

Romeo y Julietta

Nacho
Duato

Sergei Prokofiev



TEATRO REAL

FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

ABRIL

VICTORIO & LUCCHINO
SEVILLA



Se siente en tí





TEATRO REAL

Temporada

98·99

.....
FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

GIVENCHY

ORGANZA

"QUELQUE CHOSE EN MOI D'ETERNEL"



ORGANZA GIVENCHY

ROMEO Y JULIETA

...

Ballet en cuatro actos y nueve escenas
(Versión en dos actos)

Música de Sergei Prokofiev
Coreografía de Nacho Duato

Libreto de Sergei Radlov, Adrian Piotrovsky, Leonid Lavrovsky y
Sergei Prokofiev, basado en la obra de William Shakespeare

Estrenado en Brno, Checoslovaquia, el 30 de diciembre de 1938

Producción de la Compañía Nacional de Danza (1998)



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
INAEM



TEATRO REAL

.....

Domingo, 13 de septiembre de 1998

Lunes, 14 de septiembre de 1998

Martes, 15 de septiembre de 1998

Miércoles, 16 de septiembre de 1998

Jueves, 17 de septiembre de 1998

Viernes, 18 de septiembre de 1998

Todas las funciones comienzan a las 20,00 horas.

.....

El Teatro Real desea mostrar su más sincero reconocimiento

MECENAS



**OCASO
SEGUROS**

PATROCINADORES



Telefónica



CAJA MADRID

Ayuntamiento de Madrid

PROTECTORES



.....

a las siguientes empresas, instituciones y personalidades

COLABORADORES



Feria de
Madrid

EL  MUNDO



ERICSSON 



BENEFACTORES



Fundación y Asociación de Amigos
de la Ópera de Madrid



GlaxoWellcome

Aegon

Sra. D^a Ana Alonso

Campofrío

Banco Central Hispano

Cesce

El Corte Inglés

Excmo. Sr. D. Alfonso Escámez López

Sr. D. Iñaki Gabilondo

Gas Natural

Indra

Instalaciones y Proyectos de Telecomunicación

KPMG Peat Marwick

Excmo. Sr. D. Luis Martí Mingarro

Mediaplanning

Merrill Lynch

Nummaria

Peris Hermanos

Sr. D. Leopoldo Rodas Castañé

Laboratorio Farmacéutico Rovi

Sanchis y Asociados

Sarte Audio Elite

S.B.C. Warburg España

Laboratorios Serono

Siemens

Sopec

Txofa

Urbis

Sr. D. José Luis Várez Fisas

Sra. D^a Concha Velasco



**ESTA POSICION SE LLAMA
"LAS SEIS EN PUNTO".**

**PARA EL ROLEX DE SYLVIE GUILLEM
SON LAS CINCO HORAS, CINCUENTA
Y OCHO MINUTOS Y DIECISIETE
SEGUNDOS, EXACTAMENTE.**



Todos y cada uno de los movimientos que Sylvie Guillem realiza en escena destilan elegancia y precisión. Pero para esta primera bailarina tan expresiva, la técnica pura y simple no es suficiente. Como tampoco lo es para su Rolex Lady Datejust, cuya máquina es, en sí misma, una obra maestra de la precisión técnica. Todas sus piezas son pulidas con exquisita minuciosidad hasta que brillan como si fueran joyas, aunque nunca se lleguen a ver, ya que están selladas dentro de la caja Oyster. Todo forma parte de la pasión por la perfección que comparten tanto los que hacen los Rolex Oyster como los que eligen llevarlos.


ROLEX
of Geneva





Desde 1845
ANSORENA
JEWELRY

ALCALÁ, 52 • MADRID 28014 • 91 532 85 15 - 16

Índice

• • • •

ROMLO Y JULIETA

- 11 Ficha Artística
- 13 Sinopsis

ARTÍCULOS

- 15 Nacho Duato: "Mi *Romeo y Julieta*"
- 18 Jesús Trujillo: "El triunfo de la voluntad sobre los condicionamientos"
- 32 Luis Enrique de Juan: "*Romeo y Julieta* en música"
- 40 Manuel Ángel Concejero: "*Romeo y Julieta*, patrimonio de la humanidad"
- 48 Jesús Trujillo: "Discografía"

LECTURAS

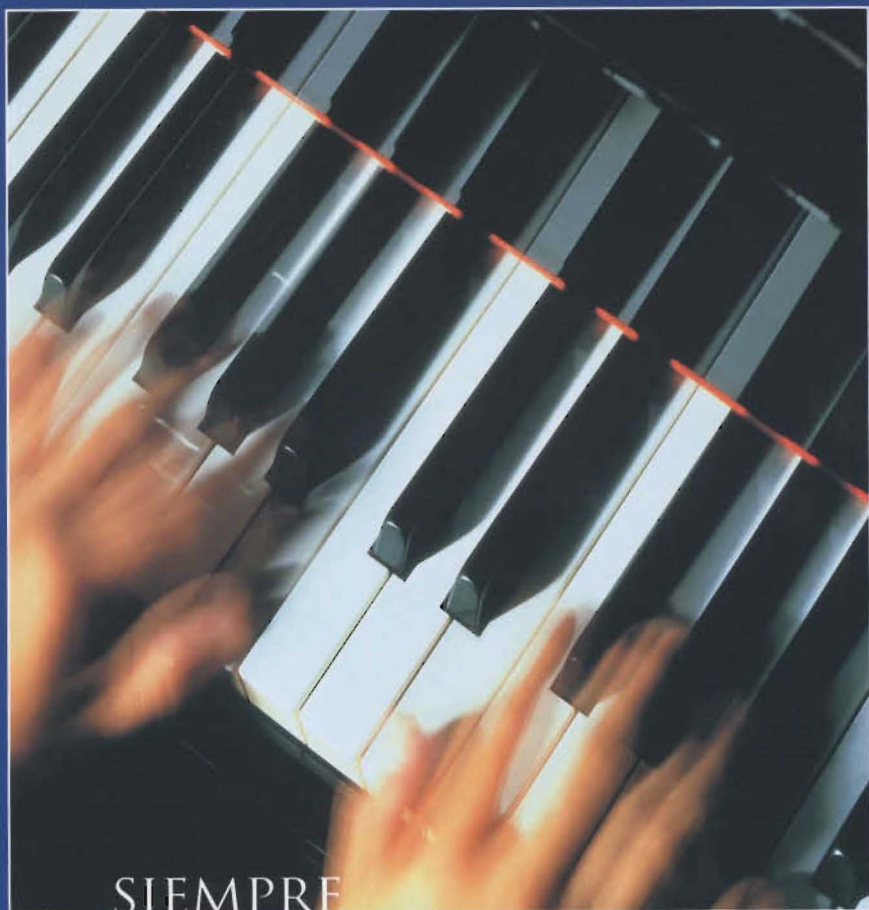
BIOGRAFÍAS

FICHAS ARTÍSTICAS

- 78 Orquesta
- 80 Ballet

ANUNCIANTES

- | | |
|---------------------------|-------------------------------|
| Interior de portada | Puig |
| 2 | Givenchy |
| 6 y 7 | Rolex |
| 8 | Ansorena Joyeros |
| 10 | Sopec (Banco Central Hispano) |
| 14 | Hazen |
| 61 | Chanel |
| 71 | Costa Cruceros |
| 74 | Dupont |
| 77 | Yves Saint-Laurent |
| 79 | Dior |
| 81 | Halloween |
| 86 | Ebel |
| Interior de contraportada | Barclays |
| Contraportada | Lexus |



SIEMPRE
ENCONTRARÁ
EN NOSOTROS
UN INSTRUMENTO DE APOYO



ROMEO Y JULIETA

Ballet en cuatro actos y nueve escenas
(Versión en dos actos)

MÚSICA

Sergei Prokofiev (1891-1953)

COREOGRAFÍA

Nacho Duato

LIBRETO

Sergei Radlov • Adrian Piotrovsky
Leonid Lavrovsky • Sergei Prokofiev

EQUIPO ARTÍSTICO

Dirección musical	Pedro Alcalde
Idea original de escenografía, vestuario e iluminación	Nacho Duato
Diseño de escenografía	Carles Pujol y Pau Rueda
Diseño de vestuario	Lourdes Frías
Diseño de iluminación	Nicolás Fischtel, sobre un primer trabajo de Miguel Ángel Camacho

INTERPRETES

Julieta	Mar Baudesson
Romeo	Kim McCarthy
Madre de Julieta	Lesley Telford
Padre de Julieta	Thomas Klein
Mercutio	Luis Martín Oya
Tybalt	Patrick de Bana
Nodriza	Yoko Taira
Paris	José Cruz
Benvolio	Sebastien Mari
Capuletos	Luisa María Arias, Emilija Jovanovic, Ana María López, Ruth Maroto, Yolanda Martín, Muriel Romero, Alexandra Scott, José A. Beguiristáin, Nicolo Fonte, Demond Hart, Livio Panieri
Montescos	Iratxe Ansa, Emmanuelle Broncin, África Guzmán, Catherine Habasque, Cristina Hortigüela, Elia Lozano, Antonio Calero, Nicolás Maire, Jesús Pastor, Ivano Rossetti

Orquesta Sinfónica de Madrid

Producción de la Compañía Nacional de Danza (1998)
Director artístico: Nacho Duato

13, 14, 15, 16, 17 y 18 de septiembre a las 20.00 horas



ACTO I

...

Romeo, hijo de Montesco, abandona a sus amigos llevado por el amor de una joven doncella. A medida que avanza el día, la gente del pueblo se reúne en la plaza del mercado. Repentinamente, surge un altercado entre Tybalt, sobrino de Capuleto, y los amigos de Romeo. Capuletos y Montescos son enemigos declarados y pronto surge la lucha que sólo cesa con la aparición del Príncipe de Verona, quien ordena finalizar el enfrentamiento. Julieta, jugando con el ama, es interrumpida por sus padres, el Sr. y la Sra. Capuleto. Ellos le presentan a un joven noble que ha pedido su mano en matrimonio: París.

Los invitados llegan al baile, en casa de los Capuleto. Romeo, disfrazado con una máscara, se introduce en la fiesta. Mercutio, al darse cuenta de que Romeo queda prendado de Julieta, intenta distraer la atención de Tybalt, quien, al reconocer a Romeo, le ordena abandonar el baile. Capuleto interviene y evita el enfrentamiento.

Julieta, incapaz de conciliar el sueño, sale al balcón pensando en Romeo, cuando de repente él aparece en el jardín. Se confiesan su mutuo amor.

ACTO II

...

Fiesta en el mercado. La gente del pueblo se divierte. Sin embargo, Romeo,

melancólico, sólo puede pensar en Julieta, y sueña con el día en que pueda verse casado con ella. Mientras tanto, el ama se abre camino a través de la multitud en busca de Romeo para entregarle una carta de Julieta. Él lee que su amada consiente en convertirse en su esposa.

Los amantes se casan en secreto.

En el mercado, Tybalt lucha con Mercutio y lo mata. Romeo venga la muerte de su amigo y enviado al exilio.

Por fin los amantes pueden entregarse el uno al otro antes de que Romeo parta hacia Mantua. La nodriza advierte a Julieta que sus padres tienen planeado casarla con París. Ésta se niega. El padre de Julieta se encoleriza y ella huye a ver a Fray Lorenzo. Éste ofrece a Julieta una poción que le hará parecer muerta. Supuestamente, sus padres, al creer a su hija muerta, la enterrarán en el panteón familiar. Mientras, Romeo, advertido por Fray Lorenzo, regresará para llevársela lejos de Verona. Esa noche Julieta da su consentimiento para casarse con París. A la mañana siguiente encuentran su cuerpo, aparentemente sin vida. Romeo, que no ha recibido el mensaje de Fray Lorenzo, regresa a Verona consumido por la pena de creer muerta a Julieta.

Se introduce en la cripta y se encuentra con París, al que mata. Inmediatamente ingiere una poción venenosa. Julieta despierta y al ver a su esposo sin vida se da muerte con una daga. Los dos amantes funden al fin sus destinos en la muerte. El dolor de tal pérdida logra unir a Montescos y Capuletos.

A VECES LO QUE PARECE
IMPOSIBLE ESTÁ AL ALCANCE DE
NUESTRAS MANOS. DESCUBRIR
LA ESENCIA DE LA MÚSICA, NO ES
DIFÍCIL, SI SE UTILIZAN LOS
INSTRUMENTOS ADECUADOS.

SERVICIO, CALIDAD, FINANCIACIÓN, ASESORAMIENTO.



LA CASA DE MÚSICA,
DE AHORA Y DE SIEMPRE.



C/ Arrieta 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 91 559 45 54

.....

Mi *Romeo* *y Julieta*

.....



NACHO DUATO

El pasado 8 de enero estrené en Santander, con la Compañía Nacional de Danza, *Romeo y Julieta*, ballet sobre música de Sergei Prokofiev en versión de dos actos. He procurado que la coreografía se ciña fielmente al drama de Shakespeare, pero, sobre todo, he intentado montarla sobre la partitura de Prokofiev.

El concepto general de la obra en cuanto a escenografía, vestuario e iluminación parte de mi idea original, si bien he tenido la enorme suerte de contar para su realización con maravillosos colaboradores como son: Lourdes Frías para el diseño del vestuario, Pablo Rueda y Carles Pujol, del equipo de talleres del Centre Cultural Sant Cugat, para el diseño y la realización de la escenografía, y Nicolás Fischtel para el diseño de luces, sobre un primer trabajo de Miguel Ángel Camacho.

Romeo y Julieta supone sin duda un reto para mí como coreógrafo, así como para todos los implicados en su realización. Mar Baudesson y Kim McCarthy encabezan el reparto como Julieta y Romeo. La idea de realizar un ballet sobre el drama de Shakespeare me ha perseguido durante muchos años. Pero es en el momento actual, después de haber estrenado más de cuarenta coreografías –muchas de las cuales tengo hoy la satisfacción de ver representadas por muchas compañías extranjeras– y contando con un elenco de bailarines dentro de la Compañía Nacional de Danza en perfecta sintonía con mi línea artística, cuando me he decidido a dar este importante paso en mi carrera.

El tema de *Romeo y Julieta* ha sido tratado por numerosos coreógrafos, incluso al margen de la música de Prokofiev. En mi caso he querido dar un enfoque más humanista

.....



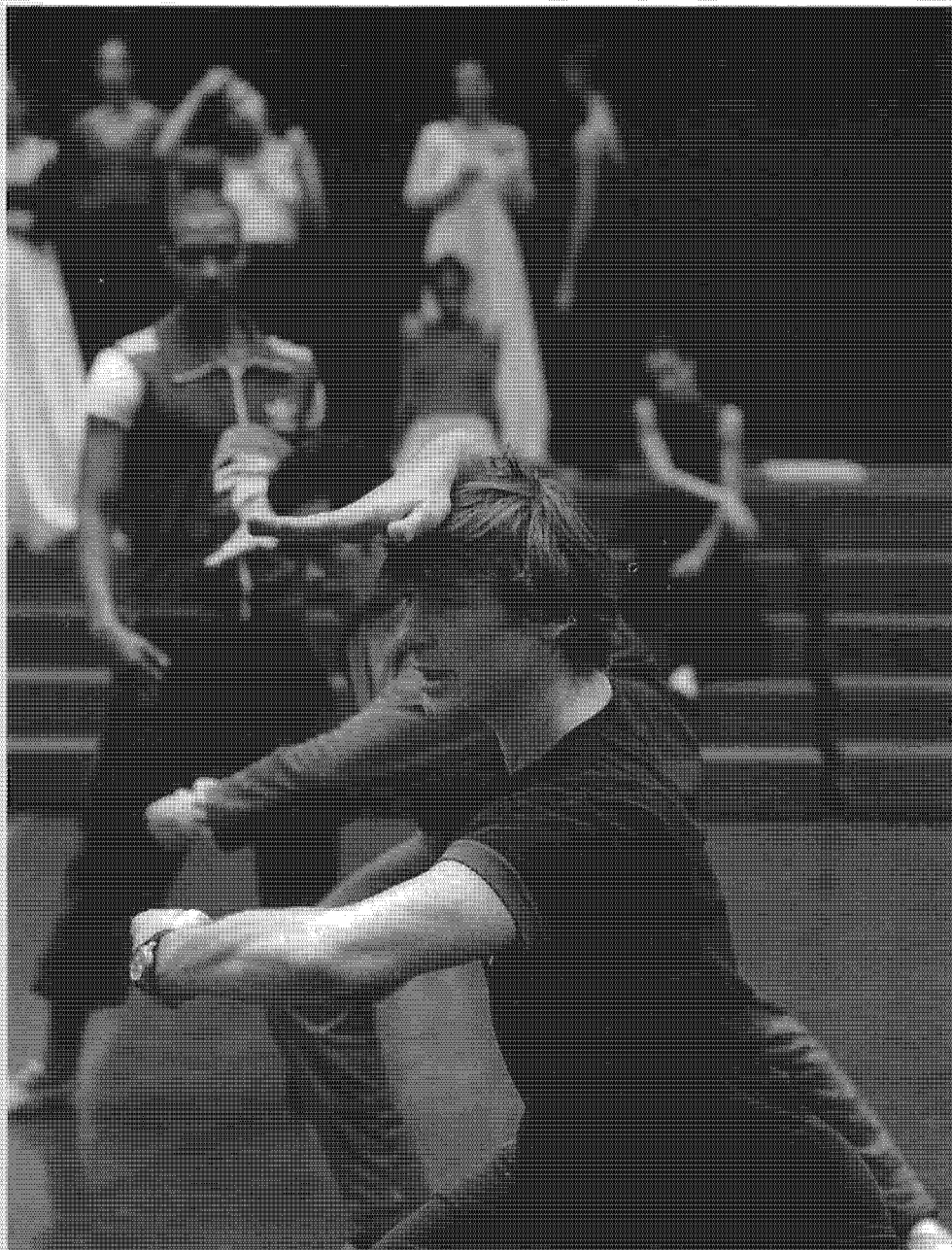
© Michael Slobodian

EMMANUELLE BRONCIN

a la historia de los amantes de Verona, acercándola de alguna manera –siempre a través del movimiento– al hombre contemporáneo. Mi trabajo se centra en la expresión del drama de Shakespeare a través de la danza en sí misma, intentando despojar la obra de todo lo superfluo que pudiera relegar a un plano secundario lo que siempre ha sido mi prioridad: la expresión a través del movimiento. Intento producir un lenguaje directo y humano, de modo que la historia conmueva rápidamente, desarrollándose con creciente interés hasta su trágico final.

Este *Romeo y Julieta* no quiere quedarse en la anécdota particular de aquellos dos amantes, sino que quiere hablar al espectador de algo más universal, que siempre estuvo en el drama de Shakespeare: la historia que nos cuenta cómo la pasión y el amor pueden vencer terribles obstáculos, superando muros de odio e incompreensión que se alzan a veces entre los seres humanos. Pretende ser, pues, una coreografía que, aunque inspirada en una historia del pasado, hable al hombre contemporáneo de su propia realidad.

NACHO DUATO



© Michael Schullian

NACHO DUATO EN UN ENSAYO DE ROMEO Y JULIETA

.....

.....

El triunfo de la voluntad sobre los condicionamientos



• • • • •
JESÚS TRUJILLO SEVILLA

S on los últimos años de la primera década del siglo XX. Sergei Prokofiev, al igual que otros creadores rusos, ha decidido vivir al margen de los acontecimientos políticos de su país en busca de la libertad de expresión artística y el reconocimiento. Para ello ha escogido como solución provisional el exilio. Como Sergei Rachmaninov, Feodor Chaliapin o Igor Stravinsky, Prokofiev ha instalado su desarraigado hogar en tierras en las que puede dar –en la medida de lo posible– rienda suelta a su creatividad, no sin ello padecer una profunda nostalgia por sus lugares. Son diez los años que el autor de *El ángel de fuego* había pasado en los EEUU (años en los cuales estrenó *El amor de las tres naranjas* o el *Tercer Concierto para piano*) para de inmediato instalar su hogar en Francia en los cuatro siguientes. Esta circunstancia no fue del todo comprendida por la intelectualidad de la tierra de Dostoievsky. “Durante quince años –son éstas reflexiones de Shostakovich, vertidas en sus *Memorias*–, Prokofiev ha estado provechosamente sentado en dos sillas. En Occidente se le consideraba ruso; en Rusia se le recibía como un huésped occidental”. Y es cierto (como denunció el autor de *La nariz*, mucho más comprometido con su tiempo, su sitio y sus convecinos) que Prokofiev

.....



había recibido los plácemes del régimen soviético al ser acogido como extranjero durante sus visitas interesadas y que, al mismo tiempo, había apurado los exóticos filtros de su inspiración, tan queridos por los públicos europeo y americano, venidos de su condición de ruso. Es cierto, sí; pero también lo es que Prokofiev sentía un desinterés absoluto hacia las cuitas políticas, llegando incluso a confesar a Víctor Serov, autor de *Sergei Prokofiev, a soviet tragedy* –excelente biografía del compositor, que viera la luz en Nueva York en 1968–, que “la política (...) me tiene sin cuidado. No es asunto mío”.

La tierra de Molière, país acogedor donde los haya –o sólo en apariencia, según la opinión de don Luis Buñuel– por su largo historial como recibidor de artistas, aceptó al músico ruso con despierta atención. La actitud de Prokofiev hacia los compositores franceses era, en cambio, un tanto arisca, llegando a despreciar toda música que no viniera de las plumas de Maurice Ravel o Francis Poulenc –este último, el

único de los miembros del círculo de compositores creado en torno a la figura de Jean Cocteau (el Grupo de los Seis) que mereció su reconocimiento; reconocimiento mutuo, ya que el firmante de *Diálogos de carmelitas* defendió la obra pianística del ruso con uñas y dientes desde las más dispares tribunas: como pianista, como articulista...-. Pero el país que había quedado atónito durante el estreno de *El hijo pródigo*, en 1929, premiándole con el más encendido de los aplausos, reserva al compositor un par de duras decepciones para el año de 1932. Con la llegada de este año, la Ópera de París encargó a Prokofiev un ballet. Así es como nace *Sobre el Boristenes* (*Boristenes*: nombre griego del ucraniano río Dniéper). Con un fallido libreto del propio compositor y de Serge Lifar, coreografía de este último, así como con decorados de Gontcharova y Larionov se presenta al público parisino el 16 de diciembre. La crítica recibe la obra en los siguientes términos: “*La novedad del mes no será Sobre el Boristenes, pasado de moda, anticuado antes de nacer*” (Jean Chantavoine en *Le Ménestrel*, 23 de diciembre del ya mentado 32). El segundo golpe lo recibirá el compositor de la mano izquierda más famosa de pianismo del siglo que expira en estos días, la del pianista manco Paul Wittgenstein (peticionario de ingenios de Richard Strauss –*Parergón sobre la Sinfonía Doméstica*–, Benjamin Britten –*Diversiones sobre un tema op. 21*– o Maurice Ravel –el celebradísimo y prodigioso *Concierto para la mano izquierda*–). Prokofiev compuso para Wittgenstein su *Cuarto Concierto* pianístico, obra que mereció a su dedicatario una respuesta tajante, enviada tras el estudio de la partitura: “*Le doy las gracias por el Concierto* –dijo–, *pero no entiendo una sola nota y no lo interpretaré*”. Aquellos dos fracasos, en cierta medida comprensibles, hubieron de tener gran influencia en la decisión que llevó al compositor a canjear su libertad por el retorno definitivo a su país, con todas las consecuencias derivadas de ella.

Entre los años 1932 y 1936, Prokofiev reencuentra sus raíces. La reaparición del artista en la escena intelectual soviética no es aceptada de igual manera por los distintos círculos artísticos rusos. Vladimir Dukelski, por ejemplo, compositor próximo a los ideales de Diaghilev, arremete con dureza contra el venal regreso de Prokofiev reflejando su parecer en un artículo llevado por la ira y titulado *A propósito de una amistad rota*. Estas respuestas tuvieron su cierta lógica si tenemos en cuenta que cuando Prokofiev abandona la Unión Soviética, Europa y EEUU ofrecen unas expectativas de desarrollo



© Michel Slobodian

PATRICK DE BANA, LUIS MARTÍN OYA Y ÁFRICA GUZMÁN (DE IZQUIERDA A DERECHA)

.....

artístico inmejorables. En cambio, en el 32, cuando el compositor finaliza su aventura occidental, la suerte se había invertido. De estos primerísimos años de readaptación al rocoso medio soviético datan obras como *El teniente Kijé*, primera aportación cinematográfica de Prokofiev –circunstancia paradójica, teniendo en cuenta que compatriotas suyos, como Shostakovich, habían consagrado ya decenas de partituras a la disciplina artística en deslumbrante crecimiento–. También pertenece a aquel periodo –1935– su *Segundo Concierto para violín* (composición que se estrena en Madrid en el mes de diciembre. Con tal motivo, el compositor viaja a la capital de España por primera vez y aquí es recibido con literal entusiasmo).

La estética del arte de Prokofiev había sufrido una gran transformación desde aquellos inconformistas días de juventud en los que se adscribió –de manera un tanto particular– a corrientes tan atrayentes (para un muchacho con pretensiones transgresoras) y a un tiempo perecederas como el futurismo. Es precisamente en la Unión Soviética donde se consolidan las bases de la ética y la estética futura de Prokofiev, las bases sobre las que se aposenta su pensamiento de definitiva madurez. Esto es debido a que, por una parte, el compositor se ve obligado a someterse a los deseos del Soviet en materia artística y a que, por otra, el músico, bien avanzada la treintena, emprende una etapa de racionalización de su existencia en todos los aspectos. Es por entonces cuando el compositor recibe el encargo de la composición de un ballet cuyo argumento le fue “sugerido” por el director literario del Kirov, Adrian Piotrovsky –primeras señales de las nada elegantes intromisiones del Soviet–. Piotrovsky le ofreció tres alternativas a escoger: *Tristán e Isolda*, *Pelléas et Mélisande* y *Romeo y Julieta*, tres historias de pareja en las que el amor es llevado a unos límites extremos. Prokofiev terminó decidiéndose por la última, la tragedia de Shakespeare, autor cuya obra vivía una época de asombrosa exaltación por aquel entonces en la URSS, y ello aunque la producción del poeta, actor y dramaturgo inglés fuera sometida a permanentes y polémicas revisiones.

Emprendió la composición de su partitura en el mes de mayo de 1935 y el 8 de septiembre del mismo año había puesto al final de la misma la correspondiente doble barra de compás. Con ella, Prokofiev había concebido la que era su obra más ambiciosa por dimensiones y pretensiones (en este sentido, de la producción del ruso presentada hasta la fecha, sólo se le puede equiparar *El ángel de fuego*, de 1927).



El libreto fue preparado por Leonid Lavrosky, Sergei Radlov y el propio Prokofiev. En un principio, el compositor quiso que su obra tuviera un final feliz y para ello había previsto un gran *pas de deux* con el cual se celebraba la feliz unión de los amantes (coincidencia no premeditada con *I Capuletti ed i Montecchi* de Vincenzo Bellini), pero llovieron las críticas y Prokofiev tuvo que ceñirse al texto. Éstas no fueron las únicas presiones recibidas por parte del Soviet. Los altos organismos del Estado en materia de danza consideraban que la música del autor de *Cinderella* era imposible de coreografiar y por esta razón el compositor se vio en la obligación de retocar su partitura progresivamente. Así, se hace comprensible la aparición de formas dancísticas convencionales como el vals, la gavota, el minueto, la tarantela..., formas que procuran facilitar la labor coreográfica a las estrellas del Kirov, inmersas por aquellos años en una tradición conservadurista y opresiva. Todo ello supuso un retraso escandaloso en el estreno de *Romeo y Julieta*. Las pretensiones del



compositor eran muy claras: *"Me he empleado a fondo para lograr una accesibilidad que conquiste el corazón de los oyentes. Si el público no encuentra melodía o emoción en mi música lo sentiré muy profundamente"*. Prokofiev alcanzó plenamente sus objetivos, dando a luz una de las auténticas cimas de su producción, en todos los géneros y formas.

Fue el 30 de diciembre de 1938 cuando la obra se presentó por vez primera al público. Sucedió fuera de la Unión Soviética, en Brno. Hubo que esperar al 11 de enero de 1940 para que las autoridades y primeras figuras del Kirov dieran a conocer a los compatriotas del compositor, definitivamente, el genial ballet –durante la espera de tan ansiado estreno, Prokofiev preparó las diez piezas para piano que ocupan en su catálogo el *op. 75* y las dos suites de concierto hoy de todos conocidas (la tercera de ellas será redactada en 1944)–. La coreografía de aquella *première* se debió al antes citado Lavrosky, uno de los participantes en la preparación del libreto, y los decorados fueron firmados por Piotr Williams. Los papeles principales fueron encomendados a

Constantin Sergeyev (Romeo), Galina Ulanova (Julieta), A. V. Lopukhov (Mercutio) y S. G. Karen (Tibaldo) [Para su reestreno, el 28 de diciembre de 1946, el ballet fue revisado. Otras producciones afamadas fueron las correspondientes a los estrenos en Belgrado (debida a Dmitri Parlic: 1948), Zagreb (Margarita Froman: 1949), Copenhague (Frederick Ashton, 1955), Venecia (John Cranko: 1958), Nueva York (montaje original de Lavrosky: 1959, Met, Compañía del Bolshoi, con la Ulanova y Zhdanov) y Londres (Kenneth MacMillan, 1965)]. Por fortuna, conocemos el singular parecer de Lavrosky con respecto a la obra maestra de Prokofiev: *"La profundidad de pasiones e ideas, la intensidad de sentimientos transmitidos por los protagonistas de la tragedia de Shakespeare, exigen la fusión de la danza con el mimo. En el ballet las palabras están ausentes, y el efecto de cada frase de mimo debe corresponder con el lenguaje hablado de los personajes escénicos. El mimo no debe descender nunca a lo trivial, a los lugares comunes, a los gestos imitativos, sino ser una representación teatral auténtica, en la que personajes, emoción y pasión son expresados por los movimientos del cuerpo, en lugar de la variedad de entonaciones de la voz. El ballet es una obra coreográfica en la cual la danza debe surgir naturalmente de la acción en mimo, o la acción en mimo ser la consecuencia lógica de la danza"*.

No cabe ninguna duda de que *Romeo y Julieta* es la más tchaikovskiana de las obras de Prokofiev. Aunque los parámetros estéticos en los que se instala la partitura pertenecen a los fueros del Neoclasicismo y aunque las circunstancias en las que fue engendrada no fueron las más confortables o fértiles para un creador, cabe decir que *Romeo y Julieta* es un triunfo. Es el triunfo de la voluntad sobre el tiempo y los condicionamientos. Difícil es hallar en el extenso y variopinto mapa musical del enloquecido siglo XX un manifiesto más sincero, contundente y apasionado en defensa de la melodía que *Romeo y Julieta* de Sergei Prokofiev. Me atrevería a decir, incluso, que rara vez se ha encontrado en toda la música secular un manifiesto estético más meridianamente claro, poderoso y absoluto que *Romeo y Julieta*. En esta colosal obra maestra se comprime el ideario poético y sonoro de un compositor dueño de una personalidad artística fascinante. Es posible que ninguna de las partituras inspiradas –directa o indirectamente– en la tragedia de los adolescentes veroneses que hallan su perdición en las llamas de una pasión sin límites (hablamos de las



© Michel Sirodin/Art

KIM MCCARTHY, LUJÁN MARTÍN OYA, THOMAS KLEIN Y PATRICK DE BANA

músicas de Bellini, Berlioz, Gounod, Tchaikovsky, Zandonai, Delius, Bernstein...) encuentren un lenguaje más apropiado, efectivo y liberado de las servidumbres de su tiempo para narrar el drama inmortalizado por William Shakespeare. Se diría que Prokofiev hubo de frecuentar con tanta vehemencia y concentración las páginas del texto del inglés que llegó a conocer de veras a sus mártires, logrando una identificación absoluta con ellos.

Es la propia música la que nos brinda las claves para la comprensión de las interioridades emocionales de los protagonistas. Prokofiev rubrica su obra desde los primeros signos puestos sobre el papel pautado en el preludio al acto primero. La tur-



badora, exquisita y próxima melodía que inaugura la partitura [su primera parte se sostiene en una figura constituida por 11 notas de valores idénticos cuyo desarrollo se hace efectivo a partir del clásico procedimiento de la repetición incompleta y la transposición y glosa de la célula motivica, definida en las primeras cinco notas] encuentra su catarsis emocional en el tratamiento armónico y contrapuntístico (ejemplarizantemente prokofieviano) de la repetición del tema. Ya aquí, por tanto, en las primeras líneas de la partitura, hallamos la firma del Prokofiev más personal e inspirado.

El trazo con el que el compositor dibuja a los personajes no puede ser más vigoroso y a un tiempo sutil. Romeo, el primero de los protagonistas en aparecer sobre la escena, se ve definido, en primer lugar, por un diseño rítmico sincopado sobre el

que se superpone una melodía que se sirve de fagotes y cuerdas en pizzicato, para dar paso a una sección central en la que se entona un soñador tema expuesto por un refinadísimo oboe que es retomado en seguida por la cuerda. Con ello, Prokofiev presenta al personaje en su dualidad de adolescente risueño y melancólico. Por su parte, Julieta recurre a unos parámetros estéticos, es lógico, más femeninos. Unas formas rítmicas de exquisita agitación son seguidas por una segunda sección, en la cual flautas y clarinetes dibujan un retrato más exacto de la joven. Los primeros compases son representativos de una situación concreta desde el punto de vista argumental, mientras que los segundos se refieren a la interioridad del personaje: ingenuo, vulnerable, romántico y encantador. También Mercutio y Fray Lorenzo, no así Tibaldo, se ven perfectamente retratados a través de elementos musicales y timbricos delicada o poderosamente convincentes. El primero de ambos se ve reflejado



YOKO TAJRA COMO NODRIZA

.....

en un brillante y rápido pasaje de danza que esboza su carácter insolente y viril. Fray Lorenzo, en cambio, se nos muestra dotado de un aura de espiritualidad. La música escrita para su caracterización posee un tono de amable gravedad (vuelven a aparecer los fagotes). Todas las melodías representativas de cada uno de estos personajes son repetidas, según las situaciones, con enorme prudencia y debidamente variadas u orquestadas –y no por repetidas pierden un atisbo de su sublimada capacidad empática–.

Prokofiev hace diana asimismo en lo tocante al despliegue de las emociones más calurosas, a la propagación de los sentimientos más recónditos y extremos. Los profundos resortes emocionales que agitan los más íntimos e irreprimibles instintos del deseo y el amor adolescentes (“La escena del balcón”); la voluptuosidad turbada por las premoniciones de la fatalidad (“La última despedida”); los recuerdos de los instantes de dulzura –vivididos con una ansiedad rayana en la angustia– y la amargura ante el vacío y la muerte (“Romeo en la tumba de Julieta”)... están plástica y poéticamente idealizados a través de una incandescencia, una urgencia melódica y rítmica simpar. Hasta los procedimientos más obviamente prokofievianos se revisten aquí de una credibilidad y eficacia musicales y dramáticas jamás repetidas en toda la producción del ruso. Sólo hay que detenerse con la debida atención en el arrogante y demoledor “Montescos y Capuletos”, con sus angulosas parejas de corcheas con puntillo y semicorcheas; o en los característicos *divisi* de la cuerda (“La escena del balcón”, por ejemplo), que procuran un efecto de densidad orquestal muy particular al hacer uso de los registros sobreagudos de los violines. Pese a que la armonía prokofieviana conozca, entre las páginas de la obra, una llamada al orden (pasajes en los que la definición tonal marca las pautas del discurso, acordes perfectos y resolución armónica “clásica” de las frases...), esa armonía mantiene la identidad y decisión habituales en su creador, sin desmedro de un resultado literalmente genial. Si ciertas voces críticas, que venían de los círculos de la musicología más cercanos a los corrillos vanguardistas, encontraron una regresión en el lenguaje del compositor, hoy, con la perspectiva histórica que nos arroja, vemos aquellas consideraciones desfasadas y oportunistas: Prokofiev reafirma su pensamiento estético, clarificando sus ideas hasta encontrar el vehículo válido y natural para la transmisión de su voz interior.

.....



© Michael Steinbohn

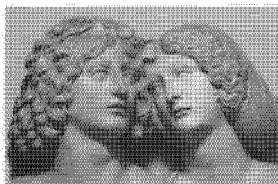
MAX BAUDESSEN COMO JULIETA Y KIM MCCARTHY COMO ROMEO EN LA COREOGRAFÍA DE NACHO DUATO

Romeo y Julieta es, ante todo, ya ha sido dicho, una apasionada proclama en defensa de la melodía. Y ha de decirse a este respecto que entre los pentagramas de esta partitura se pueden hallar muchas de las más auténticamente bellas melodías de cuantas ha conocido la gente que ha tenido la suerte o la desgracia (cada quien sabrá) de vivir en este final de milenio. Si Poulenc ha sido erigido por algunos de sus exégetas como el más inspirado melodista del siglo XX, ha de decirse que sólo con algunos de los múltiples motivos temáticos que encontramos entre los recovecos de *Romeo y Julieta*, aquellos que por su vuelo, ilimitada hermosura y generosidad expresiva asombran o turban a toda sensibilidad receptiva, merece Prokofiev ocupar el trono tantas veces atribuido al francés. Ese incontenible e inflamado torrente melódico y la plasticidad, la turgencia o la rugosidad de los esquemas rítmicos trazados por el compositor en tan grandioso prodigio nacen para servir, evidentemente, a la danza, pero estos elementos son valiosos en sí mismos para la descripción de unos paisajes, el retrato de unos personajes, la narración de una historia... La riquísima y singular paleta tímbrica del compositor es de naturaleza estrictamente emocional. Prokofiev, maestro del arte de la orquestación, se sirve de los timbres para la transmisión de las emociones. Pongamos sobre la mesa un par de ejemplos: la emborrachante "Danza del amor", en la cual la voluptuosidad acaricia lo divino: con sus exquisitas mixturas y ligazones del metal con la madera, y de ambos con la cuerda; y el "Epílogo", que desde su compás núm. 13, a partir de los hirientes lamentos de la cuerda, inmerge al oyente en un amargo universo sonoro de dolor, belleza y ansiedad. Prokofiev, en su *Romeo y Julieta*, nos hace herederos de su testamento definitivo, dando al mundo la que es, muy probablemente (aunque no debiéramos perder de vista al bueno de Tchaikovsky, tan vituperado siempre...), la más bella música jamás escrita para la danza.

JESÚS TRUJILLO SEVILLA
es crítico musical

.....

Romeo y Julieta en música



.....

LUIS ENRIQUE DE JUAN

*Me oculta el manto de la noche
y, si no me quieres, que me encuentren:
mejor que mi vida acabe por su odio
que ver cómo se arrastra sin tu amor.*

[Romeo y Julieta, Acto II]

Desde Prokofiev a Bernstein han sido numerosos los compositores que se han visto hechizados por la tensión dramática, la trágica belleza, la música en suma, que subyace en los versos de Shakespeare. Pero es que, además, *Romeo y Julieta* es un drama que tal vez pertenezca a la memoria de Occidente, pues su leyenda procede de un relato antiguo fijado en primer lugar en el siglo II por Jenofonte de Éfeso y mencionado incluso por Dante en el Canto VI de su *Divina Comedia*, antes de que a través del escritor italiano Matteo Bandello y del poeta inglés Arthur Brooke llegara a la pluma del genial autor de *El rey Lear* para quedar convertido en mito universal.

Al igual que otros grandes arquetipos que, cual personajes en busca de autor, vagaron por el subconsciente colectivo hasta cristalizar para siempre en manos del dramaturgo inglés, el mito de *Romeo y Julieta* sacudió hasta la última fibra de los artistas románticos, ávidos siempre de emociones que sirvieran de motor a su arte. Diversos pintores, poetas y, por supuesto, músicos, se sirvieron de este drama del amor nacido en el seno del odio como germen de sus creaciones artísticas.

La primera de las aproximaciones musicales a la historia de los amantes de Verona es, no obstante, algo anterior al período romántico y corresponde al compositor bohemio Georg Anton Benda (1722-1795). Clavecinista e intérprete de oboe al servicio de Federico II de Prusia primero y más tarde al del Duque de Gotha, su ópera (o, más exactamente, "singspiel") *Romeo und Julia*, con libreto de F. W. Gotter basado en la obra de Shakespeare, fue estrenada en la corte de aquel último el 25 de septiembre de 1776, el año en que Mozart escribió su *Serenata Haffner*.

Veinte años después, concretamente el 30 de enero de 1796, se representaba en La Scala de Milán *Giulietta e Romeo*, ópera de Niccolò Antonio Zingarelli con libreto de Foppa. Zingarelli (1752-1837) fue profesor de Bellini y Mercadante y autor de otros treinta y seis dramas musicales, amén de veintitrés misas y cincuenta y cinco (!) magnificats.

Otro compositor italiano, discípulo en este caso de Paisiello, Nicola Vaccai (1790-1848), estrenaba también en Milán, aunque esta vez en el Teatro della Canobbiana, un nuevo drama lírico basado en el mito y con idéntico título (*Giulietta e Romeo*). La ópera ponía música a un libreto de F. Romani y el evento tenía lugar el 31 de octubre de 1825.

Fue de nuevo un compositor del país alpino, Vincenzo Bellini, el siguiente en recoger el testigo musical del drama. Nacido en Catania en 1801 y muerto en Francia en 1835, el autor de óperas tan emblemáticas en la historia de "bel canto" como *Norma*, *La sonnambula* o *I puritani*, es también responsable de *I Capuleti e i Montecchi* (*Los Capuletos y los Montescos*). Ópera en dos actos estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia el 11 de marzo de 1830, el libreto de Felice Romani es en realidad más deudor de la novela de Bandello (escrita en 1554) que de la cuarenta años posterior tragedia de Shakespeare.

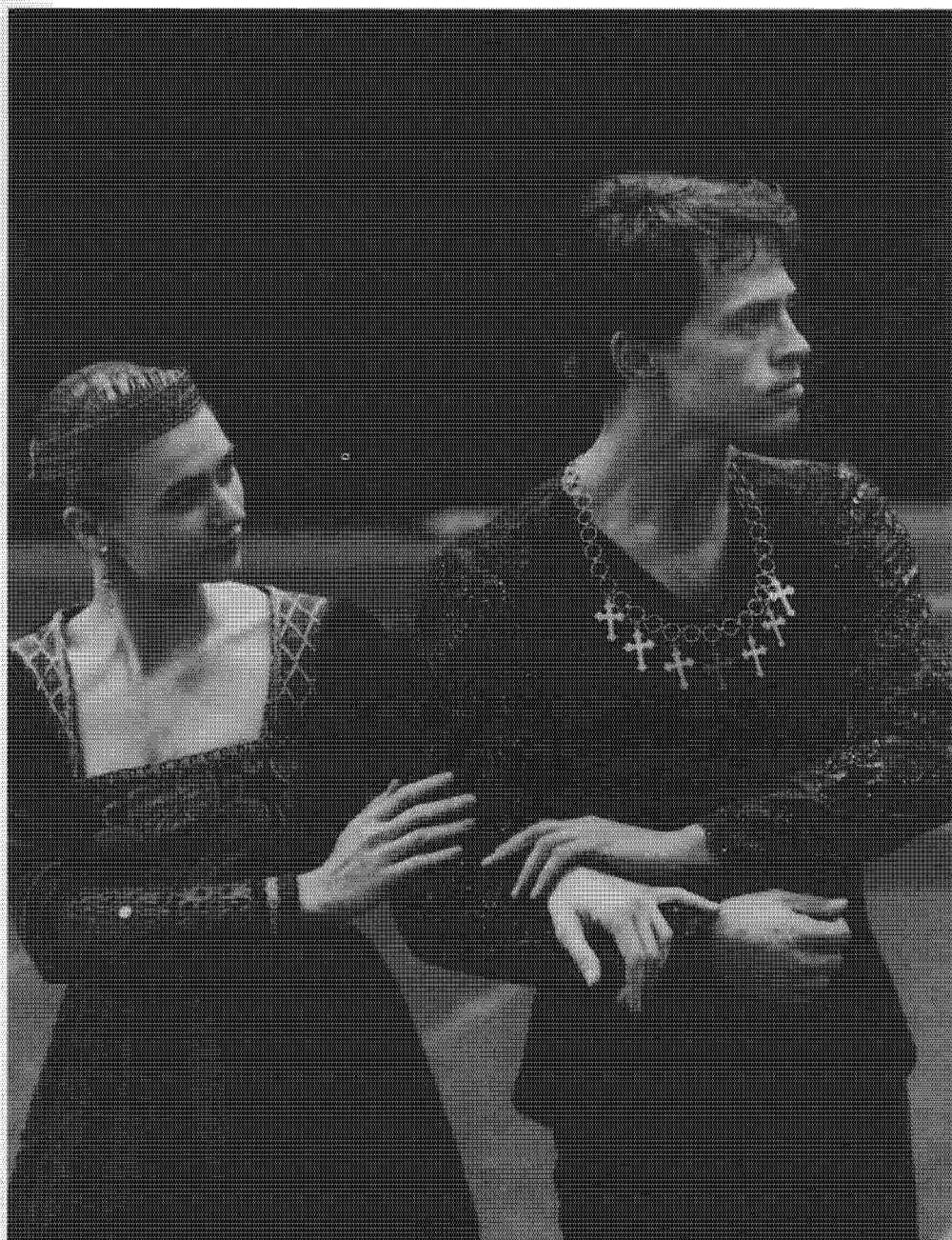
Cronológicamente hablando, el francés Hector Berlioz (1803-1869) sería el próximo en sucumbir al poderoso mito literario. Su tercera sinfonía, *Roméo et Juliette*, *opus 17*, es una "sinfonía dramática" (recordemos que el "poema sinfónico" aún no estaba oficialmente inventado), compuesta por el célebre y temperamental autor de la *Fantástica* a lo largo de 1839 y basada, como varias de sus obras, en textos del dramaturgo inglés, del que era ferviente lector. Dedicada a Paganini –quien tras el fracaso de su ópera *Benvenuto Cellini* le había hecho llegar un generoso cheque como muestra de admiración–, la insólita partitura está a medio camino entre la ópera de



IVANO ROSSETTI Y
EMMANUELLE BRONCIN.
DOS MONTESCOS

concierto y la cantata. Consta de tres partes, que a su vez se subdividen en un total de seis episodios y un final, y está escrita para contralto, tenor, bajo, coro mixto y orquesta (una orquesta de noventa músicos, dicho sea de paso, muy en la línea del genial autor francés). Su duración, efectivos y desigual calidad, unido a la curiosa circunstancia de que únicamente los personajes secundarios tienen solos vocales, ya que es la orquesta quien encarna a los protagonistas, hacen que sea habitual su ejecución en la forma de extractos orquestales.

Otro músico francés, Charles Gounod, nacido y muerto en París (1818-1893) y autor de un extensísimo catálogo que incluye trece misas, dos réquiems, siete oratorios, tres sinfonías, numerosas piezas de cámara y obras para coro, piano y órgano, además del archiconocido *Ave María* sobre el Preludio 1 de *El Clave Bien Temperado* de Bach, adoptaría el argumento de *Romeo y Julieta* para la novena de sus doce óperas. Dividida en cinco actos (no olvidemos que Gounod fue el más genuino representante de la



EMMANUELLE BÉARD Y THOMAS KLEIN ENCARNANDO A LOS PADRES DE JULIETA

.....

grand opéra francesa) y con libreto de Barbier y Carré, *Roméo et Juliette* fue estrenada el 27 de abril de 1867 en la Ópera de París. No satisfecho con la envergadura inicial de la partitura, su autor aún le añadiría veinte años más tarde un ballet al igual que hiciera con el más conocido de sus dramas líricos, *Fausto*.

Una propuesta dramática como la de los amantes de Verona no podía resultar ajena a un temperamento hipersensible como el del ruso Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893), que a lo largo de su fecunda carrera bebería otras veces en las fuentes shakespearianas (*La Tempestad*, *Hamlet*). Su obertura-fantasia *Romeo y Julieta* fue compuesta en 1869 a instancias de Balakirev –autor a la sazón de un *Rey Lear* y rendido admirador del dramaturgo inglés– y estrenada en Moscú el 4 de marzo de 1870. Verdadero paradigma de música programática, la obertura representa en forma de temas musicales no los personajes, sino sus emociones: el odio, la ternura o la pasión (por cierto que el amor se ve plasmado como la suma, en orden cambiante, de estas dos últimas). Requiere una amplia orquesta y su autor la revisaría en profundidad en dos ocasiones tras el estreno. Apasionada y de gran inspiración melódica, fue utilizada en 1949 por Serge Lifar como soporte musical de un gran paso a dos.

La sexta ópera basada en el mito de la rivalidad entre Montescos y Capuletos sería *A Village Romeo and Juliet* (*Un Romeo y Julieta de aldea*), del compositor inglés de origen alemán Frederick Delius (1862-1934). Su versión campesina de la tragedia shakespeariana, un drama lírico en seis escenas con libreto de su esposa, la pintora alemana Jelka Rosen, sobre la obra de Gottfried Keller *Romeo und Julieta auf dem Dorfe* (misma traducción del título), fue compuesta entre 1899 y 1901 y estrenada en la Komische Oper de Berlín el 21 de febrero de 1907. Más conocida por sus extractos orquestales, la música de *A Village...* sirvió al coreógrafo Antony Tudor para crear su ballet *Romeo y Julieta*, presentado en Nueva York en 1943.

La séptima de las óperas que vierten en música el inmortal argumento fue otra *Giulietta e Romeo*. Riccardo Zandonai (1883-1944), amigo de Arrigo Boito y autor de una verista *Francesca da Rimini* con la que habitualmente se le identifica, la presentó en el Teatro Costanzi de Roma el 14 de febrero de 1922.

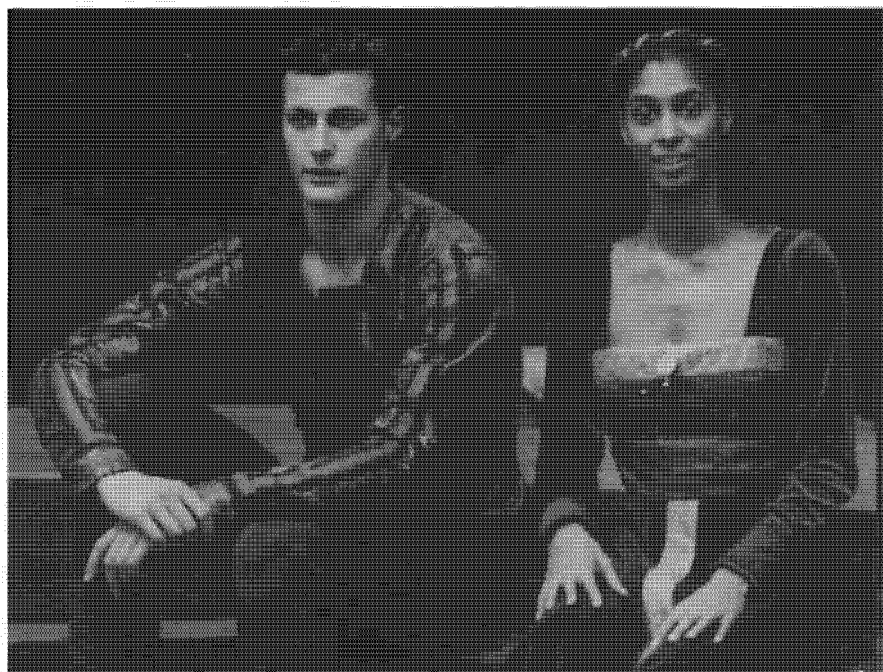
De nuevo a un inglés, Constant Lambert (1905-1951), le correspondería el turno de utilizar –esta vez como argumento pensado directamente para un ballet– el mito acuñado por su ilustre compatriota. A este discípulo de Vaughan Williams, autor de la



KIM MCCARTHY

banda sonora de la *Anna Karenina* interpretada por Vivien Leigh (1948), le cupo el honor de componer la música del *Romeo y Julieta* que la coreógrafa Bronislava Nijinskaia (la hermana del celeberrimo Nijinski) montó en 1926 para los Ballets Rusos de Diaghilev con decorados de Max Ernst y Joan Miró. La brillante producción no logró, sin embargo, fijar en el repertorio una música de resonancias stravinskianas que se vería eclipsada por la siguiente y más apabullante de las traducciones coreográficas (y, tal vez, musicales) del drama shakespeariano.

Seis años tras la desaparición de Diaghilev y recién visitado nuestro país con motivo del estreno en Madrid de su *Segundo Concierto para violín*, el ruso Sergei Alexeievich Prokofiev (1891-1953) elaboró un gran proyecto con el director de escena Radlov. Su ballet *Romeo y Julieta* quedaba completado en 1936 y a la espera de su estreno, que no se produjo hasta el 30 de diciembre de 1938 en Brno (Checoslovaquia), el autor de *El amor de la tres naranjas* tuvo tiempo para extraer de aquél dos *suites* sinfónicas y diez piezas para piano (y aún extraería una *tercera suite*, años después). Y es que las dimensiones de la partitura y su enorme riqueza temática y expresiva justifican su consagración como el *Romeo y Julieta* musical por antonomasia. Bajo un marco general de armonías clásicas, tan caro al compositor ruso, Prokofiev recorre todo el espectro



LIVIO FANIERI Y BERTITA BERMÚDEZ: DOS CARRETONES

© Michael Sebastian

musical: los temas representan ya a los personajes, ya sus emociones, en un constante despliegue de invención melódica y sin descuidar nunca la ambientación, “decorado” que se materializa en numerosas danzas de folklore imaginario.

Aún dos óperas más, tituladas ambas *Romeo und Julia* y con libreto de sus respectivos autores basado en Shakespeare, engrosan en nuestro siglo el catálogo de versiones musicales del inmortal drama. La primera corresponde al compositor suizo Heinrich Sutermeister (1910-1995) –autor también de una *Tempestad* operística– y fue estrenada en Dresde el 13 de abril de 1940. La segunda lo fue en Salzburgo el 9 de agosto de 1950 y es del alemán Boris Blacher (1903-1975), quien asimismo escribió un ballet y un poema sinfónico sobre el *Hamlet* shakespeariano.

La última de las grandes encarnaciones musicales del mito es de muy diversa indole, aunque ciertamente hija de los tiempos. En ella, Romeo se convierte en Tony y Julieta se llama María. Se trata de *West Side Story*, el musical de Broadway concluido y estrenado en 1957 por el compositor y director de orquesta norteamericano Leonard

Bernstein (1918-1991). Basado en una idea de Jerome Robbins y con libreto de Arthur Laurents, *West Side Story* (*Historia del Lado Oeste* –la zona oeste de Mannhattan–, titulada anodinamente “Amor sin barreras” con motivo del estreno de la película en España) traslada la acción al Nueva York contemporáneo y transforma a los Montescos en *Jets* y a los Capuletos en *Sharks*, dos bandas urbanas rivales. La versión cinematográfica es de 1961, dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins –que también fue el autor de la coreografía– y consiguió diez *Oscars*, superando a los “otros” *Romeo y Julieta* puramente dramáticos (Cukor, 1936; Zeffirelli, 1967; Luhrmann, 1996) que jalonan la historia del séptimo arte.

Por desgracia, la vigencia del mito está garantizada, pues Montescos y Capuletos –ya se llamen moros y cristianos, judíos y musulmanes o serbios y bosnios– continuarán existiendo a lo largo del devenir del mundo y la chispa del amor imposible seguirá prendiendo entre individuos de una y otra comunidad, que se crearán a salvo en su propio cosmos. Y es que en el fondo, quizás, el amor no sea de este mundo.

*Existe un lugar para nosotros,
en alguna parte, un lugar para nosotros.
La paz y el sosiego y el aire libre
nos esperan
en alguna parte.*
(*West Side Story*, “Somewhere”)

LUIS ENRIQUE DE JUAN
es crítico musical

Romeo y Julieta, patrimonio de la humanidad



MANUEL ÁNGEL CONEJERO

Se da por supuesto que todos sabemos algo de *Romeo y Julieta*. También sucede con *Hamlet* y otras obras de Shakespeare. Por eso cuando se nos pide que escribamos algo sobre argumentos e historias que son patrimonio universal, uno siente un poco de rubor. ¿Qué voy a decir yo aquí –qué voy a escribir– que vds. no hayan oído o leído sobre el particular? Si añadimos a esto la dificultad de que quienes lean hoy estas líneas –seguro– son personas que aman el ballet, el asunto se pone más difícil. Yo amo el ballet y he visto muchos Romeos y Juliets evolucionar por varios escenarios de España y fuera de ella... Olvidaré que se da por supuesto que, como persona dedicada a la obra de Shakespeare, he de poner algo original, y me dejaré guiar por mi pasión por la danza. Imaginaré que no sé nada de esto –es casi la verdad– y evocaré imágenes de hace muchos años y otras de no hace tanto.

He visto muchas veces coreografías del Kirov, y no podría decir quién, cómo y cuándo haya podido ver en Londres uno de sus Romeos. Simplemente no recuerdo si el ir y volver de este o aquel bailarín o bailarina, surge de la Royal Opera House, del Coliseum, o de La Fenice, antes de las llamas, que el agua de Venecia no pudo apagar. No lo

recuerdo. ¡Qué más da! Tampoco recuerdo si el Romeo de Nureyev y la lección magistral de Margot forman parte del paraíso de mi mente porque lo haya visto de verdad o porque pongo ese video de forma incansable, una y otra vez. Pero el caso es que cuando, ya hace años, traduje esta obra, casi me guiaban más los pasos de los bailarines que los diccionarios que pudiera haber en mis escritorio... Ahora mismo estoy trabajando con jóvenes actores sobre una reescritura de esa historia, y resulta inevitable eludir todos los brazos, las manos, las puntas de las bailarinas, cuando les doy a mis alumnos lo que en teatro llamamos "notas". Creo que, en realidad, todo lo que les digo viene de mi amor a la danza –eso es cosa de familia– y no de las sutilezas que el texto que intento reescribir puedan sugerirme. ¡Para qué mentir! No lo sé si me importa, porque el hecho es que esta historia de los adolescentes que se amaron en Verona fue imaginada para ser danzada. Y no me refiero sólo a los dos protagonistas. No a ellos

WILLIAM SHAKESPEARE. AUTOR
DEL DRAMA QUE IMMORTALIZÓ LA
TRAGICA HISTORIA DE AMOR





sólo, porque siempre he sentido interés especial y fascinación por la muerte de Mercutio. Cuando uno tiene en el escenario un buen bailarín para Romeo y una bailarina excelente para Julieta, uno tiene lo evidente. Lo que casi es exigible. Por eso les invito a que hoy pongan su mirada también en Mercutio, en Tybalt, en los amigos de los amantes... y en la Nodriz.

Me gustaría que estas líneas que tengo el honor de escribirles fueran sobre todo de invitación a una mirada de conjunto, a la observación del montón de versos y pasos que hacen que este ballet embelese a quien lo mira de forma renovada, según qué compañía, según qué coreógrafo. Siempre es hermoso ver el conjunto diverso, y ver la sutileza de este o aquel momento. Yo diría que lo hermoso puede ser ver "saltar" los versos, congelarlos en el aire, milimetrarlos en la mente, como si dispusiéramos de un artificio que nos permitiera ver cada milímetro del esfuerzo individual y colectivo de



quienes, de forma disciplinada, hacen nacer, cada tarde, cada noche, el amor por el arte. Y la danza –casi más que el teatro, al que me dedico– es la suma de todo el valor icónico de los lenguajes. En la danza no sólo hay “sustantivos” y “adjetivos”. En la danza hay la forma de visualizar los significados. Así, la historia de amor adolescente se convierte en monumento semántico por excelencia. Así es como Julieta “habla” bailando, y Romeo responde con el mismo arte, “voluminizando” lo que las demás artes no pueden alcanzar.

Nos lleva esto a pensar seriamente en el valor de la forma. Debemos ahora decir –y la danza lo propicia– que la forma es el fondo, que el signifiante es el significado. ¿Para qué un “argumento” hecho de palabras? ¿Para qué un sistema lexicográfico? No seré yo quien desdeñe las palabras, pues las palabras constituyen el centro del universo de cualquier persona, las palabras nos “coforman”, nos hacen, nos convierten en realidad.

Pero solemos olvidar el valor geométrico de las mismas, solemos no tener en cuenta que en una puesta en escena esas palabras devienen en sistemas gestuales, y que en la danza se convierten, paso a paso, en un sistema silábico que podemos tocar, y hasta alcanzar en el aire... Siempre recordaré a Charles Jude en la Ópera de París –con deliciosa escenografía de Picasso– descendiendo como un Ícaro glorioso. Eso sí era lenguaje, eso sí era forma. El significado era su cuerpo, su actitud. El significado era su propio significante: el de sus brazos y manos, el de sus formas deliciosamente angélicas.

En un espectáculo todo es –o todo se reduce– a un sistema de gramáticas, de pasillos sintácticos, por los que en este ballet del Kirov deambularán Julieta y Nodriza, Romeo



.....

y Julieta y Mercurio, y todos los demás. Cada uno de ellos tendrá un valor determinado dentro del mapa gramatical que el coreógrafo nos proponga. Cada uno será un segmento yuxtapuesto, coordinado o subordinado... Detrás quedará la historia que conocemos, para convertirse, merced a este sistema de semióticas, en algo mayor, en pastoral escénica, en mundo inalcanzable, que eso es precisamente el arte, y eso es la danza. Siempre es excitante en un ballet determinado observar cómo lo que contemplamos es la limpieza de gestos y pasos, fruto de la disciplina, de la que surge un monumento semántico, una torre verbal que asciende a lugares que nosotros –el público– no podemos alcanzar. Por eso estamos aquí: para ver lo que no podemos hacer por nosotros mismos. Por eso hemos venido, para ver la pureza de lo blanco, de lo nítido, y para llenarnos de colores en Verona. Así huimos de la pobre realidad que nos rodea, de la que sólo quedamos redimidos gracias a los artistas esforzados que construyen parábolas que nos seducen. Estamos hoy aquí para tomar alimento artístico, para purificarnos con los mitos del amor adolescente, sean en Verona, o en el bosque de Warwickshire. ¿Podemos nosotros construir pastorales por nosotros mismos? ¿Podemos escribir Arcadias? ¿Podemos “reganar” paraísos perdidos? La respuesta es que no podemos. De ahí la grandeza de un conjunto de jóvenes que bailan, que nos muestran la belleza de sus piruetas, la dimensión de sus dedos, y hasta la intensidad de sus ojos. Ojos que son focos de luz del Renacimiento; ojos que son ojos del alma, no del cuerpo.

El texto literario que sustenta la historia tiene su importancia, pero no es original: cualquiera puede enamorarse. Lo original no es la historia que cuenta Shakespeare, de forma magistral. Lo original no es la historia que procede de narraciones de Bandello. Lo verdaderamente genuino es ver cómo esos textos de palabras se convierten en textos escénicos elaborados con amor por los coreógrafos, dibujados milímetro a milímetro por el arte que nosotros no tenemos. Por eso nos absorbe. Por eso nos hechiza lo que ocurre en el escenario. Lo demás es todo doméstico: que una niña se enamore repentinamente de un joven en un baile es común. Lo extraordinario es que al poner palma con palma toquen levemente la piel de seda que las reviste, una piel que es de arte, y que se convierte en gesto, en icono, congelando el escenario. Eso es lo profundo, no la historia en sí, ya que en la realidad, en el día a día, todos hemos visto esas parejas. Todos hemos conocido a amigos que se dejan matar por amigos. Por grande que eso sea, siempre queda una inquietud, una duda prosaica. El arte convierte esa duda en realidad rotun-

.....



© Michael Stohdian

MURIEL ROMERO, UNA CAPULETO,
Y SEBASTIEN MARI, BENVOLIO
.....

da, en afirmación de vida. Así es cómo Mercutio muere riendo. Así es como Tybalt es un salvaje que el arte convierte en ser hermoso lleno de una ternura que nos trasciende. En la calle diríamos: “es un asesino”. En el escenario de hoy tendremos que preguntar por qué mata, y resolverlo con mecanismos artísticos.

Por razones que aquí no cabe explicar este texto escénico me seduce, y me hace escribir notas, ensayos, guiones, libretos para mis actores. Y es que la reunión de los opuestos –pienso en Platón– es la suma del Canon de Occidente, como diría mi amigo y gran ensayista Harold Bloom, o como señalaría mi maestro Pérez Gallego. La reunión de los opuestos nos ha traído hoy aquí a todos. Todos queremos ver cómo todo queda junto en el escenario. Cómo los bailarines, el coreógrafo, la partitura harán una sintaxis significativa con todos los elementos que nosotros no podemos reunir en nuestras mentes.

Esta tarde, esta noche, tenemos una oportunidad renovada. Podemos “mirar” las palabras hechas pasos. Podemos tocar las sílabas hechas carne. Es un privilegio invitarles a alejarse, pedirles que sueñen y toquen, con la imaginación, a los héroes de la danza que nos devuelven, cada día, el mito y misterio del amor, la inocencia, el fin de la alegría. Y eso, en forma de gozo artístico. ¡Toda una oportunidad!

.....
MANUEL ÁNGEL CONEJERO DIONÍS-BAYER
es Presidente de la Fundación Shakespeare, Valencia.



© Michael Sobotnik

KIM MCCARTHY COMO ROMEO EN LA COREOGRAFÍA DE NACHO DUATO

.....

Discografía de *Romeo y Julieta*

JESÚS TRUJILLO SEVILLA



Ballet completo:

1973

Orquesta de Cleveland. Lorin Maazel. *Decca*.

Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn.
EMI.

1983

Orquesta del Teatro Bolshoi, Moscú. Algis
Zhuraitis. *EMI*.

1986

Orquesta Sinfónica de Boston. Seiji Ozawa.
Deutsche Grammophon.

1990

Orquesta del Teatro Kirov, San Petersburgo.
Valery Gergiev. *Philips*.

1994

Orquesta Sinfónica Nacional de Ucrania. Andrew
Mogrelia. *Naxos*.

Suites y selecciones de suites o de extractos
del ballet:

1938

Suite núm. 2: Orquesta Sinfonico-filarmonica de
Moscú. Sergei Prokofiev. *Philips*.

1957

Selección de las Suites núms. 1 y 2: Orquesta
Filarmonica de Nueva York. Dimitri Mitropoulos.
Sony.

1961

Selección de la Suite núm. 1 y Suite núm. 2
completa: Orquesta Filarmonica Checa. Karel
Ancerl. *Supraphon*.

1967

Selección de las Suites núms. 1-3: Orquesta
Sinfónica de Londres. Claudio Abbado. *Decca*.

1981

Suite núm. 2: Orquesta Filarmonica de
Leningrado. Yevgeny Mravinsky. *Philips*.

Suite núm. 1 y selección de la núm. 2. Orquesta
de Filadelfia. Riccardo Muti. *EMI*.

1982

Extractos del ballet: Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti. *Decca*.

1986

Extractos del ballet: Orquesta Filarmónica de Berlín. Esa-Pekka Salonen. *CBS*.

1989

Extractos del ballet: Orquesta Sinfónica de Montreal. Charles Dutoit. *Decca*.

1993

Selección de las Suites núms. 1-3. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Myung-Whun Chung. *Deutsche Grammophon*.

1996

Extractos del ballet: Orquesta Sinfónica de San Francisco. Michael Tilson Thomas. *RCA*.

1997

Extractos del ballet: Orquesta Filarmónica de Berlín. Claudio Abbado. *Deutsche Grammophon*.

Nuestro estudio dará comienzo con el análisis de las versiones existentes del ballet completo aunque también, al final del mismo, se dedicará un espacio a los registros más relevantes consagrados a las Suites o los extractos de la obra. Dicho sea de antemano que por su escaso interés nos ahorramos los comentarios sobre las realizaciones completas de Zhuraitis con los conjuntos del Bolshoi y de Ermler, con los del Covent Garden. No nos extenderemos, tampoco, en reflejar nuestro parecer con respecto a la última de las versiones fonográficas completas: la de Andrew Mogrelia y la voluntariosa Sinfónica Nacional de Ucrania (1994). Se trata de una versión honesta pero alicorta de inspiración e incomparable –no sería justo– con las llamadas a ocupar las cimas.

Muchos descubrimos *Romeo y Julieta* en la ejecución, acogida en su día con auténtico entusiasmo por la crítica nacional, de Lorin Maazel con la Sinfónica de Cleveland. Este registro anduvo durante mucho tiempo descatalogado en nuestro país y, afortunadamente para nosotros, acaba de ser republicado en serie media. Los musicógrafos que juzgaron en aquella década de los 70 la interpretación ensalzaron el virtuosismo de la agrupación norteamericana y alabaron el detallismo y la elegancia de la batuta. Con el paso de los años y tras haber conocido otras

prestaciones orquestales (como –en el caso de las suites– la Orquesta de Filadelfia con Muti), aquellas virtudes no parecen tan contundentes como entonces se dijo. Está claro que Maazel alcanza alguna cumbre de devota emoción y de intensidad dramática, pero otros defensores de *Romeo y Julieta* prokofieviana acabarán dando unas vueltas de tuerca muy considerables a los múltiples significados de la exaltada partitura.

.....

Desde los extáticos compases que sirven como pórtico a tan arrebatadora composición, André Previn (1973) firma una declaración de principios. El director norteamericano traza el primer tema de la introducción cual si fuera una idealización absoluta del amor irrefrenable que gobierna a los personajes titulares (la exposición de tan maravilloso tema se plaga de hechizo a través de un *ritenuto* de temperamento mágico). Según André Previn, *Romeo y Julieta* viven una pasión finita, una pasión perseguida por las sombras de un destino caprichoso cuya presencia es casi permanente. Aquellos que conozcan a André Previn en todas las variantes de su versátil sensibilidad artística (del compositor al pianista de jazz) sabrán que el excelso músico posee un sentido constructivo del ritmo singular y asombroso. Ello se manifiesta en este registro con demoledora contundencia. Los ejemplos son

numerosos: ponga atención el lector a los primeros números del Acto I: en ellos se nos obsequia una auténtica lección de gracia y plasticidad (soberbia la “Danza Matinal”: ¡qué swing! ¡qué análisis exquisito de las intensidades y de los timbres!). Previn no se anda con chiquitas y de inmediato se inmerge en el drama; y lo hace sin salvavidas. Las incertidumbres que acechan el combate entre Montescos y Capuletos son claramente insinuadas por el director, que en todo momento consigue un equilibrio de volúmenes y timbres acertadísimo. De igual manera produce toda suerte de beneficiosas asperezas en el metal acentúa las disonancias mostrando la faz más moderna de esta música. El entramado polifónico, las decisiones sobre planificación sonora, dinámica, *tempo* y agógica son en todo momento muy personales y atrayentes. “La llegada de los invitados al baile” (suntuosa y decadente) y “La danza de los Caballeros” (insolente, agresiva y amedrentadora –sin perder jamás la aristocrática elegancia–), pasajes culminantes en la partitura, son dirigidos con absoluta maestría. Previn lleva su peculiar ideario a sus últimas consecuencias. *Romeo* es un joven atolondrado y *Julieta* es una niña ingenua y vulnerable. El amor que surge entre ambos se abrasa en las ignívolas llamas de la pasión. “La danza del amor” se hace carne en su

.....

espesura tímbrica, en su envolvente y húmedo melodismo. El fraseo, aunque paladeado al límite, es urgente, ansioso, envuelto en una nube de deseo irrefrenable. El glorioso y encendido tema encomendado al corno inglés de la Variación de Romeo es dibujado con una lentitud perturbadora. Tal es la sensualidad provocada, la turbulencia expresiva ordenada por la batuta, que los violines de la espléndida Orquesta Sinfónica de Londres vacilan en un *glissando* descendente de la mentada Danza (CD 1, corte 21, minuto 1:59). Las muertes de Mercutio y Tibaldo se alejan de todo efectismo, produciendo un impacto dramático y una tensión arrolladores. Previn resuelve como nadie "La última despedida". El abrazo de los amantes –que ahora echan menos leña al fuego del deseo– deja pasar las luces de la fatalidad. De nuevo, lejos de toda suerte de artificio o exhibición, Previn concibe un final literalmente desolador por su belleza, profundidad y dramatismo.

Otro magnífico director prokofieviano, Seiji Ozawa, concluye su admirable grabación en el año de 1986. Existen diferencias consustanciales entre los pensamientos de los directores japonés y norteamericano. Si éste firma una versión narrativa, aquél concibe el drama desde una perspectiva eminentemente lírica. Ozawa dibuja con suma delicadeza a

los amantes: Julieta es una joven inocente, soñadora, melancólica; y Romeo es un muchacho pícaro, impetuoso, juvenil y distinguido. No son, como en Previn, dos crios inconscientes tentados por vez primera por la carne. Según Ozawa, Romeo y Julieta son dos adolescentes que caen en los brazos de un amor racional. Su relación no está hecha sólo de carne y fuego, sino que también se alimenta de la materia del espíritu. Probemos nuestras teorías diferenciadoras de ambos pensamientos. La "Escena del balcón" –la del primer enfrentamiento corporal de los amantes–, la acabamos de conocer en la batuta de Previn y en ella, por ejemplo, no hallábamos la ternura, la pureza lírica, por otra parte hermosísimas, que sí acabamos de encontrar en Ozawa. También inclina la balanza Ozawa hacia los rasgos humorísticos que indudablemente contienen ciertos compases de la partitura –Fray Lorenzo, en manos de Previn, era un personaje de una bonhomía tranquilizadora y según Ozawa, el sacerdote tiene ciertos rasgos cómicos e irónicos que no habían sido previstos en la versión anterior–. Los dos directores apuntan hacia distintos destinos, obteniendo unos resultados envidiables y al mismo tiempo complementarios. La batuta es analítica (planos sonoros, timbres, fraseo, dinámicas, tempi... son medidos con absoluta precisión)

JESUS TRUJILLO SEVILLA

.....



de Michael Schindler

MAR BAUDESSON: PULIETA

.....

.....

sin por ello caer jamás en la rutina científica o en la desangelada exactitud. El exquisito lirismo que circunda los números más dados al romanticismo de *Romeo y Julieta* no es nunca apartado de la voluptuosidad o la incandescencia. La respuesta orquestal es absolutamente espectacular. "La danza de los caballeros" o "La muerte de Mercutio" resultan ejemplares. La unidad y coherencia de pensamiento de Previn y de Ozawa es apisonante, pero en el caso de éste último ello se hace especialmente perceptible en todo el Acto III y en el desenlace final. En este último y bellísimo tramo de la obra, Ozawa se recrea con un abandono, una delicadeza y una musicalidad colosales. "El dormitorio de Julieta", "Julieta a solas", la "Serenata matutina" o la "Danza de las doncellas" están delineados con sutileza y elegancia extremas. El acongojante epílogo es un auténtico milagro de lirismo y de técnica directorial. La toma de sonido, soberbia.

.....

1990 es el año escogido por Valery Gergiev y sus huestes sinfónicas del Teatro Kirov para llevar al disco *Romeo y Julieta*. En esta producción debida a la firma Philips llama muchísimo la atención una toma sonora que, a causa de un posicionamiento de los micrófonos demasiado desacertado, resulta decepcionante para una compañía como la holandesa. Igualmente parece asombrosa la

irresoluble endeblez de la Orquesta del Teatro Mariinsky (ninguna de las secciones del conjunto ruso destacan por su rotundidad o perfección técnica, más bien al contrario). La rutina se hace dueña de esta realización del Gergiev más descuidado y más proclive a la vulgaridad. El discurso carece de organización interior, de tensión musical o dramática y el balance en la superposición de los planos tímbricos y polifónicos patina por su desequilibrado trazado. Un ahurrido ejemplo de cómo el funcionariado ha echado raíces en la dirección de foso.

.....

Pero aquí no finaliza nuestro estudio. Creemos necesario el repaso, aunque sin ánimos exhaustivos, a los discos que, aún en catálogo, atienden a la suites o que proponen selecciones de extractos del ballet completo, procurando resúmenes o buscando significados sinfónicos de la totalidad de la partitura. Se hace inevitable inaugurar la nutridísima lista con la grabación que realizara el mismísimo Sergei Prokofiev de la Suite núm. 2, con una humilde Sinfonicofilarmónica de Moscú. El registro fue efectuado en 1938 -el valor histórico del mismo, por tanto, es variadísimo, pues aquél fue el mismo año en el que se estrenó en Brno *Romeo y Julieta*-. Aunque su técnica directorial no sea infalible y muestre grietas ostensibles, parece innegable que el

compositor poseía una sensibilidad de primer orden. Prokofiev enardecía admirablemente ciertas frases y construía *tempi* que sostenía con elevación.

.....

El primer disco en llegar a nuestro país que contenía una selección de las Suites núms. 1 y 2 –si no mienten mis informadores– fue el de Dmitri Mitropoulos (la grabación data de 1957). En aquellas fechas, el director de origen griego hacía un *Romeo y Julieta* de lento discurrir, sobrio y musical pero su versión se veía aquejada por una trasnochada y meliflua expresividad que arruinaba el resultado final. Para colmo de males, la cuerda de la Filarmónica de Nueva York exhibía deficiencias muy considerables (intolerable el concertino). Adjetivos similares son adjudicables a aquellas míticas Suites grabadas por Karel Ancerl, con su Filarmónica Checa, en los finales 50, muy reveladoras entonces y hoy abrumadas por la competencia.

.....

Con aquel registro del 30 de diciembre de 1981 de la Suite núm. 2 un sobrenatural Evgeny Mravinsky remueve los cimientos de la interpretación de esta parcela de la producción de Prokofiev. Unos micrófonos situados con relativa torpeza recogen en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú una enloquecida, desbocada Segunda Suite. Mravinsky dota a su concepción de *Romeo y*

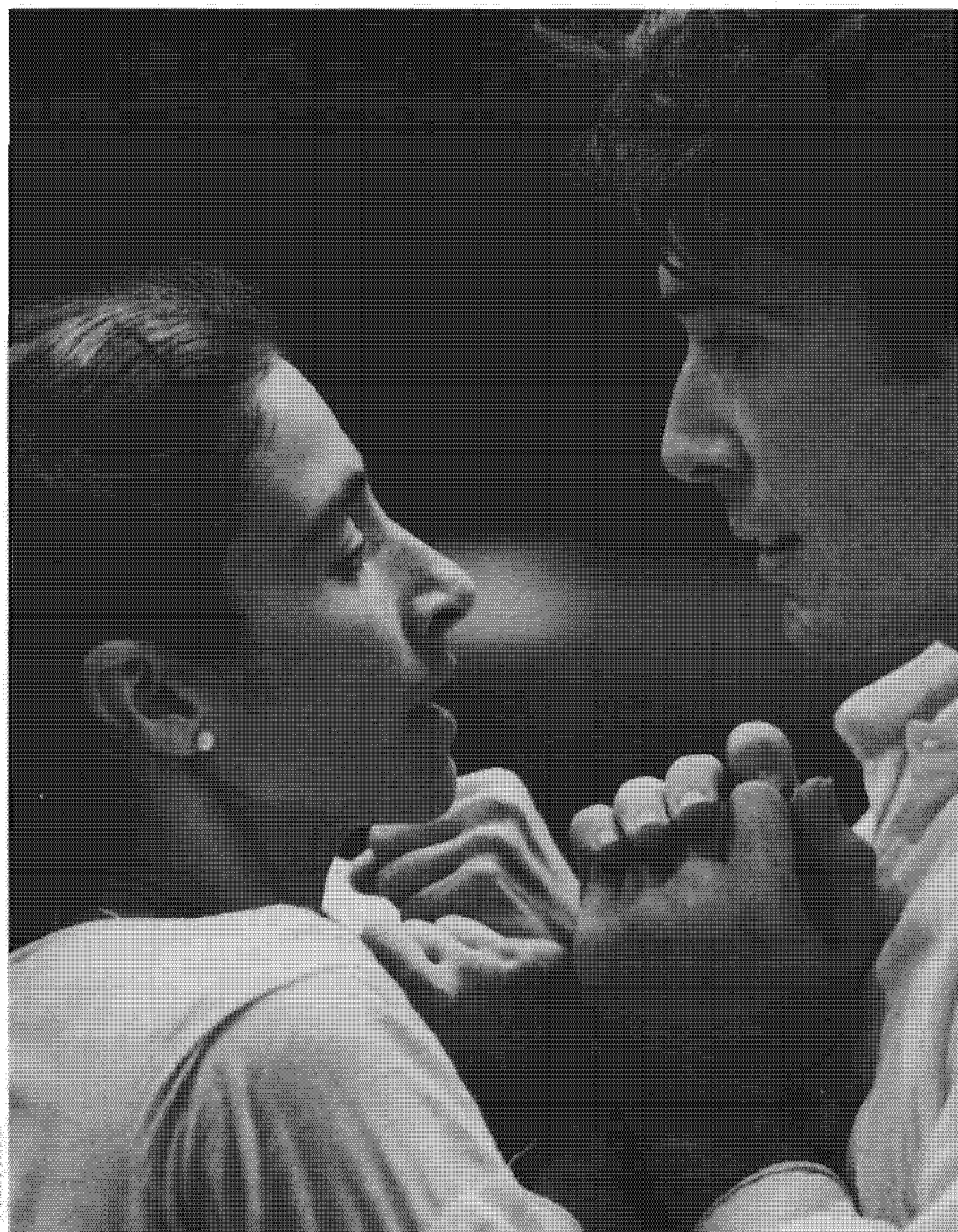
Julieta de una numerosísima cantidad de personales e interesantes hallazgos: la dinámica es amplísima, el colorido riquísimo e incisivo, el idiomatismo arrebatador...

Mravinsky imparte una auténtica lección de maestría con la batuta, desplegando una furia imbatible (¡los “Montescos y Capuletos” son de los que dejan la garganta seca!) o adentrándose en los pliegues de la más mórbida poesía (“La última despedida”). Sólo una apresurada “Danza de las doncellas” –siempre interpretada de igual manera por el genial director ruso, a juzgar por las varias grabaciones en vivo existentes de la Suite– desmerece del prodigioso conjunto. La Filarmónica de Leningrado expansiona sus múltiples virtudes respondiendo al director con emoción y valentía. Lástima que la toma de sonido sea lejana y no excesivamente clara.

.....

1981 es, igualmente, el año en el que Riccardo Muti lleva a los estudios su demoledora versión del *Romeo y Julieta* sinfónico. Su disco, con una selección de las Suites núms. 1 y 2, fulmina –¡sin paliativos!– a todo lo anterior y posteriormente conocido en disco. Una lujuriente grabación exhibe las infinitas bellezas de una asombrosa Orquesta de Filadelfia, una de las mejores agrupaciones sinfónicas norteamericanas. El director italiano mezcla los óleos de la paleta prokofieviana con atrevimiento, riesgo y

.....



© Michael Sebastian

MAR BAUDESSEON Y KIM MCCARTHY

.....

personalidad. Su enorme creatividad en los aspectos tímbricos y puramente musicales quedan de sobra probados gracias a barbaridades como sus agrestes y violentos –¡qué trombones!– “Montescos y Capuletos” o la impactante y vertiginosa “Muerte de Tibaldo”. Es la misma y desgarrada línea de pensamiento de Previn pero llevada a unas particulares consecuencias. Pasajes como “La escena del balcón” o “Romeo en la tumba de Julieta” son vertidos con una enorme dureza y sin afectaciones románticas. En este último número, la cuerda ataca los dolorosos acordes con los que se inaugura la pieza en un *fortissimo* con regulador y con lancinante y descarnada sonoridad, produciendo un efecto traumatizante. En la repetición del tema amoroso, las divisiones de la misma sección orquestal parecen delineadas con tiralíneas, tales son la transparencia y la precisión en el balance. Todo ello nos hace admirar como nunca la audacia tímbrica, armónica y contrapuntística del *Romeo de Prokofiev*. El edificio estructural se sostiene con incontestable e inamovible solidez y la detallada labor de la batuta encuentra su parca –aunque con resultados distintos– en la meticulosidad de un Ozawa. Un auténtico monumento.

....

Un año después, en 1982, es Sir Georg Solti quien graba en el Grand Hall de Chicago

una selección de números procedentes del ballet. Era previsible que el húngaro firmara una ejecución de gran altura –y así es– pero, en cambio, el maestro no acaba de encontrar la médula espinal del arte de Prokofiev. En 1986, Esa-Pekka Salonen, como hiciera Solti, selecciona un buen número de extractos del ballet completo. La orquesta que tiene a su frente el finés, una Filarmónica de Berlín imponente, funciona como un mecanismo de relojería perfecto. Es la histórica, la esquizofrénica batuta de Salonen la que hace que fracase el proyecto. Pocos ejemplos de irregularidad en materia de dirección de orquesta pueden parecer tan convincentes como este: “La escena del balcón” es sencillamente absurda; bien planificada “La danza de los caballeros”; deslumbrante –¡única, de veras!– la Procesión del Final del Acto II; y desconcertante hasta la irritación el “Epílogo”.

....

Los artistas que recientemente, con sus más y sus menos, han dado pruebas de su talento en *Romeo y Julieta* han sido el profesional Charles Dutoit (en el 89, con su apreciable Sinfónica de Montreal), el gélido Myun-Whun Chung (en el 93, con la Concertgebouw: versión que se conserva a varios grados bajo cero) y un brillante y elegante Michael Tilson Thomas (cuya realización, del 96, cuenta con

el concurso con una espléndida Sinfónica de San Francisco).

.....

El director encargado de cerrar la serie no es otro que Claudio Abbado. En fechas recientes, Deutsche Grammophon publicaba una grabación con una ordenación –programáticamente muy válida, desde el punto de vista sinfónico– de números que provienen del ballet completo. La Filarmónica de Berlín trabaja a medio rendimiento y Abbado da cumplida cuenta, con alevosía e impiedad, de un desinterés absoluto por la partitura que tiene abierta sobre su atril de director. No sabemos si por el exceso de trabajo o por la rutina, que aniquila toda pasión, pero se diría que el milanés está sumergido hasta las cejas en las aguas de la desmotivación. Es triste. Y lo es más aún teniendo en cuenta que el otrora gran director grabó, años ha, para Decca una espléndida versión de una selección de las piezas contenidas en las *suites* del *Romeo y Julieta* prokofieviano.

.....

Algunos de los asistentes a estas funciones echarán de menos el comentario pertinente a las filmaciones existentes habidas del ballet (además de los citados Zhuriatis y Ermler, Nagano). Si no lo hemos hecho es porque pensamos que no merecen ser destacados. Deseamos, muy al contrario, que en la

máxima brevedad, con la consolidación del que al parecer será el medio audiovisual definitivo, el DVD, se publique –de una vez por todas– aquella maravillosa película de la BBC en la cual unos divinos Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev, hace muchos años, colmaron de lágrimas los ojos de las distintas generaciones de melómanos que conocieron tan maravillosa producción cinematográfica gracias a la 2 de TVE. Se hace obligatorio restaurar uno de los más bellos documentos jamás vistos sobre danza y música en la historia del cinematógrafo y el video.

* * * *

JESÚS TRUJILLO SEVILLA
es crítico musical

.....

LA LLAMA DOBLE. AMOR Y EROTISMO

• • • • •

OCTAVIO PAZ

Mis primeros poemas fueron poemas de amor y desde entonces este tema aparece constantemente en mi poesía. Fui también un ávido lector de tragedias y comedias, novelas y poemas de amor, de los cuentos de *Las mil noches y una noche* a *Romeo y Julieta* y *La cartuja de Parma*. Estas lecturas alimentaron mis reflexiones e iluminaron mis experiencias.

(...)

Cada poeta y cada novelista tiene una visión propia del amor; algunos, incluso tienen varias y encarnadas en distintos personajes. Tal vez el más rico en caracteres es Shakespeare: Julieta, Ofelia, Marco Antonio, Rosalinda, Otelo... Cada uno de ellos es el amor en persona y cada uno es diferente de los otros.

(...)

Lo verdaderamente asombroso es la continuidad de nuestra idea del amor, no sus cambios y variaciones. Francesca es una víctima del amor y la marquesa de Merteuil es una victimaria, Frabrizio del Dongo triunfa de las asechanzas que pierden a Romeo, pero la pasión que los exalta o los devora es la misma.

(...)

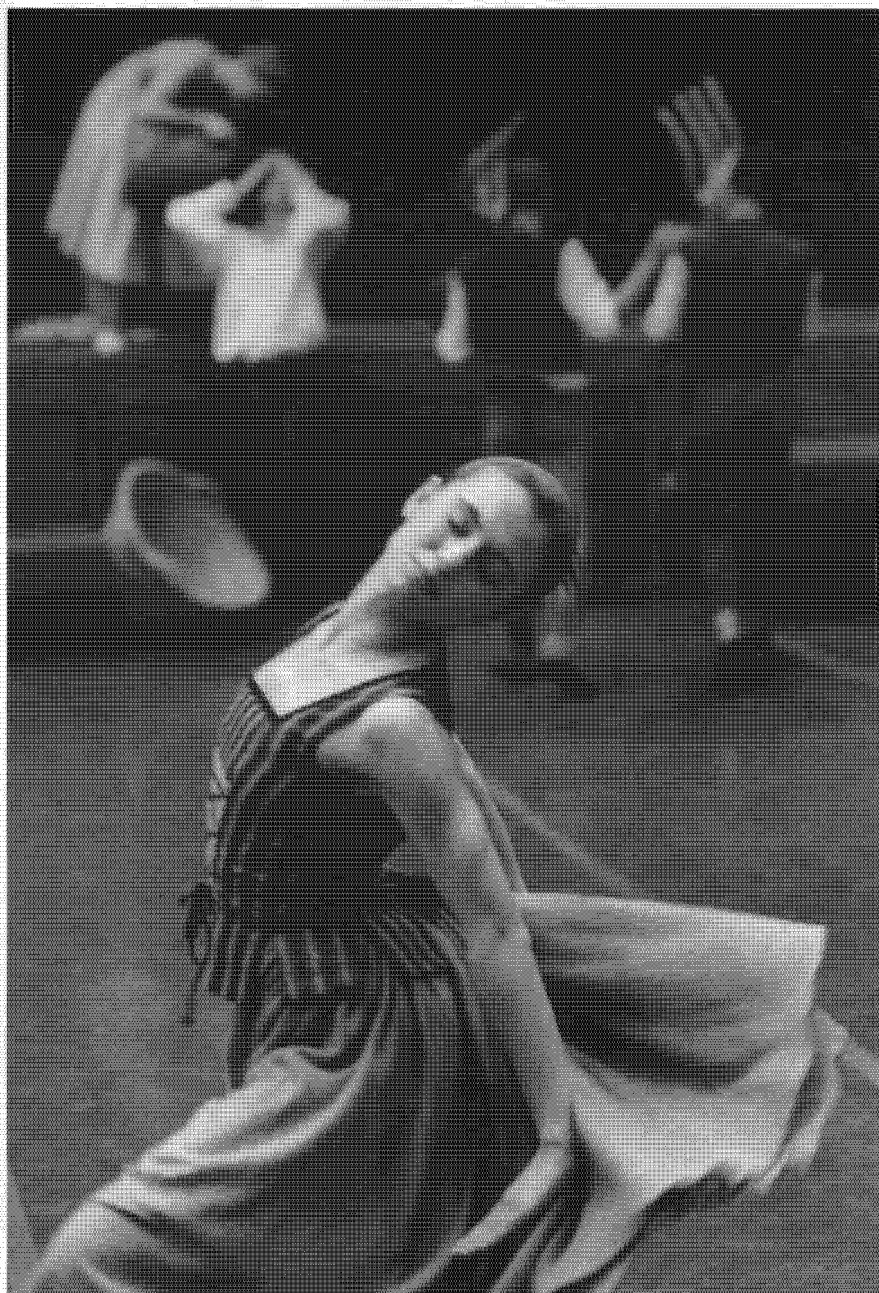
Es natural que los poetas místicos y los eróticos usen un lenguaje parecido: no hay muchas maneras de decir lo indecible. No obstante, la diferencia salta a la vista: en el amor el objeto es una criatura mortal y en la mística un ser intemporal que, momentáneamente, encarna en ésta o aquella forma. Romeo llora ante el cadáver de Julieta; él mismo ve en las heridas de Cristo la señal de la resurrección. Reverso y anverso: el enamorado ve y toca una presencia; el místico contempla una aparición.

(...)

El diálogo entre el obstáculo y el deseo se presenta en todos los amores y asume siempre la forma de un combate. Desde la dama de los trovadores, encarnación de la lejanía —geográfica, social o espiritual— el amor ha sido continua y simultáneamente interdicción e infracción, impedimento y contravención. Todas las parejas, lo mismo las de los poemas y novelas que las del teatro y del cine, se enfrentan a esta o aquella prohibición y todas, con suerte desigual, a menudo trágica, la violan. En el pasado el obstáculo fue sobre todo de orden social.

(...)

Con el paso del tiempo las prohibiciones derivadas del rango y de las rivalidades de clanes se han atenuado, aunque sin desaparecer completamente. Es impensable, por ejemplo, que la enemistad entre dos familias, como la de los Capuleto y los Montesco, impida en una ciudad moderna los amores de dos jóvenes. Pero hay ahora otras prohibiciones no menos rígidas y crueles; además,



© Michael Schoof

ÁFRICA GUZMÁN, UNA MONTESCO



muchas de las antiguas se han fortalecido. La interdicción fundada en la raza sigue vigente, no en la legislación sino en las costumbres y en la mentalidad popular.

(...)

El amor, cualquier amor, implica un sacrificio; no obstante, a sabiendas escogemos sin pestañear ese sacrificio. Éste es el misterio de la libertad, como lo vieron admirablemente los trágicos griegos, los teólogos cristianos y Shakespeare.

(...)

Parecerá extraño que me haya referido a la historia política moderna al hablar del amor. La extrañeza se disipa apenas se repara en que amor y política son los dos extremos de las relaciones humanas: la relación pública y la privada, la plaza y la alcoba, el grupo y la pareja. Amor y política son dos polos unidos por un arco: la persona. La suerte de la persona en la sociedad política se refleja en la relación amorosa y viceversa. La historia de Romeo y Julieta es ininteligible si se omiten las querellas señoriales en las ciudades italianas del Renacimiento.

(...)

A pesar de todos los males y todas las desgracias, siempre buscamos querer y ser queridos. El amor es lo más cercano, en esta tierra, a la beatitud de los bienaventurados. Las imágenes de la edad de oro y del paraíso terrenal se confunden con las del amor correspondido: la pareja en el seno de una naturaleza reconciliada. A través de más de dos milenios, lo mismo en Occidente que en Oriente, la imaginación ha creado parejas ideales de amantes que son la cristalización de nuestros deseos, sueños, temores y obsesiones. Casi siempre esas parejas son jóvenes.

(...)

... pero, sobre todo y ante todo, *Romeo y Julieta*. Esta última es la más triste de todas esas historias, pues los dos mueren inocentes y víctimas no del destino sino de la casualidad. Con Shakespeare el accidente destrona al Destino antiguo y a la Providencia cristiana.

(...)

El amor no es la eternidad; tampoco es el tiempo de los calendarios y los relojes, el tiempo del amor no es grande ni chico: es la percepción instantánea de todos los tiempos en uno solo, de todas las vidas en un instante.

• • • •

OCTAVIO PAZ,
escritor mexicano, es Premio Cervantes, 1981,
y Premio Nobel de Literatura, 1990



N° 5

LOS PRODUCTOS CHANEL SE VENDEN EN AQUELLOS PUNTOS DE VENTA IDENTIFICADOS CON EL PANEL DE CONCESIONARIO AUTORIZADO.

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE ROMEO Y JULIETA DE SHAKESPEARE

• • • • •

PURIFICACIÓN RIBES TRAYER

Romeo y Julieta es una de las obras más populares de Shakespeare, tanto que sólo *Hamlet* la supera en el número de representaciones que cuenta en su haber. Su popularidad, lógicamente, ha inducido a un buen número de críticos a exponer sus opiniones sobre ella, que coinciden en algunos rasgos básicos, aunque argumentan las más dispares interpretaciones sobre su verdadero tema.

En cualquier caso, la fascinación que ejerce es admitida de forma generalizada: todos reconocen la densidad emotiva de la obra, que ha descubierto el modo de llegar al público, aunque sin alcanzar a determinar con exactitud si su esencia es trágica o lírica. En este punto, como en la mayoría, la experiencia nos indica que la razón en raras ocasiones se decanta de forma absoluta por una interpretación en exclusiva. Y la conferencia pronunciada a este respecto por Giorgio Melchiori en los IX Encuentros Shakespeare, celebrados en Valencia en marzo de 1987, supone una interesante solución del conflicto. Con anterioridad a él, críticos de la categoría de H. B. Charlton, M. C. Bradbrook, I. Evans, D. Cole o H. Levin habían llamado la atención sobre las innovaciones introducidas en el género, relacionándolas con la práctica teatral isabelina y situándola dentro de la trayectoria dramática de Shakespeare, pero G. Melchiori da un paso más, explicando los paralelismos existentes entre la presencia alternada de elementos líricos y trágicos de la obra y las circunstancias político-teatrales de los años en que esas secciones de la obra iban tomando forma.

(...)

I. Evans señala, además, que la obra es *the first of the English Tragedies with a theme independent of English History*, advertencia que, como la de M. C. Bradbrook acerca de la extrañeza que producía entre los isabelinos la presencia central del elemento del amor en una tragedia, retrotrae a la explicación histórica de H. B. Charlton. Este crítico recuerda el respeto de Shakespeare hacia la práctica tradicional en sus primeras obras históricas, y analiza el cambio de orientación experimentado en *Romeo y Julieta*. Lo justifica como ejemplo de la influencia de la práctica teatral renacentista italiana en Inglaterra. Hacia la mitad del siglo XVI, Cinthio, adaptando preceptos de Séneca, había introducido modificaciones en los contenidos de la tragedia, incidiendo en la importancia de la presentación de temas de interés para el espectador, que podían tener dos fuentes posibles de inspiración: la vida o la ficción contemporánea. En este último caso, el amor humano ocupaba un lugar central, y de ahí su presencia en el teatro que se inspiró en la novela.

(...)

G. Melchiori, como señalábamos, da un paso más en el análisis de la yuxtaposición de elementos líricos y dramáticos. Recuerda que los primeros se sirven de las convenciones de la poesía y el

amor, y que los segundos se manifiestan en el empleo de la prosa cómica —especialmente extenso en las primeras escenas— y en la utilización del verso blanco. Explica la presencia de ambos elementos en la obra en relación con la situación política. Así, los contrastes existentes en las primeras escenas entre prosa vulgar y lenguaje elevado, característico de las tragedias, señala que su destinatario en ese momento de la composición era el teatro público.

La presencia de elementos sofisticados, como los sonetos, o el segundo prólogo, guardan relación, en opinión de Melchiori, con el cierre de los teatros, motivado por las plagas de 1592 y 1594, y que obligó a modificar el estilo. A estas circunstancias obedece el lenguaje estilizado de los personajes adultos, que resultaba más sencillo de reproducir por los niños que el lenguaje realista. Éstos eran los integrantes habituales de las compañías de teatros privados a los que parecía que la obra iba a ir destinada. En estos teatros eran habituales las divisiones entre los actos, y esta práctica se refleja en los tres primeros de *Romeo y Julieta*.

Pero la crisis teatral llegó a su fin antes de concluirse la obra. Y los encargados de escenificarlas serían, finalmente, *The Chamberlain's Men*, lo que obligó a revisarla, eliminando formalismos excesivos.

Este breve recorrido crítico en busca de una delimitación del género o géneros a que pertenece *Romeo y Julieta* nos lleva a reconocer la importante presencia tanto de elementos líricos como trágicos, y apunta, por lo novedoso de su coexistencia en una misma obra, a un nuevo estadio en la evolución dramática de Shakespeare.

(...)

Independientemente del juicio que se haga de la interrelación de los diversos temas en la obra, la realidad es que existe un importante nivel de ambigüedad e indeterminación, que ha llevado a las más diversas apreciaciones sobre lo que constituye el o los temas centrales de *Romeo y Julieta*. La revisión de las diferentes opiniones señala que todos identifican la existencia de contrastes en la base de la obra, pero al mismo tiempo permite delimitar dos actitudes: la de quienes justifican el predominio de uno de los términos del contraste sobre el otro, y la de quienes se decantan por una relación de tensión entre ambos extremos, que queda sin resolver.

(...)

El segundo elemento a tener en consideración, lo que hemos denominado *Acción*, cabría dividirlo en dos grupos; por un lado el de los protagonistas —*Romeo y Julieta*—, y por otro el relacionado con la intervención de las familias, concretamente con su enemistad. Este último factor se agruparía junto al Destino o/y Providencia como agentes externos opuestos al amor de los jóvenes. El agente interno serían, precisamente, las acciones de los enamorados que influyen en el curso de los acontecimientos, y que en esta obra son todavía muy reducidas.

El peso de las acciones con posible vinculación al desenlace trágico recae sobre *Romeo*, y se manifiesta a través de las reflexiones del fraile sobre su comportamiento; de las palabras de

Lecturas

• • • •

Julietta sobre el progreso de los acontecimientos, de sus acciones, y, sólo en una ocasión, del reconocimiento explícito por parte de Romeo. Las características de su personalidad que colaboran con las disposiciones del Destino y con la influencia negativa de la enemistad familiar son la impulsividad, que predomina sobre la razón, y la consecuente precipitación, que se traduce en una boda súbita, en la muerte de Tybalt a manos suyas, en su primer intento de suicidio al conocer el exilio decretado por el Príncipe como consecuencia de la lucha, y, finalmente, en su suicidio precipitado momentos antes de que Julieta despertara del letargo producido por el narcótico.

En cualquier caso, por numerosos que sean las alusiones a la participación de Romeo en su destino, el carácter de sus decisiones queda tan indeterminado en el balance total como el resto de las fuerzas.

(...)

En cuanto a la otra parte implicada en la ejecución de las acciones que condicionan el desenlace, es decir, *las familias enemistadas*, convendrá detenerse brevemente para sopesar su verdadera dimensión en el conjunto de la obra. No resulta gratuito que Shakespeare introdujera notables cambios en la intensidad de las disputas familiares. Desde el principio, y a lo largo de la tragedia, sirviéndose de las opiniones expresadas por diferentes personajes, indica que las disputas se han suavizado, y que en la mayoría de los ánimos reina un espíritu de concordia. Las reyertas encarnizadas que caracterizan a las novelas italianas del Renacimiento se han transformado en diferencias más civilizadas, como prueban las palabras de censura que tanto Lady Capuleto como Montesco dirigen a sus esposos cuando pretenden avivar el fuego de la enemistad ya en las primeras escenas. El propio Capuleto se irritará contra los *los ánimos encendidos* del joven Tybalt, obligándole a comportarse con cortesía hacia Romeo. Otros personajes jóvenes como Benvolio o Paris expresarán su deseo de convivencia pacífica, que el Príncipe encomiará y procurará imponer por la fuerza cuando las circunstancias así lo requieran. La muerte de Tybalt a manos de Romeo es la consecuencia de una provocación desenfadada entre jóvenes, que por accidente escapa a su control. La interposición de Romeo entre Tybalt y Mercutio ocasiona la muerte de este último y, como consecuencia, la venganza de Romeo sobre Tybalt.

Pero, en cualquier caso, el espíritu de paz se repite con tanta frecuencia que hace pasar a un segundo plano el posible protagonismo de las disensiones familiares en el desenlace de la tragedia.

(...)

Dejando de un lado la oposición radical que existe entre los sentimientos del amor y del odio, conviene reflexionar sobre las características del amor que se profesan Romeo y Julieta y los numerosos elementos de contraste con otros tipos de amor que ofrece la obra. Una de las características más destacadas es su *intensidad*, su *idealismo* y su *mutua sumisión*, en personajes cuya juventud contrasta, igualmente, con la vejez de quienes los rodean. Su amor, además, ha de vencer constantes obstáculos, y prueba de ello es la reducida proporción de versos que ocupan en la obra *las palabras* de amor que se dirigen, que no llega a la décima parte del total; el carácter



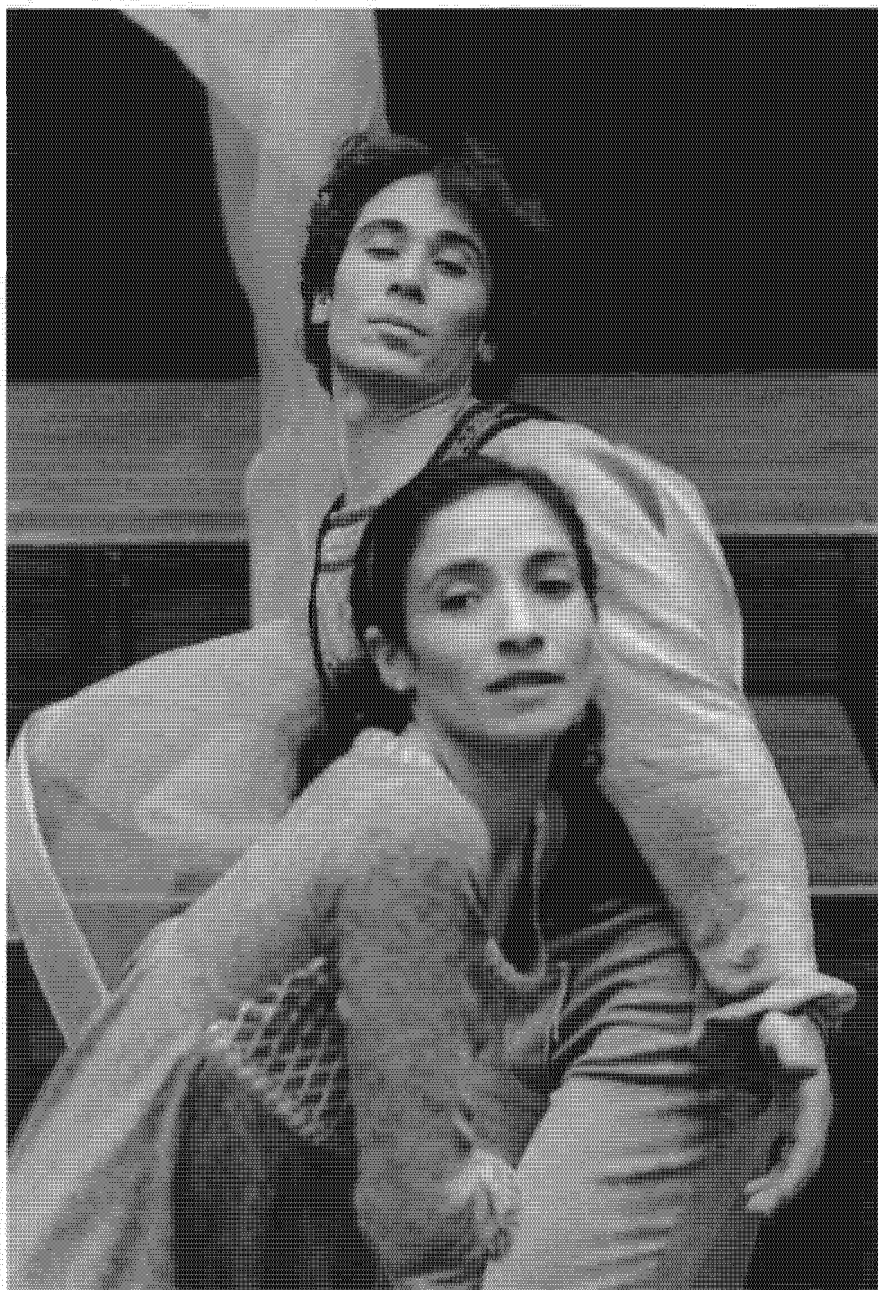
© Michael Strödel

EMMANUELE BRONCHI: UNA MONTESCO, Y LUIS MARTÍN OYA: MERCUTIO

• • • • •

Lecturas

• • • •



* Michael Sebastian

LA PAREJA PROTAGONISTA

• • • • •

secreto de su matrimonio y de su noche de bodas, y la presencia de un último obstáculo cuando Romeo acude a reunirse con su esposa muerta en la cripta, teniendo que enfrentarse a Paris antes de su rito final.

Lo diferente de la naturaleza de su amor y los acontecimientos externos irán aislando progresivamente a los amantes, cuya relación evoluciona de forma estructural en los cinco actos de la obra que corresponden, respectivamente, a su primer encuentro, a su boda, a la consumación de su matrimonio y separación, a la muerte fingida de Julieta, y, por último, al suicidio, por separado, de los amantes.

La intensidad del amor que se demuestran se potencia mediante su asociación a imágenes en que aparecen el fuego, el rayo y la pólvora, por la velocidad con que transcurren los acontecimientos, la progresiva soledad de los enamorados y, sobre todo, por el contraste con la actitud de los otros personajes.

(...)

La tragedia está estructurada en torno a dos ejes que evolucionan de forma paralela desde el primer acto, aunque con puntos de intersección. Los dos ejes están constituidos por las disensiones familiares, de un lado, y las relaciones personales de Romeo y Julieta, de otro. Las disensiones familiares se manifiestan en el primer acto, aunque aún de forma poco importante, siendo acalladas por la voz autorizada del Príncipe. En el tercer acto alcanzan su clímax, al morir Tybalt, miembro de una de las familias enemistadas, y Mercutio, pariente del Príncipe. La actuación de este último tiene consecuencias más graves y trasciende el nivel de la mera advertencia. El resultado es el exilio de Romeo, heredero de los Montesco. En el quinto acto se alcanzará el desenlace de los acontecimientos. Los herederos de ambas familias perderán la vida, en parte como consecuencia de la rivalidad de sus respectivas familias, que dificultará la declaración abierta de sus sentimientos y de su matrimonio. Los subsiguientes malentendidos a que da lugar desembocarán en el final trágico de los jóvenes. Esta situación irreparable llevará a las familias a lamentar su antigua enemistad y adoptar una actitud de reconciliación, bajo la atenta mirada del Príncipe.

Las emociones de las familias cambian en cada uno de los tres encuentros: son de informalidad en el primero, de furia en el segundo y de tristeza en el tercero. En los tres, el Príncipe desempeña el papel de juez. El cuidado que Shakespeare pone en articular la estructura del conflicto familiar se pone de manifiesto en el paralelismo que existe en la composición de los tres encuentros, unida al cambio cualitativo de su comportamiento, que responde a los tres movimientos de inicio, clímax y desenlace. Resulta interesante para una valoración final de este conflicto la importante ausencia de todo personaje joven en la última escena, lo cual parece restar toda esperanza de una renovación en profundidad de las relaciones entre las dos familias. El único elemento juvenil presente es la alusión a las estatuas de oro que se erigirán en memoria de Romeo y Julieta.

El segundo de los ejes temáticos, es decir el referido a la relación de Romeo y Julieta, evoluciona de forma progresiva en los cinco actos que constituyen la tragedia. A cada uno de ellos corres-

ponde un movimiento de avance significativo: en el primero se conocen; en el segundo contraen matrimonio, cuya consumación se realiza en el tercero. A partir de ese momento, y coincidiendo con el cambio del curso de los acontecimientos operado en el otro argumento, se produce la modificación del cariz de los hechos, que van adquiriendo paulatinamente un tono más trágico, hasta llegar al final de tristeza y muerte, que, nuevamente, reúne ambos hilos temáticos. En el cuarto acto Julieta muere de forma aparente, y en el quinto, los dos pierden la vida.

La estructuración de los dos argumentos de la obra está cuidada, como hemos señalado, tanto por su progresión individualizada como por el avance que se deriva de su mutua *interrelación*. El esmero con que se ha diseñado su relación, de forma que el resultado global no divida excesivamente la atención entre ambos conflictos, alcanza a la simetría con que se han distribuido los personajes de la obra: ambas familias tienen un único heredero, de edad próxima, que al comienzo de la obra está asociado a un pretendiente o pretendida: Paris en el caso de Julieta, y Rosalina en el de Romeo. Cuando se conozcan y enamoren, serán aconsejados por fray Lorenzo y la nodriza, respectivamente, que en más de una ocasión suplirán el papel de sus padres. Las dos familias tienen criados que se enfrentan, emulando a sus amos, al comienzo de la obra. La pelea callejera que se suscita como consecuencia contará con el deseo de participación de Montesco y Capuleto, pero en ambos casos esa intervención será impedida por la actuación de sus esposas que impondrán moderación. Incluso los parientes del Príncipe que participan en la obra aparecerán asociados a diferentes bandos: Mercutio al de los Montesco y Paris al de los Capuleto, y a los dos les espera idéntico final: una muerte prematura, como extensión del alcance de la tragedia, que acaba también con las vidas de Romeo y Julieta.

A subrayar los constantes obstáculos que han de vencer los jóvenes contribuye la concepción temporal, que les separa del mundo de los adultos. Mientras Romeo y Julieta viven con intensidad cada momento del presente, sus padres, la nodriza y, en general, los representantes de la madurez, permanecen anclados en un pasado poblado de recuerdos y ajenos a los intereses de la nueva generación, que cada vez se encontrará más aislada.

A que las tensiones y oposiciones presentes en la obra, unidas a la acción del Destino, adquieran una dimensión trágica, contribuye la sorprendente rapidez con que se precipitan los acontecimientos. Esta precipitación, que está presente en la velocidad con que transcurren las acciones, se ve potenciada por otros recursos escénicos como son las alusiones del fraile a los peligros de la prisa que muestran los jóvenes, y el soporte simbólico que facilitan las imágenes del relámpago o la pólvora para representar su relación.

(...)

El nivel de calidad estructural alcanzado se pone de manifiesto también en el empleo de los recursos que contribuyen a incrementar la *tensión* y su alternancia con escenas de *relajación*, aunque estas últimas todavía se emplean de forma parca. La acción y la violencia se precipitan desde el momento en que se decreta el exilio de Romeo. Su avance viene impulsado por situaciones especialmente tensas, como la escena en que se muestra la desesperación de los enamorados; aque-



© Michael Schoofert

MARK BAUDILSON

.....

.....

lla en que los Capuleto tratan de imponer su voluntad de forma tiránica a Julieta, obligándola a contraer un nuevo matrimonio sin dilación; y la escena en que Julieta ingiere un narcótico, como solución desesperada, y sin conocer bien el alcance que tendrán sus efectos.

El momento de *relajación* se produce en un lugar estratégico, como preparación para la tensión final de la obra: Romeo en exilio tiene un sueño, del que despierta reconfortado, porque le anuncia el final de sus males. Esto abre una posibilidad momentánea de solución final, que rápidamente empieza a cerrarse, empezando por la inoportuna detención del fraile que se dirige a comunicarle el último plan de fray Lorenzo, y la anticipación del mensajero que le traslada la noticia de la muerte de Julieta. En el sueño de Romeo interviene la muerte, de la que le libra un beso de Julieta. En la escena real, cuando Julieta descubra el cuerpo sin vida de Romeo, será incapaz de devolverlo a la vida con un beso, pero se unirá a él de forma permanente, compartiendo su muerte.

Como aspecto dependiente de la estructuración de la obra, consideramos oportuno hacer una breve mención a la posibilidad de introducir *pausas* en el curso de una representación escénica. Conviene que la pausa interfiera lo mínimo posible con la articulación de la obra, y que su ubicación no suponga un corte en la evolución creciente de la tensión, ni oscurezca el efecto derivado de posibles contrastes que interrumpe. Indudablemente, la mejor forma de evitar los posibles problemas causados por una pausa es no realizarla, y proseguir "the two hours' traffic of our stage" sin interrupción, como posiblemente sucediera en origen. Pero dado lo extendido de la práctica del intermedio en los escenarios actuales, quizá el lugar más inocuo sería después de escuchar la noticia del exilio de Romeo, momento a partir del cual el ritmo se acelera y el tono de los acontecimientos cambia. Pero, como toda pausa debe pagar su tributo, en este caso se concretaría en la pérdida del contraste que se produce entre las palabras del Príncipe decretando el exilio de Romeo y la invocación de Julieta a la noche, pidiéndole que se apresure y anticipando una felicidad ya próxima.

El hecho de que la posible pausa resulte tan problemática constituye la mejor prueba de que la estructura posee un importante nivel de cohesión, y que combina con suficiente cuidado la interrelación de los argumentos que la integran, a través de paralelismos y contrastes, de distribución de personajes y de elaboración ambiental. Finalmente, la tensión inherente a toda tragedia alcanza aquí una progresión creciente que intercala un momento de relajación, necesario antes de llegar a su punto climático. Todos estos elementos ponen de manifiesto el progresivo perfeccionamiento que Shakespeare iba alcanzando en el arte dramático.

* * * *

PURIFICACIÓN RIBES TRAYER

es Doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Valencia

An Nicolo Paganini

Romeo und Julia Dramatische Symphonie

für Soli, zwei gemischte Chöre und Orchester

Roméo et Juliette
Symphonie Dramatique
pour Soli, deux choeurs mixtes et orchestre

Romeo and Juliet
Dramatic Symphony
for Solos, two mixed chorus and orchestra

Hector Berlioz op. 17
Klavierauszug von Richard Kleinmichel

Allegro fugato ($\text{♩} = 116$)

Pianoforte

Viola

Vel.

Viol. I

Viol. II

Edition Breitkopf Nr. 1845

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

*¿Está contando los días que
le faltan para hacer un crucero?*

*Tres días, dos semanas, un mes...
¿O es que todavía no ha hecho su reserva? Hágala ya.
Y olvídense. Pronto navegará por el Mediterráneo,
el Caribe o el Norte de Europa.*

Consulte en su agencia de viajes.



Navegamos para divertirte.

Biografías

• • • • •



NACHO DUATO

DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y COREOGRAFÍA

Nació en Valencia y comenzó su formación profesional en la Rambert School de Londres. Amplió sus estudios en la Mudra School de Maurice Béjart en Bruselas y completó su formación en The Alvin Ailey American Dance Centre de Nueva York. El año 1980 Nacho Duato firmó su primer contrato profesional con el Cullberg Ballet de Estocolmo y al año siguiente, de la mano de Jiri Kylián, ingresó en el Nederlands Dans Theater, compañía de la que fue nombrado Coreógrafo Estable, junto a Hans van Manen y Jiri Kylián, en 1988. Por sus éxitos como bailarín recibió en Holanda el año 1987 el VSCD Gouden Dansprijs (Premio de Oro de la Danza). Sus ballets forman parte del repertorio de las más prestigiosas compañías de todo el mundo, entre las que se encuentran el Cullberg Ballet, Nederlands Dans Theater, Les Grands Ballets Canadiens, Ballet de la Ópera de Berlín, Australian Ballet, Pacific Northwest Ballet, Stuttgart Ballet, Ballet de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, Introdans,

Chicago Hubbard Dance Street Co., Ballet del Gran Teatro de Ginebra, Musik Theater Essen, Finish Opera Ballet, Ballet de Zaragoza, y el American Ballet Theatre. En 1995 recibió el grado de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras que concede la Embajada de Francia en España. En 1997 fue homenajeado por el Rectorado de la Universidad de Valencia, un hecho insólito hasta aquel momento con respecto a un bailarín o coreógrafo español. Desde junio de 1990, invitado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación y Cultura español, Nacho Duato es Director Artístico de la Compañía Nacional de Danza.



PEDRO ALCALDE

DIRECCIÓN MUSICAL

Nació en Barcelona, donde estudió piano, flauta, violín, composición y se licenció en Filosofía en la Universidad Central. A continuación realizó estudios de dirección de orquesta en la Columbia University de Nueva York, obteniendo el título de Master of Arts en la Hochschule für Musik de Viena, como alumno de Karl Osterreicher. En 1988 se doctoró en Musicología y Filosofía en la Freie Universität de Berlín. En 1984 obtuvo el premio del concurso internacional de directores de orquesta celebrado en Bad Wiessee, Baviera. Ese mismo año dirigió la Südbayerische Philharmonie y dirigió y puso en escena *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky en el Horace Mann Auditorium de Nueva York. Ha trabajado en la Ópera de Viena; de 1991 a 1995 ha sido Director Asistente de la Orquesta Filarmónica de Berlín con Claudio Abbado y de las producciones de *Otello* y *Elektra* en los Festivales de Pascua de Salzburgo.

Pedro Alcalde ha dirigido numerosas orquestas europeas. En febrero de 1993 comparte con Claudio Abbado un concierto de la Filarmónica de Berlín en un programa dedicado a la música compuesta sobre textos de Hölderlin. En España ha trabajado con las orquestas sinfónicas de Barcelona, Galicia, Granada, Tenerife y de la Radio-Televisión Española, en Madrid.

HARARI/PAGE

S.T. Dupont

PARIS



~ *Escritura Fidélío*
y encendedor Gatsby.
Chapado en plata.
Reloj Géométrie.
Acero, cristal de zafiro
Sumergible hasta
30 metros.

D

LE REFLET de LA PERFECTION depuis 1872



PAU RUEDA Y CARLES PUJOL

ESCENOGRAFÍA

Pau Rueda y Carles Pujol pertenecen al Teatre-Auditori del Centre Cultural Sant Cugat, organismo que habilitó, desde sus comienzos en 1993, un espacio dedicado a taller y lo utilizó para la producción de espectáculos. Actualmente los talleres del Centre Cultural trabajan a un ritmo de unas diez producciones por año, con directores de la importancia de Ariel García Valdés, Calixto Bieito, Paco Mir, Ramón Oller, Gerardo Vera o Nacho Duato. La creación de obras de reconocida calidad tales como *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, *La Verbena de la Paloma* de Tomás Bretón, *Politically Incorrect* de Ray Cooney, *Salomé* de Oscar Wilde o *Romeo y Julieta* de Prokofiev avala al

Centre Cultural Sant Cugat como productor de espectáculos. Fruto de esa labor, en el año 1997 se ha realizado una gira de casi un centenar de funciones en tres meses con la obra *Politically Incorrect* y se ha conseguido un gran éxito dentro de la programación oficial del Edinburgh International Festival '97 con *La Verbena de la Paloma* en el King's Theatre.



LOURDES FRIAS

VESTUARIO

Nació en Madrid y estudió Diseño de Interiores, pero posteriormente su carrera se desarrolló hacia el Diseño de Moda. Entre 1980 y 1983 tomó contacto con la pintura. Esto le hace ampliar su visión artística e influye directamente en su trabajo actual. En 1986 se trasladó a Londres, donde estudió en la prestigiosa Escuela de Diseño Central Saint Martins College of Art and Design. En esta ciudad trabajó para el diseñador japonés Koji Tatsuno y con la danesa Anne Lise Kjaer. Más tarde se concentró en la realización de sus propios diseños en su estudio de Notting Hill Gate. Ha participado en tres exposiciones colectivas en Londres: en 1994 *Drawing the Line* sobre ilustración de moda (en la West Soho Gallery), en 1995

Kiss III en Gallery K, y en 1997 *Fluid Form*, exposición de apertura del nuevo espacio Mission creado para la muestra de arquitectura y diseño. En 1995 el diseñador de moda Adolfo Domínguez le invitó a volver a España y trabajar para su firma. El año 1997 Nacho Duato le ofreció la realización del diseño de vestuario de su producción *Romeo y Julieta*.



NICOLÁS FISCHTEL

ILUMINACIÓN

Ha cursado estudios de diseño de iluminación y sonido en la Real Academia de Arte Dramático de Londres, donde tuvo como profesores a Neil Fraser y Francis Reid, entre otros. Con una beca Fulbright, continuó su formación académica en la Escuela de Arte Dramático de Yale, bajo la supervisión de Jennifer Tipton y William Warfel. Desde 1984 colabora como iluminador en el Teatro Sanpol en Madrid. Ha firmado asimismo trabajos para otras compañías, como la de Juan Pedro de Aguilar, Compañía Nacional de Teatro Clásico, José Antonio y los Ballets Españoles, Maite Brik, etc. Entre 1991 y 1996 fue Diseñador de Iluminación residente y Director Técnico de la Compañía Nacional de Danza dirigida por Nacho Duato, donde realizó la iluminación

de catorce ballets estrenados por la Compañía. Durante el presente año ha realizado los diseños de iluminación de los siguientes espectáculos: *Federico*, para la Compañía Flamenco Vivo, *Cosas de Payos* y *Vals Patético* para la Compañía Andaluza de Danza, *Luz de Alma* para el Ballet Nacional de España, así como *Nightsongs* y *Remansos* para la Compañía Nacional de Danza. También ha diseñado la iluminación de coreografías de Nacho Duato para compañías de Holanda, Alemania, Canadá, Australia, Portugal, Mónaco, Estados Unidos, Finlandia o Japón.



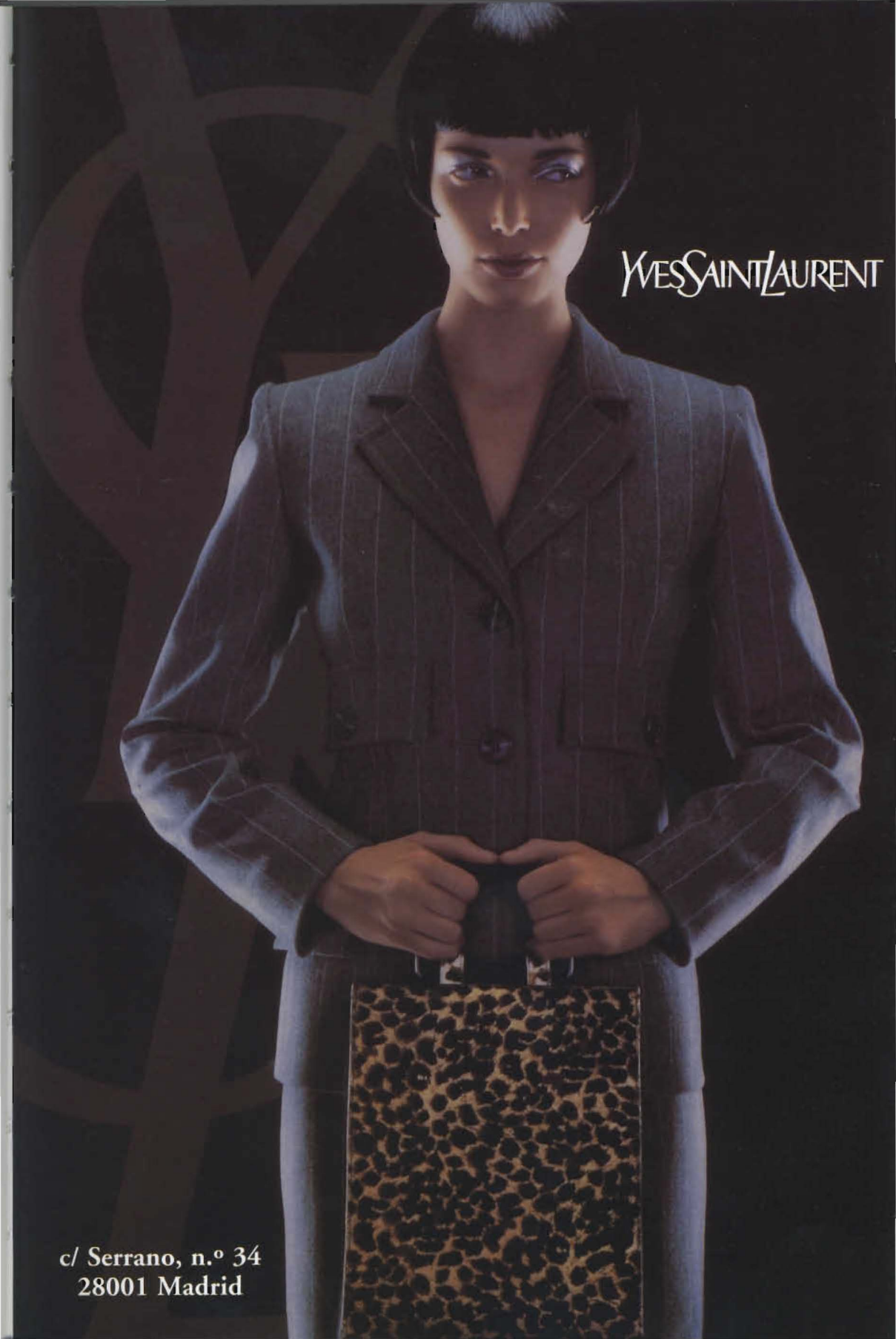
ÁNGEL URIARTE

ILUSTRACIÓN DE PORTADA

Nacido en Madrid, realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Siendo muy joven comenzó a trabajar en el Departamento de Diseño de Alianza Editorial, compaginando su formación académica con estudios de fotografía, escultura y modelado, tipografía y técnicas de impresión. Realizó también cursos de Literatura e Historia del Arte y desarrolló su actividad en campos como el cine, el teatro (carteles de películas, títulos de créditos, press-books), la música (carpetas de discos) y la empresa (logotipos y diseño corporativo). Asimismo colabora con varios organismos oficiales, como el Plan Nacional sobre Drogas, Ministerio de Cultura (Memoria anual), o la UNED.

También participa en campañas de Organizaciones no gubernamentales, como la Comisión Española de Ayuda al Refugiado. En 1989 asume la dirección del departamento de Diseño de Alianza Editorial, responsabilizándose de la creación y producción de la imagen de la editorial. Colabora con distintas empresas del Grupo Anaya y con el diario El Sol. Entre sus últimos trabajos destaca el diseño de las Guías de Sala del Museo del Prado. Forma parte del Jurado que otorga los Premios de Diseño de la revista especializada MacUser.



YVES SAINT LAURENT

c/ Serrano, n.º 34
28001 Madrid

Orquesta

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Fundada en 1903 por la mayoría de los componentes de la Sociedad de Conciertos (la primera orquesta estable de España, creada por Barbieri), se presentó en el Teatro Real de Madrid el 7 de febrero de 1904 dirigida por Alonso Cordelás. En 1905 se inició una fecunda colaboración con Enrique Fernández Arbós que se prolongó durante tres décadas, en las que ocuparon el podio figuras de la talla de Richard Strauss e Igor Stravinsky. Tras la muerte de Arbós, la titularidad de la orquesta fue ocupada por directores españoles como Conrado del Campo, José María Franco, Enrique Jordá y Vicente Spiteri. En 1981, tras un acuerdo con el Ministerio de Cultura,

pasó a ser la orquesta estable de todas las producciones del Teatro de la Zarzuela, lo que coincide con el reinicio de su actividad puramente sinfónica. Además de trabajar con todos los directores españoles más importantes, ha sido dirigida por maestros de la talla de Peter Maag, Pinchas Steinberg y Kurt Sanderling. En 1993 recibió el premio a la creación musical de la Comunidad de Madrid y al año siguiente celebró el nonagésimo aniversario de su creación con una serie de actos, publicaciones y grabaciones. Este año ha firmado un acuerdo con la Fundación Teatro Lírico para atender las necesidades orquestales de los espectáculos del Teatro Real.

VIOLINES I

Manuel Villuendas (C)
Jan Poda
Victor Mircea Ardelean
Jan Koziol
Mitchell Sven Andersson
Jacek Cygan
Rodica Chirila
Farhad Mehdi Sohrabi
Cristina Gutiérrez
Joaquín Botana
Wolfgang Izquierdo
Victor Bercovich
Erik Ellegiers
Arturo Guerrero
Carmen Susana Mezei
Vera K. Paskaleva
Manuel Camacho
Shoko Muraoka

VIOLINES II

Eduardo Muñoz
Varghaollah Badiee
Esperanza Velasco
Ricardo Kwiatkowski
M^{re} Carmen Garrido
Ali Reza Hariri-Pour
Bárbara Wierzbicka-Borón
Ángeles Egea
Manuel del Barco
Marina Ethel González
Marianna Toth
José Torres
Minjung Cho
Tomoko Kosugi
Alexander Morales

VIOLAS

Sergio Vacas
Alan Kovacs
Hanna Ambros
Emilian Szczygiel
Alex Rosales
Josefa Lafarga
Santiago Kuschevatzky
Ricardo Sánchez Pozas
Vidur Vankay
Mariano Pulido
Zvetlana Arapu
Manuel Ascanio

VIOLONCHELOS

Rafael Ramos (S)
Pedro Corostola (S)
John Paul Friedhoff (A)
Iosif Gal

John Bradley Magee
Michele Prin
Hamid Kazerani
Milagros Silvestre
Luis Cosme González
Andrés Ruiz
Felipe Caicedo
Josefina Quiles

CONTRABAJOS

Fernando Poblete
Daniel Machado
Rubén Ricardo Giorgis
José Luis Ferreyra
Silvia Costigan
Stelian Sandu
Holger Ernst
Bernhard Huber

FLAUTAS

Pedro González
Rafael Revert
Pilar Constancio
Jaume Martí

OBOES

Carmen Guillem
Cayetano Castaño
M^{re} Carmen Ruiz
Juan Ramón Valero

CLARINETES

Adolfo Garcés
Antonio Goig
Andrés Zarzo
Alfredo Bononad

FAGOTES

Rafael Ángel
Enrique de Cabo
Salvador Aragón
Francisco Alonso

TROMPAS

Ramón Francisco Cuevas
Fernando Puig
Juan Andrés Boronat
Vicente Ferrer
Jesús Osca
Manuel Asensi

TROMPETAS

Francisco Ramírez
Luis González
Manuel Ortego
Andrés Micó

TROMBONES

Alejandro Galán
Simeón Galduf
Antonio Zapata

TROMBÓN BAJO

Gilles Lebrun

TUBA

Walter Rand Stormont

ARPAS

Mickaële Granados
Susana Cernieño

TIMBALES

Dionisio Villalba
José Manuel Llorens

PERCUSIÓN

Ricardo Valle
Juan José Guillem
Juan José Rubio

(C) Concertino

(S) Solistas

(A) Ayuda de solista

Alejandro Galán

(Inspector)

José María Fernández

(Archivero)

Alfonso Gallardo

(Auxiliar)

Dior

PHOTO D. ISSERMANN

DOLCE VITA
el espíritu de la felicidad



COMPañIA NACIONAL DE DANZA

Director Artístico: Nacho Duato

La incorporación del renombrado coreógrafo y bailarín Nacho Duato como Director Artístico de la Compañía Nacional de Danza en junio de 1990 supuso un cambio innovador en la historia de la formación. Duato estaba decidido a hacer del Ballet una compañía con identidad propia en la que, sin olvidar los preceptos clásicos, se derivara hacia un estilo más contemporáneo. Con este fin se incluyeron en el repertorio de la compañía nuevas coreografías creadas específicamente para ella junto con otras de contrastada calidad, reconocida en numerosas compañías internacionales. Asimismo, Nacho Duato aporta a la Compañía Nacional de Danza su trabajo como coreógrafo, elogiado por la crítica mundial y premiado por los especialistas. La preocupación de Duato es encontrar el equilibrio entre la coreografía, el ballet y la forma de vivir. Para él, la riqueza de la cultura y el folklore español constituyen una fuente de inspiración inagotable para su trabajo. La Compañía Nacional de Danza fue fundada en 1979 con el nombre de Ballet Nacional de España Clásico, y

tuvo como primer Director a Víctor Ullate. En febrero de 1983 se hizo cargo de la dirección de los Ballets Nacionales -Español y Clásico- María de Ávila, quien sistematizó el trabajo interno del Ballet y puso especial énfasis en abrir la puertas a coreografías como las de George Balanchine y Anthony Tudor. María de Ávila encargó coreografías a Ray Barra, bailarín y coreógrafo norteamericano residente en España, ofreciéndole posteriormente el cargo de Director Estable que desempeñó hasta diciembre de 1990. En diciembre de 1987 fue nombrada Directora Artística del ballet Maya Plisetskaya, extraordinaria bailarina rusa. Desde 1990 la Compañía Nacional de Danza, bajo la dirección artística de Nacho Duato, inició una nueva singladura. El elogio de la crítica, la acogida del público y las numerosas propuestas de trabajo confirman el futuro de esta Compañía en el panorama internacional de la danza. A lo largo de estos años la Compañía Nacional de Danza se ha labrado un sólido prestigio, con repetidas actuaciones en España y numerosos países extranjeros.

DIRECTOR ARTÍSTICO

Nacho Duato

BAILARINES PRINCIPALES

Mar Baudesson,
Emmanuelle Broncin,
Catherine Habasque,
José Cruz,
Thomas Klein,
Patrick de Bana,
Kim McCarthy,
Demond Hart

PRIMEROS BAILARINES

Luis Martín Oya

SOLISTAS

África Guzmán,
Yoko Taïra

CUERPO DE BAILE

Iratxe Ansa,
Luisa María Arias,
Cristina Hortigüela,
Emilija Jovanovic,
Ana María López,
Elia Lozano,
Ruth Maroto,
Yolanda Martín,

Muriel Romero,

Alexandra Scott,

Lesley Telford,

José Manuel Armas,

José Antonio Beguiristain,

Antonio Calero,

Nicolo Fonte,

Nicolás Maire,

Sebastien Mari,

Livio Panieri,

Jesús Pastor,

Ivano Rossetti.

ASISTENTE DEL DIRECTOR ARTÍSTICO

Carlos Iturriz

MAESTRA

Irena Milovan

ASISTENTE DE COREOGRAFIA

Kevin Irving

PIANISTA

Jerónimo Maesso

PRODUCCIÓN

Isabel Sánchez

DIFUSIÓN

Maite Villanueva

ADMINISTRACIÓN

Carmen Arranz

EQUIPO

ADMINISTRACIÓN-PRODUCCIÓN

Paloma Fernández,

Teresa Puig,

Lola Revilla,

Cristina Rey-Stolle,

Luis Tomás Vargas,

Mercedes Zazo

COORDINADOR TÉCNICO

Paco Segura

REGIDOR

Juan José Llorens

MAQUINARIA

Marcelo Suárez, Luis García

ELECTRICIDAD

Lucas González, Óscar Sainz

AUDIOVISUALES

Jesús Santos,

Pedro Álvaro,

Ignacio Rodríguez,

Javier Cabellos,

Rafa Giménez

ALMACEN

Reyes Sánchez

SASTRERÍA

Ismael Aznar,

Genoveva Bon,

Valeriana Bon,

Juana Cuesta

UTILERÍA

José Luis Mora

MASAJISTAS

Mateo Martín,

Francisco Manzanera

MANTENIMIENTO

Ana Galán

RECEPCIÓN

Miguel Ángel Cruz,

Teresa Morató

HALLOWEEN



EAU DE TOILETTE

J. DEL POZO

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN TEATRO LÍRICO

• • • • •

Presidencia de Honor	SS.MM. los Reyes de España
Presidenta	Excm. Sra. D ^a Esperanza Aguirre y Gil de Biedma Ministra de Educación y Cultura
Vicepresidente	Excmo. Sr. D. Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez Presidente de la Comunidad Autónoma de Madrid
Secretario General	Ilmo. Sr. D. Jaime Ignacio González González Subsecretario del Ministerio de Educación y Cultura
Comisión Ejecutiva	Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Cortés Martín Secretario de Estado de Cultura
	Sr. D. Eduardo Casanueva Pedraja
	Sr. D. Regino García-Badell Arias Asesor de la Ministra de Educación y Cultura
Vocales	Ilmo. Sr. D. Tomás Marco Aragón Director General del INAEM
	Ilmo. Sr. D. José Antonio Campos Borrego Subdirector General de Música y Danza
	Ilmo. Sr. D. Gustavo Villapalos Salas Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid
	Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezúa Noriega Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Comisión de Patrocinio y Comercialización
	Ilmo. Sr. D. José López López Presidente del Consejo de Administración de Telemadrid Comisión de Patrocinio y Comercialización
	Sr. D. Joaquín Álvarez Montes
	Sra. D ^a Josefina Halffter Jiménez
	Sr. D. Gonzalo Alonso Rivas Comisión de Patrocinio y Comercialización
	Sr. D. José Luis Gómez García

.....

TEATRO REAL

• • • • •

GERENCIA

Gerente Juan Cambreleng Roca
Secretarías de Dirección Cristina Jerez
Esther Valls

DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y MUSICAL

Director artístico y musical García Navarro
Ayudante de la Dirección artística y musical Jesús Iglesias Noriega
Coordinador artístico en el escenario Eric Vigié
Jefe de Producción Javier Escobar
Adjunta de Producción Afton Beattie
Ayudantes del Departamento de Producción Ana Ramírez
Roberta Ruggeri
Secretaría de Producción Mónica Barón
Maestra repetidora y directora de la banda interna Patricia Bayer
Maestro repetidor Ángel Huidobro

ADMINISTRACIÓN GENERAL

Administrador General Francisco Gutiérrez de Luna
Secretaría del Administrador General Amparo Arribas
Teresa Medina
Jefe de Recursos Humanos Juan Segura
Jefe de Contabilidad José María Cabrero
Jefe de Servicios Generales José Luis Guerrero
Jefa de Régimen Interno y Sala Marisa Losa
Ayudante del Departamento Joaquín Arroyo
Aparejador Andrés Barrio

COMUNICACIÓN

Director de Comunicación Tomás Martín de Vidales
Coordinador de Mecenazgo José Ignacio Calderón
Jefe de explotación económica Fernando de Yzaguirre
Jefe de Prensa Juan I. Marchán Burriel
Documentalista Elena Pinillos
Editor Ángel Carrascosa Almazán
Ayudante de Editor Miguel Ángel de las Heras

RELACIONES EXTERNAS

Jefe de relaciones externas y protocolo Pedro Jover
Relaciones públicas María Weissenberg

INFORMATICA

Jefe del Departamento Fernando Martínez
Ayudante del Departamento José Antonio Calderón

OFICINA TÉCNICA

Director Técnico José Luis Tamayo
Adjunto a la Dirección Técnica Daniel Bianco
Ayudante del Director Técnico Aurora Rosales
Delineante Francisco Polo
Secretaría de la Oficina Técnica Mónica Nieto
Jefa de Regiduría Marta Maier
Jefes de Escenario Manuel Fontanals
Carlos Abolafia
Jefe de Mecánica Escénica Rafael Sanguino

Jefe de Maquinaria Antonio Pozón
Jefe de Utillería Álvaro Aguado
Jefe de Electricidad José Luis Canales
Jefe de Audiovisuales Francesc Permanyer
Jefa de Peluquería, Vestuario y Maquillaje Ana Garay

REGIDURÍA

Regidores de nivel 1 Guillermo Carbonell
María Pérez-Bermúdez
Regidores de nivel 2 María José Hernández
Alfonso Romero
José Antonio Torres
Diego Crespo
Adela Estévez
Hugo Fernández
Beatriz Ausín

MECÁNICA ESCÉNICA

Jefe de nivel 2 Juan Ignacio Alemany
Subjefe Jesús Garnelo
Operadores María Dolores Andreu
Ricardo Cerco
José Antonio Fernández-Puebla
Cristina Maniglia
Miguel Ruiz
Esteban Martínez Tomico
Juan Francisco Estrada

• • • • •

Teatro Real

• • • • •

Oficiales	José Antón Sara Amich Ángel Delgado Antonio Velázquez José Luis Estévez Recio Antonio Segovia	UTILERÍA
	MAQUINARIA	Jefes de nivel 2
Jefes de nivel 2	Enrique Bódalo Pablo Sánchez Óscar Muñoz	Vicente Bravo Mariano Sánchez Carlos del Tronco
Subjefes	Luis Jiménez Eduardo Romero Sergio Santos	Subjefes
Subjefe de Taller	Francisco Javier Hernández	Raquel Aladro Juan Ramón Laca Graciela Zárate
Oficiales	Alba Albaladejo José Ramón Berzosa Antonio Castro Óscar de Diego Carlos J. Gallardo Santiago Jiménez Francisco José López Emilio López José María López Manuel Martínez Pablo Quintana César Recuenco David Reneses Adolfo Ruano Silvia Rubio Juan José de Castro Cándido Saavedra Jorge Sánchez José Antonio Vázquez Mariano Zapardiel Amalio Atienza Francisco Javier Arévalo Juan Carlos García Carlos Pérez Miguel Ángel Piñero Andrés Pérez Francisco Padilla Ricardo Pedrera Justo Manuel Abad Ángel Muñoz José Antonio Torres Juan José Bautista Castejón Miguel Jiménez Julián Zapardiel Jean-Bruno Mayoud Julio Fernández Augusto José Torres Antonio Walde Manuel García Francisco Javier de Mateo Juan Carlos Moldes Ulises Álvarez Pedro Muñoz Ana Andrea Perales José M ^a López León	Oficiales
		M ^a del Carmen Calvo Francisco García Daniel Martín Luis Mosquera M ^a del Carmen Mosquera Ana Pérez Juan Luis Sánchez Luis Muñoz Alberto Romero Carmen Aguado Antonio Calvo José Daniel Nicolay Daniel Sánchez Francisco J. Martínez David Arranz Margarita Sánchez Estibaliz Sáez Aristides Cajide Silvia Blázquez Ángel Infante María Otegui José Vaquero
		ELECTRICIDAD
		Jefes de nivel 2
		José Luis Jiménez Ángel Palomino Gabriel Torres Martín
		Subjefe
		Luis Villalba
		Oficiales
		Luis Felipe Benayas Carlos José Fernández Elena Fernández José Ignacio García Vidal Jiménez César Linares Francisco López Miriam López de Haro Ginés Martínez Juan Antonio Moreno Juan A. Pérez Julián Real José Luis Rodríguez M ^a del Carmen Salazar Antonio Sánchez Juan Manuel Villalba Rafael Pacheco Pablo Requejo Ana Isabel Miguel Francisco J. Moreno Felipe Ramos Rafael Verdura Emilio Cebrecos Ramón Cabello David Soutullo

.....

Teatro Real

• • • • •

	AUDIOVISUALES	Auxiliares de la Oficina Técnica	José Luis Manrique Jesús Rueda Juan Manuel Peña Manuel Ángel García
Subjefes	Laura Arribas Ventura Blanco Ramos		
Oficiales	José Manuel Bernabéu Jesús Romero Juan José Sánchez Fernando Valiente Pedro Martínez-Fresneda Miguel A. San Martín Hermosilla César Moreno	Jefe de Seguridad Servicios de seguridad prestados por Prosegur S.A.	SEGURIDAD Julián García Montero Inspector: Manuel Parrondo
	SASTRERÍA	Servicios de sala y camerinos, telefonía, taquilla y administrativos prestados por BCS Spain.	Coordinadora: Marta de Larra
Jefes de nivel 2	Manuel O. Ceñera Paula María Paterna		
Subjefes	Gilberto Soraggi José María Adame	Servicio integral de mantenimiento prestado por Espelsa.	Coordinador: Nuria Gallego
Oficiales	Ana Armiñana María José Cepeda María Flora Domínguez Margarita Esparza Fernando Morales Gloria Novillo M ^a Dolores Rodríguez Carmen Villadóniga Miriam de Antonio Carmen Gallego Carlos Palomo Ana Serrano María Isabel Cruz Isabel Patricio Pedro Herrera	Servicio de limpieza prestado por Amalis, S.A. Servicio de Restauración y Bar prestado por Catering José Luis S.A.	Coordinadora: Manuela Martín Coordinador: Francisco Silva
	PELUQUERÍA Y MAQUILLAJE		
Jefa de nivel 2	Rosa Caballero		
Subjefa de nivel 2	Esther Dólera		
Oficiales	Ruth Lamana María Milagros Pascual Paco Barquinero Pilar Álvarez Elena García Paco Rodríguez Eva Arce Irma de la Guardia Ana Esteban Pia Gransaeter Dolores Ruiz		

• • • • •

EBEL

the architects of time



"Sport Classic" en acero y oro. Resistente al agua a 50 m. 5 años de garantía internacional.

Créditos

• • • • •

ILUSTRACIONES

Ilustración de cubierta: obra de Ángel Uriarte, encargada por la Fundación del Teatro Lírico, Teatro Real.

Página 12: Sergei Prokofiev. Fotografía tomada en Rusia a mediados de los años 30.

Página 16: Sergei Prokofiev. Fotografía anónima.

Páginas 19, 23, 24, 27, 40, 42, 43 y 44: dibujos a pluma de Robert Dudley. Archivo de Arte e Historia, Berlín.

Página 32: *Romeo y Julieta*. Altorrelieve en mármol de Tullio Lombardo. Museo Histórico-Artístico de la Ciudad de Viena. Foto: © Otto.

Página 39: William Shakespeare. Miniatura de Douglas Hilliard.

Página 48: Emmanuelle Berard. Detalle de una fotografía de © Michael Slobodian.

Página 72: Nacho Duato. Foto © Michael Slobodian.

Página 73: Pedro Alcalde. Foto © Michael Slobodian.

Página 75: Pau Rueda y Carles Pujol; Lourdes Frías. Fotos © Michael Slobodian.

Página 76: Nicolás Fischtel. Foto © Teresa Peyrí.

LECTURAS

Páginas 58-60: párrafos extraídos del libro de Octavio Paz *La llama doble. Amor y erotismo*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1995. El Teatro Real agradece a Seix Barral su amable autorización para reproducir estos textos.

Páginas 62-70: extractos de la Introducción a la edición crítica bilingüe inglés-español de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, realizada por la Fundación Instituto Shakespeare de Valencia. Edición dirigida por el Profesor Manuel Ángel Conejero. Editorial Cátedra, S. A. Madrid, 1997. El Teatro Real agradece a Cátedra su amable autorización para reproducir estos textos.

.....
Es una publicación de la Fundación del Teatro Lírico, Teatro Real.

Diseño de portada: Taula de Disseny, Barcelona.

Coordinación del Programa: Ángel Carrascosa Almazán y Miguel Ángel de las Heras.

• • • • •

....
Este programa del Teatro Real
se terminó de editar en Madrid el día 9 de septiembre,
en los talleres de Artes Gráficas Luis Pérez.
....

Puede que para usted esto sea una extraordinaria noche de luna llena.



Para su Asesor Premier Banking significa que quedan 28 días para optimizar la fiscalidad de sus Fondos de Inversión.

Con Barclays Premier Banking, usted puede tener la seguridad de trabajar con un asesor permanentemente dedicado a la gestión integral de su patrimonio.

Si desea más información, llámenos al 900 50 40 30.



Barclays Premier Banking



BARCLAYS

*Lexus cuenta con tantos extras de serie,
que algunos ni siquiera los hemos podido incluir en nuestros automóviles.*

Por eso hemos creado el Lexus Privilege Service.

- Garantía de 6 años sin límite de kilometraje.
- Programa de Revisiones de Mantenimiento gratuito durante los tres primeros años o 100.000 kilómetros.
- Para el traslado a estas revisiones, disfrutará de un servicio de recogida del automóvil y de un coche de sustitución durante el tiempo que dure la revisión.
- Reposición gratuita de un juego completo de neumáticos.
- Seguro de accidentes para ocupantes de hasta 70 millones de pesetas y de un suplemento al seguro de robo y siniestro total de hasta el 100% del valor venal.

- Garantía de recompra de su Lexus.
- Y si su Lexus no fuera de su agrado, le aseguramos la devolución del importe de la factura pagada, siempre que tome la decisión antes de 30 días desde la matriculación o de cumplir los 1.000 kilómetros.

Con Lexus y su Lexus Privilege Service descubrirá que nunca un automóvil tuvo tantos extras de serie.

 **LEXUS**
EL RETO DE LA PERFECCION

