

Ópera en Europa



Katarina Karnéus (Ariane) y José Van Dam (Barbe-Bleue) en Barcelona

Foto: A. Bofill

Ópera en España

Ariane et Barbe-Bleue en Barcelona

Julio 5, 2011. Mucho menos conocida que su contemporánea *Salome* de Richard Strauss y de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, con la que tiene el nexo del escritor (Maurice Maeterlink) del que parten los libretos, esta ópera de Paul Dukas (1865-1935) es tan potente como la del alemán y tan delicada como la del francés. La producción ofrecida por el teatro barcelonés, proveniente de la Ópera de Zúrich, lleva la firma del director escénico alemán **Claus Guth**, muy apreciado en su país natal. Sus propuestas casi siempre son, antes que nada, alegatos intelectualizados de cualquier tema de actualidad. Y con este argumento lo tenía relativamente fácil: la mujer valiente que lidera la insurrección contra el tirano para darse cuenta al final de que quizá algunas de ellas no quieren ser liberadas del opresor. Sí, porque Ariane pretende salvar a todas las anteriores esposas de su esposo Barba Azul. Y sólo al final se da cuenta que ellas no están por la labor. Guth y su equipo (**Christian Schmidt** como escenógrafo y diseñador de vestuario; **Jürgen Hoffmann**, encargado de la iluminación y **Timo Schlüssel** de los videos) recrean con elegancia y formalismos efectistas, y el movimiento de actores se permite algunas licencias (como la agresión de Barba Azul a la nodriza) y la expresividad de autista de las esposas encerradas. Pero el mensaje llega claro al espectador y eso hoy día ya es mucho.

La orquesta titular del teatro tuvo una de las mejores noches que recuerde, con una respuesta solvente a la minuciosa dirección de **Stéphane Denève**. El maestro francés puso alma y víscera en el mismo recipiente y el resultado fue sorprendente en la variedad de aromas, refinados y frescos, que destiló a lo largo de la representación. Ópera de mujeres donde hubo dos grandes triunfadoras: la mezzosoprano sueca **Katarina Karnéus** en el papel de Ariane y la mezzosoprano británica **Patricia Bardon**. La

primera sorteó con inteligencia las exigencias en el registro agudo y la segunda ofreció con su bello timbre una nodriza que flaquea a pesar de su aparente firmeza.

El breve papel de Barbe-Bleue fue encomendado al otrora refulgente **José Van Dam**. Llevó el personaje a sus medios actuales y salió dignamente del cometido. Las esposas encerradas (**Gemma Coma-Alabert**, **Beatriz Jiménez**, **Elena Copons** y **Salomé Haller**) secundaron con excelente nivel a los solistas principales. El aficionado que escuche a *Ariane et Barbe-Bleue* por primera vez, o mejor, la vea en escena, se llevará una muy agradable sorpresa.

por **Federico Figueroa**



Escena de Elektra en el Teatro Real de Madrid

Foto: Javier del Real

Elektra en Madrid

Octubre 9, 2011. El inicio lírico en la temporada en el Teatro Real de la capital española fue con una producción de *Elektra* estrenada en el San Carlo de Nápoles en 2003, que lleva la firma de **Klaus Michael Grüber**, fallecido en 2008. Así, tanto la mercadotecnia como el concepto general de la propuesta se apoyó en la potente escenografía del famoso artista alemán **Anselm Kiefer**, dejando cojo al espectáculo por la carencia de una rotunda dirección de actores, a la altura de lo meramente visual. La orquesta y la genial lectura del maestro **Semyon Bychkov** fueron el motor y el timón que llevaron la nave, animados por los tenues brillos del elenco, a buen recaudo. La inspiración del director ruso bucea en el sinfonismo contrastado y muy bien empastado, pendiente de los solistas.

Éstos respondieron con buenas intenciones y mejores resultados musicales que escénicos, desde el recio canto de **Jane Hanschel**, cuya Clitemnestra fue plana en lo histriónico, hasta la cándida Crisotemis de **Manuela Uhl**, soprano de refinado canto que tiene bien tomada la medida al personaje. **Christine Goerke** debutaba el personaje y sin duda lo hizo muy bien, aunque deberá pulir los remates en la zona más aguda para redondearla vocalmente y buscar la angustia de la irracional y vengativa Electra entre los pliegues del texto original y la versión de libretista. El material vocal de la soprano estadounidense tiene la sustancia; es sólo cuestión de encontrarle el punto exacto para mostrar la mejor de sus facetas en el cometido.

El escaso contacto marcado por la disposición escénica y las características escenográficas —un gigantesco contenedor de concreto, tan frío como imponente— tampoco ayudaron a una mayor penetración. El Oreste, estupendamente cantado por el bajo-barítono surcoreano **Samuel Youn**, pareció empequeñecido por la torpeza en el movimiento escénico, teatralmente soso, sin atisbo de ímpetu en sus acciones. El resto del elenco se movió en las mismas directrices, musicalmente mejor que escénicamente. La encargada de la reposición fue **Ellen Hammer**, colaboradora del fallecido Grüber, y su mayor logro es una bonita puesta en escena, pero *Elektra* es más. El teatro humano del maestro quedó encayado en algún otro puerto, porque en Madrid no se vio. Iluminación sólo correcta (**Guido Levi**) y un vestuario (también con la firma de Kiefer) poco favorecedor con los solistas principales estuvieron al servicio del estuche (la escenografía) y no de la materia (la obra) de Richard Strauss. Por el Real han pasado, en los 15 años de su reapertura a la ópera escenificada, otras dos producciones de *Elektra* (en 1998 una de la Ópera de Roma firmada por **Henning Brockhaus**, y otra en 2002 proveniente de la Staatsoper de Berlín, creación de **Dieter Dorn** y dirigida musicalmente por **Daniel Barenboim**) y ésta no llegó para superarlas, a pesar de los cacareos con que se ha querido vender. El título es un éxito seguro, pues Hofmannsthal y Strauss hicieron una obra maestra, y no hay duda de que así lo vivió el público madrileño. Pero con este tipo de espectáculos no se logrará colocar al Real en el ansiado *top ten* de los teatros líricos europeos.

por **Federico Figueroa**

***L'italiana in Algeri* en Oviedo**

Octubre 16, 2011. Divertida y cuidada en los detalles, la propuesta del ovetense **Emilio Sagi** para esta nueva producción de la Ópera de Oviedo —en coproducción con el Teatro Municipal de Santiago de Chile, la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera y la Ópera de Lausanne— posee un ritmo escénico fluido y una comicidad refinada, con guiños al teatro del absurdo, además de algún que otro elemento tomado del cómic, del vodevil y de la revista. La magnífica iluminación de **Eduardo Bravo**, generosa en intensidad, clara en intencionalidad y bien matizada cuando el desarrollo de la trama así lo requería, evolucionó desde el blanco plateado que inundaba la escena inicial de los eunucos —muy simpáticos ellos, caracterizados con sostén— hasta el azul-verde turquesa del segundo acto, pasando por el rojo intenso que imperó durante la segunda mitad del primero.

La artífice de tal cambio no fue otra que Isabella, ya que los trajes que lució parecieron imponer con su color, salvo destacadas excepciones, la tonalidad de luz dominante en la escena. Todo un homenaje, por cierto, a la bandera italiana. Sus colores estuvieron presentes en el magnífico vestuario diseñado por **Renata Schussheim** y quedaron explicitados en el aria ‘Pensa alla patria’. La escenografía de **Enrique Bordolini**, a base de líneas puras y sendos arcos de herradura pareados a ambos lados del escenario, abundó en la idea de una turquería amable, a medio camino entre la ternura y el desenfadado.

Fue ésta, sin duda, la noche de los barítonos y **Pietro Spagnoli**, caracterizado como Mustafà, uno de los triunfadores. El italiano desarrolló con solvencia su exigente canto *di agilità* con comicidad en la expresión y elegancia en las formas. Sus intervenciones en el dúo del primer acto con Lindoro resultaron magníficas y su difícil aria ‘Già d’insolito ardore’ fue interpretada con brillantez. Buen trabajo también el del barítono local **David Menéndez**, que resolvió el papel de Taddeo con bello timbre de voz y gran



Escena de *L'italiana in Algeri* en Oviedo

Foto: Carlospictures

desenvoltura escénica. Ambos protagonizaron una graciosísima ceremonia que condujo al nombramiento del bey como Pappataci. **Manel Esteve**, quien interpretó a Haly, estuvo igualmente a la altura, completando así este singular trío. Más discutible fue el Lindoro del tenor **Antonio Lozano**. Sus agudos resultaron vaporosos, con muy poco cuerpo, y aunque nunca perdió el control de la emisión se echó en falta una mayor garra en el aspecto vocal. Como contrapartida, su línea de canto resultó muy expresiva y matizada, con pasajes en excelente *mezza voce*, como en la cavatina del segundo acto ‘Concedi, amor pietoso’ (bellísima aquí la línea melódica del clarinete *obbligato*).

El papel femenino protagonista de Isabella estuvo interpretado por la mezzo **Vivica Genaux** y evolucionó de menos a más. Aunque algo escasa de potencia, actoralmente se mostró muy resuelta y vocalmente estuvo magnífica en el difícil canto *fiorito* de sus arias, cargadas de coloratura y agilidades vocales. La cavatina del segundo acto ‘Per lui che adoro’ fue uno de esos bellos momentos para el recuerdo. **Eliana Bayón** y **Gemma Coma Alabert** estuvieron correctas en sus respectivos papeles de Elvira y Zulma. El Coro de la Ópera de Oviedo, preparado por **Patxi Aizpiri**, realizó un buen trabajo y sus miembros, derrochando energía y buen humor, parecieron disfrutar durante la actuación tanto como el público. En el foso el maestro **Ottavio Dantone** condujo a la Orquesta Oviedo Filarmonía con frescura y claridad de criterio, con destacadas intervenciones del clavecinista **Angelo Michele Errico**.

por **Roberto San Juan**

***Pelléas et Mélisande* en Madrid**

Octubre 31, 2011. Fantástica historia ésta a pesar de que su melancolía y nostalgia se perciben desde la primera escena, sumergiendo al espectador en un universo acuático y sombrío, donde no penetra el sol, cargado de una simbología sexual y parental como no muy a menudo se palpa en el territorio de la ópera. Tierras oscuras de sirenas y mujeres etéreas, inasibles. Alejada de la tradición de la “gran ópera” francesa que hacía y hace las delicias de todos los públicos, *Pelléas et Mélisande* es una obra que se confunde con el recato minimalista de las minorías exquisitas, que buscan trascender más allá del mero pasatiempo musical, una propuesta ideológica y espiritual sugerente.



Camilla Tilling como Mélisande en Madrid
Foto: Javier del Real

La puesta de **Robert Wilson** contribuye a crear ese clima entre fantasmagórico y de cuento de hadas que termina mal y cuyos derrotos acucian al oyente desde los comienzos distantes y fríos de una relación pasional imposible, lejos de la pasión, precisamente. A pesar de que Pelléas juegue con los cabellos enredados en un árbol de Mélisande y pase el tiempo debajo de la torre donde habita, mitad secuestrada, mitad herida, no hay fuego en este *pas de deux* construido desde la pérdida, la imposibilidad amorosa y el desencuentro. Después de *Elektra* y antes de *Lady Macbeth de Mtsensk*, esta obra de protagonista femenina incide en la constelación musical tan afín al director musical y a Gérard Mortier, que prosigue en su búsqueda de nuevos territorios para iniciar y convencer a un público como el del Real, excesivamente habituado a las óperas tradicionales y al *bel canto*.

En la órbita wagneriana y con nostalgias de la escuela rusa, esta ópera se ofrece por segunda vez en esta sala, donde se presentó en 2002, en las voces de **María Bayo** y **Simon Keenlyside**, bajo la dirección de **Armin Jordan**. Los cantantes afrontan con hidalguía una partitura difícil, de una ejecución sostenida y exigente. **Camilla Tilling** —que ya había cantado en *San Francisco de Asís*— es una Mélisande evanescente, con un arreglo escénico y de vestuario rígido y orientalizante, como el resto del elenco, con una voz ajustada y elegante, llena de matices. Su marido, en un papel desagradecido, tiene una parte complicada que defiende con

rigor y **Yann Beuron** acompaña a su amada y arrostra el desafío del personaje que con soltura encarna el amor legítimo y marital **Laurent Nouri**.

Sylvain Cambreling conoce y maneja a la perfección una partitura que lo sigue desde hace 30 años y, que en palabras del director de orquesta Pierre Boulez, impone una “pulverización elíptica del lenguaje, pudiendo equiparar a su autor con Anton Webern en una misma tendencia a destruir la organización formal preexistente en la obra, en un mismo recurrir a la belleza del sonido por sí mismo”. La ópera, con libreto de Maurice Maeterlinck (Gante, Bélgica, 1862 - Niza, Francia, 1949 y Premio Nobel de Literatura) parece una transposición del mito de Tristán e Isolda. Debussy comentó al respecto: “He querido que la acción no se detuviera nunca, que fuera constante, ininterrumpida. La melodía es antilírica. Impotente para traducir la movilidad de las almas y la vida y no he consentido que mi música violentara o ralentizara, por cuestiones técnicas, el movimiento de los sentimientos y las pasiones de mis personajes. Se esfuma cuando es conveniente, para dejar completa libertad a sus gestos, sus gritos, su alegría o su dolor”.

Parece ser que la acogida de la obra fue parecida a la trifulca de clásicos y románticos que había tenido lugar en 1830, cuando se estrenó el *Hernani* de Víctor Hugo. Cosas que se repiten en la gran escena de Francia. En el caso de la ópera de Debussy, la policía tuvo que intervenir. Cuando Mélisande exclamaba: “No soy feliz”, el público, a gritos, le respondió: “Nosotros tampoco”. Los asistentes a la función de Madrid, en cambio, estuvieron mucho más contenidos y favorables al resultado escénico que sus antepasados franceses con Víctor Hugo y agradecieron con entusiasmo el esfuerzo de la velada.

por Alicia Perris

Roméo et Juliette en Bilbao

Noviembre 25, 2011. La presencia de dos cantantes de probada valía en sendos personajes despertaba sana curiosidad y caldeaba el ambiente en la gigantesca sala del Palacio Euskalduna, que acoge las representaciones programadas por la ABAO bilbaína. La soprano italiana **Patrizia Ciofi** es una cantante que, ya estando en el escenario y frente al público, se entrega y pone toda la carne en el asador. Esta vez no fue la excepción, a pesar de una primera aparición no del todo lucida. Fue creciendo paso a paso hasta el final. Estupenda en la larga página del cuarto acto ‘Amour, ranime mon courage’, en la que cavila sobre la muerte, y más aún, si cabe, al final de la obra. Se transfiguró, gracias a sus dotes de actriz, de la joven inocente del inicio a la decidida mujer que encara su destino en los últimos momentos de la obra de Gounod.

El tenor **José Bros** debutaba el personaje de Roméo y lo ha hecho muy bien, con un canto elegante y nada forzado. Su punto débil es la parte actoral, un tanto envarado aunque también demostró el cambio psicológico del joven del primer acto al del final de la ópera. El papel de Frère Laurence fue defendido por el bajo **Roberto Tagliavini**, cantante de buenos mimbres que cumplió sobradamente su cometido. Correctos, sin más, la mezzosoprano **Mary Ann Stewart** en el personaje travestido del paje Stéphane (pasó sin pena ni gloria su aria) y el Mercutio de **Daniel Belcher**. El Capulet de **James Creswell** estuvo un poco más brillante que los antes mencionados y muy acertados la mezzosoprano **Itxaro Mentxaka** (Gertrude) y **Fernando Latorre** (El Duque). La noche de esta representación, antes del inicio, se anunció el afección gripal del tenor **Jon Plazaola**. Evidentemente estaba muy afectado vocalmente y sus pasajes no se escucharon (o peor aún, lo que se



Escena de *Roméo et Juliette* en Bilbao

escuchó era feísimo). Su personaje tiene suficiente importancia escénica como para lanzar a otro cantante al escenario sin los ensayos de rigor, pero ¿no podría haber sido cantada su pequeña parte desde las “piernas” por otro tenor y Plazaola encargarse de la parte escénica?

El coro sacó provecho de sus partes para lucir empaste y matices. En el foso estuvo el joven director **Josep Caballé-Doménech** mostrando por qué su carrera va en ascenso. Muy atento a los cantantes, controlando los *tempi* al detalle y exigiendo mucho de la Orquesta Sinfónica de Navarra, que respondió con rigor. Sacó petróleo de cada compás. La producción es una colaboración de los teatros de Lieja, Lausana y Marsella, con la firma de **Arnaud Bernard**. Los primeros tres actos son de una sencillez candorosa, hasta llegar a lo naïf en el primer cuadro del tercer acto (la celda de Frère Laurence). Lo mejor, y en *crescendo*, llegó en los actos cuarto y quinto, dejando un buen sabor de boca al final de la representación. El vestuario clásico de **Bruno Schwengel** (también diseñador de la escenografía) aportó mucho más que la simple temporalidad (el empaque, por ejemplo) y junto a la inspirada iluminación de **Patrick Meeüs** fueron motores del aspecto visual, a pesar de algunos tramos demasiado oscuros en el último acto. Excesiva la utilización de espadachines que poco aportaron al desarrollo del argumento. El público aplaudió con entusiasmo a la pareja protagonista y al director musical.

por Federico Figueroa

***Tristan und Isolde* en Bilbao**

Un doble Tristán junto al resto del elenco consiguió que la función mantuviera al público imbuido en la música wagneriana hasta el último segundo. El tenor **Torsten Kerl** fue sustituido vocalmente por el británico **Ian Storey** por estar aquejado de una afección que le impidió cantar. Debido a las supuestas complicaciones de la producción y a la falta de tiempo para ponerse al tanto de la escena (completamente estática), el tenor cantó vestido de negro, con atril y, claro, con partitura, desde una esquina del escenario. Podía haber sido mucho peor y, a pesar de que la sensación fue extraña, no es la primera vez que vemos salvar un espectáculo de esta manera en el coliseo bilbaíno. Y así, con dos Tristánes sobre el escenario del Euskalduna, fue adelante la representación.

Grandes coros de zarzuela en Madrid

El Teatro de la Zarzuela de Madrid acogió el tercer concierto titulado “Grandes coros de zarzuela”, dentro del ciclo de Conciertos líricos que ofrece. Junto al Coro del Teatro de la Zarzuela y la Orquesta de la Comunidad de Madrid (orquesta titular del teatro), participaron la soprano **Milagros Martín** y el tenor **Antonio Ordóñez**, ambos veteranos del género. El amplio programa recogió algunas de las páginas más brillantes del género, algunas conocidas y otras más enterradas en los baúles pero de gran calidad musical, como la ‘Ronda de Santa Águeda’ de *Mirentxu*, escrita por el compositor vasco Jesús Guridi.

Entre las obras que más entusiasmaron al público destacaron los pasajes elegidos de *Gigantes y cabezudos* de Manuel Fernández Caballero, el Pasacalle de *El último romántico* de Soutullo y Vert o la “Serenata de las cantadoras de Palmira (sultana de los amores)” de *El asombro de Damasco* del maestro Pablo Luna. Pero sin lugar a dudas el mayor éxito de la noche fue la interpretación de la “Canción húngara” de *Alma de Dios*, de José Serrano, de la mano del tenor Antonio Ordóñez, que la cantó con entrega, transformando su voz en un verdadero instrumento para llegar al público. Su canto hasta el momento no había destacado, y había pasado desapercibido excepto por los momentos en los que fue discordante afeando su intervención. En cambio, en este punto su sonido se tornó bello, intenso y comunicativo, consiguiendo una prolongada y merecida ovación. Por su lado, la también veterana Milagros Martín lució en escena sus dotes y sus tablas, consiguiendo el beneplácito del público. Muy aplaudidos fueron el coro, que hizo una labor eficaz y la orquesta, bajo la dirección de **Rubén Gimeno** que, sin duda alguna, fue lo mejor de la velada.

por Mercedes Rodríguez



Escena de *Tristan und Isolde* en Bilbao

Fotos: E. Moreno Esquibel

Pier'Alli reflejó en su propuesta la inquietante acción interna de los personajes haciendo una invitación a la reflexión psicológica, y a encontrar el movimiento dentro de las pasiones del alma que mueven a los protagonistas. Si lo consiguió o no queda para cada uno. La escenografía ayudó a sumergirse en ese supuesto mundo

interior que marca la acción, que se completa y es guiada por la música y los colores de la orquesta. Vocalmente era necesario un elenco que cumpliera con esta necesidad de transmitir tanto sentimiento y acción interna, ya que la externa es meramente utilizada como nexo de unión. Y vimos cumplido este requisito en todas las voces, comenzando por el improvisado Tristan de Storey, aunque lógicamente, faltó carga dramática en su interpretación.

La Isolde de **Jennifer Wilson**, que debutaba en ABAO, se quedó un poco corta en cuanto a volumen pero dibujó líneas vocales de fina elegancia. Quien resultó verdaderamente espectacular fue la mezzosoprano **Elena Zhidkova**, que lució una voz de gran proyección, redonda, y con un color de gran impacto para los sentidos. Quien también destacó vocalmente fue el Kurwenal del bajo-barítono americano **Alan Held**, que mostró un poderoso instrumento con un gran control del mismo, e imprimió un carácter que reflejó las características de su personaje. Hay que destacar también el Melot de **Javier Galán**, a quien ya habíamos escuchado anteriormente en la Temporada de ABAO y cuyos progresos vocales son evidentes.

Completaron eficazmente los tenores **Eduardo Ituarte** y **Alberto Nuñez**, y el barítono **Gexan Etxabe**. La orquesta fue llevada inteligentemente por **Miguel Ángel Gómez Martínez** aunque costó un poco que los músicos equilibraran el sonido de la orquesta para conseguir los volúmenes y colores requeridos. Una vez logrado, pudimos disfrutar de Wagner en todo su esplendor orquestal.

por Mercedes Rodríguez

Benguerel, Ligeti, Händel, Bononcini y Rossini en Barcelona

Después del estreno local (tras el mundial el año pasado en Madrid) de *Jo, Dalí*, de Xavier Benguerel sobre texto en variadas lenguas de Jaime Salom, hubo otra ópera contemporánea con la versión ya vista en Bruselas y otros lugares de *Le gran macabre* de György Ligeti (en su última versión revisada en inglés) con la famosa puesta en escena de La Fura dels Baus. Si la primera fue estimable y mejor que intentos anteriores (el mismo año pasado), el talón de Aquiles sigue siendo el libreto y, sobre todo, la línea vocal; pero la obra tiene interés, funciona bastante bien en la producción simple pero ágil de **Xavier Alberti**, estuvo muy bien dirigida por **Miquel Ortega** y bien interpretada por coro y orquesta, y en los papeles principales destacaron **Joan Martí-Royo** en el pintor y **Marisa Martins** en Gala, con buenas actuaciones de los demás, en particular **Antoni Comas** en un doble papel de importancia.

La ópera de Ligeti tiene otra envergadura, ya desde el texto original de Ghelderode, y la música es adecuadísima, lo mismo que la excelente presentación escénica. La dirección de **Michael Boder** (como suele ocurrir con este director en títulos fuera del repertorio y

en particular más modernos) galvanizó a la orquesta y el coro estuvo como siempre muy bien preparado por **José Luis Basso**. Se destacaron, en los papeles principales, y aunque casi todos han pasado su cénit vocal, **Chris Merritt**, **Frode Olsen**, **Werner van Mechelen** (el más entero, pero menos interesante escénicamente), **Ning Liang**, **Brian Asawa**, la impresionante coloratura **Barbara Hannigan** y buenas actuaciones locales encabezadas por **Francisco Bas**, **Inés Moraleda** y **Ana Puche**.

El éxito de gran público volvió a principios de diciembre con sendos recitales ovacionados de **Philippe Jarousky** y la Freiburger Barockorchester en un programa Händel (tan primoroso como exento de toda relación terrenal en la versión del contratenor angelical) y la esperada cita con **Juan Diego Flórez** acompañado al piano por **Vincenzo Scalera** en un concierto con canciones variadas y arias de ópera, aplaudido hasta el delirio (cinco bises, pero lo mejor fue lo menos habitual: las canciones clásicas iniciales de Bononcini y otros y los "pecados de vejez" de Rossini).

por Jorge Binaghi



Escena de *El puñado de rosas*
Fotos: Jesús Alcántara

El trust de los tenorios y El puñado de rosas en Madrid

Octubre 6, 2011. Este programa doble combinó una jocosa obra del compositor José Serrano, la “humorada cómico-lírica” titulada *El trust de los tenorios*, con el drama amoroso *El puñado de rosas* de Ruperto Chapí. El nexo de ambas obras es la pluma del dramaturgo Carlos Arniches, muy apreciado en la época en que fueron estrenadas las obras (la primera en 1910 y la segunda en 1902).

Luis Olmos se encargó, en su despedida como director artístico del Teatro de la Zarzuela, de la puesta en escena y atinó certeramente en la elección y en su propuesta escénica, bien distinta una de la otra, como si de las dos caras de una misma moneda se tratara.

La zarzuela de Serrano es una excusa para llevar al espectador por un rocambolesco viaje de Madrid al Lejano Oriente con paradas en París y Venecia. La vertiente teatral está más desarrollada y los números musicales son anecdóticos, aunque de meritoria factura. La obrita (por su duración) de Chapí tiene mucha más enjundia musical, con una orquestación sólida de ribetes veristas. El argumento, situado en la serranía de Córdoba, es el drama rural de la joven pobre engañada por el señorito cuya honra es salvada por el enamorado, también pobre, no correspondido. Olmos creó un ambiente revisteril, muy apropiado a la disparatada obra de Serrano, para pasar a otro áspero y mucho más duro en *El puñado de rosas*. La escenografía (Juan Sanz y Miguel Coso) y el vestuario (María Luisa Engel) estuvieron en consonancia, pero la iluminación no fue al parejo del conjunto.

Los solistas tuvieron la oportunidad de mostrar su faceta bufa y dramática. La debutante **Carmen Romeu** lo aprovechó al máximo, exhibiendo su voz de soprano lírica bien timbrada y manejada con



Escena de *El trust de los tenorios*

inteligencia. El barítono **Marco Moncloa** es un todoterreno y a su recia vocalidad, no siempre afinada, suma un buen hacer actoral. El tenor **Julio Morales** destacó en su interpretación como Tarugo, el noble bruto en *El puñado*, pero con su vibrátil emisión sonora poco más puede hacer en las partes cantadas. Cuidado con esmero todas las partes habladas de cada uno de los personajes y llevado con buen ritmo cada una de las escenas. Secundarios, actores, coro y ballet contribuyeron positivamente a elevar el nivel general de la representación. La dirección musical de **Cristóbal Soler** no fue un dechado de virtudes pero supo imprimir diferente carácter a cada obra. ●

por **Federico Figueroa**