
LA



MARCH

La muerte y el industrial

Ópera de cámara de
Jorge Fernández Guerra

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

13 y 14 DIC 2023

La muerte y el industrial

Ópera de cámara de Jorge Fernández Guerra

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

13 Y 14 DIC 2023

Durante buena parte del siglo XIX, la viabilidad de forjar una tradición operística en español fue objeto de acaloradas discusiones entre compositores y críticos. Por fortuna, este debate, casi de carácter existencial para la cultura musical española, quedó resuelto favorablemente hace ya bastantes décadas y, dentro del panorama actual, Jorge Fernández Guerra ha contribuido de forma decisiva al desarrollo de este género. *La muerte y el industrial*, su quinta ópera, habla del anhelo de inmortalidad de un empresario, que se interroga sobre su existencia eterna recurriendo a la inteligencia artificial y a la transmisión de su memoria cerebral a un programa de *software*.

Nueva producción de la Fundación Juan March y el Espacio Turina de Sevilla, con la colaboración del Goethe-Institut Madrid

FUNDACIÓN JUAN MARCH



icaS
Ayuntamiento de Sevilla
Instituto de Cultura
y las Artes de Sevilla

NO8DO



ÍNDICE

4

FICHA ARTÍSTICA

7

ARGUMENTO Y ESTRUCTURA

11

La muerte y el industrial: la resbaladiza eternidad

Jorge Fernández Guerra

22

Un catálogo en construcción y
selección bibliográfica

27

Cinco décadas de nueva ópera española

Cristina Marcos Patiño

36

LIBRETO

44

BIOGRAFÍAS

La muerte y el industrial

Ópera de cámara en dos actos,
con música y texto de **Jorge Fernández Guerra** (1952)

Nueva producción de la Fundación Juan March y el Espacio Turina de Sevilla,
con la colaboración del Goethe-Institut Madrid

Dirección musical
Fran Fernández Benito

Coordinación escénica
Jorge Fernández Guerra

REPARTO

Narradora, operaria de IA, La Muerte
Manon Chauvin, soprano

Narradora, operaria de IA
Lola Bosom, contralto

Interlocutor, narrador, operario de IA
Nicolás Calderón, tenor

Industrial, narrador, robot industrial
Javier Agudo, barítono

Mónica Campillo, clarinete
Juan Luis Gallego Cruz, violín

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

EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO

Diseño de escenografía y vestuario	Sean Mackaoui
Diseño de vídeo	Marina Núñez
Diseño de iluminación	Luis García, Elements Emiting Light
Coordinación y diseño de producción	Cristina Pons
Asistente a la coordinación escénica	Gloria Collado
Coordinación de escenario	Raquel Merino
Caracterización	Dori Jerez Cano
Realización del libro pop-up	Paco Santamaría-Pacotime
Realización de escenografía	Plácido Rodríguez Bonnín
Sobretitulado	Estéfano Cerami

EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH Scope Producciones S. L.

Coordinación	Patricia Pérez de la Manga
Realización y vídeo	Carlota Falcó, José Sevilla, Juanma Paz y Carlota Guzmán
Iluminación	Álvaro Caletrio y Marina Blanc
Sonido	Simón Rey y Joaquín Martín
Operador de cámara	Javier Millán

DURACIÓN
60 minutos

REPRESENTACIONES
Miércoles 13 de diciembre, 18:30 h
Jueves 14 de diciembre, 18:30 h

Estreno absoluto

La función del día 13 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE
y por *streaming* en Canal March, YouTube y RTVE Play

Esta producción se representará en el Espacio Turina de Sevilla
el miércoles 24 de enero de 2024

Argumento

Una narradora (contralto) inicia la historia como un cuento del tipo “Había una vez”, a la que se le suma una segunda narradora (soprano) a dúo. Tras ello, el industrial (barítono) conversa con un asistente (tenor) y le manifiesta sus temores. Este episodio se ve interrumpido por un cuarteto coral que resume y mezcla las ideas anteriores. Al industrial se le propone la idea de trasladar toda su memoria a un robot para conseguir la inmortalidad; este acepta, muere y concluye el primer acto.

En el segundo acto, la narradora (contralto) vuelve a comenzar con un “Había una vez” e indica que el industrial se encuentra en proceso de convertirse en robot. Los dos

operarios (soprano y tenor), a dúo, van interrogando al robot para saber si la transferencia de memoria evoluciona de manera correcta. La contralto interviene en el proceso como operaria, como familiar del industrial o como trabajadora de la empresa del industrial. Gradualmente, comienzan a percibir que el robot no está funcionando como debería y, finalmente, interrumpen el proceso, proclamando que la experiencia ha fallado. De esta manera asistimos a la segunda muerte del industrial.

Al final, los tres personajes en torno al industrial proclaman que el fallo del sistema se debe a que lo que movía al industrial era el poder y este, como pasión que es, no puede modelizarse en un logaritmo.

La muerte y el industrial (1932). Fotografía del artista germano-británico Bill Brandt (1904-1983), cuyo título se convirtió en la chispa inspiradora de la ópera. En la foto vemos una tumba del cementerio de Montjuic (Barcelona), en la que un industrial, sentado y meditativo, aparece con la mano de la figura de la Muerte apoyada en su hombro. Bill Brandt © Bill Brandt Archive Ltd.



La muerte y el industrial, la resbaladiza eternidad

Jorge Fernández Guerra

LA ÓPERA DE CÁMARA Y SU CONTEXTO ESPAÑOL

En las cuatro o cinco últimas décadas, la ópera ha tenido en España un despegue tan explosivo como poco conocido. Si valoramos que los grandes teatros de ópera en nuestro país han ido desarrollándose prácticamente a la vez que el citado fenómeno y que la ópera española llamémosla contemporánea (aunque yo abogue por que nos olvidemos ya del adjetivo) ha tenido poco encaje en los grandes coliseos, ¿dónde se encuentra esa materia oscura de la producción lírica de nuestro

país? La respuesta sugiere que está en el pequeño formato, en espacios alternativos o en diversos teatros que han acogido estas producciones.

No sería una fórmula inadecuada: pensemos en sus artes escénicas hermanas, la danza o el teatro. Los espacios alternativos, generalmente de pequeño formato, se han convertido en un revulsivo para el nuevo teatro y la danza actual. Pero el ejemplo no parece haber cuajado como debiera en la ópera y la respuesta sólo puede encontrarse en la compleja producción que comporta la ópera y que precisa más que un espacio.

Pese a ese estado de precariedad que ha sobrevolado la producción operística de cámara, lo que se ha creado es ciertamente asombroso. No voy a entrar en dar nombres, porque sería demasiado extenso y estas líneas no son el lugar para incluir un listado tan amplio como el que procede. Simplemente me limito a dejar constancia de que, durante mis cincuenta años de vida musical como compositor, divulgador, gestor o crítico, no he dejado de ver ejemplos de cientos de colegas dispuestos a acometer la

La danza de la Muerte: la condesa (c. 1526). Xilografía de Hans Holbein el Joven (c. 1497-1543). La Muerte cuelga un collar de huesos en el cuello de la condesa, del cual no podrá liberarse ni por sus riquezas ni por su condición social, del mismo modo que su criada. Se enmarca en el tópico *Omnia Mors Aequat*: la muerte alcanza a todos por igual sin importar las posesiones o estatus mundanos. Cleveland Museum of Art.

tarea. Hay, afortunadamente, cada vez más estudios debidos a la nueva musicología que dan cuenta de ello.

Si dar nombres y títulos excedería ampliamente nuestro cometido en estas páginas, sí creo, sin embargo, que pueden bosquejarse algunas orientaciones de trabajo. La ópera puede considerarse como un maremágnum de tendencias acogidas al teatro musical. Se recogen en ellas desde líneas de la vanguardia, en las que la ópera explora sus propios límites de comunicación, hasta fórmulas en las que se recupera la otra tradición, la del canto que cuenta historias respetando algunas o todas las convenciones del género con la necesaria puesta al día de lenguajes según las apuestas de cada creador.

Ahora bien, sea cual sea la propuesta, la ópera sigue considerándose como un test que conlleva una especie de maldición: se estrena y muere, y este es el sino de casi todas las producciones, al margen de su grado de experimentación o adecuación a fórmulas clásicas. Todas las propuestas se hermanan en este fatal destino. Quizá resida aquí la explicación de que la producción lírica española se convierta en esa suerte de materia oscura que condiciona toda la realidad musical sin que se perciba más allá del fognazo de su estreno.

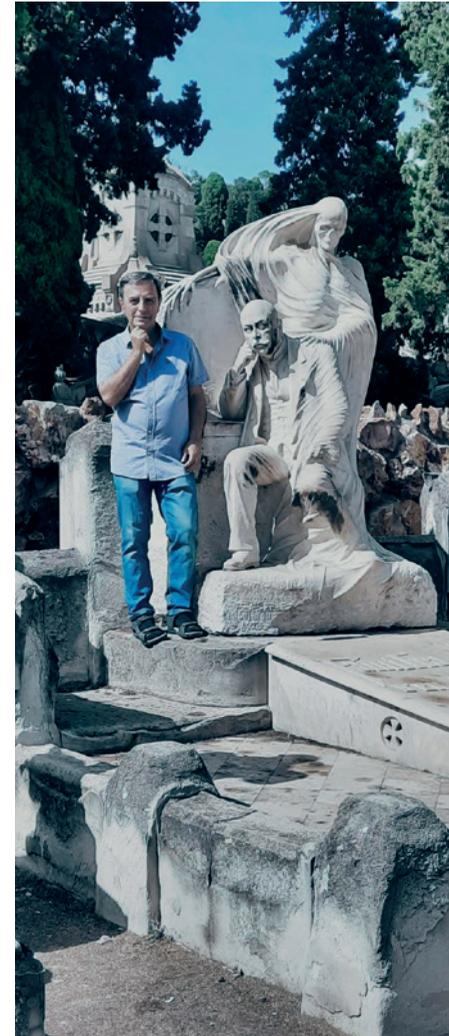
Como las lamentaciones no vienen al caso y los compositores estamos, a pesar de todo, encantados de seguir componiendo nuevos títulos, no demos “más importancia que otra cosa que salga de sus bocas”, como canta el interlocutor del industrial en la ópera que se estrena ahora. Al fin y al cabo, la buena alternativa a la maldición de la ópera española (Saldoni *dixit*) es seguir

componiendo y estrenando óperas, de preferencia en las condiciones más dignas y apropiadas posibles. Y esto es lo que va a suceder esta tarde. Lo que suceda después apenas nos concierne.

LA AGONÍA DEL INDUSTRIAL

La muerte y el industrial pretende contar una fábula cargada de referencias que se resumen perfectamente en la expresión de Michel Foucault: “Alcanzar la inmortalidad es la máxima aspiración del poder”. Esta ópera surge desde un impulso nacido a raíz de contemplar una fotografía de Bill Brandt, con el mismo título que mi ópera, en una reciente exposición antológica. Es una foto de juventud, tomada en el año 1932, cuando Brandt era un joven veinteañero que viajaba por España y el norte de África. Una foto bastante anterior y muy diferente de las más célebres de este artista que definió la idea de Londres con su sempiterna niebla y sus calles semivacías.

En la fotografía se ve una tumba del cementerio de Montjuic de Barcelona en la que está enterrado un prohombre de la ciudad. La Muerte se le acerca por la espalda y le pone la mano en el hombro, mientras que el industrial permanece meditando sobre un fondo de fábricas humeantes y algunos otros símbolos. Por motivos que no sé explicar, me dije, mi próxima ópera se llamaría así. Gradualmente, comencé a reflexionar en torno a mi interés sobre esta imagen: un poderoso industrial necesita dejar una huella, una estatua funeraria en este caso, y, en consecuencia, encarga el monumento que aún se yergue como una de las más inquietantes y



Fotografía del compositor Jorge Fernández Guerra junto a la tumba de Nicolau Juncosa en el cementerio de Montjuic en Barcelona. Foto: Gloria Collado.

hermosas tumbas del cementerio de Montjuic. Para los curiosos, aclaro que el personaje se llamaba Nicolau Juncosa y que se sabe muy poco de él: a lo sumo que, más que industrial, puede que fuera comerciante y, posiblemente, no tan poderoso. Pero no era el personaje y su época lo que me motivaba, sino que lo que me suscitaba interés e inquietud era la idea de necesitar dejar una marca que lo recordara, de buscar de alguna manera la inmortalidad. De ahí nació mi *industrial*.

El otro polo de la ópera nació de manera paulatina. Si una estatua funeraria resultaba ya un procedimiento excesivamente decimonónico para plasmar el ansia de inmortalidad, parece que en nuestros tiempos la tecnología vuelve a renovar la oferta para quienes buscan prolongar su presencia por medio de la inteligencia artificial. Hace décadas se hablaba mucho de la criogenización: congelar el cuerpo hasta que un difuso futuro pudiera hacer que el cuerpo renaciera. Se comentó que Walt Disney lo había hecho, aunque más tarde se dijo que aquello era imposible. Pero los años pasan de forma implacable, el sistema decayó y la curiosidad, también.

Cuando comencé a componer mi ópera, en 2022, la inteligencia artificial no gozaba de la misma consideración que ha terminado alcanzando en este momento. Tan solo ha pasado un año y parece que ha transcurrido todo un mundo. El año pasado se pensaba más en robots que, por supuesto, necesitarían asimismo alguna clase de inteligencia artificial. Recuerdo que me interesó la novela de Kazuo Ishiguro, *Klara y el Sol*, con su delicado robot que



James Bedford, profesor de Psicología de la Universidad de California, murió por metástasis en 1967 y se lo recuerda por ser el primer ser humano en ser criogenizado. La Sociedad para la Extensión de la Vida costeó los gastos, aunque su cuerpo sufrió tanto en el proceso que se considera imposible su reanimación. Archivo fotográfico de la Alcor Life Extension Foundation de Scottsdale (Arizona, Estados Unidos).

representaba a una niña artificial que se vendía para ser amiga de la clientela.

Con mi ópera ya terminada, descubrí una curiosidad llamada ChatGPT, que en su origen se describía como una aplicación basada en el desarrollo de redes neuronales que, a pequeña escala, simulaban el funcionamiento de un cerebro. A la velocidad del

rayo, ChatGPT pasó de curiosidad a convertirse en un asunto interesante, y luego en un temible rival de las prestaciones de Google, una manera de simular toda clase de cosas escritas y, para concluir su fulgurante presencia, terminó erigiéndose en una amenaza que llegaba a desfigurar la labor de escritores, periodistas, creadores,

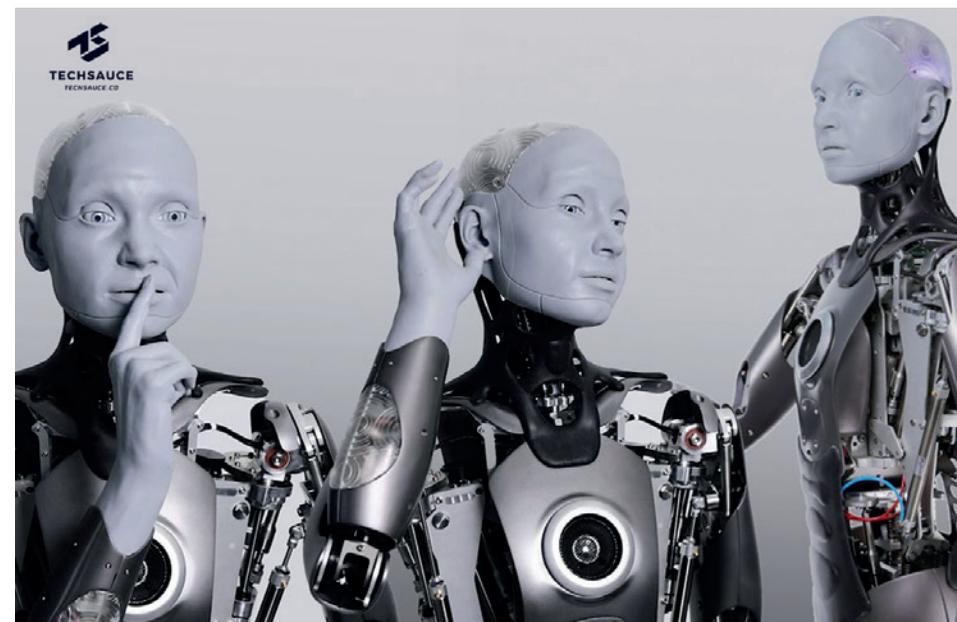
estudiantes, etc., y, en última instancia, en una amenaza incluso para la humanidad. En ese período de tiempo, yo he conseguido componer y presentar mi ópera, así como que sea admitida en una institución cuyo elogio callo por razones y pudor evidentes, pero a una velocidad extrema, desusada para una ópera. Y lo que es un tiempo muy corto en una producción operística deviene en excesivo para el impaciente vértigo del tema de moda. En suma, mi ópera no disfruta de los privilegios de ser un retrato de la inteligencia artificial, porque los tiempos de la evolución tecnológica y los de la necesidad humana se hallan incomparablemente distantes de los de la producción de una ópera.

Sin embargo, hay algo del debate sobre la inteligencia artificial que ha impregnado mi ópera: ChatGPT, como antes Google, basa su reputación en un

acopio de saberes, citas y pensamientos manejados desde una gigantesca acumulación; he ahí toda su magia. Y, ¿dónde había visto yo antes esa estrategia de apropiación convertida en operación de lenguaje? ¡Exacto, en la ópera!

En *La muerte y el industrial*, el personaje que anhela la inmortalidad apuesta sus cartas a un algoritmo que suma saberes de manera gigantesca, y esto no es otra cosa que una gran máquina combinatoria que acumula y mezcla citas hasta pretender que

Ameca es el androide robótico más avanzado creado hasta el momento (Engineered Arts) y destaca por declararse autoconsciente. Se lo ha visto bromeando y utilizando la ironía como los humanos. Utiliza GPT-3, por lo que se comporta como este programa de inteligencia artificial.





Tres desechos en forma de ópera (2012). Ópera de cámara con música y texto de Jorge Fernández Guerra y estrenada en el Teatro Guindalera de Madrid con dirección escénica de Vanessa Montfort. En la imagen, la soprano Ruth González y, sentado de espaldas, el barítono Enrique Sánchez Ramos.

tengan sentido. La ópera muestra sorprendentes analogías con esto. De un modo básicamente artesanal, y con una base ciertamente emotiva, de ser la ópera algo, es un arte de apropiación, y quien no quiera entenderlo así hará otro tipo de cosas. En mi segunda ópera, *Tres desechos en forma de ópera*, practiqué ya masivamente este arte de la apropiación, tomando como base los célebres *Trois morceaux en forme de poire*, de Erik Satie. Allí se trataba de recuperar desechos. En esta mi última ópera, se trata de reflexionar sobre la inmortalidad como mercancía, la problemática identidad de la creación de la biografía y, sobre todo, de crear una ópera atravesada por referencias y citas que, al menos para mí, tienen un interés y una pregnancia singulares.

¿Cuáles son los elementos de esta apropiación en mi propuesta? Empecemos con la base musical. En

agosto de 1923, Leoš Janáček asistió al festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea celebrado en Salzburgo (¡cien años ya de música contemporánea!). Allí escuchó el *Divertissement op. 6*, para quinteto de viento y piano, de Albert Roussel. Se ha señalado que esta audición motivó al checo a componer su sexteto de viento *Mládí (Juventud)*, pieza que se estrenó en Brno el 21 de octubre de 1924. El año siguiente, 1925, Janáček finalizaba su ópera *El caso Makropulos*.

Todas estas fechas y obras revisten una importancia especial en *La muerte y el industrial*. En 1924, Janáček tenía setenta años. Es el año de su sexteto, una pieza con reminiscencias autobiográficas, por supuesto, en forma de citas, y presumiblemente ya estaba enfrascado en su célebre ópera sobre la inmortalidad, *El caso Makropulos*, basada en una obra teatral de Karel Čapek, el celebrado creador del robot. Quizá sea fetichismo por mi parte, pero en 2022, año en que compuse *La muerte y el industrial*, yo tenía precisamente setenta años y, no voy a ocultar que este dato me excitaba. ¿Por qué Janáček sí y yo no?

Y, ¿de dónde viene la elección de dos sextetos de viento como objetos de apropiación, al margen de mi predilección por Janáček y por las obras compuestas a una edad análoga en la que yo mismo me encontraba? Había decidido que la base musical de mi ópera sería la coralidad, cuatro voces en formación clásica (soprano, contralto, tenor y barítono), acompañadas por tan solo dos instrumentos, clarinete y violín. ¿Una rareza? El sexteto de Janáček cumplía certeramente con la base de esa elección, el de Roussel no lo conocía,

pero el moravo era un buen embajador. No tardé en descubrir que Albert Roussel fue un músico fascinante, maestro de figuras como Erik Satie y Edgar Varèse, así como un interesante y aplicado compositor. Su *Divertissement op. 6*, para quinteto de viento y piano, es una delicada fruta impresionista que está libre de las pesadas obligaciones que impiden manipular las enormes obras maestras de un Debussy o un Ravel.

El otro capítulo de la creación de la ópera es el libreto, que, desde hace ya cuatro óperas, he decidido escribir yo mismo. Como no podía ser de otro modo, la estrategia de la apropiación es también aquí intensa, pero bastante más fragmentaria y de mayor dispersión conceptual. La búsqueda de citas y textos de otros autores fue bastante más ardua y, a menudo, tediosa: se trataba de dar forma a una historia con un número elevado de textos ajenos. Mi cobertura ideológica me vino dada por mi patrón literario: Georges Perec. Siempre he buscado hacer cosas que se le parecieran con resultados insignificantes, pero *hacer como él* era otra cosa. La principal fuente de citas me vino dada por el clásico *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke; me gustaba el espíritu de época de esta epopeya de la introspección. También debo citar suculentas sugerencias del ensayo sobre la biografía de Christine Delory-Momberger. El resto de citas es mucho más ocasional. Algo de Nietzsche y Benjamin, o acaso una alusión al comerciante que dicta una carta comercial a su secretaria inspirada en una de las últimas películas de Ingmar Bergman, *De la vida de las marionetas*.



Sin demonio no hay fortuna (1987). Ópera de cámara en dos actos con libreto de Leopoldo Alas estrenada en el Teatro Olimpia de Madrid. En la imagen, el barítono Luis Álvarez y, sentado, el compositor Jorge Fernández Guerra.

Dicho esto, las conclusiones del texto, los encadenados y la moraleja son mías: no me quedó más remedio.

Esta forma de concebir la composición operística me incita a entender la creación como un modelo de olvido de ese perfil siempre sobredimensionado de la figura del autor. Del mismo modo que el industrial será olvidado pese a todas sus pretensiones, el autor absoluto se

diluye tras las trazas de fragmentos ajenos. Quizá también el autor se convierte en ajeno para convertirse en puro lenguaje dramático, si bien se trata de un lenguaje compartido que no pocos espectadores –idealmente todos– pueden reconocer.

Puede resultar de interés que comente algo sobre mi “extraña” manera de enfocar el trabajo operístico, especialmente en mis cuatro últimas



Un tiempo enorme (2021). Música y texto de Jorge Fernández Guerra. Fotografía de la soprano Manon Chauvin cantando en su estreno en El Instante Fundación de Madrid.

óperas, compuestas todas ellas en el curso de una década (2012-2022). La composición de texto y música la concibo a la vez y, casi siempre, trabajo sin saber cómo evolucionará la ópera tras el inicio. Por decirlo gráficamente, el autor no sabe cómo terminará y, si hubiera asesinato, él sería el último en enterarse. No sé si esta forma de enfocar la ópera tiene ventajas, aunque entiendo que sí, pues si no dejaría de utilizarla.

Por ejemplo, mi manera de concebir y tratar los textos es escasamente brillante, pero el libretista no se queja si el compositor le machaca frases o palabras, una constante en la historia del género.

Las ventajas de hacerlo así se encuentran, a mi juicio, en una enorme congruencia entre todos los elementos de la historia. Pero también tiene desventajas, ya que puedo



Retrato de Jorge Fernández Guerra a cargo del fotógrafo Carlos Díaz de la Fuente.

embarrancar en algún punto muerto de la narración y tampoco es descartable que pueda quedarme bloqueado en otros momentos, ora por la música, ora por el texto. No voy a delatarme, así que dejo a la imaginación del amable lector de esta presentación si eso resulta perceptible. Como consecuencia de esta forma de trabajar, la ópera se compone siempre desde el principio y la composición concluye con el final, avanzando siempre sin saber cómo continúa la acción. Puede parecer una evidencia, pero no es tan habitual como pudiera parecer.

No quiero concluir esta presentación sin citar mi compromiso con la composición vocal. Para mí, la voz y su relación con el texto es siempre materia de privilegio y su tratamiento escrupuloso me conduce a lo que constituye el principal desafío en mi manera de hacer ópera: encontrar una relación cálida entre canto y texto. Entre las ventajas que se derivan de trabajar así se encuentra la de desarrollar un trabajo amable a la hora de relacionar música y texto, algo especial a la hora de afrontar las líneas de canto. Así, por ejemplo, ideas textuales, frases e incluso palabras que no pasan el filtro de la musicalidad son eliminadas o sustituidas sin misericordia. Podría citar aquí el nudo gordiano de la ópera española en nuestros días: maridar música y texto con las ásperas dificultades de convivir con palabras sin apenas música y notas sin apenas capacidad de contar nada. No voy a pretender que estoy resolviendo semejante problema, pero prefiero hacerlo todo yo solo, sin envenenar

a colegas creadores que están en su derecho de discrepar conmigo.

Y, ante la evidencia de que hacer ópera española en la actualidad consiste en buscar una pared para darse unos buenos cabezazos contra ella, admito que he encontrado un buen alivio en el formato de la ópera de cámara. No estoy solo en esto, y no es para menos; el pequeño formato ha reducido considerablemente el número y el tamaño de la inflamación de los abundantes chichones que pueblan las cabezas de mis colegas y de mí mismo.

No voy a quejarme de ello: en pequeño formato, el chichón es poca cosa, y ya ni duele. Sobre todo, cuando se recibe el bálsamo de un equipo artístico y técnico admirable y de complicidad insospechada, tal como me ha sucedido. Y más aún si se encuentra una institución comprensiva que acepta el envite: ¡una nueva ópera española!

Un tiempo enorme

(2019)

Música y texto de Jorge Fernández Guerra (textos libremente inspirados en Alain Badiou, Jean-Jacques Rousseau y Samuel Beckett)

Estreno: El instante Fundación, Madrid, 22 de marzo de 2021.

Manon Chauvin, soprano; Mónica Campillo, clarinete.

Encargo de El Instante Fundación.

Angelus novus

(2015)

Música y texto de Jorge Fernández Guerra (textos a partir de Walter Benjamin y Giorgio Agamben)

Estreno: Teatros del Canal, Sala Negra, Madrid, 21 de mayo de 2015.

Ruth González, soprano; Enrique Sánchez-Ramos, barítono; Joaquín Michavila, flauta; Mónica Campillo, clarinete; Gala Pérez Iñesta, violín; Rafa Gálvez, percusión; Isabel Pérez-Requeijo, piano; Dir. musical: Juan Carlos Garvayo. Dir. escena: Vanessa Montfort.

www.jorgefernandezguerra.com

Jorge Fernández Guerra, *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*, Madrid, Doce Notas, 2009.

Ivan Nagel, *Autonomía y gracia*, trad. de Silvia Villegas, Buenos Aires, Katz Editores, 2006.

Daniel Snowman, *La ópera. Una historia social*, trad. de Ernesto Junquera, Madrid, Ediciones Siruela, 2012.

Tres desechos en forma de ópera

(2012)

Música y texto de Jorge Fernández Guerra

Estreno: Teatro Guindalera, Madrid, 21 de diciembre de 2012.

Ruth González, soprano; Enrique Sánchez-Ramos, barítono; Gala Pérez Iñesta, violín; Mónica Campillo, clarinete; Miguel Rodrigáñez, contrabajo. Dir. escena: Vanessa Montfort.

Sin demonio no hay fortuna

(1986)

Música de Jorge Fernández Guerra.
Libreto de Leopoldo Alas

Estreno: Sala Olimpia, Madrid, 22 de febrero de 1987.

Carmen González, soprano; Manuel Cid, tenor; Ricardo Muñiz, tenor; Luis Álvarez, barítono. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir. musical: José Luis Temes. Dir. escena: Simón Suárez.

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) del Ministerio de Cultura, en coproducción con el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.



La muerte y el industrial (2023). Fotograma del vídeo realizado por Marina Núñez (1966).



Cinco décadas de nueva ópera española

Cristina Marcos Patiño

El panorama operístico actual en España tiene poco que ver con el que se esbozaba en mayo de 1975, cuando se celebró el seminario *La ópera en España: su problemática*, organizado por la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultura. Allí se plantearon problemas como la ausencia de un teatro nacional dedicado en exclusiva al género, la falta de temporadas estables o las carencias de las asociaciones de amigos de la ópera (sin programación continuada ni elencos artísticos estables y profesionalizados, insuficiente formación de los equipos directivos, o falta de apoyo económico de las instituciones públicas para mejorar teatros y producciones). Entre las peticiones a las instituciones políticas y culturales se sugirió que se encargaran

óperas a compositores españoles con garantía de estreno, revisiones de obras españolas de otros tiempos y que se programara más repertorio español, cuidando elencos, técnicos y producciones¹.

Una mirada retrospectiva a estos últimos cincuenta años evidencia que se ha puesto solución, en mayor o menor medida, a muchas de estas carencias. Las soluciones han procedido de la implicación de las administraciones central, autonómica y local en la construcción y mejora de las infraestructuras culturales; de la asunción por parte de las instituciones públicas y privadas de valores como la protección del patrimonio, el estímulo a la creación y la dotación de valor social a las políticas culturales; así como de la diversificación y democratización de la oferta cultural apoyada en acciones de fomento de la actividad artística. Todas estas transformaciones han acompañado en buena medida a la creación operística y hoy podemos afirmar que el repertorio español se ha ampliado de manera muy notable en este último medio siglo.

Boceto de decorado (1989), de Eduardo Úrculo (1938-2003), para la ópera *Cristóbal Colón*, con música de Leonardo Balada y libreto de Antonio Gala. La obra se estrenó en septiembre de 1989 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Biblioteca/Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES Y LA NUEVA ÓPERA

Por parte de los compositores también se ha producido un cambio de actitud frente a un género que había sido denostado entre las vanguardias por no considerarse representativo de una sociedad moderna. Como Jorge Fernández Guerra ha puesto de manifiesto en un ensayo, en este último medio siglo los compositores de ópera han sido capaces “de sobreponerse a su ‘muerte’, pregonada a inicios del siglo xx, y resucitar con nuevas formas expresivas, dispuestos a mostrar la perennidad de una forma artística basada en el canto como herramienta privilegiada de una narración para la que sólo ese canto es vehículo”². En los años setenta, en el contexto de la transición democrática y en el marco del pluralismo estético posmoderno, la Generación del 51 inició una auténtica renovación conceptual. Sin duda, los primeros hitos fueron los estrenos de *Selene*, de Tomás Marco, en 1974 y, sobre todo, de *Kiu*, de Luis de Pablo, en 1983. Ambos compositores han mostrado en sus carreras una especial y continuada dedicación a la música vocal escenificada desde sus acciones músico-teatrales de finales de los años sesenta. Otros autores de la Generación del 51, como Cristóbal Halffter, Leonardo Balada, Antón García Abril, Xavier Benguerel, Joan Guinjoan o Josep Soler, mostraron a sus coetáneos y a las siguientes generaciones que era posible una nueva ópera española.

Nutren la lista de compositores que han dedicado sus esfuerzos al género operístico nombres como Carlos

Cruz de Castro, Eduardo Polonio, Lothar Siemens, Antoni Parera, José María Evangelista, Albert Sardà o Carles Santos, que destacan entre los nacidos en los años cuarenta. La Generación del 76 o “generación de la normalidad” se encuentra en plena forma creativa, con autores como Joan Albert Amargós, Jorge Fernández Guerra, José Luis Turina, Eduardo Pérez Maseda, Jesús Rodríguez Picó, Alfredo Aracil, Benet Casablanca, José Manuel López López, Eduardo Diago o Marisa Manchado. Los compositores nacidos en los años sesenta han sido hasta ahora los más prolíficos y, entre ellos, destacan César Camarero, Juanjo Colomer, Albert Guinovart, Ricardo Llorca, Enric Palomar, Fabián Panisello, Diana Pérez Custodio, Jesús Torres o David del Puerto. Son muy relevantes las producciones de tres compositores-intérpretes: Pilar Jurado –autora de tres títulos, la primera mujer en estrenar una ópera en el Teatro Real y cantante principal en once estrenos–, Miquel Ortega –autor de tres óperas estrenadas y director musical de otras siete– y el cantante y compositor Albert García Demestres, quien ha presentado quince títulos hasta el momento. Algunos de los más destacados autores de esta generación también lo son en cuanto a su vocación operística: José María Sánchez-Verdú, con nueve títulos, Agustín Charles, con seis, y Mauricio Sotelo, con tres óperas estrenadas.

Entre los compositores nacidos en los años setenta, debemos citar las creaciones escénicas de Agustín Castilla-Ávila, Juan Cruz Guevara, Xavier Gelabert, Xavier Pagès o Elena Mendoza,



Boceto de la escenografía diseñada por Emilio Burgos (1911-2003) para la ópera *Selene*, de Tomás Marco (1942). Su estreno tuvo lugar el 14 de mayo de 1974 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, bajo la dirección de Rafael Pérez Sierra. Biblioteca/Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

y destacan especialmente Hèctor Parra, autor de seis títulos, Íñigo Casali, con cinco óperas destinadas al público infantil y juvenil para Ópera de Cámara de Navarra, y una figura poco común, la del autodidacta Igor Escudero, que ha estrenado ya diez óperas. Los autores de la década de los ochenta poseen ya carreras muy consolidadas en la música

escénica y entre ellos hay que señalar a Nuria Núñez Hierro, Ángel del Castillo, con sus “antióperas” de producción propia, Germán Alonso, Fernando Buide, Marcos Fernández Barrero, Alberto Carretero, Irene Galindo y tres compositores catalanes en la órbita de los ciclos de ópera de cámara del Gran Teatre del Liceu: Lucas Peire, Joan Magrané y, sobre todo, Raquel García-Tomás, que cuenta ya con una exitosa carrera como autora de música escénica, con cuatro títulos estrenados. Y, para terminar, la última hornada de jóvenes autores nacidos después de 1991, como Martí Carreras, Óscar Escudero, Daniel Blanco, Marc Migó, Itziar Viloria o Helena Cánovas, que han presentado en los escenarios diecisiete títulos hasta el momento.



Parece evidente que el interés por el género operístico no ha hecho más que crecer entre los autores españoles y que, por tanto, el repertorio de música escénica se ha incrementado notablemente con multitud de nuevas creaciones³. En concreto, en estos últimos cincuenta años se han estrenado 422 óperas de 224 compositores españoles nacidos desde 1920, de los cuales únicamente diecisiete son mujeres⁴. Si a esta cifra le añadimos el más de un centenar de estrenos de piezas de otros formatos, podemos afirmar que la música escénica se ha convertido en uno de los géneros predilectos de los compositores españoles más recientes⁵. Y no sólo eso, sino que el trabajo conjunto de estos compositores con libretistas y dramaturgos españoles ha supuesto una apuesta decidida por el uso de la palabra cantada en las lenguas oficiales

de nuestro país, manifestando tanto la voluntad de comunicarse directamente con el público como de explorar las posibilidades musicales de la fonética y la entonación de nuestras lenguas⁶.

LA PROGRAMACIÓN DE NUEVAS CREACIONES

Sin dejar de reconocer la iniciativa creativa de los compositores, sería injusto no poner en valor la aportación decisiva de otros actores esenciales

Selene, ópera con música de Tomás Marco (1942) y libreto del compositor, sobre poemas de varios autores. Fotografía de su representación en Madrid el 24 de mayo de 1996 en el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Foto: Manuel Martínez Muñoz. Biblioteca/Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

para que estas nuevas creaciones hayan podido subir a los escenarios. La nueva ópera española ha necesitado unos intérpretes –cantantes, instrumentistas y directores– que aceptaran el reto de adentrarse en terrenos desconocidos, ha demandado nuevas relaciones entre música, dramaturgia y puesta en escena, ha debido contar con un público dispuesto a dejarse interpelar por las creaciones de sus coetáneos y también con unos medios de comunicación imprescindibles para difundir las nuevas propuestas.

Pero quizás el mayor reto ha sido el que han afrontado las instituciones musicales, que han debido desarrollar estrategias innovadoras de producción, organización y financiación, y es que son en última instancia los responsables de la gestión artística quienes materializan todas estas iniciativas en una programación concreta mediante la elección de unas obras y de un equipo artístico “acorde a las posibilidades económicas y al perfil de la institución, así como a los tipos de público destinatarios”⁷. La programación de una nueva ópera significa la apuesta por un repertorio inédito, implica una nueva producción y comporta un elevado grado de incertidumbre sobre su acogida, además de poner a prueba el equilibrio entre las necesidades artísticas y la disponibilidad económica, y, en términos artísticos, entre el canon y la innovación.

Como ya se ha mencionado, en estas cinco décadas se han estrenado un total de 422 óperas de autores españoles y, en su gran mayoría, estas han recibido su estreno en España, hasta un total de 327 títulos. 95 óperas han tenido su estreno absoluto en el extranjero, de las que 34

se han representado posteriormente en nuestro país. A continuación vamos a examinar algunos de los rasgos más característicos de la programación de ópera inédita en las instituciones españolas.

La concentración de los estrenos en el ámbito urbano, en particular en Madrid y Barcelona, es un hecho incontestable. No obstante, también es cierto que la diseminación de estrenos operísticos por el resto del país es muy notable⁸. La nueva ópera se presenta mayoritariamente en contextos de programación estables y especializados en nuestro país, y principalmente en teatros convencionales, aunque el género ha conquistado también espacios impensables al comienzo de este período.

Las características de las producciones muestran una gran diversidad, desde proyectos independientes autogestionados hasta grandes producciones de los principales teatros de ópera, pasando por decenas de eventos apoyados por entidades culturales autonómicas y locales.

Unos pocos teatros, festivales y temporadas constituyen los circuitos de exhibición preferentes, si bien su número ha ido aumentando paulatinamente a lo largo de este último medio siglo. La mayor cantidad de estrenos se han producido en las temporadas de ópera (80) y, entre ellas, destacan el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela, que reúnen entre las tres la mayoría de estrenos absolutos realizados en España (63). Otras diez temporadas españolas presentan al menos un estreno, destacando con siete la Temporada de Ópera de Cámara de

Navarra. Medio centenar de temporadas teatrales han acogido una parte nada desdeñable de estrenos operísticos (56) y una cantidad menor se han celebrado en el marco de temporadas de conciertos (19).

Por su parte, entre los festivales (con 139 estrenos) destacan los especializados en ópera (49), seguidos por los festivales generalistas de música clásica (39), los dedicados a la música contemporánea (25) y los de artes escénicas (26). Los festivales especialmente dedicados a la ópera contemporánea española han sido Ópera de Butxaca i Nova Creació (24) y Operadhoy (13), celebrado en Madrid entre 2003 y 2015, ambos con espectáculos en coproducción con entidades españolas y extranjeras. El Festival Castell de Perelada, entre los festivales de música clásica, y el Grec de Barcelona, entre los de artes escénicas, sobresalen dentro de un panorama de instituciones muy amplio y variado que abarca todo el territorio.

Como se ha apuntado, existe una nutrida presencia de estrenos de ópera en las programaciones de festivales y temporadas teatrales; esta puede ser debida a la incorporación a las artes escénicas de nuevos modos de dramaturgia capaces de reflejar las inquietudes estéticas e intelectuales de los compositores, así como a la integración en el discurso artístico de los recursos multimedia. Todo ello ha permitido que la ópera encuentre un lenguaje que puede conectar, principalmente a través del elemento visual, con muchos espectadores actuales, lo que le ha permitido encontrar su propio hueco entre las artes escénicas de vanguardia.

Es necesario reconocer también la iniciativa de multitud de asociaciones y compañías que de manera independiente han producido diecisiete nuevos títulos, así como hay que hacer mención de las treinta nuevas óperas creadas en el marco de actividades formativas en conservatorios y centros educativos de primaria y secundaria. Y es que el público infantil y juvenil es el destinatario de un gran número de nuevos espectáculos operísticos, con un doble objetivo: la formación integral a través de la práctica artística y el acercamiento de nuevos públicos a la ópera en particular y a las artes escénicas en general.

LOS ESTÍMULOS A LA CREACIÓN Y A LA PRODUCCIÓN

Por último, deben mencionarse las acciones de las entidades públicas y privadas que han estimulado la creación y han apoyado a las instituciones culturales. Entre las acciones más directas, el encargo de una nueva obra supone no sólo el estímulo a un compositor para que emprenda una nueva creación, sino también la garantía, en la mayoría de los casos, de que su obra va a ser estrenada. El 38,3% de los encargos ha procedido de las administraciones públicas, y el 11,34% de fundaciones de teatros de ópera en cuyos patronatos participan. Los festivales han realizado 33 encargos directos (23,4%) y el 27% restante se distribuye entre agrupaciones musicales, asociaciones de amigos de la ópera, centros de enseñanza y entidades privadas. El estímulo a la creación también ha surgido en el



Kiu, ópera con música de Luis de Pablo (1930-2021) y libreto del dramaturgo Alfonso Vallejo (1943-2021). Fotografía de su representación en Madrid en enero de 1993, con dirección escénica de Francisco Nieva. Foto: Manuel Martínez Muñoz. Biblioteca/ Centro de apoyo a la investigación. Fundación Juan March, Madrid.

ámbito privado, con becas artísticas, programas formativos e incentivos a la creación, como la Fundación Juan March, la Sociedad de Autores y Editores de España o la Fundación BBVA. Las instituciones públicas y privadas han coproducido también nuevas óperas, sufragando los gastos y los recursos

logísticos, y facilitando la circulación de los espectáculos. En las dos últimas décadas se han establecido redes de coproducción gracias a Ópera XXI, tanto de nuevos títulos como de óperas de repertorio.

Las características de las producciones muestran una gran diversidad de formatos y géneros, un reflejo de las múltiples opciones creativas que se han explorado en estos años: un 28,2% de las óperas estrenadas han sido de gran formato, un 57,1% son óperas de cámara o formato medio y el 14,7% son de pequeño formato. El desplazamiento del grueso de la producción hacia espectáculos de formato medio y reducido en el cambio de siglo ha obedecido no sólo a la



Angelus Novus (2015). Música y texto de Jorge Fernández Guerra. Fotografía del estreno en la Sala Negra de los Teatros del Canal en Madrid. En la imagen, el barítono Enrique Sánchez Ramos y la soprano Ruth González, cubierta por una tela de color blanco.

búsqueda de formas de expresión con medios más directos, que permiten disfrutar de la libertad creativa y de experimentación que facilitan estas producciones de menores dimensiones, sino también a la necesidad de reducir efectivos y gastos como consecuencia de las sucesivas crisis económicas.

En los años setenta y ochenta, la escasa creación operística carecía también de espacios para su difusión, ya que pocas instituciones se arriesgaban a incluir en sus programaciones nuevos títulos⁹. El año 1992, gracias a los eventos internacionales que acogió nuestro país, representa el primer despunte, con nueve estrenos, pero la crisis de 1993-1997 provocó que no se superara esta cota hasta 1998, con un total de trece. En el nuevo siglo se alcanzan máximos en 2005 (catorce), y

el punto más bajo se vivió en 2011 (seis), de resultas de la crisis de 2008. A partir de 2013 comienza una recuperación que ha tenido en 2015 su punto más alto (23 estrenos), una tendencia interrumpida por la pandemia (en 2020 se estrenaron únicamente once títulos y trece en 2021).

En 2022 se percibe una clara recuperación y estabilización, con un total de 28 títulos, una tendencia que parece haberse mantenido en la primera mitad de 2023, con 21 óperas estrenadas hasta el mes de noviembre. Sin duda, esta tendencia resulta muy esperanzadora y puede servir de estímulo a iniciativas que favorezcan nuevas creaciones para los nuevos tiempos, como la que nos brinda la Fundación Juan March en esta ocasión, y esperemos que en muchas más en el futuro.

1. *La ópera en España: su problemática. VII Decena de Música en Toledo* (1975). Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría General de la Música, 1976, 201 pp.

2. Jorge Fernández Guerra, *Cuestiones de ópera contemporánea: Metáforas de supervivencia*. Madrid, *Doce Notas*, 2009, p. 11.

3. Todas las cifras que se exponen han sido extraídas de la base de datos "Estrenos de Música" del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM, en el que

llevo a cabo mi trabajo: <https://www.musicadanza.es/es/catalogo/musica/estrenos-de-musica>.

4. Son 31 los títulos estrenados debidos a estas diecisiete compositoras, que representan un 3,8% de los autores y el 7,34% de los estrenos operísticos. El porcentaje es bastante menor que el que se aprecia en el número total de estrenos de autores españoles entre 1970 y 2020, que ronda el 15%.

5. Este centenar de estrenos se reparte entre el teatro musical (33), el oratorio escénico (5), la zarzuela (17) y la música vocal dramatizada (41).

6. El castellano ha sido la lengua más empleada en los libretos de los títulos estrenados (220), seguido por el catalán (95, más seis en valenciano), el gallego y el euskera (ambos con nueve).

7. Miguel Ángel Marín, *Tendencias y desafíos de la programación musical*, *Brocar*, núm. 37 (2013), p. 88.

8. De los 361 títulos presentados en España, 127 se han estrenado en Cataluña (105 en Barcelona) y 84 en Madrid; en el resto de comunidades autónomas se han celebrado 150 estrenos, una lista encabezada por la Comunitat Valenciana (24), Andalucía (20) y el País Vasco (17).

9. Entre 1970 y 1986 se registran máximos anuales de dos estrenos. Entre 1987 y 1994 se sobrepasa mínimamente esa cifra, gracias en buena medida al estreno de ocho óperas en la Sala Olimpia de Madrid, un proyecto a cargo del Teatro de la Zarzuela, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, unidades adscritas al INAEM. *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994)*, Madrid, CDAEM, 2021, <https://www.musicadanza.es/contenidos/CNNTE/>.



La muerte y el industrial
(2023). Fotograma
del vídeo realizado por
Marina Núñez (1966).

La muerte y el industrial

PERSONAJES

Narradora, operaria de IA y la Muerte (soprano)

Narradora y operaria de IA (contralto)

Interlocutor, narrador y operario de IA (tenor)

Industrial, narrador y robot Industrial (barítono)

Clarinete en Si bemol

Violín

“Alcanzar la inmortalidad es la máxima aspiración del poder”
(Michel Foucault)

PRIMER ACTO

Nº 1.

Introducción instrumental

Nº 2.

NARRADORA (CONTRALTO)

Había una vez un industrial poderoso.
Sus negocios florecían.

NARRADORAS (SOPRANO y CONTRALTO)

(S) Pero, en lo alto de su poder,
empezó a preocuparse
(S/C) por el futuro.

Nº 3.

INDUSTRIAL (BARÍTONO)

He pensado a menudo
que tenía que morir.
Pero no quería apresurarme.
Moriría cuando quisiera.
Ahora busco una presencia permanente.

INTERLOCUTOR (TENOR)

¿Cuáles son los rasgos de su vida?

INDUSTRIAL (BARÍTONO)

Perseverancia, esfuerzo, organización.

Nº 4.

NARRADORAS (CONTRALTO y SOPRANO)

(C) Un día, el industrial tuvo un sueño,
(S) vio todos sus logros y supo
que le serían arrebatados...
(S/C) Nada de lo que veía sería suyo.

Nº 5.

INTERLOCUTOR (TENOR)

¿Por qué quiere una sombra que lo cubra?

INDUSTRIAL (BARÍTONO)

“Hay que hacer algo contra el miedo
cuando se apodera de nosotros...”.

Nº 6.

NARRADORA (SOPRANO)

Al industrial le angustiaba la incertidumbre.

INDUSTRIAL (BARÍTONO)

Un industrial está obligado a guardar su ciclo.
La narrativa nos hace personajes
de nuestras vidas.

Nº 7.

INTERLOCUTOR (TENOR)

La narrativa no presenta hechos sino palabras.
La vida narrada no es la vida.

Nº 8.

NARRADORA (CONTRALTO)

Cuando queremos ser dueños
de nuestra vida, la contamos.

NARRADORAS (SOPRANO y CONTRALTO)

(S) Uno no cuenta su vida
porque tenga una historia.
(S/C) Uno tiene una historia
porque cuenta su vida.
(S) Antes de dejar una marca,
(S/C) ...el hombre *escribe* su vida.

NARRADORA (CONTRALTO)

En la vida no hay clases para principiantes;

NARRADORA (SOPRANO)

...enseguida te exigen lo más difícil.

Nº 9.

INTERLOCUTOR (TENOR)

Quizá dentro de mil años
seremos fuertes e imperturbables.

INDUSTRIAL (BARÍTONO)

No pidas que hablen de ti,
ni siquiera con desdén.
¿Qué pasaría si despreciásemos
nuestro éxito?

INTERLOCUTOR (TENOR)

Si pasa el tiempo y echas de menos
que tu nombre circule entre la gente,
no le des más importancia que otra cosa
que salga de sus bocas.

CONJUNTO

Nº 10.

NARRADORES (SOPRANO, CONTRALTO, TENOR y BARÍTONO)
Uno no cuenta su vida porque tenga una historia; uno tiene una historia porque cuenta su vida.
En la vida no hay clases para principiantes; enseguida te exigen lo más difícil.
Si pasa el tiempo y echas de menos que tu nombre circule entre los hombres, no hagas más caso de ello que cualquier cosa que salga de sus bocas.

Nº 11.

NARRADORA (SOPRANO)
La manera en que alguien imagina lo que *hace* y lo que *es* se funde en su aprendizaje.

NARRADORA (CONTRALTO)
Quizá sea necesario ser viejo para poder conseguirlo todo.

CONJUNTO

Nº 12.

NARRADORES (SOPRANO, CONTRALTO, TENOR y BARÍTONO)
La manera en que alguien imagina lo que *hace* y lo que *es* se funde en su aprendizaje.
Quizá sea necesario ser viejo para poder conseguirlo todo.

Nº 13.

NARRADORA (CONTRALTO)
El individuo poderoso imagina su biografía.

INTERLOCUTOR (TENOR)
Pero una biografía siempre queda sin acabar.

NARRADORA (SOPRANO)
Siempre hay cosas pendientes, atrasos sin realizar.

CONJUNTO

Nº 14.

NARRADORES (SOPRANO, CONTRALTO y TENOR)
(C) Siempre se necesita (S/C/T) ...un minuto más.
Siempre.
Siempre.
Siempre.

Nº 15.

NARRADORA (CONTRALTO)
El oído, habituado a noches libres y peligrosas, distingue las distintas trazas del silencio.

INDUSTRIAL (BARÍTONO)
¿Es la felicidad, como la desgracia, una categoría del destino?

Nº 16.

NARRADORA (CONTRALTO)
¡Todo lo que eres podrá permanecer

NARRADOR (TENOR)
...en la vida eterna de un gran ordenador!

NARRADORA (SOPRANO)
Esto, y otras cosas, se dijo al industrial,

NARRADORA (CONTRALTO)
...porque lo que era y lo que pudo ser

NARRADOR (TENOR)
...sería guardado dentro de un robot.

NARRADORA (SOPRANO)
Dentro de un robot. Como si formara

NARRADOR (TENOR)
...una vida eterna.

NARRADORA (CONTRALTO)
Una vida eterna.

Nº 17.

INTERLOCUTOR (TENOR)
La biografía es el origen de una personalidad singular.
Pasamos la mayor parte del tiempo anticipando lo que haremos el día siguiente, el año próximo, cuando seamos viejos.
Y así perdemos el tiempo que estamos viviendo.

INDUSTRIAL (BARÍTONO)
¿Es posible que sigamos obligados a recuperar lo sucedido antes de que naciósemos?
Los eventos pasados de la vida se interpretan desde la anticipación del futuro.
“Deja que los días te sucedan [...] Tú no tienes que entender la vida [...] Me espantan las palabras de los hombres... todo lo saben, lo que fue y será”.

Nº 18.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
Nuestros nuevos modelos se pueden convertir en su prolongación.

INDUSTRIAL (BARÍTONO)
¿Tendré que esperar a mi muerte?

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
Como quiera, como quiera.

INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Quiero dejar los últimos momentos para mi imaginación.
Creo que perdí la noción del tiempo.
He soñado con un astronauta que se enamoraba de una estrella.

[El industrial se queda solo, medita sentado y la Muerte (SOPRANO) aparece a sus espaldas, le pone la mano en su hombro y permanecen así unos momentos. Muere.]

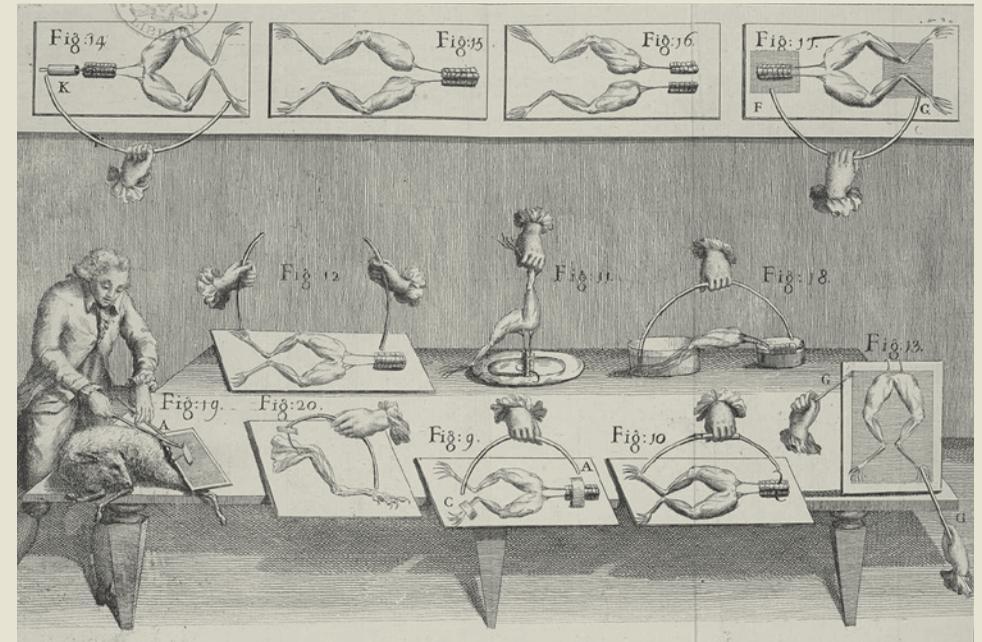
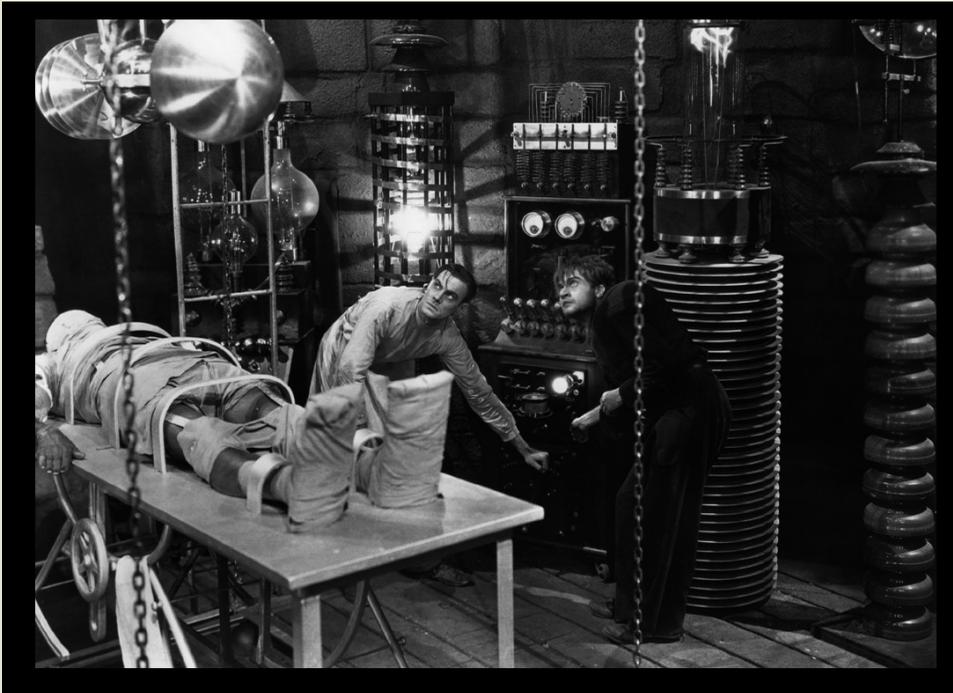


Ilustración de 1792 sobre los experimentos de Luigi Galvani con ranas. Su teoría, el galvanismo, defendía la existencia de un fluido eléctrico nervioso, producido por el cerebro, conducido por los nervios y almacenado en los músculos.



Fotograma de *Frankenstein*, película de culto de James Whale (1889-1957), con Boris Karloff en el papel del monstruo protagonista. Frankenstein, la criatura ideada por Mary Shelley, es una obra maestra de la literatura surgida en una época en la que la ciencia buscaba la fórmula eléctrica para hacer regresar de la muerte a los que dejaban este mundo. Universal Pictures, 1931.

SEGUNDO ACTO

LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Nº 19.

NARRADORA (CONTRALTO)
Había una vez un industrial que, al morir, decidió pasar a un robot sus proyectos, su vida, y sus ambiciones.

Nº 20.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
Comenzamos la transmisión.

OPERARIA DE IA (CONTRALTO)
¿Cuándo tendrá cargada toda la memoria?

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
En unas horas estará completa.

OPERARIA DE IA (CONTRALTO)
(Dirigiéndose al robot del Industrial)
¿Puede responderme?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Sí.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
¿Cuáles son sus recuerdos?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
El ser humano se apropia de su vida y de sí mismo a través de historias.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
¿Recuerda su vida como industrial?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Sí.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
¿Cuáles son sus planes inmediatos?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Tengo un proyecto de ventas con grandes beneficios económicos.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
¿Puede explicarlo?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Tenemos dos opciones: o corremos con los gastos de inversión, mientras los costes de licencia aumentan con los intereses de mercado, o que la parte contraria asuma esos costes.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
¿Cuál es la mejor opción?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Hemos acordado un plazo de amortización de siete años. Aunque es mucho tiempo, como nuestro servicio incluye reparaciones, podríamos cambiar todas las piezas móviles... Esto nos sigue resultando ventajoso.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
Parece que la prueba es satisfactoria.

NARRADORES (SOPRANO y TENOR)
El robot del industrial continuó con sus pruebas. Su familia y sus colegas estaban conformes. Pero, poco a poco, empezaron a mostrarse zonas de sombra.

NARRADORA (CONTRALTO)
Sus conclusiones profesionales eran confusas.

NARRADORES (SOPRANO y TENOR)
¿Cuál es el lugar del emprendedor?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
La sociedad burguesa, fundada sobre la transformación del mundo a través del capital, no se define sólo por las relaciones de producción y poder que instala, sino también por representaciones.

NARRADORA (CONTRALTO)
El estupor aumentaba con las reacciones del robot. Quizá podría deberse

al recuerdo de lecturas guardadas en su memoria.

NARRADORES (SOPRANO y TENOR)
Háblenos de su papel en la empresa.

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
En el mundo empresarial, la situación personal está vinculada a las definiciones de la relación laboral.

NARRADORES (SOPRANO y TENOR)
¿Cómo se forma un industrial?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Biografía y educación dialogan entre sí.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
¿Puede calibrar los riesgos empresariales?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Hemos establecido los costes muy altos. Esto significa que, si se restan de los gastos de licencia, tendremos menores ingresos.

NARRADORES (SOPRANO y TENOR)
¿Tiene alguna imagen del fracaso empresarial?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
No entra nadie en su tienda, ni parece que hagan negocio. Se les ve siempre sentados, leyendo despreocupados. No piensan en el mañana ni se inquietan por el éxito.

NARRADORES (CONTRALTO, SOPRANO y TENOR)
(C) En su empresa comenzaban (S/C/T) a dudar de lo que decía. Su visión de los negocios no parecía la más adecuada.
(S) Los técnicos sospechaban

(S/C) que el robot daba respuestas lógicas, (S/C/T) pero artificiales.
(C) ¿Cómo actuaría el robot (S/C) ante preguntas (S/C/T) personales?

NARRADORES (TENOR y SOPRANO)
(T) ¿Qué prefiere hacer (S/T) en su tiempo libre?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Quiero cantar, no porque me lo pidan, sino porque tengo necesidad de cantar.

NARRADORA (SOPRANO)
¿Cuál es su idea del mundo?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Las estrellas son tan claras y tan limpias, y avanzan de manera tan convincente...

NARRADOR (TENOR)
¿Puede decir algo de los sentimientos?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Puedo decir cosas como feliz o triste sin ligarlas a una emoción.

NARRADORES (SOPRANO, CONTRALTO y TENOR)
¿Puede hablar del amor?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
Los que son amados llevan una vida difícil y llena de peligros. Alrededor de los que aman no hay más que seguridad.

OPERARIO DE IA (TENOR)
¿Cómo actúan los que aman?

ROBOT INDUSTRIAL (BARÍTONO)
...son ranas viejas, frías y aburridas que se arrastran y brincan...

Nº 21.

NARRADORES (CONTRALTO y TENOR)
(T) La operación quedó interrumpida.
(S/C) El robot falló.
(T) La marca del industrial (S/C) era el poder,

(T) pero el poder (S/C/T) es una pasión.

OPERARIOS DE IA (SOPRANO y TENOR)
El robot puede hablar de pasiones. Pero usar el poder desde las armas del lenguaje puede llevarnos a una nueva tiranía.

OPERARIOS DE IA (TENOR, CONTRALTO y SOPRANO)
(S/C) Era obligado acabar con la experiencia.
(C) No prolongarla (S/C/T) ni un minuto más.
Nunca.
Nunca.
Nunca.

(A espaldas del robot del Industrial se acerca una figura, pone la mano en su espalda y el robot comienza a apagarse)

NARRADORA (CONTRALTO)
(S/C/T) Así ocurrió la segunda muerte del Industrial.

Nº 22.

NARRADORES (TENOR, CONTRALTO y SOPRANO)
Fin, fin, fin.



Jorge Fernández Guerra

Música, texto y coordinación escénica

Nacido en Madrid en 1952, estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal. En los años setenta se integra en el teatro independiente como músico de escena, compositor y actor en los grupos TEI, Tábano y CIT. Entre 1989 y 1996 vive en París, donde amplió sus estudios en el Ircam y en la Université Européenne de la Recherche, mientras mantenía contacto con la Association L'Instant Donné. Ha ejercido una intensa actividad como periodista musical y crítico en *ABC*, *Doce Notas* y, actualmente, en *El País*, y ha sido director del CDMC y del Festival de Música de Alicante de 2001 a 2010. Su trayectoria está jalonada de premios y reconocimientos, entre los que destacan el nombramiento de Chevalier de l'Ordre des Arts y des Lettres (2005) y el Premio Nacional de Música en la modalidad de Composición (2007). Ha compuesto cinco óperas: *Sin demonio no hay fortuna*, *Tres desechos en forma de ópera*, *Angelus novus*, *Un tiempo enorme* y *La muerte y el industrial*. Es autor del libro *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia* (2009).



Fran Fernández Benito

Dirección musical

Es un director de orquesta y pianista que ha desarrollado su carrera entre la escena teatral, la danza y la música instrumental. Nacido en Madrid, se graduó en el Real Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal y completó su formación con un máster de Dirección de Orquesta en el Centro Superior Katarina Gurska, un máster de pianista acompañante y correpetidor de danza y canto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y un máster en investigación performativa del repertorio lírico español de la Escuela Superior de Canto. Como director, se ha especializado en el repertorio lírico español, con títulos como *La verbena de la paloma*, *La revoltosa*, *La corrala del Reina Victoria* o *El barbero de Sevilla*. Ha desarrollado su actividad en distintos teatros, como el Teatro José Zorrilla de Valladolid, el Teatro Guiniguada de Las Palmas de Gran Canaria y el Teatro Goya de Madrid, entre otros. En la actualidad es el director de la Camerata Villa de Madrid, agrupación dedicada a la recuperación del repertorio lírico histórico español.



Manon Chauvin

Soprano

Esta soprano francesa desarrolla su carrera en el ámbito de la música antigua y contemporánea. Ha formado parte de agrupaciones como La Capella Reial de Catalunya, Musica Ficta, Trondheim Barokk y Quonda, con las que ha participado en diferentes festivales de Europa y Latinoamérica. Entre su repertorio figuran tanto óperas como obras de concierto: *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart; *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen* y *The Indian Queen*, de Henry Purcell; el *Réquiem* de Gabriel Fauré; *Mesías* de Handel; *Stabat Mater* de Luigi Boccherini o la *Misa en Si menor* y la *Pasión según san Juan*, de Johann Sebastian Bach. Como solista ha protagonizado el estreno absoluto de la ópera *Un tiempo enorme*, de Jorge Fernández Guerra. Entre su discografía destacan *Juditha Triumphans* de Antonio Vivaldi, dirigida por Jordi Savall, así como grabaciones dedicadas a la música española, como el *Réquiem* de José de Nebra o el *Réquiem* de Tomás Luis de Victoria con el grupo Musica Ficta.



Lola Bosom

Contralto

La pasión por el canto la acompañó desde su infancia, aunque su formación profesional fue muy tardía. Descubrió la música del Renacimiento cantando en la Coral Juan del Encina, que pronto se transformó en su pasión. Se formó en el Conservatorio de Madrid, el Conservatorio de Lucerna, la Ópera de Zúrich y la Escuela Superior de Canto de Madrid, recibiendo las enseñanzas de Paul von Schilhawsky, Liselotte Egger, Shari Rhoads, Fefi Arregui y Miguel Zanetti. Ha colaborado con directores como Antoni Ros-Marbà (*Mesías* de Handel), Peter Maag (*Magnificat* de Bach) y ha actuado en concierto con la Capilla Real de Madrid, Capella de Ministrers y Harmonia del Parnàs, con los que ha grabado también obras inéditas. Su interés por la música contemporánea le ha hecho cantar en obras de Mauricio Sotelo, Sofía Martínez y Alejandro Moreno. Como cantante de ópera, participó en *La médium*, de Gian Carlo Menotti, en el Festival de Ópera de La Coruña.



Nicolás Calderón

Tenor

Pasó su infancia cantando desde los cinco años en el Coro de Niños de la Comunidad de Madrid y a los siete empezó a estudiar en el Centro de Música Padre Antonio Soler. Terminó graduándose en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con premio fin de carrera, al tiempo que completaba su formación con profesores como Susana Córdón, Irene Alfrageme y David Menéndez. Su primera intervención como solista fue a los once años con *Il Gardellino* de Antonio Vivaldi, y desde entonces ha participado como solista con distintas agrupaciones. Ha interpretado papeles escénicos como Tamino (*La flauta mágica*), Hilarión (*La verbena de la paloma*) y Ricardo (*La del manojito de rosas*). Ha actuado en CentroCentro, el Teatro Real, el Teatro Monumental y el Auditorio Nacional, donde se presentó en 2006 bajo la dirección de Vittorio Ghielmi.



Javier Agudo

Barítono

Nacido en Zaragoza, comienza a estudiar violín en el Centro Integrado de Música Padre Antonio Soler. A los diecisiete años inicia su formación de canto con Patricia Castro, ingresando en el Joven Coro de la Comunidad de Madrid. Prosigue sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid, con los profesores Miguel Bernal y Elías Romero, y en la Academia Sibelius de Helsinki, con Petteri Salomaa. Ha complementado su carrera con otras personalidades importantes del mundo de la lírica, como Santiago Calderón, Carmen Solís, Francesca Micarelli y Massimo Lambertini. Como docente ha formado parte de la Accademia Belcanto de Pergine Valsugana (Italia). Ha debutado en papeles de *Così fan tutte*, *La cambiale di matrimonio* y *La Resurrezione* en teatros de Finlandia, China, Corea del Sur y España. Ha sido premiado por la Asociación Amigos de la Ópera de Madrid.



Mónica Campillo

Clarinete

Nace en Guardamar del Segura (Alicante) y se gradúa en el Conservatorio Óscar Esplá de Alicante con Francisco Florido. Tras realizar estudios de perfeccionamiento con diversos profesores en Europa, se afina en Madrid cuando obtiene, en 1992, una plaza de profesora en el Conservatorio Teresa Berganza. Ha participado en varios grupos de cámara, como el Dúo 11 Abrazos, Sitango, Trío Ad Libitum y Moebius, con las que ha estrenado composiciones de Mario Carro, Marisa Manchado, Andrés Susi y Sebastián Mariné, entre otros. Mantiene una estrecha colaboración con el compositor Valentín Ruiz, quien le dedicó su *Concierto del azul celeste* estrenado con la Orquesta Sinfónica RTVE, y con Jorge Fernández Guerra, en los estrenos de varias de sus óperas. Junto al pianista Emilio González grabó el disco *La melodía encantada*, que combina música y cuentos, para acercar la música clásica a la infancia.



Juan Luis Gallego Cruz

Violín

Discípulo de Víctor Martín y Nicolás Chumachenco, se formó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en la Hochschule für Musik de Friburgo. En 1998 ganó el Premio Nacional de Violín Pablo Sarasate interpretando el *Concierto para violín* de Beethoven y, desde entonces, ha actuado como solista con directores como Hans Zender o Fabián Panisello. Como músico de cámara ha desarrollado una intensa actividad internacional, compartiendo escenario con intérpretes como Nicolás Chumachenco y Andreu Riera; además, desde 2018 forma parte del Trío Arriaga. Ha participado en la grabación de más de diez discos y varios registros para Radio France, RTVE y Radio Suisse Romande. En el campo pedagógico ha ejercido como profesor invitado en varias orquestas jóvenes y en cursos de verano, como los de la Fundación Príncipe de Asturias. En la actualidad es catedrático de violín en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y profesor de repertorio orquestal en el Centro Superior Katarina Gurska.



Sean Mackaoui

Diseño de escenografía y vestuario

Nació en Suiza en 1969, pero no es suizo. Este anglo-libanés llegó a Madrid hace treinta años, armado de sus tijeras y una cajita de recortes. Tiene la gran suerte de seguir recortando y pegando, y con su cajita ya es el patriarca de una familia numerosa. Divide su tiempo en construir ilustraciones para distintas instituciones nacionales e internacionales, e ilustrar carteles del Centro Dramático Nacional Español durante un par de temporadas. También se pierde en su propio mundo de *collages* y objetos que pululan por salas de exposiciones. Lleva nueve años diseñando escenografías y vestuarios para diversos teatros municipales y nacionales en los países nórdicos. Para una producción en el Teatro Nacional en Reikiavik colgó cada noche sobre el escenario un iceberg de dos toneladas para una obra sobre el célebre islandés Fjalla-Eyvindur. Es Director Honorario del Museo del Collage de San Francisco (Estados Unidos).



Marina Núñez

Diseño de vídeo

Sus obras representan seres diferentes y aberrantes, que existen al margen o en contra del canon. Los cuerpos anómalos que pueblan sus cuadros, imágenes o vídeos nos hablan de una identidad metamórfica, híbrida, múltiple. Ha expuesto individualmente en una veintena de museos y centros de arte en España y su obra figura en colecciones de varias instituciones, entre las que destacan el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Artium (Vitoria), MUSAC (León), TEA (Tenerife), CAAM (Las Palmas), Es Baluard (Palma de Mallorca), CA2M (Madrid), Fundación La Caixa y FRAC Corse American University (Washington). Ha participado en varias exposiciones colectivas, como la Bienal Internacional de Arte (Buenos Aires), *Big Sur. Neue Spanische Kunst* (Berlín), *Pain: Passion, Compassion, Sensibility* (Londres), *Posthumous Choreographies* (Nueva York), *Modelli Immaginari* (Italia), *Naturel pas naturel* (Francia), *Mind Temple* (Shanghái) y *The Time of the Chimeras* (Venecia). Reside entre Madrid y Pontevedra, y da clases en la Universidad de Vigo.



Luis García

Diseño de iluminación

Tras culminar su formación como iluminador en la Academia de RTVE en 1996, comenzó a trabajar en los Estudios Buñuel y en Prado de Rey. En 2000 entró a formar parte del equipo de Event Marco Técnico como técnico de iluminación, donde poco después asumió el puesto de director del departamento de iluminación. En 2010 inició una etapa como director técnico independiente, cuando desarrolló varios proyectos corporativos con empresas de la envargadura de Seat, Chanel y Pfizer. En 2015 fundó la compañía Filamento 1968 para, a partir de 2020, poner en marcha Elements Emiting Light, dedicado a dar soporte a proyectos audiovisuales artísticos y comerciales. Destacan sus trabajos artísticos realizados para cantantes como Najwa Nimri y Vive la Fête, para artistas como el escultor Víctor Ochoa, así como en las zarzuelas *Se vende* y *Raja la alondra*, dirigidas por José María Sicilia.



Cristina Pons

Diseño de producción

Desarrolla su vida profesional en el ámbito de la cultura, participando en la puesta en marcha y la gestión de proyectos. Ha colaborado con el Ministerio de Cultura en Japón, Francia y Gran Bretaña como comisaria y coordinadora de arte español. Fue directora de la galería hispano-norteamericana Weber, Alexander y Cobo. Como directora de relaciones institucionales y comunicación de la Fundación Albéniz, puso en marcha proyectos para la creación de nuevos públicos y desarrolló su labor en los ámbitos del mecenazgo, la producción y la concepción de conciertos, publicaciones, comunicación y prensa. Como directora de El Instante, impulsó exposiciones, proyectos musicales y eventos originales como *Subasta de tiempo*; las zarzuelas *Se vende*, *Raja la alondra* y *El instante*, y la ópera *Un tiempo enorme*, de Jorge Fernández Guerra. Desde 2021 dirige Vórtex con ELAMOR, un proyecto de intercambio entre artistas e instituciones en espacios no convencionales, al tiempo que promueve la creación de una línea de formación de danza como espacio de creación.

Autora de las notas al programa



Cristina Marcos Patiño

Musicóloga

Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Musicología Aplicada por la Universidad de La Rioja, es documentalista musical en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) del Ministerio de Cultura y Deporte. Durante más de veinticinco años, ha participado en algunos de los proyectos más importantes de documentación musical en nuestro país, como la Bibliografía Musical Española (BIME), el Mapa de Patrimonio Musical en España y, en particular, la base de datos sobre estrenos de música, que recoge la actividad de los compositores e intérpretes españoles de música contemporánea desde 1970 hasta nuestros días. Es coautora del libro *25 años de ópera en España (Autores españoles, 1986-2010): Ópera contemporánea española, memoria informativa e ilustrada* (Madrid, 2011) y de la investigación inédita *Los estrenos de ópera en España (1970-2020): instituciones, géneros y tendencias*.

Una década de teatro musical de cámara (2014-2024)

S. XXI

S. XX

S. XIX

S. XVIII

Cendrillon,
de Pauline Viardot

Le cinesi,
de Manuel García

I tre gobbi,
de Manuel García

Un avvertimento ai gelosi,
de Manuel García

Il finto sordo,
de Manuel García

Mavra,
de Igor Stravisky

*El caballero
avaro*, de Sergei
Rachmaninoff

Mozart y Salieri,
de Nikolái
Rimski-Kórsakov

Grilletta e Porsugnacco,
de Johann Adolph Hasse

Los elementos,
de Antonio de Literes

*El pájaro de dos
colores*, de Conrado
del Campo

Fantochines,
de Conrado del
Campo

*La muerte y el
industrial*, de Jorge
Fernández Guerra

*La noche de San
Juan*, ballet de
Roberto Gerhard

El Pelele,
de Julio Gómez

*La romería de los
cornudos*, ballet de
Gustavo Pittaluga

"La Argentina" en París,
ballets de Óscar Esplá y
Ernesto Halffter

Los dos ciegos, de
Francisco Asenjo
Barbieri

*Une éducation
manquée*,
de Emmanuel
Chabrier

EN ESPAÑA

*Trilogía de
Tonadillas*, de Blas
de Laserna

DANZA

FRANCIA

LOS RUSOS

LOS GARCÍA

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 Nikolay Rimsky-Korsakov y libreto del compositor, basado en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

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

8

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS *

Ballet en un acto

Música de **Gustavo Pittaluga** y argumento de **Federico García Lorca** y **Cipriano de Rivas Cherif**

Director artístico y coreógrafo: **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 Litteres**

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

10

IL FINTO SORDO *

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto del compositor, basado en el de **Gaetano Rossi**

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

11

EL PÁJARO DE DOS COLORES *

Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

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

12

LA NOCHE DE SAN JUAN *

Ballet

Música de **Roberto Gerhard** y argumento de **Ventura Gassol**

Director artístico y coreógrafo: **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

EL FORMATO TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

14

UN AVVERTIMENTO AI GELOSI

Ópera de salón

Música de **Manuel García**

y libreto de **Giuseppe Maria Foppa**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Directora de escena: **Bárbara Lluch**

15, 17 y 18 de diciembre de 2021

Coproducción con el Palau de les Arts Reina Sofía y el Festival de Ópera de Oviedo

15

EL CABALLERO AVARO

Ópera en un acto

Música de **Sergei Rachmaninoff** basada en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**

Director de escena: **Alfonso Romero**

25 y 28 de septiembre, y 1 y 2 de octubre de 2022

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

16

GRILLETTE E PORSUGNACCO *

Intermezzo en tres actos

Música de **Johann Adolph Hasse** basado en la *comédie-ballet* *Monsieur de Pourceaugnac* de **Molière** y **Jean-Baptiste Lully**

Director musical: **Javier Ulises Illán**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

24, 27 y 30 de septiembre, y 1 de octubre de 2023

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

17

LA MUERTE Y EL INDUSTRIAL **

Ópera de cámara en dos actos

Música y texto de **Jorge Fernández Guerra**

Director musical: **Fran Fernández Benito**

Coordinación escénica: **Jorge Fernández Guerra**

13 y 14 de diciembre de 2023

Coproducción con el Espacio Turina de Sevilla

Detalle de la partitura de *La muerte y el industrial* de Jorge Fernández Guerra (1952)

** Estreno absoluto.

CRÉDITOS

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

La representación del miércoles 13 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE y por *streaming* a través del Canal March, YouTube y RTVE Play. Si desea volver a escuchar ese concierto, el audio estará disponible en march.es/musica/audios.

© Jorge Fernández Guerra
© Cristina Marcos Patiño
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

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

Diseño del programa de mano
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Ágata Comunicación Gráfica

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación
Juan Antonio Casero Gallardo

Coordinador de Auditorio
César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

Agradecimientos
Darío Blanco
Alicia Gómez-Navarro, Residencia de
Estudiantes
Javier Pérez

Teatro Musical de Cámara (17) "La muerte y el industrial", diciembre de 2023 [textos de Jorge Fernández Guerra y Cristina Marcos Patiño]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

68 pp.; 20,5 cm. Teatro Musical de Cámara, ISSN: 2341-0787, diciembre de 2023.

Programa: "La muerte y el industrial", ópera de cámara en dos actos, con música y texto de Jorge Fernández Guerra, por Fran Fernández Benito, dirección musical; Jorge Fernández Guerra, coordinación escénica; Manon Chauvin, soprano; Lola Bosom, contralto; Nicolás Calderón, tenor; Javier Agudo, barítono; Mónica Campillo, clarinete; Juan Luis Gallego, violín; Sean Mackaoui, diseño de escenografía y vestuario; Marina Núñez, diseño de vídeo; Luis García, diseño de iluminación; Cristina Pons, diseño de producción. Funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 13 y 14 de diciembre de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Óperas de cámara - S. XXI. - 2. Programas de conciertos. - 3. Fundación Juan March - Conciertos.

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 canal.march.es durante los 30 días posteriores a su celebración. En el buscador de publicaciones de la Fundación (<https://www.march.es/bibliotecas/publicaciones/>) 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, 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

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 Museo 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 CONCIERTOS DE TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

8, 10, 12, 13 Y 14 ENE

“LA ARGENTINA” EN PARÍS

Antonio Najarro, dirección artística y coreografía

Carolina África, dirección de escena

Miguel Baselga, dirección musical y piano

Ballets de Óscar Esplá y Ernesto Halffter

Notas al programa de **Antonio Najarro**, **Idoia Murga**, **Alejandro Coello**, **José Luis Maire** y **Celia Martínez**

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

PERSPECTIVAS BARTOKIANAS

17 ENE

BARTÓK EN ESPAÑA

Dénes Várjon, piano

Obras de Marcello, Della Ciaja, Scarlatti, Kodály y Bartók

24 ENE

EL BARTÓK CORAL, EN CONTEXTO

Coro de la Orquesta de la Comunidad de Madrid

y **Pequeños Cantores**

Josep Vila y **Ana González**, dirección

Obras polifónicas de Bartók y otros compositores húngaros, como Kodály, Ligeti, Bárdos o Duijck

31 ENE

EL BARTÓK FOLCLORISTA

Marta Gulyás, piano

Vilmos Szabadi y **Mihály Sipos**, violines

Pascal Moraguès, clarinete

Obras de cámara de Bartók inspiradas en melodías populares entrelazadas con muestras de sus fuentes folclóricas originales

7 FEB

LA COSMOLOGÍA PIANÍSTICA DE BARTÓK

Péter Nagy, piano

Selección de miniaturas y suites ilustrativas del universo pianístico de Bartók

Notas al programa de **László Stachó**

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

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

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

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

