

# I TRE GOBBI

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA  
DEL 26 DE SEPTIEMBRE AL 4 DE OCTUBRE DE 2021



# I TRE GOBBI

ÓPERA DE SALÓN DE MANUEL GARCÍA  
SOBRE LIBRETO DE CARLO GOLDONI

ESTRENO EN ESPAÑA

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA  
DEL 26 DE SEPTIEMBRE AL 4 DE OCTUBRE DE 2021

NUEVA PRODUCCIÓN DE

  
FUNDACIÓN JUAN MARCH

  
TEATRO DE  
LA ZARZUELA

**E**n los últimos años de su existencia, el mítico tenor Manuel García centró su actividad en la docencia. Para sus alumnos compuso un pequeño corpus de óperas de salón en las que trasladaba el género a los aposentos burgueses sin renunciar a las ambiciones estéticas y técnicas del lirismo rossiniano. Tras haber presentado dos de estos títulos (*Le cinesi* en 2017 e *Il finto sordo* en 2019), la **Fundación Juan March** y el **Teatro de la Zarzuela** añaden ahora *I tre gobbi*, la única de sus cinco óperas de salón que aún no ha sido interpretada en España. Con este título, el formato Teatro Musical de Cámara alcanza su decimotercera edición.

*Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles  
y no abandonen la sala durante el acto.*



## ÍNDICE

6

FICHA ARTÍSTICA

8

ARGUMENTO Y NÚMEROS

11

Manuel García, el enredo y la revolución

**José Luis Arellano**

15

Manuel García en la vida musical  
parisina de los años 1820

**Olivier Bara**

23

Goldoni y García  
Aproximación a un texto breve con larga historia

**Víctor Pagán**

39

LIBRETO

62

Manuel García: hitos biográficos

67

Selección bibliográfica

69

Biografías

# I TRE GOBBI

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

Dirección musical y piano  
**Rubén Fernández Aguirre**

Dirección de escena  
**José Luis Arellano**

## REPARTO

*Madama Vezzosa*  
**Cristina Toledo**  
soprano

*El conde Bellavita*  
**David Alegret**  
tenor

*El barón Macacco*  
**David Oller**  
barítono

*El marqués Parpagnacco*  
**Javier Povedano**  
barítono

*Un sirviente*  
**Andoni Larrabeiti**  
actor y bailarín

## EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO

Escenografía **Pablo Menor Palomo**  
Vestuario **Ikerne Giménez**  
Iluminación **David Picazo**

Ayudante de dirección y coreografía **Andoni Larrabeiti**  
Coordinación de producción **Raquel Merino**  
Coordinación escenográfica y utilería **Cristina Martín Quintero**  
Caracterización **Sara Álvarez, Daniel Gómez y María Jesús Reina**  
Ayudante de vestuario **Lua Quiroga**  
Ambientación de vestuario **Áurea Morán y María Calderón**  
Sastrería **Plácida Molina**  
Realización de escenografía **Readest Montajes**  
Realización de vestuario **Gabriel Besa**  
Maestro de luces **Raquel Merino**  
Sobretitulado **Estéfano Cerami**  
Maestro repetidor y piano **Ricardo Francia**  
Revisión y traducción del texto **Beatrice Binotti**  
Edición musical (inédita) **Belcanto Opera Festival**  
**Rossini in Wildbad**

## EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH

**Scope Producciones S. L.**  
Coordinación **Patricia Pérez de la Manga**  
Iluminación **Álvaro Caletrio**  
Realización **Marta Herrero**  
Sonido **Simón Rey**

DURACIÓN  
80 minutos

REPRESENTACIONES  
Domingo 26 de septiembre, 18:30 h  
Miércoles 29 de septiembre, 18:30 h  
Sábado 2 de octubre, 12:00 h  
Domingo 3 de octubre, 12:00 h

La función del miércoles 29 se transmite en directo  
por Radio Clásica de RNE y por *streaming* en Canal March y YouTube.

De esta producción habrá otras tres representaciones para público escolar  
los días 28 y 30 de septiembre y 4 de octubre  
(esta última con Ricardo Francia al piano).

# ARGUMENTO

La acción de *I tre gobbi* [Los tres jorobados] se inicia con la aparición en escena de Madama Vezzosa [Encantadora] (“Sí lo so, non replicar”), a la que pretenden al mismo tiempo tres nobles adinerados, aunque de escaso atractivo. Instalada en sus aposentos, Madama recibe en primer lugar la visita del marqués Parpagnacco [Cazurro] (“Riverente a voi s’inchina”), inmensamente rico, pero con una notoria joroba en su espalda. Justamente en el momento en el que ella acepta como regalo un hermoso diamante, es avisada por su criado de que se ha presentado en su casa el segundo de los pretendientes: el barón Macacco [Macaco]. Con argucias, Vezzosa logra esconder al primero en una habitación de la casa y recibe al barón, que es tartamudo y celoso (“Sono ancora raga-ga-zzo”). Mientras habla con este de su relación amorosa, recibe el aviso de que ha llegado un tercer pretendiente. Vezzosa repite la

operación y esconde a Macacco en una habitación de la casa mientras galantea con el conde Bellavita [Buenavida], que tiene doble joroba, es muy pagado de sí mismo y tacaño (“Veda che garbo”), pese a lo cual le regala un reloj. Vezzosa cree que su estratagema de esconder a los pretendientes ha surtido efecto, pero al final los tres descubren el engaño. Inmediatamente, se enfrentan Parpagnacco y Bellavita (“Corpo di Bacco!”). A ellos se une Macacco, quien no quiere disputas y rechaza el enfrentamiento (“Co-co-co-sa fate?”). Mientras los tres caballeros disputan, se presenta una supuesta criada veneciana (en realidad, Vezzosa disfrazada: “Sieu tanto Benedetti”), quien les explica que a su señora no le gustan los celosos y prefiere que la quieran todos en compañía. Los pretendientes aceptan, aparece Vezzosa y todos celebran el acuerdo (“Io per me son contentone”).

# NÚMEROS

## PRIMER ACTO

**Sinfonía** (Adagio-Allegro)

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

Recitativo “Per tutte le botteghe” (Vezzosa)

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

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

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

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

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

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

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

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

**Nº 6. Final** “Vezzosa gradita” (Vezzosa, Bellavita, Macacco, Parpagnacco)

## SEGUNDO ACTO

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

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

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

Recitativo “Veramente voi siete il bel soggetto” (Bellavita, Parpagnacco)

**Nº 9. Aria** “Sieu tanto benedetti” (Vezzosa)

Recitativo “Dunque saremo d’accordo” (Bellavita, Parpagnacco)

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

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

**Nº 11. Final** “Io per me son contentone” (Bellavita, Vezzosa, Parpagnacco, Macacco)



Giandomenico Tiepolo (1727-1804), *El minué* (escena inspirada en los personajes de la *Commedia dell'Arte* y Goldoni). Óleo sobre lienzo, 1756. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

# Manuel García, el enredo y la revolución

José Luis Arellano

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

*I tre gobbi* es una historia de amor, de engaño y, por tanto, de enredo entre una mujer y tres hombres (jorobados) que la cortejan. Ella se deja querer, hay cierto interés en el juego, y ellos se dejan engañar. El juego del amor, de los celos y del embaucos está servido. Una comedia simple, escrita a mediados del siglo XVIII con la burguesía europea como incipiente protagonista, y

una monarquía que no sospechaba que la revolución cercana se cernía sobre sus cuellos y los cambios que ello iba a suponer.

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

Como siempre, estos divertimentos son producto de una época. Nos revelan mucho sobre las prácticas de una sociedad y de un espacio concretos. Detrás de ellos hay una impronta, una enseñanza o un eco que podemos recoger hoy y que nos interpela más allá de lo cómico: el comportamiento al que se ve sometida la protagonista, la libertad o la capacidad de decisión que tiene frente a tres hombres que la cortejan, pero que solo ostentan como valor las riquezas. Parpagnacco, uno de los jorobados que





corteja a la protagonista, también pone las cartas boca arriba al inicio de la función: “el dinero me hace guapo...”. A nuestro rico heredero le falta una cosa para completar su universo, una bella esposa. Y, por supuesto, está dispuesto a comprarla, aunque el papel de lo femenino en este universo de hombres opulentos está destinado al engaño y a la manipulación. Como en un esquema básico, a ella le pertenecen la belleza y la inteligencia; y a ellos, el dinero y la estupidez.

Mas allá de la historia y de la pequeña situación donde se ahonda en un perfil tópico sobre la relación entre hombres y

mujeres, sobre la semilla literaria clásica en la que ellas son pequeñas Evas dispuestas al engaño de los pobres hombres que solo tienen una misión: sucumbir a la seducción sea cual sea el precio. El interés de la pieza no solo reside en la comicidad y en la audacia de la situación, sino más bien en el análisis de las relaciones entre lo masculino y lo femenino. ¿Estamos muy lejos de aquel tópico? ¿Siguen teniendo las mujeres un papel de *femme fatale* en el imaginario masculino?

Situamos nuestra propuesta en un espacio palaciego y en un universo que suena a

Pablo Menor Palomo (1989),  
Diseño de la escenografía de *I tre gobbi*. Fundación Juan March y Teatro de la Zarzuela, 2021.

época. Al final, la fábula tiene más sentido si lo que vemos está lejos de nosotros en el tiempo, sin darnos cuenta de que quizá esa lejanía funcione a la inversa y la historia sea más de hoy de lo que creemos. ¿Siguen usando las mujeres la sexualidad para conseguir ascender en la trama social? ¿Siguen los hombres utilizando la prepotencia para lograr sus fines?

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

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





# Manuel García en la vida musical parisina de los años 1820

Olivier Bara  
*Université-Lyon 2*

Traducción de Mauro Armiño

*I tre gobbi* pertenece a la serie de las pequeñas óperas compuestas por Manuel García en torno a 1830, poco tiempo antes de su muerte. Los destinatarios eran sus alumnos de canto, a los que verosímilmente acompañaba al piano su hija Pauline (la futura Viardot). Según la memoria familiar, componía mientras daba sus lecciones, “escribiéndolas encima del piano”. *I tre gobbi* levanta el velo sobre un lienzo desconocido del repertorio lírico: el de las pequeñas óperas representadas en un marco privado o semiprofesional —Pauline Viardot se convertirá en heredera de esta práctica con sus propias composiciones—. *I tre gobbi* invita así a

descubrir los espacios privados y mundanos donde se anima la vida musical, al lado de los lugares públicos institucionales. Como muchos cantantes o compositores de su tiempo, Manuel García se situó en la confluencia de esos espacios durante su carrera parisina.

## EL PARÍS DE LOS SALONES

Los salones eran lugares conocidos por Manuel García, que ya había sido acogido en la tertulia de la cantante y compositora Sophie Gail a su llegada a París, en los años 1808-1810<sup>2</sup>. Esta tertulia de artistas reinaba al lado de los salones aristocráticos, de los salones institucionales (el de una embajada, por ejemplo) o de los salones literarios (como el de la novelista y dramaturga Sophie Gay)<sup>3</sup>. Se alcanza un altísimo nivel profesional en

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

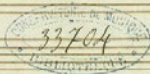


*Un avvertimento  
ai gelosi  
musica di Manuel Garcia.*

*Con accompagnamento di piano.*

*Opera per societa.*

*ann 1831.*



Ms. 8380

algunos de esos lugares de élite donde quiere afirmarse un gusto musical más puro que en los conciertos públicos. Así, el crítico musical François-Joseph Fétis afirma, respecto al cantante Garat al final de su carrera (murió en 1823): “Algunos salones privilegiados se convirtieron en el escenario restringido de sus éxitos. Su auditorio reducido a unos cuantos artistas y a aficionados distinguidos, era poco numeroso; pero los aplausos, dados en todo momento y con convicción, son más halagüeños que los que se arrancan al capricho de la multitud ignorante”<sup>4</sup>. En su folletón musical del *Journal des Débats*, el 12 de marzo de 1824, el compositor, arreglista y crítico Castil-Blaze da cuenta de la

elevación del nivel musical de las veladas privadas en los salones:

... el arte musical hace progresos inmensos entre nosotros, en todas partes donde su desarrollo no se ve contrariado. Comparen los conciertos particulares de nuestros días con las veladas musicales del tiempo pasado. Antaño la insípida romanza y su larga serie de *couplets*, la canción y sus estribillos de taberna, y el nocturno a dos voces tenían el derecho exclusivo de hacerse oír en los salones. Ahora las arias de la gran escuela, los dúos, los tríos, los cuartetos de la ejecución más brillante y más difícil no asustan a nuestros aficionados; todas las veladas musicales se concluyen con un fi-

Manuel García, *Un avvertimento ai gelosi, con accompagnamento di piano. Opera per societa*. Partitura manuscrita, 1831. Bibliothèque nationale de France (Paris).

nal pomposo, un coro de Gluck o de Haydn. El sexteto de *Così fan tutte*, los salmos de Marcello se dicen con tanta exactitud como precisión, y son aplaudidos por una sociedad que sabe apreciar las cosas bellas.

El mismo Castil-Baze publica una serie de recopilaciones de fragmentos de canto francés como *Le Gluck des concerts* o *Le Dalayrac des concerts*. Este último lleva como subtítulo: “Recopilación de arias, escenas, dúos, tríos, cuartetos, coros de óperas francesas de este ilustre maestro que pueden ejecutarse en los salones, reducidos con acompañamiento de piano y transportados cuando la elevación demasiado grande del diapason lo ha exigido”<sup>5</sup>. Podemos imaginar que los fragmentos separados para canto y piano o arpa de la ópera cómica de García *Le Prince d'occasion*, editados por Momigny en París, también alimentaron el repertorio de los salones burgueses y aristocráticos.

Sin duda, el salón del que Manuel García pudo sentirse más próximo fue el de su alumna, la condesa Merlin (María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, 1789-1852). En su salón de la rue de Bondy (hoy rue René-Boulanger), la condesa Merlin recibe los días “grandes” y los “pequeños”. Los primeros están consagrados a conciertos que, en la década de 1830, logran una fama internacional: “Sus conciertos eran célebres en toda Europa, y no venía músico a nuestra casa sin que se creyera obligado a presentarse en ella,

a fin de recibir su pasaporte de celebridad”<sup>6</sup>. Por eso el salón se convierte en la antecámara de las instituciones musicales y líricas de la capital para los músicos recién llegados a París o para las glorias en ciernes; “establecen el vínculo entre el espacio privado y el espacio público”<sup>7</sup>. Imaginemos una velada musical en casa de la condesa Merlin a principios de los años 1830: “Rossini, que, con pleno derecho, se había declarado el maestro de la música, se encargaba del piano”<sup>8</sup>; ahí se escucha a María Malibrán, cuya carrera había ayudado a lanzar la condesa, pero también al bajo Luigi Lablache, a los tenores Rubini y Mario, o incluso a la diva Fanny Persiani. Los profesionales y las vedettes del Théâtre-Italien o de la Ópera no son los únicos que brillan allí: “A todas estas estrellas brillantes se unían algunos talentos más humildes, y todos los cantantes de ambos sexos del mundo que había en París intrigaban para formar parte de los coros que completaban esos magníficos conciertos [...]”<sup>9</sup>.

### MÚSICA EN EL ESPACIO PÚBLICO: CONCIERTOS ESPIRITUALES, SOCIEDADES Y TEATROS

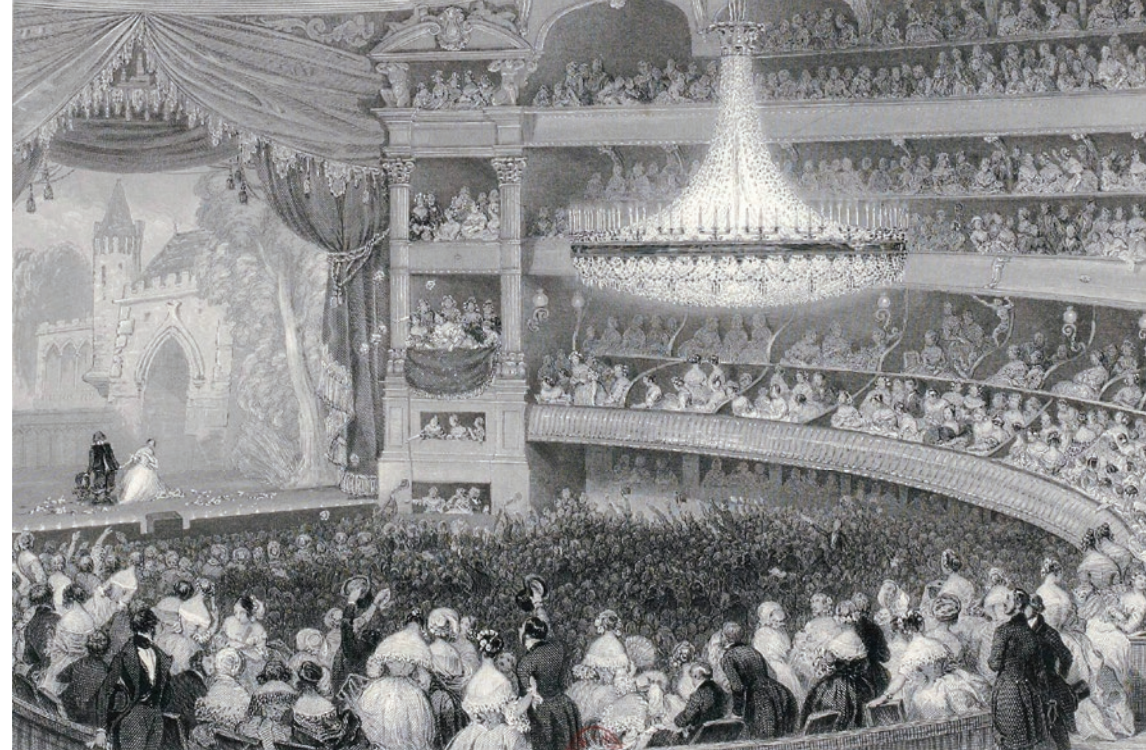
Al lado de esos espacios privados, la vida musical parisina se desarrolla en los lugares públicos de la capital. Por supuesto, se oyen conciertos en la iglesia, donde los cantantes líricos pueden cantar melodías cercanas al repertorio profano de la época. En cuanto a los conciertos públicos, habían quedado desorganizados durante el cambio de régimen de 1815, a principios de la Restauración, con el cierre temporal del Conservatorio. Se reanudan y se desarrollan en los años 1820. En el periodo de Pascua, los teatros líricos programan



“conciertos espirituales”: por ejemplo, la Ópera ofrece en 1824 el *Ave verum* de Mozart, extractos de la *Misa en Do*, así como la *Sinfonía n.º 1* de Beethoven<sup>10</sup>. El mismo año, el joven Liszt, de trece años, da allí conciertos, igual que otros músicos como Ignaz Moschelès o Louis Spohr. Manuel García se presentó en esos “conciertos espirituales” parisinos; por ejemplo, el 29 de marzo de 1820, en la Académie Royale de Musique: canta “Per la patria”, aria de Mayer [sic], así como el “duo della Camilla” de Paër, con el bajo Lavasseur<sup>11</sup>. Antes encontramos el nombre de García en el programa de numerosos conciertos parisinos: en abril de 1810 canta en el Théâtre de l’Impératrice un dúo de Paisiello durante un “gran concierto vocal e instrumental”<sup>12</sup>; en diciembre de 1817 interpreta un aria de Paër y un dúo de Generali en la Salle des Menus-Plaisirs durante un concierto de caridad puesto bajo la protección de la duquesa de Duras<sup>13</sup>; en marzo de 1823, es en un concierto organizado por el violonchelista Bernard Romberg donde se presenta García<sup>14</sup>. Uno de los principales acontecimientos en la vida musical de la Restauración es la fundación, en 1828, de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio gracias al director de orquesta Habeneck. La institución debe dar seis conciertos públicos al año. El primero se abre, el 9 de marzo de 1828, con la *Sinfonía n.º 3*, “*Heroica*” de Beethoven: esa sociedad “desempeñó un papel decisivo para la introducción y el conocimiento de la música alemana en Francia en el siglo XIX”, abriendo “unos horizontes hasta entonces insospechados” para los jóvenes artistas<sup>15</sup>. En cuanto a la música de cámara, se beneficia de la acción del violinista Pierre Baillot, que da ciento cincuenta y

cuatro sesiones entre 1814 y 1840 en diferentes lugares, salones de palacios particulares o de fabricantes de instrumentos. En la *Revue musicale* del 27 de febrero de 1830, Fétis saluda “las veladas de Baillot, donde la perfección de ejecución alcanzaba a menudo lo sublime”, “único asilo que quedaba en París para el género clásico del cuarteto o del *quintetti* [...]”<sup>16</sup>.

Aunque la vida musical parisina crece y se renueva de los salones a los conciertos, permanece imantada por esos tres polos principales que constituyen los tres teatros líricos de la capital bajo la Restauración: el Théâtre Royal de l’Opéra-Comique, la Académie Royal de Musique (Opéra) y el Théâtre Royal Italien. En la Opéra-Comique, instalada en el Théâtre Feydeau hasta 1829, se mantiene un repertorio medio hablado, medio cantado, que Manuel García conoce desde el inicio de su carrera y que difundió incluso en Madrid, si creemos a Fétis: “Puso de moda las pequeñas óperas cómicas de uno o dos actos, semejantes a las que entonces se representaban en Francia, y cuyos libretos eran casi todos traducidos del francés”<sup>17</sup>. Cuando compuso su ópera bufa *Il califfo di Bagdad* (estrenada en Nápoles en 1813, representada en el Théâtre-Italien de París en 1817), García se reapropió de forma original de la obra de uno de los maestros de la ópera cómica francesa, François Adrien Boieldieu, cuyo *Calife de Bagdad* data de 1800<sup>18</sup>. Para la Opéra-Comique de París, García compone dos obras, sin conseguir un gran éxito: *Le Prince d’occasion ou le Comédien de province*, estrenada el 15 de diciembre de 1817, solo conoce veinticuatro representaciones. El juicio crítico es moderado: “Nada de vano despliegue de ciencia, de canto, de gracia, de frescura,



Charles Mottram (1807–1876) (grabador), ‘Ovación para un actor’. Litografía que muestra el interior del Théâtre-Italien (Salle Ventadour) de París, publicada en Aubert & Compagnie, Place de la Bourse, París, 1 de julio de 1842. Bibliothèque nationale de France (París).

y una estimulante originalidad”, anota la *Gazette de France* (22 de diciembre de 1817), pero lamenta que los fragmentos musicales no siempre estén bien ligados a la acción escénica. *Les Deux Contrats de mariage*, escrito para hacer brillar la voz del tenor Ponchard, solo aparece tres veces en escena en marzo de 1824<sup>19</sup>. El juicio de la prensa es en este caso sin paliativos: “Quizá fuera severo decir que la nueva pieza de los señores Planard y García es mala; es peor que eso, es mediocre, y de ese género de mediocridad que solo excita el hastío [...]” (*Le Constitutionnel*, 8 de marzo de 1824). La obra mayor de la época es con diferencia *La Dame blanche* de Scribe y Boieldieu, que, en 1825, a la vez que hace sentir al público un doble escalofrío escocés (Walter Scott) y rossiniano, funda la nueva matriz dramática de la ópera cómica francesa.

El compositor Manuel García ya no vuelve a lograr un éxito duradero en la Ópera de París, donde estrena dos óperas en tres actos, respectivamente el 7 de febrero de 1821 y el 26 de junio de 1822: *La Mort du Tasse* y *Florestan ou le Conseil des Dix*. La primera de estas dos obras, cantada por el tenor Nourrit, recibe los aplausos del público<sup>20</sup>, en particular durante el duo “Ô moment plein d’attraits” que “reúne todo, la melodía, la expresión, el movimiento”, mientras que el ballet no es “la parte fuerte de esta composición” (*Journal des Débats*, 9 de febrero de 1821). La crítica saluda una música “dramática”, “muy bien apropiada al tema” (*Le Constitutionnel*, 9 de febrero de 1821) y “capaz de elevarse a los grandes fragmentos de expresión” (*La Quotidienne*, 9 de febrero de 1821). *Florestan*, en cambio, cantado por Nourrit, Déryvis y Branchu, tres vedetes de la Ópera, fue recibida con frialdad. La prensa critica la precipitación con que ha sido escrita la partitura: “El señor García tiene demasiado gusto, demasiado talento para componer mala música; pero temo que trabaja demasiado deprisa para hacerla buena” (*Le Constitutionnel*, 1 de julio de 1822). “El señor García ha confiado demasiado en su facilidad, o en su memoria” (*Journal des Débats*, 28 de junio de 1822). La institución languidece en esos momentos, abandonada a menudo por el público antes de que Rossini haga oír en ella una modernidad musical entonces inaudita adaptando en francés *Maometto secondo* (*Le Siège de Corinthe*, 1826) y *Mosè in Egitto* (*Moïse et Pharaon*, 1827), antes de su *Guillaume Tell*, escrito directamente para París en 1829. En 1828 tuvo lugar otra revolución con *La Muette de Portici*, de Scribe y Auber, acta de nacimiento de la gran ópera romántica francesa en cinco actos.

El teatro lírico parisino al que sigue vinculado el nombre de Manuel García es el Théâtre-Italien, templo de la música rossiniana y del canto belcantista. Según el periódico *Le Drapeau blanc* (20 de enero de 1820), “una de las condiciones del compromiso de García con ese teatro es dar cada año una representación a beneficio suyo. Para estar seguro de ofrecer al público una obra que lo agrade, García la compuso él mismo”. Crea, en efecto, un *dramma giocoso* en dos actos, *Il fazzoletto*, el 23 de marzo de 1820, al mismo tiempo que encarna el papel principal de Acmet III al lado de la cantante Giuseppina Ronzi De Begnis<sup>21</sup>. La recepción crítica en la prensa parisina es moderada: *Le Camp volant* (24 de marzo de 1820) destaca un “duo de mujeres en el primer acto”, un “final que es armonioso y culto”, un “aria de la prima donna en el segundo”; “El resto, lleno a menudo de melodía y de encantos, pero desprovisto de expresión dramática, ha agradado menos”. A *Le Fanal des théâtres* (24 de marzo de 1820) la música le parece “fundamentalmente monótona”.

Como cantante, García había debutado en el Théâtre-Italien de París el 11 de febrero de 1808 en la *Griselda* de Paër y en ese lugar conoció algunos de sus mayores momentos de gloria, como cuando regresó a finales de octubre de 1819 para el estreno de *Il barbiere di Siviglia*. Para la temporada de invierno 1829-1830, cuando obtiene un último contrato en el Théâtre-Italien, García lleva seis años sin cantar en París (debido, sobre todo, a su gira por Estados Unidos y México). Reaparece como Almaviva en una nueva producción de *Il barbiere* a partir del 24 de septiembre. El público lo cubre de aplausos, pero la prensa se aflige constatando el deterioro de sus medios vocales, su dificultad para

mantener las notas largas sin recurrir a la vocalización. Luego retoma su papel de Norfolk de *Elisabetta, regina d’Inghilterra* el 22 de octubre, el papel protagonista de *Don Giovanni* el 23 de noviembre, al lado de su hija María Malibrán, que encarna a Zerlina. Los dos están juntos en escena el 21 de diciembre de 1829 para una representación excepcional a beneficio de

García: el segundo acto de *Tancredi*, con Malibrán en el papel principal, precede al primer acto de *Don Giovanni* que reúne a padre e hija<sup>22</sup>. Es el canto del cisne de Manuel García cuyos últimos años de vida, antes de su muerte ocurrida el 10 de junio de 1832, están consagrados a la enseñanza y a la composición de sus óperas de salón, entre ellas *I tre gobbi*.

#### NOTAS

1. Louis Hérítte de La Tour, *Mémoires de Louise Hérítte-Viardot. Une famille de grands musiciens*, París, Stock, 1922, p. 9.
2. Según Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, París, Fayard, 1986, p. 234.
3. Véase Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, París, Fayard, 2003, p. 116.
4. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, París, Firmin Didot, 1866, t. III, p. 461.
5. Hervé Lacombe, “Les salons”, en *Histoire de l’opéra français. Du Consulat aux débuts de la IIIe République*, París, Fayard, 2000, pp. 1048-1049.
6. Comtesse de Bassanville, *Les Salons d’autrefois. Souvenirs intimes*, París, Librairie H. Anié, [sin fecha], 2ª serie, p. 111.
7. Joël-Marie Fauquet, “Entrer dans la carrière...”, en *Histoire de l’opéra français...*, p. 115.
8. Comtesse de Bassanville, *Les Salons d’autrefois...*, p. 112.
9. Ibid., p. 113.
10. Según Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, p. 238.
11. Según Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, Lyon, Symétrie & Palazetto Bru-Zane, 2008, t. IV, pp. 395-396.
12. Según el *Journal des Débats*, 9 de abril de 1810 y el *Journal de l’Empire* del 12 de abril de 1810 (que precisa que García canta un aria compuesta por él, no tiene “una voz agradable” pero “es músico”).

13. Según el *Journal de Paris* del 21 de diciembre de 1817.
14. Según el *Journal des Débats* del 14 de marzo de 1823.
15. Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, p. 240.
16. Citado por Joël-Marie Fauquet, “Les sociétés de musique de chambre”, en *La Musique en France à l’époque romantique, 1830-1870*, París, Fayard, 1991, p. 172.
17. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens...*, t. III, p. 403.
18. Véase Céline Frigau, “Recitar parlando dans *Il Califfo di Bagdad* de Manuel García: ‘Y por primera vez, en el teatro italiano, se ha oído hablar’”, en *Musique et Littérature*, bajo la dirección de Aude Locatelli, Presses universitaires de Provence, 2011, pp. 163-182.
19. Según Olivier Bara, *Le Théâtre de l’Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d’un genre moyen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2000, p. 112.
20. *La Mort du Tasse* se estrenó en la Sala Favart, más pequeña, en espera de la reapertura de la Ópera. La crítica se pregunta si la música de García habría sido apropiada para esa gran sala.
21. El tema de *Il fazzoletto* está sacado de una comedia estrenada en el Théâtre de la Gaité, en París, en 1817: *Le Mouchoir ou l’Odalisque volontaire de Bilderbeck y Duperche*. Según *Le Courier des spectacles* del 24 marzo de 1820, la ópera de García habría sido destinada inicialmente al Théâtre-Italien de Londres.
22. Según Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831...*, t. VIII.





# Goldoni y García

## Aproximación a un texto breve con larga historia

Víctor Pagán

*Colaborador del Teatro de la Zarzuela*

En la literatura en general, y en el teatro en particular, algunos temas, personajes y argumentos se repiten hasta la saciedad. Por eso encontramos que hay autores que en distintas épocas retoman algo de otro escritor para plasmarlo de forma distinta, más acorde con la época de su lector o de su público. Por ejemplo, sabemos que la trama de *Il finto sordo* [El sordo fingido] de Manuel García (1775-1832) —recuperada hace dos temporadas en una coproducción de la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela— se inspira por igual en obras líricas de autores de otras épocas<sup>1</sup>. Algo parecido pasó antes

con el libreto de *Le cinesi* [Las chinas] de Pietro Metastasio, que también generó una cadena de relaciones con otras obras líricas hasta llegar a la versión de García —recuperada hace tres temporadas en otra coproducción de las mismas instituciones—<sup>2</sup>. Y ahora nos encontramos con el veneciano Carlo Goldoni (1707-1793) y su texto para *I tre gobbi* [Los tres jorobados], o sea, *La favola de' tre gobbi* [La fábula de los tres jorobados], que es el título original, que tiene una historia bastante parecida a las de las otras dos óperas de cámara de García, pero también sus propias particularidades.

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



## TEATRO BREVE GOLDONIANO

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

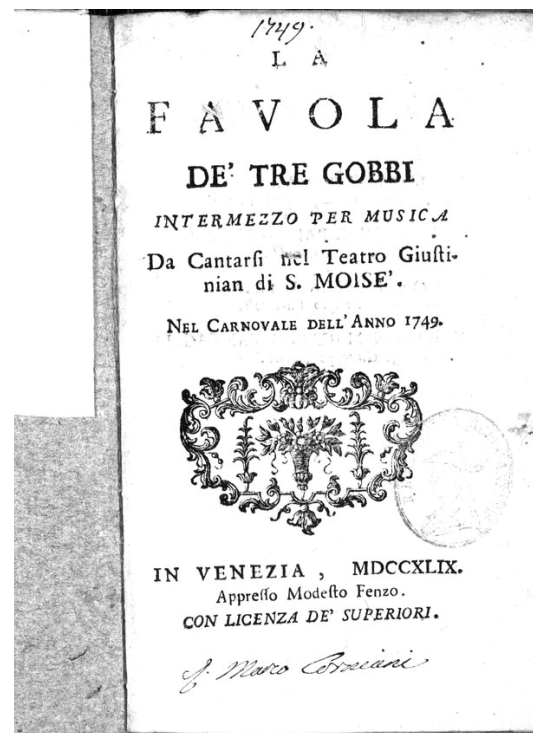
A lo largo de su dilatada trayectoria, Goldoni tuvo una producción muy abundante, lo que le permitió experimentar y crear nuevas formas de entender el teatro en verso o prosa, lírico o declamado. Contribuyó con su trabajo a reformar el teatro en Italia, dándole una profundidad y una nueva concepción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

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

Excluyendo los dos primeros libretos de 1732, que están perdidos, los siguientes ocho intermedios —escritos para la compañía de Giuseppe Imer entre 1734 y 1736— están pensados más para actores que para cantantes; por eso, los recitativos tienen más importancia que los números cantados. Frente a ellos encontramos *La favola de' tre gobbi* (1749), de la que podemos afirmar que es el primer intermedio interpretado por cantantes profesionales de los teatros de Venecia, por lo que el texto presenta unas características determinadas que veremos más adelante. También se conocen otros cuatro intermedios que pertenecen al posterior periodo de Roma y están escritos para grupos de actores aficionados, que en realidad eran aristócratas cultos que se divertían haciendo teatro.

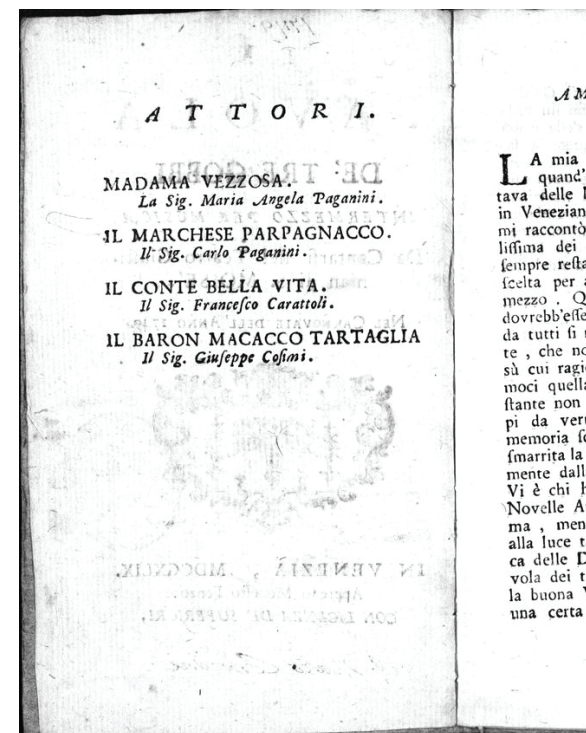
Conviene siempre tener presente que los intermedios se crearon para intercalarse en los entre actos de otras obras serias declamadas; esta fórmula de teatro serio con entre actos cómicos —muy similar a lo que ocurría en el teatro de los Siglos de Oro en España— forma todo un espectáculo teatral que hoy parece no tener vigencia. Repasemos las características de los que creó Goldoni.

La compañía de Giuseppe Imer estaba formada por actores con mucha volun-



Carlo Goldoni (1707-1793) (libretista), Vincenzo Ciampi (1719-1762) (compositor), Frontispicio y reparto del intermezzo *La favola de' tre gobbi*. Impreso, 1749 (Venecia, Modesto Fenzo). Biblioteca Nazionale Braidense (Milán).

tad, pero no por cantantes profesionales. Estamos en los inicios de la carrera de un autor joven y poco conocido en los años treinta del siglo XVIII. Pues bien, algunas de estas obras breves de juventud se pueden considerar pequeñas comedias con buenas escenas que dan variedad y riqueza a las interpretaciones de los cómicos —escenas de enamorados, de equívocos y disfraces—, como ocurre en *La cantatrice*, *La pupilla*, *L'ippocondriaco*, *Il filosofo* o



*Monsieur Petiton*. En algunas hay personajes bastante bien dibujados que hablan en dialecto veneciano (o en recreaciones teatrales de algún dialecto); es el caso de *La birba*, *Il gondoliere veneziano*, *L'amante cabala* o *Amor fa l'uomo cieco*. En fin, Goldoni experimenta con las costumbres sociales y amorosas del momento en un microcosmos teatral, así como con el dialecto veneciano.

El propio Goldoni nos indica en el prólogo de este intermedio que “cuando era niño, mi muy querida señora abuela solía contarme cuentos o historias, que en veneciano se llaman fábulas. Entre otras cosas, me contó varias veces una muy buena sobre los tres jorobados, que siempre he retenido en la memoria y que



ahora he escogido como argumento para este intermedio”<sup>3</sup>. Esta historia la contaban mujeres y niños, pero como no estaba reflejada por escrito se iba perdiendo, así que él la escoge para recuperarla y fijarla en un texto de teatro. Tan entusiasmado está con la obra que llega a escribir: “¡Tres jorobados enamorados de una mujer! ¡Oh, qué buena fábula! Una mujer atrae a tres hombres! ¡Oh, qué buena historia!”<sup>4</sup>.

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

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

## CORPUS GOLDONIANO

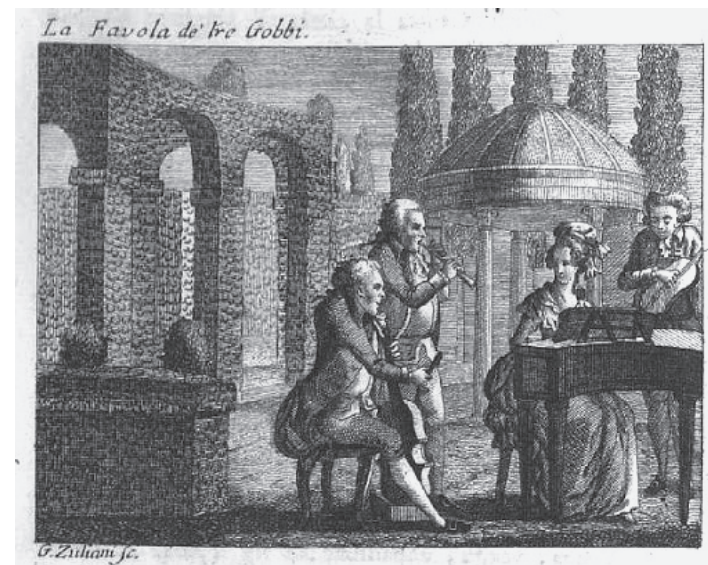
Cuando entramos ya en los intermedios situados en la década de los cuarenta, encontramos divertidas obras llenas de vida, donde las mujeres gozan de claro protagonismo; avanzan muchos de los elementos que se repetirán en obras

como *La favola de’ tre gobbi* y que, al igual que otros textos teatrales, satirizan de forma graciosa una de las costumbres de la nobleza ociosa: la del cortejo o caballero acompañante<sup>5</sup>. Goldoni nunca llegará a convertirse en un autor cínico o sarcástico, ni le hará falta, dada su personal visión de la vida con nuevas normas de sociabilidad de los ilustrados burgueses. Y aunque el personaje de Madama Vezzosa está aún algo lejos de sus mejores creaciones femeninas, es un divertido precedente de la Mirandolina de *La locandiera* o de la Rosaura de *La vedova scaltra*. La finalidad de esta traviesa dama es manipular a sus pretendientes con mentiras y engaños, así que prima el deseo de diversión y no el de crítica social.

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

Los tres años siguientes Goldoni logró consolidarse como un escritor que trabajaba más los personajes y menos

Giuliano Zuliani  
(c. 1730-c. 1814)  
(grabador), Pietro  
Antonio Novelli  
(1729-1804) (dibujo),  
Escena final del  
intermezzo *La favola  
de’ tre gobbi* de Carlo  
Goldoni. Estampa  
al buril, 1794 (Opere  
teatrali, vol. XXXV.  
Venecia, Antonio  
Zatta e hijos). Casa-  
Museo Goldoni.  
Palazzo Rizzo-  
Centani (Venecia).



las máscaras<sup>6</sup>, realizando una propuesta innovadora desde el punto de vista de la dramaturgia. A ello hay que añadir que el intermedio, hasta ese momento asociado a las óperas, cambió en manos de Imer, que prefirió incluirlo como entretenimiento musical en los espectáculos de obras teatrales declamadas, creando así un espectáculo variado y más completo.

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

Estas escenas domésticas creadas por Goldoni, igual que las de sus futuras comedias, impactaron en la sociedad del momento hasta el punto de saltar de la

escena y aparecer reflejadas en la pintura de género de su contemporáneo Pietro Longhi.

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

*Del sig. dottore Carlo Goldoni fra gli arcadi  
Polisseno Fegejo al signor Pietro Longhi veneziano  
celebre pittore*

Longhi, tu che la mia Musa sorella  
chiami del tuo pennel che cerca il vero,  
ecco per la tua man, pel mio pensiero,  
argomento sublime, idea novella.

Ritrar tu puoi vergine illustre e bella,  
di dolce viso e portamento altero:





Charles-Joseph Flipart (1721-1797) (grabador), Pietro Longhi (1733-1813) (composición), Joseph Wagner (1706-1780) (dirección), *La declaración y La lección*.  
 Davison Art Center, Weleyan University (Connecticut).





pinger puoi di Giovanni il ciglio arciero,  
che il dardo scocca alla gentil donzella.

Io canterò di lui le glorie e il nome,  
di lei la fè, non ordinario vanto;  
e divise saran fra noi le some.

Tu coi vivi colori, ed io col canto:  
io le grazie dirò, tu l'aure chiome:  
e del suo amor godran gli sposi intanto.<sup>7</sup>

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

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

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

con los nuevos libretos que escribe para el teatro comercial.

### REPRESENTACIONES DE UNA PARTICULAR OBRA MENOR

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

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

A partir de entonces, los Paganini hacen suya la pieza y la vuelven a representar en 1750 en la Arena de Verona, y en los teatros Obizzi de Padua y Príncipe de Carignano de Turín; y en 1751 en el de la Pérgola de

Florenia. En Turín, *I tre rivali in amore* se presenta como díptico escénico con *Le cinesi*. A partir de aquí, el título, unas veces retocado o ampliado, aparece durante varias décadas en el repertorio de otras compañías como *Li tre gobbi* o *Li tre gobbi rivali amanti di madama Vezzosa* en plazas como Módena, Ferrara o la propia Venecia. Más adelante vuelve a aparecer como *I tre gobbi rivali in amore* o *I tre gobbi rivali innamorati* en el Carnaval de 1773 en Parma, con los añadidos de un nuevo personaje femenino; en 1782 como *Li tre difettosi rivali in amore* en Venecia con algunos añadidos y una supuesta nueva autoría del texto por parte de Giuseppe Petrinni; y en 1783 como *I tre gobbi* en Nápoles con otros añadidos de texto y de música de distintos autores. Aunque Ciampi es un compositor plasentino poco conocido, está vinculado con la escuela napolitana y colaboró con Goldoni en 1748 con *I tre gobbi* y en 1761 con *L'amore in caricatura*.

Stiffoni también afirma que esta fábula para cuatro voces con música de Ciampi es el intermedio goldoniano más representado en el resto de Europa en el siglo XVIII. En 1749, el mismo año del estreno de *I tre gobbi*, Ciampi viajó a Londres con la compañía del empresario Giovanni Francesco Croza en calidad de compositor y director musical. Y según las noticias que se conservan, en su primera temporada representa obras cómicas italianas en el King's Theatre, donde lleva a escena *Gli tre cicisbei ridicoli*. Además, como ya sabemos, los Paganini llevaban el intermedio en su repertorio, así que es muy probable que fueran ellos los protagonistas de la representación que tuvo lugar en 1754 como *Die drei Bucklichten* en el palacio de Sanssouci en Postdam. Y, en 1758, otra compañía que no conocemos representó la obra como *Li tre gobbi rivali amanti di madama Vezzosa* en Múnich. En cambio, sí sa-

bemos que fue la compañía del empresario Angelo Mingotti la que escenificó el mismo título como *Madama Vezzosa* en Viena (1759), Praga (1760), Bonn (1764) y Bruselas (1766). Asimismo, se conocen los datos necesarios para confirmar que la obra se hace en 1759 como *Les trois bossus*, con música de Catterino Cavos, en San Petersburgo<sup>10</sup>; que Antoine-François Riccoboni preparó una parodia en 1762 como *Les trois bossus* o *Les bossus rivaux* en la Comédie-Italienne en París; y que en 1772 se hace como *Li tre gobbi* o *sia Gli amori di madama Vezzosa* en los Países Bajos.

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

El último ejemplo de la recepción de este simpático libreto será, precisamente, la composición que Manuel García escribiera en París entre 1830 y 1831. La obra se presenta ahora como una ópera de salón, no como un intermedio en un espectáculo de mayores dimensiones, lo que implica una transformación del tipo de espacio, del intérprete y del público al que estaba destinada. El libreto, concebido originalmente como parte de





Pietro Longhi  
(1733-1813),  
*El encuentro*. Óleo  
sobre lienzo,  
c. 1746. The  
Metropolitan  
Museum of Art  
(Nueva York).

un espectáculo de teatro declamado en un recinto comercial veneciano —o italiano— e interpretado por miembros de una compañía cómica, pasa ahora al salón burgués parisino para ser cantado por un pequeño grupo de estudiantes de canto del “Grand García”, y de ahí a estas nuevas representaciones como parte del proyecto Teatro Musical de Cámara.

### GOLDONI EN MANOS DE GARCÍA

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

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

sale verdaderamente como un método de *bel canto*”<sup>12</sup>.

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

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

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

Y así como trabaja con el texto, hace García con la música. La libertad con la que prepara estas óperas de cámara resulta indispensable para entender su concepción teatral; no se ciñe a modas comerciales

como en las décadas anteriores, solamente a sus criterios didácticos, estéticos y musicales. De todas maneras, el español preparará esta ópera de cámara con un claro gusto *vintage*, pero con el fin de recrear fórmulas teatrales experimentadas, aunque ya menos presentes en los modelos de la comicidad romántica. Hay que tener presente esa libertad para entender que su obra tiene una clara utilidad artística. Y es que este *homme pittoresque* que es García había sabido aprovechar buena parte de su experiencia como intérprete para educar a sus hijos y seguía empleando esa misma sabiduría y refinamiento para educar a un selecto grupo de alumnos. El profesor, el compositor y el intérprete son uno al realizar un concienzudo trabajo vocal y literario plenamente romántico del que lógicamente carecía el intermedio original del siglo XVIII. Por eso Goldoni, en manos de García, resulta entonces, pero también aquí y ahora, una propuesta novedosa.

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

## NOTAS

1. “El finto sordo una tradición centenaria”, en *Teatro Musical de Cámara* (10): ‘*Il finto sordo*’, Madrid, Fundación Juan March, 2019, pp. 54-57.
2. “Historia del libreto: las versiones de *Le cinesi*”, en *Teatro Musical de Cámara* (6): ‘*Le cinesi*’, Madrid, Fundación Juan March, 2017, pp. 64-67.
3. Carlo Goldoni, *Opere complete di Carlo Goldoni*, vol. X, Venecia, 1910, p. 269.
4. Ídem.
5. Esta práctica se inició con la moda del caballero acompañante del que disfrutaban las damas de la aristocracia; esto les dio la oportunidad a las mujeres de entablar amistad con personas ajenas a su entorno familiar y de ampliar sus conocimientos con la conversación, facilitando su acceso al mundo de la cultura.
6. Sin embargo, a lo largo de los siglos y en el presente, existe la tendencia equivocada de querer ver a Goldoni como un autor de máscaras, así lo quisieron entender muchos en París en su época, y menos como un verdadero escritor de la nueva comedia burguesa.
7. [Del Sr. Doctor Carlo Goldoni, Polisseno Fegejo para los arcades, al señor Pietro Longhi, célebre pintor veneciano
- Longhi, tú que a mi Musa la llamas hermana de tu pincel que la verdad busca, he aquí para tu mano, para mi pensamiento, un tema sublime, una idea nueva.

Tú puedes retratar a una joven ilustre y bella, de rostro dulce y porte altivo: puedes pintar el ojo de arquero de Juan, que le dispara el dardo a la gentil doncella.

Yo cantaré la gloria y el nombre de él, de ella la fe, mérito nada ordinario; y así nos dividiremos el trabajo.

Tú con colores vivos y yo con poesía: yo de su gracia hablaré; tú, de sus rubias cabelleras: y mientras los esposos de su amor gozarán.]

8. Carlo Goldoni, “Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da Giambattista Pasquali, 1761-1778”, en Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, vol. I, edición de Giuseppe Ortolani, Venecia, Municipio de Venecia, 1907-1952, pp. 621-757.

9. Gian Giacomo Stiffoni, “Introduzione”, en Carlo Goldoni, *Intermezzi e farsette per musica*, edición de Anna Vencato, Venecia, Marisilio.

10. La obra de Cavo, traducida al ruso, se llegó a representar en 1808 como *Tri brata gorbuni* en la misma ciudad de San Petersburgo.

11. James Radomski, “Le cinesi: algunas claves para su escucha hoy” (trad. de Adrijana Jerkić), en *Teatro Musical de Cámara* (6): ‘*Le cinesi*’, Madrid, Fundación Juan March, 2017, pp. 48-53.

12. Teresa Radomski, “Bel canto en el salón parisiense: *Il finto sordo* de Manuel García” (trad. de Luis Gago), en *Teatro Musical de Cámara* (10): ‘*Il finto sordo*’, Madrid, Fundación Juan March, 2019, pp. 67-68.







# I TRE GOBBI

Ópera de salón con música y texto de Manuel García,  
basada en el intermezzo *La favola de' tre gobbi* de Carlo Goldoni

## PERSONAJES

Madama Vezzosa, soprano

El conde Bellavita, tenor

El barón Macacco, barítono

El marqués Parpagnacco, bajo-barítono

Un criado que no habla, actor

*Revisión y traducción de Beatrice Binotti*

Pietro Longhi (1733-1813), *La visita*. Óleo  
sobre lienzo, c. 1746. The Metropolitan  
Museum of Art (Nueva York) .



# ATTO PRIMO

Camera con due porte.  
Sorte Madama Vezzosa con un servitore.

## N° 1. Introduzione

MADAMA VEZZOSA  
Sì lo so, non replicar,  
tutti muoiono per me;  
Poverini! Sai perché?  
Perch'io sono la Vezzosa,  
tutta grazia e spiritosa.  
Che! Tu ridi? Ignorantaccio!  
Chiedi a tutta la città,  
se dich'io la verità.  
(Parte il servo.)

## Recitativo

MADAMA VEZZOSA  
Per tutte le botteghe  
so che di me si parla;  
per le vie, per le piazze e per le case,  
in ogn'angolo al fin della città,  
non si fa che parlar di mia beltà.  
(Torna il servo e le parla piano.)  
Come? Chi è? Il marchese Parpagnacco?  
Venga, venga, è padrone.  
(Parte il servo.)  
Costui fa il signore,  
benché nato villan, ma non importa oggi;  
ha denaro in quantità,  
porta nel suo taschin la nobiltà.  
(Viene il marchese Parpagnacco.)

## N° 2. Duetto

PARPAGNACCO  
Riverente a voi s'inchina  
il marchese Parpagnacco,  
che ogni sera, ogni mattina  
sempre, sempre vi amerà.

MADAMA VEZZOSA  
Io gli faccio riverenza,  
è il marchese Parpagnacco  
che con quei vezzi rai  
mi fa ogn'ora delirar.

# ACTO PRIMERO

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

## N° 1. Introducción

MADAMA VEZZOSA  
Sí, lo sé, no hace falta que lo repitas,  
todos se mueren por mí;  
¡pobrecitos! ¿Sabes por qué?  
Porque yo soy la más Encantadora,  
toda chispa y gracejo.  
¿De qué te ríes? ¡Palurdo!  
Pregúntale a toda la ciudad  
si digo la verdad.  
(Se marcha el criado.)

## Recitativo

MADAMA VEZZOSA  
Por todos los comercios  
sé que de mí se habla,  
por las calles, por las plazas y por las casas,  
en cada rincón de la ciudad,  
no se hace otra cosa que hablar de mi hermosura.  
(Vuelve el criado y le habla en voz baja.)  
¿Cómo? ¿Quién es? ¿El marqués Parpagnacco?  
Que pase, que pase, está en su casa.  
(Se marcha el criado.)  
Este se hace el señorito,  
aunque nació villano, pero hoy ya no importa;  
quien tiene mucho dinero  
lleva la nobleza en el bolsillo.  
(Entra el marqués Parpagnacco.)

## N° 2. Dúo

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

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

PARPAGNACCO  
Ah, madamina Vezzosa,  
quanto siete omai vezzosa.

MADAMA VEZZOSA  
Caro Parpagnacco mio  
tutto bello e tutto brio,  
ma quel certo non so che,  
che voi sulla schiena avete  
non è nulla, non è niente.

PARPAGNACCO  
Vi dirò che i gran pensieri della mente  
nella schiena fino incurva,  
e mi dà pena fissa incurva,  
e mi dà pena.

MADAMA VEZZOSA  
Vi dà grazia il monticello,  
siete bello, siete bello,  
siete bello, in verità.

PARPAGNACCO  
Il denaro mi fa bello,  
non è niente, non è niente,  
non è niente in verità.

PARPAGNACCO  
Io son ricco, lo sapete,  
ne ho feudi, ne ho campagne  
e palazzi e servitù,  
ne ho carrozze, ori, argenti  
e diamanti, e in contanti  
tanto quanto v'è al Perù.

MADAMA VEZZOSA  
Lei ha feudi, ne ha campagne  
e palazzi e servitù,  
e diamanti, e in contanti  
tanto quanto v'è al Perù.

## Recitativo

PARPAGNACCO  
Una cosa mi manca.

MADAMA VEZZOSA  
E cosa mai,  
poiché avete tant'oro e ricche spoglie?

PARPAGNACCO  
Mi manca... lo dirò: una bella moglie.

PARPAGNACCO  
Ah, madamina Vezzosa,  
sois realmente encantadora.

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

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

MADAMA VEZZOSA  
La montañita os favorece,  
sois guapo, sois guapo,  
sois guapo, en verdad.

PARPAGNACCO  
El dinero me hace guapo,  
no es nada, no es nada,  
no es nada en verdad.

PARPAGNACCO  
Yo soy rico, ya lo sabéis,  
tengo feudos, tengo tierras,  
palacios y servidumbre;  
tengo carrozas, oro, plata  
y diamantes, y todas las monedas  
que hay en el Perú.

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

## Recitativo

PARPAGNACCO  
Una cosa me falta.

MADAMA VEZZOSA  
¿Y qué puede ser,  
dado que tenéis tanto oro y ricos tesoros?

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

MADAMA VEZZOSA  
Una tal donna  
sarà ben fortunata  
se la trovi, signore.

PARPAGNACCO  
Io l'ho trovata!

MADAMA VEZZOSA  
E chi è mai? E chi è mai?  
Sarà sicuro giovine com'è lei,  
graziosa e bella.

PARPAGNACCO  
Lo volete saper? Voi siete quella!

MADAMA VEZZOSA  
Io? Davvero! Lo credo? Oh me felice!  
Oh che sorte! Oh che grazia! Che contento,  
quas'impazzir dall'allegria mi sento.  
(Se mi credi, minchion, la sbagli affè,  
voglio la borsa tua, non voglio te.)

PARPAGNACCO  
Questa vostra allegrezza,  
m'empie il cor di dolcezza;  
sudo, smanio e deliro,  
rido per il contento, e poi sospiro.

**N° 3. Aria**

PARPAGNACCO  
Quegli occhietti belli, belli,  
m'hanno fatto innamorar;  
quei labbretti cari, cari,  
mi potrebbero consolar.  
Quel ch'io vedo e ch'io non vedo,  
mi fa sempre sospirar.  
Occhi vezzosi,  
labbri amorosi,  
via, non mi fate più delirar.  
Sì, vezzosetta,  
cara, caretta,  
io non saprei...  
io non vorrei...  
che tu m'avessi ad ingannar.

**Recitativo**

MADAMA VEZZOSA  
Ah, mio caro Marchese, eh faccia grazia,  
dove ha comprato mai quel bel diamante,

MADAMA VEZZOSA  
Tal mujer  
será muy afortunada  
si la encuentra, señor.

PARPAGNACCO  
¡Ya la he encontrado!

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

PARPAGNACCO  
¿Lo queréis saber? ¡Sois vos!

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

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

**N° 3. Aria**

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

**Recitativo**

MADAMA VEZZOSA  
Ah, mi querido Marqués, eh, haga el favor,  
¿dónde ha comprado ese bonito diamante,

spiritoso e brillante?  
Certamente è un incanto!

PARPAGNACCO  
Le piace?

MADAMA VEZZOSA  
Signor sì, mi piace tanto.

PARPAGNACCO  
Padrona!

MADAMA VEZZOSA  
Mi meraviglio.

PARPAGNACCO  
E via.

MADAMA VEZZOSA  
No certo.

PARPAGNACCO  
Mi fa torto.

MADAMA VEZZOSA  
Ma poi... non vo'... non vo'.

PARPAGNACCO  
E lo prenda...

MADAMA VEZZOSA  
Via, via... lo prenderò.  
*(Viene il servo e parla a Madama.)*  
Con licenza, (il barone Macacco  
mi viene a visitar? Non so che dire;  
farlo indietro tornar non è creanza:  
venga pur, ch'io l'attendo in questa stanza.)  
*(Parte il servo.)*  
Oh gioia mia diletta,  
sono imbrogliata assai, vi è mio fratello,  
uomo senza cervello, e assai manesco,  
se vi vede con me, voi state fresco.

PARPAGNACCO  
Dunque che deggio far?

MADAMA VEZZOSA  
Io vi consiglio,  
per fuggire dal periglio,  
nascondervi colà.

atrevido y brillante?  
¡Ciertamente es precioso!

PARPAGNACCO  
¿Le gusta?

MADAMA VEZZOSA  
Sí, señor, me gusta mucho.

PARPAGNACCO  
¡Sírvase!

MADAMA VEZZOSA  
Me sorprende.

PARPAGNACCO  
Venga.

MADAMA VEZZOSA  
De ninguna manera.

PARPAGNACCO  
Me ofende.

MADAMA VEZZOSA  
Pero luego... no quiero... no quiero.

PARPAGNACCO  
Tómelo...

MADAMA VEZZOSA  
Está bien... lo tomaré.  
*(Entra el criado y habla con Madama.)*  
Con licencia, (¿el barón Macacco  
me viene a visitar? No sé qué decir;  
no es cuestión de mandarle de vuelta:  
que pase, que yo le espero en esta habitación.)  
*(Se va el criado.)*  
Oh, mi querido tesoro,  
estoy en apuros, está aquí mi hermano,  
hombre descerebrado y muy violento:  
sí os ve conmigo, vais listo.

PARPAGNACCO  
¿Qué debo hacer entonces?

MADAMA VEZZOSA  
Yo os aconsejo,  
para huir del peligro,  
que os escondáis allí.



PARPAGNACCO  
Poi, se mi trova?

MADAMA VEZZOSA  
Lasciate fare a me.  
Difendervi prometto.  
*(Si ritira in una camera.)*  
Vi vuol un po' d'ingegno  
a far l'amor con questo e con quell'altro;  
e vi vuol pronto labbro ed occhio scaltro!  
*(Viene il Macacco.)*

MACACCO  
Ma-ma-ma-ma-ma-ma-madama,  
vi chie-chie-chiedo perdono.

MADAMA VEZZOSA  
Del barone Macacco serva sono.

MACACCO  
Co-sa fa-fa-fa-fa-te?

MADAMA VEZZOSA  
Io sto be-be-be-be-bene.

MACACCO  
Non mi co-co-co-co-corbellate.

MADAMA VEZZOSA  
Pensi lei, Signor sì,  
parlo anch'io qualche volta co-così.

MACACCO  
Io son in-na-na-na-morato  
di voi, mia, mia mia be-be-bella,  
viver non po-po-posso  
senza chia-chia-chiamar aita  
da voi, che che che siete la mia vita.

MADAMA VEZZOSA  
(Che ti venga la rabbia.  
Oh che bella figura!  
Questo può dirsi un mostro di natura.)

MACACCO  
Le ra-ga-ga-ga-gazze  
mi co-co-corrò dietro.  
Vorriano ch'io fo-fo-follemente  
le amassi, ma non fa-fa-fanno niente.

PARPAGNACCO  
¿Y luego, si me encuentra?

MADAMA VEZZOSA  
Dejadme a mí,  
prometo defenderos.  
*(Se retira en una habitación.)*  
Hace falta un poco de ingenio  
para hacer el amor con este y con aquel;  
¡y hace falta lengua suelta y mirada astuta!  
*(Entra Macacco.)*

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

MADAMA VEZZOSA  
Al servicio del barón Macacco estoy.

MACACCO  
¿Qué qué qué ha-ha-ha-ha-céis?

MADAMA VEZZOSA  
Yo estoy bie-bie-bie-bie-bien.

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

MADAMA VEZZOSA  
Fijese usted, Señor,  
yo también hablo alguna vez a-así.

MACACCO  
Yo estoy ena-na-na-morado  
de vos, hermosa mí-mí-mía,  
vivir no pue-pue-puedo  
sin pe-pe-pe-pe-pedir vuestra ayuda,  
por-por-por-porque sois mi vida.

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

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

N° 4. Aria

MACACCO  
Sono ancora raga-ga-gazzo,  
non ci penso un ca-ca-cavolo,  
le ma-ma-mando tutte al diavolo  
que-queste donne bu-bu-bugiarde,  
e ma-maliarde se-senza pietà.  
Per voi sola divengo pa-pazzo  
e vi voglio be-be-be-be-bene;  
e di ca-ca-ca-cavarmi di pene  
mi farete la ca-carità.

Recitativo

MADAMA VEZZOSA  
Caro signor Macacco,  
quando lei fosse sposo,  
sarebbe poi geloso?

MACACCO  
Pe-pe-pensate:  
vorrei che la mia sposa  
fosse co-co-corteggiata  
e spiritosa chia-chia-chia-mata.  
*(Viene il servo.)*

MADAMA VEZZOSA  
Mi permettete?

MACACCO  
Sì, sì, signora sì.

MADAMA VEZZOSA  
Oh questa è bella affè.  
Se quest'altro sen vien, saranno tre.  
(Sì, sì, veng'ancor lui,  
soggezione non mi prendo di costui.)  
*(Parte il servo.)*  
Giacché non è geloso,  
caro signor barone,  
con buona permissione,  
un altro cavalier vuol visitarmi,  
onde la prego in libertà lasciarmi.

MACACCO  
Fa-fa-fa-fa-te pure,  
so anchi-ch'io l'usanza,  
mi mi riti-tiro in questa stanza.  
*(Entra in un'altra camera.)*

N° 4. Aria

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

Recitativo

MADAMA VEZZOSA  
Querido señor Macacco,  
cuando os convirtáis en marido,  
¿seréis celoso?

MACACCO  
Fi-fijaos:  
querría que mi esposa  
fuese a-a-a-agasajada  
y con alegría tra-tra-tra-tratada.  
*(Entra el criado.)*

MADAMA VEZZOSA  
¿Me permitís?

MACACCO  
Sí, sí, señora sí.

MADAMA VEZZOSA  
Oh, esta sí que es buena.  
Si este otro viene, serán tres.  
(Sí, sí, que venga él también,  
no me preocupa en absoluto.)  
*(Se va el criado.)*  
Ya que no es celoso,  
querido señor barón,  
con vuestro permiso,  
otro caballero quiere visitarme,  
así que le ruego que me dispense.

MACACCO  
Po-po-po-po-por supuesto,  
sé de qué se tra-trata,  
me me reti-tiro en esta habitación.  
*(Entra en otra habitación.)*

MADAMA VEZZOSA  
Questo sarebbe il caso  
per una cui piacesse  
di vivere al gran mondo;  
ha la vita piegata e il capo tondo.  
*(Il conte Bellavita e detta.)*

BELLAVITA  
Al volto porporino  
di madonna graziosa umil m'inchino.

MADAMA VEZZOSA  
Io dalle grazie sue resto stordita,  
e riverisco il conte Bellavita.

BELLAVITA  
Di me non vi dolete  
se tardi mi vedete.  
Sono stato finor da certe dame,  
che vogliono ballar con fondamento  
a insegnarle di vita il portamento.

MADAMA VEZZOSA  
Già si sa, già si vede,  
la sua vita ben fatta è cosa rara,  
vezzi e grazie da lei ciascuno impara.

BELLAVITA  
Veda, signora mia,  
osservi in cortesia:  
questi due monticelli,  
son fatti con gran arte,  
io tengo uno per parte.  
Osservi la presenza:  
col piè sempre in cadenza,  
nelle braccia grazioso,  
nel gestir manioso,  
si può dire che io sono cosa compita.  
E poi che serve? Il conte Bellavita.

**N° 5. Aria**

BELLAVITA  
Veda che garbo,  
veda che brio;  
tutto son'io  
grazia e beltà.  
Io con le donne  
son tutto amore,  
son l'amorino,  
caro e carino.  
Son per le donne

MADAMA VEZZOSA  
Esto va muy bien  
para una a la que le gusta  
vivir en el gran mundo;  
tiene la vida doblada y la cabeza redonda.  
*(El conde Bellavita y Madama.)*

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

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

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

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

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

**N° 5. Aria**

BELLAVITA  
Mire qué garbo,  
mire qué brio;  
todo yo soy  
gracia y hermosura.  
Yo con las mujeres  
soy todo amor,  
soy el amorcito,  
querido y bonito.  
Soy para las mujeres

tutto bontà.  
Ma a chi m'offende  
sono terribile,  
con braccio orribile,  
con luci irate,  
tiro stoccate  
di qua e di là...

**Recitativo**

MADAMA VEZZOSA  
Non si stia a faticare,  
sempre meno dirà di quel che appare.  
Ma se tanto è grazioso  
sarà anco generoso.

BELLAVITA  
E cosa importa?  
Dov'è grazia e beltà  
non si ricerca generosità.

MADAMA VEZZOSA  
Signor, lei mi perdoni, in questo sbaglia:  
un amante anche bello e grazioso  
quando si mostra avaro,  
alla donna non può esser mai caro.

BELLAVITA  
Parmi di sentir gente.

MADAMA VEZZOSA  
Ah dite piano,  
perché tengo un germano  
ch'è piuttosto cervello stravagante.  
Se ci sente vorrà far l'arrogante.

BELLAVITA  
Tiriamoci più in qua, torniamo un po'  
al discorso di prima.  
Per esempio, volendo  
darvi un segno d'amor, quest'orologio,  
dite, saria opportuno?

MADAMA VEZZOSA  
Ah sì, ne ho perduto uno  
simile appunto a quello.

BELLAVITA  
Guardate con che grazia io vel presento.

MADAMA VEZZOSA  
Oh che grazia gentil, siete un portento.

todo bondad.  
Pero con quien me ofende  
soy horrible,  
con brazo terrible,  
con ojos airados,  
doy estocadas  
por aquí y por allá...

**Recitativo**

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

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

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

BELLAVITA  
Me parece escuchar gente.

MADAMA VEZZOSA  
Ay, hablad en voz baja,  
porque tengo un hermano  
que tiene una cabeza bastante extravagante.  
Si nos oye, empezará con sus impertinencias.

BELLAVITA  
Apartémonos un poco, volvamos  
a la conversación anterior.  
Por ejemplo, si quisiera  
daros una prenda de amor, ¿este reloj,  
qué decís, sería oportuno?

MADAMA VEZZOSA  
Ah sí, justo acabo de perder uno  
muy parecido a este.

BELLAVITA  
Mirad con qué gracia os lo presento.

MADAMA VEZZOSA  
Oh, qué gracia gentil, sois un portento.



CONTE BELLAVITA  
Mi vorrete poi bene?

MADAMA VEZZOSA  
Uh, tanto tanto.

BELLAVITA  
Vi piace il volto mio?

MADAMA VEZZOSA  
Siete un incanto.

**N° 6. Finale**

BELLAVITA  
Vezzosa gradita,  
mio dolce tesoro!

MADAMA VEZZOSA  
Per voi, Bellavita,  
io smanio, io moro.

BELLAVITA, MADAMA VEZZOSA  
Che dolce contento  
ch'io provo, ch'io sento!  
Che brio! che beltà!

BELLAVITA  
Ohimè, sento gente.

MADAMA VEZZOSA  
No, no, non è niente;  
sarà mio fratello.

BELLAVITA  
Ha poco cervello,  
tremar ci farà.

MADAMA VEZZOSA  
Non tema di nulla,  
stia fermo, stia qua!

PARPAGNACCO  
Padron riverito.

BELLAVITA  
Son servo obbligato.

PARPAGNACCO  
*(a Madama Vezzosa)*  
È tutto compito.

CONTE BELLAVITA  
¿Entonces me querréis?

MADAMA VEZZOSA  
Uh, mucho, mucho.

BELLAVITA  
¿Os gusta mi rostro?

MADAMA VEZZOSA  
Sois un encanto.

**N° 6. Final**

BELLAVITA  
¡Preciosidad querida,  
mi dulce tesoro!

MADAMA VEZZOSA  
Por vos, Bellavita,  
yo enloquezco, yo me muero.

BELLAVITA, MADAMA VEZZOSA  
¡Qué dulce contento  
el que yo siento!  
¡Qué brío! ¡Qué hermosura!

BELLAVITA  
Ay de mí, oigo gente.

MADAMA VEZZOSA  
No, no, no es nada;  
será mi hermano.

BELLAVITA  
Tiene poco cerebro,  
temblar nos hará.

MADAMA VEZZOSA  
No tema por nada,  
¡estese quieto, quédese aquí!

PARPAGNACCO  
A sus pies.

BELLAVITA  
Siempre a su servicio.

PARPAGNACCO  
*(a Madama Vezzosa)*  
Es muy amable.

BELLAVITA  
*(a Madama Vezzosa)*  
È assai ben creato.

MADAMA VEZZOSA  
Sorella gli sono,  
spiacermi non sa.

BELLAVITA, PARPAGNACCO  
Spiacervi non sa.

MADAMA VEZZOSA  
*(piano al Marchese Parpagnacco)*  
Per fino ch'ei parte,  
celatevi là.

PARPAGNACCO  
È troppa bontà.  
Gli son servitore.  
Vi son servitore.

BELLAVITA  
È troppa bontà ma con libertà.  
*(Si ritirano.)*

MADAMA VEZZOSA  
Ma questa sì ch'è bella,  
m'hanno creduto affè.  
Ma questi due merlotti  
avranno a far con me.

MACACCO  
Non c'è più ne-nessuno,  
to-to-to-tocca a me.

MADAMA VEZZOSA  
E questo bel Macacco,  
da me cosa vorrà?

MACACCO  
Mia ca-ca-ca-ca-ca-ra.

MADAMA VEZZOSA  
Mio be-be-be-be-bello!

MADAMA VEZZOSA, MACACCO  
Son qua qua qua qua qua!

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Non voglio più soffrire,  
sortiamo di qua.  
Un altro suo fratello

BELLAVITA  
*(a Madama Vezzosa)*  
Es muy educado.

MADAMA VEZZOSA  
Soy su hermana,  
disgustarme no puede.

BELLAVITA, PARPAGNACCO  
Disgustaros no puede.

MADAMA VEZZOSA  
*(en voz baja al marqués Parpagnacco)*  
Hasta que él se vaya,  
escondeos allí.

PARPAGNACCO  
Es demasiada bondad.  
Estoy a su servicio.  
Estoy a vuestro servicio.

BELLAVITA  
Es demasiada bondad, pero con libertad.  
*(Se retiran.)*

MADAMA VEZZOSA  
Esta sí que es buena,  
¡se lo han creído!  
Pero estos dos merluzos  
se las tendrán que ver conmigo.

MACACCO  
Ya no hay na-nadie,  
me me me me toca.

MADAMA VEZZOSA  
Y este guapo Macacco,  
¿de mí qué querrá?

MACACCO  
Que-que-que-que-que-querida.

MADAMA VEZZOSA  
¡Gua-gua-gua-guapo!

MADAMA VEZZOSA, MACACCO  
¡Aquí estoy-toy-toy-toy-toy!

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
No quiero sufrir más,  
salgamos de aquí.  
¿Este es otro

codesto ancor sarà?  
L'inganno è ormai scoperto,  
sì, menzogna è questa qua.

MADAMA VEZZOSA  
Or sono nell'imbroglio,  
non so cosa sarà,  
no, nemmeno in qual maniera  
l'affar terminerà.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Son io in un grand'imbroglio,  
non so cosa sarà.  
no, nemmeno in qual maniera  
l'affar terminerà.

MACACCO  
Son io in un un un grande imbro-bro-broglio,  
non so co-co-cosa sa-sa-sarà,  
sì sì sì, nemmeno-no-no-no  
in qual ma-ma-manie-nie-niera  
l'a-a-a-affar termi-mi-minerà.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Ebben quanti fratelli  
avete, mia signora?

MADAMA VEZZOSA  
Padroni cari e belli  
io non glielo so dir.

BELLAVITA, PARPAGNACCO  
Voi siete menzognera,  
voi siete lusinghiera...

MACACCO  
Co-co-cosa mai sarà?

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
... scoperta siete già.

MADAMA VEZZOSA  
Andate che vi mando,  
andate via di qua.

TUTTI  
Giusto ciel, che confusione,  
che stonante parapiglia;  
quello lascia, quello piglia,  
né si sa, quel che sarà.  
Qui comincia una battaglia  
e, alla dritta e alla sinistra,

hermano suyo?  
El engaño se ha descubierto,  
sí, es todo una mentira.

MADAMA VEZZOSA  
Me he metido en un lío,  
no sé qué pasará,  
no, ni tampoco de qué manera  
el asunto acabará.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Estoy metido en un lío,  
no sé qué pasará,  
no, ni tampoco de qué manera  
el asunto acabará.

MACACCO  
Estoy metido en un un un lí-lí-lío,  
no sé qué qué qué pasa-sa-sarà,  
sí sí sí, ni ni ni ni tampoco  
de qué ma-ma-mane-ne-nera  
el a-a-a-asunto acaba-ba-bará.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Y bien, ¿cuántos hermanos  
tenéis, señora mía?

MADAMA VEZZOSA  
Mis queridos señores,  
yo no os lo sé decir.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Vos sois una mentirosa,  
vos sois una zalamera...

MACACCO  
¿Qué qué qué pasará?

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
... os hemos descubierto.

MADAMA VEZZOSA  
Os voy a mandar  
fuera de aquí.

TUTTI  
Santo cielo, qué jaleo,  
qué discordante guirigay;  
uno deja, el otro pilla,  
no se sabe qué pasará.  
Aquí empieza una batalla  
y, a diestro y siniestro,

fucilate, foco, pum.  
Cannonate, foco, pum.  
Colla polvere, col fumo  
in orrore, in confusione.  
Vacillante, ognor tremante  
la vittoria ad aspettar.  
Già comincia la battaglia  
e alla dritta e alla sinistra  
fucilate, foco, pum.  
Colla polvere, col fumo  
in orrore, in confusione.  
Palpitante e ognor tremante  
la vittoria ad aspettar.

disparad, ¡fuego!, ¡pum!  
Cañonazos, ¡fuego!, ¡pum!  
Con pólvora, con humo  
en el horror, en el jaleo.  
Vacilante, siempre temblando  
a la espera de la victoria.  
Ya comienza la batalla  
y, a diestro y siniestro,  
disparad, ¡fuego!, ¡pum!  
Con pólvora, con humo  
en el horror, en el jaleo.  
Palpitante y siempre temblando  
a la espera de la victoria.

## ATTO SECONDO

*Giardino.*  
*Il marchese Parpagnacco da una parte, il conte*  
*Bellavita dall'altra.*

### N° 7. Duetto

PARPAGNACCO  
Corpo di Bacco!,  
son Parpagnacco.

BELLAVITA  
Femmina ardita!,  
son Bellavita.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Le mie vendette  
teco vo' far.  
Ecco il rivale,  
lo vo' sfidar.

BELLAVITA  
Ponete mano.

PARPAGNACCO  
Fuori la spada.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Brutto villano!  
Ti vo' scannar.  
Si azzuffano.  
Alto, ferma,  
tira, vieni.  
Oh che poltrone,  
non sa tirar.

## ACTO SEGUNDO

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

### N° 7. Dúo

PARPAGNACCO  
¡Caramba!,  
soy Parpagnacco.

BELLAVITA  
¡Hembra audaz!,  
soy Bellavita.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Mi venganza  
hacia ti voy a cumplir.  
He aquí mi rival,  
le voy a desafiar.

BELLAVITA  
Manos a la obra.

PARPAGNACCO  
Espada en ristre.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
¡Cruel villano!  
Te voy a matar.  
Se pelean.  
Alto, detente,  
tira, ven.  
Oh, qué patán,  
no sabe tirar.

(Viene il baron Macacco.)

**Recitativo**

MACACCO  
Co-co-co-sa fate?

PARPAGNACCO  
Lasciatelo ammazzar!

BELLAVITA  
Non mi tenete!

MACACCO  
A-ma-ma-mazzatevi pur,  
qua-quanto volete.

PARPAGNACCO  
Ma tu pur sei rivale.

BELLAVITA  
Tu pur Vezzosa adori.

BELLAVITA, PARPAGNACCO  
Voglio cavarti il cor; cedila, o mori!

MACACCO  
No, no, ca-cari fratelli!  
Ve la ce-ce-cedo.  
Non vo-vo-voglio andar per quelle lu-luci belle  
a farmi bu-bu-bucar la pelle.

BELLAVITA  
Ehi, tiratevi in qua,  
ditemi in confidenza:  
siete voi di Vezzosa innamorato?

MACACCO  
So-so-sono, e non so-so-sono.  
Ma io son buo-buo-buono,  
non ho ge-gelosia,  
e ho gusto d'ama-mare in compagnia.

PARPAGNACCO  
Eh, ehm signor Barone.

MACACCO  
Ve-ve-vengo!

PARPAGNACCO  
Amate veramente la Vezzosa?

(Entra el barón Macacco.)

**Recitativo**

MACACCO  
¿Qué qué qué qué hacéis?

PARPAGNACCO  
¡Dejad que le mate!

BELLAVITA  
¡No me retengáis!

MACACCO  
Ma-ma-ma-mataos  
tran-tran-tranquilmente.

PARPAGNACCO  
Pero tú también eres un rival.

BELLAVITA  
Tú también a Vezzosa adoras.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Voy a sacarte el corazón; ¡cédela o muere!

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

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

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

PARPAGNACCO  
Eh, eh, señor barón.

MACACCO  
Vo-vo-voy!

PARPAGNACCO  
¿Amáis verdaderamente a la Vezzosa?

MACACCO  
Vi dirò una cosa:  
l'amo an-chi-chi-chi-ch'io,  
ma di voi non pretendo soggezione,  
io sono un buon co-co-compagnone.

BELLAVITA  
Venite qua, sentite:  
di voi poco m'importa.  
Mi basta che colui vada in malora.

MACACCO  
Lascia-scia-scia-sciate fa-fare a me.

PARPAGNACCO  
Caro Macacco,  
non ho finito ancor.

MACACCO  
La-la va lunga.

PARPAGNACCO  
Di voi io son contento,  
non vorrei che colui venisse qui.

MACACCO  
(*A Parpagnacco.*)  
Sì, sì, sì, sì, sì, sì, sì.

BELLAVITA  
Un poco di creanza, Padron mio,  
voglio parlare anch'io.

PARPAGNACCO  
Quest'azione non è da cavaliere.

MACACCO  
Ma mi son ve-ve-nuti  
in cu-cu-cu-cupola davvero.

**Nº 8. Trio**

BELLAVITA  
(*A Macacco.*)  
Vi prego di core  
di farmi un favore:  
(*Parpagnacco si avvicina per ascoltare.*)  
parlate a Madama,  
pregate per me:  
(*A Parpagnacco che ascolta.*)  
Che bella creanza!  
Ebbene! Che c'è?

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

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

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

PARPAGNACCO  
Querido Macacco,  
todavía no he terminado.

MACACCO  
Va va va para largo.

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

MACACCO  
(*A Parpagnacco.*)  
Sí, sí, sí, sí, sí, sí, sí.

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

PARPAGNACCO  
Esta acción no es propia de un caballero.

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

**Nº 8. Trio**

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



MACACCO  
No, no, no, no, non dubitar,  
fi-fi-fi-fidatevi in me.

PARPAGNACCO  
*(A Macacco.)*  
Sentite, direte  
ch'io l'amo e l'adoro,  
che ell'è il mio tesoro  
e il solo mio ben.  
*(A Bellavita.)*  
Ma che impertinenza,  
tiratevi in là.

MACACCO  
No, no, no, no, non dubitate,  
la-la-la-sciate-mi-mi-mi far.

BELLAVITA  
Io andarle vorrei  
a far riverenza.

PARPAGNACCO  
Io voglio godere  
della sua presenza.

MACACCO  
Ma su-su-su-subito vado l'affare  
a na-na-narrar.

BELLAVITA  
M'avete capito?  
V'aspetto di qua.

BELLAVITA, PARPAGNACCO  
Che bella creanza,  
tiratevi in là,  
sì, tiratevi in là,  
m'avete capito,  
v'aspetto di qua.

BELLAVITA  
*(A Macacco.)*  
Potete anche dirle  
la gran differenza  
che passa e che v'è  
tra quello e tra me.  
Io son tutto grazia,  
*(Parpagnacco si avvicina.)*  
di lui malagrazia  
maggior non si dà.  
*(A Parpagnacco.)*

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

PARPAGNACCO  
*(A Macacco.)*  
Escuchad, le diréis  
que yo la amo y la adoro,  
que ella es mi tesoro  
y mi único bien.  
*(A Bellavita.)*  
Pero qué impertinencia,  
apartaos.

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

BELLAVITA  
Yo querría ir  
a hacerle una reverencia.

PARPAGNACCO  
Yo quiero disfrutar  
de su presencia.

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

BELLAVITA  
¿Me habéis entendido?  
Os espero aquí.

BELLAVITA, PARPAGNACCO  
Cuánta educación,  
apartaos,  
sí, apartaos,  
me habéis entendido,  
os espero aquí.

BELLAVITA  
*(A Macacco.)*  
Podéis también decirle  
la gran diferencia  
que hay y que existe  
entre ese y yo.  
Yo soy todo encanto,  
*(Parpagnacco se acerca.)*  
mayor grosería  
que él no la hay.  
*(A Parpagnacco.)*

Un po' di creanza,  
tiratevi in là.  
*(A Macacco.)*  
Ma poi le direte,  
ch'io son cavaliere,  
amante assai ricco  
e so il mio dover.  
*(Bellavita si avvicina.)*  
Ch'ho più bell'aspetto  
dell'altro gobbetto,  
che qui presso sta.  
*(A Bellavita.)*  
Un po' di creanza,  
tiratevi in là.

MACACCO  
Pa-pa-pa-parlerò.  
*(A Bellavita.)*  
Voi sarete-te-te servito  
il me-mezzan vi fa-fa-farò.  
*(A Parpagnacco.)*  
Son di buon co-co-core,  
l'accialin vi ba-ba-batterò.

BELLAVITA, PARPAGNACCO  
Oh che bel piacer sentirà il mio cor,  
se fortuna vuol che m'ami il mio ben.

MACACCO  
Che bel pia-pia-pia-piacer  
sente il mio co-co-co-cor.  
(Se ingannarli io vo' vo' vo'  
è per mio mio mio ben.)

BELLAVITA, PARPAGNACCO  
Dunque andate,  
non tardate,  
presto, presto,  
che qui v'aspetterò.  
Oh che bel piacer  
sentirà il mio cor,  
se fortuna vuol  
che m'ami il mio ben.

MACACCO  
Va-va-vado, co-co-corro,  
corro, vado,  
pre-pre-presto, sì, sì,  
pre-pre-presto-to ritornerò.  
*(Parte Macacco.)*

Un poco de educación,  
apartaos.  
*(A Macacco.)*  
Pero luego le diréis,  
que yo soy un caballero,  
un amante muy rico  
y sé cuál es mi deber.  
*(Bellavita se acerca.)*  
Que soy más atractivo  
que el otro jorobadito  
que aquí al lado está.  
*(A Bellavita.)*  
Un poco de educación,  
apartaos.

MACACCO  
Así ha-ha-ha-hablaré.  
*(A Bellavita.)*  
Vos se-se-se-seréis servido  
ha-ha-haré de me-mediador para vos.  
*(A Parpagnacco.)*  
Soy de buen co-co-corazón,  
me ba-ba-batiré por vos.

PARPAGNACCO, BELLAVITA  
Oh, qué gran placer sentirá mi corazón,  
si la fortuna quiere que me ame mi bien.

MACACCO  
Qué gran pla-pla-pla-piacer  
siente mi co-co-co-corazón.  
(Si a engañarles yo vo-vo-voy  
es por mi mi mi bien.)

BELLAVITA, PARPAGNACCO  
Id pronto,  
no tardéis,  
pronto, pronto,  
que aquí os esperaré.  
Oh, qué gran placer  
sentirá mi corazón,  
si la fortuna quiere  
que me ame mi bien.

MACACCO  
Vo-vo-voy, co-co-corro,  
corro, voy,  
pro-pro-pronto, sí, sí,  
pro-pro-pronto-to regresaré.  
*(Se marcha Macacco.)*

**Recitativo**

BELLAVITA  
Veramente voi siete il bel soggetto.

PARPAGNACCO  
Oh che gentile aspetto!  
Che amabile figura!

BELLAVITA  
Che gran caricatura!

PARPAGNACCO  
Ah gobbo!

BELLAVITA  
Ah monte!  
Oh che caro marchese!

PARPAGNACCO  
Oh che bel conte!

BELLAVITA  
Che sì, che il mio bastone  
ti rompa quel gobbone.

PARPAGNACCO  
Che sì, che sì, che con un temperino  
ti taglio quel gobbino.

BELLAVITA  
Io timore non ho!

PARPAGNACCO  
Non ho paura.

BELLAVITA  
Faccia di bernardon.

PARPAGNACCO  
Brutta figura!  
*(Viene Madama vestita alla veneziana.)*

MADAMA VEZZOSA  
Olà, olà, fermeve,  
dixè cossa gaveù?  
Se ve dixè più robba,  
la stizza ve farà crescer la gobba.

PARPAGNACCO  
Veneziana gentil, chi siete voi!

**Recitativo**

BELLAVITA  
Verdaderamente vos sois un bonito sujeto.

PARPAGNACCO  
¡Oh, qué gentil aspecto!  
¡Qué amable figura!

BELLAVITA  
¡Qué gran caricatura!

PARPAGNACCO  
¡Ah, jorobado!

BELLAVITA  
¡Ah, montaña!  
¡Oh, qué entrañable marqués!

PARPAGNACCO  
¡Oh qué hermoso conde!

BELLAVITA  
Que sí, que mi bastón  
te rompa esa jorobota.

PARPAGNACCO  
Que sí, que sí, que con una navaja  
te voy a cortar esa jorobita.

BELLAVITA  
¡Yo temor no siento!

PARPAGNACCO  
No tengo miedo.

BELLAVITA  
¡Demacrado!

PARPAGNACCO  
¡Feo!  
*(Entra Madama vestida de veneciana.)*

MADAMA VEZZOSA  
¡Eh, eh, parad!  
¿Se puede saber qué os pasa?  
Si os decís más cosas,  
la rabia hará que os crezca la joroba.

PARPAGNACCO  
Veneciana gentil, ¿quién sois vos?

BELLAVITA  
Cercate voi di me?

MADAMA VEZZOSA  
Domando tutti do. Son vegnua qua  
per parte de madama, mia parona,  
a farve riverenza,  
e a dirve do parole in confidenza.

PARPAGNACCO  
Dite, dite!

BELLAVITA  
Parlate.

PARPAGNACCO  
V'ascolto con diletto.

BELLAVITA  
Mi balza il cor per l'allegria nel petto.

MADAMA VEZZOSA  
La sa, che tutti do sè innamorai  
per ela spasemai.  
Anca ela la dixè  
che sè le so raixe.  
La ve vuol, tutti do per so morosi,  
ma ghe despiase assae che siè zelosi.  
Savè che zelosia  
dal mondo xe bandia,  
no la se usa più. Nu altre donne  
savè che la volemo a nostro modo.  
Chi ne sa segondar,  
qualcosa pol sperar.  
Ma chi troppo pretende e xè ustinà  
lo mandemo ben ben de là da Strà.  
Donca pensèghe ben,  
o amarla in compagnia, se la ve preme,  
o andarve a far squartar tutti do insieme.

PARPAGNACCO  
(Che faccio?)

BELLAVITA  
(A che m'appiglio?)

PARPAGNACCO  
Conte.

BELLAVITA  
Marchese.

BELLAVITA  
¿Me buscáis a mí?

MADAMA VEZZOSA  
Pregunto por los dos. He venido aquí  
de parte de Madama, mi señora,  
a haceros una reverencia,  
y a deciros dos palabras en confianza.

PARPAGNACCO  
¡Hablad, hablad!

BELLAVITA  
Decidnos.

PARPAGNACCO  
Os escucho con placer.

BELLAVITA  
Se me sale el corazón del pecho de tanta alegría.

MADAMA VEZZOSA  
Ella sabe que los dos estáis enamorados  
y la deseáis.  
Ella dice que también  
tiene sus razones.  
Os quiere a los dos como novios,  
pero siente mucho que seáis celosos.  
Sabed que los celos  
se han erradicado del mundo,  
ya no se llevan. Sabed que nosotras,  
las mujeres, los queremos a nuestra manera.  
Quien sepa seguirnos,  
alguna esperanza tendrá.  
Pero a quien pretenda demasiado y se obstine,  
lo mandaremos bien lejos.  
Así que pensáoslo bien,  
o amarla en compañía, si ella os importa,  
o iros a despellejar el uno al otro.

PARPAGNACCO  
(¿Qué hago?)

BELLAVITA  
(¿A qué me atengo?)

PARPAGNACCO  
Conde.

BELLAVITA  
Marqués.

PARPAGNACCO  
Che facciamo noi?

BELLAVITA  
Come pensate voi?

PARPAGNACCO  
Penso che si può amare in compagnia.

BELLAVITA  
Penso al diavol mandar la gelosia.

PARPAGNACCO  
Dunque andiam da Madama?

MADAMA VEZZOSA  
No, no, aspettala qua,  
che za la vegnirà. Lassè che vaga  
mi dalla mia parona  
a portarghe sta niova cussi bona.

**N° 9. Aria**

MADAMA VEZZOSA  
Sieu tanto benedetti,  
oh cari sti gobbetti!  
Staremo allegramente  
in pase tra de nu.  
Caro quel muso,  
caro colù!  
Via che la vaga.  
De chi è sti mondi?  
Tutti i xe nostri,  
tutto è per nu.  
Caro quel gobbo!  
Caro colù!  
Mi za son donna Betta  
che gh'ha la lengua schietta.  
Se vu sarè zelosi,  
redicoli sarè.  
E chi è zelosi...  
za m'intendè...  
(Parte.)

**Recitativo**

BELLAVITA  
Dunque sarem d'accordo,  
dunque anderemo insiem  
alla conversazion?

PARPAGNACCO  
¿Qué hacemos?

BELLAVITA  
¿Qué pensáis vos?

PARPAGNACCO  
Pienso que se puede amar en compañía.

BELLAVITA  
Pienso mandar al diablo los celos.

PARPAGNACCO  
¿Vamos entonces a ver a Madama?

MADAMA VEZZOSA  
No, no, esperadla aquí,  
que ya ella vendrá. Dejadme ir  
a ver a mi señora,  
a llevarle esta noticia tan buena.

**N° 9. Aria**

MADAMA VEZZOSA  
Que Dios os bendiga,  
¡oh, queridos jorobaditos!  
Estaremos alegremente  
en paz entre nosotros.  
Ay, esa carita,  
¡qué monada!  
Venga, vamos.  
¿Para quién es este mundo?  
Es todo nuestro,  
todo para nosotros.  
Ay, esa joroba,  
¡qué monada!  
Yo soy doña Betta,  
la que tiene la lengua suelta.  
Si os pondréis celosos,  
el ridículo haréis.  
Y el que es celoso...  
ya me entendéis...  
(Se marcha.)

**Recitativo**

BELLAVITA  
¿Así que nos pondremos de acuerdo?  
¿Iremos juntos  
a la conversación?

PARPAGNACCO  
Sì, non mi preme,  
venite da Madama,  
venga il terzo ed il quarto, ed anco il quinto:  
so che il merito mio, sarà distinto.

BELLAVITA  
Sapete, sior marchese,  
perché una tal risposta  
diedi alla cameriera?  
Perché la mia maniera,  
il mio garbo, il mio tratto,  
darà a voi, darà a tutti scacco matto.

PARPAGNACCO  
Veramente voi siete un bel Narciso,  
oh che leggiadro viso,  
che grazia avete voi,  
lo giuro da marchese,  
siete una figurina alla chinese.

**N° 10. Aria**

PARPAGNACCO  
Se vi guardo ben bene nel volto,  
voi mi fate di risa crepar.  
Quel visino così disinvolto  
è una cosa che fa innamorar.  
Pretension veramente da pazzo  
con quel grugno voler far l'amor.  
Zitto, zitto, non tanto schiamazzo,  
che Madama vi vuole sposar.  
Oh che matto che sei da legar.  
Che ti venga la rabbia nel dorso;  
guarda l'orso mi vuole graffiar.

**Recitativo**

BELLAVITA  
Ma viene Madama.

PARPAGNACCO  
Non ci vegga irati.

BELLAVITA  
Lo sdegno sospendiam.

PARPAGNACCO  
Cessino l'onte.

BELLAVITA  
Vi abbraccio, amico!

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

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

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

**N° 10. Aria**

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

**Recitativo**

BELLAVITA  
Ya viene Madama.

PARPAGNACCO  
Que no nos vea enfadados.

BELLAVITA  
El desdén interrumpamos.

PARPAGNACCO  
Que cesen las afrentas.

BELLAVITA  
¡Os abrazo, amigo!



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| PARPAGNACCO<br>Ed io vi bacio in fronte.<br><i>(Madama servita da Macacco, e detti.)</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | PARPAGNACCO<br>Y yo os beso en la frente.<br><i>(Madama, seguida por Macacco, y dichos.)</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | PARPAGNACCO<br>Solo per riguardo vostro<br>nel momento tutto accordo.                                                                            | PARPAGNACCO<br>Solo por consideración hacia vos,<br>por el momento, con todo concuerdo.                                                                         |
| MADAMA VEZZOSA<br>Bravi, così mi piace:<br>amici in buona pace.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | MADAMA VEZZOSA<br>Muy bien, así me gusta:<br>amigos en buena paz.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | BELLAVITA<br>Io sarò poi, se il volete,<br>anche muto, cieco e sordo.                                                                            | BELLAVITA<br>Yo seré, si así lo queréis,<br>también mudo, ciego y sordo.                                                                                        |
| PARPAGNACCO<br>Madama, son per voi.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | PARPAGNACCO<br>Madama, soy para vos.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | MACACCO<br>Io per farvi pia-pia-piacere<br>fa-fa-fa-rò da ca-ca-cavaliere.                                                                       | MACACCO<br>Yo, por compla-pla-placeros,<br>ha-ha-ha-ré de ca-ca-caballero.                                                                                      |
| BELLAVITA<br>Son qui, son tutto vostro.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | BELLAVITA<br>Estoy aquí, soy todo vuestro.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | MADAMA VEZZOSA<br>Andiamo dunque uniti<br>a celebrare l'amor,<br>e la gioia impossessi<br>per sempre il nostro cor.                              | MADAMA VEZZOSA<br>Vayamos pues unidos<br>a celebrar el amor,<br>y que la dicha se apodere<br>para siempre de nuestro corazón.                                   |
| MADAMA VEZZOSA<br>Aggradisco d'ognun le grazie sue,<br>ma vi voglio d'accordo tutti e due.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | MADAMA VEZZOSA<br>Agradezco de cada uno los favores,<br>pero os quiero de acuerdo a los dos.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | TUTTI<br>Viva, viva l'allegria,<br>bell'amare in compagnia,<br>viva, viva l'allegria, sì, sì.<br>Che piacer al cor mi dà<br>questa cara libertà. | TUTTI<br>Viva, viva la alegría,<br>es maravilloso amar en compañía,<br>viva, viva la alegría, sí, sí.<br>Qué placer para mi corazón<br>esta apreciada libertad. |
| N° 11. Finale                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | N° 11. Final                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |
| PARPAGNACCO<br>Io per me son contentone.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | PARPAGNACCO<br>Yo por mí estoy encantado.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |
| BELLAVITA<br>Io di farlo non mi pento.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | BELLAVITA<br>Yo de hacerlo no me arrepiento.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |
| PARPAGNACCO<br>Ed io non scherzo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | PARPAGNACCO<br>Y yo voy en serio.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |
| MACACCO<br>Siete in du-due, farò il te-terzo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | MACACCO<br>Sois do-dos, seré el te-tercero.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |
| MADAMA VEZZOSA<br>Caro Parpagnacco mio<br>vi amerò, non dubitate,<br>passeremo in compagnia,<br>nell'inverno e nell'estate.<br>Conte amabile e grazioso,<br>son di voi innamorata,<br>e non amo niente al mondo<br>se di voi non sono amata.<br>Compiacente il mio Macacco<br>di vedervi non mi stanco,<br>un gioiello più pulito<br>come voi no, no, non v'è.<br>Un abbraccio vi darete,<br>tosto, tosto avanti a me;<br>e d'accordo m'amerete<br>che niun male già non v'è. | MADAMA VEZZOSA<br>Querido Parpagnacco mío<br>os amaré, no dudéis,<br>pasaremos en compañía,<br>el invierno y el verano.<br>Conde amable y gracioso,<br>estoy de vos enamorada,<br>y no quiero nada en el mundo<br>si vos no me amáis.<br>Mi complaciente Macacco,<br>de veros no me canso,<br>una joya más limpia<br>que vos no, no, no la hay.<br>Un abrazo os daréis,<br>fuerte, fuerte, delante de mí;<br>y en armonía me amaréis<br>porque ningún mal hay en ello. |                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |

# MANUEL GARCÍA: HITOS BIOGRÁFICOS

## Primeros años: Sevilla y Cádiz

**1775**

Nace en Sevilla.

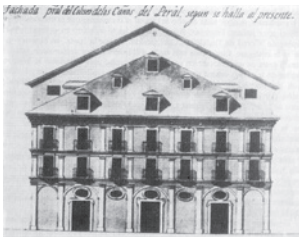
Estudia con Juan Almarcha y debuta en Cádiz en fecha indeterminada (probablemente hacia 1791).

**1797**

Se casa con la cantante Manuela Morales.

Arriba, Teatro de los Caños del Peral, donde debuta el 16 de mayo de 1798. Abajo, Teatro del Príncipe. En 1799, García fue encarcelado tras una disputa con la guardia de este coliseo.

## Málaga y Madrid



**1798**

Manuel García y Manuela Morales se incorporan a la compañía de Francisco Ramos en Madrid.

**16 de mayo:** debuta en el Teatro de los Caños del Peral.

**Diciembre:** estrena su tonadilla *El majo y la maja*.

**1799**

**Octubre:** es encarcelado tras una disputa con la guardia del Teatro del Príncipe.



**1800**

Se traslada a Málaga.

**1801**

Regresa a Madrid.

**1802**

**20 de mayo:** estrena en Madrid *Le nozze di Figaro* de Mozart.

Compone operetas como *Quien porfía mucho alcanza* o *El criado fingido*.

**1803**

Nace su hija Josefa Ruiz-García.

**1805**

**17 de marzo:** nace su hijo Manuel Patricio (primero de su unión con Joaquina Briones).

**28 de abril:** estrena *El poeta calculista*.

**1807**

**13 de abril:** actúa en Valladolid. Días después abandona Madrid con su amante, la cantante Joaquina Briones, y su hijo Manuel Patricio. Pasa por Burgos, Vitoria, Bayona y Burdeos hasta instalarse en París.

## Años de viaje



**1808**

**11 de febrero:** hace su debut parisino con la *Griselda* de Paër en el Teatro Odeón (arriba, en un grabado).

**24 de marzo:** nace su hija María (futura María Malibrán).

**1809**

**15 de marzo:** estrena *El poeta calculista* en París. El aria "Yo que soy contrabandista" se convertirá en un éxito en toda Europa.

**1811**

Viaja a Italia.

**Otoño:** canta *Camilla, ossia Il Sottterraneo* de Paër en el Teatro Carignano de Turín.

**1812**

**6 de enero:** debuta en el Teatro San Carlo de Nápoles. Recibe formación vocal con Giovanni Anzani.



Arriba a la izquierda, Teatro Odeón de París. Arriba, María Malibrán, hija de García. Abajo, Teatro San Carlo de Nápoles.

**1813**

Se interpreta en Nápoles su ópera *Il Califfo di Bagdad*.

**1816**

Canta en Roma el papel del Conde Almaviva en el estreno de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini.

## Regreso a Francia y excursión en Londres

**1816**

Regresa a París junto a Joaquina Briones para cantar en el Théâtre Italien.

**1817**

**22 de mayo:** estreno en el Théâtre Italien de *Il Califfo di Bagdad*.

**13 de diciembre:** estrena en la Opéra Comique su primera ópera francesa: *Le prince d'occasion*.

**1818**

**Enero y febrero:** interpreta papeles de *La molinara* de Paisiello, *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni* en el King's Theatre de Londres.

**10 de marzo:** estrena *Il barbiere di Siviglia* y *La clemenza di Tito* en Londres.

**1819**

**21 de mayo:** canta el papel de Tamino en *La flauta mágica* de Mozart (versión en italiano del compositor).

**26 de octubre:** participa en el estreno parisino de *Il barbiere di Siviglia*.

**1820**

**7 de octubre:** estrena *Don Giovanni* en el Théâtre Italien de París.

## 1821

**7 de febrero:** estrena su ópera *La mort du Tasse*.

**16 de mayo:** estrena su ópera *La Meunière* en el Gymnase Dramatique.

**18 de julio:** nace su hija Pauline.

## 1822

**26 de junio:** estrena su ópera *Florestán*.

Funda el Cercle de la rue Richelieu, un espacio de sociabilidad que le supondrá enfrentamientos con los empresarios teatrales parisinos.

## 1823

**5 de julio:** participa en el estreno de *Matilde di Shabran e Corradino, ossia Il trionfo della beltà* en Londres.

**27 de septiembre:** interpreta *Don Giovanni* en París.

**29 de noviembre:** interpreta *Otello* en París, en presencia de Rossini.

## 1824

**24 de enero:** interpreta *Zelmira* de Rossini en el King's Theatre de Londres con el compositor dirigiendo.

**9 de junio:** debuta en Londres su hija María García.

**21 de junio:** García canta en un concierto en el que también participó Franz Liszt con 13 años.

**Otoño:** Funda una academia de canto en Dover Street.

Publica *Exercises and Method for Singing* [Ejercicios y método de canto].



Arriba, Manuel García en el papel de Otello, su hija Pauline, y retrato de Franz Liszt, de 1827, por Charles Étienne Pierre Motte.

## La aventura americana

### 1825

**11 de junio:** Maria debuta como cantante de ópera interpretando el papel de Rosina en *Il barbiere di Siviglia* junto a su padre.

**16 de junio:** Maria participa en un concierto en el que también interviene el pianista virtuoso Ignaz Moscheles.

**1 de octubre:** se embarca rumbo a Nueva York con Joaquina Briones y sus tres hijos. García había sido contratado como director de la ópera de Nueva York y dirigió las primeras representaciones de ópera en italiano en Estados Unidos.

**29 de noviembre:** interpreta *Il barbiere di Siviglia* para la apertura de la temporada en Park Theatre. Entre los asistentes está José Bonaparte. Otras óperas interpretadas incluyen *Otello* y su ópera *L'amante astuto*.

### 1826

**23 de marzo:** Maria contrae matrimonio con el comerciante Eugène Malibran.

**23 de mayo:** estrena *Don Giovanni*. Al estreno asiste el libretista Lorenzo da Ponte, que por entonces impartía clases de italiano en el Columbia College (Nueva York).

**22 de junio:** canta junto con su mujer, sus hijos y otros miembros de la compañía un oratorio en la catedral de San Patricio.

### 1827

Viaja a México, donde se genera una polémica sobre la conveniencia de interpretar las óperas en italiano o en castellano.

**29 de junio:** interpreta *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro de los Gallos.

**13 de julio:** estrena su ópera *Abufar, ossia la familia araba*.

**20 de diciembre:** se decreta la expulsión de todos los españoles del territorio mexicano, aunque se permite a García permanecer en el país.

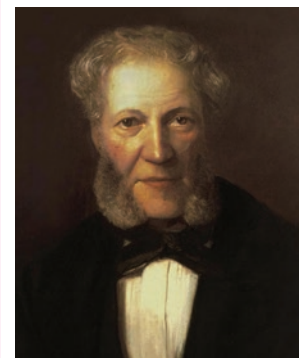
### 1828

**21 y 22 de junio:** canta su *Salve Regina* en la catedral de México y en la iglesia de la Veracruz. Ciertos sectores nacionalistas mexicanos lo toman como una afrenta.

**23 de junio:** estrena *Don Giovanni* en México.

**5 de octubre:** se interpreta *El amante astuto* con motivo de la celebración del cuarto aniversario de la constitución de la nación.

Retratos de Ignaz Moscheles y del libretista Lorenzo da Ponte. Abajo, catedral de México.



## París: parada y fonda

### 1828

**Noviembre:** durante el viaje hacia Veracruz unos bandoleros le roban todas sus ganancias.

### 1829

**22 de enero:** se embarca rumbo a Francia.

**24 de septiembre:** reaparece en París interpretando el rol de Almaviva. El público advierte el deterioro de su voz.

**23 de diciembre:** no consigue acabar la interpretación de *Don Giovanni*.

Se dedica a la docencia. Entre sus discípulos figura Josefa Ruiz-García, hija de su primer matrimonio.

### 1830

Publica unos *Caprichos líricos españoles* dedicados a los "aficionados".

### 1831

**Agosto:** aparece por última vez en un papel bufo de la ópera *Le vendémie di Xeres* del Conde Beramendi.

En esta época compone sus cinco óperas de cámara (incluyendo *I tre gobbi*).

### 1832

**10 de junio:** fallece en París.



## Selección bibliográfica

Juan José Carreras (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Emilio Casares Rodicio, “Manuel García. Claves para una lectura de la creación operística del compositor sevillano”, en *La mort du Tasse*, Sevilla, Teatro de la Maestranza, 2008.

Emilio Casares Rodicio, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación 1. Desde Carlos IV al periodo fernandino (1787-1833)*, Madrid, ICCMU, 2018.

Manuel García, *Canciones y Caprichos líricos*. Ed. a cargo de Celsa Alonso, Madrid, ICCMU, 2003.

Andrés Moreno Mengíbar y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.

Andrés Moreno Mengíbar, *Los García. Una familia para el canto*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2018.

Víctor Pagán, “Vivaldi y Goldoni, frente a frente (5. Goldoni y la Música)”, en *Bicentenario Goldoni. Revista teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 30, junio, 1993, pp. 126-127.

Víctor Pagán, “El autor, el texto y el espectáculo en España”, en *La familia del anticuario o La suegra y la nuera*, Sevilla, Centro Andaluz del Teatro, 1994, pp. 4-9.

Víctor Pagán (coord.), “Los García: retrato de familia” (dossier), *Scherzo* (1995), vol. 10, nº 92, pp. 131-148.

Víctor Pagán, *El teatro de Carlo Goldoni en España. Comedias y dramas con música (siglos XVIII y XX)*, Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1997 (tesis de doctorado).

Víctor Pagán, “Goldoni en España”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, II. Madrid, Gredos, 2003, II, pp. 1761-1781.

Víctor Pagán, “Carlo Goldoni”, en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid, Gredos, 2009.

James Radomski, *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the life of a bel canto tenor at the dawn of Romanticism*, Óxford, Oxford University Press, 2000. Traducción de Sara Ruiz: *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, ICCMU, 2002.



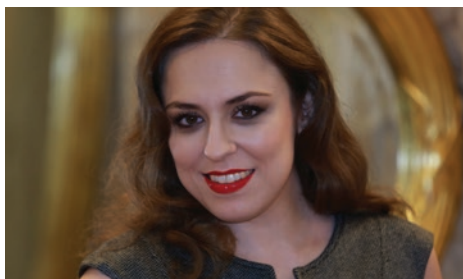
**Rubén Fernández Aguirre**  
*Director musical y piano*

Nace en Barakaldo (Vizcaya) y se especializa en acompañamiento de cantantes en Viena con David Lutz y en Múnich con Donald Sulzen. Recibe además los consejos de Félix Lavilla, Miguel Zanetti y Wolfram Rieger. Es el pianista habitual de numerosos cantantes de primera línea, como Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta y María Bayo, con los que actúa regularmente en importantes escenarios internacionales, como el Musikverein de Viena, el Teatro de La Monnaie de Bruselas o el Carnegie Hall de Nueva York. Acompaña en cursos y clases magistrales de Teresa Berganza, Renata Scotto, Jaume Aragall, Ileana Cotrubas, Simon Estes, Bruno de Simone, Emilio Sagi y Ana Luisa Chova, y ha sido pianista oficial del Concurso Operalia 2006 y maestro correpetidor en el Palau de la Música de Valencia, el Teatro Real de Madrid y el Teatro de la Maestranza de Sevilla. En el año 2010, recibió el premio Ópera Actual “por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo”.



**José Luis Arellano**  
*Director de escena*

Licenciado en Arte Dramático por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, ha desarrollado su carrera en España y Estados Unidos. Sus últimos trabajos como director son *Tres sombreros de copa* de Ricardo Llorca en el Teatro de la Zarzuela, *El curioso incidente del perro a medianoche* de Mark Haddon en el Teatro Marquina de Madrid, *Gazoline* de Jordi Casanovas con LaJoven en el Teatro Conde Duque, y *El viejo, el joven y el mar* de Irma Correa en el Teatro GALA de Washington. En este último teatro, al que es invitado regularmente, ha estrenado *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, *¡Ay Carmela!* de José Sanchis Sinisterra, *Yerma* de Federico García Lorca, en versión de Nando López (proyecto ganador de seis premios Helen Hayes) y *Cervantes: el último Quijote* de Jordi Casanovas. Además, es uno de los referentes en España trabajando con jóvenes. Es director artístico y fundador de LaJoven (anteriormente La Joven Compañía), iniciativa galardonada en 2014 con el premio Ojo Crítico y gran acogida de público y reconocimientos por parte de la crítica.



**Cristina Toledo**  
*Madama Vesozza*

Nació en Madrid, donde realizó los estudios superiores de canto, piano y pedagogía del piano. Su carrera de canto fue tutelada por Carlos Hacar, completando su formación en la Accademia Rossiniana de Pésaro y con Carlos Álvarez, Mirella Freni, Mariella Devia, Ana Luisa Chova y Jaime Aragall. Ha cantado en las óperas *Il viaggio a Reims* (en el Rossini Opera Festival), *Don Carlo* y *Siegfried* (en el Teatro de La Maestranza de Sevilla), *Siegfried* (en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona), *Rigoletto* (Ópera de Oviedo, Gijón y Zaragoza) y *Cyrano de Bergerac* (Teatro Real de Madrid). En el ámbito de la zarzuela, ha protagonizado los personajes de Marola en *La tabernera del puerto*, la duquesa Carolina en *Luisa Fernanda* y Concha en *El niño judío*. Ha recibido el primer premio del VIII Certamen para voces jóvenes de Sevilla (2010), el primer premio del Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño (2011), el primer premio del Concurso Internacional de Canto Jacinto Guerrero y el segundo premio del Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas.



**David Alegret**  
*El conde Bellavita*

Reconocido como gran especialista en el repertorio rossiniano y mozartiano, donde brillan la pureza natural de su voz, su técnica y su emotiva musicalidad, ha cantado extensamente los principales títulos de ambos compositores en Viena, Zúrich, Hamburgo, Múnich, Roma, Madrid y Barcelona. Adicionalmente, completa su repertorio operístico con títulos de Donizetti y otros roles que ha cantado en festivales como el Salzburger Festspiele Pfingsten y en teatros como el San Carlo de Nápoles o la Ópera de Montpellier. Muy activo en el repertorio actual, ha participado en los estrenos de las óperas *Les Bienveillantes* de Héctor Parra en la Opera Vlaanderen y *El enigma di Lea* de Benet Casablanca en el Liceu. Además, es un reconocido intérprete de recital, con un repertorio donde destacan el *Lied* alemán y la canción de autor catalana. Por ejemplo, su último disco, *Impressions de natura*, ha recibido críticas excelentes.



**David Oller**  
*El barón Macacco*

Barítono madrileño, estudia en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Juan Lomba y se perfecciona con Dolora Zajick, Mariella Devia, Renata Scotto, Carlos Chausson y Katia Ricciarelli, entre otros. Es invitado por la Opéra national du Rhin, en Estrasburgo, para incorporarse a su programa de jóvenes solistas, con el que participa en las óperas de *Aladino e la lampada magica* de Rota, *Il campanello di notte* de Donizetti, *Le pauvre Matelot* de Milhaud, *La bella dormiente nel bosco* de Respighi, *Il matrimonio segreto* de Cimarosa y *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, cantando en los teatros de ópera de Estrasburgo, La Sienne, Colmar y París. Ha sido galardonado en los concursos Salice d'Oro y Francesc Viñas, obteniendo en este último el Premio Extraordinario Fundación Ferrer-Salat. En España, ha cantado en el Teatro de la Zarzuela con títulos como *María Moliner*, *Marina* o *El barberillo de Lavapiés*, así como en el Teatro Real con *Un ballo in maschera* y *Capriccio*.



**Javier Povedano**  
*El marqués Parpagnacco*

Nacido en Córdoba, ha sido alabado por su musicalidad, su rico timbre y su coloratura. Recientemente ha ganado el primer premio y el premio del público en el Concorso Internazionale di Canto Barocco Francesco Provenzale de Nápoles, y ha grabado con Juan Carlos Garvayo el ciclo 33 sueños de Roberto Sierra para IBS Classical, ciclo que él estrenó con grandes críticas. Entre sus próximos proyectos, está el de interpreta los roles de Melisso en *Alcina* de Händel en el Teatro Olimpico di Vicenza y Don Fernando en *Fidelio* de Beethoven en el Auditorio Baluarte de Pamplona. En 2015 debutó en Tenerife con *Le nozze di Figaro* y a partir de entonces ha asumido papeles como Argante en *Rinaldo* y uno de los villanos en *Les Contes de Hoffmann*. Invitado al Belcanto Opera Festival Rossini in Wildbad, ha interpretado a Norton en *La cambiale di matrimonio* de Rossini y a Retello en *Romilda e Costanza* de Meyerbeer. Además, es titulado en clarinete por el Conservatorio Superior de Música de Madrid.





**Andoni Larrabeiti**

*Un sirviente*

Licenciado por el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila en la especialidad de Coreografía e Interpretación, ha trabajado en compañías nacionales e internacionales como bailarín y coreógrafo junto con directores como Gerardo Vera y Chevi Muraday para el Centro Dramático Nacional, en varios espectáculos del violinista Ara Malikian y con la Compañía del Nuevo Ballet Español dirigida por los coreógrafos Miguel Ángel Rojas y Carlos Rodríguez. Es ayudante de dirección, preparador físico y coreógrafo de las distintas producciones de la compañía teatral La Joven, dirigida por José Luis Arellano García, donde coordina y dirige talleres en los que han participado más de 300 actores desde su creación.



**Pablo Menor Palomo**

*Escenografía*

Arquitecto titulado por la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares (2014). Empieza su andadura profesional en La Joven Compañía, a la que seguirán ayudantías en el Teatro Español, el Espacio Fundación Telefónica, el CDN, la Noche de los Teatros, entre otros, incluyendo los proyectos *Master CheZ* de Enrique Viana (Teatro de la Zarzuela), *Los mojigatos* de Magüi Mira (Teatro Bellas Artes) y *Sueño de una noche de verano* de Carmen Castañón, dirigido por Bárbara Lluch (la Joven CNTC). De su autoría destaca la escenografía y vestuario de *Pasión (Farsa Trágica)* de Agustín García Calvo dirigido por Ester Bellver en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle Inclán (CDN) y Teatro de la Abadía. En esta temporada la escenografía de *I tre gobbi; La cenicienta* de Pauline Viardot-García dirigido por Guillermo Amaya (Teatro Real de Madrid), *Así habla el amor de Beatriz Jaén* (Sala Exlímite) y *¿Que no...?* dirigido por Jesús Cracio (Naves del Español en Matadero). Es miembro de la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE).



**Ikerne Giménez**

*Vestuario*

Licenciada en Escenografía por Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, ha trabajado como diseñadora de escenografía con directores como Will Keen, Ana Zamora, Ernesto Caballero, Mathias Simons, Carles Alfaro, Alfredo Sanzol, Miguel del Arco, entre otros, en producciones del Centro Dramático Nacional, el Teatro Español o la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Obtiene los premios de figurinismo Adriá Gual de la ADE y el Max 2010 por *Avaricia, lujuria y muerte*, así como varios premios Fetén a la mejor escenografía y el premio Max 2018 al mejor espectáculo por *Solitudes*. De sus últimos trabajos destacan la escenografía y el vestuario de *El sueño de una noche de verano* dirigida por Fernando Bernués e Iñaki Rikarte para Donostia 2016 y la museografía de la nueva colección del Museo Cristóbal Balenciaga "Rachel L. Mellon Collection" comisariada por Hubert de Givenchy. Actualmente da clases magistrales en centros como la Escuela de Cine de Madrid (ECAM), la Universidad de Deusto o la Universidad de Navarra.



**David Picazo**

*Iluminación*

Natural de Mérida, es un iluminador autodidacta con formación en diferentes disciplinas de cine, teatro y danza. A partir de participar en varios proyectos como director de escena encuentra en la iluminación un nuevo espacio para desarrollarse artísticamente. Es miembro de la Asociación de Autores de Iluminación (AAI) avalado por más de 75 proyectos. Colabora regularmente con Miguel del Arco, Alberto Conejero, Pablo Remón, Carme Portaceli, Carlota Ferrer, Antonio Najarro, José Martret y Chevi Muraday, entre otros, y ha participado en varias producciones galardonadas, como *Las 13 rosas*, *Danzad malditos*, *En el desierto* o *Historias de Usera*.

## Autores de las notas al programa



**Olivier Bara**  
*Musicólogo*

Es profesor de Literatura Francesa del siglo XIX en la Universidad Lumière Lyon 2, y director adjunto del Instituto de Historia de las Representaciones y de las Ideas en las Modernidades (IHRIM). Sus trabajos se han centrado en el teatro y la ópera en el siglo XIX, así como en las relaciones entre literatura romántica, espectáculo, ideas y vida social. Entre sus publicaciones destacan *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen* (Olms, 2000) y *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre* (PUPS, 2010). Ha codirigido *Généalogies du romantisme musical français* (con Alban Ramaut, Vrin, 2012), *Presse et scène au XIXe siècle. Relais, reflets, échanges* (con Marie-Ève Thérénty, 2016), *Presse et opéra, 1750-1880. Croisements, échanges, représentations* (con Christophe Cave y M.-È. Thérénty, 2017) y *Molière des Romantiques* (con Georges Forestier, Florence Naugrette y Agathe Sanjuan, Hermann, 2018). Es redactor jefe de la revista *Orages. Littérature et culture 1760-1830* y de los *Cahiers George Sand*.



**Víctor Pagán**  
*Investigador y editor*

Realizó estudios de filología en la Universidad Complutense de Madrid (Lengua y literatura italiana y Literatura teatral de los Siglos de Oro). Al finalizar preparó su tesis de doctorado sobre *Goldoni en España: comedias y dramas jocosos (siglos XVIII al XX)*. En torno a Goldoni, también ha colaborado con el Instituto de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense, la Asociación de Directores de Escena, la Universitat de València, el Centro Andaluz del Teatro de Sevilla y la Universitat de Lleida. Ha realizado trabajos de coordinación editorial y gráfica de publicaciones en el Teatro de la Zarzuela, en el Teatro Real, el Fondo de Cultura Económica de España, la Fundación Scherzo, la Fundación Caja Madrid y la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Ha preparado y publicado el *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, así como la recopilación iconográfica del *Monasterio de las Salesas Reales o Santo Tomé 8 (ST8)*.

# 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

**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 **Nicolái Rimski-Kórsakov** 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 FINITO 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**  
**I 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

\* Primera interpretación en tiempos modernos



CRÉDITOS

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

- © José Luis Arellano
- © Olivier Bara
- © Víctor Pagán
- © Fundación Juan March, Departamento de Música

ISSN: 2341-0787  
DL: M-1428-2014

TEMPORADA DE MÚSICA  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

**Director**  
Miguel Ángel Marín

**Coordinadores**  
Constanza Aguado del Hoyo  
Sonia Gonzalo Delgado  
Alberto Hernández Mateos  
Josep Martínez Reinoso

**Agradecimientos**  
Daniel Villar  
La Joven (compañía de teatro)

**Diseño del programa de mano**  
Guillermo Nagore

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.

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 de YouTube de la Fundación.

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 “Recitales para jóvenes”: 18 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

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir la programación en march.es/boletines

Teatro Musical de Cámara, septiembre-octubre 2021 [textos de José Luis Arellano, Olivier Bara, Víctor Pagán y Fundación Juan March]. - Madrid: Fundación Juan March, 2021.

80 pp.; 20,5 cm.  
Teatro musical de cámara (13), ISSN: 2341-0787, septiembre-octubre 2021.

I tre goggi, ópera de salón de Manuel García sobre texto de Carlo Goldoni. José Luis Arellano, dirección de escena; Rubén Fernández Aguirre, dirección musical y piano; Cristina Toledo, soprano; David Alegret, tenor; David Oller, barítono; Javier Povedano, barítono; Andoni Larrabeiti, actor y bailarín; Pablo Menor Palomo, escenografía; Ikerne Giménez, vestuario; David Picazo, iluminación; Andoni Larrabeiti, coreografía y ayudante de dirección; Raquel Merino, coordinación de producción y maestra de luces; Cristina Martín Quintero, coordinación escenográfica y utilería; Sara Álvarez y Daniel Gómez, caracterización; Lua Quiroga, ayudante de vestuario; y Plácida Molina, sastrería; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 26 y 29 de septiembre y 2 y 3 de octubre de 2021.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Óperas de cámara - S. XIX.- 2. Programas de conciertos.- 3. 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 organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

## PRÓXIMOS CICLOS DE MIÉRCOLES

---

### BACH EN KÖTHEN

6 DE OCTUBRE

**Asier Polo**, violonchelo

13 DE OCTUBRE

**Francesco Tristano**, piano

20 DE OCTUBRE

**Alexander Melnikov** y **Olga Pashchenko**, claves

Notas al programa de **Luis Gago**

---

### ROSSINI Y ESPAÑA

En paralelo a la representación de *La Cenerentola* de Rossini en el Teatro Real

27 DE OCTUBRE

**Olga Syniakova**, mezzosoprano  
**Orquesta Titular del Teatro Real**  
**Lucía Marín**, dirección

3 DE NOVIEMBRE

**Cristina Faus**, soprano  
**José Antonio Domené**, arpa

10 DE NOVIEMBRE

**Airam Hernández**, tenor  
**Rubén Sánchez**, piano

17 DE NOVIEMBRE

**Coro RTVE**  
**Josep Vila**, dirección  
**Carmen Romeu**, soprano  
**Carol García**, mezzosoprano  
**Alejandro del Cerro**, tenor  
**Vicente Martínez Arango**, bajo barítono

Notas al programa de **Víctor Sánchez**

---



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Entrada gratuita. Se pueden solicitar invitaciones por internet.

Más información del programa de música: [march.es/es/madrid/conciertos](http://march.es/es/madrid/conciertos)

Contáctenos en [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

