos de zarzuela) fue la consolidación y el éxito de la comedia de tesis.

obligaron a todos a regresar. En 1855, atraído por la Exposición Universal, un Barbieri enriquecido desde el estreno de *Jugar con fuego* acudió ¡por segunda vez! a la ciudad del Sena, de donde regresó junto al dramaturgo Luis Olona cargado de textos, como los famosos *Dos ciegos* que inmediatamente dieron a conocer a imitación del original de Jules Moinaux con música de Jacques Offenbach.

También regresaron con una firme determinación: la temporada 1855-1856 sería la última por la que pagarían el arrendamiento del Circo, decididos a erigir con su propia fortuna un Teatro de la Zarzuela. Para despedirse del coliseo de la Plaza del Rey, a lo largo de



Portada de la zarzuela *El grumete*, compuesta por Emilio Arrieta a partir de un libreto de Antonio García Gutiérrez. Biblioteca Nacional de España.

esos meses irían estrenándose dieciséis zarzuelas nuevas, de las que al menos dos lograron pasar a la historia: *Marina* (de Emilio Arrieta, en su versión original como zarzuela en dos actos) y *El postillón de la Rioja* (uno de los mejores títulos, pendiente de una recuperación, de Cristóbal Oudrid).

Pero no todo fueron óperas cómicas henchidas de romanzas lacrimógenas, concertantes de impacto y algún que otro número de sabor popular a ritmo de bolero o seguidillas. En esa temporada, los creadores del Circo supieron demostrar que la zarzuela reservaba un rostro mucho más jocoso y burlón, agazapado detrás de esas barbas y bigotes

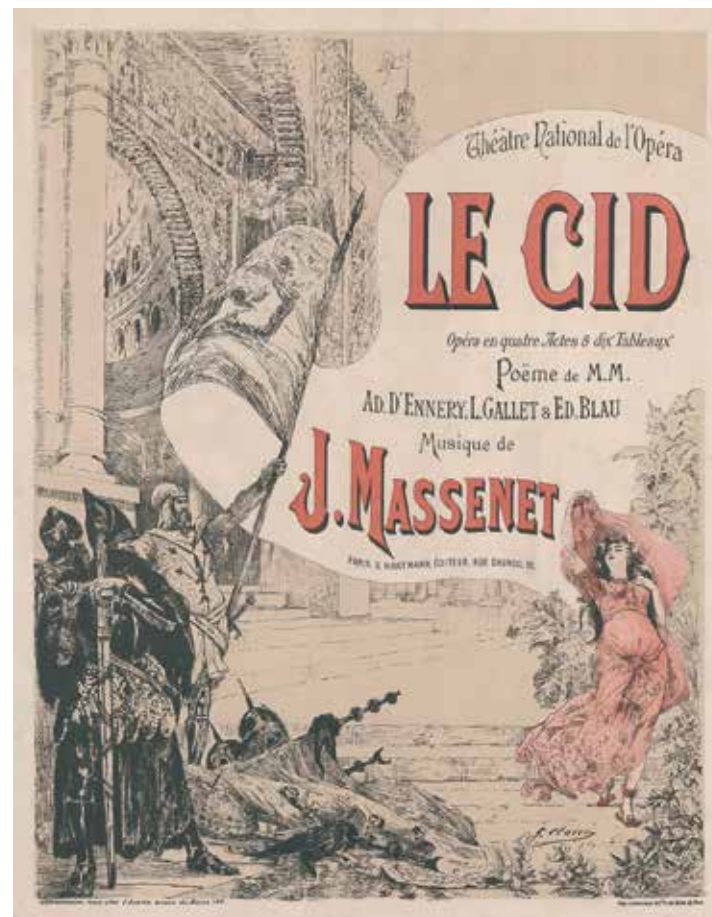


Palacio de la Industria y de las Bellas Artes, edificio construido para la Exposición Universal de 1855 en la avenida de los Campos Elíseos de París. Grabado de autor desconocido. Museo Carnavalet, París.

EL VIZCONDE: HEROICIDADES CON SOTANA

tan conscientes de sí mismos. No nos dejemos engañar por la seriedad que destilan sus retratos en las *cartes de visite* que conservamos, donde todos ellos se apresuraron a fijar sus efigies con gesto digno y mirada elevada. Bajo aquella gravedad fotográfica, y acorde con la definición de Barbieri, hervía un teatro de bromas descaradas y equívocos travestidos capaz de reírse tanto del poder como de sus propias solemnidades.

Nos encontramos en pleno Bienio Progresista (1854-1856), cuando la censura previa teatral quedó en la práctica desactivada y resultaba más fácil estrenar obras con cierta cadencia procaz. Llegó así *El vizconde* a los pocos días de *Los dos ciegos*, aunque, a diferencia de esta, no parece que nos encontremos ni ante una adaptación del francés ni, mucho menos, ante un sencillo juguete bufo. El empaque de los números musicales de Barbieri nos hace pensar, más bien, en una ópera cómica breve. Sus estructuras desarrolladas, la forma multipartita de casi todos sus números o la exuberancia de la línea vocal de los papeles del vizconde y doña



Aunque en *El vizconde* sirva solamente como contexto histórico y satírico, el Cid ha sido objeto de numerosas obras de ficción, como la ópera de Jules Massenet de 1885. Georges Clairin, cartel de la ópera *Le Cid* (1886).

Elena nos trasladan a ese mundo de la *opéra-comique* reformulado en sátira castiza de la rancia nobleza a comienzos del siglo XVIII. Se trata de los Vivar, descendientes nada menos que del Cid, cuya estirpe se ve puesta en cuestión por un heredero cobarde y un primo seminarista destinado a arzobispo de Toledo que, interpretado por una mujer (en el estreno, la formidable tiple Amalia Ramírez), encarna con más convicción que nadie los valores del honor, la osadía y el ardor amoroso.

Francisco Camprodón, autor experimentado y ya célebre por títulos como *Los diamantes de la corona*, construye una intriga tan sencilla como eficaz: dos modelos de masculinidad enfrentados en clave de caricatura. Rodrigo, el heredero pusilánime (interpretado por el tenor cómico favorito del público, Vicente Caltañazor), y su primo el vizconde, seminarista ardiente que salta tapias por amor y se bate en duelo por una flor. La gracia del asunto no está sólo en la inversión de

Gato por liebre,
borrador autógrafo
de Francisco Asenjo
Barbieri. Manuscrito,
Biblioteca Nacional de
España.



roles sobre la escena (el cobarde es el hombre supuestamente en toda regla, mientras que el héroe es un colegial con sotana), sino en el hecho de que este último esté interpretado por una soprano travestida. Es decir, la “masculinidad triunfante” está encarnada por una mujer, con voz de soprano: no

precisamente lo que uno esperaría de todo un Vivar.

Barbieri se presta al juego con una inspirada partitura que combina brío marcial y ternura sentimental sin empalagos. La exquisita salida del vizconde no es sólo una presentación del personaje, sino una escena de acción



Retrato de
Francisco Salas,
publicado en
*La Ilustración
Española y
Americana* el 30 de
junio de 1875.

cantada, llena de ironía autorreferencial (“y aunque me vistan de traje pontifical / le voy a dar por un beso la catedral”). A partir de ahí, la obra avanza como un mecanismo de relojería en el que todos acaban desbordados por la lógica implacable de lo ilógico.

La escena final, con herida oportuna y documento firmado por el rey, como en

las mejores comedias, remata el juego con sospechosa eficacia, desactivando cualquier lectura heroica: lo que ha triunfado no son ni el linaje ni el honor, sino la astucia y el deseo. Es decir, una idea de heroísmo mucho más escénica que moral, que incluso nos permite sospechar de la veracidad de las pruebas presentadas. Si, como fundamenta

Roland Barthes en relación con el teatro japonés, el travestismo teatral consiste en exhibir el cuerpo que falta², *El vizconde* lo hace de forma brillante: el héroe carece de lo esperado (bigote, testosterona, herencia), pero lo suple con arrojo, voz aguda y ganas de vivir.

**GATO POR LIEBRE:
VIEJAS DE TONADILLA**

Después de su estreno el 1 de diciembre de 1855, *El vizconde* siguió representándose durante toda esa temporada de despedida del Teatro del Circo. Las obras en un acto funcionaban bien en la combinación de “programas monstruo” que seducían al público con tres títulos distintos en una misma velada. En aquella ocasión, su estreno se vio acompañado por el de un juguete con música de Oudrid (*Alumbra a ese caballero*) y por *El grumete*, la famosa zarzuelita de Arrieta, que protagoniza también una tiple travestida. Gustó tanto *El vizconde* que, junto con este último título, se mantuvo en cartel hasta el verano, cuando, antes de echar el telón definitivo, el 21 de junio de 1856, la función de ambas obras concluyó con un fin de fiesta (anunciado como “extravagancia” en la prensa) titulado *Gato por liebre*.

En lugar de un adiós solemne, Barbieri optó por lo jocoso. El libreto original de Antonio Hurtado propone un enredo tan simple como implacable: dos damas maduras se disputan el amor de un efebo que corteja a ambas con fines claramente

ESPECTACULOS.

CIRCO. A las nueve de la noche.

1.ª Sinfonía.

2.ª La zarzuela en tres actos, titulada
ESTEBANILLO.

Programa de la función que ha de ejecutarse mañana sábado á beneficio del compositor de música Sr. Barbieri.

1.ª Sinfonía.

2.ª La aplaudida zarzuela en un acto de los Sres. García Gutiérrez y Arrieta, titulada
EL GRUMETE.

Desempeñada por las Sras. Ramírez y Latorre, y los Sres. Salas, Caltañazor, Calvet y coro de ambos sexos.

3.ª La aplaudida zarzuela en un acto de los señores Camprodon y Barbieri, titulada
EL VIZCONDE.

Ejecutada por las Sras. Ramírez y Di-franco, y los señores Caltañazor y Calvet.

4.ª La extravagancia lírico-dramática en varias escenas, compuesta expresamente para fin de fiesta en este día, titulada
GATO POR LIEBRE,
y cuyo reparto es como sigue:

La baronesa....	Sr. Salas.
La condesa.....	Sr. Caltañazor.
Cecilia.....	Sra. Di-franco.
Serafina.....	Sra. Fernandez.

Editor responsable, D. ANTONIO SANCHEZ.

MADRID.

IMPRENTA DE JOSÉ RODRIGUEZ, CALLE DEL FACTOR, 9.
1856.

Recorte de prensa donde se anuncia el estreno de *Gato por liebre* en el Teatro del Circo. *El Sur* (Madrid, 20 de junio de 1856).

interesados. Pero lo esencial está en el reparto: la baronesa fue interpretada por Francisco Salas, bajo-barítono bufo, y la condesa por Vicente Caltañazor. Serafín, el supuesto galán, era en realidad una contralto travestida, Dolores Fernández. Surtió un efecto inmediato: hombres haciendo de viejas enamoradas de una mujer haciendo de pollo calavera. La escena se convierte en una mascarada de deseo desviado, donde todo lo que se canta está falsificado desde el reparto.

Pero no nos hallamos ante una mera astracanada. El travestismo no funciona



Carolina di Franco, travestida para el papel del príncipe Federico de la zarzuela *El sargento Federico* (1855), compuesta por Francisco Asenjo Barbieri y Joaquín Gaztambide. Biblioteca Nacional de España.

aquí como simple recurso cómico, sino como un dispositivo para ridiculizar el artificio burgués del amor: afeites, pelucas, joyas y frases hechas. Barbieri afina la crítica con inteligencia musical: la baronesa y la condesa cantan a dúo, recordando sus mocedades, un número procedente de una vieja tonadilla de Jacinto Valledor, *Los majos de rumbo*, que, estrenada a finales del siglo XVIII, siguió representándose hasta bien entrado el

XIX. No se trata sólo de una cita, sino de un anclaje histórico deliberado con el que Barbieri conecta la zarzuela con sus raíces más satíricas y populares.

El resto de la partitura del entremés, además de un breve *finale*, se reduce a dos canciones con estribillo. Una, para la baronesa (una deliciosa polca que imita los latidos del corazón, con una grandilocuente *cadenza* incluida); otra, para la criada Cecilia, el único personaje

² Roland Barthes, *El imperio de los signos*, trad. de Adolfo García Ortega, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 122-129.



El barítono Luis Cansino interpreta el papel de Poncia en la producción de *La casa de Bernarda Alba* del Teatro de la Zarzuela, con música de Miquel Ortega. Teatro de la Zarzuela, 2018. Fotografía de Javier del Real.

no travestido, que clama, justamente, contra los excesos del maquillaje: “Blanquete del diablo, carmín infernal / maldita la bruja que os trajo hacia acá”.

Gato por liebre es, por tanto, una farsa sobre la (des)ilusión romántica, pero también sobre el teatro mismo como máquina de fingimientos. Estas dos zarzuelas de Barbieri, tan distintas en tono y ambición, comparten una convicción profunda: que el teatro, y muy especialmente el musical, es el lugar donde el deseo se canta, se disfraza y se escenifica con más libertad que en la vida. *El vizconde* y *Gato por liebre* no son panfletos ni alegorías, pero en su travestismo juguetón, en su burla de los modelos familiares, en su desconfianza hacia la voz “natural”, late una intuición política. Lo *queer* no está en el argumento, sino en el gesto, en el cuerpo que canta lo que no se espera. Como ha analizado Stacy Wolf, una mujer cantando un papel masculino no es sólo

un efecto teatral: es un acto político en sí mismo³. En estas zarzuelas de Barbieri, el disfraz no oculta, sino que revela; y, al hacerlo, nos devuelve una imagen del deseo tan nítida como incómoda, donde lo escénico y lo político se dan la mano entre carcajadas: por mucho que quisieran (o queramos) esconderlo detrás de una barba.

³ Stacy Wolf, *A Problem like Maria. Gender and Sexuality in the American Musical*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.



Inauguración del Teatro de la Comedia de Madrid en la noche del 18 de septiembre de 1875. Grabado del siglo XIX.

El arte de divertir: Madrid a diario

Isabelle Porto San Martín

Los teatros madrileños constituyen, para el observador de cualquier época, un punto de partida apasionante para reflexionar sobre la vida de una ciudad y su constante evolución. Lugares donde se reúnen los aficionados a un género, a un artista o, simplemente, porque les gusta el espectáculo, los teatros abren sus puertas a la población que, durante el tiempo de una representación, se muda en público. Casa de la ilusión, el teatro es también el espejo de una realidad social muy concreta, con sus rituales y sus caprichos, sus costumbres y sus deseos de novedad. Como se ha comentado profusamente en la literatura crítica, Luis Mariano de Larra en cabeza, el público es imposible de contentar, porque el público es diverso o, mejor dicho, no hay un público, sino varios.

TEATROS Y PÚBLICOS: ELOGIO DE LA VARIEDAD

La vida teatral a mediados del siglo XIX se encuentra estrechamente vinculada a la prensa. Al igual que los madrileños de hoy compran y leen la *Guía del Ocio*, los de ayer compraban la prensa y consultaban la sección “Diversiones públicas”, que anunciaba el programa de cada teatro. En los años 1855 y 1856, en los que se estrenaron *El vizconde* y *Gato por liebre*, Madrid contaba con una media de

diez teatros, varios de ellos con orquesta propia. Para el paseo de los curiosos interesados en el tema, el itinerario podría iniciarse con el Teatro Real, templo de la ópera, situado en la plaza de Oriente, y podría proseguir con el Teatro del Circo (plaza del Rey), el Teatro de Variedades (calle de la Magdalena), así como los teatros Príncipe, Cruz, Circo de Paul, Instituto, Lope de Vega (que acogía a compañías de teatro francés), Genio, Buen Retiro, Unión, Princesa, Tirso de Molina, y, a partir del 10 de octubre de 1856, el Teatro de la Zarzuela en la calle de Jovellanos. Podríamos añadir los bailes de máscaras y los toros, otras “diversiones públicas” muy concurridas. Como señalaba el *Diario Oficial de Avisos* a comienzos del año 1855:

El último día del año se representaron 27 producciones dramáticas, incluyendo entre ellas la ópera el *Rigoletto* y el baile en dos actos *Rataplan*, se vieron cuatro nacimientos con sus correspondientes autos sacros, hubo cuatro bailes, tres exposiciones de vistas ó cosmoramas, una corrida de novillos con saltimbanquis y una función de gimnasia; no se dirá que no se acabó el año de gracia de 1854 de un modo muy divertido¹.

¹ *Diario Oficial de Avisos*, 5 de enero de 1855, “Crónica de Teatros”, p. 4.



Grabado-ilustración del mercado navideño instalado en las inmediaciones de la Plaza de la Santa Cruz de Madrid hacia 1869.

En resumen, podría decirse que había para todos los gustos, lo que no significa que, como en toda sociedad moderna, no imperasen ciertas normas estéticas y, con ellas, la búsqueda del sacrosanto “buen gusto”. Una anécdota publicada en enero de 1855 lo confirma con humor:

Cierto festivo autor está escribiendo una zarzuela en dos actos, titulada *Las chicharras*. Según dicen, se pondrá en escena en uno de los teatros de tercer orden. El maestro encargado de la música no ha cesado de concurrir en los días de

Pascua á la bulliciosa plaza de Santa Cruz, á fin de impregnarse de los armoniosos sonidos de estos lindos instrumentos y dar á sus notas toda la semejanza posible con ellos. Cuando se ejecute esta producción, tendremos sumo cuidado en ponerlo en conocimiento de nuestros lectores, á fin de que se prevengan de algodones para taparse los oídos².

Por muy paradójico que parezca, la diversión, para lograr ser divertida, tiende que obedecer a reglas comunes, compartidas con cierta unanimidad, por un público diverso y en perpetua busca de novedad. En lo que concierne el teatro

² *Diario Oficial de Avisos*, 3 de enero de 1855, “Crónica de Teatros”, p. 4.



Una chula ou femme des faubourgs de Madrid, fotografía de Jean Laurent (1855). Museo del Traje, Madrid.

lirico, y especialmente la zarzuela, 1856 es el año de varios éxitos. Entre ellos, *El postillón de la Rioja*, de Luis Olona y Cristóbal Oudrid, considerado desde su estreno hasta ya avanzado en el siglo xx como un modelo:

La zarzuela en dos actos del señor don Luis Olona, estrenada últimamente en el teatro del Circo con el título de *El postillón de Rioja [sic]*, pertenece al número de obras teatrales que no se prestan á la crítica literaria. El autor no se ha propuesto más objeto que hacer reír al auditorio, y lo ha conseguido

en grado superlativo. Un diálogo animado y entretenido, escenas variadas que se suceden con rapidez, chistes decorosos, incidentes inesperados, tipos divertidos, contrastes y sucesos que se amontonan; todo esto se encuentra en *El Postillón de Rioja*, que sería en su género una producción sobresaliente si el autor no hubiera precipitado el desenlace³.

La enumeración de cualidades demuestra el gusto por la variedad y la diversión. Eso sí, también debe su éxito a la belleza de la partitura, que comentaremos más adelante. De hecho, la sección de “Anuncios” informa de la disponibilidad de la partitura para canto y piano de los números más aplaudidos. También conviene recordar que, en los teatros donde se cantaba, la función misma se estructuraba a partir de este principio de variedad. Valgámonos del ejemplo del 21 de junio de 1856, último día de representación de *El vizconde*, y el del estreno de *Gato por liebre*, anunciado la víspera en el *Diario Oficial de Avisos*:

Teatro del Circo - Programa de la Función que ha de ejecutarse mañana sábado 21 de junio de 1856, á las nueve de la noche, á beneficio del compositor de música señor Barbieri.

1. Sinfonía.
2. La aplaudida zarzuela en un acto, de los señores García Gutiérrez y Arrieta, titulada:

EL GRUMETE.

Desempeñada por las señoritas Ramirez y Latorre, y los señores Salas, Caltañazor, Calvet y coro de ambos sexos.

3. La aplaudida zarzuela en un acto de los señores Camprodón y Barbieri, titulada:

³ *La Zarzuela*, 16 de junio de 1856, p. 160.

EL VIZCONDE.

Ejecutada por las señoritas Ramírez y Di-Franco y los señores Caltañazor y Calvet.

4. La estravagancia lírico-dramática en varias escenas, compuesta espresamente para fin de fiesta en este día, titulada:

GATO POR LIEBRE,

y cuyo reparto es como sigue: La baronesa, señor Salas, La condesa, señor Caltañazor. Cecilia, señorita Di-Franco. Serafin, señorita Fernandez.

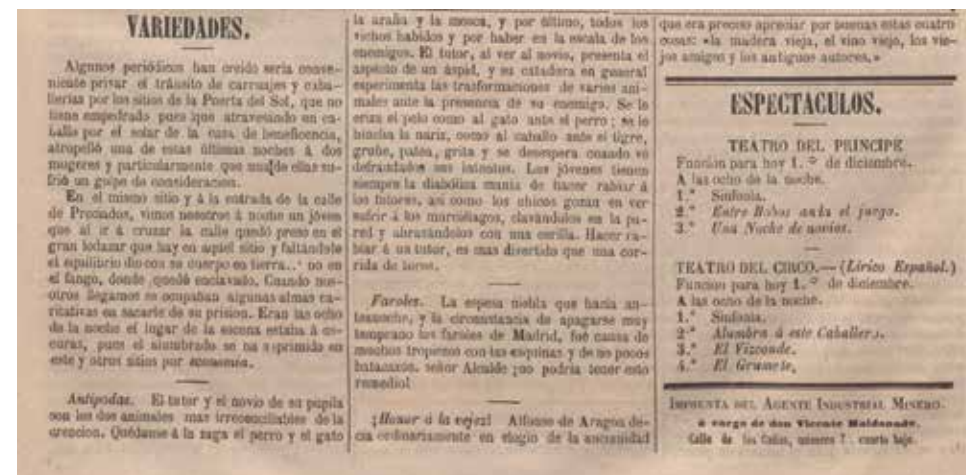
También podían ofrecerse representaciones integradas por una comedia, luego un acto (de los tres) de una zarzuela, un baile y un sainete. Es un hecho constatable que la disposición –o, mejor dicho, la atención– del público de la época era distinta de la de hoy. Eso sí, el espectador contemporáneo puede reconocerse en las quejas de sus antepasados, que pedían poner algo de orden para gozar de la diversión:

Educación pedimos para los que, en los teatros, y especialmente en el Circo, entran tarde ó salen temprano haciendo ruido y con sombrero puesto; para los que lo mismo á telón corrido que levantado hablan, gritan, se mueven, gesticulan y de otras mil maneras llaman la atención é impiden que se oiga á los cantantes; para los que a voz en cuello profieren palabras destempladas, y que no deben sonar muy bien á los castos oídos de las señoras que las oyen.⁴

Hay que comportarse con educación tanto en el teatro como en la calle. Desde sus orígenes, se ha atribuido al arte teatral el poder de educar a las masas, tal como recuerda la famosa fórmula *castigat ridendo mores*: tendiendo un espejo –unas veces fiel, otras deformado–, el teatro cómico “corrige los defectos haciendo reír”. Sólo falta entender quién es el gato y quién es la liebre.

DE LA CORTE A LA CALLE: IMBROGLIO TEATRAL Y DIÁLOGO SOCIAL

Con la aparición del realismo en las artes, el siglo XIX desarrolla un gusto por la anécdota. En la prensa, la sección de “Variedades”, con sus crónicas, puede leerse como una sucesión de situaciones que componen una comedia de costumbres, a veces llamada “disparate” por ser de importancia ínfima. En ambos mundos, los acontecimientos serios conviven con las curiosidades. No debe extrañar al espectador de hoy la coexistencia de obras, declamadas y cantadas, de formatos distintos. Zarzuelas en tres actos y sainetes líricos integran una función variada, constituyen un todo teatral, un *continuum* que responde con agilidad a las expectativas de todos los públicos. Los grandes compositores de zarzuela, celebrados en la corte, como lo fueron Barbieri, Arrieta, Hernando o Gaztambide, entre otros, componían con el mismo afán *Los diamantes de la corona* que *Gracias a Dios que esta puesta la mesa*, a pesar de la diferencia de asuntos: cortesano o callejero. Los números eran más o menos desarrollados, pero pretendían llegar a ese ideal compartido que ya quedó apuntado a propósito de *El*



Recorte de prensa de la sección “Variedades” y del anuncio del estreno de *El vizconde* en *El Agente Industrial Minero* (1 de diciembre de 1855).

Ya ninguna vieja teme las injurias de la edad, que las caras se revocan como el frontis de un portal.

postillón de la Rioja: “En suma, la música de la nueva zarzuela es melodiosa, alegre y de fácil comprensión para el auditorio, porque abunda en motivos ligeros que el oído acoge sin dificultad y se conservan en la memoria”⁵.

Por muy divertido que sea, el teatro no deja de ser arte. Como en *Gato por liebre* y en tantas comedias antiguas y modernas, la vejez y la juventud se contraponen a fin de producir un conflicto cómico, cuya eficacia da lugar a una reflexión mucho más honda sobre el paso del tiempo. De hecho, en la escena primera, canta Cecilia a propósito del maquillaje de su ama, la baronesa:

5 *La Zarzuela*, 16 de junio de 1856, p. 8.

4 *Diario Oficial de Avisos*, 2 de febrero de 1855, “Crónica de teatros”, p. 4.



Viñeta publicada el 20 de febrero de 1870 en *La Flaca*. La inestabilidad política de la época era retratada popularmente en forma de caricaturas y otras variedades de humor. En esta escena se retrata la lucha entre los miembros de la familia real por su sucesión, con Isabel II en el centro tras haber sido expulsada del trono.

política española⁶. El coro acabó por ser censurado. Sin embargo, la reina, como otros miembros del gobierno, acude a los teatros, lo que confirma

el hecho de que, en el escenario, la realidad se confunde con la ficción. Una consecuencia de esta costumbre es que la música que acompaña a la acción teatral salga a la calle:

La presencia de SS. MM. en la función, cuyo producto ha sido destinado á los asilos de mendicidad, atrajo como siempre concurrencia al teatro del Circo, muy animado aquella noche con motivo de las bandas de música que dentro y fuera del coliseo ejecutaron diversas piezas de música durante los entreactos⁷.

6 Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri, 2. Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 58.

7 *La Zarzuela*, 7 de julio de 1856, Vélaz de Medrano, "Crónica teatral", p. 178.



Genaro Pérez Villaamil, *Fuente de Isabel II en la calle de la Montera*. Óleo sobre lienzo, 1835, Museo Nacional del Romanticismo (Madrid). Actualmente esta fuente está emplazada en el parque del Retiro y es conocida como la Fuente de los Galápagos.

La realidad sonora de la calle madrileña, si se hubiera grabado, como se experimenta hoy para analizar los *soundscapes*, o paisajes sonoros, contenía, sin duda, mucha música. Son los compositores de la época quienes nos permiten acceder a esta realidad gracias a los muchos números que imitan la calle. La "Introducción y coro" de *Jugar con fuego*, con la presencia de vendedores y de transeúntes, es un cuadro musical excepcional e increíblemente moderno; los boleros que se cantan y bailan en las fiestas

también han dado lugar a grandes escenas musicales, desdibujando la frontera entre música culta y música popular.

Quizás otra anécdota sirva para confirmar hasta qué punto la vida teatral y la vida cotidiana sólo eran una:

La extraordinaria é impropia sequedad de este invierno ha producido ya una verdadera perturbación en todos los habitantes de Madrid, que no tienen el cuerpo de estuco ó cal hidráulica. Si vamos al teatro, apenas oímos la palabra de los actores ó la voz de los cantantes entre el terrible é ingrato concierto de estornudos y toses de los espectadores. En el Congreso apenas llegan á nuestros oídos los acentos de los primeros oradores. [...] Hasta las máscaras de Capellanes sufren el influjo de la estación. Ninguna mujer se nos acerca que no nos parezca hombre. Tan completa y general es la transformación en el timbre de voz que si no llueve en dos semanas mas, vamos á convertirnos todos en bajos profundos como el señor Vialletti⁸.

Hablar del tiempo, que es de lo más corriente, convocando al teatro, hace de este último una parte integrante del ideario colectivo. Espectadores y cantantes, hombres y mujeres, oradores y ciudadanos forman un grupo en perpetuo diálogo, para el cual las luchas sociales y estéticas se desarrollan en distintos escenarios, pero en un único teatro, que son las calles de Madrid.

8 *El Clamor Público*, 17 de enero de 1855, "Crónica de la capital", p. 3. Vialletti era un famoso bajo.

El Madrid de Francisco Asenjo Barbieri



El Madrid de Francisco Asenjo Barbieri

En este plano figuran los teatros madrileños vinculados al auge del teatro musical en el siglo XIX, escenarios esenciales en la historia de la zarzuela y en la trayectoria del propio Barbieri.

1
TEATRO DEL CIRCO (1842-1876)
Aquí se estrenaron *El vizconde* (1855) y *Gato por Liebre* (1856).
Plaza del Rey

2
TEATRO DE LA ZARZUELA (1856)
Fundado gracias al impulso de la Sociedad Lírico Española, de la que Barbieri formaba parte.
Calle de Jovellanos, nº 4

3
TEATRO VARIEDADES (1843-1888)
Aquí estrenó Barbieri su primera zarzuela, *Gloria y peluca*.
Calle de la Magdalena, nº 38

4
TEATRO REAL (1850)
Barbieri fue su director musical en la temporada 1869-1870.
Plaza de Oriente

5
TEATRO DE LA CRUZ (1584-1859)
Barbieri residió en este teatro durante su infancia, ya que su abuelo José Barbieri trabajó allí como alcaide.
Calle de la Cruz

6
TEATRO BARBIERI (1880 -c.a. 1930)
Nombrado así en honor del compositor.
Calle de la Primavera

7
CAFÉ BARBIERI (1902)
Situado muy próximo del teatro homónimo.
Calle del Ave María, nº 45

8
TEATRO DE LA COMEDIA (1874)
Aquí estrenó Barbieri varias de sus zarzuelas, entre ellas *Los chichones*, *Anda, valiente* y *¡Ojo a la niñera!*
Calle del Príncipe, nº 14

9
TEATRO ESLAVA (1871)
Epicentro del género chico y la revista musical.
Calle del Arenal, nº 11

10
TEATRO ALHAMBRA (1870-1905)
Sala teatral con una programación variada de óperas, sainetes, dramas y varietés, con gran presencia del género chico.
Calle de la Libertad

11
TEATRO APOLO (1873-1929)
En este escenario se estrenaron títulos tan emblemáticos como *La verbena de la Paloma*, *La revoltosa*, *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente* o *Doña Francisquita*. Barbieri estrenó aquí su última zarzuela: *El señor Luis el tumbón*.
Calle de Jovellanos, nº 4

12
TEATRO PRÍNCIPE ALFONSO (1863-1898)
Aquí estrenó Barbieri títulos como *La vuelta al mundo*, *Chorizos* y *polacos* o *El diablo cojuelo*.
Paseo de Recoletos, nº 33-37

13
LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO (1837-1851)
Institución fundamental en el Madrid de la década de 1840, de la que Barbieri formó parte. Su edificio alberga hoy el Museo Thyssen-Bornemisza.
Paseo del Prado, nº 8

14
TEATRO ROSSINI (1864-1872)
Inaugurado con Barbieri como director musical y donde dio a conocer novedades como *Faust* de Gounod.
Campos Elíseos, Calle Velázquez

15
CASA DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI
Casa donde Barbieri residió hasta su fallecimiento en 1894.
Plaza del Rey, nº 6

16
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1752)
Institución que admitió a Barbieri en 1874. Fue el primer músico compositor que fue nombrado académico.
Calle de Alcalá, nº 13

17
TEATRO DEL REAL PALACIO (1849),
Mandado a construir en el interior del Palacio Real por Isabell II. Barbieri trabajó en él como apuntador y maestro de coros.
Calle de Bailén

18
REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE MARÍA CRISTINA
Aquí se formó Barbieri con maestros como Ramón Carnicer.
Plaza de los Mostenses

19
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1713)
Barbieri ingresó en ella como académico el 13 de marzo de 1892 con el discurso titulado *La música de la lengua castellana*. Hasta 1894, su sede se encontraba en el antiguo Estanco del Aguardiente.
Calle de Valverde, nº 24



Borrador autógrafo de *El vizconde*, de Francisco Asenjo Barbieri.
Manuscrito, Biblioteca Nacional de España.

El vizconde

(con Gato por liebre)

PERSONAJES

Gato por liebre

La baronesa (barítono bufo in travesti)
La condesa (tenor cómico in travesti)
Cecilia (soprano)
Serafín (contralto in travesti)

El vizconde

Don Alfonso de Vivar (barítono)
Don Rodrigo de Vivar (tenor cómico)
El vizconde de Vivar (soprano in travesti)
Doña Elena de Vivar (contralto)

INSTRUMENTOS

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo
Piano

Adaptación de la dramaturgia de Alfonso Romero
Arreglo para sexteto instrumental de Miquel Ortega

Gato por liebre

(Gabinete tocador de la baronesa adornado con gusto; puertas a derecha e izquierda y fondo.)

PRELUDIO

ESCENA I

(Cecilia arreglando el tocador.)

Nº 1

(Cantado.)

CECILIA
Cada vez que miro y toco
esos tarros de cristal,
siento dentro de mi pecho
todo el infierno rebramar.

Ya ninguna vieja teme
las injurias de la edad,
que las caras se revocan
como el frontis de un portal.

Blanquete del diablo,
carmin infernal;
maldita la bruja
que os trajo hacia acá.

(Declamado.)

Vamos a ver; ¿tiene chiste,
que yo, una moza de a veinte,
yo, que soy más agradable
que un manojo de claveles
tenga menos partidarios
que estas damas de copete
que son embeleco y farsa
desde los pies a la frente?
Vamos a ver; con franqueza,
¿tiene chiste? No lo tiene.
¡Qué ha de tener! Pero el diablo,
que con todos se divierte,
ha inventado esos potingues
y esos malditos afeites
para engañar a los hombres
y darles gato por liebre.
¡Y ellos que aceptan el gato...!
¡Qué estúpidos y que imbéciles...!

Pues sí, señor; baja al prado
presa con mil alfileres,
una dama que fue polla
allá en el año diez y siete.
¡Mucho cabello rizado...!
¡Mucho cutis transparente,
mucho fuego en la mirada
y en el pecho, mucha nieve!
¡Ya se ve! Como el ungüento
borra hasta el último pliegue,
parece que van diciendo
por donde pasan “comedme”.
¡Buen jamón...!, ¡claman los pollos
y los necios...! ¡Buf! ¡Qué peste!
Al olor de la despensa
se aturden y desvanecen.
¡Bobos...! ¡Si supieran ellos
que aquella blancura tenue
es hija del albayalde
y del cold-cream y el aceite!
¡Si supieran que los rizos
nacieron en otras sienes,
y que en ajenas encías
brotaron también los dientes...!
Pero como no lo saben
y son romos de caletre,
ciegos acuden al cebo
hasta que caen en las redes.
Luego pasa una cristiana
como yo, de cara alegre,
cuerpo de verdad, que es suyo
porque nada a nadie debe;
pues señor, no hay quien la diga,
¡vaya con Dios! ¡Que si quieres...!
¡Si ya no hay gusto en el mundo!
Si ya los hombres no entienden
lo que es bueno... ¡Pobrecillos!
¡No saben lo que se pierden!
Mas aquí está la señora...
¡Vaya una cara de viernes!
¡Y dirán que al bello sexo
esa facha pertenece!

ESCENA II

(Cecilia y la baronesa.)

BARONESA
¡Cecilia...!

CECILIA
Ya estoy aquí.

BARONESA
¿Lo tienes todo dispuesto?

CECILIA
Todo.

BARONESA
Pues despacha presto
si quieres.

CECILIA
Mucho que sí.
(Empieza a componerla.)

BARONESA
Vamos a ver, hija mía;
¿y hoy qué tal?

CECILIA
¡Deslumbradora!

BARONESA
¿De veras?

CECILIA
Nada, señora,
por usted no pasa día.

BARONESA
¡Ay...! ¡Si sufro tanto!
(Con voz quejumbrosa.)

CECILIA
¿Y qué?

BARONESA
¡Mucho la pena destruye!

CECILIA
Es verdad; pero no influye
sobre la cara de usted.

BARONESA
Desde que murió el Barón
honda pena me devora.

CECILIA
¡Qué embustera...! (Aparte.)

BARONESA
Ni una hora
gozo de satisfacción.

Ya ves que tanto penar
mata y destruye.

CECILIA
Lo creo.

BARONESA
Mira, ese lazo es muy feo. (Variando de tono.)
Bien me lo puedes quitar.

CECILIA
¿Quiere usted uno de rosa?

BARONESA
Mejor estará sin duda.

CECILIA
¡Eh! ¿Qué tal con la viuda? (Aparte.)
¡Miren la afligida esposa!

BARONESA
¿No ves...? Así está mejor.

CECILIA
¡Cierto...! Está usted hechicera.
¡Si ahora a la vida volviera
el señor barón...!

BARONESA
¡Qué horror!
¡No me le nombres, cruel...!

CECILIA
(¡Calle!) ¿Pues por qué, señora?

BARONESA
¿No comprendes, habladora,
que voy a soñar con él?

CECILIA
¡Ah! Perdona usted... (Esa es grilla.)

BARONESA
No lo recuerdes jamás.

CECILIA
Corriente.

BARONESA
Pon algo más
de carmin en la mejilla.
¿Estoy bien?

CECILIA
Pues ya se ve;
¡Si parece una deidad!
Lo que es, señora, a su edad
habrá pocas como *usté*.

BARONESA
¡Mi edad! ¡Mi edad! Tú estás loca. (*Picada.*)
¿Tan vieja soy que te espanto?

CECILIA
¡Oh! No lo dije por tanto.

BARONESA
¡A enojo el caso provoca! (*Con enojo.*)
Diez años ha que el Barón
falleció: veinte tenía
yo entonces: con que, hija mía,
ve si a los treinta hay razón
para hablar así.

CECILIA
(¡Mal rayo!)

BARONESA
¡Ya ves que es la edad de plata!

CECILIA
¿Treinta?

BARONESA
Treinta.

CECILIA
(En cada pata
y le viene corto el sayo.)

BARONESA
Si mayor fuera mi edad,
¿hubiera quien todavía
suspirase noche y día
por mí?

CECILIA
(¡Qué barbaridad!)
¿Esas tenemos, señora?

BARONESA
¿Pues no...?

CECILIA
(*Aparte.*) El espejo la engaña.
¿Con que hay amor en campaña?

BARONESA
Sí, sí: un joven que me adora.

CECILIA
(¡Algún tunante perdido!)

BARONESA
Tan joven y tan galán.

CECILIA
¿Joven?

BARONESA
¡Pues!

CECILIA
(*Aparte.*) Algún Adán
que sus pesetas ha olido.
Y aquí para entre las dos;
¿piensa usted dar un buen día?

BARONESA
Todo es fácil, hija mía,
de menos nos hizo Dios.

CECILIA
¿Y viene a casa?

BARONESA
Sí, a fe.

CECILIA
Si usted me diera las señas.

BARONESA
¡Curiosilla...! Pues te empeñas,
escúchalas.

CECILIA
Diga *usté*.

Nº 2

(*Cantado.*)

BARONESA
*Es chiquitito,
blanco y rubito,
cara de rosa,
talle sutil.
Boca de flores*

*y ojos traidores;
mata mirando,
mata al reír.
¡Ay, Serafín!
¡Ay, Serafín!
Por ti me late el pecho
con dulce retintín.
¡Ay! Ven a mí.
¡Ay! Ven a mí,
que el corazón te llama
haciendo ti pi ti.
¡Ah!
Por ti me late el pecho
con dulce retintín.
¡Ay, Serafín!*

*Yo me derrito
por mi pollito,
que es en amarme
tierno y gentil.
Cuando a mi lado
se halla sentado,
todos mis nervios
siento bullir.
¡Ay, Serafín!
¡Ay, Serafín!
Por ti me late el pecho
con dulce retintín.
¡Ay! Ven a mí.
¡Ay! Ven a mí,
que el corazón te llama
haciendo ti pi ti.
¡Ah!
Por ti me late el pecho
con dulce retintín.
¡Ay, Serafín!*

(*Declamado.*)

CECILIA
¡Serafin! (*Absorta.*)

BARONESA
Niega, hija mía,
que tengo gusto.

CECILIA
(*Aparte, con ira.*) ¡Ah, traidor!
Despreciar así mi amor
por el amor de esta harpía.
(*Suena una campanilla.*)

BARONESA
Que llaman.

CECILIA
(*Aparte.*) ¡Burla cruel
que en fiero enojo me inflama!

BARONESA
Corre a ver si es él quien llama.
(*Con ternura.*)

CECILIA
Dios le socorra si es él. (*Aparte, con furia.*)

ESCENA III

(*La baronesa.*)

BARONESA
Él será: sí, mi inquietud
bien claro lo está diciendo:
¡Ay, amor...! Voy conociendo
que peligra mi virtud.

ESCENA IV

(*La baronesa, Cecilia y la condesa.*)

CECILIA
Salga usted... ¡Jesús!

BARONESA
¿Qué ocurre?

CECILIA
¡Vaya una mujer!

BARONESA
¿Qué pasa?

CECILIA
Una señora del diablo
con figura de tarasca,
que se ha entrado de rondón
y anda por toda la casa
buscando a usted.

BARONESA
¿Y quién es?

CECILIA
Un marimacho con faldas
a quien no conozco.

BARONESA
(*Queriendo salir.*) ¿A ver?

CONDESA
(*Dentro.*) Abridme paso, canallas,
la condesa de la Flor
no hace jamás antesalas.

BARONESA
Esa voz. (*Al verla.*) ¡Cielos! ¡Condesa!

CONDESA
¡Baronesa de mi alma!
(*Se abrazan y besan.*)

ESCENA V

(*La condesa, la baronesa y Cecilia.*)

BARONESA
¡Tú en Madrid!

CONDESA
Aquí me tienes.

BARONESA
¡Qué sorpresa inesperada!
¿Otro abrazo? ¿Y cómo estás?

CONDESA
Como siempre, buena, gracias;
es decir, algo más vieja
y algo más fea. ¡Caramba!
No en balde pasan los años
para quien lleva a la espalda
cincuenta y cinco.

CECILIA
(¡Zambomba!)

CONDESA
¿Qué haces tú con esa cara?
¿Sabes que no representas
la edad que tienes? ¡Qué guapa...!

BARONESA
¡Ejem...! ¡Ejem...!
(*Tose para disimular su malestar.*)

CONDESA
¡Estás joven...!

Y eso que ya polleabas
cuando salí del colegio.

BARONESA
¡Ejem...! ¡Ejem...! (¡Dios me valga!)
¡Qué cosas tienes...! Cecilia,
tráeme una copa de agua.

CECILIA
(*Aparte.*) Entiendo: quiere alejarme
para que no escuche nada.
¡Oh...! Si viene Serafín,
no se armará mala zambra.

ESCENA VI

(*La baronesa y la condesa.*)

BARONESA
¡Ejem...! ¡Ejem...! (*Sigue tosiendo.*)

CONDESA
¡Qué tos tienes!
Ya se ve, no es cosa rara;
¡a tus años!

BARONESA
¡Dale...! ¡Ejem! (*Impaciente.*)

CONDESA
Hija, ¿padeces de asma?

BARONESA
¡Jesús! Estás como siempre,
agresiva y destemplada.

CONDESA
¡Ah, calla! ¿Te has enojado?
Pues ya sospecho la causa.
¡Nunca has llevado en paciencia
que te saquen a la plaza
los años!

BARONESA
¡No soy tan vieja!

CONDESA
Yo, revés de tu medalla,
siempre tan justa y leal,
siempre tan fresca y tan franca.
¡Qué quieres! Genio y figura
hasta morir.

BARONESA
Bueno, basta.

CONDESA
¿Por qué ocultar neciamente,
como tú, que peino canas?

BARONESA
Yo no las tengo.

CONDESA
A la vista.

BARONESA
Ni a la vista ni tapadas.

CONDESA
¿Si querrás hacerme creer
que estoy ya desmemoriada?
Pues hija mía, recuerda,
que ya tu fecha es muy larga.

BARONESA
¡Tu fecha...! ¡Jesús, qué frase!

CONDESA
La que conviene a tu facha:
¡y eso que te pulimentas
con la crema y la toalla
de Venus!

BARONESA
¡Oh! (*Sofocada.*)

CONDESA
No te acuerdas
que allá por tu edad dorada,
es decir, allá en tus quince,
cuando yo aún niña llevaba
pantalón y tonelete...

BARONESA
¿Y a qué viene esa antigualla?

CONDESA
¡Ah!, ya; pues tú te confiesas
algo antigua, por doblada
doy la hoja de este asunto.

BARONESA
(¡Así el diablo te llevara...!)

CONDESA
Seré tuya todo el día.

BARONESA
(¡Oh! ¡Pues estoy aviada...!)

Condesa. Me quitaré la capota
y el pañuelo.

BARONESA
Vaya en gracia.
¿Con que en Madrid?

CONDESA
Sí; sentémonos
y hablaremos descansadas,
que después de tanto viaje¹
ya mi cuerpo pide calma.

BARONESA
Qué oportuna, justo ahora,
hoy ya no hay telenovela.

CONDESA
¿He oído telenovela?
¡No me digas que te gusta
el culebrón de *El vizconde!*

BARONESA
Desde el primer capítulo,
los devoro cada tarde.
Llárame boba o inculta,
pues sí, mi placer culpable.

CONDESA
¡Pero qué hablas,
si me encanta!

BARONESA
¿No me digas?

CONDESA
¡Por supuesto que me gusta!
Esa serie trata temas
que nosotras entendemos
sobre todo, la nobleza.

1 El texto en otro color es un añadido al texto original de *Gato por liebre*, escrito por Alfonso Romero para la presente producción.

BARONESA
¡Digo! Qué buenos tiempos aquellos
cuando el título y la cuna,
el honor y gallardía
no eran cuentos de una pluma.

CONDESA
Pues, qué esperas, pon la tele,
¡que la cosa está que arde!

BARONESA
Ahora mismo,
que ya es tarde.

El vizconde

(La época es el principio del reinado de Felipe V.)

PRELUDIO

(Jardín de la casa de don Alfonso, cerca y puerta de
verja cerrada; contiguos a la cerca, varios árboles;
la casa, a la derecha.)

ESCENA VII

(Don Alfonso y don Rodrigo.)

Nº 3

(Cantado.)

ALFONSO
 *Cuéntame el caso,
 que a fuer de viejo
 un buen consejo
 te voy a dar.*

RODRIGO
 *Ved, padre mío,
 que esa humorada
 una estocada
 puede costar.*

ALFONSO
 *Piensa, hijo mío,
 que una estocada
 no importa nada
 para un Vivar.*

RODRIGO
(*Declamado.*)
Mucho,
(*Cantado.*)
 *mucho que importa
 si la recibo,
 por eso esquivo
 siempre el luchar.*

ALFONSO
 *Pero ¿qué fue?
 Dime ¿qué fue?*

RODRIGO
 *Estadme atento y os lo diré.
 A las máscaras de anoche
 acudió la corte toda;
 yo llevaba, según moda,
 una flor en el ojal.
 De repente, un disfrazado
 se me acerca y me la quita,
 y a volvérmela me invita
 en combate personal.*

ALFONSO
 *¡Quitarle una flor
 a un hijo del Cid!
 Te manda el honor
 cobrarla o morir.*

RODRIGO
 *Mi padre y señor,
 no pienso en reñir;
 si él guarda la flor,
 me guardo yo a mí.*

ALFONSO
 ¿Hay miedo en el alma?

RODRIGO
 Sospecho que sí.

ALFONSO
 ¡Vivar, y con miedo!

RODRIGO
 Lo tengo por mil.

ALFONSO
 *No, no puede ser,
 no, que un Vivar*

*que tiene el temple
que hierve en mí,
quiera eludir el batallar
con un pretexto
tan baladí.
Se batirá con noble ardor,
yo lo sé bien.*

RODRIGO
 *Si no me da por batallar,
 no me eche nadie
 la culpa a mí,
 pues si delito es el temblar,
 es de mi padre,
 que me hizo así.
 Al ver pinchar a un sangrador
 ya no estoy bien,
 y si me pincha, ¡ay, qué dolor!
 solo a la idea, frío sudor
 baña mi cuerpo, hiela mi sien.*

ALFONSO
 *Se batirá con noble ardor,
 yo lo sé bien.
 y la tizona del Campeador
 hará que el fuego del honor
 arda en su pecho,
 brille en su sien.*

RODRIGO
 *Mi padre y señor,
 no pienso en reñir;
 si él guarda la flor
 me guardo yo a mí.*

(*Declamado.*)

ALFONSO
Veo sin gran complacencia
que ignoras tu propio brío,
y que te adorna, hijo mío,
una excesiva prudencia.
Mal a tu nombre responde
tu gana de batallar;
el miedo puede quedar
para tu primo el vizconde,
a quien, sin enojo, puedo
mirarle como a un gallina,
puesto que el rey lo destina
a arzobispo de Toledo:
pero en ti, no sufriré

tan absurdas aprensiones,
y yo te daré razones
que te harán batir.

RODRIGO
 No, a fe.

ALFONSO
Oye: el rey Felipe quinto,
joven valiente y probado,
estudia con gran cuidado
de los nobles el instinto:
ve que un reinado de guerra
le amenaza, y él procura
conocer bien la bravura
de los grandes de esta tierra:
les observa con anhelo,
y si una duda le acecha
cualquier pretexto aprovecha
para obligarles a un duelo.
(*Bajando la voz con misterio.*)
¡Si te conociese el flaco
y fuese él quien te retó!
Ya ves...

RODRIGO
 Le diría yo
que al monarca no le ataco:
le respeto demasiado
para empeñar mi denuedo...

ALFONSO
Rodrigo, tú tienes miedo...

RODRIGO
Padre, nunca lo he negado.

ALFONSO
¿Con qué te niegas así?

RODRIGO
Tengo un plan que lo concilia:
vos, jefe de la familia,
debéis batiros por mí.

ALFONSO
(*Con misterio.*)
Cierra tu labio, imprudente:
mirándome ayer muy fijo
el rey, me dijo...

RODRIGO
¿Qué dijo?

ALFONSO
Tu hijo ha de ser valiente.
(Pausa.) ¡Ya ves!

RODRIGO
(Mirando a los lados.)
Pues no veo nada.

ALFONSO
Lo dijo el rey.

RODRIGO
Bueno, ¿y qué?

ALFONSO
¿Crees qué yo dejaré
su palabra desairada?
Solo respetar me toca
su parecer, que es mi ley.

RODRIGO
¿Y si se equivoca el rey?

ALFONSO
El rey nunca se equivoca.
De decirlo no me escondo,
cuando en cualquiera cuestión
emite el rey su opinión,
para mí, punto redondo.

RODRIGO
Pero si uno tiene miedo...

ALFONSO
¿Volvemos a las andadas?
O andarás a cuchilladas
hoy mismo, o te desheredo.

RODRIGO
Pero...

ALFONSO
No hay apelación.

RODRIGO
Ved que me acuchillarán...

ALFONSO
Los Vivares cumplirán,
siempre, como quienes son.

(Váse, y don Rodrigo le sigue rogándole y disuadiéndole.)

ESCENA VIII

(El vizconde.)

(Aparece el vizconde en lo alto de la tapia, y después de haber mirado con viveza a una y otra parte explorando el terreno, se descuelga cogiéndose a un árbol.)

Nº 4

(Cantado.)

VIZCONDE
Del colegio escapado me vengo
y amor me guía, mi bien, a ti,
que más valen tus ojos de cielo
que el sonsonete del quis vel qui.

Salta Aquiles los muros de Troya
y gana el lauro del vencedor:
si hasta al cielo llegara esa tapia
la escalaría también mi amor.

Por una Eva gitana
Adán pecó,
sin ayunar en colegio
como hago yo:
¿Quién por tus ojos, primita,
no pecará,
si el existir sin mirarlos
pecado es ya? ¡Ah, ah!

Mientras tus ojos
libres de enojos
hagan cosquillas
a este galán,
no temas nunca
que tu capilla
quede, chiquilla,
sin sacristán.
Mil veces no,
que aquí estoy yo.

Quieren hacer arzobispo
a este doncel,
sin calcular que mi prima
cuenta con él,

y aunque me vistan de traje
pontifical,
le voy a dar por un beso
la catedral. ¡Ah, ah!

Mientras tus ojos
libres de enojos
hagan cosquillas
a este galán,
no temas nunca
que tu capilla
quede, chiquilla,
sin sacristán.
Mil veces no,
que aquí estoy yo.

Salta Aquiles los muros de Troya
y gana el lauro del vencedor:
si hasta al cielo llegara esa tapia
la escalaría también mi amor.

(Declamado.)

Aquí de mi bizarría:
hoy como ayer, con dinero
he cegado al cancerbero
que guarda la portería.
¡Uf! No hay cosa que me inspire
más tedio, que aquel contino,
“León, diga usted el supino
de ferio, feris, ferire:”
y aquel mezquino mueblaje,
y la sotana, y la beca,
que uno parece un Babieca...
No está malillo este traje. (Se contonea.)

ESCENA IX

(Don Alfonso y el vizconde.)

ALFONSO
Al cabo le convencí (Distraído.)
a que cumpla su deber.

VIZCONDE
En cuanto me llegue a ver
mi prima... (Uy, me perdí.)
(Repara en su tío y toma un aire de modestia y cortedad.)

ALFONSO
¡Oiga! ¿Qué es ese desmán?

VIZCONDE
Tío Alfonso, buenas tardes.

ALFONSO
¿Qué maneras tan cobardes,
qué trazas de sacristán!

VIZCONDE
(Levantando la voz como quien recita una fábula.)
El niño ha de ser sumiso
y modesto en sus acciones...

ALFONSO
Basta, no quiero sermones:
¿a quién pediste permiso
para venir?

VIZCONDE
Yo pensé
que el venir a ver al tío
no era malo.

ALFONSO
Señor mío,
pues se ha equivocado usted.

VIZCONDE
Tras de que le quiero tanto.

ALFONSO
(Eso sí, el pobre me adora.)

VIZCONDE
He aprovechado una hora...

ALFONSO
(Este chico será un santo.)
(Con cariñosa gravedad.)
Otra vez, ni por asomo no siendo domingo,
pida a los padres la salida.

VIZCONDE
Yo no pido (me la tomo).

ALFONSO
Y ya que de sus casillas se salió sin causa
alguna,
se quedará usted...

VIZCONDE
(¡Oh fortuna!)

ALFONSO
Diez minutos de rodillas.
[Esta leve reprensión (*Yéndose.*)
basta para corregirle.] (*Váse.*)

ESCENA X

(*El vizconde.*)

VIZCONDE
(*Siguiéndolo con los ojos y calándose el sombrero.*)
Tentado estoy de pedirle
que me dé satisfacción.
Como me vuelva a faltar
así, enseñarle prometo
a tratar con más respeto
al vizconde de Vivar.
A no ser padre de Elena,
dudo que le perdonara;
comprendo que el Cid matara
al padre de su Jimena.
¡Mandarme poner de hinojos
a mí! Se acabó el rencor,
(*Mirando adentro: transición.*)
hacia acá viene mi amor
a serenar mis enojos.
(*Corre a esconderse detrás de un árbol.*)

ESCENA XI

(*El vizconde y doña Elena, que sale sin verlo.*)

ELENA
Me ha engañado mi deseo:
ya *sá* la cuarta vez que salgo,
no sé, pero... me falta algo
el día que no le veo.
Quizá le hayan encerrado
por venirme a ver a mí:
es atrevido, eso sí...
¡Pero es tan enamorado...!
(*En este momento llega a ella el vizconde, que se
habrá acercado de puntillas por la espalda, y le da
un beso en el hombro.*)
¡Ah, traidor!

VIZCONDE
¿Te has enfadado,
primita?

ELENA
(Si me hago miel,

no voy a poder con él.)
Mucho que sí.

VIZCONDE
¿Tal pecado
el darte ese beso fue,
que te causa tanto afán?

ELENA
Esos besos no se dan.

VIZCONDE
Pues por eso lo tomé.

ELENA
¿Esas tenemos?

VIZCONDE
¡Ya ves!

ELENA
¡Me gusta!

VIZCONDE
Tanto mejor:
¿quieres otro?

ELENA
No, señor:
¡háse visto descortés!
Quien bien ama, bien respeta;
no lo olvide el importuno.
(Hoy al fin no fue más que uno,
y eso que me pilló quieta.)

VIZCONDE
Pero, prima, eso consiste...

ELENA
¿En qué?

VIZCONDE
En que al verte gozo.

ELENA
(*Con zalamería.*)
Miren el niño.

VIZCONDE
(*Con gravedad.*) Ya es mozo.

ELENA
¿Y en no viéndome?

VIZCONDE
Estoy triste.

ELENA
¿Y qué tienes?

VIZCONDE
Mal de ausencia.

ELENA
¿Con qué lo curas?

VIZCONDE
Con verte.

ELENA
¿Y en qué piensas?

VIZCONDE
En quererte.

ELENA
¿Mucho?

VIZCONDE
Más que a mi existencia.

ELENA
Pues mira, te planto en seco,
si otra vez pecas; ¿estás?

VIZCONDE
Tienes una peca atrás,
y yo al ver la peca, peco.

ELENA
¿Pero te vas a enmendar?

VIZCONDE
Lo dudo; el alma te adora...

ELENA
¿Te niegas? Pues desde ahora
no me vuelvas a mirar.

Nº 5
(*Cantado.*)

VIZCONDE
*Tu corazón no tiene amor
si puede usar tanto rigor:
cede a mi voz, mi dulce bien,
que sienta mal ese desdén.*

ELENA
(*Es menester mucho rigor,
porque el rapaz es seductor;
es contumaz de bien a bien;
se ha de domar con el desdén.*)

VIZCONDE
¿La voz del cariño
no encuentra piedad?

ELENA
Según, como pida,
la encuentre quizás.

VIZCONDE
(*Arrodillándose.*)
La imploro rendido.

ELENA
Estése algo más.

ESCENA XII

(*Don Alfonso, el vizconde y doña Elena.*)

ALFONSO
(Desde la puerta.)
*Levántate, hijo mío,
ya perdonado estás.*

VIZCONDE
(*Jamás a mejor tiempo
me pude arrodillar.*)

ALFONSO
(*Como mi voz le hizo poner
así le hallé sin vacilar:
este muchacho va a ser
un arzobispo ejemplar.*)

ELENA
(*Padre, que al fin lo ha de entender,
le perdonó sin vacilar:
ya no le haré padecer
cuando me vuelva a besar.*)

VIZCONDE

(El beso aquel fue menester para poderme aquí salvar: cuando la vuelva yo a ver empezaré por besar.)

ALFONSO

(Al vizconde.)

Es menester que te corrijas de demostrar tanta humildad: bien puedes, hijo, ser un apóstol teniendo un poco de sociedad: alza los ojos, sé cariñoso, mira a tu prima y abrázala.

VIZCONDE

(Acercándose a doña Elena con aire compungido y apretándole.)

(Dice tu padre que no es pecado.)

ELENA

(Sin resistencia.)

(Cuando él lo dice, verdad será.)

VIZCONDE

(¡Cuánto te adoro!)

No tema el tío que sus preceptos vaya a olvidar.

ALFONSO

Así me gusta: Dios te haga un santo.

(Como es tan corto, le he de animar.)

ALFONSO

¡Ah! Que en los siglos venideros los poetas cantarán a otro Cid en mi Rodrigo, y a este, santo en un altar.

VIZCONDE

(A Elena.) Y al primero que me venga tu cariño a disputar le desuello a cuchilladas aunque sea el Preste Juan.

ELENA

Si el amor que me prometes me lo tienes de verdad, cuando seas arzobispo buena irá la catedral.

VIZCONDE

(Alto a don Alfonso.)

Yo seré amable, seré cortés.

(Bajo a Elena.)

(De hoy más al verte te daré tres.)

ALFONSO

Eso es, eso es.

VIZCONDE

(Ídem a don Alfonso.)

Siempre obediente seré también,

(Bajo a Elena.)

(y si tú quieres te daré cien.)

ALFONSO

Muy bien, muy bien.

VIZCONDE

(Ídem a don Alfonso.)

Seré en la clase la nata y flor:

(Bajo a Elena.)

(para mandarte cartas de amor.)

ALFONSO

Mejor, mejor.

Y en los siglos venideros los poetas cantarán a otro Cid en mi Rodrigo, y a este, santo en un altar.

VIZCONDE

(A Elena.) Y al primero que me venga tu cariño a disputar le desuello a cuchilladas aunque sea el Preste Juan.

ELENA

Si el amor que me prometes me lo tienes de verdad, cuando seas arzobispo buena irá la catedral.

VIZCONDE

(Declamado.)

ALFONSO

Feliz tú, que en lo profundo de aquel bendito rincón creces, sin saber qué son las tentaciones del mundo.

ESCENA XIII

(Don Rodrigo, doña Elena y don Alfonso.)

RODRIGO

(En traje de guerra.)

Aquí la víctima está: dadme vuestra bendición, porque sé que aquel sayón de un tajo me partirá.

ELENA

(Bajo a su padre.)

¿Qué tiene mi hermano?

ALFONSO

(Bajo a doña Elena.) Nada,

no le amengües el valor.

(Alto a Rodrigo.) Retoño del Campeador, prueba el temple de tu espada: yo la esperanza mantengo que el valor te hará crecer.

RODRIGO

Sé que lo debo tener (pero sé que no lo tengo).

ALFONSO

Acompaña desde aquí a tu primo.

RODRIGO

(Bajo a don Alfonso.) Bien, señor; pero ¿no fuera mejor que él me acompañara a mí?

ALFONSO

No repliques; parte al punto y cuidado con cejar.

RODRIGO

Si no vuelvo hoy a cenar cuénteme usted por difunto.

ELENA

Pero, padre...

ALFONSO

(A doña Elena.) Calla y ven y no le amengües el brío.

(Abrazando a Rodrigo.)

Adiós, Rodrigo, hijo mío, vuelve vencedor.

RODRIGO

Amén.

ALFONSO

(A Elena, marchándose.)

Es preciso, voto al draque, que vaya siendo aguerrido; tiene el valor escondido, solo falta que lo saque.

Intermedio

(Declamado.)

CONDESA

Siempre igual, en lo más interesante...

BARONESA

¡Anuncios!

CONDESA

Me encanta el papel del hijo, aunque sea medio bobo.

Tiene algo que me embruja, de ese actor lo veo todo.

BARONESA

Pues el padre a mí me mata.

Tiene algo en la mirada, esos ojos y esa percha...

Don Alfonso, ¡soy tu esclava!

CONDESA

¡Pero mira, que te pierdes!

Por fortuna con los años no se han ido nuestras ganas de soñar con otros brazos.

¡Qué bonito traje tienes! (Variando de tono.)

Pues sí, ya hace una semana que estoy aquí.

BARONESA

¿Con el conde?

CONDESA

¡Cá! ¡Si murió...! (Enternecida.)

BARONESA
¡Qué desgracia!
¿Y de qué murió?

CONDESA
¡De celos!

BARONESA
¡Pues! Como el barón. *(Enternecida.)*

CONDESA
Aguarda.
¿Tú también estás viuda?

BARONESA
Hace dos años.

CONDESA
¿Sí? ¡Cáspita...!
¡Lo mismo que yo...!

BARONESA
Es el sino
que nos persigue o iguala.

CONDESA
Tienes razón. ¡Sino extraño!
¡Qué rabietas más amargas
nos hizo pasar en tiempos!

BARONESA
¡Era chistoso! Bastaba
que adorases a un amante...

CONDESA
Sí, para que tú trataras
de quitármelo.

BARONESA
¡Coqueta...!
¡No te ibas tú por las ramas!

CONDESA
Hija mía, era muy justo
que tomase la revancha.

BARONESA
¡Ay!

CONDESA
¡Qué recuerdos tan dulces...!

BARONESA
Te acuerdas tú de aquel guardia
tan pulcro y tan entonado,
que nos cantaba y bailaba
acompañándose él mismo
al compás de una guitarra
aquello de la majita...
Pues, una canción...

CONDESA
(Pensativa.) Sí, calla;
¡A ver! A ver si recuerdo...

BARONESA
Pues si yo la recordara...

Nº 6

(Cantado.)

BARONESA
*Tengo yo un cierto majito
tan guapetón y gentil,
que, si se enfada, de un soplo
ha de apagar un candil.
Ahí está,
ahí está,
ahí está mi majito
ahí está;
ahí está
para mí no más,
ahí está,
que no se me irá.*

CONDESA
*Yo conozco una majita
que no está lejos de aquí;
que si se enfada su majo
la ha de tocar el violín.
Ahí está, etc.
(Al repetir la redondilla final,
acompañan bailando).*

ESCENA XIV

*(La baronesa, la condesa y Cecilia, con una copa
de agua.)*

(Declamado.)

CECILIA
¡Qué alegres están las viejas! *(Aparte.)*
Aquí está la copa de agua.

BARONESA
¡Copa! ¿Y quién te la ha pedido?

CECILIA
¡Toma! Usted.

BARONESA
Esta muchacha
está lela.

CECILIA
¡Pues! Que si quieres...
¡Si usted dijo...!

CONDESA
¡Vaya! ¡Vaya!
Échatela en el cogote
y estarás fresca. ¿Quién habla
de agua aquí y a tales horas?
Si nos trajeras champaña
y unos bizcochos...

BARONESA
Me place
tu pensamiento... ¿Qué tardas?
Bájate al punto a la cueva *(A Cecilia.)*
y súbete sin tardanza
una botella.

CECILIA
(¡Ay, Dios mío, (corriendo)
se van a poner borrachas!) *(Se va.)*

ESCENA XV

(La condesa y la baronesa.)

CONDESA
Estoy débil: he salido
tan temprano esta mañana...
Estaba ansiosa de verte.

BARONESA
¡Son bonitas esas mangas! *(Con distracción.)*

CONDESA
¿Las quieres? Tengo dos pares
iguales.

BARONESA
¡Muy bien bordadas! *(Examinándola.)*

CONDESA
Te enviaré las compañeras,
pero escúchame.

BARONESA
Bien, habla.

CONDESA
Vengo a pedirte consejo.

BARONESA
¿A mí?

CONDESA
Estoy enamorada
y quiero casarme.

BARONESA
¡Cielos!
¡Qué ocurrencia más extraña!
Lo mismo me pasa a mí.

CONDESA
¡Tú también! El sino a entrambas
nos lleva por una senda.

BARONESA
¡Es casualidad...!

CONDESA
¡Y rara!
Inútil es que te pida
ya consejos.

BARONESA
¿Por qué causa?

CONDESA
Fuera un doble disparate
pedir consejo a quien vana
tiene la cabeza.

BARONESA
¡Oh! Yo...

CONDESA
¡Eh! No vengas con bobadas
a justificarte, ¿estamos?
La cuestión está bien clara.
Tú estás loca y yo también;
¡oh! pero a mí no me engaña

mi pollo; porque es un pollo
el que mi mano demanda.
Ha olido que tengo cuartos,
y yo que estoy fastidiada
de vivir sola... ¡y pues!, vamos,
y que me gusta su planta,
he dicho: “amor no es posible
que inspire ya la que raya
en los sesenta; ¡qué demonios!
pues compro lo que me falta”.
Por eso me caso, ¡y listo!
Ya terminan los anuncios
el novelón continúa.

BARONESA
Es verdad, ya era hora.
Tengo ganas de enterarme
de cómo acaba la historia.
Es injusto que al vizconde
de cobarde todos culpen.

CONDESA
Pues calla, siéntate,
y como ando medio sorda,
el volumen sube.

El vizconde

ESCENA XVI

(El vizconde y don Rodrigo.)

VIZCONDE
¿Qué es eso? ¿Vas a luchar
con alguien?

RODRIGO
Precisamente:
dicen que he de ser valiente
porque me llamo Vivar.

VIZCONDE
No dudo que lo serás:
tú abrigas nobles intentos...

RODRIGO
Yo guardo los mandamientos;
el quinto, no matarás:
y juro por esta cruz
que, para evitar reproche,

ni al acostarme de noche
me atrevo a matar la luz.

VIZCONDE
No tal. Tu rostro declara
cierto brío y noble ardor...

RODRIGO
¡Cómo! ¿En mi cara hay valor?
Pues entonces no es mi cara.

VIZCONDE
Pero bien conocerás
el manejo.

RODRIGO
Sí, por Cristo:
yo fui el que aprendió más listo
el modo de hacerse atrás.
(Yo buscaré algún remedio...)

VIZCONDE
En cuanto te dé un envite
quita pronto.

RODRIGO
(Lo que quite,
será mi cuerpo de en medio.)

VIZCONDE
Si yo una espada tuviera...

RODRIGO
¡Qué lástima!

VIZCONDE
Probaría
tu fuerza.

RODRIGO
(Esta es la mía.)

VIZCONDE
Tomaré un palo cualquiera
sólo para hacer la prueba,
si tú quieres.

RODRIGO
Aprobado.
(A este que está desarmado
le pondré como una breva.)

VIZCONDE
(Arrancando una rama de un árbol.)
Esta rama servirá:
dame tu daga.

RODRIGO
(Dándosela.) Consiento.

VIZCONDE
Se deshoja en un momento,
(Cimbreadola.)
y ¿a ver qué tal? Buena está.

Nº 7

(Cantado.)

RODRIGO
Ponte ya en guardia.

VIZCONDE
Puedes tirar.

RODRIGO
(Tirando.) Para bien esta.

VIZCONDE
(Parando.) Parada está,
para tú estotra.
(Le tira un soberbio palo al lomo.)

RODRIGO
¡Ay! No quiero más.
(Si este, de un palo
me deslomó,
¡qué hará con la espada
el otro sayón!)

VIZCONDE
Esto no es nada,
primo, ¡valor!
verás qué provecho
te hará la lección.
Vuelve a la guardia.

RODRIGO
En guardia, pues.

VIZCONDE
(Marcando.) Una, dos, tres. (Tira a fondo.)

RODRIGO
Buena es.

VIZCONDE
(Avanzando.)
Una, dos, tres. (Entra a fondo.)

RODRIGO
No me des.

VIZCONDE
Firme en la guardia,
no pierdas pie.

RODRIGO
No avances tanto
o echo a correr.

VIZCONDE
Para.
(Tirándole un corte en la muñeca.)

RODRIGO
No quiero:
manco quedé.

RODRIGO
Por más que tire fondo,
es cosa singular,
yo nunca puedo darle,
y él cada vez me da.
Y si prolongo
la lucha más,
ni un hueso sano
me va a quedar.

VIZCONDE
Del Cid el noble acero
en su poder será
la espada de Bernardo,
mas no la de Vivar.
Darle más palos
fuera crueldad;
es el pobrete
moro de paz.

VIZCONDE
¿Cuál de tu duelo,
fue la ocasión?

RODRIGO
*Que ayer mi hermana
me dio una flor,
y uno en el baile
me la quitó.*

VIZCONDE
*¿Y permitiste
ese baldón?*

RODRIGO
*Él sin permiso
se la llevó.*

VIZCONDE
Dame tus armas, que yo por ella (Con brío.)
quiero reñir.

RODRIGO
(Dándoselas.)
*Con mil amores; tú que eres bravo
riñe por mí.*

VIZCONDE
*Yo he de teñirlas en la traidora
sangre del vil.*

RODRIGO
*Dale de firme, que es un canalla
y un incivil.*

VIZCONDE
*¡Dar aire a la tizona,
luchar por ella...!
El alma no ambiciona
mejor estrella.
¡Dar aire a la tizona,
luchar por ella...!
el alma no ambiciona
mejor estrella.
La sangre que yo vierta
riñendo por mi amor,
la flor de más valía
será de mi blasón.*

RODRIGO
*Si libro a mi persona
de tal querella,
el alma no ambiciona
mejor estrella:
comprendo que es hazaña*

*de noble lidiador
batirse por las damas
(con tal de no ser yo.)*

(Declamado.)

VIZCONDE
Yo dejaré castigada
su insolencia, vive el cielo:
¿y qué me importa a mí un duelo?

RODRIGO
(Con ínfulas de bravo.)
Es claro, no importa nada.

VIZCONDE
Probaré a unos y a otros...

RODRIGO
(Ídem.) Eso es, les has de probar...

VIZCONDE
Lo que es tratar de un Vivar.

RODRIGO
¡Lo que es tratar de nosotros!

VIZCONDE
Di pues, ¿a qué hora te bates?

RODRIGO
(Asombrado.)
¿Quién?

VIZCONDE
Yo.

RODRIGO
¡Ah! A las seis; la cita
detrás de Atocha, cerquita:
me alegraré que le mates.

VIZCONDE
(Con viveza.) Me vas a hacer un favor.

RODRIGO
¿Batirme por ti? No puedo.

VIZCONDE
A nadie mi puesto cedo.

RODRIGO
¡Es claro, en lances de honor...!

VIZCONDE
Anda y a mi celda vuela;
¿estás?

RODRIGO
De muy buena gana.

VIZCONDE
¡Ponte mi beca y sotana
de espalda a la portezuela!
Procura entrar sin ser visto,
y cuando pase el rector
haz que estudias.

RODRIGO
Sí, señor;
ya verás: ¡soy lo más listo...!

VIZCONDE
En la celda te encastillas,
y haz que no adviertan el dolo.

RODRIGO
Para eso me pinto solo;
lo haré a las mil maravillas.

VIZCONDE
Adiós, pues. (Váse.)

RODRIGO
Hasta más ver.

ESCENA XVIII

(Don Rodrigo.)

RODRIGO
Tiene el valor de un romano:
mirándome espada en mano,
ni siquiera echó a correr.
Este chico ha de vencer,
o no hay justicia en la tierra:
si la suerte de la guerra
le hiciera caer por mí,
entonces iré yo allí,
y si ha muerto... se le entierra.
Si hay gloria o fatalidad
en el lance a recoger,

yo cumpliré mi deber
aceptando la mitad:
no consiente mi lealtad
que yo mi parte rehúya,
si el rival, que Dios destruya,
una estocada le envía,
será su gloria la mía,
pero la estocada, suya.

ESCENA XVIII

(Doña Elena y don Rodrigo.)

ELENA
¿Todavía estás ahí?

RODRIGO
Aquí estoy sin miedo alguno.

ELENA
¿Y tu espada?

RODRIGO
La di a uno
que ya se bate por mí.
Está en poder de un alano
a quien nada se resiste.

ELENA
(Con extrañeza.)
¿Pero cómo se la diste?

RODRIGO
Muy sencillo, con la mano.

ELENA
Verás si padre se entera...

RODRIGO
Se va a alegrar, estoy cierto:
va a deshacer el entuerto
mi primo, que es una fiera.

ELENA
(Irritada.)
¿Y tú le has dejado ir
tratándose de tu honor?

RODRIGO
(Con gravedad.)
Me lo pidió por favor

y no pude resistir,
que si no...

ELENA
(Exasperada.)
¡En lucha mortal
quizás le maten allí!
¿Por qué no ha de ser a ti?

RODRIGO
¡Oh, cariño fraternal!

ELENA
Vete al duelo, o por quien soy...

RODRIGO
Calla...

ELENA
Al momento ha de ser.

RODRIGO
Pero escucha...

ELENA
(Con rabieta.) Echa a correr.

RODRIGO
No grites, que ya me voy *(Se va.)*

ESCENA XIX

(Don Alfonso y doña Elena.)

ALFONSO
¿Hola, estabas aquí, Elena?

ELENA
Hace un momento, señor.

ALFONSO
Apuesto a que ahora, tu hermano
se bate como un león.

ELENA
Pues padre, yo desde luego
apostarí a que no.

ALFONSO
No conoces nuestro temple:
la raza del Campeador

tiene la guerra en la sangre
siempre: dígalo si no
tu madre, que en paz descanse;
en catorce años de unión
no hubo día sin que hubiese
una riña entre los dos.
Nuestro elemento es la guerra.

ELENA
Pero era guerra de amor,
que no hace estragos ni mata.

ALFONSO
Pues mira, a ella la mató.

ELENA
Y... ¿qué opináis de mi primo?

ALFONSO
Ese es un bobalicón
de raza degenerada,
sin empresa ni valor.
No tiene fibra ni arranque;
le falta... pues... este don
que tenemos los Vivares;
el aliento emprendedor
de estar acechando la hora
de luchar con un león.
¡Es tan pacato...!

ELENA
Esa falta
no se la he encontrado yo.

ALFONSO
¡Ya! Porque tú no lo entiendes.
Cuando el rey nuestro señor
manda que sea arzobispo...

ELENA
¿Le ha visto alguna vez?

ALFONSO
No.
Pero el rey, que nunca yerra,
conoce mi ojo avizor.

ELENA
(Vaya un ojo.)

ALFONSO
Y al hacerlo

por mi informe se guió.
*(En este momento aparece en el fondo el vizconde,
abatido y herido en la mano derecha.)*

ESCENA XX

(Doña Elena, don Alfonso y el vizconde.)

ALFONSO
Mírale qué cabizbajo:
apuesto seis contra dos
que al volverse a su colegio
algún chico le pegó:
¡viene herido!

VIZCONDE
Me han herido
defendiendo vuestro honor.

ALFONSO
¿Quién te mete a defenderlo?

VIZCONDE
¡Esto más!

ELENA
(Con interés.) ¿Qué sucedió?

VIZCONDE
Que me batí por mi primo.

ALFONSO
¡Quieres callar, impostor!

VIZCONDE
Por mi primo, en derechura
volé al lugar señalado,
y encontré allí a un embozado
de muy mala catadura.
Más lejos había dos:
me encaré con el primero,
que me preguntó altanero:
– ¿A quién busca el mozo? – A vos.
– ¿Y qué pretende? – Una flor
que pertenece a una dama.
– ¿Con qué razón la reclama?
– Con mi espada y con mi amor.
“Gánela en lucha leal,
dijo, y en palenque franco.”
Y se la puso por blanco
sobre el pecho en un ojal.

Y tirándole derecho
una valiente estocada,
con la punta de la espada
se la hice saltar del pecho.
Quitó a tiempo y respondió,
dejando mi mano herida,
diciendo: – “Muy bien cogida;
¿estás satisfecho?” – No,
que esta herida me recuerda
ultraje de más valía.
– “Si estás manco:” – todavía
me queda la mano izquierda.
Y a mi resuelto ademán
pretestando compasión,
dijo a uno en tono burlón:
“curad a ese capitán”,
y los tres contra mi brío
me han cogido y me han vendado.
¿No es verdad que me ha insultado?
yo quiero matarle, tío.

ALFONSO
Sucedió lo que temí,
como este no es aguerrido,
a la primera le ha herido:
no me hubiera herido a mí.

ELENA
Pero, padre...

VIZCONDE
¡Usted también!

ALFONSO
De lástima te ha dejado.

VIZCONDE
Si me dio certificado
de que me he portado bien.

ALFONSO
Otro ultraje al nombre mío.
¡Por vida!

VIZCONDE
(Dando una carta.)
Digo que no:
él con lápiz lo escribió
diciendo: dalo a tu tío.

ALFONSO
Lo vas a ver. *(Lee.)*
“Es muy hombre
y mucho debe valer,
el que vino a mantener
en el campo, tu buen nombre.
Vuelve herido en buena lid:
en nombre mío le abraza;
es él solo que en tu raza
conserva sangre del Cid.
Con respecto a él, mis planes
no anduvieron acertados,
o, mucho más que prelados,
necesito capitanes:
y si a tu hija por mujer
quiere, se la debes dar;
quien tan bien sabe luchar
bien la sabrá defender:
y pues con tan mala ley
evitó tu hijo el encuentro,
ponle de rejas adentro
en lugar de este. – Yo el Rey.”
Ven acá, bravo soldado.

VIZCONDE
(Abrazándole.)
Sí, la gloria me enardece.

ELENA
(A su padre.)
Lo veis.

ALFONSO
¡Mentira parece
que yo me haya equivocado!

VIZCONDE
(Sacando la flor del pecho.)
Toma tu flor.

ELENA
(Besándola.) Vuelva a ti
con mi amor y con un beso.

VIZCONDE
(Bajo a Elena.)
No los malgastes en eso;
guárdamelos para mí.

ALFONSO
¿Estás contenta?

ELENA
Estoy loca
con su hidalguía preclara.

ALFONSO
Valiente el rey le declara.

ELENA
(Magistralmente.)
Y el rey, nunca se equivoca.

ESCENA XXI

(Don Rodrigo, el vizconde, doña Elena y don Alfonso.)

RODRIGO
(Desde la verja afuera.)
¡Estrafalarios, canallas!
ya veréis, si de esta afrenta
os pide mi primo cuenta.

VIZCONDE
¿Rodrigo, con quién batallas?

RODRIGO
(Entrando.)
¿Ya estás de vuelta? Me alegro.
Véngame de injurias tales...

VIZCONDE
¿De quién?

RODRIGO
De los colegiales;
me han tratado como a un negro.
Cuando el portero me puso
la beca...

VIZCONDE
¿Qué sucedió?

RODRIGO
Viéndolo uno que pasó,
gritó: “un intruso, un intruso”;
y se ha armado una asonada
que tuve que huir de allí,
y han salido tras de mí
¡tirando cada pedrada...!
¿Tú les impondrás castigo,
no es verdad?

VIZCONDE
Sí, no te irrites.
(Rodrigo toma aliento y va a desabrocharse la beca, y el vizconde se acerca por un lado y Elena por otro tomando un tono de trágico misterio.)

VIZCONDE
Rodrigo, no te la quites.

ELENA
No te la quites, Rodrigo.

RODRIGO
(Azorado) ¿Por qué?

VIZCONDE
Porque a tu figura
le va muy bien la sotana.

ELENA
La voluntad soberana
te destina para cura.

RODRIGO
Pero señor, ¿con qué ley
se me impone esta sentencia?

ALFONSO
Hijo mío, ten paciencia,
es la voluntad del rey.

Nº 8

(Cantado.)

VIZCONDE
*Si hay entre tantos un enemigo
que quiera osado luchar conmigo,
yo le prometo no hacerle mal
si una palmada me quiere dar.*

RODRIGO
(Bajo.)
¿Y si te niegan la petición?

VIZCONDE
*Dándote otra paliza
me quito el mal humor.*

RODRIGO
*Piedad de mis costillas;
que se la den por Dios.*

TODOS
*Piedad de sus costillas,
que se la den por Dios.*

(Fin de la zarzuela El vizconde.)

Gato por liebre

(Declamado.)

BARONESA
*Me ha encantado el capítulo,
no me pierdo el de mañana.*

CONDESA
*Estas series son tremendas,
no importa cuánto duren,*

BARONESA
*que de ver más
siempre hay ganas.*

CONDESA
*En la tele, el amor triunfa
y si duda aquí el pollo,
te lo compras, y feliz viuda.*

ESCENA XXII, continúa

BARONESA
Ay, hija,
yo soy más afortunada,
que a mí me quiere por mí.

CONDESA
¿Por ti? *(Riendo.)*

BARONESA
Sabes que soy práctica
en conocer...

CONDESA
¡Uf! ¡Qué necia! *(Con desdén.)*
Siempre fuiste tan preciada
de ti misma.

BARONESA
(*Con intención.*) ¡Si es un pollo sin experiencia...!

CONDESA
¡Qué sandia!
Busca tu dinero.

BARONESA
¡Quiá!
¡Si es muy rico y me regala!

CONDESA
¡Toma, toma! A mí también me regala el mío.

BARONESA
¿Alhajas?

CONDESA
Y de valor: examina ese reló. (*Se lo quita.*)

BARONESA
Pues repara esa sortija. (*Se la da.*)

CONDESA
¡Qué veo! (*Sorprendida.*)

BARONESA
¡Jesús! ¿Tengo cataratas? (*Idem.*)
¡Si es mi reló!

CONDESA
¡Mi sortija!

BARONESA
¡Cómo! (*Pasmada.*)

CONDESA
¡Cómo! (*Idem.*)

LAS DOS
(*Comprendiendo.*) ¡Buf! ¡Qué farsa!

CONDESA
¡Traidor...! (*Estallando en ira.*)

BARONESA
¡Infame!

CONDESA
¡Tunante!

BARONESA
¡Bribón!

CONDESA
¡Villano!

BARONESA
¡Canalla!

CONDESA
¡Si entre mis uñas cayera...!

BARONESA
¡Si ahora se me presentara...!

CONDESA
¡Y le llevo como un oro...!

BARONESA
¡Y le llevo como un ascua...! (*Pausa.*)

CONDESA
No, pues yo no te lo cedo.

BARONESA
Pues tú con él no te casas.

CONDESA
Lo veremos.

BARONESA
Lo veremos.

CONDESA
No me vengas con bravatas.

BARONESA
Ni tú me vengas con fieros.

CONDESA
¿Cómo es eso? ¿Me amenazas?

BARONESA
¿A mí roncas? ¿A mí voces?

CONDESA
A ti voces.

BARONESA
¡Y en mi casa!

CONDESA
En tu casa y donde quieras, en la iglesia y en la plaza. (*Se agarran.*)

ESCENA XXIII

(*Serafín, la baronesa y la condesa.*)

SERAFÍN
¡Jesús! ¡Qué grosca del diablo! Niñas, ¿qué es esto? ¿Qué pasa?

BARONESA
¡Pícaro! (*Le coge de un brazo.*)

CONDESA
¡Traidor! (*Idem.*)

SERAFÍN
(*Asustado.*) ¡Qué veo!
¡La Condesa...! ¡Buena danza se va a armar...!

BARONESA
¡Este es el premio...!
(*Tirándole de un brazo.*)

SERAFÍN
¡Jesucristo!

CONDESA
Esta es la paga...

BARONESA
De mi amor...

CONDESA
De mi cariño...

SERAFÍN
¡Sólo Cecilia me falta...! (*Aparte.*)

BARONESA
Venga usted aquí.

SERAFÍN
(*Con enojo.*) ¡Canario!

CONDESA
Venga usted aquí.

SERAFÍN
(*Soltándose.*) ¡Caramba...!
¿Soy yo pelota de viento, (*Con aire amenazador.*) o soy acaso zaranda?
¿Así se recibe a un hombre?
¿De este modo se le trata?
¿Qué desafuero es aqueste?
¿Así se portan dos damas?
¿Entre qué gentes vivimos?
¡Vamos! Hablen... ¿Por qué callan?
(*Cada una se deja caer en una butaca, Serafín mira a una y otra, y luego dice.*)
¡Son ricas...! ¡Pero tan feas...!
¡Yo debo desengañarlas...!
Valor, aplomo y descaro, y me deshago de ambas.
¡Vamos a ver...! (*Alto.*)

LAS DOS
¡Serafin!
(*Se incorporan con alegría.*)

SERAFÍN
Señoras, baste de farsa; yo no sé lo que pretenden si más claro no me hablan. (*Pausa.*)

BARONESA
Pues bien, mira esa sortija: ¿La conoces...? Toma... (*Se la da.*)

SERAFÍN
(*La reconoce y se la pone.*) Gracias.

CONDESA
¡Ve ese reló...! Ya comprendes lo que significa...

SERAFÍN
¡Vaya!
(*Lo toma y lo guarda.*)
Puesto que tanto se empeña... lo guardaré, ¡es buena alhaja...!

BARONESA
Preciso es pues que salgamos de una vez de esta maraña.

SERAFÍN
Eso es lo que yo deseo.

CONDESA
Elige, pues.

SERAFÍN
(¡Santa Bárbara!)

BARONESA
De amor palabra me has dado.

CONDESA
De amor me has dado palabra.

SERAFÍN
¿Yo? *(Con sorna.)*

BARONESA
Cumple pues... *(Ofreciendo su mano.)*

SERAFÍN
¿Esto es broma?

CONDESA
Cumple pues... *(Ofreciendo la suya.)*

SERAFÍN
(A la condesa.) ¿Pero esto es chanza?
Si yo no conozco a usted...

CONDESA
¡Jesucristo...! Me desaira... *(Desfallecida.)*

BARONESA
¡Ah! ¡Respiro...! Serafin... *(Con alegría.)*

SERAFÍN
Ni a usted tampoco. Mi alma
respeto la ancianidad *(Con solemnidad.)*
como lo dispone y manda
el catecismo.

BARONESA
(Con dolor.) ¡Qué escucho!

CONDESA
¡Nos da a las dos calabazas...!

BARONESA
¿Dices que no me conoces? *(Irritada.)*

CONDESA
¡Traidor! No tienes entrañas.

SERAFÍN
¡Pero abuelas! ¡Están locas...?

BARONESA
¡Abuelas...! *(Se levantan alborotadas.)*

CONDESA
¡Jesús! ¡Qué infamia!

SERAFÍN
No se alboroten: yo vengo
aquí por una muchacha
linda, fresca, sin arrugas,
sin almidón en la cara;
a ustedes no las conozco,
que traen las suyas tapadas.
Con que... Abur y buen espejo,
y a rezar: vuelvo.

LAS DOS
¡Canalla!
(Van a acometerle y aparece Cecilia.)

ESCENA XXIV
(Cecilia, Serafín, la baronesa y la condesa.)

CECILIA
¡Serafín...!

SERAFÍN
Venga ese brazo.

CECILIA
Pero...

SERAFÍN
Huyamos de sus garras,
que no sabes lo que son
dos viejas desesperadas.

LAS DOS
¡Bribón!

CECILIA
Dios mío, corramos.

SERAFÍN
¡Abur!

LAS DOS
¡La guardia! ¡La guardia!

(Vuelven a caer medio desmayadas cada cual en su butaca.)

ESCENA XXV
(La baronesa y la condesa.)

BARONESA
¡Qué desgraciada que soy!
(Después de un momento de silencio.)

CONDESA
¡Eh! ¡Qué diablos! ¡Pecho al agua!
(Resuelta.)

BARONESA
¡Me servirá de lección!

CONDESA
Debemos aprovecharla.

FINAL
(La baronesa y la condesa.)

Nº 9
(Cantado.)

BARONESA
*Gato por liebre ha sido
su amor artero.
¿Quién en los pollos fía?
Reniego de ellos.
¡Ay, Virgen santa!
Si pillar otro logro
le pondré calzas.*

CONDESA
*Gato por liebre ha sido
su amor artero:
ya no se logra un hombre
ni con dinero.
¡Ay, Virgen santa!
Pues me quedo viuda
me haré beata.*



SUIKING CHANG

Miquel Ortega

Dirección musical, piano y arreglos

Está considerado uno de los mayores expertos en el género lírico en España. Su temprana formación como cantante, unida a su triple faceta de compositor, director de orquesta y pianista, lo ha llevado a impartir clases magistrales en prestigiosas escuelas, conservatorios y universidades de diversos países. Compagina esta labor con la dirección escénica y musical de títulos líricos – principalmente zarzuela, pero también ópera– y con la composición de obras propias. Ha dirigido en prácticamente todos los teatros líricos españoles: el Teatro Real, el Gran Teatre del Liceu y el Teatro de la Zarzuela, así como en importantes escenarios internacionales, como el Massimo Bellini de Catania, el Regio di Torino, la Ópera de Lausana, el Teatro Imperial de Compiègne, el Capitole de Toulouse, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro Mayor de Bogotá o el Covent Garden de Londres. Su trayectoria se encuentra recogida en la *Enciclopèdia de la Música Catalana*, en el *Diccionario de la Ópera* de Roger Alier y en el *Diccionario de la Zarzuela* de Emilio Casares.



Alfonso Romero

Dirección de escena

Comienza sus estudios musicales a una edad temprana, obteniendo el título de profesor de música y piano. Debuta como director de escena en 2003 con *La voix humaine*. En España, *El Cultural* incluyó su puesta en escena de *El caballero avaro* entre las diez mejores producciones de 2022 y su *Faust* en la Kammeroper de Hamburgo fue elegida por la revista especializada *Die Deutsche Bühne* como la mejor producción de teatro musical en Alemania de la temporada 22/23. Galardonado con el tercer premio en la Competición Europea de Dirección de Escena y finalista en la Competición Internacional de Dirección de Ópera de Praga, es profesor de Escena Lírica en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Entre 2004 y 2010 trabaja en el Teatro Estatal de Darmstadt, donde dirige títulos como *Don Carlos* o *Maria Stuarda* y los estrenos mundiales de las óperas *La Cuzzoni* y *Lord Byron*, esta última también representada en el Gran Teatre del Liceu. Ha dirigido ópera y zarzuela en Alemania, Italia, Portugal y Dinamarca, además de participar en destacados festivales y teatros españoles como los de Bilbao, Perelada, La Coruña, Las Palmas, Pamplona, Palma, Málaga, Sevilla o Jerez.



JAVIER CALLEJA

Irene Palazón

Soprano

Esta soprano madrileña inició sus estudios musicales de guitarra clásica antes de formarse en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha ampliado su preparación con figuras como Dolora Zajick, Montserrat Caballé o Teresa Berganza. Apasionada de la zarzuela, debutó en *La Revoltosa* dirigida por Óliver Díaz y ha interpretado papeles principales en títulos como *Doña Francisquita*, *La del manojo de rosas*, *Luisa Fernanda* o *El barberillo de Lavapiés*, colaborando con orquestas como la de RTVE bajo la dirección de Miquel Ortega. Ha cantado en teatros de toda España y en países como Perú, Chile o Costa Rica, además de grabar zarzuelas para Radio Clásica y la Fundación Juan March. En el ámbito operístico, ha interpretado personajes como Violetta (*La traviata*), Musetta (*La Bohème*) o Donna Anna (*Don Giovanni*). Como solista ha abordado repertorio de concierto y oratorio, como el *Magnificat* de Bach, el *Gloria* de Vivaldi o *Carmina Burana* de Orff en Bilbao con la Orquesta Sinfónica de Galicia. Entre sus actuaciones más destacadas figuran *Don Gil de Alcalá* en el Teatro de la Zarzuela y *Adriana Lecouvreur* en el Gran Teatre del Liceu.



MIGUEL BARRETO

Blanca Valido

Mezzosoprano

Inició su formación en el coro juvenil de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y la completó en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Se ha perfeccionado con figuras como Mirella Freni, Ileana Cotrubas, Dolora Zajick y Jaume Aragall. Inició su carrera como Segunda Dama en *Die Zauberflöte* y ha interpretado papeles relevantes en óperas como *Così fan tutte*, *Rinaldo*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Gianni Schicchi*, *Rigoletto*, *María Moliner* o *Madama Butterfly*, así como en zarzuelas como *La Verbena de la Paloma*, *La Revoltosa* o *Luisa Fernanda*. Ha actuado en el Auditorio Nacional de Madrid, los teatros Pérez Galdós y Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria o el Auditorio Manuel de Falla de Granada, entre otros. En 2024 inicia una colaboración con la compañía Teatro Xtremo en las óperas de cámara *Lazarillo* y *A solas con Marilyn*, de David del Puerto. También ha cantado como solista en espacios como el Teatro Monumental, L'Auditori, el Auditorio Kursaal o el Centro de las Artes de Seúl como parte de sus giras por Corea del Sur y Japón.



JOSÉ ANTONIO SALAZAR

Juan Antonio Sanabria

Tenor

Es licenciado en Pedagogía del Canto y posgraduado en Artes Escénicas. Alumno de María Orán, ha continuado su formación con Juan Lomba y Elena de Miguel. Ha sido premiado en concursos como el María Orán, el Jacinto Guerrero y el de Clermont-Ferrand, y ha desarrollado una versátil carrera en los ámbitos de la ópera, el oratorio, el repertorio sinfónico y la canción de concierto. Ha interpretado títulos de Mozart, Rossini, Donizetti o Puccini en escenarios como el Teatro Real, el Palacio Euskalduna o el Teatro de los Campos Elíseos. También ha participado en estrenos como *Tenorio* de Tomás Marco y *Fuenteovejuna* de Jorge Muñiz. En el repertorio sinfónico, ha abordado obras de Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Rossini o Berlioz en salas como el Auditorio Nacional o el Palau de la Música Catalana, junto a directores como Juanjo Mena o Jesús López Cobos. Entre sus compromisos recientes y futuros figuran *Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*, *Carmina Burana*, *La vida breve* y su regreso al Teatro de la Zarzuela con *Gitano por amor*, de Manuel García.



KOEPHOTOS

César San Martín

Barítono

Nacido en Madrid, inició sus estudios de piano a los ocho años y se formó en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde obtuvo el Premio Fin de Carrera Lola Rodríguez Aragón. Ha sido galardonado en concursos internacionales como el Francisco Viñas y el Ciudad de Logroño, destacando por la expresividad y honestidad de su canto, así como por su versatilidad escénica. Referente habitual en el Teatro de la Zarzuela, ha actuado en el Teatro Real, el Capitole de Toulouse, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro São Carlos de Lisboa y en teatros italianos como el San Carlo de Nápoles, Florencia o Roma. Ha trabajado con directores como Alberto Zedda, Nicola Luisotti, Eliahu Inbal o Jesús López Cobos. Entre sus personajes destacan Marcello y Schaunard (*La Bohème*), Fígaro (*Il barbiere di Siviglia*), Papageno (*Die Zauberflöte*), Germont (*La traviata*) o Rodrigo (*Don Carlo*). Esta temporada canta *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro Campoamor, *Turandot* en el de la Maestranza, *La tabernera del puerto* en el Teatro de la Zarzuela y *Carmina Burana* con el Coro y la Orquesta Sinfónica RTVE.



SERGIO PARRA

Carolina González Sanz

Escenografía

Escenógrafa y figurinista, se licenció en Escenografía por la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y es diplomada en Interiorismo por la Escuela de Artes Decorativas. En sus comienzos colaboró como ayudante de escenógrafos como José Hernández, José Manuel Castanheira, José Tomé, José Luis Raymond o María Araujo. Desde 2002, diseña escenografía y vestuario para ópera, teatro, danza y circo, colaborando con instituciones como el Teatro Real, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Centro Dramático Nacional, el Teatro Español o el Teatro Circo Price. Ha trabajado sobre textos de autores como Shakespeare, Ibsen, Chéjov, Valle-Inclán, Lope de Vega, Calderón, Tirso o Camus, entre otros. En el ámbito lírico, ha firmado la escenografía de *La vida es sueño* de Juan Pablo Carreño, *Tránsito* de Jesús Torres, *La voz humana* de Poulenc o *Las bodas de Fígaro* de Mozart.



ALBA MURIEL

Rosa García Andújar

Figurinismo

Figurinista desde 1989, es licenciada en Arte Dramático por la RESAD, donde fue alumna de Francisco Nieva, y en Ciencias de la Educación. Su formación incluye también estudios de danza, dibujo y pintura, y ha sido becada por el Ministerio de Cultura para ampliar sus estudios en París y para proyectos de investigación en la Academia de España en Roma. Consejera de número del Instituto de Estudios Manchegos. Fue ayudante de Yvonne Blake y colaboró estrechamente con Francisco Nieva desde 1992. Ha diseñado vestuario para ópera, zarzuela, danza, ballet, flamenco, musical, teatro y cine, en instituciones como el Teatro Real (donde firmó el vestuario de *La vida breve* para su reapertura en 1997), el Teatro de la Zarzuela, el Ballet Nacional de España, la Compañía Nacional de Danza, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Centro Dramático Nacional, el Teatro Español o el Festival de Almagro. También ha participado en producciones internacionales en teatros de Alemania y en múltiples compañías privadas. Ha sido reconocida con varios premios como figurinista, dibujante y directora de cine por sus cortometrajes *5 Guijarros* y *Maíz*.



JAVIER ROSSELL

Félix Garma

Iluminación

Inició su formación técnica en el Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria y comenzó su trayectoria profesional en Gijón, firmando sus primeros diseños de iluminación para teatro, ópera y danza. En el ámbito lírico, ha trabajado en espacios como el Teatro Palacio Valdés de Avilés, el Festival Internacional de Santander, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro de Ópera de Niza o el de Lieja, colaborando con directores como Gustavo Tambascio, Petrica Ionesco, Santiago Sánchez o Alfonso Romero. Entre sus trabajos figuran *Don Giovanni*, *Partenope*, *La casa de Bernarda Alba* y *La bohème* en el Teatro Jovellanos, además de *La flauta mágica* en el Teatro Auditorio del Escorial, *Lucia di Lammermoor* en el Teatro Goyarre, *Andrea Chénier* en el Festival Castell de Peralada, así como *Otello* y *Manon* en el Teatro Villamarta de Jerez, estas últimas con dirección escénica de Alfonso Romero.



ANA MANÉZ

Pablo Quintanilla

Violín

Se formó en el Centro Integrado Padre Antonio Soler y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Ana Comesaña, completando sus estudios en la Musikhochschule Robert Schumann de Düsseldorf bajo la tutela de Rosa Fain. Ha recibido clases magistrales de Leonidas Kavakos, Victor Picayzen y Gordan Nikolic, y ha actuado como solista con orquestas como la Nueva Filarmónica NW y la Orquesta de Cámara Folkwang. Cuenta con una amplia trayectoria orquestal, entre otras formaciones con la Joven Orquesta Nacional de España, la Joven Orquesta Gustav Mahler, la Orquesta Estatal de Dresde y la Orquesta de Cámara Mahler. Desde 2017 es miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Real. Como músico de cámara ha sido premiado en varios concursos y es miembro fundador del Cuarteto Seikilos, además de colaborar regularmente con el Trío Arbós y el Ensemble Bambú. En 2024 fue profesor en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y director asistente de Frank Villard en la Ópera de Palma de Mallorca.



SILVIA POCH

Elena Rey

Violín

Galardonada en diversos concursos, desarrolla una destacada trayectoria como solista y música de cámara, colaborando con una amplia red de artistas nacionales e internacionales. Su versatilidad y solidez interpretativa la han llevado a ejercer una intensa actividad como concertino invitada en numerosas orquestas españolas y europeas. Colabora de forma habitual con formaciones como Spira Mirabilis y BandArt, y su interés por el diálogo entre géneros le ha hecho colaborar estrechamente con artistas como Rita Payés y Silvia Pérez Cruz. Toca un violín construido por Stefan-Peter Greiner.



ANA MANÉZ



Adrián Vázquez

Viola

Integrante del Cuarteto Seikilos, inicia su formación con Thuan Do Minh y la continúa en la Musikhochschule Felix Mendelssohn-Bartholdy de Leipzig con Tatjana Masurenko, donde obtiene los títulos de Licenciatura y Máster en Música. Como miembro del Cuarteto Seikilos fue alumno del Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid bajo la tutela de Günter Pichler. En el ámbito camerístico ha colaborado con músicos como Erich Höbarth, Tatjana Masurenko, Cuarteto Vogler o Iván Martín. Fue profesor titular de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria hasta 2024 y ha trabajado con la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias y la Oviedo Filarmonía, entre otras. Desde 2023 colabora de forma regular con el Coro y Ensemble Balthasar Neumann.

Blanca Gorgojo

Violonchelo

Inició sus estudios musicales en San Lorenzo de El Escorial y obtuvo el Título Superior de Música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Entre 2007 y 2009 realizó un Diploma de Interpretación en la Universidad de Indiana con Janos Starker, y posteriormente, becada por Juventudes Musicales, cursó un máster en la Universidad Folkwang de Essen con Young-Chang Cho. Fue miembro fundador del Quart.essence, con el que desarrolló una intensa actividad en Alemania bajo la guía de Andreas Reiner. Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España, la Joven Orquesta Gustav Mahler y academista de la orquesta de la Elbphilharmonie de Hamburgo, colaborando también con orquestas como las de la WDR de Colonia y la Hessische Rundfunk. Ha ocupado puestos estables en la Orquesta Filarmónica de Dortmund (2015-2019), la Sinfónica de Berna (2019-2021) y, desde 2021, es miembro de la Orquesta del Palau de les Arts de Valencia. Como solista, ha actuado en festivales alemanes como Cello Herbst y High Potential Clasixx – Junge Folkwang Elite.



Antonio Romero

Contrabajo

Contrabajista y compositor, comenzó sus estudios a los ocho años en A Coruña y se perfeccionó en instituciones como la ESMUC, el Royal College of Music, el Centro Superior Katarina Gurska y la Escuela de Música de Fiesole. Ha recibido clases de maestros como Jeff Bradetich, Ferrán Sala, Alberto Bocini o François Rabbath, y ha trabajado con directores como Alberto Zedda, Bernard Haitink, Vladímir Jurowski o Jesús López Cobos. Ha colaborado con orquestas como la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Sinfónica de Galicia, Orquesta Sinfónica RTVE, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Sinfónica del Principado de Asturias y Orquesta del Algarve. Ha sido galardonado con el Primer Premio en la Competición de Música Internacional de Moscú, el Gran Premio en los World Classical Music Awards 2023 y dos premios en la Golden Prestige Music Competition 2025. Como compositor, ha estrenado obras como *Paseando por New York* y *Little... tango?* Compagina su actividad concertística con la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León y la realización de recitales y clases magistrales en países como Rusia, Italia y Portugal.

Autores de las notas al programa



Enrique Mejías García

Es doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid, donde obtuvo la calificación de sobresaliente *cum laude* por la tesis *Dinámicas transnacionales en el teatro musical popular: Jacques Offenbach, compositor de zarzuelas (1855-1905)*, publicada por el ICCMU. En la actualidad, trabaja en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, mientras prepara junto con Christopher Webber la edición de la futura *Cambridge History of Spanish Opera and Music Theatre*. Ha colaborado con diversas publicaciones en la *Revista de Musicología*, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Boletín DM* (de la AEDOM), libretos del Teatro de la Zarzuela o la revista *Scherzo*, siempre en torno a la música escénica española de los siglos XIX y XX. Como crítico musical lleva varios años desarrollando una continuada labor en el portal *Zarzuela.net*. En las últimas temporadas ha sido invitado con regularidad por el Teatro de la Zarzuela como ponente en sus ciclos de conferencias y comisario de algunas de sus exposiciones. Es coordinador de las ediciones musicales de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.



Isabelle Porto San Martín

Es doctora en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid y por la Universidad de Tours (Francia). Su formación musical cuenta con premios del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (Estética musical), el Conservatorio Regional de París (Historia de la Música) y el Conservatorio Regional de Metz (Piano y Música de cámara). Centradas en el siglo XIX, sus publicaciones exploran las relaciones entre música y literatura, contextualizadas en Francia y España, especialmente en los escenarios parisienses y madrileños. Es regularmente invitada a dar conferencias y a redactar programas de mano, además de ser profesora titular de Instituto de Filología Francesa en Francia.

EL FORMATO TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

Con el formato Teatro Musical de Cámara, inaugurado en 2014, la Fundación Juan March aspira a dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. Estos mismos elementos, en cambio, lo hacen particularmente apropiado para las posibilidades espaciales del auditorio de la Fundación, a la vez que contribuye a difundir el teatro musical español en sintonía con la misión de su Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación y sus fondos de música y teatro españoles contemporáneos.

1
CENDRILLON
Opereta de salón
Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director musical: **Aurelio Viribay**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
12, 14 y 15 de febrero de 2014

2
FANTOCHINES *
Ópera de cámara
Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **José Antonio Montaña**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

* Primera interpretación en tiempos modernos
** Estreno absoluto
*** Estreno en España

3
LOS DOS CIEGOS
Entremés lírico-dramático
Música de **Francisco Asenjo Barbieri** y libreto de **Antonio Romero**

UNE ÉDUCATION MANQUÉE
Opereta en un acto
Música de **Emmanuel Chabrier** y libreto de **Eugène Leterrier** y **Albert Vanloo**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena: **Pablo Viar**
6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

4
TRILOGÍA DE TONADILLAS *
Tonadillas a solo y a tres de Blas de Laserna

Director musical: **Aarón Zapico**
Director de escena: **Pablo Viar**
8, 9, 10 y 13 de enero de 2016
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

5
EL PELELE *
Tonadilla a solo
Música de **Julio Gómez** y libreto de **Cipriano de Rivas Cherif**

MAVRA
Ópera bufa en un acto
Música de **Igor Stravinsky** y libreto de **Borís Kojnó**

Director musical: **Roberto Balistreri**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
3, 6, 9 y 10 de abril de 2016
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

6
LE CINESI *
Ópera de salón
Música de **Manuel García** y libreto de **Pietro Metastasio**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Directora de escena: **Bárbara Lluch**
9, 11, 14 y 15 de enero de 2017
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

7
MOZART Y SALIERI
Ópera lírica en un acto
Música de Nikolay Rimsky-Korsakov y libreto del compositor, basado en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**
Directora de escena: **Rita Cosentino**
22, 23, 26 y 29 de abril de 2017
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

8
LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS *
Ballet en un acto
Música de **Gustavo Pittaluga** y argumento de **Federico García Lorca** y **Cipriano de Rivas Cherif**

Dirección y coreografía: **Antonio Najarro**
Director de escena y guión: **David Picazo**
10, 13 y 14 de enero de 2018

9
LOS ELEMENTOS
Ópera armónica al estilo italiano
Música de **Antonio Literes**

Director musical y clave: **Aarón Zapico**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
9, 11, 14 y 15 de abril de 2018
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

10
IL FINTO SORDO *
Ópera de salón
Música de **Manuel García** y libreto del compositor, basado en el de **Gaetano Rossi**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena: **Paco Azorín**
6, 8, 11 y 12 de mayo de 2019
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela y ABAO/OLBE

11
EL PÁJARO DE DOS COLORES *
Ópera de cámara
Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **Miquel Ortega**
Directora de escena: **Rita Cosentino**
6, 8, 11 y 12 de enero de 2020
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

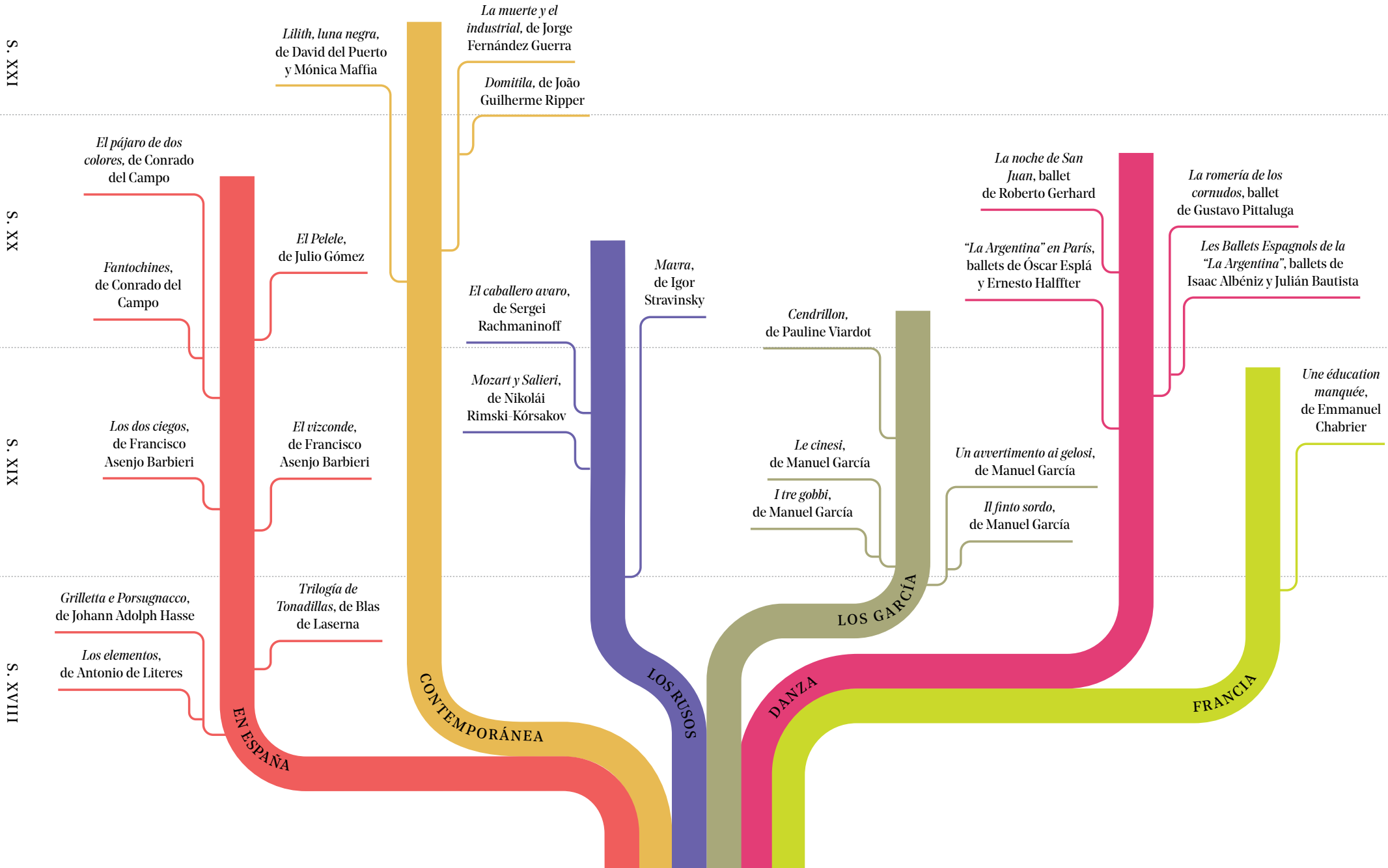
12
LA NOCHE DE SAN JUAN *
Ballet
Música de **Roberto Gerhard** y argumento de **Ventura Gassol**

Dirección y coreografía: **Antonio Ruz**
23, 24, 25, 26, 27 y 28 de junio de 2021
Coproducción con el Gran Teatre del Liceu

13
L'TRE GOBBI
Ópera de salón
Música y texto de **Manuel García**, con libreto basado en **Carlo Goldoni Rossi**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena: **José Luis Arellano**
26 y 29 de septiembre, y 2 y 3 de octubre de 2021
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Teatro Musical de Cámara (2014-2025)



14

UN AVVERTIMENTO AI GELOSI

Ópera de salón
Música de Manuel García
y libreto de Giuseppe Maria Foppa

Director musical: Rubén Fernández Aguirre
Directora de escena: Bárbara Lluch
15, 17 y 18 de diciembre de 2021
Coproducción con el Palau de les Arts Reina
Sofía y el Festival de Ópera de Oviedo

15

EL CABALLERO AVARO

Ópera en un acto
Música de Sergei Rachmaninoff basada en la
obra homónima de Aleksandr Pushkin

Director musical: Borja Mariño
Director de escena: Alfonso Romero
25 y 28 de septiembre, y 1 y 2 de octubre
de 2022
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

16

GRILLETTA E PORSUGNACCO*

Intermezzo en tres actos
Música de Johann Adolph Hasse basada en la
comédie-ballet Monsieur de Pourceaugnac
de Molière y Jean-Baptiste Lully

Director musical: Javier Ulises Illán
Directora de escena: Rita Cosentino
24, 27 y 30 de septiembre, y 1 de octubre
de 2023
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

17

LA MUERTE Y EL INDUSTRIAL**

Ópera de cámara en dos actos
Música y texto de Jorge Fernández Guerra

Director musical: Fran Fernández Benito
Coordinación escénica: Jorge Fernández
Guerra

13 y 14 de diciembre de 2023
Coproducción con el Espacio Turina de
Sevilla

18

“LA ARGENTINA” EN PARÍS

Ballets
Música de Óscar Esplá y Ernesto Halffter
y argumentos de Cipriano Rivas Cherif y
Ernesto Halffter

Director artístico y coreógrafo: Antonio
Najarro
Director musical y piano: Miguel Baselga
Directora de escena: Carolina África
8, 10, 12, 13 y 14 de enero de 2024
Coproducción con la Fundació Palau de les
Arts Reina Sofía

19

DOMITILA***

Ópera de cámara
Música y texto de João Guilherme Ripper

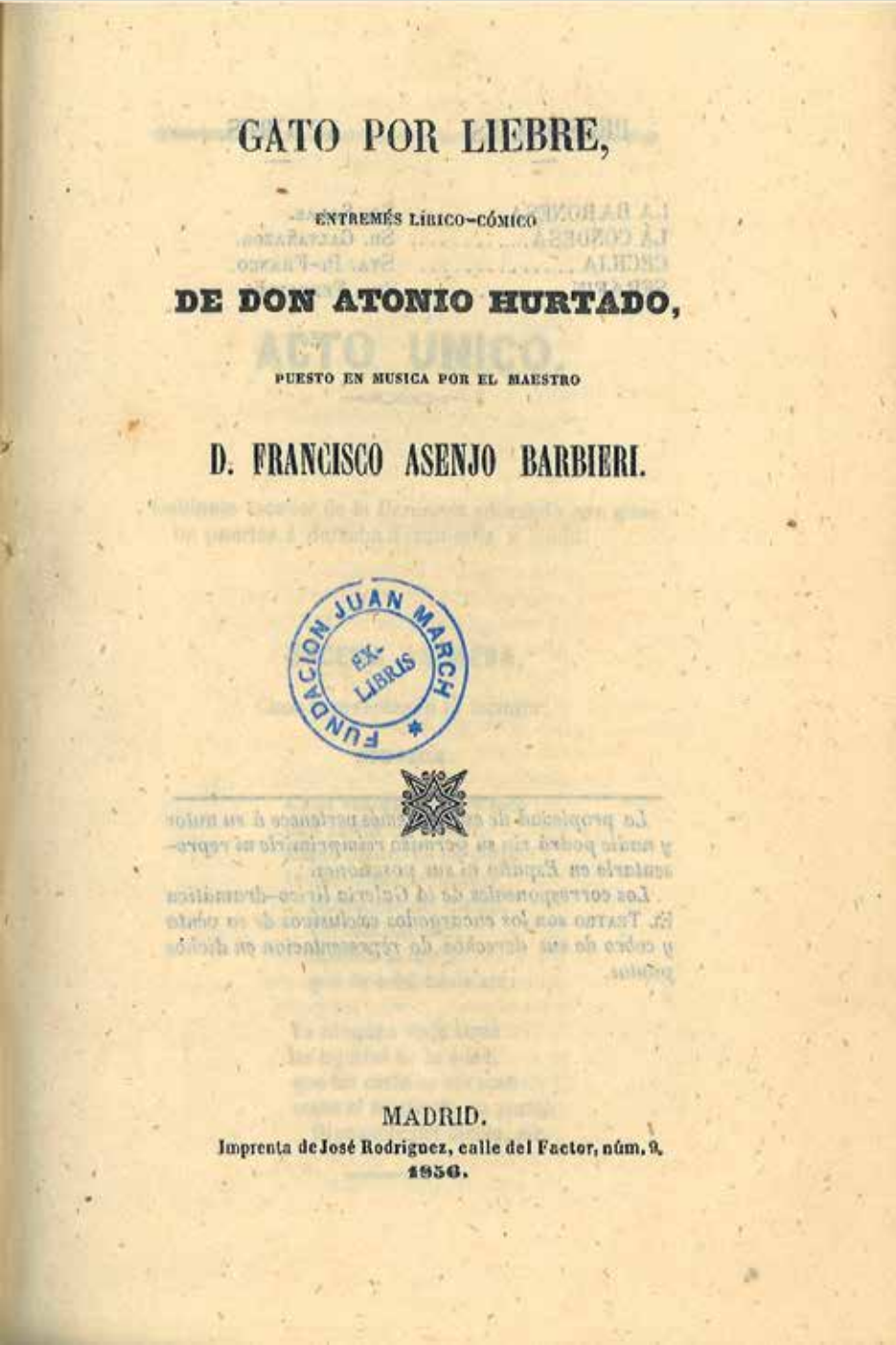
Director musical y piano: Borja Mariño
Directora de escena: Nicola Beller Carbone
22, 25, 28 y 29 de septiembre de 2024
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela y
el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo
de Bogotá

20

EL VIZCONDE

Zarzuela cómica
Música de Francisco Asenjo Barbieri y
textos de Francisco Camprodón y Antonio
Hurtado

Director musical y piano: Miquel Ortega
Director de escena: Alfonso Romero
24, 27, 28 de septiembre y 1 de octubre de 2025
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela,
el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo
de Bogotá y el Teatro Metropolitano José
Gutiérrez Gómez de Medellín



CRÉDITOS

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

La representación del miércoles 1 de octubre se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE y en streaming por Canal March, MarchVivo en YouTube y RTVE Play. Si desea volver a escuchar ese concierto, el audio estará disponible en march.es/musica/audios

- © Alfonso Romero
- © Enrique Mejías García
- © Isabelle Porto San Martín
- © Fundación Juan March, Departamento de Música

ISSN: 2341-0787
D.L.: M-1428-2014

Diseño del programa de mano
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Ágata Comunicación Gráfica

Ilustración de portada
Alfredo Casasola

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación
Juan Antonio Casero Gallardo
Javier Pérez Fernández

Coordinador de Auditorio
César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire
Celia Martínez

Agradecimientos
Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)
Irene Comesaña
Diana Visaitova

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

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

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

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección “Conciertos desde 1975” se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal MarchVivo de YouTube.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

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

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

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Conciertos didácticos”: 20 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en **redes sociales**:
X, Facebook, YouTube, Medium

Teatro Musical de Cámara (20) “El Vizconde”, septiembre 2025 [textos de Alfonso Romero, Enrique Mejías García e Isabelle Porto San Martín]. – Madrid: Fundación Juan March, 2025.

96 pp.; 20,5 cm. Teatro Musical de Cámara, ISSN: 2341-0787, septiembre 2025.

Programa: “El vizconde”, zarzuela cómica de Francisco Camprodón, música de Francisco Asenjo Barbieri con el entremés lírico-cómico “Gato por liebre” de Antonio Hurtado, con música de Francisco Asenjo Barbieri. Miquel Ortega, dirección musical, piano y arreglos; Alfonso Romero, dirección de escena; Irene Palazón, soprano; Blanca Valido, mezzosoprano; Juan Antonio Sanabria, tenor; César San Martín, barítono; Pablo Quintanilla y Elena Rey, violines; Adrián Vázquez, viola; Blanca Gorgojo, violonchelo; Antonio Romero, contrabajo; Carolina González Sanz, escenografía; Rosa García Andújar, figurinismo; Félix Garma Llana, iluminación; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 24, 27, 28 de septiembre y 1 de octubre de 2025.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Zarzuelas — S. XIX.- 2. Entremeses (Música) — S. XIX.- 3. Programas de conciertos.- 4. Fundación Juan March - Conciertos.

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación, en su sede de Madrid, organiza exposiciones de arte y ciclos de conciertos y de conferencias; además, alberga una Biblioteca especializada en música y teatro español contemporáneos, ilusionismo y estudios curatoriales, así como un Centro de Apoyo a la Investigación y un Laboratorio de Datos. Es también titular del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, en Palma, donde expone su colección de arte español del siglo xx.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

SCHUMANN, POETA Y NOVELISTA

8 OCT

LOS POETAS DE SCHUMANN

Samuel Hasselhorn, barítono y **Julius Drake**, piano

Selección de canciones de Robert y Clara Schumann sobre textos de poetas como Heine, Rückert y von Eichendorff

15 OCT

CANCIONES SIN PALABRAS

Claudio Bohórquez, violonchelo y **Péter Nagy**, piano

Selección de obras para violonchelo y piano de Robert Schuman inspiradas en la escritura vocal que culminan con *Dichterliebe*

22 OCT

LIEDER AL PIANO

Eldar Nebolsin, piano

Obras de Schumann y Beethoven que exploran el impacto que el *Lied* tuvo en el virtuosismo pianístico del siglo XIX a través de arreglos y paráfrasis, culminando con *El Carnaval*

29 OCT

MÚSICA NOVELADA

Severin von Eckaredstein, piano

Obras para piano solo que describen una narración o están directamente inspiradas en una novela, como *Papillons* o las *Waldszenen*

5 NOV

AMOR DE POETA

Ilker Arcayürek, tenor y **Malcolm Martineau**, piano

Canciones de Robert y Clara Schumann sobre textos poéticos que culminan en la interpretación del *Dichterliebe*, con texto de Heine

Notas al programa de **Natasha Loges**

CONCIERTO EXTRAORDINARIO: PIANO, PIANO. TRES GENERACIONES

12 NOV

Josep Colom, **Josu de Solaun**, **Juan Floristán**, **Ana Guijarro** y **Noelia Rodiles Talbot**, piano

Obras de J. S. Bach, Krapálová, Schubert, G. Ortiz, Brahms, J. Colom, Falla, M. Castillo, Chopin, Dvorák y Rachmaninoff, a dos, cuatro y seis manos

Notas al programa de **María Nagore**

LA

MARCH

Fundación

Juan March

Castelló, 77

28006 Madrid

musica@march.es

+34 914354240

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
y YouTube. Los de
miércoles, también
por Radio Clásica y
RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

