



XV TEMPORADA 10/11

Teatro  
Villamarta

# *El secreto de Susanna*

Intermedio cómico en un acto

ERMANNO WOLF-FERRARI (1876-1948)

Libreto de Enrico Golisciani.

Estrenada en el Hoftheater de Munich, el 4 de diciembre 1909.

# *La voz humana*

Tragedia lírica en un acto

FRANCIS POULENC (1899-1963)

Libreto de Jean Cocteau.

Estrenada en el T  tre de l'Op  ra Comique de Paris, el 6 de febrero 1959.

Sábado, 2 de abril a las 20.00 horas

COPRODUCCIÓN DEL TEATRO VILLAMARTA DE JEREZ, GRAN TEATRO DE CÓRDOBA,  
TEATRO ARRIAGA DE BILBAO, TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA

IM  e INSTITUTO  
MUNICIPAL  
de servicios  
culturales  
granteatrodec  rdoba

A TEATRO  
ARRIAGA  
ANTZOKIA

T|C TEATRO  
CERVANTES

 KL Opera  
Producciones artísticas S.L.

  
Fundación Teatro Villamarta  
Ayuntamiento de Jerez

Espectáculo subvencionado por





# La Cruz Blanca

En pleno casco histórico,  
un local donde se codean la cocina tradicional, moderna y de temporada.

Si optan por la calidad, el buen trato y originalidad, este es su bar.

Abierto todos los días.

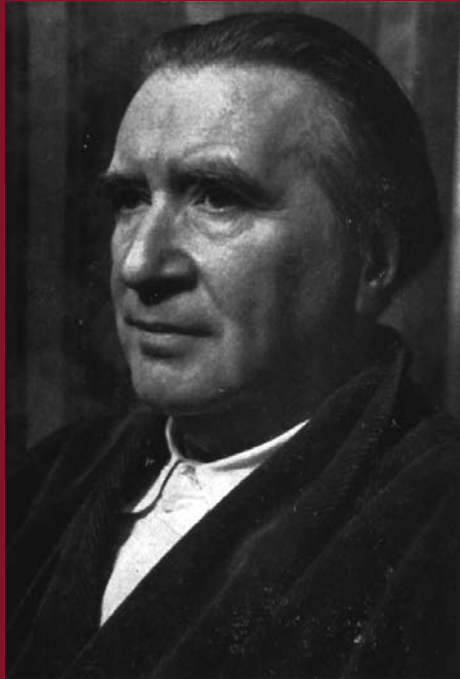
Plaza de la Yerva, s/n. Tel.: 956 32 45 35



# índice

## ÍNDICE

REPARTO .....	5
UN ESFUERZO COMPARTIDO PARA LA CONSECUCCIÓN DE UN BUEN FÍN .....	8
José Luis de la Rosa. <i>Presidente de La Arcadia-Jerez</i>	
CALIDAD Y BUEN GUSTO .....	11
David Fernández Mejías. <i>Director de Diario de Jerez</i>	
<i>IL SEGRETO DI SUSANNA Y LA VOIX HUMAINE:</i>	
LOS LÍMITES DE LA ÓPERA Y LOS SÍMBOLOS DE LA MODERNIDAD ..	15
Marc Heilbron	
<i>EL SEGRETO DE SUSANNA</i> .....	23
Personajes y argumento .....	24
Libreto .....	25
<i>LA VOZ HUMANA</i> .....	49
Personajes y argumento .....	50
Libreto .....	51
SELECCIÓN DISCOGRÁFICA .....	63
CATÁLOGO DE ÓPERAS DE ERMANNO WOLF-FERRARI Y FRANCIS POULENC .....	65
RELACIÓN DE PRODUCCIONES LÍRICAS INTERPRETADAS EN EL TEATRO VILLAMARTA .....	66
CURRÍCULOS .....	70



Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

reparto

REPARTO

*El secreto de Susanna*

Condesa Susanna ISABEL REY

Conde Gil JAVIER FRANCO

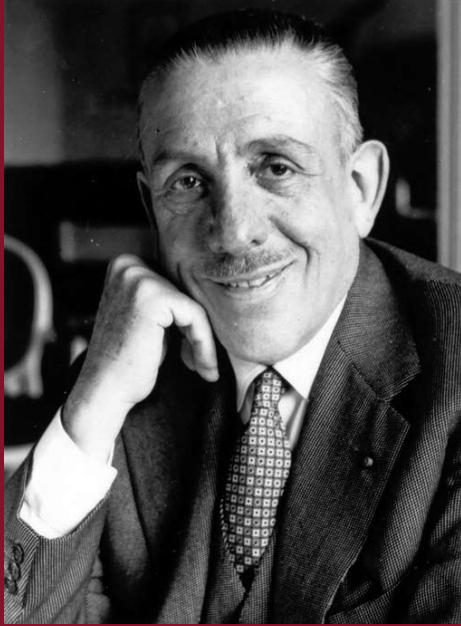
Sante, mayordomo NIGEL LEACH

Figuración EVA DÍEZ

*La voz humana*

Ella ELISABETE MATOS

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA



Francis Poulenc (1899-1963)

Director musical  
LORENZO RAMOS

Director de escena  
JOSÉ LUIS CASTRO

Escenografía  
JOSÉ LUIS CASTRO

Vestuario  
LORENZO CAPRILE

Iluminación  
ALBERT FAURA

Mobiliario  
IRAIDA DOMECCO/YOUTOPIA

Dramaturgia  
ANTONIO ANDRÉS LAPEÑA

Ayudante de dirección  
SUSANA LOZANO

**Producción** Regiduría CARMEN GUERRA  
Maestro repetidor BORJA MARIÑO  
Sobretitulación JULIO LOZANO  
Dirección técnica MARCOS SERNA  
Producción ejecutiva KL ÓPERA  
TÉCNICOS DEL TEATRO VILLAMARTA  
Jefe de escenario JUAN ROMÁN  
Subjefe de escenario ALBERTO MARTÍNEZ

Oficina técnica MARCOS SERNA  
Coordinador de giras RAFAEL GALISTEO  
Técnicos ANTONIO ROMERO, ALFONSO ROMERO,  
JOSÉ GARCÍA  
Sastra Mª JOSEFA CASTAÑO  
Peluquería y maquillaje EQUIPO DE MANOLO CORTÉS  
Jefa de producción EVA RODRÍGUEZ  
Coordinación de producción técnica-artística  
JAVIER SABADÍE

# un esfuerzo compartido

## UN ESFUERZO COMPARTIDO PARA LA CONSECUCCIÓN DE UN BUEN FÍN

Durante su nueva etapa de teatro público el Villamarta ha mantenido una línea de programación equilibrada con la que ha conseguido fidelizar la asistencia de público; además de convertirlo en paradigma cultural de la ciudad.

Las temporadas líricas, aparte de cumplir su función dentro del contexto programático, han destacado por la fascinación y calidad de sus espectáculos pero al mismo tiempo por mostrarse como el mejor escaparate de producciones propias. El resultado no puede ser más óptimo y actual pues mientras en nuestro escenario se representa esta coproducción de *El secreto de Susanna* y *La voz humana*, en el Teatro Calderón de Valladolid se llevan a cabo los ensayos de la producción jerezana de *La canción del olvido*, cuyo estreno tendrá lugar el próximo 14 de abril.

Otro de los aspectos positivos de nuestras temporadas es la alternancia del gran repertorio lírico; representado este curso con títulos tan emblemáticos como *La Traviata*, *Don Pasquale* y *Carmen*, con otros que por ser menos conocidos no dejan de revelarse interesantes y muy atractivos; el ejemplo lo tenemos en el pasado *El cazador furtivo* de Carl Maria von Weber y ahora con estas dos joyas de formato reducido que son *El secreto de Susanna* y *La voz humana*, que el público disfrutará especialmente.

Nuevamente acogemos al director de escena José Luis Castro quien, con sencillez e imaginación, resuelve muy bien la imbricación de dos obras que aunque distantes en el tiempo, se complementan bien en el proceso psicológico de sus personajes. Para encarnar a los protagonistas se cuenta con un elenco espectacular: la soprano Isabel Rey y el barítono Javier Franco en la comedia de Wolf-Ferrari y la soprano Elisabete Matos en la tragedia lírica de Poulenc, todo un lujo.

Por nuestra parte, seguimos haciendo los esfuerzos necesarios para mantener el libreto durante esta temporada, considerando que esta coproducción en la que el Teatro Villamarta se implica junto a otros tres teatros españoles, es una ocasión que no debíamos dejar pasar, a pesar de las dificultades económicas que la actualidad impone. Por esta razón queremos agradecer particularmente el apoyo de Alfonso catering, Bodegas González & Byass, el Consejo Regulador de Jerez y Diario de Jerez, como patrocinadores de nuestras actividades, así como el de todas las instituciones y colaboradores públicos y privados que hacen posible que esta empresa cultural y artística que es el Teatro Villamarta, siga manteniéndose como emblema de nuestra ciudad dentro del contexto de soluciones para salir de la crisis.

JOSÉ LUIS DE LA ROSA  
La Arcadia-Jerez

alfonso  
catering

50 años líder en Andalucía

# Diario de Jerez

con la

## ÓPERA

El secreto de Susana  
Y  
La voz humana



La nueva circumvalación estará lista en 2011

COMPARTIMOS JEREZ A DIARIO

# calidad y buen gusto

## CALIDAD Y BUEN GUSTO

El Teatro Villamarta pone en escena, durante la misma función, *El secreto de Susanna*, intermedio cómico de Ermanno Worlf-Ferrari con libreto de Enrico Golisciani estrenado en 1909, y *La voz humana*, tragedia en un acto de Francis Poulenc con libreto de Jean Cocteau, estrenada en 1959. Se trata de una nueva producción del coliseo jerezano compartida, en esta ocasión, con el Teatro Cervantes de Málaga, el Teatro Arriaga de Bilbao, y el Gran Teatro de Córdoba.

Antes de que se alce el telón, los amantes de la lírica tendrán una nueva oportunidad de acercarse al *bell canto* de la mano de la Asociación La Arcadia-Jerez, que ha programado varias actividades alrededor de la obra al tiempo que ha vuelto a realizar un impagable libreto con todo lujo de detalles donde no faltan abundante información y documentación gráfica, así como un pormenorizado seguimiento de la producción.

Lorenzo Ramos estará al frente de la dirección musical y la obra cuenta con la dirección escénica de José Luis Castro, así como con la participación de la Orquesta Filarmónica de Málaga y un reparto formado por la soprano Isabel Rey, el barítono Javier Franco y el actor Nigel Leach, para *El secreto de Susanna*, y la soprano Elisabete Matos, en solitario, para *La voz humana*.

Editar un nuevo libreto supone para Diario de Jerez un motivo extra de orgullo puesto que si siempre es importante apostar por la cultura y su mayor difusión, ahora, en tiempos de crisis, con más razón que nunca, sobre todo teniendo presente el ímprobo esfuerzo que tanto patrocinadores, como profesionales del teatro y, por descontado, los miembros de La Arcadia-Jerez están realizando para que el Villamarta siga siendo denominado el Centro Lírico del Sur por méritos propios.

Cuando la crisis económica apenas permite a los programadores salirse del guión que no garantice un aforo completo a fuerza de contar con obras más o menos comerciales, en esta ocasión los cuatro teatros mencionados han abogado por una producción de calidad que no está reñida con el buen gusto mayoritario de cuantos asisten al teatro. Una vez más desde estas líneas no queda más que felicitar a los aficionados de la ópera porque tendrán una nueva oportunidad de conocer más de cerca a los auténticos protagonistas de la obra durante la presentación de esta nueva joya convertida en libreto en la Sala Arteadiario, cuya primera vocación debe ser precisamente esta, servir de puente entre el gran público y los artistas.

DAVID FERNÁNDEZ MEJÍAS  
Director de *Diario de Jerez*



Los tres personajes de *El secreto de Susanna*, la soprano Isabel Rey, Susanna, el barítono Javier Franco, Gil y el mayordomo Sante, el actor Nigel Leach.



Foto superior izquierda, el conde Gil descubre el secreto de su esposa Susanna ¡Ella fuma!.

Imágenes de la derecha la puesta en escena de *La voz humana*. Foto inferior izquierda, un momento de los ensayos de la producción que dirige José Luis Castro.

# POLICLINICA DENTAL

## Dr. José Arcas

Su dentista desde hace 35 años

C/ Sevilla, 20 (11402)  
Jerez de la Frontera  
Telf. : 956 33 90 83

EQUIPO MULTIDISCIPLINAR DE ODONTOLOGÍA



IMPLANTES

ENDODONCIA

ORTODONCIA

CIRUGÍA

ESTÉTICA DENTAL

PRÓTESIS

A.T.M.

PERIODONCIA

ARCAS  
DENTISTAS

# los límites de la ópera

## IL SEGRETO DI SUSANNA Y LA VOIX HUMAINE: LOS LÍMITES DE LA ÓPERA Y LOS SÍMBOLOS DE LA MODERNIDAD



La soprano Ella Tordek, la Susanna del estreno en el Hoftheater de Munich el 4 de dieiembre de 1909.

El compositor Ermanno Wolf-Ferrari, nacido en Venecia de padre alemán y madre italiana, estrenó *Il segreto di Susanna* en 1909. Se trata de una partitura para dos cantantes y un mimo que evocaba a principios del siglo XX, un antiguo género operístico: el *intermezzo*. El *intermezzo* era una obra breve de carácter bufo intercalada entre los actos de una ópera seria que alcanzó con obras como *La serva padrona* (1733) de Pergolesi una popularidad en el siglo XVIII. Uno de sus elementos característicos era la cotidianidad de los temas que trataban. Si en la ópera seria los protagonistas eran personajes mitológicos o de la Antigüedad grecorromana, en el *intermezzo* los protagonistas era criadas astutas y viejos solterones que caricaturizaban situaciones de la vida corriente. Precisamente esto, caricaturizar un elemento de la vida cotidiana, pero en este caso de principios del siglo XX, fue la pretensión de Wolf-Ferrari cuando compuso *Il segreto di Susanna*. La evocación del antiguo *intermezzo* no fue casual. El compositor (nacido en Italia pero formado en Alemania)

rehuyó, a lo largo de su producción artística, el debate entre los herederos de Wagner y las corrientes musicales italianas de la época. Inspirado en parte por el espíritu de la obra del también veneciano Carlo Goldoni, o por el carácter de la música de Mozart o Cimarosa, Wolf-Ferrari crea un lenguaje musical cómico y fluido digno heredero del *Falstaff* de Verdi. Perteneció a esa tipología de compositores etiquetados como eclécticos –no siempre con la mejor intención– y claramente “inactuales” en relación a su tiempo. Prueba de ello es que el mismo año que estrenó su ópera, Tomasso Filippo Marinetti publicaba el Manifiesto del Futurismo que abría en el campo del arte el camino de los “-ismos” (Futurismo, Surrealismo, Cubismo...) y que también por aquel entonces, Arnold Schönberg estaba próximo a dar a luz las teorías armónicas que derivaron en el dodecafonismo. Wolf-Ferrari vivió toda su vida casi al margen de todo eso.

*Il segreto di Susanna* es una pieza breve, verdaderamente cómica, que protagoniza una recién casada que no se ha atrevido a confesar su pequeño vicio secreto, el tabaco. Un tema cotidiano como en los antiguos *intermezzi*, que a principios era de plena actualidad. El olor del tabaco, que ella fuma a escondidas, despierta los celos de su marido, convencido de que su esposa tiene un amante. Cuando se

Denise Duval interpretando a la protagonista de *La voz humana*.

Esta soprano francesa fue la encargada de dar vida a la angustiada mujer del estreno en la Opéra Comique de París el 6 de febrero de 1959.



descubre el inocente pecado, el marido aliviado, se entrega al culto del tabaco y empieza también a fumar. El símbolo del tabaco como elemento de afirmación femenina es muy indicativo de los cambios antropológicos y sociales de la condición femenina a principios del siglo XX. De forma liviana, aparentemente inocua y con un formato de teatro musical que hunde sus raíces en el pasado, la obra de Wolf-Ferrari conserva toda su actualidad. Si dramáticamente se puede decir que la obra funciona, gracias a un libreto ágil con situaciones cómicas y bien definidas, desde el punto de vista musical, la partitura aspira a texturas casi mozartianas. Una delicadeza y una estilización sorprendentes: El uso de una brillante orquestación tardo-romántica al servicio de un espíritu mozartiano.

En la página siguiente, el polifacético dramaturgo Jean Cocteau (1889-1963) escribió *La voix humaine*, pieza teatral en un acto, en 1930. Este monólogo fue utilizado por el compositor Francis Poulenc para su ópera homónima.

Cincuenta años después, Francis Poulenc, compositor radicalmente moderno en sus concepciones musicales, pero no vinculado a las corrientes dodecafónicas y de serialismo integral que en algún momento llegaron a ser vistas como la única vía posible de la modernidad musical, estrenó *La voix humaine* (1959) a partir de un texto de Jean Cocteau. Una ópera monólogo de una mujer que conversa a través del teléfono con el amante que la ha abandonado. La partitura se estructura como un monólogo-diálogo. Monólogo porque sólo escuchamos a la mujer, diálogo simbólico porque aunque no oímos al amante notamos su presencia a través del teléfono y de las reacciones que sus palabras provocan en la protagonista. Poulenc exige a sus textos un alto valor literario: Apollinaire en *Les mamelles de Tirésias*, con la que realizó una interesante incursión en el surrealismo, Bernanos en los *Dialogues de carmélites* en un espíritu místico que contrasta radicalmente con *Les mamelles* y Jean Cocteau en *La voix humaine*. Tampoco esto es casual. Sus partituras, hondamente ligadas a la contemporaneidad, parecen mirar también a los orígenes de la ópera, buscando un reequilibrio entre música y teatro que exige calidad literaria a la vez que calidad musical. La música, no rehúye los conflictos tonales del siglo XX de forma tan absentista como en el caso de Wolf-Ferrari, pero al igual que éste, Poulenc no está tampoco en una carrera de la modernidad a cualquier precio. De hecho, aunque su obra ha sido comparada con *Erwartung* de Schönberg, quizás por el formato y el carácter de monólogo extenuante para la cantante, resulta difícil encontrar afinidades en el lenguaje musical de ambas partituras. No deja de



El barítono alemán Friedrich Brodersen trabajó por primera vez con Wolf-Ferrari en 1903 en su ópera *Le donne curiose*. En el estreno muniqués de *El secreto de Susanna* encarnó al conde Gil.



ser un rasgo de fina ironía el hecho de que Poulenc calificase su ópera como *tragédie lyrique*, evocando así, como había hecho Wolf-Ferrari, un género operístico del pasado.

*La voix humaine* nació como una propuesta del director de la editorial Ricordi en París, Hervé Dugardin, dedicatario de la partitura, que sugirió la posibilidad de poner música a la pieza teatral de Jean Cocteau, poeta y artista polifacético, de quien Poulenc había ya puesto música a los poemas *Cocardes* en 1919. Dugardin sugirió el nombre de Maria Callas para interpretar el monólogo, aunque muy pronto Poulenc pensó en su musa de *Les marmelles de Tirésias* y *Dialogues de carmélites*, la soprano Denise Duval. La obra teatral de Jean Cocteau había sido estrenada en la Comédie-Française en 1930 y ha conocido también adaptaciones ilustres, entre las cuales, la ver-

sión cinematográfica en italiano de 1948 dirigida por Roberto Rosellini con una soberbia Anna Magnani y la no menos impactante interpretación televisiva de Ingrid Bergman (1966). El texto de Cocteau no pretende hacer una reflexión psicológica o darnos una lección moral. Cuando el texto corre el riesgo de caer en lo sentimental, se interrumpe la línea del teléfono. Su autor buscaba una pureza teatral constituida

a partir de elementos de la máxima simplicidad que desembocan en el final trágico. Para la versión operística, el texto original fue significativamente abreviado, aunque el mismo Cocteau, que participó en la producción de la ópera de Poulenc como director de escena y diseñador del decorado, llegó a declarar que su drama había encontrado su fisonomía definitiva en la versión musical del compositor. Poulenc ideó una partitura atenta a la expresión de la palabra, lo cual justifica plenamente el calificativo de *tragédie lyrique* y en la que resulta difícil establecer secciones o partes. Pocas veces el canto encuentra el tipo de expresión vocal habitual en un aria de ópera. La orquesta, de reducidas dimensiones, tiene también un papel expresivo muy significativo, especialmente en aquellas secciones donde el canto queda reducido a un recitativo sobre una misma nota. En sus indicaciones para la interpretación fijadas por Poulenc en la partitura se señala que la obra “*doit baigner dans la plus grande sensualité orchestrale*”<sup>1</sup> Quizás uno de los logros más sorprendentes de Poulenc en la partitura fue saber mantener el carácter y el ritmo de la obra de Cocteau haciendo a la vez de la música y el canto un elemento de intensificación expresiva, pero que tal como ocurre en el original de Cocteau, mantiene abierto el significado del texto.

#### LOS LÍMITES DE LA ÓPERA

*Il segreto di Susanna* y *La voix humaine* exploran a partir de dos conceptos diferentes de ópera los límites mismos del género operístico: Sus características esenciales. La crisis de la ópera en el siglo XX, que se puso de mani-



El compositor Francis Poulenc con la soprano Denise Duval.

fiesto con las críticas de algunos intelectuales por el aburguesamiento del género, tal como denunciaba Theodor W. Adorno, la fosilización de los públicos o la competencia de nuevos géneros artísticos como el cine, obligaron a los creadores de la ópera a reflexionar sobre las bases mismas de las posibilidades de la ópera como género y su capacidad de renovación. Volvamos a lo antiguo y será progreso, dijo Verdi en una de sus máximas más famosas. Y en lo antiguo encontramos algunos elementos *sine qua non* de la ópera: la relación palabra-teatro-música, la glorificación del canto como elemento central de la dramaturgia musical y las infinitas posibilidades simbólicas que ofrece un género que precisamente por ser extremadamente artificioso es también el espacio ideal para la referencia simbólica, apartada de todo realismo.

El debate sobre la relación palabra-teatro-música es casi tan viejo como la historia misma de la ópera. Decía el señor de Saint Evremond, ya en el siglo XVII, que no había nada más absurdo que una ópera: ¿Cómo podía tener sentido un género –escribía él– en el que las personas se matan melodiosamente a golpes de espada? ¿Merecía algún elogio positivo una expresión artística tan artificiosa?<sup>2</sup>

No habían pensado esto los neoplatónicos de la Camerata de Bardi que, a finales del siglo XVI, reflexionaban sobre la imitación del

teatro griego que dio origen al nacimiento de la ópera. Para ellos, la música explicaba mejor el sentido profundo de las palabras, lo que de auténtico éstas nos esconden en la realidad cotidiana. Como si la música nos acercase a la armonía del Mundo de las Ideas platónico. Desde la perspectiva neoplatónica, cantar un texto no era añadir algo superfluo sino redescubrir el sentido auténtico de la palabra, la música nos ayuda a penetrar en la expresión auténtica de las ideas. Luego el género se olvidó de tanto neoplatonismo, pero la idea de explicar a través de la música lo inefable está presente en la ópera de todos los tiempos. Poulenc en *La voix humaine* siendo radicalmente moderno, hace con su ópera un homenaje a aquel “recitar cantando” de las óperas más antiguas. La música da al texto de Jean Cocteau esa profundidad dramática esencial. Una de las muchas cosas que nos enseñó el arte del siglo XX es la necesidad de liberarnos de la imitación de la realidad. La protagonista de *La voix humaine* canta la conversación con su amante. El efecto del canto no es realista, pero tiene un fuerza simbólica que explica muy bien la razón por la que Cocteau consideró su obra verdaderamente completa gracias a la música. No se trata sólo de “divertirnos” con el canto, apenas hay espacio en la obra de Poulenc para abandonarnos al lirismo de la ópera, no se trata de que silbemos una hermosa melodía cantable que explica el drama de la protagonista abandonada por el amante, sino que a través de la música seamos capaces de sentir ese drama en su valor más profundo. En el caso de *Il segreto di Susanna*, y dentro de unas coordenadas más ligadas a la ópera tradicional, se opera también una unidad de



El director de orquesta Georges Prêtre fue el encargado de dirigir el estreno de *La voz humana*, fue, asimismo, autor de la primera grabación de esta ópera.

palabra y música de la partitura que parte de la naturalidad del género bufo. Decía el famoso director de orquesta Felix Mottl, que se hizo cargo del estreno, que en la fusión de palabra y música, la partitura de Wolf-Ferrari, era la más wagneriana de las óperas que conocía.

#### LA VOZ

Aunque la afirmación resulte quizás un tanto radical, cualquier reflexión sobre dramaturgia musical en el mundo de la ópera pasa por el papel esencial que juegan el canto y la voz. La voz no es sólo música, es expresión teatral y literaria, pero tiene una raíz antropológica. Uno de nuestros elementos de expresión esencial de nuestro cuerpo. El canto suma a la voz infinidad de connotaciones expresivas y simbólicas. Cuando oímos el canto de Violetta en el famoso “Amami Alfredo” de *La traviata* el canto nos sumerge en las emociones del personaje y fácilmente la música hace que nos identifiquemos con ellas. Pero oímos también a la soprano: a aquella soprano en concreto. A la diva que esperamos. Por eso, ópera y divo son palabras del mismo campo semántico. La imagen misma de la ópera parece asociada a una forma de canto, de actuación y de presencia escénica imposible de entender sin entender el concepto de divo. Francesco Rasi, el primer Orfeo de Monteverdi era un divo. Famoso por

su habilidad con el canto ornamentado, disputado por las cortes italianas de su tiempo y protegido de los Gonzaga. La ópera exige divos por motivos técnicos –son pocos los cantantes que cuentan con una habilidad técnica suficiente– pero también por motivos teatrales y simbólicos, los personajes que representan viven situaciones límite, nos identificamos con ellos, pero son a la vez inalcanzables para nosotros. Erróneamente asociamos la relación entre divos (o divas) y compositores sólo con las óperas de los siglos XVIII o XIX: Farinelli y Porpora, la Cuzzoni y Händel, la Colbran y Rossini, Rubini y Bellini, Fraschini y Verdi o la Schröder Devrient y Wagner. Sin embargo, el siglo XX tiene también una larga relación de compositores aparejados a artistas fetiches como Maria Jeritza y Richard Strauss, Peter Pears y Benjamin Britten o la pareja que nos ocupa, Denise Duval y Francis Poulenc.

Denise Duval era la hija de un militar de alta graduación francés. Debutó en 1943 en Burdeos interpretando el papel de Lola de *Cavalleria Rusticana*. Conoció a Francis Poulenc en 1947, cuando este buscaba desesperadamente una soprano capaz de interpretar el papel de Thérèse/Tirésias y cuando ambos se encontraron fue un flechazo (artístico) a primera vista. Ella encarnó la protagonista de *Les mamelles de Tirésias* como Poulenc la había soñado. Los casos de *Dialogues de carmélites* y *La voix humaine* son diferentes. La cantante no era sólo intérprete a posteriori (una vez la composición está acabada) sino que su voz forma parte de la creación misma de la obra. Poulenc imaginó estas óperas pensando en Denise Duval. En sus posibilidades vocales y su forma de interpretar. Tal como ella declaró,

“yo vi a Francis Poulenc escribir [*La voix humaine*] página a página, compás a compás para mí, con su carne, pero también con mis heridas de corazón, estábamos ambos en medio de un drama sentimental, llorábamos juntos y esta Voix humaine ha sido como un diario de nuestros sufrimientos”<sup>3</sup>. Son muy significativos los puntos que el propio Poulenc escribió en sus *Notes pour l'interprétation musicale* que preceden a la partitura en los que se aprecian algunas indicaciones muy precisas sobre el carácter del personaje y la libertad de la intérprete que canta la ópera: el papel de la protagonista debe ser encarnado por una cantante joven y elegante. Señala también que la longitud de los calderones o coronas, tan importantes en la partitura, dependerán de la interpretación de la cantante. Deben ser establecidos por adelantado entre el director y ella de forma minuciosa. Porque, a pesar de que la obra mantiene el espíritu aparentemente libre de una conversación telefónica, la obra tal como fue concebida teatralmente por Cocteau y musicalmente por Poulenc es lo contrario a una improvisación<sup>4</sup>.

Sin duda menos relevante es la relación entre Ermanno Wolf-Ferrari y Ella Tordek, la primera intérprete de *Il segreto di Susanna*, aunque también ésta participó en más de un estreno de obras de Wolf-Ferrari. Nacida en Bohemia en 1878, había iniciado su carrera en Praga para pasar a formar parte de la compañía de la Hofoper de Munich en 1903, donde había debutado como Pamina de *La flauta mágica*. Su repertorio incluía papeles como el de Eva de *Die Meistersinger* o Mimí de *La bohème*. Wolf-Ferrari escribió para ella, además del papel protagonista de *Il segreto di Susanna*, los papeles de Rosaura en *Le donne curiose*

(1903) y Lucietta en *I quattro rusteghi* (1906). La escritura vocal del papel de Susanna parece ajustarse como un guante a la voz mozartiana de Ella Tordek, cantante de voz lírica y expresión emotiva pero contenida, “cálida y sensual” como la define una crítica musical de la época<sup>5</sup>. El aria de Susanna, “O gioia la nube leggera”, es un prodigio de belcanto, donde la dificultad técnica estriba esencialmente en el dominio de la respiración con largas frases en las que la cantante dispone apenas de breves silencios para respirar y en las que la partitura impone exigencias expresivas muy concretas. (“sempre dolcissimo, mezza voce legatissimo”). El canto no llega nunca a ascender a agudos comprometidos, el compromiso está en la expresión y en la respiración. Las notas más agudas que ascienden sobre la soprano las emiten el clarinete y el violín imitando las volutas del humo, que le dan un toque preciosístico, como de volutas de curva modernista con evidentes reminiscencias debussyanas. La voz y el canto dibujan la escena en una demostración más de cómo, en la dramaturgia operística, la verdadera fusión de artes se opera cuando confundimos nuestros sentidos. Oímos las volutas del humo y vemos en ellas lo que Susanna nos explica a través de su canto: la imagen idealizada de su marido.

#### LOS SÍMBOLOS DE LA MODERNIDAD: EL TELÉFONO Y EL TABACO

*La voix humaine* tiene un protagonista ausente, el amante, presente en la obra virtualmente a través del teléfono. El teléfono se convierte en un símbolo de la soledad y el abandono. Cocteau captó muy bien como ese nuevo artilugio

de la comunicación simbolizaba precisamente la soledad de la sociedad contemporánea que ha encontrado en nuestro tiempo nuevos artilugios para acompañar la soledad. Tuvo la genial idea de incorporar ese objeto simbólico de la modernidad en el viejo género artístico que es la ópera. Lo mismo cabe decir de Wolf-Ferrari respecto al tabaco. Mucho antes de que el cine de Hollywood y la publicidad de las tabaqueras hiciese creer a las mujeres que fumar era un gesto de rebeldía feminista, Susanna toma el cigarrillo en sus manos con la sensación de cometer una falta, un pecado. Ella fuma a escondidas porque no ha tenido el valor de confesar al marido su secreto. El olor a tabaco despierta los celos de él, las dudas sobre el amor de su mujer a la que imagina con un amante. Verdaderos protagonistas simbólicos

de las dos óperas son dos objetos de la modernidad. Símbolos que nos invitan a reflexionar sobre temas clásicos: la soledad, el abandono, la incomprensión y la imposibilidad de la comunicación entre las personas. Al fin y el cabo, sobre el amor, el tema esencial de casi todas las óperas. Un género que, no en vano, es conocido también como el arte lírico. Con final trágico o con final feliz, con un discurso musical más moderno (Poulenc) o más clásico (Wolf-Ferrari), el tema del amor se expresa en esa artificiosa combinación de palabra y música que es la ópera. No para reflexionar filosóficamente, sino para recrearlo emotivamente en nosotros, el amor se expresa en el canto, el teatro y la música de estas pequeñas joyas del repertorio operístico.

MARC HEILBRON

- 
1. Poulenc, François: *La voix humaine*, París: Editions Ricordi, cop. 1958. (reproducción Ricordi, Italia, 1999).
  2. Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint Denis: *Oeuvres mêlées: Sur les operas*, París: chez Claude-Barbin, 1684, p.83-84.
  3. Schmidt, Carl B: *Entrancing muse: a documented biography of Francis Poulenc*, Hillsdale, New York:, Pendragon Press, 2001, p.424.
  4. Así lo explica el compositor en una carta a Louis Aragon que fue publicada en la revista *Lettres françaises* del 5 de febrero de 1959. cfr. Poulenc, Francis: *Correspondance 1910-1963*, París: Fayard, 1994, pp.59-62.
  5. Crónica de Die Zauberflöte en Munich firmada por Theodor Kroyer en *Die Musik*, Berlin-Leipzig: III Jahr 1903-1904, Heft 15, p.207



Fachada del Hoftheater de Munich en un imagen de principios del siglo XX, en este teatro fue estrenada a finales de 1909 (en alemán) la ópera *El secreto de Susanna*.



Libreto

El secreto de Susanna

# el secreto de susanna

PERSONAJES	EL CONDE GIL . . . . .	barítono
	LA CONDESA SUSANNA, su esposa. . . . .	soprano
	SANTE, sirviente . . . . .	actor

## ARGUMENTO

La escena tiene lugar en un elegante salón en casa del conde Gil. Este entra de su paseo, agitado porque cree haber visto en la calle a su esposa quien, por expreso deseo de él, nunca sale sola durante su ausencia. Apenas entra en los aposentos, llega su esposa de la calle vestida exactamente como él la ha descrito, le entrega misteriosamente un paquetito a su criado Sante y, tras cerciorarse de que su marido se encuentra en la casa, se retira a sus habitaciones.

Regresa Gil al salón y al comprobar que Susanna está en casa, considera que todo ha sido un error suyo. Pero, de pronto, percibe un claro olor a tabaco y, si él no fuma, Susanna tampoco y la servidumbre no se permitiría tal familiaridad, ¿quién es, entonces, el fumador? El demonio de los celos se despierta en la cabeza de Gil de modo que, cuando su mujer sale de sus habitaciones y lo saluda cariñosamente él la somete a un interrogatorio que acaba por turbarla y por hacer que se enfade de verdad con un marido que, hasta ahora, nunca se había atrevido a hablarle de ese modo. Al final, Susanna se lo lleva a su terreno con arrumacos pero, cuando Gil va a abrazarla, el olor a tabaco se hace más claro y persistente, con lo cual éste se convence de que su esposa le engaña con otro hombre.

Ella, por su parte, está convencida de que su bien guardado secreto ha sido descubierto.

En un arrebato de rabia y de celos, el conde comienza a romper todo lo que encuentra a su paso y luego se marcha al círculo de amigos, no sin antes planear una repentina vuelta para “pescar *in fraganti*” al amante fumador.

Susanna, por fin sola y tranquila, le pide a Sante el paquetito y, sacando de éste un cigarrillo, comienza a fumar con fruición. Inesperadamente, su marido llama a la puerta y esto le obliga a esconder el cigarrillo y al criado detrás de las cortinas. El olor a tabaco es ahora tan evidente que Gil, furibundo, llama a Sante para que le ayude a registrar la casa y sacar de su guarida al seductor de su esposa.

La búsqueda, naturalmente, resulta infructuosa y Gil vuelve a marcharse para esperar mejor ocasión. Susanna y Sante fuman de nuevo y ésta hace un largo elogio del placer del tabaco cuando, a través de la ventana, Gil se precipita en la habitación y sorprende a su esposa en pleno vicio. Ya no hay secreto, pero tampoco amante, ante lo cual el marido, realmente aliviado, perdona a su esposa la pequeña falta y decide fumar también él para acompañarla. Ambos encienden sus cigarrillos y cogiéndose de las manos, bailan alegres mientras cae el telón.

*Elegante salone in casa di Gil. Porta e finestra nel fondo, porte laterali.*

*(Gil in abito da passeggio, il capello rialzato sulla fronte, entrando frettoloso dal fondo)*

GIL

Mantiglia grigia, cappellino rosa, figura snella... Chiarirò la cosa!

*(Entra sempre in fretta nella prima stanza a sinistra. Susanna entra concitata dal fondo, mentre Gil esce di scena, in abito da passeggio mantiglia grigia e capellino rosa.)*

SUSANNA

*(parlando sotto voce a Sante al limitare della porta)*

Tornato adesso? Prendi! non far motto!  
*(Consegna mantiglia, capello e un involtino di carta a Sante che l'intasca subito e riparte pel fondo)*

Che gran paura!

*(Corre a guardare verso la prima stanza a sinistra e respira forte.)*

È in camera.

*(Entra nella stanza a dritta. Gil tornando agitato dalla stanza dov'è entrato, e andando subito a guardare nella seconda stanza a dritta, respira forte anch'esso.)*

GIL

È in salotto

Avrò di certo veduto male;

non era lei, non era lei!

Ma è naturale!

Però...

*(a un tratto fistando d'intorno sorpreso)*

... se l'occhio cadde in errore

non erra il naso, che avverte odore;

odor, per Bacco

ch'è di tabacco!

Sì. Ben lo conozco, l'odor molesto che per istinto schivo e detesto.

*Un elegante salón en casa de Gil con una puerta y una ventana al fondo; puertas laterales.*

*(Gil en traje de paseo, con el sombrero alzado sobre la frente, entra apresuradamente por el fondo).*

GIL

Mantilla gris, sombrero rosa, figura esbelta... ¡He de aclarar las cosas!

*(Siempre apresuradamente entra en la primera habitación de la izquierda. Susanna entra agitada por el fondo –mientras Gil sale de escena– en traje de paseo, mantilla gris y sombrero rosa).*

SUSANNA

*(hablándole en voz baja a Sante al lado de la puerta)*

¡Ahora vuelves? ¡Toma! ¡Quieto!

*(Le entrega a Sante la mantilla, el sombrero y un envoltorio de papel que ella se guarda rápidamente en el bolsillo antes de salir por el fondo).*

¡Qué miedo tan grande!

*(Corre a mirar a la primera habitación de la izquierda y respira profundamente)*

Está en la habitación.

*(Entra en la habitación de la derecha. Gil vuelve agitado de la habitación en la que entró y se dirige inmediatamente a la segunda habitación de la derecha. También él respira profundamente).*

GIL

Está en el salón.

Habré visto mal.

¡No era ella, no era ella!

Pero si es natural.

Sin embargo...

*(Oliendo alrededor, sorprendido)*

... Si el ojo yerra

no lo hace la nariz que advierte un olor;

¡Por Baco, un olor

que es de tabaco!

Sí, bien que conozco ese olor molesto que aborrezco y evito por instinto.

Chi la mia casa dunque profuma?  
 Io? Se non fumo? Io non fumo!  
 Lei? Mà non fuma! Lei non fuma!  
 Frattanto ahimè,  
 l'odore c'è, l'odore c'è,  
 frattanto ecc.,  
 sì, sì, l'odore c'è.  
 Oh, il mio pensiero, che d'improvviso  
 mi nasce in mente come un avviso,  
 e cresce, cresce, si fa gigante,  
 lancia un sospetto raccapricciante, ecc.,  
 e cresce ecc.  
 Un seduttore!  
 Un fumatore!  
 Dio! Quale orrore!  
 Eppure occorre prudenza e flemma  
 perchè si sciolga l'aspro dilemma.  
 Più d'uno sposo, lui disgraziato,  
 sposo divenne predestinato ecc.,  
 solo perchè troppo temè,  
 troppo temè d'essere... ahimè! ecc.,  
 solo perchè ecc.  
 Ad indagare incominciamo.  
 Ehi! Sante!  
*(Sante entra dal fondo)*  
 Dimmi la verità, Sante,  
 tu fumi?  
*(Sante frenando il suo turbamento,  
 fa un gesto negativo)*  
 Fuma forse, per caso, la Contessa?  
*(Nuovo turbamento di Sante,  
 e gesto anche più negativo.)*  
 E allora, quest'odor che qui si sente?  
*(Sante si stringe nelle spalle con fare esagerato.)*  
 Dalla stanza di Susanna perviene un suono  
 delicato di cembalo. Sante intanto s'affanna a  
 far dei segni verso la stanza di Susanna,  
 raggiungendovi il gesto del fumo, di cui Gil à  
 sentito l'odore. Da sè)  
 Evitiam che un domestico  
 sospetti ch'io sospetto...  
 Ahimè! L'odore c'è!  
*(A Sante, alla prima parola che gli volge  
 nuovamente il padrone, Sante immediatamente*

Así que, ¿quién perfuma mi casa?  
 ¿Yo? ¡Si no fumo! ¡Yo no fumo!  
 ¿Ella? ¡Pero si ella tampoco fuma! ¡Ella no fuma!  
 Mientras tanto, ay de mí,  
 aquí huele, aquí huele,  
 mientras tanto etc.  
 sí, sí, aquí huele.  
 ¡Oh, este cruel pensamiento que de pronto  
 surge en mi mente como un aviso  
 y crece, crece, se agiganta,  
 lanza una sospecha terrible etc.  
 y crece etc.  
 ¡Un seductor!  
 ¡Un fumador!  
 ¡Dios! ¡Qué espanto!  
 No obstante, se necesita flema y prudencia  
 para resolver el amargo dilema.  
 Más de un marido, desgraciado de él,  
 resultó predestinado  
 sólo porque temió en exceso,  
 temió demasiado ser... ¡Ay de mí! etc.  
 Sólo porque etc.  
 Empecemos a indagar.  
 ¡Eh! ¡Sante!  
*(Sante entra por el fondo).*  
 Dime la verdad, Sante,  
 ¿tú fumas?  
*(Sante, conteniendo su turbación,  
 hace un gesto negativo).*  
 ¿Acaso fuma, por un casual, la condesa?  
*(Nueva turbación de Sante y  
 gesto aún más negativo).*  
 Y entonces, ¿qué es este olor que hay aquí?  
*(Sante se encoge de hombros con gesto exagerado.)*  
 De las habitaciones de Susanna llega un delicado  
 sonido de cembalo. Mientras tanto, Sante se empeña  
 en hacer señas en dirección a la habitación de  
 Susanna, añadiendo a estas el gesto del tabaco  
 cuyo olor ha percibido Gil. Para sí)  
 Evitemos que un criado  
 sospeche lo que yo sospecho...  
 ¡Ay de mí! ¡Aquí huele!  
*(A Sante; a la primera palabra que le dirige  
 nuevamente el señor, Sante se pone en actitud*

*si pianta in atto ossequioso e impassibile.)*  
 M'avveggo che sai niente, basta, va!  
 (Da sè)  
 Sarà una fantasia dell'odorato.  
 (A Sante)  
 Prepara il cioccolato.  
 (Sante, gestendo come prima verso il salotto, esce dal fondo)  
 Ella suona... ed io fremo...  
 Ed io fremo e m'arrovello!  
 E tradirmi potrebbe...  
 dopo un mese?  
 Silenzio... lascia il cèmbalo...  
 (Vedendo entrar Susanna, che va a mettere dei fiori in un elegante vaso sul tavolino, si nasconde dietro un paravento.)  
 Guardala! Con quell'aria ingenua e franca, la si direbbe l'innocenza stessa...  
 E si tristo sarei da dubitar di lei?  
 No, no, mi convinco, è Sante, è quel vecchio volpone, che se la fuma in barba al suo padrone.  
 Sè, è lui! È lui! Ah, ah!

*(Gil, scherzoso, avvicinandosi, non visto a Susanna le chiude gli occhi colle mani.)*

SUSANNA

Oh!...siete qui, mio Gil? Buona sera!

GIL

Mia piccola Susanna, sono qui.  
 (da sè)  
 È volto quello de chi un marito inganna!  
 (prendendole le mani affettuosamente)  
 Sedete a me vicino,  
 e discorriamo, mia candida colomba, limpida stella mia presente sempre, come faro ai viandanti, agli occhi miei.  
 Tanto è ciò vero che... ridete, cara!... benchè sappia che sola non uscite,

*obsequiosa e impasible).*  
 Veo que no sabes nada, ¡basta, vete!  
 (Para sí)  
 Será una fantasía de mi olfato.  
 (A Sante)  
 Prepara el chocolate.  
 (Sante, gesticulando como antes hacia el salón, sale por el fondo).  
 Ella toca... y yo tiemblo...  
 ¡Yo tiemblo y me devano los sesos!  
 ¿Sería capaz de traicionarme... después de un mes?  
 Silencio... deja el cèmbalo...  
 (Viendo entrar a Susanna, que va a poner unas flores en un elegante jarrón que hay en la mesita, se esconde tras un biombo).  
 ¡Mírala! Con ese aire ingenuo y franco, se diría que es la inocencia en persona...  
 ¿Y voy a ser tan malvado como para dudar de ella?  
 No, no, estoy convencido, es Sante, ese viejo zorrón el que fuma ante las barbas de su señor;  
 sí, ¡es él! ¡Es él! ¡Ja, ja!

*(Gil, de broma, se acerca sin ser visto a Susanna y le tapa los ojos con las manos.)*

SUSANNA

¡Oh! ¿Estáis aquí, Gil mío? ¡Buenas tardes!

GIL

Aquí estoy, mi pequeña Susanna.  
 (Para sí)  
 ¿Es ése el rostro de quien engaña a un marido?  
 (Cogiéndole las manos afectuosamente)  
 Siéntate cerca de mí y hablemos, mí cándida paloma, mi limpida estrella que siempre me alumbraba como un faro a los viandantes.  
 Tanto es cierto eso que -¡Podéis reír, querida!- aunque sé que no salís sola,

poc'anzi mi sembrò... ridete, cara,  
ridete, ridete!

SUSANNA

Rido, ma di che cosa?

GIL

Mi sembrò da vedervi per via...  
figura snella, mantiglia grigia e capellino rosa!

SUSANNA

*(sfonzandosi a sorridere per nascondere la sua  
agitazione)*

Or sì, rido a propósito!

Uscir sola, contro il vostro divieto?

*(da sè)*

M'ha veduta!

GIL

So che m'illusi... ma... perchè arrossire?

SUSANNA

Perchè mi spiace udir la prima volta  
delle cose da voi  
che non dovrete nè pensar, nè dire.

GIL

Sì, sì, vi dò ragione,  
non siete già di quelle,  
voi, buona fra le buone,  
voi bella fra le belle:  
V'uguaglio o cara, al giglio  
e il paragon non fallo,  
a specchio v'assomiglio  
dal limpido cristallo.  
L'ombra d'un dubbio ostile  
sia pur fugace, fugace e lieve;  
lo specchio, e il fior gentile  
contaminar, contaminar non deve,  
non... deve.

SUSANNA

Come sapete... a fonfo  
la scienza d'ingraziarvi!

antes me pareció -¡reíd, querida,  
reíd, reíd!...

SUSANNA

Me río, ¿pero de qué?

GIL

De lejos me pareció veros por la calle...  
¡Figura esbelta, mantilla gris y sombrero rosa!

SUSANNA

*(esforzándose por sonreír para ocultar su  
agitación)*

¡Ahora sí que me río!

¿Salir sola, contra vuestra prohibición?

*(Para sí)*

¡Me ha visto!

GIL

Sé que me engañé... pero... ¿A qué viene ese rubor?

SUSANNA

Es que me disgusta oír de vos  
por vez primera cosas  
que no debierais ni pensar ni decir.

GIL

Sí, sí, tenéis razón,  
no sois de ésas,  
vos, la más buena de todas,  
vos, la más hermosa.  
Os comparo, querida, con el lirio  
y el parangón no fallo,  
os igualo con el espejo  
de límpido cristal.  
La sombra de una duda hostil,  
aunque fugaz, fugaz y leve,  
ni el espejo ni la gentil flor  
debe contaminar, no debe...  
contaminar...

SUSANNA

¡Cómo conocéis... a fondo  
la ciencia de congraciaros!

GIL

No, cara, vi rispondo:  
non so che idolatrarvi.  
Vizi non ho... nè gioco,  
nè vin, nè fumo...  
(*da sè*)  
Guai!

SUSANNA

(*da sè*)  
Ah, me ne duol non poco!

GIL

E quanto a donne il sai,  
non ne amo nè desidero  
che una, e me ne vanto.  
Mio tutto ti considero,  
non mia metà soltanto.  
E sempre innamorato  
Susanna e giammai sazio...

SUSANNA

(*indicandogli Sante che giunge col cioccolato*)  
Sante col cioccolato.

GIL

(*contrariato*)  
Io tanto lo ringrazio.

(*Si scosta da Susanna, passeggiando nervosamente, e giocando col pomo del suo bastone mentre Sante, di furto, s'affatica a rifaer i suoi segni d'intelligenza con Susanna ripetendo anche il gesto dell'odore di fumo scoperto dal padrone ma nel contempo preparando sul tavolo il cioccolato.*)

SUSANNA

(*da sè*)  
Dal suo gesticolare  
io credo di capir...

GIL

(*ocupándose a versar il cioccolato in tazza*)  
Sante, potete andare.

GIL

No, querida, os respondo;  
no sé hacer otra cosa que idolatraros.  
Vicios no tengo... ni juego,  
ni vino, ni tabaco...  
(*Para sí*)  
¡Ay de mí!

SUSANNA

(*Para sí*)  
¡Ay, eso me duele bastante!

GIL

Y en cuanto a mujeres, tú lo sabes,  
no amo ni deseo  
más que a una, y me enorgullezco de ello.  
Te considero completamente mía,  
no sólo mi otra mitad.  
Siempre enamorado,  
Susanna, y nunca ahíto...

SUSANNA

(*señalándole a Sante que llega con el chocolate*)  
Sante con el chocolate.

GIL

(*contrariado*)  
Se lo agradezco mucho.

(*Se aleja de Susanna, paseando nerviosamente y jugando con el pomo de su bastón mientras Sante, a hurtadillas, se empeña en repetirle sus gestos a Susanna, reiterando, además, el gesto del olor a tabaco descubierto por el señor y, al mismo tiempo, disponiendo el chocolate sobre la mesa.*)

SUSANNA

(*para sí*)  
Por sus gestos  
me parece comprender...

GIL

(*encargándose de servir el chocolate en las tazas*)  
Sante, podéis marcharos.

(a Susanna)

Da me ti vo' servir.

*(Sante s'inclina ed esce, seguito da uno sguardo diffidente di Gil, che poi cambia subito tono, e va ad offrire galantemente una tazza di cioccolato a Susanna, sedutasi sul sofà, e dedica a reprimere il suo turbamento. Susanna ringrazia con un sorriso, e comincia a centellinare il cioccolato, mentre Gil, con un'altra tazza fra le mani, va a sederle vicino, centillenando poi anch'esso, e volgendo dolcemente la parola a Susanna.)*

Il dolce idilio, dimmi, rammenti  
de'primi giorni del nostro amor?  
Rammenti?

SUSANNA

Parmi rivivere tutti i momenti  
di quell'idilio nel vivo ardor ecc.

GIL

La nel giardino...

SUSANNA

... pieno di solè...

GIL

... molti sospiri...

SUSANNA

... poche parole;  
io ti sfuggivo...

GIL

... io t'inseguivo...  
... e fu così  
che un certo di  
colsi il primissimo bacio furtivo.

SUSANNA

L'intraprendente! Me lo rubò...  
me lo rubò...!

(A Susanna)

Quiero servirte yo.

*(Sante se inclina y sale, seguido por la mirada desconfiada de Gil que, inmediatamente, cambia de tono y va a ofrecerle galantemente una taza de chocolate a Susanna que está sentada en el sofà, ocupada en reprimir su turbación. Susanna le da las gracias con una sonrisa y empieza a tomar el chocolate a pequeños sorbos mientras Gil, con la otra taza entre las manos, va a sentarse a su lado, tomando también él el chocolate a pequeños sorbos y hablándole dulcemente).*

Dime, ¿recuerdas el dulce idilio  
de los primeros días de nuestro amor?  
¿Te acuerdas?

SUSANNA

Me parece revivir cada momento  
de aquel idilio lleno de ardor etc.

GIL

Allá en el jardín...

SUSANNA

... pleno de sol...

GIL

... tantos suspiros...

SUSANNA

... pocas palabras;  
yo huía de ti...

GIL

... yo te perseguía...  
... y fue así  
como un cierto día  
te di un primerísimo beso furtivo.

SUSANNA

¡El atrevido! ¡Me lo robó...  
... ¡Me lo robó!

GIL  
 Ten resi tanti!  
 Chi li contó?  
 Io fui, per questo,  
 un ladro onesto.

SUSANNA  
 Lintraprendente!

SUSANNA, GIL  
 Care memorie,  
 fresco sorriso  
 d'un paradiso,  
 che ci beò,  
 d'un paradiso ecc.

*(Gil, nella sua effusione, termina coll'attirare  
 teneramente a sè Susanna per abbracciarla,  
 sciogliendosi d'un tratto dall'abbraccio, e  
 alzandosi, come atterrito.)*

GIL  
 (da sè)  
 Ah! L'odore fatal  
 sin nella veste!

SUSANNA  
 (turbata per il turnamento di Gil, alzandosi,  
 da sè)  
 Ahimè! Ahimè!  
 M'ha fiutato e ha sentito!

GIL  
 (da sè)  
 Ah! Ella si turba...  
 Si turba...  
 Non sospetto: certeza!

SUSANNA  
 Ahimè! Ahimè!  
 Ma ch'io faccia sul serio  
 qualche cosa di male?

GIL  
 Te di muchos.  
 ¿Quién los contó?  
 En esto he sido  
 un ladrón honrado.

SUSANNA  
 ¡El atrevido!

SUSANNA, GIL  
 Queridos recuerdos,  
 fresca sonrisa  
 de un paraíso, de un paraíso  
 que nos deleitó,  
 de un paraíso etc.

*(Gil, en medio de su efusión, termina por atraer  
 tiernamente a Susanna para abrazarla; después  
 se desprende del abrazo y se levanta, como  
 aterrado).*

GIL  
 (para sí)  
 ¡Ah! ¡Ese olor fatal  
 está incluso en su vestido!

SUSANNA  
 (turbada por la agitación de Gil, se levanta.  
 Para sí)  
 ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!  
 ¡Ha olido y ha sentido!

GIL  
 (para sí)  
 ¡Ah! Ella se turba...  
 Se turba...  
 No cabe sospecha ¡Es una certeza!

SUSANNA  
 ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!  
 ¿Estaré en verdad  
 haciendo algo malo?

GIL  
Susanna, non negarlo!  
Tu covi!

SUSANNA  
(*smarrita*)  
Io?

GIL  
Sì! Un segreto!  
Confessa!

SUSANNA  
Beben...

GIL  
Di su!

SUSANNA  
Se fosse vero...

GIL  
Susanna!

SUSANNA  
Se più forte della mia volontà...

GIL  
Susanna!

SUSANNA  
Un vizio... una voglia...  
che à poi la sua ragione...

GIL  
Susanna!

SUSANNA  
Spesso al circolo tu ten vai de gli amici...  
io passo il tempo...

GIL  
Udir si può di peggio?

GIL  
¡Susanna, no lo niegues!  
¡Tú ocultas algo!

SUSANNA  
(*perdida*)  
¿Yo?

GIL  
¡Sí! ¡Un secreto!  
¡Confiesa!

SUSANNA  
Pues...

GIL  
¡Vamos, di!

SUSANNA  
Si fuese cierto...

GIL  
¡Susanna!

SUSANNA  
Si más fuerte que mi voluntad...

GIL  
¡Susanna!

SUSANNA  
Un vicio... Un antojo...  
que también tiene su explicación...

GIL  
¡Susanna!

SUSANNA  
Tú te vas a menudo a tu círculo de amigos...  
Yo paso el tiempo...

GIL  
¿Se puede oír algo peor?

SUSANNA

Se come gli altri  
tu chiudessi un occhio  
sul mio segreto.

GIL

Io? Lo distruggerò!

SUSANNA

Resta a veder se trovi!  
Con ogni cura lo nasconderò.

GIL

Ah!  
Scellerata! Da tua madre  
andrò tosto a reclamare ecc,  
sì, da tua madre ecc.  
Quella fémmina esemplare  
per austera dignità  
che giammai non s'è permessa  
di siffatte enormità.

SUSANNA

Eh, mio Dio, chissà che anch'essa...

GIL

Questo è il colmo! Taci là.  
Tali orrori me li dici  
con quel tono da innocente!  
Me li dici, come niente  
o model di falsità.

SUSANNA

Maltattarmi, via per nulla!

GIL

Io? Sciagurata!

SUSANNA

O che tante, non lo fanno?

GIL

Ah! Questo è il colmo!

SUSANNA

Si tú cerraras los ojos  
como los demás  
ante mi secreto...

GIL

¿Yo? ¡Lo destruiré!

SUSANNA

¡Habrà que ver si lo descubres!  
Lo ocultaré con todo cuidado.

GIL

¡Ah!  
¡Infame! Iré inmediatamente  
a reclamarle a tu madre etc.,  
sí, a tu madre etc.  
Esa mujer ejemplar  
por su dignidad austera  
que jamás se ha permitido  
tamaña barbaridad.

SUSANNA

Ah, Dios mío, quién sabe si ella también...

GIL

¡Esto es el colmo! Calla ya.  
¡Me dices tales horrores  
con ese tono inocente!  
Me los dices como si nada,  
¡vaya ejemplo, qué modelo de falsedad!

SUSANNA

¡Me maltratas, me maltratas por nada!

GIL

¿Yo? ¡Desgraciada!

SUSANNA

¿Es que no lo hacen tantas?

GIL

¡Ah! ¡Esto es el colmo!

SUSANNA

Sei cattivo, sei tiranno,  
senz'amor, senza pietà.  
Sei cattivo ecc.

GIL

Ma cospetto, basti, basti,  
io più gonzo non sarò.

SUSANNA

Meco usar villan linguaggio?

GIL

Userò dell'altro ancora!

SUSANNA

Minacciarmi? Ne hai il coraggio?

GIL

Ciarle no; fatti, o signora!  
*(Girando per la scena, e fracasando  
forsennatamente quanto gli capita sotto gli,  
occhi, tazze, guantiera, gingilli, libri ecc.)*  
Toh! Toh! Toh! Toh!

SUSANNA

Pian! Che fai tu?  
Fermo! Vandalo!

GIL

Toh! Toh! Toh! Toh!

SUSANNA

Ah!

GIL

*(rovesciando tavole, poltrone e sedie)*  
Toh!

SUSANNA

Ah!

GIL

Toh!

SUSANNA

Eres cruel, eres un tirano  
sin amor y sin piedad.  
Eres malo etc.

GIL

¡Pero cáspita, basta, basta!,  
no seguiré siendo un bobo.

SUSANNA

¿Usas conmigo un lenguaje vulgar?

GIL

¡También usaré el otro!

SUSANNA

¿Me amenazas? ¿Tienes el valor de hacerlo?

GIL

¡Nada de palabras! ¡Hechos, señora!  
*(Dando vueltas por el escenario y rompiendo  
furiosamente todo cuanto se encuentra ante sus  
ojos: tazas, objetos de cerámica, libros, etc)*  
¡Toma! ¡Toma! ¡Toma! ¡Toma!

SUSANNA

¡Calma! ¿Qué estás haciendo?  
¡Quieto! ¡Vándalo!

GIL

¡Toma! ¡Toma! ¡Toma! ¡Toma!

SUSANNA

¡Ah!

GIL

*(tirando al suelo mesas, sillones y sillas)*  
¡Toma!

SUSANNA

¡Ah!

GIL

¡Toma!

SUSANNA

Fermo! Vandalò!

GIL

*(con un piede calcato su d'una sedia)*

Ah! Tener così potessi  
chi m'intendo sotto il piè!  
*(fracassa la sedia)*

SUSANNA

Conosciuto mai t'avessi!

GIL

Debo ciò dir io di te!

SUSANNA

Men vo dunque...

GIL

Sai la strada, donna... doppia!

SUSANNA

*(indicandogli la prima stanza a'dritta)*

Men vo' a piangere di là.

GIL

Cocodrillo!

SUSANNA

Tigre!

GIL

Bada! Scoppio!

SUSANNA

Scoppia!

SUSANNA, GIL

E sarà quel che sarà!

*(Susanna corre a rinchiudersi, sghiozzando, nella stanza a dritta, Gil si lascia cadere, il capo tra le mani, su una poltrona. Dal fondo compare Sante, che guarda, comicamente*

SUSANNA

¡Quietò! ¡Vándalo!

GIL

*(con un pie sobre una silla)*

¡Ah! ¡Si pudiese tener así  
bajo mi pie a quien yo sé!  
*(Rompe la silla).*

SUSANNA

¡Ojalá no te hubiera conocido nunca!

GIL

¡Lo mismo he de decir de ti!

SUSANNA

Entonces me voy...

GIL

¡Ya conoces el camino, mujer... falsa!

SUSANNA

*(señalando la primera habitación a la derecha)*

Me voy allí a llorar.

GIL

¡Cocodrilo!

SUSANNA

¡Tigre!

GIL

¡Cuidado! ¡Voy a estallar!

SUSANNA

¡Pues estalla!

SUSANNA, GIL

¡Y que pase lo que tenga que pasar!

*(Susanna, sollozando, corre a encerrarse en la habitación de la derecha; Gil, con la cabeza entre las manos, se deja caer en un sillón. Sante aparece por el fondo, mira la escena cómicamente*

*esterrefatto, la scena e con comica precauzione perchè Gil non s'avveda di nulla torna a rimettere ordine nella stanza. Intanto Gil rimane sempre immobile, pure avendo di tratto in tratto dei sussulti che fanno scutere Sante. Messe a posto le cose, Sante s'allontana guardingo del fondo ed esce.)*

GIL

Coglierla debo...coglierla!

*(Susanna tornando dalla sua stanza, tutta umile, portando i guanti, il capello e l'ombrello di Gil, verso il quale s'avvicina.)*

SUSANNA

Eccovi i vostri guanti...  
il cappello... l'ombrello

GIL

Perchè?

SUSANNA

Non dovevate al circolo degli amici andar stassera?

GIL

Tenete a farmi uscire, eh?

SUSANNA

Tengo all'opposto.

GIL

*(da sè)*

Ma mi manda via! Chiaro!

Le do fastidio. Fingiamo. Tornerò.

*(Ha frattanto calzato i guanti e messosi il cappello in testa. Susanna gli porge l'ombrello.)*

Perchè l'ombrello?

SUSANNA

Minaccia pioggia, torbida è la sera.

GIL

Precisamente, avremo una bufera!

*aterrorizado, y con cómica precaución, para que Gil no se dé cuenta, vuelve a poner en orden la habitación. Gil, mientras tanto, permanece inmóvil aunque de vez en cuando tiene unos sobresaltos que hacen estremecerse a Sante. Una vez colocadas las cosas en su lugar, Sante se aleja cautamente por el fondo y sale).*

GIL

¡Tengo que pillarla... pillarla!

*(Susanna vuelve de su habitación y se acerca a Gil en actitud humilde y le entrega los guantes, el sombrero y el paraguas).*

SUSANNA

Aquí tenéis vuestros guantes...  
el sombrero... el paraguas...

GIL

¿Para qué?

SUSANNA

¿No teníais que ir esta noche al círculo de amigos?

GIL

¿Queréis que salga, eh?

SUSANNA

Querría lo contrario.

GIL

*(para sí)*

¡Pero me echa! ¡Claro!

Le molesto. Finjamos, pero volveré.

*(Mientras tanto se ha puesto los guantes y el sombrero. Susanna le da el paraguas).*

¿Y el paraguas por qué?

SUSANNA

Amenaza lluvia, la tarde se ha cerrado.

GIL

¡Seguramente tendremos temporal!

*(Susanna con moine, trattiene Gil che far per andar via dal fondo.)*

SUSANNA

Via così non mi lasciate,  
piansi tanto sola, sola,  
ed aspetto mi volgiate  
uno sguardo, una parola, ecc.  
Ah! me l'aspetto, lo vedete  
da pentita qual'io sono  
come segno del perdono  
che accordar vi prego a me;  
so che buono il core avete  
e cangiato il cor non è.

GIL

*(siede, vinto da emozione, poggiando l'ombrello sul tavolo)*  
Ah, che vocina dolce!

SUSANNA

Se v'offesi non volendo,  
se il mio torto assai vi spiace  
smetterò, l'impegno prendo,  
ma facciamo, via la pace, ecc.  
Ah! sono sempre la meschina  
vostra sposa, che v'adora,  
che d'un bacio solo implora  
la dolcissima mercè,  
che d'un bacio ecc.  
Son la vostra Susannina  
che cattiva poi non è.

GIL

*(da sè, disarmato suo malgrado)*  
Ah! che vocina dolce!  
La malia ne dura in me!  
*(s'alza e dopo certa pausa d'imbarazzante contrasto d'affetti si decide a baciare sulla fronte Susanna)*

SUSANNA

Grazie! son paga.  
Ed ora andate; nel tornare

*(Susanna entretiene con arrumacos a Gil que intenta marcharse por el fondo).*

SUSANNA

No me dejéis así,  
he llorado tanto sola, sola,  
esperando que me dirigirais  
una mirada, una palabra, etc.  
¡Ah! Ya veis lo arrepentida  
que estoy. La estoy esperando  
como signo del perdón  
que me concedéis.  
Sé que vuestro corazón es bueno  
y el corazón no ha cambiado.

GIL

*(se sienta, vencido por la emoción, poniendo el paraguas sobre la mesa)*  
¡Ah, qué vocecita tan dulce!

SUSANNA

Si os ofendí sin querer,  
si mi falta os disgusta tanto  
lo dejaré, me comprometo;  
pero hagamos las paces, etc.  
¡Ah! Sigo siendo la pobre  
de vuestra esposa que os adora,  
que sólo implora  
la dulcísima merced  
de un beso etc.  
Soy vuestra Susannetta  
que, al fin y al cabo, no es mala.

GIL

*(para sí, desarmado a pesar suyo)*  
¡Ah, qué vocecita tan dulce!  
¡El hechizo aún me dura!  
*(Se levanta y tras un movimiento que denota una embarazosa lucha de sentimientos se decide a besar a Susanna en la frente).*

SUSANNA

¡Gracias! Estoy pagada.  
¡Ahora marchaos y cuando volváis

vogliate suonar forte!  
Da quella stanza il suon poco si sente.

GIL  
*(di nuovo fremente)*  
Volete vi prevenga?

SUSANNA  
Certamente.  
Ma perchè, amico mio,  
di quelle occhiate ancor!

GIL  
*(come per voler di molto, e infine calcandosi  
il capello sul capo)*  
Susanna! Addio!

*(Esce pel fondo. Essendosi fatta sera accende  
una lampada con elegante paralume.)*

SUSANNA  
Che palpiti, che palpiti!  
Oh la terribil cosa una passione  
quando più a dominarla non riesce  
nè voler, nè ragione!  
E, cosa anche peggiore, amarlo tanto,  
fra noi due non esistere segreti  
e celarne frattanto  
uno per lui!  
Ah, giustamente è nelle furie andato  
Ma come far?  
Non posso che raddoppiar di garbo, è di prudenza!  
*(Sante entra cutamente misterioso dal fondo)*  
Bravo Sante. Chiudiam tutte le porte.  
*(Sante eseguisce accuratamente dopo di che  
consegna a Susanna l'involto ricevuto nella  
prima scena, ed essa ne cava una sigaretta.)*  
Ecco il mio vizietto profumato,  
cause di tanti strepiti!  
Ed ei l'odia! Peccato!  
*(Sante le porge un fidibus, ed essa accende la  
sigaretta, cominciando a fumare saporitamente.  
Sante tabacca e i due, deliziandosi, si sorridono*

llamad fuerte!  
Desde aquel cuarto se oyen poco las llamadas.

GIL  
*(de nuevo enfurecido)*  
¿Queréis que os prevenga?

SUSANNA  
Ciertamente.  
Pero, amigo mío, ¿por qué  
me miráis así de nuevo?

GIL  
*(como queriendo decir algo y, al final,  
poniéndose el sombrero)*  
¡Susanna, adiós!

*(Sale por el fondo. Se ha hecho de noche y Susanna  
enciende una lámpara de elegante pantalla.)*

SUSANNA  
¡Qué palpitaciones! ¡Qué palpitaciones!  
¡Oh, qué cosa tan terrible es una pasión  
cuando ni la razón ni la voluntad  
logran dominarla!  
¡Y, lo que es aún peor, amarlo tanto,  
que no existan secretos entre nosotros  
y, al mismo tiempo,  
tener que ocultarle uno!  
¡Ah! Con razón se ha puesto furioso.  
¿Pero qué puedo hacer?  
No puedo sino redoblar la amabilidad y la  
prudencia.  
*(Sante entra cautelosamente misterioso por el fondo).*  
Bravo Sante. Cerremos todas las puertas.  
*(Sante lo hace cuidadosamente y luego le entrega  
a Susanna el paquetito recibido en la primera  
escena. Susanna saca de él un cigarrillo).*  
Éste es mi pequeño y oloroso vicio,  
causa de tantos enojos.  
¡Y él lo odia! ¡Qué lástima!  
*(Sante le ofrece fuego y ella enciende el cigarrillo  
y empieza a fumar con fruición. Sante esnifa el*

*vicendevolmente. Si picchia a più riprese alla porta di fondo.)*  
Chi è là?

GIL  
*(di dentro)*  
Son io, Susanna!

SUSANNA  
Mio marito!

GIL  
Apri!

SUSANNA  
Dove la celo?  
*(Intascando la sigaretta e indica le tendine della finestra a Sante che corre a nascondervisi anch'egli grandemente imbarazzato.)*  
Qui! Tù, là!

GIL  
Ma che fatte?

SUSANNA  
*(apre la porta del fondo)*  
Apro! Apro! Cielo!

GIL  
*(entra furente guardando e fiutando intorno a sè)*  
E indugio frapposto...  
Dei passi di corsa...  
più acuto l'odore...  
è qua il fumatore!  
Da vil s'è nascosto,  
Ah, ah, inútil risorsa!  
Scovarlo, trovarlo, schiacciarlo, saprò!  
Sì, schiacciarlo saprò!  
*(Corre nella stanza a dritta una dopo l'altra)*

SUSANNA.  
Ma che avete?  
Che cosa v'affanna?

*tabaco y ambos se sonríen el uno al otro. Se oyen repetidos golpes en la puerta del fondo).*  
¿Quién está ahí?

GIL  
*(desde fuera)*  
¡Soy yo, Susanna!

SUSANNA  
¡Mi marido!

GIL  
¡Abre!

SUSANNA  
¿Dónde lo escondo?  
*(Susanna se mete el cigarrillo en el bolsillo y le indica las cortinas de la ventana a Sante para que corra a esconderse, también él con gran embarazo).*  
¡Aquí! ¡Y tú, allí!

GIL  
¿Pero qué estáis haciendo?

SUSANNA  
*(abre la puerta del fondo)*  
¡Ya abro! ¡Ya abro, cielo!

GIL  
*(Entra furibundo, mirando y oliendo a su alrededor).*  
Tardanza en abrir...  
Pasos que corren...  
El olor más agudo...  
Y aquí, aquí está el fumador!  
¡Se ha escondido de prisa,  
ja, ja, recurso inútil!  
¡Yo sabré sacarlo de su guarida, encontrarlo,  
aplastarlo! ¡Sí, lo aplastaré!  
*(Corre a las habitaciones de la derecha y las recorre una tras otra).*

SUSANNA  
¿Pero qué os sucede?  
¿Qué es, qué os angustia?

GIL  
(*torna deluso*)  
Non c'è!  
(*entra in altra porta*)

SUSANNA  
Che?

GIL  
(*ritorno deluso*)  
Non c'è!

SUSANNA  
Ma che cosa?  
Che cosa?

GIL  
Tacate, tacete, o casta Susanna ecc.

SUSANNA  
Ahimè! Ahimè! ecc.

GIL  
Ehi, Sante!

SUSANNA  
Non m'ode.

GIL  
Balordo!

SUSANNA  
E più s'altera;  
qual grillo lo tanta?  
Pel fumo? Ma no!

GIL  
Qui Sante! Qui dico!  
Poltrone! Sei sordo?  
(*Sante, che ha lasciato di furto il suo  
nascondiglio finge accorrere dal fondo.  
Gil lo strapazza.*)  
Cogliam l'inimico...

GIL  
(*volviendo desilusionado*)  
¡No está!  
(*Entra por otra puerta*).

SUSANNA  
¿Qué?

GIL  
(*volviendo desilusionado*)  
¡No está!

SUSANNA  
¿Pero qué?  
¿Qué?

GIL  
Callad, callad, oh, casta Susanna etc.

SUSANNA  
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! etc.

GIL  
¡Eh, Sante!

SUSANNA  
No me oye.

GIL  
¡Qué extraño!

SUSANNA  
Se altera cada vez más;  
¿Qué le rondará por la mente?  
¿Será por el tabaco? ¡No puede ser!

GIL  
¡Ven aquí Sante! ¡Aquí te digo!  
¡Haragán! ¿Estás sordo?  
(*Sante, que ha salido inadvertidamente  
de su escondite, finge llegar por el fondo.  
Gil lo agarra con violencia.*)  
Atrapemos al enemigo...

SUSANNA

Che?

GIL

... è in casa,  
deludermi adesso non può.

SUSANNA

Che?

GIL

Esplora sollecito  
Solaio e cantina...

SUSANNA

Eh?

GIL

... e tetti e comignoli,  
dispensa e cucina!

SUSANNA

Eh?

GIL

Non buco, non angolo  
sfuggire ti dè!

SUSANNA

Eh?

GIL

Va! Va! Scovare si dè! ecc.

SUSANNA

Ma Gil!

*(Sante, incitato da Gil, accende il candelliere  
ch'è sul tavolo ed esce dal fondo. Gil corre  
nella stanza a sinistra, poi torna.)*

GIL

Non c'è!

SUSANNA

¿Qué?

GIL

... Está en casa,  
no puede decepcionarnos ahora.

SUSANNA

¿Qué?

GIL

¡Explora a fondo  
desván y bodega...

SUSANNA

¿Cómo?

GIL

... y el tejado y la chimenea,  
la despensa y la cocina!

SUSANNA

¿Cómo?

GIL

¡Ni un hueco, ni un rincón  
se te debe escapar!

SUSANNA

¿Cómo?

GIL

¡Ve, ve! ¡Hay que registrarlo todo! etc.

SUSANNA

¡Pero Gil!

*(Sante, apremiado por Gil, enciende el candelabro  
que está sobre la mesa y sale por el fondo. Gil  
corre a la habitación de la izquierda y luego vuelve).*

GIL

¡No está!

SUSANNA

Ma che?

GIL

*(rovista precipitosamente in tutta la scena)*

Non c'è!

SUSANNA

Ma che?

GIL

*(cerca nelle tendine della finestra,  
sotto il tavolo, dovunque)*

Costei mi derise,  
in salvo lo mise,  
invano mi logoro...

SUSANNA

Ahimè! Ahimè! Ahimè!

GIL

... non c'è! No, non c'è!  
Non c'è! ecc.

SUSANNA

Ah! Ma alfin, che cercate?

GIL

Che cerco? L'ombrello!

SUSANNA

Col vostro capello  
portato l'ho qui.

GIL

Ah, sì!

SUSANNA

Ricordate? Ma eccolo!

GIL

*(furibondo)*  
Chi?

SUSANNA

¿Pero quién?

GIL

*(rebusca precipitadamente por todo el escenario)*

¡No está!

SUSANNA

¿Pero quién?

GIL

*(buscando detrás de las cortinas de la ventana,  
debajo de la mesa y por todas partes)*

Esta mujer se burla de mí,  
lo ha puesto a salvo,  
inútilmente me afano...

SUSANNA

¡Ay de mí! ¡Ay! ¡Ay!...

GIL

... No está! ¡No, no está!  
¡No está! etc.

SUSANNA

¡Ah! ¿Pero qué es lo que estáis buscando?

GIL

¿Que qué busco? ¡El paraguas!

SUSANNA

Yo lo traje aquí  
con vuestro sombrero.

GIL

¡Ah, sí!

SUSANNA

¿No os acordáis? ¡Aquí está!

GIL

*(furioso)*  
¿Quién?

SUSANNA  
Lombrello.

GIL  
*(maltratando convulsamente l'ombrello)*  
Ah brigante! Furfante!  
Birbone! Cialtrone!  
Buffone!  
*(a Susanna)*  
Addio! Me ne vò!  
*(spezza in due l'ombrello)*  
Ma guai, tra un istante...

SUSANNA  
Che mai?

GIL  
... o casta Susanna...

SUSANNA  
Che mai?

GIL  
... ma guai, tra un istante  
rintorno faró, sì!  
E allor coglieró!

SUSANNA  
Gil!

GIL  
Ah! Ah!

SUSANNA  
Gil!

GIL  
Ah! Ah!

SUSANNA  
Ah!

*(Gil esce furente dal fondo, coll'ombrello rotto gesticolando)*

SUSANNA  
El paraguas.

GIL  
*(maltratando convulsivamente el paraguas)*  
¡Ah, bribón! ¡Canalla!  
¡Sinvergüenza!  
¡Bufón!  
*(A Susanna)*  
¡Adiós! ¿Me voy!  
*(Rompe en dos el paraguas)*  
Pero cuidado, dentro de un instante...

SUSANNA  
¿Qué?

GIL  
... Oh, casta Susanna...

SUSANNA  
¿Qué?

GIL  
... Cuidado, dentro de un instante  
regresaré, sí!  
¡Y entonces lo cogere!

SUSANNA  
¡Gil!

GIL  
¡Ah! ¡Ah!

SUSANNA  
¡Gil!

GIL  
¡Ah! ¡Ah!

SUSANNA  
¡Ah!

*(Gil sale furioso por el fondo, gesticulando con el paraguas roto en la mano).*

SUSANNA

*(sospirando)*

Respiro, è andato.

Che paura mi fece, mio Dio, con quell'ombrello!

L'ombrel...! Strambo all'eccesso

divenne mio marito.

E chi sa che gli rumina pel capo?

Ma libera a la fine, posso,

come anelavo,

dedicarmi al mio svego favorito!

*(Cava di tasca la sigaretta che vi nascose,  
la accende poi sie su una poltrona a dondolo,  
e fuma soddisfatta e contenta)*

Oh gioia la nube leggera

con gli occhi socchiusi seguire

che ascende con cerule spire,

ascende più tenue d'un vel

e sembra dorata cimera,

vanente nel limpido ciel!

Sottile vapor mi carezza,

mi culla, sognare mi fa;

libare con lenta dolcezza

io vo' la tua voluta.

In quelle spire cerule

vedo vagar per lino

un'amorosa imagine;

quella del mio sposino!

Ma più gentil, più tenera,

Leggiadra più mi par;

dai suoi profili eterei

mi sento affascinar ecc.

*(fumando e assorta nel suo fantasticare,  
s'assopisce; frattanto la lampada, consunta, va  
spegnendosi. Gil comparendo improvvisamente  
dalla finestra, l'ombrello in pugno)*

GIL

Ti colgo questa volta!

*(Susanna si alza spaventata in fretta, e  
nascondendo dietro le spalle la mano  
con la sigaretta.)*

SUSANNA

*(suspirando)*

Se ha ido, respiro.

¿Dios mío, como me asustó con ese paraguas!

¿El para...? Demasiado extravagante

se ha vuelto mi marido.

¿Y quién sabe lo que estará rumiando en su cabeza?

¡Mas, libre al fin, ya puedo,

como anhelaba,

dedicarme a mi distracción favorita!

*(Se saca el cigarrillo que escondió, lo enciende  
y luego se sienta en una mecedora y fuma  
satisfecha y feliz).*

¡Oh, qué alegría seguir con los

ojos semicerrados la nube ligera

que asciende con cerúleas espirales,

que asciende más tenue, más suave que un velo

y parece dorada quimera

evanescente en el cielo límpido!

Sutil vapor que me acaricia,

me acuna, me hace soñar;

quiero libar con lenta

dulzura tu voluptuosidad.

En esas cerúleas espirales

veo vagar

una imagen amorosa:

¡la de mi marido!

Pero más gentil, más tierna,

más graciosa me parece;

Siento cómo me fascina

su etéreo perfil... etc.

*(Susanna, fumando absorta en sus fantasías, se  
queda amodorrada; mientras tanto, la lámpara,  
consumida, se va apagando. Gil aparece de  
improviso por la ventana empuñando el paraguas).*

GIL

¡Esta vez te pillo!

*(Susanna, asustada, se levanta rápidamente y  
esconde la mano con el cigarrillo detrás de su  
espalda.)*

SUSANNA

Oh! Gil!

GIL

*(precipitandosi giù nella stanza)*

Dov'è l'infame?

SUSANNA

Chi?

GIL

Quei che nascondete assente me!  
*(nel ghermire con forza la mano che cosa nasconde si scotta.)*

Disdetta! Mi sono scottato! Perfida!

Cosa nascondi là!

SUSANNA

*(tutta tremante mostrando la sigaretta)*

La sigaretta...

GIL

Che! Tu fumavi?

SUSANNA

*(cadendo in ginocchio)*

Perdono!

GIL

*(anch'egli in ginocchio)*

Angelo mio, tu a me perdona invece;  
ero ahimè sì geloso!

SUSANNA

Geloso? Del mio fumo?

Ah! ah! ah!

Perdoniamoci a gara!

Io più non fumerò,

se tu non vuoi;

sol l'amor tuo mi preme.

GIL

No! Fumeremo insieme!

SUSANNA

¡Ah! ¡Gil!

GIL

*(saltando dentro de la habitación)*

¿Donde está ese infame?

SUSANNA

¿Quién?

GIL

¡Ése que escondéis cuando yo no estoy!  
*(Se quema al aferrarle con fuerza la mano que ella esconde).*

¡Maldición! ¡Me he quemado! ¡Pérfida!

¿Qué es lo que escondes ahí?

SUSANNA

*(le muestra temblando el cigarrillo)*

El cigarrillo...

GIL

¡Cómo! ¿Tú estabas fumando?

SUSANNA

*(cayendo de rodillas)*

¡Perdón!

GIL

*(cae también de rodillas)*

Ángel mío, perdóname tú a mí.

¡Ay, estaba tan celoso!

SUSANNA

¿Celoso? ¿Del tabaco?

¡Ja, ja, ja!

¡Perdonémonos mutuamente!

No fumaré más

si así lo quieres.

Sólo tu amor me mueve.

GIL

¡No! ¡Fumaremos juntos!

SUSANNA

Ah!

*(dandogli una sigaretta)*

Prendi!

GIL

Anche un'altra!

SUSANNA

Quella di domani!

*(Accende la sigaretta di Gil colla propria, bocca a bocca)*

GIL

Biricchina!

SUSANNA

Caro sposo, fumerai?

GIL

Mi proverò.

SUSANNA

Mi farai mai più il geloso?

GIL

No, mia cara, fumerò.

SUSANNA

Ah!

SUSANNA, GIL

Tutto è fumo a questo mondo  
che col vento, si dilegua ecc.,  
ma l'amor, l'amor sincero, profondo  
fuma, fuma, senza tregua ecc.

SUSANNA

L'amor!

GIL

L'amor!

SUSANNA

¡Ah!

*(Dándole un cigarrillo)*

Toma.

GIL

¡Y otro más!

SUSANNA

¡El de mañana!

*(Enciende el cigarrillo de Gil con el suyo, boca a boca).*

GIL

¡Pilluela!

SUSANNA

¿Vas a fumar, querido esposo?

GIL

Lo intentaré.

SUSANNA

¿Y nunca más tendrás celos de mí?

GIL

No, querida mía, fumaré.

SUSANNA

¡Ah!...

SUSANNA, GIL

Todo en este mundo es humo  
que con el viento se desvanece,  
pero el amor, el amor sincero y profundo  
fuma, fuma sin tregua, etc.

SUSANNA

¡El amor!

GIL

¡El amor!

*(Colla sigarette in bocca e tenendosi per ambe le mani si mettono a girare in tondo come due bambini)*

SUSANNA

*(ferma la danza)*

Ma nella foga, ve'de l'allegria  
la mia s'è spenta.

GIL

E vedi, anche la mia.

*(Restano, incerti sul da farsi, ma qui, dal fondo, col candelliere acceso, rientra Sante, che vede, capisce, ride, e offre ai due la fiamma. Essi accettano e accendono la sigaretta. Susanna appoggia il capo sulla spalla di Gil. Egli le accenna la stanza a sinistra come chiedendole: Vuoi? Susanna dice di sì col capo. Sante capisce e va precedendo i due ad aprir la portiera, poi s'inchina. Susanna e Gil escono. Sante smorza il lume. La scena s'oscura. Luce di luna dalla finestra. In quattro salti esce Sante dal fondo in una nuvola di fumo.)*

*(Con el cigarrillo en la boca se cogen por ambas manos y se ponen a girar en redondo como dos niños).*

SUSANNA

*(se interrompe la danza)*

Pero mira, con el arrebató de la alegría  
el mío se ha apagado.

GIL

También el mío, mira.

*(Permanecen inciertos sobre qué hacer pero, por el fondo, con el candelabro encendido, llega Sante que ve, comprende y le ofrece la llama a ambos. Éstos aceptan y encienden sus cigarrillos. Susanna apoya la cabeza en el hombro de Gil. Él le indica la habitación de la izquierda como preguntándole: "¿Quieres?". Susanna hace un gesto afirmativo con la cabeza. Sante comprende y se adelanta a abrirles la puerta y luego se inclina. Susanna y Gil salen. Sante apaga la luz y la escena se oscurece. Luz de luna por la ventana. En cuatro saltos, Sante sale por el fondo envuelto en una nube de humo).*

Traducción ROSALÍA GÓMEZ



Foto actual de la fachada del Teatro de la Opéra Comique de Paris, también conocido como Salle Favart, donde el 6 de febrero de 1959 se estrenó *La voz humana*.



Libreto  
La voz humana

# la voz humana

PERSONAJES UNA MUJER ..... soprano

## ARGUMENTO

El libreto se ciñe a un solo personaje femenino, a quien escuchamos hablar por teléfono con su pareja, de la que se está separando. De esta manera queda configurado un dúo virtual de amor (o mejor dicho, lo que queda de él), donde una de las partes queda reservada a la imaginación del oyente. Lo que sí nos queda claro es la angustia de esta mujer, que sabe que la están mintiendo, que intenta desesperadamente no dar pena y que no ve más salida a su situación que el suicidio.

## UNE FEMME

*(On sonne.)*

Allô, allô...  
 Mais non, Madame, nous sommes  
 plusieurs sur la ligne, raccrochez...  
 vous êt' avec une abonée...  
 Mais, Madame, raccrochez vous -mêm'!...  
 Allô, Mad'moisel'!...  
 Mais non, ce n'est pas le docteur Schmit...  
 Zéro huit, pas zéro sept. Allô!...  
 C'est ridicul'...  
 On me demande; je ne sais pas.

*(On sonne de nouveau.)*

Allô!...  
 Mais, Madam', que voulez-vous que j'y fass'?...  
 Comment, ma faut'? Pas de tout...  
 Allô, Mad'moisel'! Dites à cette dame de se retirer.

*(Elle raccroche. On sonne encore un fois.)*

Allô, c'est toi?...  
 Oui, très bien.  
 C'était un vrai supplice de t'entendre à  
 travers tout ce monde...  
 Oui... Oui... Non...  
 C'est une chance... Je rentre il y a dix minutes.

*(Très naturelle.)*

Tu n'avais pas encore appelé?...  
 Ah!... Non, non. J'ai diné dehors, chez Marthe...  
 Il doit être onze heur' un quart.  
 Tu es chez toi?...  
 Alors regarde la pendule électrique...  
 C'est que je pensais...  
 Oui, Oui, mon chéri...  
 Hier soir? Hier soir je me suis couchée  
 tout de suite et comme je ne pouvais pas  
 m'endormir, j'ai pris un comprimé...  
 Non... un seul... à neuf heures...

## UNA MUJER

*(Suena un teléfono.)*

¡Diga! ¡Diga!  
 No señora, debe de haber  
 un cruce en la línea, cuelgue...  
 Está usted hablando con una abonada...  
 ¡Pero señora, cuelgue por favor!  
 ¡Oiga señorita!...  
 No, aquí no es el doctor Schmit...  
 Cero ocho, no cero siete ¡Oiga!...  
 ¡Qué locura!...  
 ¡Me han llamado, no lo sé!

*(Suena de nuevo el teléfono.)*

¡Diga!...  
 Pero señora, ¿qué quiere que haga?...  
 ¿Que es mi culpa? En absoluto...  
 ¡Oiga, señorita! Dígale a esa señora que cuelgue.

*(Vuelve a colgar. Suena de nuevo el teléfono.)*

Diga. ¿Eres tú?...  
 Sí, muy bien.  
 Era un verdadero suplicio escucharte  
 con toda esa gente por medio...  
 Sí... sí... no...  
 Es una suerte... Yo he vuelto hace diez minutos.

*(Muy natural.)*

¿Me habías llamado antes?...  
 ¡Ah! no, no. He cenado fuera, en casa de Marthe...  
 Deben de ser las once y cuarto.  
 ¿Estás en casa?...  
 Entonces mira el reloj de pared...  
 Es lo que pensaba...  
 Sí, sí, querido.  
 ¿Ayer por la noche? Anoche me fui a la cama  
 en seguida a la cama pero como no podía dormir  
 me tomé una pastilla...  
 No, no, una sola, a las nueve...

J'avais un peu mal à la tête,  
 mais je me suis secouée.  
 Marthe est venue.  
 Elle a déjeuné avec moi. J'ai fait des courses.  
 Je suis rentrée à la maison. J'ai...  
 Quoi?... Très forte...  
 J'ai beaucoup, beaucoup de courage...  
 Après? Après je me suis habillée,  
 Marthe est venue me prendre...  
 Je rentre de chez elle. Elle a été parfaite...  
 Elle a cet air, mais ell' ne l'est pas.  
 Tu avais raison, comme toujours...  
 Ma robe rose... Mon chapeau noir...  
 Oui, j'ai encore mon chapeau sur la tête.  
 Et toi, tu rentres? Tu es resté à la maison?...  
 Quel procès?... Ah, oui.

Allô! chéri...  
 Si on coupe redemande-moi tout de suite...  
 Allô!... Non je suis là... le sac?  
 Tes lettres et les miennes...  
 Tu peux le fair' prendre quand tu veux...  
 Un peu dur... Je comprends...  
 Oh! mon chéri, ne t'excuse  
 pas, c'est très naturel et c'est moi  
 qui suis stupide... Tu es gentil...  
 Moi non plus, je ne me croyais pas si forte.  
 Quelle comédie?... Allô! Qui?...  
 Que je te joue la comédie, moi!  
 Tu me connais,  
 je suis incapable de prendre sur moi...  
 Pas du tout... Pas du tout... Très calme...  
 Tu l'entendrais... Je dis: tu l'entendrais.  
 Je n'ai pas la voix d'une personne  
 qui cache quelque chose...  
 Non. J'ai décidé d'avoir du courage et j'en aurai...  
 J'ai ce que je mérite. J'ai voulu être folle  
 et avoir un bonheur fou...  
 Chéri, écoute... allô! chéri... Laisse... Allô!  
 Laisse-moi parler...  
 Ne t'accuse pas. Tout est ma faute...  
 Si, si. Souviens toi du dimanche de Versailles  
 et du pneumatique... Ah! Alors!  
 C'est moi qui ai voulu venir...

Me dolía un poco la cabeza,  
 pero luego se me pasó.  
 Vino Martha.  
 Hemos comido juntas y he hecho algunas compras.  
 Volví a casa. He...  
 ¿Qué?... Fortísima...  
 Tengo mucho, pero que mucho valor...  
 ¿Después? Después me vestí,  
 vino Marthe a recogerme...  
 La acabo de dejar en su casa. Ha estado maravillosa...  
 En efecto, lo parece, pero no lo es.  
 Tú tenías razón, como siempre...  
 Mi vestido rosa... mi sombrero negro...  
 Sí, todavía tengo el sombrero puesto.  
 Y tú, ¿cabas de volver? ¿Te has quedado en casa?...  
 ¿Qué juicio? Ah, sí.

¡Oiga! Cariño...  
 Si se corta, llámame de nuevo en seguida...  
 ¡Oiga!... No, estoy aquí... ¿el bolso?  
 Tus cartas y la mías...  
 Puedes recogerlas cuando quieras...  
 Un poco duro... Lo comprendo...  
 ¡Oh! No te disculpes, querido,  
 es muy natural. Soy yo  
 la estúpida... Eres muy amable...  
 Yo tampoco, no me creía tan fuerte.  
 ¿Qué comedia?... ¡Oiga! ¿Quién?...  
 ¿Que yo estoy fingiendo? ¿Yo?  
 Tú me conoces,  
 soy incapaz de hacer eso...  
 En absoluto... En absoluto... Muy tranquila...  
 Te darías cuenta... Digo que te darías cuenta.  
 ¿Tengo yo la voz  
 de alguien que oculta algo?...  
 No. He decidido que tendré valor y lo voy a tener...  
 Tengo lo que me merezco. Yo decidí volverme loca  
 y tener una felicidad loca...  
 Escucha, querido... ¡Oiga! Querido... Deja... ¡Oiga!...  
 Déjame hablar...  
 No te acuses. Todo ha sido culpa mía...  
 Sí, sí. Acuérdate del domingo en Versailles  
 y de la rueda... ¡Ah! ¿Y entonces?  
 Fui yo la que quiso ir...

C'est moi qui t'ai fermé la bouch',  
 c'est moi qui t'ai dit que tout m'était égal...  
 Non... non... là tu es injuste.  
 J'ai téléphoné la première,  
 un mardi, je suis sûre... un mardi 27...  
 Tu penses bien que je connais  
 ces dates par coeur...  
 Ta mère? Pourquoi?  
 Ce n'est vraiment pas la peine...  
 Je ne sais pas encore...  
 Oui, peut-être...  
 Oh! non, sûrement pas tout de suite, et toi?...  
 Demain? Je ne savais pas que c'était si rapide.  
 Alors, attends, c'est très simple: demain  
 matin le sac sera chez le concierge.  
 Joseph n'aura qu'à passer le prendre...  
 Oh! moi, tu sais, il est possible que je reste,  
 comme il est possible que j'aie passer  
 quelques jours à la campagne, chez Marthe...  
 Oui, mon chéri... Mais oui, mon chéri...

Allô! et comme ça?  
 Pourtant je parle très fort...  
 Et là, tu m'entends?  
 Je dis: et là, tu m'entends?...  
 C'est drôle parce que moi  
 je t'entends comme si tu étais dans la chambre...  
 Allô! allô!  
 Allons, bon! maintenant c'est moi  
 qui ne t'entends plus...  
 Si, mais très loin...  
 Toi, tu m'entends.  
 C'est chacun son tour...  
 Non, très bien.  
 J'entends même mieux que tout à  
 l'heure, mais ton appareil résonne.  
 On dirait que ce n'est pas ton appareil.

Je te vois, tu sais.  
 (*On dirait qu'elle devine*)  
 Quel foulard? Le foulard rouge.  
 Tu as tes manches retroussées...  
 Ta main gauche? le récepteur...  
 Ta main droite? ton stylographe.

Fui yo quien te calló la boca,  
 yo la que te dije que todo me daba igual...  
 No,... no,... Ahora eres injusto.  
 Yo fui la primera que llamé,  
 un martes, estoy segura... el martes 27...  
 Puedes creer que me sé  
 esas fechas de memoria...  
 ¿Tu madre? ¿Por qué?  
 No vale la pena, de verdad...  
 No lo sé aún...  
 Sí, puede ser...  
 ¡Oh! No, seguramente no será en seguida, ¿y tú?...  
 ¿Mañana? No sabía que fuera tan urgente.  
 Escucha entonces; es muy simple: mañana  
 por la mañana le dejaré la bolsa al portero.  
 Joseph no tendrá más que pasar a recogerlo...  
 ¡Oh! yo, ya sabes, es posible que me quede  
 o que me vaya a pasar  
 algunos días al campo, a casa de Marthe...  
 Sí, mi amor... Claro, querido...

¡Oiga! ¿Pero cómo?  
 Pero si estoy hablando muy alto...  
 ¿Me oyes?  
 Digo que si me oyes...  
 Es curioso porque yo  
 te oigo como si estuvieras en esta habitación...  
 ¿Oiga? ¿Oiga?  
 ¡Vaya! Ahora soy yo  
 la que no te oye...  
 Sí, pero muy lejos...  
 Tú me oyes.  
 Cada uno tiene su turno...  
 No, muy bien.  
 Te oigo incluso mejor que antes  
 pero tu teléfono tiene eco.  
 Como si no fuera tu teléfono.

Yo te veo, ¿sabes?...  
 (*parece adivinar*)  
 ¿Qué pañuelo? El pañuelo rojo.  
 Te has arremangado...  
 ¿En tu mano izquierda? el teléfono...  
 ¿En la derecha? tu pluma.

Tu dessines sur le buvard,  
des profils, des coeurs, des étoiles...  
Ah! Tu ris! J'ai des yeux à la place des oreilles...  
(Avec un geste machinal elle se touche la figure)  
Oh, non, mon chéri, surtout ne me regarde pas...  
Peur? Non, je n'aurai pas peur... c'est pire...  
En fin je n'ai plus l'habitude de dormir seule...  
Oui... oui... oui... je te promets... je te promets...  
tu es gentil... Je ne sais pas.  
J'évite de me regarder.  
Je n'ose plus allumer  
dans le cabinet de toilette...  
Hier, je me suis trouvé nez à nez avec  
une vieille dame...

Non, non! une vieille dame avec des  
cheveux blancs et une foule de petites rides.  
Tu es bien bon!...  
Mais, mon chéri, une figure admirable,  
c'est pire que tout, c'est pour les artistes.  
J'aimais mieux quand tu disais:  
Regardez-moi cette vilaine petite gueule!...  
Oui, cher Monsieur!  
Je plaisantais... Tu es bête...  
Heureusement que tu es maladroit  
et que tu m'aimes.  
Si tu ne m'aimes pas et si tu étais adroit,  
le téléphone deviendrait  
une arme effrayante.  
Une arme qui ne laisse  
pas de traces, qui ne fait pas de bruit...

Moi, méchante?  
Allô! allô, chéri...  
Où es-tu? Allô, allô, Mad'moisell'...

(On sonne.)

Allô, Mad'moiselle, on coupe.

(Elle raccroche. Silence. Elle décroche.)

Allô, c'est toi?... Mais non, Mad'moiselle.  
On m'a coupée... Je ne sais pas... c'est à dire...

Estás dibujando en un folio  
líneas, corazones, estrellas...  
¡Ah! ¿Te ríes! Tengo ojos en vez de orejas...  
(con un gesto maquinal se toca el rostro)  
Oh, no, amor mio, por favor no me mires...  
¿Miedo? No, no tengo miedo... Es algo peor...  
Es que ya no estoy acostumbrada a dormir sola...  
Sí... sí... sí... te lo prometo... Te lo prometo...  
Eres muy amable... No lo sé.  
Trato de no mirarme.  
No me atrevo ya  
a encender la luz del cuarto de baño...  
Ayer me encontré cara a cara con  
una vieja señora...

¡No, no! Una anciana de  
cabellos blancos y un montón de pequeñas arrugas.  
¡Qué bueno eres!  
Pero, querido, un rostro perfecto  
es lo peor de todo, es para los artistas.  
Me gustaba más cuando decías:  
¡Mira qué carita tan fea!  
¡Sí, mi querido señor!  
Sólo estaba bromeando... Eres tonto...  
Por suerte eres torpe  
y me quieres.  
Si tú no me amaras y fueras listo,  
el teléfono se convertiría  
en un arma terrible.  
Un arma que no deja  
huellas, que no hace ruido...

¿Yo mala?  
¿Oiga? ¿Oiga?, querido...  
¿Dónde estás? ¿Oiga? ¿Oiga? Señorita...

(Suena el teléfono.)

¿Oiga? Señorita, se nos ha cortado.

(Cuelga. Silencio. Descuelga.)

¿Oiga? ¿Eres tú?... No, señorita.  
Se me ha cortado... No sé... Es decir...

si, attendez... Auteil zéro quat'virgul'sept.  
Allô! Pas libre? Allô, Mad'moisell'.  
Il me redemand'... Bien.

*(Elle raccroche. On sonne.)*

Allô! Auteil zéro quat'virgul'sept?  
Allô! C'est vous, Joseph?...  
C'est madame.  
On nous avait coupés avec Monsieur...  
Pas là?... Oui, Oui, il ne rentre pas ce soir...  
c'est vrai, je suis stupide! Monsieur  
me téléphonait d'un restaurant,  
on a coupé et je redemande son numéro...  
Excusez-moi, Joseph. Merci,  
merci. Bonsoir, Joseph.

*(Elle raccroche. Elle ne se sent pas bien. On sonne.)*

Allô! ah! chéri! c'est toi? On avait coupé...  
Non, non. J'attendais... On sonnait,  
je décrochais et il n'y avait personne...  
Sans doute... Bien sûr...  
Tu as sommeil?...  
Tu es bon d'avoir téléphoné, très bon...  
*(Elle pleure. Silence)*  
Non, je suis là... Quoi? Pardonne,  
c'est absurde... Rien, rien,  
je n'ai rien... Je te jur' que je n'ai rien...  
C'est pareil... Rien du tout.  
Tu te trompes... Seulement, tu comprends,  
on parle, on parle...  
*(Elle pleure)*  
Ecoute, mon amour. Je ne t'ai jamais menti...  
Oui, je sais, je sais, je te crois,  
j'en suis convaincue... non, ce n'est pas ça,  
c'est parce que je viens de te mentir,  
là, au téléphone,  
depuis un quart d'heure,  
je te mens...  
Je sais bien que je n'ai plus aucune  
chance à attendre, mais mentir  
ne porte pas la chance et puis je n'aime  
pas te mentir, je ne peux pas,

Sí, espere... Auteil cero cuatro siete...  
¡Oiga! ¿Comunicando? Oiga, señorita.  
Él me está llamando... Bien.

*(Cuelga. Suena el teléfono.)*

¿Oiga? ¿Auteil cero cuatro siete?  
¿Oiga? ¿Eres tú, Joseph?...  
Soy la señora.  
Estaba hablando con el señor y se ha cortado...  
¿Que no está ahí?... Sí, sí, él no vuelve esta noche...  
Es verdad, ¡qué estúpida soy! El Señor  
me estaba llamando desde un restaurante,  
se ha cortado y yo he marcado su número...  
Perdóneme, Joseph. Gracias,  
gracias, buenas noches Joseph.

*(Cuelga. Se encuentra mal. Suena el teléfono.)*

¿Diga? ¡Ah! ¡Querido! ¿Eres tú? Se había cortado...  
No, no, yo esperaba... Llamaban,  
yo descolgaba y no había nadie...  
Sin duda... Seguro...  
¿Tienes sueño?  
Eres muy amable llamando, muy bueno...  
*(Llora... Silencio)*  
No, estoy aquí... ¿Qué? Perdona,  
es absurdo... Nada, nada,  
no me pasa nada... Te juro que no es nada...  
Es lo mismo... Absolutamente nada.  
Te equivocas... Es sólo que, compréndelo,  
hablamos y hablamos...  
*(Llora)*  
Escucha, amor mío. Yo no te he mentido nunca...  
Sí, lo sé, lo sé, te creo,  
estoy convencida... No, no es eso,  
es porque acabo de mentirte,  
aquí, por teléfono,  
hace un cuarto de hora  
que te estoy mintiendo...  
Sé que no puedo esperar  
nada, que mentir no sirve  
de nada y, además, no me gusta  
mentirte, no puedo, no

je ne veux pas te mentir, même pour ton bien.  
 Oh! rien de grave, mon chéri.  
 Seulement je mentais en te décrivant  
 ma robe et ne disant que j'avais  
 dîné chez Marthe... Je n'ai pas dîné,  
 je n'ai pas ma robe rose. J'ai un manteau sur  
 ma chemise, parce qu'à force d'attendre  
 ton téléphone, à force de regarder l'appareil,  
 de m'asseoir, de me lever, de marcher  
 de long en large, je devenais folle!  
 Alors j'ai mis un manteau et j'allais sortir,  
 prendre un taxi, me fair' mener  
 sous tes fenêtres, pour attendre... eh bien!  
 attendre, je ne sais quoi...  
 Tu as raison... Si, je t'écoute... Je serai sage,  
 je répondrai à tout, je te jure.  
 Ici... Je n'ai rien mangé. Je ne pouvais pas.  
 J'ai été très malade... Hier soir, j'ai voulu  
 prendre un comprimé pour dormir;  
 je me suis dit que si j'en prenais plus,  
 je dormirais mieux et que si je les prenais tous,  
 je dormirais sans rêve, sans réveil,  
 je serais morte...

*(Elle pleure)*

J'en ai avalé douze dans de l'eau chaude.  
 Comme une masse. Et j'ai eu un rêve.  
 J'ai rêvé ce qui est. Je me suis réveillée toute  
 contente parce que c'était un rêve,  
 et quand j'ai su que c'était vrai,  
 que j'étais seule, que je n'avais pas la tête sur  
 ton cou, j'ai senti que je ne pouvais pas vivre...  
 Légère, légère et froide et je ne sentais plus  
 mon coeur battre et la mort était longue à  
 venir et com'j'avais une angoisse épouvantable,  
 au bout d'une heure j'ai téléphoné à Marthe...  
 Je n'avais pas le courag' de mourir seule.

Chéri... chéri... il était quatre heures du matin.  
 Elle est arrivée avec le docteur qui habite  
 son immeuble. J'avais plus de quarant'.  
 Le docteur a fait une ordonnance et Marthe  
 est restée jusqu'à ce soir. Je l'ai suppliée  
 de partir parce que tu m'avais dit que tu  
 téléphonerais et j'avais peur qu'on

quiero mentirte, ni siquiera por tu bien.  
 ¡Oh! Nada de grave, querido.  
 Te he mentado sólo al describirte  
 mi vestido y cuando te dije que había  
 cenado en casa de Marthe... No he cenado,  
 ni llevo mi vestido rosa. Tengo puesto un abrigo  
 encima del camisón, porque a fuerza de esperar  
 tu llamada, a fuerza de mirar el teléfono,  
 de sentarme, de levantarme, de caminar  
 arriba y abajo me estaba volviendo loca.  
 Entonces me puse un abrigo para salir  
 y coger un taxi que me llevara  
 bajo tus ventanas a esperar... ¡Bueno!  
 Esperar, esperar no se qué...  
 Tienes razón... Sí, te escucho... Seré sensata,  
 te contestaré a todo, te lo juro.  
 Aquí... No he comido nada. No podía.  
 He estado muy mal... Anoche me tomé  
 una pastilla para dormir;  
 me dije a mí misma que si tomaba algunas más  
 dormiría mejor y que, si me las tomaba todas,  
 dormiría sin soñar, sin despertar;  
 que moriría...

*(Llora)*

Me tragué doce disueltas en agua caliente.  
 Caí como un tronco y tuve un sueño.  
 Soñé lo que está sucediendo. Me he despertado  
 contenta de saber que era un sueño,  
 pero cuando me he dado cuenta de que era verdad,  
 de que estaba sola, que ya no tenía la cabeza  
 en tu cuello, sentí que ya no podía seguir viviendo...  
 Me sentía ligera, ligera y fría y ya no sentía  
 los latidos del corazón y la muerte se demoraba  
 y como sentía una angustia espantosa  
 al cabo de una hora llamé a Marthe...  
 No tenía valor para morir sola.

Querido... querido... Serían las cuatro de la mañana  
 cuando llegó con un médico que vive  
 en su edificio. Tenía más de cuarenta de fiebre.  
 El doctor hizo una receta y Marthe  
 se ha quedado aquí hasta esta noche. Yo le supliqué  
 que se fuera porque tú me habías dicho que  
 me ibas a llamar y tenía miedo

m'empêche de te parler... Très, très bien.  
Ne t'inquiète pas.

*(Elle pleure)*

Allô! Je croyais qu'on avait coupé...  
Tu es bon, mon chéri. Mon pauvre chéri  
à qui j'ai fait du mal... Oui, parle,  
parle, dis n'importe quoi.  
Je souffrais à me rouler par terre  
et il suffit que tu parles pour que je me  
sente bien, que je ferme les yeux.  
Tu sais, quelque fois quand nous étions  
couchés et que j'avais ma tête à sa  
petite place contre ta poitrine,  
j'entendais ta voix, exactement  
la même que ce soir dans l'appareil.

Allô! J'entends de la musique...  
Je dis : J'entends de la musique...  
Eh bien, tu devrais cogner au mur  
et empêcher ces voisins de jouer  
du gramophone à des heures pareil'...  
C'est inutile. Du reste le docteur  
de Marthe reviendra demain...  
Ne t'inquiète pas... Mais oui.  
Ella te donnera des nouvelles...  
Quoi? Oh! si, mil' fois mieux.  
Si tu n'avais pas appelé,  
je serais morte.

*(Elle marche d'un côté à l'autre et sa souffrance  
l'empêche de marcher.)*

Pardonne-moi. Je sais que cette scène  
est intolérable et que tu as bien de  
la patience, mais comprends-moi, je souffre,  
je souffre. Ce fil, c'est le dernier qui me  
rattache encore à nous... Avant-hier soir?  
J'ai dormi. Je m'étais couchée avec le téléphone...  
Non, non. Dans mon lit... Oui. Je sais.  
Je suis très ridicule, mais j'avais  
le téléphone dans mon lit et malgré  
tout, on est relié par le téléphone.  
Parce que tu me parles. Voilà cinq ans  
que je vis de toi, que tu es mon seul

de que me impediera hablar contigo... Muy, muy bien.  
No te preocupes.

*(Llora)*

¿Oiga? Creí que se había cortado...  
Eres muy bueno, cariño. Mi pobre tesoro  
a quien yo he hecho daño... Sí, habla,  
habla, dime cualquier cosa.  
Yo me retorció en el suelo de dolor  
y ha bastado con que tú me hables para que  
me sienta bien, para que cierre los ojos.  
¿Sabes? A veces, cuando estábamos  
acostados y apoyaba mi cabeza  
contra tu pecho,  
yo oía tu voz, exactamente  
la misma que esta noche a través del teléfono.

¿Oiga? Oigo música...  
Digo que estoy escuchando música...  
Pues deberías golpear en la pared  
e impedir que tus vecinos pongan  
música a estas horas...  
Es inútil. Por otra parte, el doctor  
de Marthe volverá mañana...  
No te preocupes... Que sí.  
Ella te dará noticias mías  
¿Qué? ¿Oh, sí! ¡Mil veces mejor!  
Si no hubieras llamado  
yo estaría muerta.

*(Camina de un lado a otro y su sufrimiento  
le impide andar.)*

Perdóname. Sé que esta escena  
resulta intolerable y que estás teniendo  
mucha paciencia, pero comprendeme, estoy  
muy mal. Este hilo es el último que  
nos une... ¿Anteanoche?  
Dormí. Me había acostado con el teléfono...  
No, no. En mi cama... Sí. Lo sé.  
Soy ridícula, pero tenía  
el teléfono en mi cama; a pesar  
de todo estamos unidas por él.  
Porque tú me hablas. Hace cinco años  
que vivo de ti, que eres el único

air respirable, que je passe mon temps  
à t'attendre, á croire' mort si tu es  
en retard, á mourir de te croire' mort,  
á revivre quand tu entres et  
quand tu es là, en fin, á mourir de peur  
que tu partes... Maintenant, j'ai de l'air  
parce que tu me parles...  
C'est entendu, mon amour, j'ai dormi.  
J'ai dormi parce que c'était la première  
fois... Le premier soir on dort.  
Ce qu'on ne supporte pas  
c'est la seconde nuit, hier, et la troisièm',  
demain et des jours et des jours á faire' quoi,  
mon Dieu? Et... et en admettant  
que je dorme, après le sommeil  
il y a les rêves et le réveil et manger  
et se lever, et se lever et sortir et aller où?...  
Mais, mon pauvre chéri, je n'ai jamais  
eu rien d'autre á faire que toi...  
Marthe a sa vie organisée... Seule...

Voilà deux jours qu'il ne quitte pas  
l'antichambre. J'ai voulu l'appeler,  
le caresser. Il refuse qu'on le touche...  
Un peu plus, il me mordrait. Oui, moi!  
Je te jure qu'il m'effraye...  
Il ne mange plus. Il ne bouge plus.  
Et quand il me regarde il me donne  
la chair de poule'...  
Comment veux-tu que je sache?  
Il croit peut-être que je t'ai fait du mal...  
Pauvre bête! Je n'ai aucune raison  
de lui en vouloir...  
Je ne le comprends que trop bien... Il t'aime.  
Il ne te voit plus rentrer. Il croit  
que c'est ma faute... Oui, mon chéri.  
C'est entendu; Mais c'est un chien.  
Malgré son intelligence, il ne  
peut pas le deviner... Mais, je ne sais pas,  
mon chéri! Comment veux-tu que  
je sache? On n'est plus soi-même.  
Songe que j'ai déchiré tout le paquet de  
mes photographies d'un seul coup,

aire que respiro, que paso mi tiempo  
esperándote, creyéndote muerto cuando  
te retrasas, muriendo por creerte muerto,  
reviviendo cuando entras y,  
cuando al fin estás aquí, muriéndome por miedo  
a que te marches... Ahora respiro  
porque me estás hablando...  
Claro, mi amor; dormí.  
Dormí porque era la primera  
vez... La primera noche se duerme.  
Lo que ya no se puede soportar  
es la segunda noche, la de ayer, y la tercera,  
la de mañana; ¿días y días haciendo qué,  
Dios mío? Y... y admitiendo  
que duerma, después del sueño  
están los sueños y el despertar y comer  
y levantarse y lavarse y salir y ¿adónde ir?...  
Pero, mi pobre amor, yo no he hecho jamás  
otra cosa que dedicarme a ti...  
Marthe tiene su vida organizada... Sola...

Hace ya dos días que no se mueve  
de la puerta de la habitación. He intentado llamarlo,  
acariciarlo. No se deja tocar...  
Un poco más y me mordería. Sí, a mí.  
Te juro que me asusta...  
Ya no come, ni se mueve.  
Y cuando me mira se me pone  
la carne de gallina...  
¿Cómo quieres que yo lo sepa?  
Tal vez piense que te he hecho daño...  
¡Pobre animal! Él no tiene  
la culpa de nada...  
Lo comprendo demasiado bien... Él te quiere  
y no te ve volver. Cree  
que es por mi culpa... Sí, querido.  
Ciertamente; pero es un perro.  
A pesar de su inteligencia, él no  
puede adivinar... ¡Pero, no lo sé,  
cariño! ¿Cómo quieres que  
lo sepa? Ya no soy yo.  
Piensa que he roto de una vez  
todo el paquete de mis fotos,

sans m'en apercevoir. Même pour un homme ce serait un tour de force.

Allô! Allô! Madam' retirez-vous.  
 Vous êt' avec des abonnés...  
 Allô! mais non, Madam'...  
 Mais, Madame, nous ne cherchons pas à être intéressants...  
 Si vous nous trouvez ridicules,  
 pourquoi perdez-vous votre temps au lieu de raccrocher?...  
 Oh!... Ne te fâche pas... En fin!...  
 Non, non. Elle a raccroché après avoir dit cette chose ignoble...  
 Tu as l'air frappé... Si, tu es frappé, je connais ta voix... Mais, mon chéri, cette femme doit être très mal et elle ne te connaît pas. Ell' croit que tu es comme les autres hommes...  
 Mais non, mon chéri, ce n'est pas du tout pareil... Pour les gens, on s'aime ou on se déteste.  
 Les ruptures sont des ruptures.  
 Ils regardent vite. Tu ne leur feras jamais comprendre certaines choses.  
 Le mieux est de faire comme moi et de s'en moquer complètement.

*(Elle pousse un cri sourd de douleur.)*

Oh!... Rien. Je crois que nous parlons comme d'habitude et puis tout a coup la vérité me revient..  
 Dans le temps, on se voyait, on pouvait perdre la tête, oublier ses promesses, risquer l'impossible, convaincre ceux qu'on adorait en les embrassant, en s'accrochant à eux.  
 Un regard pouvait changer tout.  
 Mais avec cet appareil, ce qui est fini est fini...  
 Sois tranquille. On ne se suicide pas deux fois... Je ne saurais pas acheter un revolver...

sin darme cuenta. Esto sería difícil incluso para un hombre.

¡Oiga! ¡Oiga! Señora, cuelgue.  
 Está hablando con una abonada...  
 ¡Oiga! No, señora...  
 Pero señora, no estamos tratando de ser interesantes...  
 Si nos encuentra ridículos, ¿por qué pierde su tiempo en lugar de colgar?...  
 ¡Oh!... No te enfades... ¡Vamos!...  
 No, no. Ha colgado después de decir esa ordinariez...  
 Te has enfadado... Sí, te has enfadado, conozco tu voz... Pero, cariño, esa mujer debe de estar muy mal y no te conoce. Ella cree que tú eres como los demás hombres...  
 Que no, mi amor, que no es lo mismo... Para la gente uno se ama o se odia.  
 Las rupturas son rupturas.  
 Ellos miran de prisa. Tú nunca podrás hacerles comprender ciertas cosas.  
 Lo mejor es hacer lo que hago yo, no hacer caso absolutamente.

*(Lanza un grito sordo de dolor.)*

¡Oh!... Nada. Me creo que estamos hablando como de costumbre y luego, de pronto, la verdad me asalta.  
 En otro tiempo, nos veíamos, podíamos perder la cabeza, olvidar nuestras promesas, intentar lo imposible, convencer a los que adorábamos con un abrazo, aferrándonos a ellos.  
 Una mirada podía cambiarlo todo.  
 Pero con este aparato, lo que está terminado está terminado...  
 Quédate tranquilo. Uno no se suicida dos veces... No sabría cómo comprar una pistola...

Tu ne me vois pas achetant un revolver.  
 Où trouverais-je la force de combiner  
 un mensonge, mon pauvre adoré?  
 Aucune... J'aurais dû avoir du courage.  
 Il y a des circonstances où le  
 mensonge est utile. Toi, si tu me  
 mentais pour rendre la  
 séparation moins pénible...  
 Je ne dis pas que tu mentes.  
 Je dis: si tu mentais et que je le sache.  
 Si, par exemple,  
 tu n'étais pas chez toi,  
 et que tu me dises... Non,  
 non, mon chéri! Ecoute... Je te crois...  
 Si, tu prends une voix méchante...  
 Je disais simplement que si tu me  
 trompais par bonté d'âme et que je  
 m'en aperçoive, je n'en aurais que  
 plus de tendresse pour toi... Allô! Allô!

*(Elle raccroche en disant tout bas et rapidement.)*

Mon Dieu, fait qu'il redemande.  
 Mon Dieu, fait qu'il redemande.  
 Mon Dieu, fait qu'il redemande.  
 Mon Dieu, fait qu'il redemande.  
 Mon Dieu, fait...

*(On sonne. Elle décroche.)*

On avait coupé. J'étais en train  
 de te dire que si tu me mentais  
 par bonté et que je m'en aperçoive,  
 je n'en aurais que plus de tendresse  
 pour toi... Bien sûr...  
 Tu es fou! Mon amour, mon cher amour.  
 Je sais bien qu'il le faut, mais c'est atroce.  
 Jamais je n'aurai ce courage...  
 Oui. On a l'illusion d'être l'un contre  
 l'autre et brusquement on met des caves,  
 des égouts, toute une ville entre soi.  
 J'ai le fil autour de mon cou.  
 J'ai ta voix autour de mon cou.  
 Ta voix autour de mon cou...

No me imaginas comprándome una pistola.  
 Mi pobre adorado, ¿de dónde iba sacar  
 fuerzas para urdir una mentira?  
 Ninguna... Debería haber tenido valor.  
 Hay circunstancias en las que la  
 mentira resulta útil. Si tú me  
 mintieras para hacer la  
 separación menos penosa...  
 No digo que estés mintiendo.  
 Digo que si tú mintieras sabiéndolo yo.  
 Si, por ejemplo,  
 no estuvieras en tu casa,  
 y me dijeras... ¡No,  
 no, cariño! Escucha... Yo te creo...  
 Sí, tu voz se ha vuelto malvada...  
 Decía simplemente que si tú me  
 mintieras por bondad y no me  
 diera cuenta, sentiría aún más  
 ternura por ti... ¿Oiga? ¿Oiga?

*(Cuelga diciendo bajo y rápido.)*

¡Dios mío, haz que vuelva a llamar!  
 ¡Dios mío, haz que vuelva a llamar!  
 ¡Dios mío, haz que vuelva a llamar!  
 ¡Dios mío, haz que vuelva a llamar!  
 ¡Dios mío, haz...  
 ¡Dios mío, haz...

*(Suena el teléfono. Descuelga.)*

Se había cortado. Estaba a punto  
 de decirte que si tú me mintieras  
 por piedad y no me diera cuenta  
 yo no sentiría más que piedad  
 por ti... Seguro...  
 ¡Estás loco! Mi amor. Mi querido amor.  
 Sé muy bien que es necesario, pero es atroz.  
 Jamás tendré el valor...  
 Sí. Se tiene la ilusión de estar apretados el uno contra  
 el otro y, bruscamente, nos ponen sótanos,  
 alcantarillas, toda una ciudad entre nosotros.  
 Yo tengo el hilo alrededor de mi cuello.  
 Tengo tu voz alrededor de mi cuello...  
 Tu voz alrededor de mi cuello...

Il faudrait que le bureau  
 nous coupe par hasard...  
 Oh! Mon chéri! Comment  
 peux-tu imaginer que je pense  
 une chose si laide? Je sais bien que cette  
 opération est encore plus  
 cruelle à faire de ton côté que du mien...  
 non...non... A Marseill'? Ecoute,  
 chéri, puisque vous serez à Marseill'  
 après-demain soir, je voudrais... en fin  
 j'aimerais... j'aimerais que tu ne  
 descendes pas à l'hôtel où nous  
 descendons d'habitude... Tu n'es pas  
 fâché?... Parce que les choses que  
 je n' imagine pas n'existent pas,  
 ou bien elles existent dans une espèce  
 de lieu très vague et qui fait moins de  
 mal... tu comprends?  
 Merci...merci. Tu es bon. Je t'aime.

*(Elle se lève et va vers le lit avec l'appareil  
 à la main)*

Alors, voilà. J'allais  
 dire machinalement à tout de suite...  
 J'en doute. Oh!... C'est mieux.  
 Beaucoup mieux...

*(Elle s'allonge sur le lit et elle prend le téléphone  
 entre ses bras.)*

Mon chéri...  
 Mon beau chéri. Je suis forte...  
 Dépêche-toi... Vasy.  
 Coupe! Coupe vite! Je t'aime,  
 je t'aime, je t'aime, je t'aime... t'aime.

*(Le récepteur tombe par terre.)*

Haría falta que nos lo cortaran  
 por casualidad...  
 ¡Oh, mi amor! ¿Como  
 puedes imaginar que yo piense  
 una cosa tan horrible? Sé que esta  
 operación es aún más  
 cruel por tu parte que por la mía...  
 No... no... ¿A Marsella? Escucha,  
 querido, puesto que vais a estar en Marsella  
 pasado mañana por la noche, quisiera... en fin,  
 que me gustaría... Me gustaría que no  
 fueras al hotel donde  
 solemos ir habitualmente... ¿No te  
 importa?... Porque las cosas que  
 no puedo imaginar no existen para mí,  
 o bien existen en una especie  
 de lugar muy vago que hace  
 menos daño... ¿Lo entiendes?...  
 Gracias... gracias. Eres muy bueno. Te quiero.

*(Se levanta y se dirige hacia la cama con el  
 teléfono en la mano.)*

Bien, ya está. Iba a decir  
 sin darme cuenta: "hasta ahora"...  
 Lo dudo. ¡Oh!... Es mejor.  
 Mucho mejor...

*(Se acuesta sobre la cama y  
 abraza el teléfono.)*

Cariño mío...  
 Mi bello amor. Yo soy fuerte...  
 Date prisa. Vamos.  
 ¡Cuelga! ¡Cuelga! ¡Rápido! Te amo,  
 Te amo, te amo, te amo... Te amo.

*(El teléfono cae al suelo.)*



Varios momentos de *El secreto de Susanna*, donde la soprano Isabel Rey, Susanna, se deleita fumando... el olor a tabaco será el detonante para que su marido, el conde Gil, hierva de celos sospechando de un seductor fumador.

# selección discográfica

## EL SECRETO DE SUSANNA

Los intérpretes aparecen en el siguiente orden: Susanna, Gil. Orquesta y director musical. Sello discográfico.



CD

1954 Elena Rizzieri, Giuseppe Valdenigo. Orchestra della Radio Italiana di Torino, Angelo Questa. Warner Music-Cetra.

2006 Judith Howarth, Ángel Ódena. Orquesta Filarmónica de Oviedo, Friedrich Haider. Codaex.

1977 Maria Chiara, Bernd Weikl. Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden de Londres, Lamberto Gardelli. Decca.

2008 Dora Rodrigues, Marc Canturri. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Vasily Petrenko. Avie.

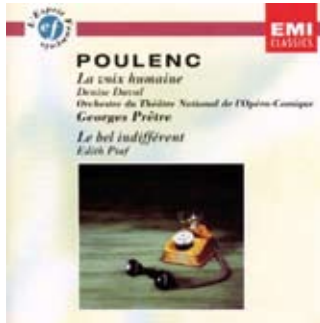


1980 Renata Scotto, Renato Bruson. Philharmonia Orchestra, John Pritchard. Sony Classical.



## LA VOZ HUMANA

Los intérpretes aparecen en el siguiente orden: Mujer. Orquesta y director musical.  
Sello discográfico.



CD

1959 Denise Duval. Orchestre de l'Opéra-Comique de Paris, Georges Prêtre. EMI

1990 Julia Migenes. Orchestre National de France, Georges Prêtre. Warner Music Elatus.

1970 Magda Olivero. Orchestra del Teatro La Fenice de Venecia, Incola Rescigno. Mondo Musica. (Cantada en italiano)

2001 Felicity Lott. Orchestre de la Suisse Romande, Armin Jordan. Harmonia Mundi.

1976 Jane Rhodes. Orchestre National de France, Jean-Pierre Marty. Ina Mémoire Vive

2004 Carole Farley. Adelaide Symphony Orchestra, José Serebrier. Chandos / Phoenix.



DVD

1990 Julia Migenes. Orchestre National de France, Georges Prêtre. Película de Peter Medak .



2004 Carole Farley. Scottish Chamber Orchestra, José Serebrier. Mike Newman. BBC TV/ Decca / VAI.

*ermanno wolf ferrari*

CATÁLOGO DE PRODUCCIONES LÍRICAS DE ERMANNO WOLF-FERRARI,  
TEATROS Y FECHAS EN QUE FUERON ESTRENADAS

*Irene*

1896. No estrenada

*La Camargo*

1897. Incompleta. No estrenada

*Cenerentola*

TEATRO LA FENICE, Venecia 22-II-1900

*Le donne curiose*

RESIDENZTHEATER, Munich 27-XI-1903

*I quattro rusteghi*

HOFTHEATER, Munich 19-III-1906

*Il segreto di Susanna*

HOFTHEATER, Munich 4-XII-1909

*I gioielli della Madonna*

KURFÜRSTENOPER, Berlín 23-XII-1911

*L'amore medico*

HOFTHEATER, Dresden 4-XII-1913

*Gli amanti sposi*

TEATRO LA FENICE, Venecia 19-II-1925

*Das Himmelskleid*

NATIONALTHEATER, Munich 27-IV-1927

*Sly, ovvero La leggenda del dormiente  
risvegliato*

TEATRO ALLA SCALA, Milán 29-XII-1929

*La vedova scaltra*

TEATRO DE LA OPERA, Roma 5-III-1931

*Il campiello*

TEATRO ALLA SCALA, Milán 12-II-1936

*La dama boba*

TEATRO ALLA SCALA, Milán 1-II-1939

*Gli dei a Tebe*

(*Der Kuckuck von Themen*)

STAATSOPER, Hannover 4-VI-1943

*francis poulenc*

CATÁLOGO DE PRODUCCIONES LÍRICAS DE FRANCIS POULENC,  
TEATROS Y FECHAS EN QUE FUERON ESTRENADAS

*Le gendarme incompris*

THÉÂTRE MICHEL, Paris 24-V-1921

*Les mammelle de Tiresias*

THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE,  
Paris 3-VI-1947

*Dialogues des Carmélites*

TEATRO ALLA SCALA, Milán 26-I-1957

*La voix humaine*

THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE,  
Paris 6-II-1959

# producciones líricas

## PRODUCCIONES LÍRICAS INTERPRETADAS EN EL TEATRO VILLAMARTA DE JEREZ desde su reapertura en noviembre de 1996

### ÓPERAS

AUTOR	TITULO	FECHA
Emilio Arrieta (1823-1894)	Marina (1871)	8 y 9-X-1999
Belá Bartók (1881-1945)	El castillo de Barbazul (1918)	15-V-2008
Vincenzo Bellini (1801-1835)	Norma (1831)	4 y 6-X-2007
Leonard Bernstein (1918-1990)	Trouble in Tahiti (1952)	2-IV-2005
Georges Bizet (1838-1875)	Carmen (1875)	22 y 24-XI-1996 (c) 19 y 21-I-2006 (v)
Tomás Bretón (1850-1923)	Los Amantes de Teruel (1889)	19 y 21-IX-1997 (c)
	La Dolores (1895)	18 y 19-IX-1998
Benjamin Britten (1913-1976)	El diluvio de Noé (1957)	7 y 8-XII-2007 (v) 13 y 14-XII-2008 (v)
Gaetano Donizetti (1797-1848)	El elixir de amor (1832)	13 y 15-VI-1997 29-IV y 1-V-2004 (v) 20, 22 y 24-I-2008 (v)
	Lucia de Lammermoor (1835)	19 y 2-IV-2001
	Don Pasquale (1843)	23-V-2000 22-I-2011
	La hija del regimiento (1840)	3 y 5-IV-2008 (v)
Georges Gerswin (1898-1937)	Porgy and Bess (1935)	4-XI-1998
Christoph W. Gluck (1714-1787)	Orfeo y Euridice (1762)	4-IV-2003
Charles Gounod (1818-1893)	Romeo y Julieta (1867)	17 y 19-I-2003 (v) 24 y 26-I-2008 (v)
Leos Janacek	Jenufa (1904)	7-II-2009
Johan Frederik Lampe (1703-1751)	The Dragon of Wantley (1737)	29-V-1997
Tomás Marco (1942)	Segismundo (2003)	27-XI-2004
Jules Massenet (1842-1912)	Manon (1884)	13 y 15-II-2004
Claudio Monteverdi(1567-1643)	L'Orfeo(1607)	1-XII-2007
Wofgang A. Mozart (1756-1791)	El rapto en el serrallo (1782)	18 y 20-II-1999 (v)
	Le Nozze di Fígaro (1786)	26 y 28-II-1998
	Don Giovanni (1787)	6 y 8-XII-1997 27 y 29-V-2005 (v) 21 y 23-I-2010 (v)
	La flauta mágica (1791)	9 y 11-II-2001 23, 25 y 27-V-2007 (v)
Jacques Offenbach (1819-1880)	Los cuentos de Hoffmann (1881)	3-II-2007
Manuel Penella (1880-1939)	Don Gil de Alcalá (1932)	18-XI-2000
Giacomo Puccini (1858-1924)	Le Villi (1884)	23-III-2007
	La Bohème (1896)	21 y 23-I-2000 1 y 3-VI-2006 6 y 8-VI-2002 25-VI-1999 21 y 23-I-2005
	Tosca (1900)	6 y 8-VI-2002
	Madama Butterfly (1904)	25-VI-1999
		21 y 23-I-2005

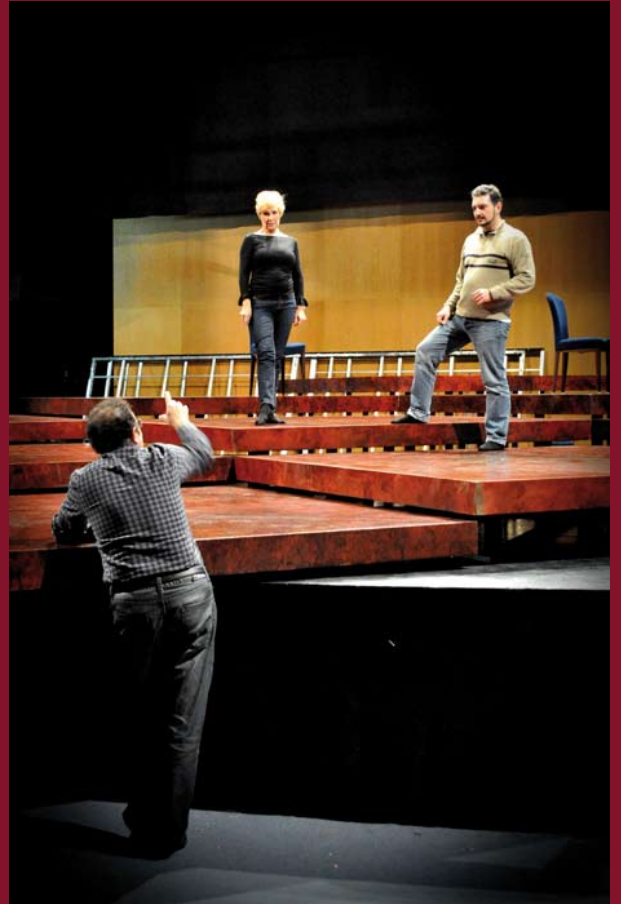
	Suor Angelica (1918)	14-X-2005
	Turandot (1926)	23 y 25-X-2008
Henry Purcell (1659-1695)	La reina de las hadas (1692)	16-X-1999
Gioachino Rossini (1792-1868)	La italiana en Argel (1813)	4 y 6-VI-2009 (v)
	El barbero de Sevilla (1816)	7 y 9-II-1997
		24 y 26-XI-2005
	La Cenicienta (1817)	1 y 3-X-2009
Dimitri Shostakovich (1906-1975)	La Nariz (1930)	5-II-2005
Piotr I. Tchaikovsky (1840-1893)	Eugene Oneguín (1879)	19 y 21-IV-2007
	La Dama de Picas (1890)	10-XII-2000
Giuseppe Verdi (1813-1901)	Nabucco (1842)	30-V y 1-VI-2003
	Macbeth (1847)	5 y 7-VI-2009 (v)
	Rigoletto (1851)	18 y 20-II-2000 (v)
		10 y 12-VI-2004 (v)
		16 y 18-XI-2006 (v)
	El Trovador (1853)	22 y 24-V-1998
		1 y 3-XI-2007 (v)
	La Traviata (1853)	26 y 28-VI-1998 (v)
		7 y 9-VI-2001 (v)
		5 y 7-XI-2004 (v)
		11 y 13-XI-2010 (v)
	Aida (1871)	15-I-1999
	Falstaff (1893)	28 y 30-VI-2009
Amadeo Vives (1871-1932)	Maruxa (1913)	17 y 18-IX-1999 (v)
Richard Wagner (1813-1883)	El holandés errante (1843)	12-II-2010

## ZARZUELAS

---

AUTOR	TITULO	FECHA
Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)	Los dos ciegos (1855)	14 y 15-XI-2002
	El niño (1859)	14 y 15-XI-2002
	El hombre es débil (1871)	14 y 15-XI-2002
	Mis dos mujeres (1855)	8-X-2004
	El barberillo de Lavapiés (1874)	2 y 3-X-1998
Tomás Barrera (1870-1938)	La señora capitana (1900)	1-XI-2003
y Joaquín Valverde, (hijo) (1875-1915)		
Tomás Barrera (1870-1938)	Emigrantes (1905)	1-XI-2003
y Rafael Calleja (1870-1938)		
Tomás Bretón (1850-1923)	Estudiantes y alguaciles (1877)	4 y 5-X-2002
	La verbena de la paloma (1894)	4 y 5-X-2002
Ruperto Chapí (1851-1909)	La bruja (1887)	2 y 3-XI-2001
	La revoltosa (1897)	3 y 4-X-1997
Federico Chueca (1846-1908)	La Gran Vía (1886)	27-IX-2008
	El bateo (1901)	3 y 4-X-1997
M. Fernández Caballero (1835-1906)	El dúo de la Africana (1893)	25 y 26-IX-1998
Gerónimo Giménez (1854-1923)	El barbero de Sevilla (1901)	25 y 26-IX-1998
y Manuel Nieto (1844-1915)		

Jacinto Guerrero (1895-1951)	Los gavilanes (1923)	1 y 2-X-1999
	El huésped del Sevillano (1926)	19 y 20-I-2007
	La rosa del azafrán (1930)	10 y 11-X-1997
Jesús Guridi (1886-1961)	El caserío (1926)	5 y 6-XII-2001
Pablo Luna (1879-1942)	El asombro de Damasco (1916)	13 y 14-X-2000
Vicente Lleó (1870-1922)	La corte del Faraón (1910)	21 y 22-IV-2006
Federico Moreno-Torroba (1891-1982)	Luisa Fernanda (1932)	9 y 10-X-1998
José Serrano 1873-1941)	La canción del olvido (1916)	5 y 6-X-2001 (v) 28 y 29-V-2010 (v)
Pablo Sorozábal (1897-1988)	Katiuska (1931)	22 y 23-IX-2000
	La del manojito de rosas (1934)	30-XI y 1-XII-1996 1-IV-2004
Reveriano Soutullo (1884-1932) y Juan Vert (1890-1931)	La tabernera del puerto (1936)	26 y 27-IX-1997
Amadeo Vives (1871-1932)	La leyenda del beso (1924)	3 y 4-X-2003
	Bohemios (1904)	7 y 8-II-2003
	La Generala (1912)	16 y 17-I-2004
	Doña Francisquita (1923)	15 y 16-IX-2006 (v) 30-V, 1 y 3-VI-2008 (v)



Imágenes de los ensayos con el director de escena José Luis Castro.



## ISABEL REY *soprano*

Dedicada en cuerpo y alma a su vocación, el canto, la música y el teatro, la soprano valenciana Isabel Rey ha sido internacionalmente reconocida por su exquisita técnica vocal y su refinada sensibilidad como intérprete: es una de las pocas artistas hispanas que ha tenido el honor de colaborar asiduamente con el Festival de Salzburgo y su carrera se distingue por una trayectoria que la ha llevado a debutar en las capitales más importantes del circuito operístico como Viena, Múnich, Hamburgo, Berlín, Zúrich, Londres, Edimburgo, Madrid, Barcelona, Valencia, París, Los Ángeles, Washington, Estocolmo, Atenas, Nueva York, Bruselas, Moscú, Tokio, Roma, Venecia o Ámsterdam.

Dueña de un amplio repertorio que abarca desde Monteverdi a Stravinsky, esta camaleónica cantante ha interpretado en dos décadas más de 55 óperas diferentes entre las que destacan *Le Nozze di Figaro*, *Lucia di Lammermoor*, *King Arthur*, *Così fan tutte*, *Alcina*, *Die Fledermaus*, *Die Zauberflöte*, *Rigoletto*, *Les Pêcheurs de Perles*, *Carmen*, *Don Pasquale*, *L'elisir d'amore*, *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Der Rosenkavalier*, *La Bohème*, *La Fille du Régiment*, *Dialogues des Carmélites*, *Pelléas et Mélisande*, *The Rake's Progress*, *Faust*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Die Königskinder* (Humperdinck) o *La Grotta di Trofonio*; siempre bajo la batuta de grandes directores como Harnoncourt, Nosedá, López Cobos, Welser-Möst, Koopman, Frühbeck de Burgos, Plasson, Viotti, Fischer, Marriner, Lombard, Zedda, Hager, Corboz, Christie, Minkowski, Biondi, Luisi o Maazel.

Desde hace dos años, y como consecuencia de la evolución natural de su voz, la artista ha decidido incorporar nuevos papeles a su ya extenso repertorio. Entre ellos, destaca la Amelia de *Simone Boccanegra* de Verdi y recientemente, en diciembre del 2010, la Amalia del verdiano *I Masnadieri*, ambos en la Ópera de Zúrich. Al mencionado coliseo suizo regresará en abril de 2011 para presentarse con otro título de Verdi que constituirá uno de sus más esperados debuts, el de Violetta, de *La Traviata* con Piotr Beczala, un personaje que Rey acogerá con especial ilusión.

Asimismo, durante el mes de marzo y abril, la soprano encarnará por primera vez a la protagonista de *Il Segreto de Susanna* de Wolf-Ferrari en una gira en que se ha iniciado en el Teatro Cervantes de Málaga y Arriaga de Bilbao y continuará en el Teatro Villamarta de Jerez y el Gran Teatro de Córdoba.

A su imparable carrera en el ámbito operístico, se une la de liederista, disciplina que cultiva desde muy joven y que le ha llevado a participar en las temporadas más prestigiosas de Europa dedicadas a este género. Destaca, además, su interés por la poesía, que se ha cristalizado en la edición de un libro con textos suyos –algunos de los cuales han sido convertidos en ciclos de canciones por los compositores Antoni Parera y Antón García Abril–, o su interés por el mundo de la enseñanza y el de la divulgación, habiendo impartido clases magistrales en el Conservatorio de Las Palmas, en los Cursos Internacionales de Zumaia (Guipúzcoa) y el pasado agosto en el Festival Pamplona en Clave de Música

Isabel Rey posee una amplia videografía con trabajos para Decca, Deutsche Grammophon, Warner, RTVE Música, Arthaus, TDK y Discmedi, en la que aparece interpretando algunos de sus más grandes éxitos junto a intérpretes de la talla de Juan Diego Flórez, José Carreras o Leo Nucci. Es colaboradora de la Fundación José Carreras para la lucha contra la leucemia y patrona de la Fundación Clarós contra la sordera profunda.



## JAVIER FRANCO *barítono*

Nace en La Coruña. Comienza sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde continúa hasta 1998. Ese mismo año ingresa en el Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona. Asiste, además, a cursos de perfeccionamiento con Alfredo Kraus, Carmen Bustamante, Renato Bruson y Dolora Zajick.

Ha sido galardonado en diversas ocasiones: Segundo Premio en el Concurso Internacional Francisco Alonso de Madrid; Primer Premio en el Luis Mariano de Irún; Segundo Premio Plácido Domingo a la Mejor Promesa Española; y Premio del Público en el Viñas de Barcelona. Ha sido también finalista en el Concurso Belvedere de Viena en 2001.

Ha trabajado en teatros como el Liceu de Barcelona, Verdi de Sassari, Auditorio Buero Vallejo de Guadalajara, Bijloke Concert Hall de Gante (Bélgica), Auditorio de La Coruña, Zarzuela de Madrid, São Carlos de Lisboa, Campoamor de Oviedo, Comunale de Bolonia, Teatro Real de Madrid, Auditorio Nacional de Madrid, Verdi de Salerno, Biwako Hall de Otsu y Bunkamura Orchard Hall de Tokio.

Ha cantado con Renato Palumbo, Steven Mercurio, Roberto Tolomelli, Reynald Giovaninetti, Jesús López Cobos, Gómez Martínez, Ramón Torrelledó, José Luis Temes, Maurizio Benini y Nir Kabaretti, entre otros.

Entre sus actuaciones más importantes cabe destacar, *Il Trovatore* (Conte di Luna) en Italia; *Le Villi* (Guglielmo) en el Liceu de Barcelona; *Manon* de Massenet (Bretigny) y *Faust* (Valentin) en el Auditorio de La Coruña; *Jugar con fuego* de Barbieri (Marqués de Caravaca) en el Teatro de la Zarzuela de Madrid; *Il Barbiere di Siviglia* (Figaro) en el Teatro São Carlos de Lisboa; *La Traviata* en el Liceu de Barcelona; *Babel 46* de Montsalvatge en el Teatro Real de Madrid; *Lakmé* de Delibes (Frédéric) en el Campoamor de Oviedo; *La del manojo de rosas* de Sorozábal (Joaquín); *La rosa del azafrán* de Guerrero (Juan Pedro) y *La Fattucchiera* de Vicente Cuyás en el Liceu de Barcelona; *Andrea Chénier* (Fleville) en el Comunale de Bolonia; *Maratón Bellini* en el Liceu de Barcelona; varios conciertos de zarzuela en el Campoamor de Oviedo y en el Auditorio Nacional de Madrid; *Il Trovatore* y *Luisa Miller* en Tokio, con el Teatro San Carlo de Nápoles; *La Bohème* (Marcello) en el Teatro Sociale de Rovigo (Italia) y en La Coruña; *Le Villi* en Jerez de la Frontera; y *Marina* (Roque), de E. Arrieta, en Palma de Mallorca.

Javier Franco ha debutado también en *Roberto Devereux* (Duca di Nottingham), *La Rondine* (Rambaldo), *Pagliacci* (Silvio), *Luisa Miller* (Miller), *Traviata* (Germont), *Carmina Burana*, *El centro de la tierra* (Gran Sacerdote), *El retablo de Maese Pedro* (Don Quijote), *Don Pasquale* (Dottore Malatesta).

Sus últimas actuaciones le han llevado a Oviedo (Renato en *Ballo in Maschera*), Pamplona (Valentín en *Faust*), Oviedo (Juan en *Los gavilanes*) y Murcia (Lord Enrico en *Lucia di Lammermoor*).



### NIGEL LEACH *actor*

Nigel Leach estudió Arte Dramático en el Westminster College de Londres y en la prestigiosa Royal Academy of Dramatic Art.

En su dilatada carrera como actor, ha trabajado en el West End de Londres protagonizando obras como *Love in a village*, dirigido por Jeff Clarke o *Heaven's up* bajo la dirección de Wendy Toye, entre otros muchos títulos.

En la gran pantalla, ha protagonizado dos películas de Bharat Nalluri, *Killing Time* y *Pressganged*. Con Steven Spielberg trabaja en *El imperio del sol*, dando vida a Denton Krane, y con Ridley Scott interpreta Hospitalier Clerk en *El reino de los cielos*.

También ha trabajado en series de televisión para la BBC, Thames TV, en algunas de ellas en el rol de protagonista como *Strangers and Brothers* o *Home to roost*.



### ELISABETE MATOS *soprano*

Elisabete Matos nació en Braga (Portugal), donde cursó estudios de canto y violín. Becada por la Fundación Gulbenkian, se trasladó a España para completar su formación con Ángeles Chamorro, Marimí del Pozo, Félix Lavilla, Ángeles Chamorro y Miguel Zanetti.

Tras su debut en la Ópera de Hamburgo como Donna Elvira en *Don Giovanni* y Alice Ford en *Falstaff*, participó en 1997 en los actos inaugurales del Teatro Real de Madrid, interpretando Marigaila en el estreno mundial de *Divinas palabras* de Antón García Abril junto a Plácido Domingo. Inmediatamente Domingo la invita a debutar en el rol de Dolly en la Washington Opera en una nueva producción de *Sly de Wolf* Ferrari, junto a José Carreras como protagonistas. Tras su estreno, ha

vuelto a cantar este rol en el Teatro Regio de Turín, en Japón con la Washington Opera y en la Ópera de Roma, esta vez contando con Plácido Domingo como compañero en escena.

Ha interpretado, entre otros papeles, Chimène en *Le Cid* de Jules Massenet en el Teatro de la Maestranza de Sevilla y en la Washington Opera, la protagonista en *Margarita la tornera* (ambas junto a Plácido Domingo) en el Teatro Real; Elsa en *Lohengrin* en su debut en el Liceo de Barcelona; Mimí en *La Bohème* de Puccini en el Teatro Sao Carlos de Lisboa; *La voix humaine* en la Maestranza; *Zaza* en el Teatro Regio de Torino y en la Opera de Nice; Elisabetta en una nueva producción de *Don Carlo* en el Teatro Real de Madrid y en Palermo; Amelia Grimaldi en *Boccanegra*, *Tosca* y *La battaglia di Legnano* en el Massimo Bellini de Catania; Freia de *Rheingold* en Turín, Ópera de Roma y Liceo de Barcelona; el rol homónimo de *Suor Angelica* en el Palau de Valencia; *Tosca* en la Fenice de Venecia, en Chipre con la Arena de Verona, en Oporto, Messina y el Festival de Macerata; *La vida breve* en Lisboa, Amelia de *Simon Boccanegra* en el Teatro Real, *Walküre* (Sieglinde) en el Maestranza de Sevilla, Sao Carlos de Lisboa y Liceu; Senta de *El holandés errante* en Nápoles y *Katia Kavanova* y *Els Pirineus* en el Liceo de Barcelona.

En 2004 hizo su estreno como Madame Lidoine en *Diálogo de Carmelitas* en La Scala de Milán. Más tarde, cantó el rol protagonista de *La Dolores* en el Teatro Real de Madrid, Guttrune (*Goetterdämmerung*) y Rosa (*Gaudi*) en el Liceo de Barcelona, Amelia de *Ballo in maschera* en Nápoles y Bari, *Tosca* en Messina y Tokio, Elvira de *Don Giovanni* en el Palacio de Festivales de Cantabria, Condesa de *Capriccio* en Sao Carlos de Lisboa, *Tosca* y *El holandés errante* en el Maestranza de Sevilla.

Los últimos roles sumados a su repertorio han sido: Santuzza de *Cavalleria Rusticana* en el Sao Carlos de Lisboa y Nápoles, Abigaille (*Nabucco*) en Toulon; Norma de la ópera homónima en el Festival de Mérida y Teatro Villamarta de Jerez; Elisabeth de *Tanhäuser* en el Liceo de Barcelona; y los roles homónimos de *Ifigenia en Taurige* en el Campoamor de Oviedo y *Gioconda* en Tokio. En la Ópera Nacional del Rhin ha interpretado por primera vez el papel de Lady Macbeth y ha encarnado a Isolda (*Tristán e Isolda*) en el Teatro Campoamor de Oviedo.

Tras su éxito como Minnie (*La Fanciulla del West*) en el Metropolitan de Nueva York y como Abigaille (*Nabucco*) en Roma –bajo la batuta de Riccardo Muti–, entre sus próximos compromisos figuran *Tosca* en Santiago de Chile, *Turandot* en Las Palmas y *Macbeth* en el Festival de Salzburgo y Metropolitan.

Elisabete Matos ha sido nombrada Oficial de la Orden del Infante Don Enrique por el Presidente de la República Portuguesa y la Medalla de Oro al Mérito Artístico de la ciudad de Guimaraes. En Italia le ha sido concedido el prestigioso Premio Internacional Lyons de la Lírica.



### LORENZO RAMOS *director musical*

Nacido en Viena, es licenciado en dirección de orquesta y diplomado en dirección coral por la Escuela Superior de Música de Viena. Ha participado activamente en diversos cursos de dirección con profesores tan prestigiosos como Eric Ericson y Helmut Rilling. Es uno de los cuatro directores españoles seleccionados por el Teatro Real para participar en el taller de dirección impartido por Daniel Barenboim en julio de 2003. Como docente ha impartido un curso de dirección para jóvenes directores en el marco de la JONDE en enero de 2006.

A lo largo de su carrera ha desempeñado diversos cargos: de 2001 a 2004, director titular de la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid; de 2003 a 2005, director del Coro Nacional de España; y, desde 2008,

director musical de la Temporada Lírica del Teatro Cervantes de Málaga.

Ha desarrollado una intensa actividad artística en España, dirigiendo las principales agrupaciones orquestales y corales del país: Orquesta y Coro Nacionales de España, Joven Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, Sinfónica de Madrid, Sinfónica de Euskadi, Orfeón Donostiarra, Sinfónica de Galicia, Tenerife, Principado de Asturias y Castilla y León, Orquesta y Coro Filarmónicos de Gran Canaria, Orquesta Ciudad de Granada, Filarmónica de Málaga, Orquesta de Cámara Ciudad de Málaga, Orquesta de Córdoba, Orquesta de Cámara Andrés Segovia, Orquesta Clásica de Madrid, Cámara XXI y Modus Novus.

En el extranjero ha dirigido a la Gewandhausorchester Leipzig, Hamburger Symphoniker, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestre Symphonique Région Centre Tours, Orchestre Symphonique de Mulhouse y el Coro de Cámara Eslovenio.

Ha participado en Art Camera Wien (Viena), Festival Internacional de Música (Torroella de Montgri), Festival Are-More (Vigo), Festival Arte Sacro (Madrid), Ciclo de Música Contemporánea (Málaga), Festival Internacional de Música Contemporánea (Alicante), Festival de Zarzuela de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria), Festival de Teatro Lírico Español de Asturias (Oviedo), Otoño Musical Soriano, Festival Cervantino de Guanajuato y Veranos de la Villa (Madrid).

Ha colaborado regularmente con el Teatro de la Zarzuela en *Pan y toros*, *La bruja*, *La venta de Don Quijote* y *El retablo de Maese Pedro*, así como en *Música clásica*, primera producción de Dominicos de Zarzuela en Familia y funciones pedagógicas del citado teatro madrileño. Dicha producción inaugura, bajo su dirección, la Temporada Lírica del Teatro Cervantes de Málaga, en la que también ha dirigido *Cádiz de Chueca*, *Don Pasquale* y *Carmen*. Asimismo, ha dirigido producciones de *El barberillo de Lavapiés*, *Doña Francisquita* y *La del manojo de rosas*. Ha colaborado, además, con solistas de prestigio internacional como Teresa Berganza, Ainhoa Arteta, Nancy Fabiola Herrera, Isabel Rey, Ofelia Sala, José Bros, Asier Polo, Mischa Maisky, Anatol Ugorsky, Nelson Freire o Lang Lang...

En 2006 recibe una invitación personal de Riccardo Chailly para debutar en Alemania, en la Ópera de Leipzig, al frente de la Gewandhausorchester, dirigiendo una nueva producción del Ballet de la Ópera de esta ciudad –*Drei mal genial*– y repite esta experiencia con la obra *Shakespeare made in Leipzig*. En 2007 debuta en el Teatro Real, dirigiendo el estreno nacional (en tiempos modernos) de *Il Tutore Burlato*, en conmemoración del segundo centenario de Martín y Soler. Inicia con *La flauta mágica* su etapa como director musical de la Temporada Lírica del Teatro Cervantes de Málaga.



## JOSÉ LUIS CASTRO *director de escena*

Nació en Sevilla, donde realiza estudios en la Escuela de Arte Dramático. Su trayectoria profesional discurre por distintas actividades: productor teatral, director de escena de teatro, ópera y danza, diseño de escenografía, producción de espectáculos, director y gestor de teatros públicos.

En 1982 comienza a colaborar en la creación de diferentes compañías de teatro en la ciudad de Sevilla. Consolida esta actividad creando la Compañía de Teatro El Globo, donde se dedica al estudio, análisis y la depuración de las corrientes expresivas del momento. Desde esta compañía también produce espectáculos de otros grupos teatrales, el más significativo es el espectáculo *Pay Pay*, con el conocido actor Pepe Rubianes, que posteriormente se consagra como actor en solitario.

Además de sus trabajos con la Compañía de Teatro El Globo, destaca *Fantasia para un juguete roto*, en el que también colabora en la realización del guión y en la escenografía. Se realizan más de mil funciones y representa a España en el Festival Internacional de Teatro de Avignon. Ha colaborado en otros espectáculos como *Testamento andaluz*, poema musical interpretado por Antonio Gala y Manolo Sanlúcar. Ha sido el director escénico de *El cerdo*, protagonizada por Juan Echanove, y *Tierra adentro*, con Cristina Hoyos.

Como director de escena, ha trabajado para el Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Teatro de los Sueños (Diputación de Valencia), Centro Andaluz de Teatro, así como en la Gala Lírica Inaugural en el Teatro de la Maestranza, con Montserrat Caballé, Plácido Domingo, José Carreras, Teresa Berganza, Pilar Lorengá, Alfredo Kraus y Josep Pons, entre otros. Como director de ópera ha dirigido en los teatros de Sevilla, Bilbao, La Coruña, Pamplona, Jerez, S. Tetien y Toulouse (Francia), Avange y Ginebra (Suiza), Catania y Torredelago (Italia), Washington, Tokio.

En 1987 es llamado por el Ayuntamiento para dirigir el Teatro Lope de Vega de Sevilla después de su restauración, único teatro público de la ciudad en ese momento. A partir del año 1989, compagina la dirección del Teatro Lope de Vega con la puesta en marcha, organización y dirección de un espacio singular del Teatro Municipal Alameda, recuperado por el Ayuntamiento de Sevilla como espacio teatral. El teatro se destina a realizar una programación complementaria al Lope de Vega.

Durante la Exposición Universal de 1992 en Sevilla es requerido por los responsables de la organización de este evento para hacerse cargo de la programación de teatro que se realizó durante seis meses y donde se dieron citas las compañías e instituciones más emblemáticas: Royal Shakespeare Company, Comedie Française, Drammaten Stockholm, Piccolo Teatro de Milán.

Desde 1994 hasta septiembre de 2004 dirige el Teatro de la Maestranza de Sevilla que se convierte desde ese momento en el teatro musical más representativo de la ciudad y de la comunidad autónoma, dada su capacidad y su amplia programación en la que se ha integrado música, danza y ópera. En este espacio escénico se realiza también la programación anual de la Orquesta Sinfónica de la ciudad.

Entre los objetivos que se acometen desde un principio, está el promover una afición a la música y a la ópera desde un teatro público, creando para ello una programación estable y continuada. Durante estos años se han realizado, además, producciones propias que han favorecido la proyección del teatro y de la ciudad de Sevilla en otros teatros y ciudades del mundo. *La Bohème* y *Macbeth* son algunos de sus últimos trabajos en el campo de la ópera.



## LORENZO CAPRILE *vestuario*

Estudia en el Fashion Institute of Technology de Nueva York y en el Politécnico Internacional de la Moda de Florencia. Además, es licenciado en Lengua y Literatura por la Universidad de Florencia.

A partir de 1986 empezó a trabajar para distintas firmas italianas y españolas de tan reconocido prestigio como son Ratti, Lancetti, Grupo Financiero Tessile, Cadena y Lienzo de los Gazules. Actualmente, tiene su propio taller y es, sin duda, uno de los modistos españoles de mayor trayectoria internacional.

Aficionado a las artes desde niño, ha colaborado como figurinista en los cortos *Los amigos del muerto* (Iciar Bollain, 2005), *Todas* (José Martret, 2007) y *Test* (Marta Aledo y Natalia Mateo, 2007); en la película *La*

*dama boba* (Manolo Iborra, 2006); en las obras de teatro *As Bees in Honey Drown* (Douglas Carter Beane, 2007), *La ilusión* (Pierre Corneille-Tony Kushner, 2007), *El perro del hortelano* (Lope de Vega, 2007); y para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina, 2006), *Las bazarrias de Belisa* (Lope de Vega, 2007), *Las manos blancas no ofenden* (Calderón de la Barca, 2008), *La estrella de Sevilla* (Lope de Vega, 2009) y *La moza de cántaro* (Lope de Vega, 2010). Ha trabajado también para los ballets *Amargo* (Rafael Amargo, 2005) y *Rojo y rosa* (Agustín Carbonell “El Bola”, 2010) y en las óperas *Il Re Pastore* (Mozart, 2007) en el Festival de Ópera de A Coruña, *Orpheus* (Monteverdi, 2007) en el Festival Internacional de Santander y *Rigoletto* (Guiseppe Verdi, 2009) en el Teatro Real de Madrid.

Ha recibido numerosos premios, como el del Festival Solidario de Cine Español de Cáceres, el Clásicos de Almagro (2008), por su trabajo en *Las manos blancas no ofenden*; el ACE AWARDS (New York Association of Latin Entertainment Critics) en 2007 por *La dama boba*; el ADE (Scenic Designers Association) en 2006 por *Don Gil de las calzas verdes*; el Biznaga de Plata en el Festival de Málaga por *La dama boba* y el del Instituto de Moda de la Politécnica de Florencia. En 2004 recibe el más prestigioso de la moda española, el de Mejor Diseñador del Año otorgado por la revista *Telva*.



## ALBERT FAURA *iluminación*

Nace en Barcelona y estudia iluminación en el Institut del Teatre de la misma ciudad. Posteriormente, realiza un curso internacional de iluminación organizado por el British Council en Londres. Como iluminador, ha trabajado en teatro, ópera, música, danza y exposiciones.

Ha colaborado con directores y coreógrafos como Nuria Espert, Adolfo Marsillach, Josep Maria Flotats, Nicolas Joel, Sergi Belbel, Alfredo Arias, Ferran Madico, Frédéric Alagna, La Fura dels Baus, Rosa Novell, Jordi Savall, Josep Maria Mestres, Joan Font, Frederic Amat, Joan Ollé, Abel Folch, Gilbert Deflo, Cesc Gelabert, Ramon Oller y Bigas Luna, entre otros, y en grandes teatros como Centro Dramático Nacional, Teatro Real, Teatre Nacional de Catalunya, Focus SA, Fundació del Gran Teatre del Liceu, Teatro Filarmónico de Verona, Teatro de la Zarzuela, Festival de Peralada, Festival Grec de Barcelona, Festival Ruhr Triennale, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Maggio Musicale de Florencia, Colón de Buenos Aires, Ópera Nacional de París, Houston Grand Opera, Grand Théâtre de Genève y Opera de La Coruña.

A pesar de su juventud, ha sido ya galardonado con dos premios Butaca, dos premios Max y con el Premio de la Crítica de Barcelona durante dos años seguidos.

**FLAUTAS**

Frederick Ghijselinc  
 Juan A. López  
 Helmut Taitl

**OBOES**

Nicholas Harcourt-Smith  
 José Ballester

**CLARINETES**

Martín Blanes  
 Emilio Montoya  
 Vicente Navasquillo

**FAGOTES**

Antonio Lozano  
 Tania García

**TROMPAS**

Alexander Gueorguiev  
 José Luis Carro  
 Gregorio Gómez  
 Ana Blanco

**TROMPETAS**

David Llavata  
 Steven Craven

**TROMBONES**

José Martínez  
 Gregorio Sánchez  
 Rubén Pérez

**TUBA**

Sergio Rey

**VIOLINES I**

Josef Horvath  
 Nicolae Faureanu  
 Elena Pantchenko  
 Julius Horvath  
 Danut Blejeru  
 Jaroslav Copak  
 Francisco J. Fernández  
 Daniela Basno

**VIOLINES II**

Gueorgy Panyushkin  
 Vladimir Tokar  
 Raquel Pascual  
 Bozena Mraka  
 Roman Sotola  
 Raúl Baixauli

**VIOLAS**

Elena Cheburova  
 Li Hong Chuan  
 Igor Koulakov  
 Esther García  
 Claudia Lappus

**VIOLONCHELOS**

Tilman Marenholz  
 Carlos González  
 Robert Pytel  
 Eugenia Silguero

**CONTRABAJOS**

Szabolcs Korkos  
 Elizabeth Fokkelman

**PERCUSSION**

Leopoldo Saz  
 Arturo Serra  
 Serguei Trishankov

**PIANO/CELESTA**

Miguel A. Leiva

**ARPA**

Laura Vidouta

## ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA

### Edmon Colomer, director titular y artístico

La Orquesta Filarmónica de Málaga dio su concierto inaugural el 14 de febrero de 1991. Nació entonces como Orquesta Ciudad de Málaga, un consorcio entre el Ayuntamiento de Málaga y la Junta de Andalucía, y que respondía a la convicción de que una ciudad como Málaga debía contar con una gran orquesta sinfónica.

A lo largo de todos estos años ha mantenido el compromiso de ofrecer a la ciudad música de calidad, junto a los mejores directores y solistas del panorama nacional e internacional. En su programación comparten protagonismo las principales obras del repertorio internacional junto a otras apuestas más arriesgadas, sin olvidar los estrenos, en un constante y difícil equilibrio entre lo conocido y plenamente aceptado, y la novedad. Al frente de la Orquesta, y su proyecto, cuatro directores titulares han imprimido su propia personalidad: Octav Calleya, Odón Alonso, Alexander Rahbari y Aldo Ceccato. Entre los directores invitados encontramos grandes nombres: Jesús López Cobos, Sergiu Comissiona, Rafael Frühbeck de Burgos, Krzysztof Penderecki, entre otros. Tampoco han faltado los solistas de reconocido prestigio: Alicia de Larrocha, Boris Belkin, Alfredo Kraus, Joaquín Achúcarro, Montserrat Caballé, Ainhoa Arteta, Carlos Álvarez, etc. Actualmente, ostenta la dirección titular y artística el maestro Edmon Colomer.

Pero la Orquesta -denominada Orquesta Filarmónica de Málaga a partir de su X aniversario- ha creído fundamental no limitar su actividad a la programación de abono y ha desplegado entusiasmas propuestas paralelas. Además de grabaciones en CD de repertorios de índole muy diversa, y con distintos maestros, hay que destacar la organización del Festival de Música Antigua así como el del Ciclo de Música Contemporánea, especialmente dedicado a la música española de nuestro tiempo, que han ido creciendo año tras año. A ello se suma un Ciclo de Música de Cámara, paralelo a su programación sinfónica de abono.

Tampoco se descuida la indispensable tarea de formar al público del futuro, y a ello están destinadas las actividades didácticas, en colaboración con el área de Educación del Ayuntamiento de Málaga.

La Orquesta Filarmónica de Málaga ha cosechado también importantes éxitos en los más renombrados teatros y festivales de nuestro país, así como en varias giras europeas que le han llevado a Suecia, Grecia, Eslovaquia, República Checa y Alemania.

El Ayuntamiento de Málaga le ha otorgado el “Premio Málaga” a la mejor labor musical del año 2001 y la Empresa M Capital su Premio de Cultura, entre otras distinciones de diversas entidades asociadas a la cultura a nivel provincial y nacional.

La SGAE ha concedido a la Orquesta un premio especial en 2007 en reconocimiento a la labor desarrollada en pro de la música española contemporánea.



## MARC HEILBRON FERRER

Nace en Barcelona en 1972, es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y doctor por la Universidad de Bolonia, becado por el Real Colegio de España. Fue fundador y redactor jefe de la revista *Ópera Actual*. Ha trabajado en el Gran Teatre del Liceu y ha sido investigador contratado del Departamento de Musicología del CSIC. Ha participado en proyectos de investigación nacionales e internacionales entre los cuales European Life in Europe 1600-1900 de la European Science Foundation. Ha publicado artículos de investigación sobre temas de dramaturgia musical. Es coautor de *Història de l'Òpera Italiana*, *Discoteca ideal de la òpera* y editor de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* de Mariano Rodríguez de Ledesma.

Actualmente es profesor de Historia general de la música y de Historia de la Ópera en la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña).

Conferencia patrocinada por



ACTIVIDADES PROGRAMADAS  
POR



con motivo de la producción  
de *El secreto de Susanna*

y  
*La voz humana*

VIERNES, 25 DE MARZO A LAS 20,30 HORAS

---

Conferencia a cargo de Marc Heilbron, crítico musical y escritor

Lugar: Bodega San Ginés en la sede del Consejo Regulador de Jerez

Avda. Alcalde Álvaro Domecq, 2. Jerez

Conferencia patrocinada por:



Con la colaboración de:



VIERNES, 1 DE ABRIL A LAS 12,30 HORAS

---

Presentación del libreto-programa de *El secreto de Susanna / La voz humana*

Lugar: Sala ArteaDiario de Diario de Jerez. C/ Patricio Garvey s/n. Jerez

Libreto patrocinado por:



Editado por:



Realizado por:





XV TEMPORADA 10/11

# Teatro Villamarta

CENTRO LÍRICO DEL SUR  
JEREZ

2 DE OCTUBRE

Réquiem G. VERDI

19 DE FEBRERO

El cazador furtivo  
C.M. VON WEBER

21 DE OCTUBRE

Joaquín Achúcarro

24 DE MARZO

Javier Perianes

11 Y 13 DE NOVIEMBRE

La Traviata G. VERDI

2 DE ABRIL

La voz humana F. POULENC

22 DE ENERO

Don Pasquale G. DONIZETTI

El secreto de Susana  
E. WOLF-FERRARI

27 DE ENERO

Josep Colom

7 DE ABRIL

Judith Jáuregui

10 DE FEBRERO

Rosa Torres-Pardo

28 DE ABRIL

Diego Ares

2 Y 4 DE JUNIO

Carmen G. BIZET

CENTRO LÍRICO DEL SUR  
es un proyecto de la



Fundación Teatro Villamarta  
Ayuntamiento de Jerez

Promotor y  
Patrocinador general



Ayuntamiento de Jerez

Copatrocinador de la  
Temporada Lírica



JUNTA DE ANDALUCÍA  
Comunidad de Cultura

Colaboradores de la  
Temporada Lírica



TIO PEPE

Diario de Jerez



Radio JEREZ

# Fundación Teatro Villamarta

## PRESIDENTA

PILAR SÁNCHEZ MUÑOZ (ALCALDESA DE JEREZ)

## PATRONOS

M<sup>a</sup> DOLORES BARROSO VÁZQUEZ (Vicepresidenta)

FRANCISCO LEBRERO CONTRERAS

JUAN MANUEL GARCÍA BERMÚDEZ

AINHOA GIL CRUZ

JUAN SALGUERO TRIVIÑO

JOSÉ GALVÍN EUGENIO

JUAN ROMÁN SÁNCHEZ

JOSÉ CARLOS SÁNCHEZ BENÍTEZ

## SECRETARIA

MARÍA DEL MILAGRO PÉREZ PÉREZ

## GESTIÓN

DIRECTOR GENERAL: FRANCISCO LÓPEZ GUTIÉRREZ

DIRECTORA GERENTE: ISAMAY BENAVENTE FERRERA

# Créditos

## LIBRETO

Coordinación: José Luis de la Rosa (La Arcadia-Jerez)

Estructuración del libreto: La Arcadia-Jerez

Traducción: Rosalía Gómez

Diseño gráfico: Viqui R. Gallardo

Ilustración de cubierta: Moisés Buitrago (La Arcadia-Jerez)

Maquetación: Teatro Villamarta

Patrocinadores:

González & Byass, Alfonso catering

Editado por: Diario de Jerez

Impreso por: Ingrasa

Colabora: Marc Heilbron Ferrer

## ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Conferencia de Marc Heilbron Ferrer

patrocinada por:



Con la colaboración de:



El espectáculo tiene una duración aproximada de dos horas con intermedio.

Nuestro agradecimiento a todas las personas y entidades que han participado con su colaboración y patrocinio en este libreto.