
LA



MARCH

Domitila

Ópera de câmara de João Guilherme Ripper

TEATRO MUSICAL DE CÂMARA

22 – 30 SEP 2024

Domitila

Ópera de cámara de
João Guilherme Ripper

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA
DEL 22 AL 30 DE SEPTIEMBRE DE 2024

Nueva producción de

FUNDACIÓN JUAN MARCH



TEATRO
MAYOR
JULIO MARIO
SANTO DOMINGO

Cumplida su primera década de historia, el formato Teatro Musical de Cámara presenta como novedad una ópera iberoamericana: *Domitila*, del compositor brasileño João Guilherme Ripper (1959). Estrenada en Río de Janeiro en 2000, el libreto se inspira en una historia real acaecida en la década de 1820: la relación imposible entre el rey Pedro I de Brasil y la marquesa Domitila de Castro. Bajo la apariencia de un monólogo, Domitila revive su romance frustrado al leer las cartas intercambiadas entre ambos, creando así una polifonía de personajes. El yugo que ambos soportan se representa atrapado entre cuerdas, como si fueran un único personaje con distintas apariencias que lucha consigo mismo para encontrar el equilibrio en medio de las ataduras que condicionan su existencia.

Fundación Juan March

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



ÍNDICE

6

FICHA ARTÍSTICA

9

ARGUMENTO Y ESTRUCTURA

13

Ataduras

Nicola Beller Carbone

19

Domitila: una ópera epistolar

João Guilherme Ripper

29

Una voz: muchas voces

Augusto Techera

41

LIBRETO

50

Biografías

Domitila

Ópera de cámara con música y texto de **João Guilherme Ripper** (1959),
basada en la correspondencia entre el rey Pedro I de Brasil y IV de Portugal,
y Domitila de Castro Canto y Melo, marquesa de Santos
(Río de Janeiro, 2000)

Nueva producción de la Fundación Juan March, el Teatro de la Zarzuela
y el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo de Bogotá

Estreno en España

Dirección musical y piano

Borja Mariño

Dirección de escena

Nicola Beller Carbone

REPARTO

Domitila, marquesa de Santos
Ana Quintans, soprano

Clarinete
Irene Martínez Navarro

Violonchelo
Esteban Jiménez

EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO

Diseño de escenografía	Carmen Castañón
Diseño de vestuario	Pier Paolo Álvaro y Roger Portal
Diseño de iluminación	Pedro Chamizo
Asistencia de dirección	Eduardo Aguirre de Cárcer
Regiduría y asistencia de producción	Nuria Hernando
Asistencia de coreografía	María Cabeza de Vaca
Utería y asistencia de escenografía	Cristina Martín Quintero
Caracterización	Sara Álvarez y Moisés Echevarría
Sastrería	Isabel Turga
Realización de vestuario	Crin Escénica
Cornamenta	Sarai Núñez
Ambientación y atrezo de vestuario	Pier Paolo Álvaro y Roger Portal
Realización de piezas de la Matrix	Asociación de Mujeres Entretejiendo
Realización de escenografía	Readest Montajes y Miguel Ángel Coso
Vídeo	César D. Barderas
Sobretitulado	Estéfano Cerami
Traducción española del libreto	Morgana Aparecida de Matos (Cálamo & Cran)

EQUIPO TÉCNICO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Scope Producciones S. L.

Coordinación	Patricia Pérez de la Manga
Producción técnica	Juanma Paz
Realización y vídeo	Carlota Falcó, José Sevilla y Carlota Guzmán
Iluminación	Álvaro Caletrio, Marina Blanc e Irene Álvarez
Sonido	Simón Rey y Javier López
Operador de cámara	Javier Millán

DURACIÓN

60 minutos

REPRESENTACIONES

Domingo 22 de septiembre, 18:30 h
Miércoles 25 de septiembre, 18:30 h
Sábado 28 de septiembre, 12:00 h
Domingo 29 de septiembre, 12:00 h

La función del día 25 se transmite por *streaming* en Canal March,
MarchVivo en YouTube y RTVE Play, y por Radio Clásica de RNE.

De esta producción habrá otras tres representaciones para público escolar
los días 24, 26 y 30 de septiembre.

Esta producción se representará en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo de Bogotá
los días 7 y 8 de febrero de 2025.



Retrato de Domitila de Castro Canto y Melo (1797-1867), marquesa de Santos, con el fajín de la Orden de Santa Isabel, que se concedía únicamente "a mujeres de conducta irreprochable". Conoció a don Pedro I en Río de Janeiro en 1822, año de la independencia de Brasil. En 1826 fue nombrada marquesa de Santos. La relación duró hasta 1829. Óleo sobre lienzo, de Francisco Pedro do Amaral (1790-1831), fechado alrededor de 1826. Museo Histórico Nacional de Brasil.

ARGUMENTO

La obra está basada en la correspondencia real entre el emperador Pedro I de Brasil y su amante, Domitila de Castro Canto e Melo, marquesa de Santos, que se desarrolló entre 1822 y 1829.

El argumento de la ópera gira en torno al último día de la marquesa en Río de Janeiro antes de regresar a São Paulo, marcando el fin de su relación tumultuosa con el emperador. A través de las cartas que intercambiaron, Domitila revive los momentos más significativos de su romance prohibido, dando vida a una serie de personajes a través de un monólogo que, en realidad, se convierte en una polifonía de voces. La soprano, que interpreta a Domitila, también da voz a Pedro, el amante y emperador, creando un diálogo interno que refleja la complejidad de sus emociones y la lucha entre el deber y el amor.

Querida Titília

Domitila entra en escena en una habitación preparada para la mudanza. De entre las diversas cartas que allí se encuentran, se detiene en una, en la que don Pedro le agradece sus dos misivas anteriores, le manifiesta haber dado a conocer a su padre que lleva en las entrañas un fruto suyo y le expresa su deseo de reunirse con ella cuanto antes, empleando el apelativo cariñoso "Querida Titília". Al final de la carta firmará como "El Demonio".

Mi hija y amiga

La siguiente carta manifestará las dudas de don Pedro sobre el amor de Domitila. Con la declaración "soy un hombre de vicios y virtudes, como los demás", el monarca querrá hacer prevalecer su visión como amante en el imaginario de Domitila. Al terminar esta carta, firmará como "Tu amigo, el Emperador".

Ah, mi amor, ¡Si vuestra merced me olvidara!

Domitila, irónicamente, sigue leyendo las lisonjeras palabras del emperador. Tras esto comenzará un baile frente al espejo, en el que se siente deseada y espera la llegada de su amante.

Ah, mi amor de mi corazón

Entre una retahíla de promesas y piropos, Domitila continúa leyendo y bailando, recreándose en el deseo que siente el emperador por ella. Esta vez las líneas acabarán nuevamente con la firma de "El Demonio".

Mi hija, mi amiga, firmado: Fuego, Fuegoito

Domitila echa un rápido vistazo a varias cartas a la vez, expresando las reacciones que estas le suscitan. "Firmado: Fuego, Fuegoito"; "Firmado: El Emperador"; "Titília, querida, amor"; y, finalmente, "Firmado: Pedro". Todas ellas van conformando los matices del lienzo en

que Domitila plasma poco a poco sus emociones.

Diga en cuantas líneas

Ahora es Domitila quien habla por sí misma para expresar cómo se siente respecto a su relación con Pedro I. En la sección central *Liricos Trópicos* Domitila expresa sarcásticamente y en tono crítico, que el primer emperador de Brasil no deja de ser un extranjero. Después reprocha a Pedro el haber cedido a la presión de las cortes portuguesa y brasileña para casarse con Amelia de Beauharnais.

Interludio

En un lenguaje musical claramente contrastante con respecto a lo anterior, violento, el interludio servirá para invocar el ambiente onírico de la siguiente escena.

Mi hija, muchas cartas tuyas que he recibido me han escandalizado

Domitila seguirá leyendo las cartas, ahora de manera desordenada, mientras se suceden un torrente de emociones con la rabia como protagonista. El emperador trata de hacerle ver que su amor por ella no es pasajero. Es un sueño de locura que acabará abruptamente para dar paso al siguiente número.

Nocturno: Lundú

Tras el frenesí del número anterior, Domitila cede el protagonismo al piano, que interpreta a solo el nocturno mientras ella sigue leyendo cartas en silencio.

Distancia, añoranza

Una *modinha* pondrá música a otra carta de don Pedro. En ella se comienza a

vislumbrar la despedida final, con alusiones a las razones políticas que hacen poco conveniente la relación entre él y Domitila. Las primeras palabras de esta, “Mentiras, promesas en las que nunca creí”, se confirman con las últimas de don Pedro, que implican ya la determinación de una separación: “Siempre me encontrarás en tu defensa y tendré contigo una amistad legítima y sincera, firmado: el Emperador”.

Mi querida marquesa

Domitila lee la voluntad del emperador, según la cual ella ha de marcharse a otra provincia del Imperio, condición *sine qua non* para formalizar su casamiento con Amelia de Beauharnais. Ella, presa de la rabia, seguirá leyendo en tono burlesco las solemnes palabras de don Pedro, cada vez más amenazantes, lo que provoca los gritos y la locura de una Domitila traicionada y humillada.

En el caso de que la marquesa decida volver

Esta última carta de don Pedro servirá para sellar su voluntad de la manera más fría, asegurando que Domitila no volverá y que él se casará con una princesa digna de un emperador.

Señor, partiré esta madrugada

En el aria final, Domitila leerá la única carta que se conserva de su correspondencia con don Pedro. En ella informa de su decisión de partir, según la voluntad del emperador. Tras su sufrimiento, en un tono solemne y sincero, agradece piadosamente su liberación, pidiendo al Cielo que el emperador prospere.

ESTRUCTURA

João Guilherme Ripper (1959)

Pour le piano

Domitila

Nº 1. Obertura

Nº 2. *Cara Titília*

[Querida Titília]

Nº 3. *Minha filha e amiga*

[Mi hija y amiga]

Nº 4. *Ah meu amor se vosmicê se esquecesse de mim*

[Ah, mi amor, ¡Si vuestra merced me olvidara!]

Nº 5. *Ah meu amor do meu coração*

[Ah, mi amor de mi corazón]

Nº 6. *Minha Filha, minha amiga, assinado Fogo Foguinho*

[Mi hija, mi amiga, firmado: Fuego, Fuegoito]

Nº 7. *Diga em quantas linhas*

[Diga en cuantas líneas]

Nº 8. Interlúdio

Nº 9. *Minha filha, muitas cartas tuas tenho recebido que me têm escandalizado*

[Mi hija, muchas cartas tuyas que he recibido me han escandalizado]

Nº 10. Nocturno (Lundú)

Nº 11. *Distância saudade*

[Distancia, añoranza]

Nº 12. *Minha querida marquesa*

[Mi querida marquesa]

Nº 13. *No caso porém que a marquesa decida voltar*

[En el caso de que la marquesa decida volver]

Nº 14. *Senhor, eu parto essa madrugada*

[Señor, partiré esta madrugada]

Cine Suite: I. Movido



Don Pedro I rompiendo las ataduras de una indígena (que representa a Brasil) de la amenaza absolutista. Alegoría a la jura de la Constitución brasileña de 1824, del pintor italiano Granni y litografiada en París con la siguiente leyenda: *Salve Glorioso día!* La obra causó una profunda sensación e igual escándalo, porque el rostro femenino de la figura de Brasil reproducía fielmente las facciones de la marquesa de Santos.

Ataduras

Nicola Beller Carbone

Una mujer leyendo las cartas de su amante: es Domitila de Castro quien presta su voz a don Pedro I de Brasil, quien a lo largo de la tumultuosa relación amorosa que mantiene con ella, que se extiende desde 1822 hasta 1829, firma sus cartas como Demonio, *Foguinho*, Emperador y Pedro.

Se cuenta que Pedro I de Brasil, en su juventud, mostraba más interés por la caza y la música que por los estudios.

Era conocido por su carácter violento y pronto destacó como un mujeriego. Durante su matrimonio con Leopoldina de Austria, mantuvo una relación amorosa con Domitila y su hermana, dejándolas embarazadas al mismo tiempo. Su mentalidad liberal le animó a defender la independencia de Brasil de Portugal, proclamada durante su reinado. En cuanto a Domitila, se sabe que sufrió



El emperador don Pedro I de Brasil compone el Himno de la Independencia en 1822, de Augusto Bracet (1881-1960). Óleo sobre lienzo, 1922. Colección del Museo Histórico Nacional de Brasil.



Figurines para el estreno español de *Domitila*, realizados por Pier Paolo Álvaro. Marzo de 2024, Madrid.

maltratos en su primer matrimonio y que aprovechó su relación con el emperador para obtener el divorcio, colocar a su familia en la corte y acumular una discreta fortuna. Tras la separación de Pedro I, volvió a casarse y, al ser encarcelado su esposo, pidió pasar dos años en la cárcel junto a él por amor. Tras enviudar, se dedicó a labores benéficas, organizando bailes de máscaras a fin de recaudar dinero para los pobres.

Por medio de estas misivas que documentan el ascenso y la caída de la rela-

ción amorosa entre Pedro I de Brasil y Domitila de Castro, podemos vislumbrar la personalidad del monarca. Sin embargo, conocemos realmente poco de lo que ella piensa y, sobre todo, siente. La voz de Domitila permanece en gran medida silenciada.

Es solo al final de esta correspondencia, en una lacónica misiva, cuando escuchamos su respuesta a la exigente petición de ruptura. Detrás de su aparente sumisión se oculta una mujer aguerrida, conocedora de las reglas del juego social.

Con un sutil sarcasmo, Domitila teje una red de ironía, desafiando las expectativas. Su tono conformista es una máscara y, con cada palabra sembrada, cultiva las semillas de su propia liberación. Su aparente obediencia es una estrategia para sobrevivir.

En realidad, los dos protagonistas parecen luchar como si fueran uno solo, por más que se presenten con apariencias y máscaras diferentes. ¿Cómo puede revelarse entonces Domitila? ¿Dónde queda espacio para sentir,

percibir y conectar con la narradora? ¿Cómo materializa su propia voz en la articulación de las palabras del otro? *Domitila*, la ópera, carece de un auténtico hilo argumental: no hay acción, pero nos habla de ataduras. No hay ser humano en la faz de la tierra que no establezca intrínsecamente vínculos, lazos y ataduras con su entorno. Por este motivo, con mi propuesta no pretendo contar una historia, sino sentimientos, en este relato en el que nada sucede y, al mismo tiempo, todo es posible. ¿No es este, quizás, el



Bocetos para la escenografía y puesta en escena de *Domitila*, realizados por Carmen Castañón. Marzo de 2024, Madrid.

mayor regalo para una directora de escena?

Las cartas de Pedro a Domitila funcionan como una radiografía sentimental, psicológica, social e histórica, y se presentan como imágenes fragmentadas, par-

tes de un todo enigmático y completo. Me gusta buscar intencionadamente la desconexión entre el texto y el aspecto visual, porque extiende el discurso hacia el inconsciente, expresando lo indecible: una disrupción que invita a explorar el mundo emocional subyacente trascendiendo las palabras. Por ello planteo un espacio de narración fluida, metamórfica, en la que ella es él y él es ella, capturando las per-

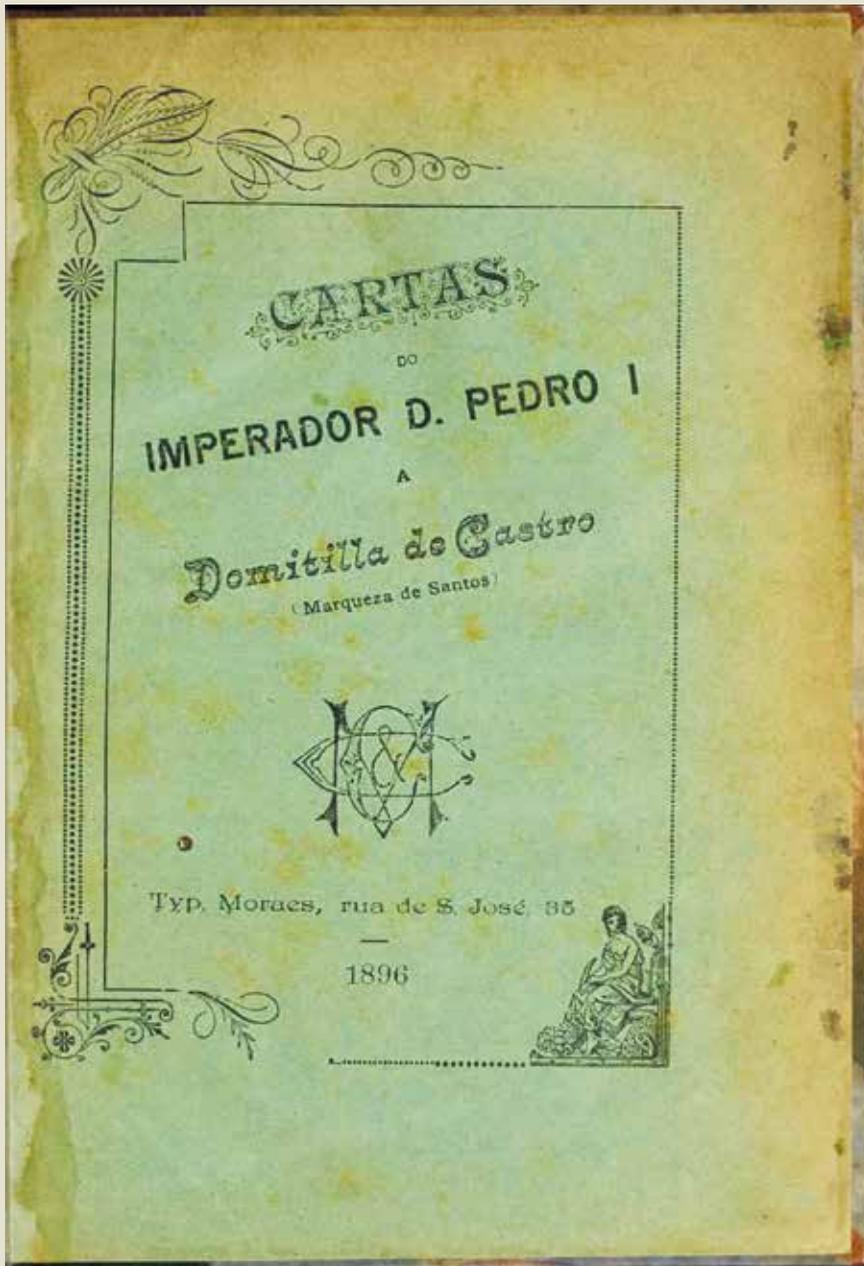
sonalidades femeninas y masculinas sin olvidarme de los matices intermedios. Los dos personajes quedan atados entre sí, representados por las diversas formas que asumen, desde el emperador como amante-sátiro a la adolescente que nace debajo de un tutú, pasando por la danzarina indómita del Caribe, la soledad del prisionero, el absurdo de la marioneta sin voluntad propia, los boxeadores luchando por definir sus territorios, el sacerdote dogmático, la estrella glamurosa...

Al levantarse el telón asistimos a una escena casi trivial sobre un escenario teatral a medio montar, en el que un pianista interpreta una pieza instrumental para su pareja. Ambos, envueltos en un abrazo sin fronteras entre el tú y el yo, se desvanecen gradualmente hasta la enajenación. En ese preciso instante, irrumpe un bosque de cuerdas, transportándonos al mundo de las cartas escritas por Pedro y leídas por Domitila. Esa atmósfera de *piano bar* es el epicentro donde convergen todas las ataduras, al tiempo que adquiere múltiples significados: la cuerda umbilical, el púlpito sacerdotal, las rejas de una celda o las tablas de un cabaret, pero también el escaparate del narcisismo o la plaza del empoderamiento.

Los tres músicos que habitan ese espacio simbolizan la corte, la familia o los observadores. Se transforman en antagonistas, comentaristas, críticos y cómplices, reflejando y expresando la

complejidad de la relación entre Domitila y el emperador. Expandiendo el lienzo sonoro, estiramos el tiempo dilatando el ámbito temporal y amplificando el universo interno de Domitila. Los instrumentos musicales se convierten en extensiones de ella misma, explorando nuevas texturas y matices: objetos que acarician las cuerdas del piano, el clarinete susurrando con sonidos trémolos, el violonchelo haciendo vibrar su caja con percusiones de dedos. Nos sumergimos así en el presente, deteniéndonos en el instante previo al comienzo, donde el tiempo se suspende y revela nuevos significados, dirigiendo nuestra atención hacia esta anacrusa congelada con una mirada introspectiva y atenta.

Domitila, atrapada en ese bosque de cuerdas, a la vez amenazadoras y estabilizantes, se revela como un oráculo, murmurando como la Madre Tierra sobre los roles impuestos. Está rodeada de objetos aparentemente sin sentido, que expresan la diversidad del ser humano. Por decirlo con las palabras del psicólogo Richard C. Schwartz en su libro *No hay partes malas*: “Todos nacemos con muchas submentes o partes. Estas partes no son imaginarias ni simbólicas. Son individuos que existen como una familia interna dentro de nosotros, y la clave de la salud y la felicidad es honrar, comprender y amar cada parte”.



Portadilla del libro de las cartas del emperador don Pedro I a Domitila de Castro (marquesa de Santos).

Primera edición de Typ. Moraes, en 1896. Río de Janeiro, Brasil.

Domitila: una ópera epistolar

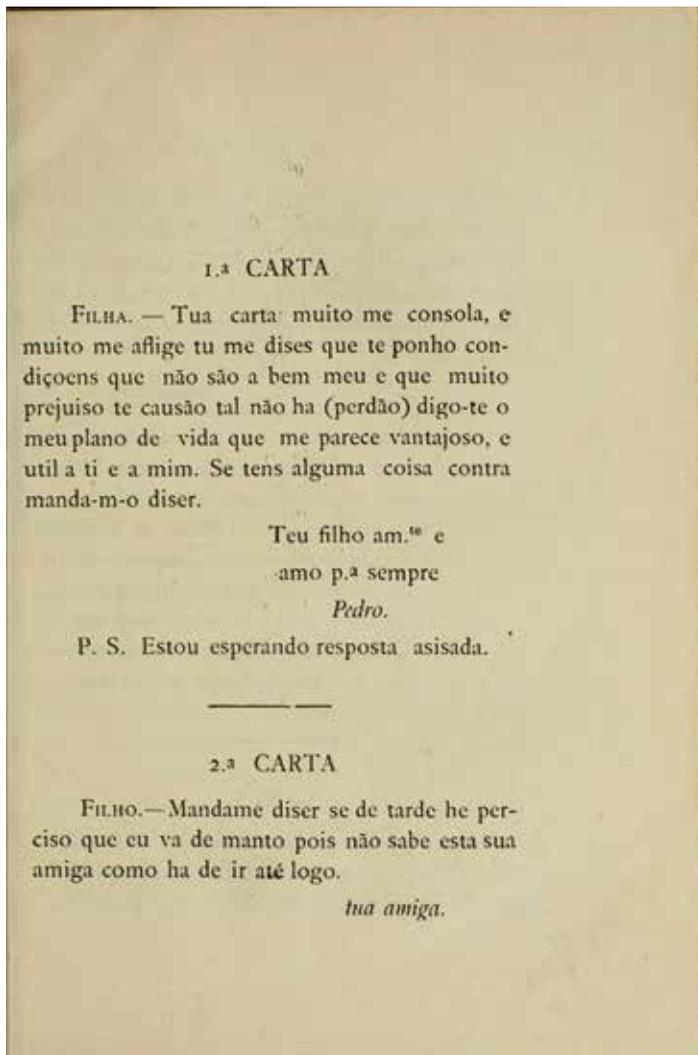
João Guilherme Ripper

El rumoreado romance entre el emperador don Pedro I (1798-1834) –don Pedro IV en Portugal– y Domitila de Castro Canto y Melo (1797-1867), la marquesa de Santos, escandalizó a la corte brasileña, dio que hablar en Europa y fue un problema político en Brasil y Portugal. Ambos se conocieron en São Paulo, pocos días antes de la proclamación de la independencia de Brasil, en 1822. María Benedicta de Castro, hermana de Domitila, fue quien los presentó; además, ella fue también amante del insaciable emperador. Tras la muerte de la princesa Leopoldina, en 1826, la relación se hizo pública y no terminó hasta tres años más tarde por exigencia de Amelia de Leuchtenberg (1812-1863), que se negó a casarse con el emperador viudo hasta que no pusiera definitivamente fin a la relación y se desenterrara a Domitila de Río de Janeiro.

El romance quedó documentado a través del intenso intercambio de cartas entre los amantes. El contenido de

la correspondencia es variado y refleja la complejidad de la situación, complicada aún más por la vigilancia de una corte en apariencia permisiva, pero conservadora en sus decisiones. La mayoría de las cartas que han llegado hasta nosotros fueron escritas por don Pedro I y guardadas por Domitila. Gran parte de las enviadas por ella se perdieron o se destruyeron tras la muerte del emperador. La primera recopilación se publicó en 1896, tras la muerte de la marquesa. En 1984, Nova Fronteira editó *Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos*, el libro que me ha servido para la redacción del libreto.

La trama de la ópera *Domitila* se resume en el viaje interior del personaje hacia el centro de su pasión. Para ello, se vale del fajo de cartas y notas con las que se reencuentra el día de su partida y que estaban abandonadas en medio de baúles y ropa, desperdigadas por el suelo. He organizado las cartas según un planteamiento dramático, en vez de hacerlo cronológica-



El contenido de las dos primeras cartas intercambiadas entre don Pedro I y la marquesa de Santos en su primera publicación de 1896. Edición de Typ. Moraes, en 1896. Río de Janeiro, Brasil.

mente, y he creado textos para los recitativos. Las primeras cartas son desenfadadas, divertidas, llenas de humor y picardía. Pedro las firma en tono jocoso como “Fuego, fueguito” y “el Demonión”, pero también expresa sus celos, como queda de manifiesto en la segunda carta: “¿No será que le tienes a alguien más afecto que a mí?”.

Domitila tenía libre acceso al Palacio de San Cristóbal gracias a su condición de dama de compañía de la princesa Leopoldina y al título de marquesa que le había concedido don Pedro. Vivía en un palacete cercano, que hoy alberga el Museo Casa da Marquesa de Santos. La cuarta carta del libreto, *E logo destinei à imperatriz e à mercê* [Y luego lo destiné

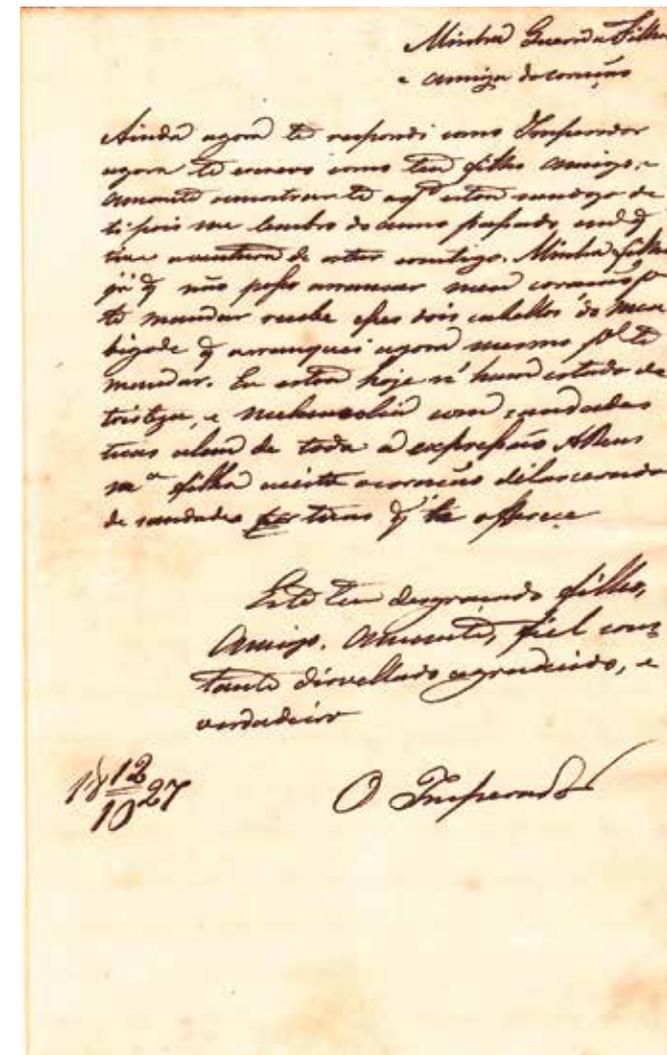


Imagen de una de las cartas amorosa más famosa en Brasil entre el emperador Pedro I y su amante, Domitila de Castro Canto y Melo. Solo se conservan en los archivos imperiales unas pocas cartas de los cientos que escribió Domitila. Sin embargo, la marquesa conservó casi todas las cartas del emperador, a pesar de que él le instara a destruirlas. Suman más de trescientas cartas y han sido todas publicadas.

a la emperatriz y a vos], hace referencia a la intimidación palaciega y a una tal señora Joana, probablemente otra dama de compañía. Engendraron cinco hijos ilegítimos, entre ellos Isabel María de Alcántara, nacida en 1824, “*la Belinha*”, mencionada también en la misma carta. Don Pedro reconoció su paternidad y la nombró duquesa de Goiás en 1826.

Domitila reacciona ante los más mínimos cambios de humor de su amante cuando lee/canta incrédula las cartas y las notas, pero aún se siente presa de sus palabras, como si los renglones escritos fueran grandes cuerdas que la rodean. Partiendo de esta imagen, escribí el texto del aria central, que comienza con los versos: “Diga en cuántas líneas te enredaste

antes de mi revelación. Extrañamente, tu ausencia en mí enciende las estrellas mientras la noche ya he perdido”.

Imagino que, en la vida real, Domitila enviaría a Pedro una carta o nota cuestionando el grado real de su amor. La octava carta, *Amores pasajeros*, muestra una reacción de aparente disgusto por parte de la amante: “Muchas cartas tuyas que he recibido me han escandalizado por la falta de reflexión al escribirlas, pero ninguna como la de hoy, en la que dices que nuestros amores son amores pasajeros”.

Su intuición se revelaría correcta, ya que, a partir de este punto de la trama, las cartas de don Pedro sugieren un distanciamiento. Incluso después del fallecimiento de Leopoldina, en 1826, el emperador no podía unirse oficialmente

con una plebeya. Las cortes brasileña y portuguesa le presionan para que ponga fin a la relación y vuelva a casarse. Don Pedro pide a Domitila que abandone rápidamente Río de Janeiro, la capital del Imperio, y se mude a la provincia de São Paulo. La novena carta constituye el presagio del inminente desenlace. Domitila se desespera, ama, odia y reacciona ante el abandono.

Hasta que llega la última carta de Pedro, la décima, en la que la amenaza en

Habitación del palacio donde vivía la marquesa de Santos en el barrio de São Cristovão, en Río de Janeiro, en la época en que era amante de Pedro I. La mansión fue un obsequio del rey en 1826 y se la conoció con el nombre de “Casa Amarela”.



Retrato de juventud de María Leopoldina de Austria, en torno a 1810. La primera emperatriz consorte de Brasil fue una figura clave de la independencia, lo que le valió el cariño de los brasileños, que lloraron su prematura muerte. Pintura al pastel sobre papel. Autor desconocido, hacia 1820.

caso de persistir en su desobediencia. La undécima carta (*Señor, parto esta madrugada*) es la única escrita realmente por la marquesa en toda la ópera. Capitula y se despide. Se dirige a don Pedro formalmente, llamándolo “Su Majestad”, firma como “Su súbdita, la marquesa de Santos”, ¡y se va!

Al escribir la partitura, intenté crear una relación simbiótica entre la música y las palabras, que, al final, no se ajustan a ninguna métrica poética. La tesitura vocal de la solista toma como modelo la de la soprano Ruth Staerke, que representó

el papel en el año 2000 y a quien está dedicada la obra. He utilizado ritmos brasileños de origen africano, como el maxixe y el lundú, combinándolos con géneros de la música europea, como la sonata en trío o el aria, para evocar el mestizaje cultural que se produjo durante los siglos XVIII y XIX en Brasil. La breve cuarta carta (*Ay, amor mío de mi corazón*) se canta como un *choro*, un género musical popular que, en realidad, no se oiría por las calles de Río de Janeiro hasta las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, el carácter jocoso de la carta y la presencia del clarinete en



Cubierta del programa de mano de la ópera *Domitila* en el Teatro São Pedro de São Paulo, en el año 2000.

La cantante fotografiada es la soprano Ruth Staerke, la primera Domitila.

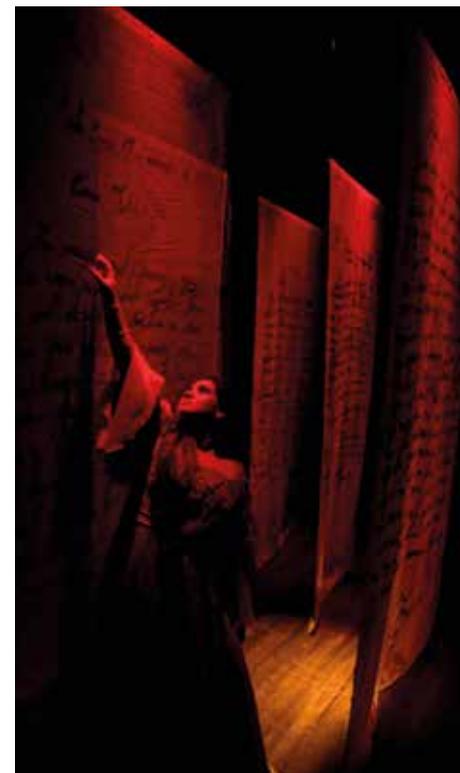
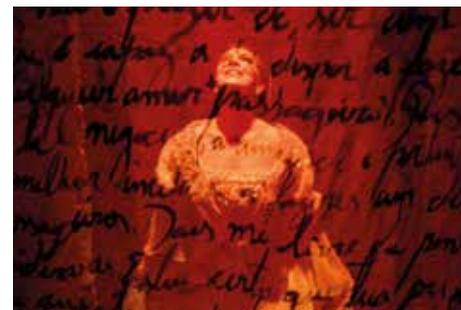


Cubierta del programa de mano de las representaciones de *Domitila* en Recife, en el año 2016.

el trío instrumental me llevaron a sacrificar la cronología histórica en aras de la expresión artística. El lunedì, que ya se oía en la época en que transcurre la historia, se encuentra presente en el interludio pianístico, que se escucha en la transición entre las cartas octava y novena. El lenguaje armónico es ecléctico. Como en todas mis óperas, empleo diferentes técnicas en función de las necesidades del transcurso dramático. Predominan los pasajes tonales, aunque también me he valido del atonalismo serial en pasajes de mayor tensión, como en la décima carta,

No carecían de sentido los consejos que te envié.

Domitila es el resultado de un encargo del Centro Cultural Banco do Brasil de Río de Janeiro, en el año 2000, para el ciclo de conciertos *Palabras Brasileñas*, que formaba parte de la celebración del quinto centenario del Descubrimiento. Se encargó a cinco compositores que escribieran ciclos inéditos de canciones basados en textos de documentos importantes de la historia de Brasil. A mí se me adjudicó la correspondencia amorosa entre don Pedro I y la marquesa de



Arriba, Fotografía de Neti Szpilman como Domitila en Recife, en 2016.
Foto de Úrsula Freire/Folha de Pernambuco.

Abajo, Fotografía de Tarcyla Perboire en el papel de Domitila. Recife, 2016.
Foto de Úrsula Freire/Folha de Pernambuco.



Cubierta del programa de mano de *Domitila* en el Teatro São Pedro de São Paulo, en 2022.

Santos, así como la decisión de convertirla en el argumento de un monodrama. El acompañamiento instrumental está confiado a un trío formado por clarinete, violonchelo y piano. Poco después de su estreno en Río, *Domitila* se presentó en el Teatro São Pedro de São Paulo, recibiendo el premio a la Mejor Obra de Cámara de la Associação Paulista dos Críticos de Arte. Posteriormente, la ópera se ha representado en diversos escenarios, entre ellos el Museo Imperial de Petrópolis, construido por el rey don Pedro II.

Además de las posibles virtudes de la partitura, considero que hay otros factores que han contribuido a que *Domitila* se



Cartel publicitario del estreno de *Domitila* en su versión con orquesta sinfónica en Lisboa, en 2022.

haya convertido en poco tiempo en una de mis obras más representadas: la gran actuación de la soprano solista, la instrumentación, la duración o la facilidad y la posibilidad de interpretarla en concierto. La ópera ya ha realizado giras por Brasil y se ha representado en Estados Unidos, Italia y Portugal, donde Carla Caramujo y

el Toy Ensemble la grabaron para la discográfica Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (MPMP).

En 2022 creé una versión con orquesta sinfónica para el Centro Cultural de Belém, en Lisboa, donde se estrenó con motivo de las celebraciones del bicentenario de la independencia de Brasil.

Cada vez que *Domitila* se representa en Portugal, siempre me viene a la cabeza una sutil ironía. Es como si ella, expulsada de Río de Janeiro hace doscientos años, reapareciera en forma de ópera en el país en el que nació y murió don Pedro, cantando sobre el inmenso amor que sintieron ambos.

La invitación de Miguel Ángel Marín e Isamay Benavente me brinda la inmensa alegría de ver cómo *Domitila* sube a un escenario en Madrid, gracias a la coproducción de la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela. La soprano por-

tuguesa Ana Quintans canta el papel de la marquesa de Santos, con la dirección escénica de Nicola Beller Carbone y la dirección musical desde el piano de Borja Mariño, con quien tuve la oportunidad de trabajar en 2014 en la producción de mi ópera *Onheama* en el Teatro Amazonas.

Me gustaría dejar constancia de mi más profunda gratitud a Concha Gallego y Juan Ángel Vela del Campo, por el entusiasmo, el apoyo y la amistad que me brindan desde hace muchos años.

Traducción de César Pardo Martínez
(Cálamo & Cran)



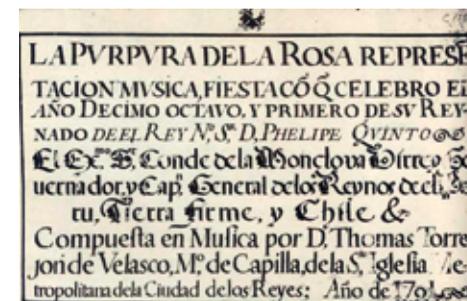
El Palácio Imperial y la Catedral de Nuestra Señora del Carmen de Río de Janeiro en el siglo XIX. Grabado de Eduard Willmann (1820-1877). Tras la Independencia (1822), el edificio se transformó en el Palácio Imperial, sirviendo como sede administrativa y como lugar de fiestas y actos oficiales. Fue escenario de importantes acontecimientos históricos, como el *Día do Fico* (1822), cuando don Pedro declaró al pueblo reunido en la calle su intención de quedarse en Brasil. Archivo digital de la Biblioteca Nacional de Brasil.

Una voz: muchas voces

Augusto Techera

El 19 de octubre de 1701 se estrenó *La púrpura de la rosa* en el Palácio Virreinal de Lima. Desde ese acto fundacional, los derroteros del teatro lírico iberoamericano han sido tan fecundos como inciertos. Compuesta por Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), sobre un libreto de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), para celebrar el cumpleaños de Felipe V y el aniversario de su ascenso al trono español, esta pieza de música dramática, nacida un siglo más tarde que los trabajos primigenios de la Camerata Fiorentina y de Claudio Monteverdi (*L'Orfeo*, 1607), marca el punto de partida de un camino que siempre ha buscado su propia voz.

Casi como en un tardío juego de espejos, la creación lírica americana se mira, a lo largo de tres siglos, en la creación europea y, más allá de algunos gestos identitarios o sincréticos que emergen en el Nuevo Mundo –por ejemplo, el Barroco musical chiquitano–, no es hasta mediados del siglo XX cuando irrumpe en Iberoamérica una creación lírica con voz propia: una voz que siempre es muchas voces, porque América es muchas Américas. No hay crisol posible que logre darle homogeneidad a un continente tan

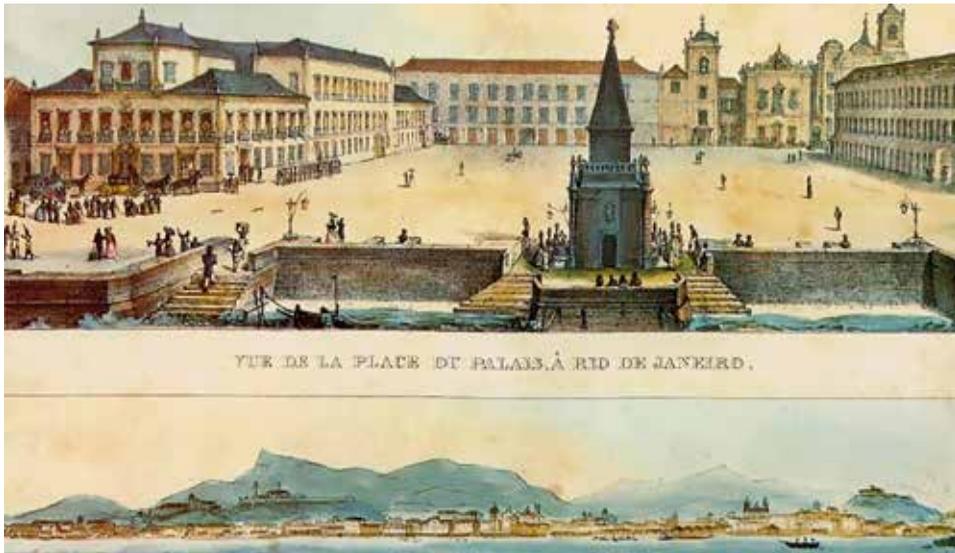


Frontispicio de la partitura original de *La púrpura de la rosa* (1701), ópera con música de Tomás de Torrejón y Velasco y texto de Pedro Calderón de la Barca. Se trata de la primera ópera que se conoce compuesta y representada en América.

vasto como diverso, unido en esa génesis común que lo hace mestizo y da constitución a “lo” iberoamericano.

BARROCO COLONIAL

Diez años después del estreno de la ópera de Torrejón y Velasco en Perú se estrena en Ciudad de México, Virreinato de la Nueva España, la ópera *La Parténope* con música de Manuel de Sumaya (1679-1755),



Vista del Palacio Imperial en la plaza XV de noviembre y horizonte de Río de Janeiro hacia 1830, de Jean Baptiste Debret (1768-1848). El pintor francés supo reproducir, a través de numerosas litografías, la vida cotidiana del Brasil de principios del siglo XIX.

uno de los compositores barrocos novohispanos más prolíficos, con texto del italiano Silvio Stampiglia (1664-1725). Se trataba del mismo libreto que utilizaría en 1730 George Frideric Handel para su ópera homónima. Refracciones a un lado y otro del océano.

De las misiones jesuíticas en Bolivia, en la región de la Chiquitanía, allí donde el Barroco americano tomó dimensión propia y produjo una síntesis original y fascinante, podemos encontrar óperas como *San Francisco Xavier*, de autor anónimo, con diálogos en quechua y estrenada aproximadamente en 1740, o *San Ignacio de Loyola*, compuesta entre

1717 y 1726, y cuya creación se atribuye al jesuita italiano Domenico Zipoli (1688-1726), conjuntamente con el también jesuita suizo Martin Schmid (1694-1772) y la propia comunidad de chiquitanos. El arte europeo como herramienta de evangelización y educación, intervenido por el lenguaje y los modos originarios. Sincretismo cultural.

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830) es un exponente cabal del clasicismo americano y, aunque con un catálogo esencialmente instrumental y litúrgico, a su autoría corresponde la primera ópera brasileña, *I due gemelli*, estrenada en 1817 durante el apogeo de la Casa Real de Portugal en Río de Janeiro. Caso similar es el de Manuel Arenzana (1762-1821), compositor del Clasicismo novohispano en México, maestro de capilla de la catedral de Puebla y creador de obras sacras y profanas, pero del que no se conocen – hasta el momento– composiciones para la escena.

No existe, sin embargo, un *corpus* relevante de obras líricas escénicas del Clasicismo en Iberoamérica. Es un detalle peculiar que plantea interrogantes por responder. Entre los salones virreinales o las fiestas litúrgicas en los claustros conventuales donde los entremeses barrocos han sido el centro de la producción lírica y la explosión romántica de la América decimonónica, hay un vacío en la creación del teatro musical en el Nuevo Mundo. La incorporación de la ópera en América es lenta. La Ilustración asoma irrevocablemente y con ella llega súbitamente el desmoronamiento de la América colonial. El *Clasicismo criollo* no llegará siquiera a condensar, porque mientras el *Barroco colonial* se apaga irrumpe como un volcán en erupción el *nacionalismo romántico*.

Dice Octavio Paz que “Barroquismo y Romanticismo son dos manierismos, las semejanzas entre ellos recubren diferencias muy profundas. Los dos proclaman, frente al clasicismo, una estética de lo irregular y lo único; los dos se presentan como una transgresión de las normas. Pero en la transgresión romántica el eje de la acción es el sujeto, mientras que la transgresión barroca se ejerce sobre el objeto”¹. Seguramente Paz no se refiere en concreto a la música. De hecho, la presencia de la música en la obra de Octavio Paz es bastante escasa, pero quizás esta conceptualización tan lúcida de Barroco y Romanticismo puede también iluminar una reflexión (somera) del desarrollo creativo de la música en América y por qué lo irregular y la transgresión encuen-

tran en el continente un espacio natural para su germinación.

Porque no será hasta el siglo XIX, con el impacto del Romanticismo europeo, la conmoción de las independencias y la formación de las nacionalidades emergentes, cuando la ópera o, mejor dicho, el teatro lírico musical iberoamericano, conozca su mayor expansión y llegue a su cenit productivo, aunque en general repitiendo (en la forma) el patrón creativo europeo. Es en esa América sincrética, mutante y mestiza donde el ideal romántico y el nacionalismo se dan la mano en la ópera decimonónica.

Como bien analiza el compositor Miguel Farías (Venezuela, 1983), las óperas de este período “están divididas principalmente en dos grupos: las que narran la independencia o la construcción del Estado y las que utilizan figuras indígenas o subalternas para confirmar la identidad, tanto nacional como continental”². De este período hay óperas como *Guatemotzín*, de Aniceto Ortega (México, 1825-1875); *Virginia*, de José Ángel Montero (Venezuela, 1832-1881), en cuya obra el personaje de Virginia pretende ser una alegoría de la república venezolana luchando por conseguir su independencia; *Lautaro*, de Eliodoro Ortiz de Zárate (Chile, 1865-1953), donde se incorpora una danza mapuche en forma de estilizado ballet; *Liropeya*, de León Ribeiro (Uruguay, 1854-1931), cuyo personaje central es la heroína indígena que se suicida ante el abuso del militar español; *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moder-*

¹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*; capítulo IV: “Una literatura trasplantada”.

² Miguel Farías, *Ópera y nacionalismo en Latinoamérica: lo irracional como ideología a través de hegemonías complejas*. Pontificia Universidad de Chile. 2020.

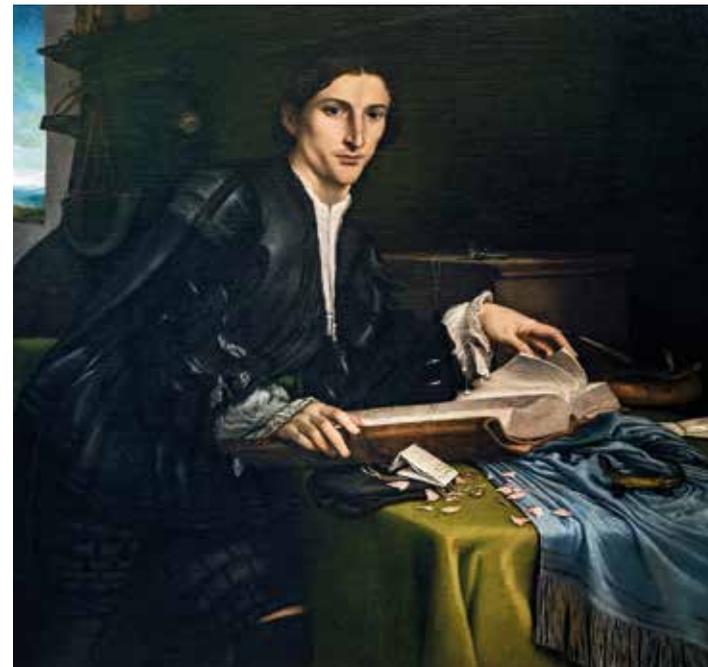


Encuentro de Tabaré con Blanca, de José Garnelo y Alda (1866-1944). Óleo sobre lienzo, 1898. Museo Zorrilla de Uruguay.

na, de José María Ponce de León Ramírez (Colombia, 1845-1882); *Il Guarany* y *Lo Schiavo*, las dos óperas de Carlos Gomes (Brasil, 1836-1896), o *Aurora*, de Héctor Panizza (Argentina, 1875-1967), posiblemente estas últimas las tres únicas que han sobrevivido al devenir del tiempo y han conocido esporádicas interpretaciones contemporáneas. De hecho, el Teatro Colón de Buenos Aires presenta este año una nueva producción de *Aurora*.

En este listado de obras de exaltación nacionalista, mención aparte merece *Tabaré*, el poema épico de Juan Zorrilla de San Martín (Uruguay, 1855-1931)

que narra el idilio amoroso del indígena Tabaré y una española durante una guerra entre castellanos y charrúas, ya que el texto inspiró a diversos compositores finiseculares a ambos márgenes del océano: el uruguayo Alfonso Broqua (1876-1946) compuso *Tabaré*, una cantata escénica para voces y orquesta estrenada en Montevideo en 1910. Tomás Bretón (1850-1923), en España, también dedicó una ópera a la epopeya homónima: un drama lírico en tres actos que se estrenó en Madrid en 1913 y que recientemente ha vivido su exhumación, en versión de concierto, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (2022). Alfredo Schiuma (1885-1963), en Argentina, ganó el Premio Municipal de Ópera de Buenos Aires en 1923 con su versión de *Tabaré*, y los mexicanos Arturo Cosgaya Ceballos (México, 1869-1937), cuya ópera *Tabaré* quedó in-



Retrato de un caballero en su estudio, de Lorenzo Lotto (1480-1556). La ópera *Bomarzo* del compositor argentino Alberto Ginastera está basada en la vida de Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo y mecenas italiano del Renacimiento. Óleo sobre lienzo realizado en torno a 1527. Gallerie dell'Accademia de Florencia, Italia.

completa tras su muerte, y Heliodoro Oseguera, que estrenó su ópera en 1935 en el Palacio de Bellas Artes de México, estuvieron también entre quienes vieron en esta historia un espejo de la suya propia.

MUCHAS VOCES: LA VOZ PROPIA

El siglo xx fue vertiginoso. Nunca antes el mundo cambió tanto en tan poco tiempo y nunca antes en Iberoamérica resonaron tanto los cambios. Ascenso y caída de las ideologías, vanguardia y experimentación, modernidad, revolución y posmodernidad: utopías y pesadillas. Lo privado y lo colectivo, lo burgués y lo revolucionario. Iberoamérica transformada en América Latina y más allá de lo que el concepto define: “conjunto de países del continente americano en los que se hablan lenguas derivadas del latín (español,

portugués y francés)”³, el gentilicio *latinoamericano* tendrá a partir del siglo xx otro acento e irradiará una cosmovisión cultural marcada (conscientemente o no) por lo político.

La creación musical adoptará diversas formas e indagará en una pluralidad de contenidos, muy al contrario de lo que había ocurrido en la América decimonónica. Cada creación será el eco de su tiempo y su espacio histórico, socio-cultural y estético-filosófico. La pulsión creativa *latinoamericana* será entonces exuberante, encontrando en muchos casos –finalmente– su propia voz, una voz que en esta eclosión constante del continente será infinidad de voces. Pero no

³ *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Definición de “latinoamericano, -na”.



Imagen de la producción de la Ópera Nacional de Polonia de la “operita-tango” *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla, estrenada en 2023 en el Teatr Wielki de Varsovia.

todas las voces de esta escena lírica iberoamericana (latinoamericana) del siglo xx tendrán la misma proyección. Las habrá dominantes, identificables y reconocidas. Las habrá sigilosas, prudentes y hasta silenciadas.

Entre las primeras, podemos encontrar la de dos compositores icónicos ya en la música latinoamericana del siglo xx: el brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1957), con su ecléctica *Magdalena* (1948), o con su densa versión de *Yerma* (1955), esa maraña orquestal colorista e imaginativa yuxtapuesta al texto lorquiano sin demasiados lazos con los personajes ni su acción teatral. Y la del argentino Alberto

Ginastera (1916-1983), con tres óperas: *Don Rodrigo*, su primera ópera, con libreto de Alejandro Casona (1903-1965), estrenada en 1964; *Beatriz Cenci*, su última ópera, estrenada en 1971, y ese coloso magnífico que es *Bomarzo*, estrenado en 1967 en Washington, con libreto de Manuel Mujica Lainez (1910-1984) y cuyo estreno en el Teatro Colón fue suspendido por la censura del gobierno militar.

El mismo año del estreno fallido de *Bomarzo*, el uruguayo Jaurés Lamarque Pons (1917-1982) presentó *Marta Gruni*, una ópera montevideana en un solo acto sobre el drama homónimo de Florencio Sánchez (1875-1910). Se trata de una ópera de cámara breve cuya acción se desarrolla en un conventillo⁴ y refleja el

4 *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. “Conventillo: 1. m. casa de vecindad. 2. m. desus. Casa donde vivían o estaban recogidas prostitutas”.

hacinamiento de la vida urbana, la marginalidad y la violencia de género. La música está cargada de ritmos locales como el tango, la milonga y el candombe, y su dramaturgia musical es intrincadamente oscura. La de Lamarque Pons es una voz sin pretensiones, modesta; sin embargo, es un hábito original para su tiempo y casi desconocido en la actualidad.

Lejos de la quietud montevideana, con idéntico furor tanguero, pero con inconfundible pincelada surrealista, al otro lado del Río de la Plata, un ya consagrado Astor Piazzolla (1921-1992) estrena meses después la “operita” *María de Buenos Aires*, con libreto del poeta uruguayo Horacio Ferrer (1933-2014). El estreno se celebró el 8 de mayo de 1968 en el Teatro Planeta de Buenos Aires. Mayo del 68: ¿espejismos culturales y políticos del planeta? La *operita* de Piazzolla (así, con diminutivo, la bautizaron sus autores y, de hecho, es más bien un oratorio profano), como toda su música, logró proyección internacional y es una de sus creaciones más representadas. A medio camino entre la ópera y el musical, dividida en dos actos y compuesta por ocho canciones, encierra en sus páginas fragmentos que se han convertido en clásicos del repertorio piazzolliano, como *Fuga y misterio*.

La musicóloga cubana Zoila Gómez, en el prólogo del libro *Musicología en América Latina* (Cuba, 1985), refiriéndose al compositor cubano Amadeo Roldán y al nacionalismo dice: “No se trata de transcribir literalmente el folclore, sino de hallar intrínsecamente el canto que traduzca la emoción peculiar, la visión particular del universo sonoro que lo rodea. Su problema no es, como el de su contemporáneo europeo, la ruptura de las formas. La esencia radica en la conceptualización de

qué decir, de encontrar un acento propio, y buscar entonces cómo decirlo, a través de una estructura musical coherente en todos sus parámetros con el significado que se quiere transmitir”⁵. Aunque tanto la ópera de Lamarque Pons como la obra de Piazzolla son muy posteriores a Roldán, podemos reconocer en ellos la determinación de explorar ese universo sonoro que les rodeaba y llegar a producir un teatro musical honesto y con acento propio. De ese manantial conceptual beberán los creadores actuales, formados en el estudio ecléctico y cosmopolita de la tradición europea y en la escucha atenta y original de la creación latinoamericana de las últimas décadas del siglo pasado.

SIGLO XXI: LAS VOCES CONTEMPORÁNEAS

No hay una ópera latinoamericana contemporánea. En todo caso, está construyéndose y no es una, son muchas. “Esta nueva escena es heredera de las experiencias de vanguardia de los años sesenta en el continente. Heredera también de la problemática de definir sus propios límites: ópera contemporánea, teatro instrumental, experiencias escénicas, cada obra parece proponer su propia definición de lo que debe ser (o no ser), una ópera”⁶, escribe Violeta Nigro Giunta en un trabajo sobre la ópera contemporánea en Buenos Aires en el cambio de siglo. Y nos brinda en pocas palabras las claves para acercarnos a la nueva creación ope-

5 *Musicología en América Latina*, La Habana, 1985; prólogo de Zoila Gómez.

6 “La ópera en Latinoamérica en los siglos XIX y XX”, *Revista Argentina de Musicología*, vol. 21, núm. 1 (2020), pp. 127-149.



Imagen de la representación de la ópera *Patagonia*, de Sebastián Errázuriz, estrenada en marzo de 2022 en el Teatro del Lago de Chile.

rística latinoamericana. Tres siglos después de aquella primera representación en Lima, la multiplicidad de voces y formas son el *santo y seña* de la creación en Iberoamérica/Latinoamérica.

Federico Monjeau (1957-2021) afirmó en cierta ocasión que “las malas óperas tienen por lo general muchas ideas y miles de palabras, las buenas óperas tienen clima”⁷. Aunque el crítico argentino no se refería a la creación latinoamericana, su subrayado me resulta pertinente para convertirlo en otra clave de acercamiento

⁷ “La ópera y el arte de la espera”, *Clarín*, 5 de octubre de 2019.

a la creación actual del género en el continente. En ese sentido, destaco cinco voces de la creación actual que destacan por su singularidad –en mi opinión– en el caleidoscopio de la ópera de este primer cuarto de siglo XXI iberoamericano.

La compositora Gabriela Ortiz (México, 1964) cuya creación se proyecta con determinante compromiso ideológico en una ópera como *Luciérnaga*, con libreto de Silvia Peláez y comisionada por la UNAM para el 50º aniversario del Movimiento Estudiantil de 1968, o en *Ana y su sombra*, ópera para niños con libreto de Mónica Sánchez Escuer que aborda el tema de la inmigración y la vida de una niña en la frontera de México y Estados Unidos. O el enfoque antropológico que adopta Óscar Strasnoy (Argentina, 1970) en sus óperas, explorando el comportamiento humano en *Cachafaz*, *Réquiem para una monja* o *El baile*, por citar tres títulos líricos muy



Imagen de la soprano Gabriella Pace en el papel de Domitila, en la escalinata del Teatro Municipal de Río de Janeiro, en 2022. Foto de Stig de Lavor.

distintos en los que los universos sociales ocupan el primer plano.

Las resonancias del Chile actual recorren la creación lírica del venezolano-chileno Miguel Farías, aun cuando evoca la historia de su tierra trasandina. El retrato de la injusticia cristalizada en el tiempo en su ópera *Renca, Paris y Liendres* (2012); la voz del desierto o el sonido de las pampas en *El Cristo de Elqui*, su ópera en cuatro actos y un prólogo, basada en *El arte de la resurrección* y en *La reina Isabel cantaba rancheras*, de Hernán Rivera Letelier (Chile, 1950) y estrenada en 2018; la asfixiante desolación de *La*

compuerta n° 12, una ópera compuesta durante la pandemia (2021) y que, según el propio compositor, “fue escrita en la tradición de la ópera, pero a través de medios no tradicionales. Todo el material musical está escrito desde la electrónica. Más que recrear una orquesta, me centré en la sonoridad misma del relato, en los sonidos que recuerdan la mina, su humedad y los minerales”⁸.

Otro de los compositores más originales de la actualidad americana emerge también de las costas del Pacífico. Su nombre es Sebastián Errázuriz (Chile, 1975) y su catálogo lírico incluye cinco títulos: *Viento Blanco* (2008), *Gloria* (2013), *Anticantata* (2014), la ópera infantil *Papelucho en la ópera* (2015) y *Patagonia* (2022), la ópera que le ha otorgado proyección continental y que estrenó con motivo del quinto centenario de la expedición de Magallanes. La propuesta del compositor ha sido aportar una visión territorial, “la de la tribu tehuelche, la mirada de quienes padecieron a los que llegaban a sus tierras”⁹ y lo ha hecho con un libreto bilingüe en español y tehuelche y con una estructura musical que “es un diálogo de músicas, la amerindia y europea”.

Por último, la voz de João Guilherme Ripper (Brasil, 1959). No se trata de una voz joven, que emerge en el nuevo milenio como los cuatro compositores anteriores. Se trata de un compositor

⁸ *La Tercera* (Chile), “El Municipal estrena ópera digital inspirada en Baldomero Lillo”, 20 de enero de 2021.

⁹ *Ámbito* (Argentina), “Entrevista: Marcelo Zapata. ‘Patagonia’, la primera ópera en castellano y tehuelche”, 28 de septiembre de 2023.

avezado, integral, que ha escrito con enjundia y solidez en un amplio arco compositivo de obras que incluye desde obras sinfónicas de gran formato y color a un amplio inventario de piezas de cámara íntimas y subyugantes. Sin embargo, es en los albores del siglo XXI cuando se produce su inmersión en la ópera, justamente con *Domitila*, estrenada en el año 2000 y en formato de cámara: un soliloquio para soprano, clarinete, violonchelo y piano que ya expone algunos de los rasgos que serán distintivos en la dramaturgia operística del compositor: tomar un hecho histórico como punto de partida (*Piedade*, en sus dos versiones, la de 2012 con orquesta sinfónica y la de 2017 con orquesta de cámara); utilizar las cartas como elemento narrativo (*Cartas portuguesas*, 2020); las costumbres sociales como elementos determinantes de los comportamientos individuales en cada época (*Anjo Negro*, 2003) y la amalgama de lo real y lo onírico (*Kawah Ijen*, 2018).

Es verdad que esta perspectiva de la creación actual latinoamericana ha sido absolutamente parcial. Nombres como los del costarricense Carlos Castro Mora (1978), el colombiano Juan Pablo Carreño (1978), la norteamericana Gabriela Lena Frank (1972) o el peruano Jimmy López (1978) son parte esencial de la producción del teatro musical iberoamericano del siglo XXI y han sido omitidos. Mi intención, sin embargo, no ha sido ignorarlos. Todas ellas son voces de amplio y validado recorrido, y muchas de enorme proyección mediática, como Osvaldo Golijov (Argentina, 1960) y su muy representada *Ainadamar*, o Daniel Catán (México, 1949- Estados Unidos, 2011) y

su *Flores en el Amazonas*, *Il Postino* o *La hija de Rapaccini*.

He querido, no obstante, poner el acento en aquellos creadores vivos que aparecen con mayor frecuencia en las magras carteleras líricas iberoamericanas. Hacer ópera en América Latina es un acto de resistencia. Un grito de coraje en medio de un sistema (político y sociocultural) que ignora casi por completo al género. Las razones son múltiples y van desde el prejuicio a la desidia, desde la fragilidad económica a la fragilidad institucional de los organismos de producción cultural.

Salvo excepciones, como el Teatro Colón de Buenos Aires, cuya temporada lírica anual está absolutamente consustanciada con la vida cultural de la ciudad, los demás teatros líricos de las capitales latinoamericanas luchan año tras año por confirmar su programación –generalmente con poco o nada de presupuesto para programación y producción– y logran, en el mejor de los casos, temporadas de tres o cuatro títulos, por lo que salirse del repertorio puede poner en peligro la ya frágil ecuación presupuestaria que sostiene la actividad. Incluir una creación actual es un gesto de audacia cuyo valor superlativo no llega a imaginarse desde una realidad estable en lo que respecta a las políticas culturales como lo es la de la zona euro.

Componer sin certeza alguna de cuál será el destino de una obra, si verá o no la luz alguna vez y si llegará a tomar contacto con el público, es el acto persistente y valiente de nuestros compositores, cuyas voces no dejan por ello de ser fecundas ni se dejan tampoco acallar por la incertidumbre.



Retrato de la marquesa de Santos a finales de la década de 1820. El emperador Pedro I puso fin a su relación con Domitila en 1829 tras contraer su segundo matrimonio con Amélie de Leuchtenberg. De hecho, ya desde 1827 había comenzado la búsqueda de una nueva consorte de sangre noble. Sin embargo, los sufrimientos que había infligido a su fallecida esposa y su escandalosa relación con la marquesa de Santos provocaron el rechazo de las cortes europeas, y varias princesas se negaron a aceptar casarse con él. Óleo sobre lienzo. Archivo del Museo Paulista de la Universidad de São Paulo, Brasil.



Domitila

Dedicada a Ruth Staerke

PERSONAJES

Domitila, la marquesa de Santos
(soprano)

INSTRUMENTOS

Clarinete en Si bemol
Violonchelo
Piano

*Traducción de Morgana Aparecida de Matos
(Cálamo & Cran)*

Retrato de Pedro I de Brasil (1830). Óleo sobre lienzo de Simplicio Rodrigues de Sá (1785-1839). Museo Imperial de Brasil. El primer emperador será, desde la voz de Domitila, el protagonista de la ópera de João Guilherme Ripper.

(Uma sala. Baús, caixas de vários tamanhos e roupas jogadas ao chão, num clima de mudança. Um baú maior, fechado, permanecerá em cena durante todo o tempo deverá ter iluminação interna: um spot voltado para fora. Ao fundo, uma escrivaninha com uma pilha de cartas e um tinteiro. No canto direito, um espelho com uma pesada moldura. Sobre o procênio, uma tela de projeção. A cena permanece na penumbra durante a introdução.)

(Domitila entra em cena, arrumando seus pertences.)

(Volta-se para a pilha de cartas sobre a escrivaninha, e começa a a manuseá-las, a princípio desordenadamente, até deter-se em uma delas.)

I

Cara Titília,

Foi inexplicável o prazer que tive com as suas duas cartas.
Tive a arte de fazer saber ao seu pai que estava pejada de mim
E assim persuadi-lo que fosse a buscar e à sua família
Que não de cá morrer de fome, muito especialmente o meu amor!
Por quem estou pronto a fazer sacrifícios

Aceite abraços e beijos desse seu amante que suspira para vê-la o quanto antes.
Assinado: o Demoão

(Alternar-se entre o cuidado com sua bagagem e a revirar os papéis. Algumas cartas são lidas em silêncio. A música fornece o tom da mensagem.)

II

Minha filha e amiga,

Será possível que estimes alguém mais do que a mim
Meu coração diz-me que não, meus olhos dizem-me que sim
A quem devo acreditar?
No coração iludido ou nos olhos, que por não serem cegos, entendem o que veem?

(Una habitación. Baúes, cajas de diversos tamaños y ropa tirada por el suelo, en un ambiente de mudanza. Un baúl más grande, cerrado, que permanecerá en escena durante todo el tiempo, debe tener iluminación interior: un punto orientado hacia el exterior. Al fondo, un escritorio con un montón de cartas y un tintero. En la esquina derecha, un espejo con un marco pesado. Encima del proscenio, una pantalla de proyección. La escena permanece a oscuras durante la introducción.)

(Domitila entra en escena, ordenando sus pertenencias.)

(Se vuelve hacia el montón de cartas que hay sobre el escritorio y comienza a manipularlas, al principio desordenadamente, hasta que se detiene en una de ellas.)

I

Querida Titília:

Fue inexplicable el placer que tuve con tus dos cartas.
Tuve el arte de hacerle saber a tu padre que llevas mi fruto en tu vientre
Y así lo persuadí para que te trajera a ti y a tu familia
¡Que aquí no mueran de hambre, especialmente mi amor!
Por quien estoy dispuesto a hacer sacrificios

Recibe abrazos y besos de este tu amante que anhela verte lo antes posible.
Firmado: el Demoão

(Alternar el cuidado de su equipaje con la revisión de sus papeles. Algunas cartas se leen en silencio. La música da el tono al mensaje.)

II

Mi hija y amiga:

Será posible que estimes a alguien más que a mí
Mi corazón me dice que no, mis ojos me dicen que sí
¿A quién debo creer?
¿Al corazón iluso o a los ojos, que por no estar ciegos, entienden lo que ven?

Já não quero que o coração me engane
Nem que os olhos falem verdade
Mas os ouvidos que ouviram puderam perceber a predição que tu tens a ela.
Espero que me trates como devo ser tratado
Não por ser eu o imperador mas por ser teu amigo.

Não penses que falo assim para mostrar-me teu amigo
Pois sempre assim te falei
Sou o imperador mas não me ensoberbeço
Pois sei que sou um homem com vícios e virtudes como os demais.

Eu não mereço de ti nem mesmo um mau olhar
Quanto mais o que disseste no quarto da senhora Joana
Demais a minha desconfiança não é tanto por ciúmes
Mas que estimes mais a ela que a mim

Não tenho nada que tu a estimes
Mas não debes desprezar, maltratar esse teu filho
A ponto de o fazeres desesperar
Sabe Deus, enlouquecer!

O amor que eu te tenho é do coração
Nasceu do fundo d'alma
Não precisa nem dinheiro ou proteção

Consulta tua consciência e certamente acharás razão
A este que é teu filho amigo, fiel e constante

O Imperador

(Toma o maço de cartas nas mãos. Um bilhete cai de dentre as cartas. Domitila apressa-se em recolhê-lo.)

III

Ah, meu amor,
Se vosmicê se esquecesse de mim!

Um bilhete:
A rosa que te ofereço aceita em penhor
Da amizade a mais sincera
E do mais perfeito amor

Ya no quiero que el corazón me engañe
Ni que los ojos me digan la verdad
Pero los oídos que oyeron pudieron percibir la predilección que tienes hacia ella
Espero que me trates como debo ser tratado
No por ser yo el emperador, sino por ser tu amigo.

No pienses que hablo así para mostrarme como tu amigo
Pues siempre te he hablado así
Soy el emperador, pero no me enorgullezco
Pues sé que soy un hombre con vicios y virtudes como los demás.

Yo no merezco ni siquiera una mala mirada
Cuánto más lo que dijiste en la habitación de la señora Joana
Además, mi desconfianza no se debe tanto a los celos
Sino a que aprecies más a ella que a mí

No tengo nada para que la estimes
Pero no debes despreciar, maltratar a este hijo tuyo
Hasta llevarlo a la desesperación
¡Dios lo sabe, a enloquecer!

El amor que tengo es del corazón
Nació del hondo del alma
No necesita ni dinero ni protección

Examina tu conciencia y seguramente encontrarás la razón
Para este que es tu hijo amigo, leal y constante

El Emperador

(Toma el fajo de cartas en sus manos. Una nota cae de entre las cartas. Domitila se apresura a recogerla.)

III

Ah, mi amor,
¡Si vuestra merced me olvidara!

Una nota:
La rosa que te ofrezco, acéptala como prenda
De la amistad más sincera
Y del amor más perfecto

Deste teu verdadeiro amigo fiel e amante

Pedro

(Corre para o espelho e arruma-se como estivesse esperando a chegada do Imperador. Toma uma carta que lê com grande animação.)

IV

Ah meu amor do meu coração,
Seria impossível que me esquecesse de você
E de nossa querida Belinha para que eu mando um beijo

Ainda que estivesse no fim do mundo

Fui hoje ver minhas plantações
E fui topando alguma caça que caçei
E logo destinei à Imperatriz e à mecê

Assim, aceite meu benzinho
E igualmente o coração saudoso
Deste seu amante fiel, constante e desvelado

O Demonão

(Ainda num clima de quase euforia, folheia as demais cartas lendo seus cabeçalhos e despedidas. Interpreta ironicamente o tom de cada uma delas.)

V

Minha filha, minha amiga
Assinado: Fogo, Foguinho

VI

Minha querida do meu coração
Assinado: o Imperador

VII

Titília, querida, amor
Assinado: Pedro

Ária

Diga em quantas linhas te enredaste antes de me revelar
Estranhamente, tua ausência junto a mim acende as estrelas

De este tu verdadero amigo fiel y amante

Pedro

(Corre hacia el espejo y se arregla como si esperara la llegada del Emperador. Coge una carta y la lee con gran emoción.)

IV

Ah, mi amor de mi corazón,
Sería imposible que me olvidara de ti
Y de nuestra querida Belinha, a quien le mando un beso

Aunque estuviera en el fin del mundo.

Hoy fui a ver mis plantaciones
Y me encontré con algo de caza que cacé
Y luego lo destiné a la Emperatriz y a vos

Así, acepta mi cariño
E igualmente el corazón añorante
De este tu amante fiel, constante y entregado.

El Demonão

(Todavía en un estado de ánimo casi eufórico, hojea las demás cartas, leyendo sus encabezamientos y despedidas. Interpreta irónicamente el tono de cada una.)

V

Mi hija, mi amiga
Firmado: Fuego, Fuegoito

VI

Mi querida de mi corazón
Firmado: El Emperador

VII

Titília, querida, amor
Firmado: Pedro

Ária

Dime en cuántas líneas te enredaste antes de mi revelación
Estranhamente, tu ausencia en mí enciende las estrellas

Enquanto a noite eu já perdi

Confessa qual o segredo que as palavras tem de te anunciar
Furtivamente, tu invades o meu jardim
Colhendo os mesmos frutos que eu tomei de ti

Por tudo que passo eu penso o avesso

Tanto desejo não devo
E mesmo atrevo esperar
Que amanhã não seja tanto

Líricos trópicos de Guaranis
Vera Cruz, Pindorama, Gerais
Taguaí, Parati, Santos
Peabirú, São Vicente, Portais

Caraibas tornaram Pajés
Caravelas canoas, Brasil
Salve Imperador Portugal
Orleans e Bragança servil

Guaranis, Vera Cruz, Parati, Portugal

Salve, salve Pedro nosso Imperador

Salve Pedro nosso Imperador!

Tanto desejo não devo
E mesmo atrevo esperar
Que amanhã não seja tanto amor
Que amanhã eu possa enfim olvidar-me de ti!

Me fala em quantas linhas te enredaste antes de me revelar
Estranhamente, tua ausência junto a mim acende as estrelas
Enquanto a noite eu já perdi

Confessa por que magia as tuas cartas nunca hão de permitir
Eternamente habitarás o meu jardim
Em busca da poesia que derramaste aqui

(Lança as cartas sobre a mesa, senta-se e começa a escrever. A cena escurece; na tela sobre o palco inicia-se a projeção de gravuras do Rio Antigo (Rugendas, Ebert, e outros). Algumas peças da bagagem são retiradas do palco durante a projeção.)

Mientras la noche ya he perdido

Confiesa cuál es el secreto que las palabras tienen en anunciarte
Furtivamente, invades mi jardín
Cosechando los mismos frutos que tomé de ti

Por todo lo que pasó yo pienso al revés

Tanto deseo no debo
E incluso me atrevo a esperar
Que mañana no sea tanto

Líricos trópicos de los Guaraníes
Vera Cruz, Pindorama, Gerais
Taguaí, Parati, Santos
Peabirú, San Vicente, Portales

Los Caraibas se convirtieron en Pajés
Carabelas canoas, Brasil
Salve al Emperador Portugal
Orleans y Bragança servil

Guaraníes, Vera Cruz, Parati, Portugal

Salve, salve, Pedro nuestro Emperador

¡Salve Pedro nuestro Emperador!

Tanto deseo no debo
Y aún me atrevo a esperar
Que mañana no sea tanto amor
¡Que mañana pueda olvidarme de ti!

Háblame en cuántas líneas te enredaste antes de revelarte a mí
Estranhamente, tu ausencia junto a mí enciende las estrellas,
Mientras yo ya he perdido la noche.

Confiesa por qué magia tus cartas nunca van a permitir
Que habites eternamente en mi jardín
En busca de la poesía que derramaste aquí.

(Arroja las cartas sobre la mesa, se sienta y empieza a escribir. La escena se oscurece; en la pantalla situada encima del escenario, comienza una proyección de grabados del Viejo Río (Rugendas, Ebert y otros). Durante la proyección se retiran algunos equipajes del escenario.)

(Fim da projeção. A luz volta sobre Domitila que levanta abruptamente com raiva lendo outra carta.)

VIII

Minha filha,
Muitas cartas tuas tenho recebido que me têm escandalizado
Pela pouca reflexão em escrevê-las
Mas nenhuma como a de hoje em que dizes que nossos amores
São amores passageiros

Se teus amores comigo são assim
É porque não te borbulha o peito como o meu
Pois sejam teus amores passageiros
Os meus hão de ser sempre mui puros e constantes

Tu entendes o amor pela manivérsia
Então ainda pior!
Pois sendo teu amor “passageiro”
Só a tua carne é quem te chama a fazer a coisa

E não o prazer de ser com teu filho
O que é capaz de te dispor a fazeres
Com outro qualquer “amor passageiro”

Pois não entra em tal negócio a amizade
E portanto uma figura melhor
Incitará a fazeres um desses “amores passageiros”

Deus me livre de pensar que tu escreves isto
depois de considerares
Estou certo que tua paixão ou um não sei quê te compeliu
A escreveres assim a esse teu filho, amigo,
amante não passageiro,

O Imperador

(Domitila sai de cena.)

Lundú

(A cena escurece. Foco sobre o pianista.)

(Projeção de gravuras do Rio Antigo, principalmente as que retratam os escravos. As demais peças da bagagem ão retiradas do palco, restando somente o grande baú.)

(Fin de la proyección. La luz vuelve a Domitila, que se levanta bruscamente y lee enfadada otra carta.)

VIII

Hija mía,
Muchas cartas tuyas que he recibido me han escandalizado
Por la falta de reflexión al escribir las
Pero ninguna como la de hoy, en la que dices que nuestros amores
Son amores pasajeros

Si tus amores conmigo son así
Es porque tu pecho no burbujea como el mío
Pues, aunque tus amores sean pasajeros,
Los míos serán siempre puros y constantes

Tu entiendes el amor por el reverso
¡Aún peor!
Pues, siendo tu amor “pasajero”
Solo tu carne es la que te llama a hacer la cosa

Y no el placer de estar con tu hijo
Lo que te llevaría a hacerlo
Con cualquier otro “amor pasajero”

Pues no entra la amistad en este asunto
Y, por lo tanto, una figura mejor
Te animará a involucrarte en uno de esos “amores pasajeros”

Dios me libre de pensar que escribes esto
después de considerarlo
Estoy seguro de que tu pasión, o no sé qué, te impulsó
A escribir de esta manera a tu hijo, amigo,
amante no pasajero,

El Emperador

(Domitila abandona la escena.)

Lundú

(La escena se oscurece. Foco sobre el pianista.)

(Proyección de grabados del Río Antigo, especialmente los que representan esclavos. Los demás equipajes son retirados del escenario, quedando sólo el gran baúl.)

Batuque

(Noite. Domitila adentra com um candelabro na mão. Coloca-o sobre a escrivaninha e toma outra carta, que comeaa a ler silenciosamente.)

Modinha

(Comenta a carta, melancólica.)

- Distância, saudade, mentiras
- Promessas que nunca acreditei

(Torna a ler a carta.)

IX

Não há juramentos quando de uma parte
Se aparta o jurante a faltar.

Eu te amo e mais amo minha reputação
Agora também estabelecida na Europa inteira
Pelo procedimento reto e emendado que tenho tido.

Só o que posso te dizer é que minha situação política
É mais delicada do que já foi

Tu não podes querer a minha ruína
E nem mesmo a ruína do teu e do meu país.

Assim visto, venho protestar-te o meu amor
Mas ao mesmo tempo dizer-te
Que não posso ir te encontrar

O que é até conveniente para não mortificar-te
E mesmo para não me amofinar, aborrecer contigo.

Sempre me acharás em tua defesa
E te terei uma lícita e sincera amizade
Assina: o Imperador

(Amassa e lança a carta no chão.)

- Mandas, ordenas, afasta-te!

(Totalmente transtornada, pega outra carta.)

X

Minha querida Marquesa,

Batuque

(Noche. Domitila entra con un candelabro en la mano. Lo coloca sobre el escritorio y coge otra carta, que comienza a leer en silencio.)

Modinha

(Comenta la carta, melancólica.)

- Distancia, añoranza, mentiras
- Promesas en las que nunca creí

(Vuelve a leer la carta.)

IX

No hay juramentos cuando una de las partes
Incumple su juramento.

Yo te amo, y aún más mi reputación
Ahora también reconocida en toda Europa
Por la conducta recta y directa que he tenido.

Solo puedo decirte que mi situación política

Es más delicada que nunca

Tú no puedes desear mi ruina
Ni la ruina de tu país y del mío.

Dicho esto, te reitero mi amor
Pero, al mismo tiempo te digo
Que no puedo ir a reunirme contigo

Lo cual es conveniente para no mortificarte
E incluso para no ablandarme y no aburrirme de ti.

Siempre me encontrarás en tu defensa
Y tendré contigo una amistad lícita y sincera
Firmado: el Emperador

(Estruja la carta y la tira al suelo.)

- ¡Mandas, ordenas, vete!

(Totalmente alterada, coge otra carta.)

X

Mi querida Marquesa,

Não foram faltos de fundamentos os conselhos que lhe mandei
Para ir estar em outra província do império
A fim de que eu poder completar meu casamento

(Falado ritmicamente como um decreto.)

Ao qual de frente se opõe sua residência nesta Corte.

É necessário sair por este mês até meados de julho próximo
O caso é mui sério!

Esta comunicação deve ser tomada
Como aviso que lhe convém aproveitar
O que não fazendo é de minha honra
É do interesse desse império e da minha família
Que eu tome uma atitude soberana

Para dar andamento ao negócio de tanta importância.

Eu conto que nada disso será mister
Pois conheço o amor que a Marquesa
Consagra à pátria e à minha família

Mas, fique certa que esta é a minha derradeira resolução
Assim como a minha carta que escrevo
A não me responder com aquela obediência
E respeito que lhe cumpre como minha súdita

E principalmente minha criada.

Aceite protestos daquela amizade com que sou seu amo.

(Domitila atira-se sobre o grande baú, ainda com a carta na mão.)

No caso porém que a marquesa decida voltar

Sem a minha expressa ordem
Esta carta servirá de prova que eu protestei contra sua vinda
Salvando assim minha palavra imperial
Já comprometida com uma virtuosa e respeitosa e soberana princesa
Mui digna certamente de um imperador como eu

No carecían de fundamentos los consejos que te envié
Para que te fueras a otra provincia del imperio
A fin de que yo pudiera completar mi boda

(Dicho rítmicamente como un decreto.)

A la cual se interpone frontalmente tu residencia en esta Corte

Es necesario salir por este mes hasta mediados del próximo julio
¡El caso es muy grave!

Esta comunicación debe ser vista y considerada
Como un aviso que te conviene aprovechar
Que no es solo por afectar a mi honor
Sino también en interés de este imperio y de mi familia
Que me vea obligado a tomar una decisión soberana
Para avanzar en un asunto de tanta importancia.

Confío en que nada de esto sea necesario
Pues conozco el amor que la Marquesa
Siente por la patria y por mi familia

Pero ten en cuenta que esta es mi última decisión
Así como la carta que escribo
Si no respondes con la obediencia
Y el respeto que te corresponde como mi súdita
Y principalmente como mi criada.

Acepta las expresiones de amistad con las que soy tu señor.

(Domitila se lanza sobre el gran baúl, sosteniendo aún la carta.)

Sin embargo, en el caso de que la marquesa decida regresar
Sin mi orden expresa
Esta carta servirá como prueba de que protesté en contra de su venida
Preservando así mi palabra imperial
La cual ya está comprometida con una virtuosa, respetuosa y soberana princesa
Muy digna sin duda de un emperador como yo

Que sabe sustentar sua palavra e domar suas paixões
Protegendo seus filhinhos por quem sempre sacrificará.

(A cena escurece à medida que Domitila abre o grande baú iluminado internamente, projetando a luz sobre seu rosto. De dentro, pega a sua carta, dirige-se para a escrivaninha e acrescenta algumas linhas. Levanta-se e pára defronte ao espelho, examinando seu rosto.)

XI

Senhor,

(A cena é de despedida. Domitila fecha o baú durante el aria e, ao final, dirige-se para a saída do palco.)

Eu parto esta madrugada
E seja-me permitido ao menos uma vez
Beijar a mão de Vossa Majestade
Já que os meus infortúnios e a minha má estrela
Me roubaram o prazer de fazê-lo pessoalmente.

Pedirei aos céus constantemente que prospere meu Imperador
Pedirei aos céus constantemente que façam venturoso o meu Imperador

E quanto a Marquesa de Santos pedirá à Vossa Majestade
Que esquecendo com ela tantos desgostos
Lembre só mesmo que em qualquer parte que estiver
Sempre levará o lugar que Vossa Majestade a elevou
Assim como me lembrarei do muito o que devo à Vossa Majestade.

Deus o vigie e o proteja como todos precisamos.
De Vossa Majestade súdita, muito obrigada,

A Marquesa de Santos

(Domitila, saindo de cena, hesita como lembrasse de algo e retorna. Dirige-se à escrivaninha e, com um sopro, apaga o candelabro. Sai, então, definitivamente. A cena escurece.)

FIM

Que sabe cumplir su palabra y controlar sus pasiones
Protegendo a sus pequeños a quienes siempre sacrificará.

(La escena se oscurece cuando Domitila abre el gran baúl, iluminado interiormente, proyectando la luz sobre su rostro. Desde dentro, saca su carta, se acerca al escritorio y añade unas líneas. Se levanta y se detiene frente al espejo, examinando su rostro.)

XI

Señor,

(La escena es de despedida. Domitila cierra el baúl durante el aria y, al final, se dirige a la salida del escenario.)

Partiré esta madrugada
Y permítaseme al menos una vez
Besar la mano de Vuestra Majestad
Ya que mis infortunios y mi mala estrella
Me han arrebatado el placer de hacerlo personalmente.

Rogaré constantemente a los cielos por la prosperidad de mi Emperador
Rogaré constantemente a los cielos que hagan venturoso a mi Emperador

Y en cuanto a la Marquesa de Santos, pedirá a Vuestra Majestad
Que, olvidando con ella tantas desdichas
Recuerde solo que, esté donde esté,

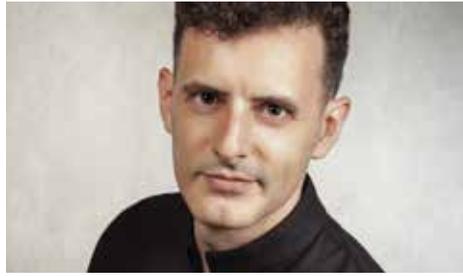
Siempre llevará consigo el lugar al que Vuestra Majestad la elevó
Así como que recordaré todo lo que debo a Vuestra Majestad.

Dios lo vigile y proteja, como todos necesitamos.
De la súdita de Vuestra Majestad, muchas gracias,

La Marquesa de Santos

(Domitila, que abandona la escena, vacila como si recordara algo y regresa. Se acerca al escritorio y apaga el candelabro. A continuación, se marcha definitivamente. El escenario se oscurece.)

FIN



ENRIQUE TORIBIO

Borja Mariño

Dirección musical y piano

Pianista y compositor nacido en Vigo, inició sus estudios musicales en su ciudad natal y los prosiguió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su carrera se centra en la composición y la interpretación, especialmente en el acompañamiento vocal y la correpetición de ópera. Ha trabajado en prestigiosos teatros como el Teatro Real, el Teatro de la Zarzuela, el Gran Teatre del Liceu, y muchos otros, colaborando con destacados directores y solistas. Es reconocido por sus composiciones en el ámbito de la canción de concierto y su música se ha interpretado en países como Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Argentina, Uruguay y Brasil. Destacan sus *Canciones sefardíes* en el Auditorio Nacional de Madrid, que también se han llevado al disco. Ha compuesto asimismo música orquestal, de cámara, para audiovisuales y para el teatro. En la Fundación Juan March ha participado en las recuperaciones de obras como *Fantochines* y *El pájaro de dos colores* de Conrado del Campo, *Mozart* y *Salieri* de Nikolái Rimski-Kórsakov y *El caballero avaro* de Sergei Rachmaninoff.



JUAN MARTÍN

Nicola Beller Carbone

Dirección de escena

Su experiencia multidisciplinar como bailarina, instrumentista y actriz enriquece su manera de abordar los papeles operísticos y el proceso creativo. Tras más de treinta años de carrera profesional en los escenarios de todo el mundo, su evolución personal la encamina hacia la dirección escénica, participando en diferentes proyectos. Finalmente, la oportunidad llega de la mano de la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela para dirigir esta producción de *Domitila*. Nacida en Alemania y criada en España, estudió Arte Dramático y Canto. Desde el inicio de su carrera se hizo patente su afinidad con el repertorio del siglo xx, con títulos como *Salome*, *Wozzeck*, *Lady Macbeth de Mtsensk* o *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*. Hoy día es considerada una especialista en la Segunda Escuela de Viena y el repertorio contemporáneo. Fundadora de LIBERAINCANTO (clases magistrales para cantantes), en los últimos años ha combinado su carrera con la docencia, con cursos en diversos países y como profesora del Opernstudio de Múnich.



CRISTOÃO

Ana Quintans

Soprano

Estudió en el Conservatorio de Lisboa y en el Estudio de Ópera de Flandes. Ha trabajado con directores como Ivor Bolton, William Christie, Michel Corboz, Vincent Dumestre, Leonardo García-Alarcón y Marc Minkowski. Entre sus grabaciones figuran el *Réquiem* de Gustav Fauré y *La Spinalba* de Francisco António Almeida, *L'Orfeo* de Monteverdi con la Cappella Mediterranea y *Les Indes Galantes* con La Chapelle Harmonique. También ha grabado un disco en solitario con arias de Albinoni, así como el papel principal de *Coronis*, de Sebastián Durón. Ha trabajado con directores de escena como Deborah Warner, Andreas Homoki, Barrie Kosky, Pier Luigi Pizzi y Graham Vick, en teatros como la Ópera de Lyon, la Ópera Estatal de Baviera, el Teatro Real de Madrid, la Ópera Nacional de Holanda y salas de conciertos como la Gulbenkian y la Salle Pleyel, así como en los festivales de Aix-en-Provence, Edimburgo, Glyndebourne y Salzburgo. Entre sus actividades recientes y futuras destacan proyectos en el Teatro de Viena y con los conjuntos Cappella Mediterranea y Le Poème Harmonique.



Irene Martínez Navarro
Clarinete

Formada en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, el Centro Superior de Música Katarina Gurska y la Escuela Superior de Música de Friburgo, es clarinete solista de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Ulm. Colabora también con orquestas como la Filarmónica de Cámara Alemana de Bremen, Utopia, Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, Orquesta Estatal de Dresde, Orquesta Filarmónica de Friburgo, Orquesta del Teatro del Liceo de Barcelona o la Orquesta Sinfónica de Tenerife, trabajando con directores como Daniel Harding, Teodor Currentzis, Paavo Järvi, Christian Thielemann o Klaus Mäkelä. Fue también miembro de la Joven Orquesta Gustav Mahler, de la del Festival de Verbier o de la Joven Orquesta Nacional de España. Recientemente, destaca su actuación como solista con orquesta en la Elbphilharmonie de Hamburgo. Ha realizado una grabación para Netflix con Hans Zimmer y ha sido premiada por la Sociedad de Artistas e Intérpretes de España, la Fundación Alexander von Humboldt o la Hélène Rosenberg Stiftung.



Esteban Jiménez
Violonchelo

Es el segundo músico español desde 1997 en recibir un premio en el XII Concurso Internacional de Violonchelo Witold Lutosławski. Alumno inicialmente de Richard Eade y Iagoba Fanlo, ha ampliado su formación en clases magistrales con profesores como Norbert Anger, Sung-Won Yang, Johannes Moser, Frans Helmerson y Philippe Müller. Ha ganado primeros premios en concursos internacionales en Portugal y Valencia, así como en el Paderewski y el Slava. Debutó como solista a los once años con la Orquesta Filarmónica de Sevilla y ha actuado en importantes escenarios de Madrid y Polonia. Recientemente, ha actuado como solista con la Orquesta Filarmónica de Varsovia bajo la dirección de Marek Mos. Ha sido becado por la Sociedad de Artistas e Intérpretes de España y la Academia Internacional de Música Ivan Galamian y actualmente completa su formación en el Centro Superior de Música Katarina Gurska.



Carmen Castañón
Diseño de escenografía

Doctora en Bellas Artes, se especializa en Escenografía con una tesis desarrollada en el Teatro de Ópera de Roma, becada por la Real Academia de España. En 1992 comienza su relación con el Teatro Campoamor de Oviedo, firmando diversas producciones, como *Elektra*, *Un ballo in maschera*, *Marina* o *La Verbena de la Paloma*. Desde 1997 trabaja como escenógrafa con varios directores en España y en el extranjero, con obras como *Zaide* (Teatro Rosalía de Castro, A Coruña), *La Bohème* (Plodvív), *24 horas mintiendo* (Teatro de la Zarzuela), *Fidelio* (Ópera de Kosice), *Lucia di Lammermoor* (Las Palmas), *Las bodas de Fígaro* (Maryland Lyrics Opera de Washington), *Elektra* (Ópera de Erfurt) y, en esta temporada, *Roberto Devereux* (Las Palmas de Gran Canaria), *Carmen* (Quincena Musical de San Sebastián) y *Anna Bolena* (Ópera de Oviedo). Esta es su cuarta colaboración con la Fundación Juan March después de *Le Cinesi*, *El pájaro de dos colores* y *El caballero avaro*.



Pier Paolo Álvaro
Diseño de vestuario

Es figurinista, diseñador de vestuario y director de arte, miembro de la AAPEE y de OISTAT España. En 2023 ganó el Premio Max al Mejor Diseño de Vestuario por *As oito da tarde, cando morren as nais* del Centro Dramático Gallego, obra por la que obtuvo una nominación a los Premios María Casares. Fue nominado a los Premios Talía por su trabajo *TWIST-Circo Price* y recibió junto al equipo artístico de *Je suis narcissiste* el Premio Alicia 2019, así como la nominación a los Opera Awards de 2020. Graduado en Artes plásticas y Diseño de Producto en el IDC de Caracas y en el IED Madrid, se formó en Diseño e Ilustración en el FIT Nueva York, donde se interesó por el vestuario escénico. Ha trabajado en producciones en Caracas y Madrid, y ha codiseñado, junto con Roger Portal Cervera, numerosos proyectos. Actualmente imparte clases en la ECAM y ha ejercido también la enseñanza en IADE y el IED de Madrid. Su trabajo abarca teatro, ópera y cine, con una presencia habitual en la escena artística española.



ALEX LABRUMBE

Pedro Chamizo

Diseño de iluminación

Licenciado en Arte Dramático (Universidad de Kent, Canterbury) en Interpretación y Dirección, y Premio Ceres de la Juventud del Festival de Mérida, ha colaborado como video-creador en un buen número de óperas y obras teatrales: *La traviata*, *Sansón y Dalila*, *Maruxa*, *María Moliner*, *Don Giovanni*, *Otello*, *La voix humaine* y *Salomé*, dirigidas por Paco Azorín; *Fuenteovejuna*, de Jorge Muñoz; *Ricardo III* y *De Federico hacia Lorca*, con Miguel del Arco; *Luisa Fernanda*, con Davide Livermore; *Comedias mitológicas*, *El jardín de los cerezos* y *La autora de Las Meninas*, con Ernesto Caballero; *Escuadra hacia la muerte* y *Julio César*, con Paco Azorín; y *Nadie verá este vídeo*, con Carme Portaceli. Con Stefan Herheim colaboró en el diseño de iluminación para *La Cenerentola* (Teatro Real) y con la Compañía Nacional de Danza diseñó la iluminación y los vídeos de *Giselle* para Joaquín de Luz. Ha sido el director de escena de Diana Navarro en *Inesperado* y *Resiliencia*, y diseña las puestas en escena de la Orquesta Nacional de España junto a David Afkham.

Autores de las notas al programa



RENATO MANGOLIN

João Guilherme Ripper

Compositor

Es compositor, profesor y gestor cultural. Se graduó en la Universidad Federal de Río de Janeiro y obtuvo su doctorado en La Universidad Católica de América, en Washington. Se especializó en Economía y Financiación de la Cultura en la Universidad Paris-Dauphine en Francia, y en Dirección Orquestal en Argentina. Es profesor de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro, institución que dirigió entre 1999 y 2003. También fue director de la Sala Cecilia Meireles en Río de Janeiro, presidente de la Fundación Teatro Municipal de Río de Janeiro y presidente de la Academia Brasileña de Música. En su catálogo destacan nueve óperas presentadas en importantes teatros de América Latina y Europa. Producciones recientes incluyen el estreno de la versión con orquesta de *Domitila* en el Centro Cultural Belém de Lisboa, *Piedade* en el Teatro Municipal de Río de Janeiro y Teatro Amazonas, *Candinho*, en el Teatro Municipal de Río de Janeiro y Teatro São Pedro de Porto Alegre, y *Devoção*, en el Palacio de las Artes de Belo Horizonte.



ROBERTO ALCAIN

Augusto Techera

Director de producción artística

Nacido en Uruguay, actualmente es director de producción artística del Teatro de la Maestranza de Sevilla tras siete temporadas como responsable artístico del Teatro Colón de Buenos Aires, donde fue coordinador artístico y director de programación (2017-2023). Anteriormente dirigió la programación musical y lírica del Teatro Solís de Montevideo (2010-2016) y trabajó en la Dirección Artística del SODRE: Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos del Ministerio de Educación y Cultura uruguayo (2007-2010), formando parte del equipo responsable en la inauguración del Auditorio Nacional de Uruguay. Además, fue codirector artístico del Festival Cervantino de Montevideo (2016) y secretario ejecutivo de Montevideo – Capital Iberoamericana de la Cultura (2013). Ha publicado artículos en revistas especializadas como *Revista Sinfónica*, *Klassica*, *Dossier* y el periódico *La Diaria*. Es licenciado en Gestión Cultural de la Universidad Centro Latinoamericano de Economía Humana y realizó estudios de canto lírico en la Escuela Nacional de Arte Lírico del SODRE de Montevideo.

EL FORMATO TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

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

1

CENDRILLON

Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

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

2

FANTOCHINES *

Ópera de cámara

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

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

* Primera interpretación en tiempos modernos

3

LOS DOS CIEGOS

Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri** y libreto de **Antonio Romero**

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier** y libreto de **Eugène Leterrier** y **Albert Vanloo**

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

4

TRILOGÍA DE TONADILLAS *

Tonadillas a solo y a tres de Blas de Laserna

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

5

EL PELELE *

Tonadilla a solo

Música de **Julio Gómez** y libreto de **Cipriano de Rivas Cherif**

MAVRA

Ópera bufa en un acto

Música de **Igor Stravinsky** y libreto de **Borís Kojnó**

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

6

LE CINESI *

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto de **Pietro Metastasio**

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

7

MOZART Y SALIERI

Ópera lírica en un acto

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

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

8

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS *

Ballet en un acto

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

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

9

LOS ELEMENTOS

Ópera armónica al estilo italiano

Música de **Antonio Literes**

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

10

IL FINTO SORDO *

Ópera de salón

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

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

11

EL PÁJARO DE DOS COLORES *

Ópera de cámara

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

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

12

LA NOCHE DE SAN JUAN *

Ballet

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

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

13

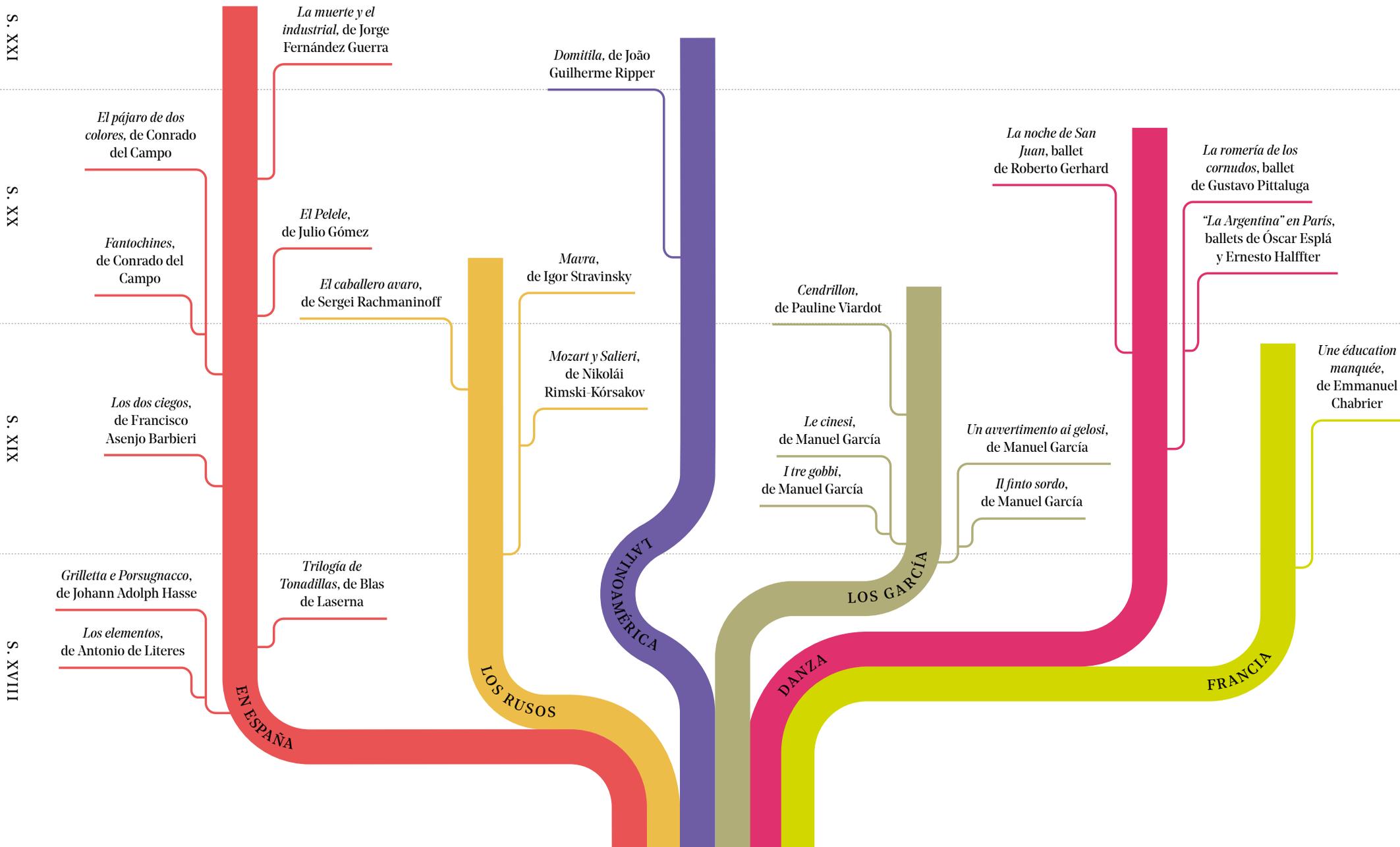
I TRE GOBBI

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

Una década de Teatro Musical de Cámara (2014-2024)



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

GRILLETTA E PORSUGNACCO *

Intermezzo en tres actos

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

Director musical: **Javier Ulises Illán**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

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

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

17

LA MUERTE Y EL INDUSTRIAL **

Ópera de cámara en dos actos

Música y texto de Jorge Fernández Guerra

Director musical: **Fran Fernández Benito**

Coordinación escénica: **Jorge Fernández Guerra**

13 y 14 de diciembre de 2023

Coproducción con el Espacio Turina de Sevilla

18

"LA ARGENTINA" EN PARÍS

Ballets

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

Director artístico y coreógrafo: **Antonio Najarro**

Director musical y piano: **Miguel Baselga**

Directora de escena: **Carolina África**

8, 10, 12, 13 y 14 de enero de 2024

Coproducción con la Fundació Palau de les Arts Reina Sofía

19

DOMITILA***

Ópera de cámara

Música y texto de **João Guilherme Ripper**

Director musical y piano: **Borja Mariño**

Directora de escena: **Nicola Beller Carbone**

22, 25, 28 y 29 de septiembre de 2024
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo de Bogotá

** Estreno absoluto

*** Estreno en España



Retrato fotográfico de Domitila de Castro Canto y Melo, marquesa de Santos, en torno a los 68 años, cerca de 1865. Después de finalizar su relación con don Pedro I, contrajo matrimonio en 1833 con el brigadier Rafael Tobías de Aguiar. En su vejez, la marquesa de Santos dedicó una parte de su tiempo a prestar ayuda a los más necesitados. Su hogar se transformó en un punto de encuentro de la alta sociedad, donde organizaba bailes y veladas literarias.

CRÉDITOS

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

La representación del miércoles 25 de septiembre se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE y en *streaming* por Canal March, MarchVivo en YouTube y RTVE Play. Si desea volver a escuchar ese concierto, el audio estará disponible en march.es/musica/audios.

© Nicola Beller Carbone
© João Guilherme Ripper
© Augusto Techera
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 2341-0787
DL: 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

Asistentes de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo
Javier Pérez Fernández

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire
Celia Martínez

Agradecimientos

Pablo Martínez Ávila
Diana Visaitova
Asociación de Mujeres Entretejiendo

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

Teatro Musical de Cámara (19) "Domitila", septiembre 2024 [textos de Nicola Beller Carbone, João Guilherme Ripper y Augusto Techera]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

68 pp.; 20,5 cm.

Teatro Musical de Cámara, ISSN: 2341-0787, septiembre 2024.

Programa: "Domitila", ópera de cámara con música y texto de João Guilherme Ripper, basada en la correspondencia entre el rey Pedro I de Brasil y IV de Portugal, y Domitila de Castro Canto y Melo, marquesa de Santos. Borja Mariño, dirección musical y piano; Nicola Beller Carbone, dirección de escena; Ana Quintans, soprano; Irene Martínez Navarro, clarinete; Esteban Jiménez, violonchelo; Carmen Castañón, diseño de escenografía; Pier Paolo Álvaro y Roger Portal, diseño de vestuario; Pedro Chamizo, diseño de iluminación; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 22, 25, 28 y 29 de septiembre de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Óperas de cámara - S. XXI. - 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.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

EL TRÍO CON PIANO: UNA PANORÁMICA

9 OCT

Trío Sitkovetsky

El Trío con piano de Ravel flanqueado de las visiones del género de Chaminade y Shostakovich

16 OCT

Trío Jean Paul

Los primeros tríos con piano de Beethoven y Schumann acompañados de la visión experimental del género de Rihm

23 OCT

Trío VibrArt

Las primeras incursiones en el trío con piano de Mendelssohn y Auerbach con el Trío "Dumky" de Dvořák como colofón

30 OCT

Trío Wanderer

La reciente composición *La Croisée des Art* de Petitgirard acompañado de ejemplos del género decimonónicos escritos por Brahms y Schubert

Notas al programa de **Ana Llorens**

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.

Suscríbete a nuestra newsletter con este código QR:

