CRITIQUE, zarzuela. MADRID, Teatro de la Zarzuela, les 23 & 26 septembre 2026. BRETON : La Verbena de la paloma. B. Quiza / C. San Martin, C. Romeu / M. Rey-Joly… Nuria CASTEJON / Carlos ARAGON

Le *Teatro de la Zarzuela* de Madrid a ouvert sa saison 2026-2027 avec l'une des partitions les plus connues, populaires et représentatives du répertoire lyrique espagnol : « *La Verbena de la Paloma* », une œuvre brève, emblématique du *género chico*, et l'un des grands joyaux du répertoire de la *zarzuela*, composée par le prolifique compositeur espagnol Tomás Bretón (1850-1923), l'un des grands créateurs de la fin du XIXe siècle, dont la musique restitue magistralement l'atmosphère populaire du Madrid de ces années-là. L'intrigue, simple et sans prétention, se présente moins comme une grande histoire que comme un instantané théâtral de la ville. Sur un livret du dramaturge Ricardo de la Vega, elle met en scène les amours et la jalousie d'un jeune couple au cours d'une nuit de fête, dans le cadre des célébrations madrilènes de la Vierge de la Paloma.

En hommage au légendaire *Teatro Apolo* de Madrid, où « *La verbena de la Paloma* » vit le jour en 1894, le spectacle était précédé d'un prologue comique et lyrique intitulé « *Adiós, Apolo* », sur des textes d'**Álvaro Tato**, destiné à rendre hommage aux nombreux artistes qui firent de ce théâtre la cathédrale du *género chico* à Madrid. Dans un séduisant jeu de théâtre dans le théâtre, la proposition recrée la répétition de la dernière représentation qui devait y être donnée en 1929, avant sa fermeture définitive, précisément avec cette œuvre de Bretón. D'une durée d'un peu plus d'une demi-heure, le prologue réunissait une intéressante sélection de pièces de compositeurs tels que Guerrero, Chueca, Valverde, Serrano et Torregrosa, offrant une vision précise du panorama musical espagnol de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, en pleine effervescence de ce que l'on a appelé la *Belle Époque espagnole*. Se succédaient ainsi quelques-uns des numéros les plus représentatifs du répertoire créé à l'Apolo : le chotis de la « *Garçon* » de « *El sobre verde* », la valse de Neptuno de « *El año pasado por agua* » et celle du Caballero de Gracia de « *La Gran Vía* », le tango du cinématographe de « *La gente seria* », la polka japonaise de « *El pobre Valbuena* » et la polka du photographe de « *El bateo* ». Le tout culminait avec un émouvant sonnet dédié à l'historique théâtre, avant de laisser place à la représentation proprement dite de « *La verbena de la Paloma* ».



Sur le plan vocal, toutes les parties furent défendues avec de solides moyens et beaucoup de soin par une distribution composée exclusivement de chanteurs espagnols. Dans le rôle de Julián, jeune homme tourmenté et extrêmement jaloux, le baryton **Borja Quiza** tira le meilleur parti d'un personnage qu'il connaît dans les moindres détails et dont la vocalité semble parfaitement correspondre à ses moyens. Sa présence physique et son aisance scénique contribuèrent de manière décisive à la réussite de sa caractérisation. En alternance dans le rôle (3 jours plus tard…), **César San Martín** ne fut pas en reste, faisant valoir des moyens vocaux solides qu'il sut déployer avec goût et une grande élégance. Objet de la jalousie de Julián, Susana fut incarnée avec beaucoup de conviction par les sopranos **Carmen Romeu**, puis **María Rey-Joly,** toutes deux très charismatiques sur scène, qui surent mettre la partie en valeur grâce à leurs beaux timbres et à une parfaite aisance dans la tessiture. Comme on pouvait s'y attendre, les deux distributions furent chaleureusement

applaudies dans le numéro le plus célèbre de l'œuvre, le duo « *¿Dónde vas con mantón de Manila? » (« Où vas-tu avec ton châle de Manille ? »)*.

Avec beaucoup de métier scénique, les sopranos **Milagros Martín** et **Gurutze Beitia** donnèrent vie respectivement à la très tempéramentale Séña Rita, marraine et protectrice de Julián, et à Antonia, la tante de Casta et Susana, au caractère bravache et volontiers gouailleur. Les sopranos **Ana San Martín** et **Lara Sagastizábal** s'acquittèrent elles aussi de leur tâche avec beaucoup d'à-propos, apportant, par leur sens comique et leur aisance scénique, une dimension particulièrement savoureuse au personnage de Casta. Autre grande triomphatrice de la soirée, la *cantaora* **Sara Salado**, dans le rôle de Soleá, contribua à recréer avec justesse l'atmosphère musicale et populaire de la fête, depuis le *tablao* du Café de Melilla. Son intervention *flamenca*, « *En Chiclana me crié…* » (« *C'est à Chiclana que j'ai grandi…* »), apporta une touche de couleur et d'enthousiasme qui lui valut une ovation particulièrement chaleureuse du public.

Dans le rôle de Don Hilarión, pharmacien vieillissant et séducteur invétéré, caricature d'une certaine masculinité de son époque, le ténor comique **Antonio Comas** étala avec beaucoup d'aplomb ses conquêtes amoureuses. Sans jamais en faire trop, il fit preuve d'une grande verve et d'une remarquable variété de moyens comiques, qui lui valurent les chaleureux applaudissements du public. Dans le rôle de son ami Don Sebastián, **Gerardo López** et **Jorge Rodríguez-Norton** offrirent un excellent contrepoint, avec beaucoup de métier et une riche palette de nuances interprétatives. Excellente également, la prestation de **Rafa Castejón** dans ses deux fonctions de metteur en scène et de tavernier. Les autres interprètes complétèrent avec bonheur une représentation d'un niveau vocal remarquable.



Le chœur de la maison, placé sous la direction d'**Antonio Fauró**, solide et bien préparé, se distingua particulièrement dans les célèbres seguidillas « *¡Por ser la Virgen de la Paloma!* » (« *Pour être la Vierge de la Paloma !* »), apportant tout le caractère festif et la saveur populaire qu'exige la partition. Pour sa part, l'**Orchestre de la Communauté de Madrid** livra une excellente prestation sous la direction de **Carlos Aragón**, qui sut mettre en lumière, avec une conduite sûre et une grande maîtrise, toute la richesse d'une partition qui, derrière son langage populaire et son apparente simplicité, révèle une écriture musicale d'une grande richesse et d'une réelle sophistication.

Éloignée de toute volonté de réinterprétation, la production scénique traditionnelle de **Nuria Castejón**, profondément ancrée dans l'esthétique populaire espagnole, offrit un cadre idéal au déroulement fluide de l'action, grâce à un minutieux travail de direction d'acteurs et de mouvements, tant pour les

solistes que pour les ensembles choraux. L'attreyante proposition visuelle repose sur la scénographie réaliste et détaillée de **Nicolás Boni**, qui recréa fidèlement sur scène une place du Madrid des Habsbourg, sur les magnifiques costumes de la créatrice **Gabriela Salaverri** et sur les lumières chaleureuses et précises d'**Albert Faura**. Les chorégraphies de Nuria Castejón, parfaitement intégrées à l'action, furent également l'un des points forts d'un spectacle qui sut immédiatement séduire le public.

L'enthousiasme de la salle, qui se prolongea par de nombreuses sorties des artistes et une ovation qui semblait ne jamais devoir prendre fin, confirma le succès de cette reprise – et couronna de belle manière les débuts prometteurs de la nouvelle saison du magnifique **Théâtre de la Zarzuela de Madrid** !

CRITIQUE, zarzuela. MADRID, Teatro de la Zarzuela, les 23 & 26 septembre 2026. BRETON : La Verbena de la paloma. B. Quiza / C. San Martin, C. Romeu / M. Rey-Joly… Nuria CASTEJON / Carlos ARAGON. Crédit photo (c) Elena Real

---

CRITIQUE, opéra. MADRID,

Teatro de la Zarzuela, le 25 janvier 2016. GRANADOS : Goyescas. M. Conesa, E. Ferrer, C. San Martín, M. Redondo. DE FALLA : El Retable de Maese Pedro. G. Bullón, P. García-López, L. Vinyes-Curtis. Paco López / Alvaro Aliach

Comment relier *Goyescas* d'Enrique Granados et *Les Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla en un diptyque cohérent pour les publics actuels ? Ces deux œuvres majeures naissent sous l'*Edad de Plata,* cet « âge d'argent » de la culture espagnole, interrompu par la Guerre civile. Dans le sanctuaire identitaire qu'est le *Teatro de la Zarzuela* à Madrid (1856), chacune porte les semences de ce rapprochement : les figures de Goya, d'une part, et le *Don Quichotte* de Cervantès, de l'autre.

La force de cette coproduction (Opéra d'Oviedo, Théâtre Cervantès de Malaga, Teatro de la Zarzuela de Madrid), imaginée par le metteur en scène et dramaturge **Paco López**, réside dans une contextualisation audacieuse : « coudre » aux

deux opéras des fragments réels de l'histoire fasciste européenne. Sur l'écran de fond de scène, les actualités filmées de l'Espagne franquiste ou de l'Occupation nazie en France, sont parfois relayées par la lecture de lettres des artistes Granados ou de Falla sur le proscenium. En outre, la peinture, puis le cinéma muet, constituent le fil d'Ariane scénique du diptyque. Le regard du spectateur franchit le seuil d'un second cadre scénique – matérialisé derrière celui du théâtre – pour pénétrer dans une mise en abyme raffinée. Une soirée espagnole fictive se déroule à l'atelier du peintre Ignacio Zuloaga, dans le Paris des Années folles : costumes argentés en clin d'œil à l'Edad de Plata, ponctués de plumes roses (costumes de **Jesús Ruiz**). Les silhouettes de l'Intelligentsia européenne – la Princesse de Polignac (qui mécène réellement la création de Falla dans son hôtel en 1923), Stravinsky, Valéry, Picasso – incarnent l'effervescence artistique. Peinture et musique y dialoguent avec des danseurs qui donnent vie aux postures des toiles de Goya, mais aussi avec la pantomime de spectres prédisant la mort. Celle des héros fictifs comme celle, bien réelle, des soldats emportés par les conflits. En parallèle des *Goyescas*, la projection des flots océaniques et ce référent de la mort renvoient autant au naufrage fatal du paquebot, emprunté par le couple Granados (torpillé par un sous-marin allemand en 1916), qu'à l'exil argentin de Falla. Sur fond de barbarie annonçant la Seconde Guerre, ces récits parallèles interpénètrent les *Goyescas*, puis les saynètes fragmentées des *Tréteaux de Maître Pierre*. Si ces intermèdes éclairent le propos de manière didactique, ils se transforment progressivement en avertissement pour les spectateurs : redoutons le fascisme rampant…

Revenons vers chaque œuvre lyrique, qui bénéficie du professionnalisme de l'**Orchestre de la Comunidad de Madrid**, conduit par **Alvaro Albiach**. Les mélomanes connaissent avant tout les *Goyescas* comme un cycle pianistique emblématique, immortalisé par les enregistrements d'Alicia de Larrocha. Fort du succès de ce cycle en 1911, Granados est encouragé à en

tirer une version lyrique. En s'adjoignant le librettiste Fernando Periquet, il conçoit une œuvre singulière, sorte de réécriture lyrique a posteriori, créée au Metropolitan Opera en 1916. L'action – les amours contrariées de la belle aristocrate Rosario et du capitaine Fernando – se déploie en trois brefs tableaux. Ceux-ci juxtaposent le badinage galant du XVIIIe siècle à des échappées fantasmagoriques et une émotion mortuaire plus sombre, le tout servi par des costumes idiomatiques. Le charme opère d'emblée par les œillades provocantes, jalousies attisées ou confidences amoureuses. Le bal joyeux du premier tableau est animé par les chœurs exubérants que le **Chœur du Théâtre de la Zarzuela** dynamise à souhait. Le deuxième tableau s'ouvre sur des danses virevoltantes dans la chorégraphie d'**Olga Pericet** – *fandango* relevé de castagnettes virtuoses – dont l'impétuosité gagne les quatre rôles chantés, sorte de *tipi fissi* de la *Commedia dell'arte*. Peu à peu, la vivacité se fond dans une fête galante aux accents Verlainiens. La véritable surprise survient toutefois du dernier tableau, centré sur la mort en duel de l'arrogant capitaine. Les séductions hispanisantes de Granados cèdent la place à un autre langage : dès le prélude aux accents quasi mahlériens, l'atmosphère s'assombrit. Le lyrisme intime de Rosario s'achève dans une déploration d'esthétique puccinienne, dont les *pianissimi* filés par **Mónica Conesa** (« *Oh, misterio* ») bouleversent le public. Dès le début de l'œuvre, le mezzo velouté de Mónica Redondo (Pepa) souligne avec sensualité le caractère de la Maja (non dénudée !). Face aux femmes, le ténor **Enrique Ferrer** (Fernando) affirme un tempérament belliqueux (au *vibrato* serré), tandis que son rival nonchalant (le torero Paquiro) est incarné par le baryton **César San Martín**.



Délaissant la peinture pour le cinéma muet, la seconde partie du spectacle se concentre sur *El Retablo de Maese Pedro*, conçu par **Manuel de Falla** (musique et livret) pour le salon des Polignac en 1923, à nouveau mis en abyme sur le plateau. L'interactivité de la création parisienne – il s'agissait de disloquer les espaces théâtraux et ceux du public – s'installe dès le prélude musical. Située parmi les invités du salon, la flûtiste solo en déroule superbement les arabesques debussystes posées sur la trame instrumentale (harpe et cordes) issue de la fosse d'orchestre. Ensuite, le passage entre cette sociabilité mondaine et le monde naïf de Maître Pierre (inspiré des chapitres XXV et XXVI du *Don Quichotte de la Manche*) s'opère par le truchement d'un film muet sur l'écran de fond de scène (vidéo de **José Carlos Nievas**). Au prisme d'un expressionisme imité des frères Lumière, le spectacle de tréteaux relate les aventures de Don Gaïferos, parti délivrer sa promise Mélisandre, captive des Maures. Chaque pantomime joue sur le comique décalage de situation : le chevaleresque Quichotte s'interpose dans les combats

fictifs. Ces dispositifs captent un éclectisme expérimental qui brisait audacieusement les frontières stylistiques en 1923. Idem pour la partition : après l'influence folklorique du chœur villageois, on perçoit celle de *L'Histoire du soldat* de Stravinsky dans la rythmique acérée et les motifs incisifs de violon et trompette (*Le supplice du Maure*). À l'inverse, la fuite des fugitifs met en valeur la volubilité d'un clavecin surgissant du *Siglo de Oro*.

Du côté des protagonistes, situés parmi les invités (comme à la création), la soprano **Lidia Vinyes- Curtis** (Trujamán) assume le charisme de la Madame Loyal des tréteaux : sa déclamation *parlando* s'appuie sur les traditions populaires du chant *a cappella*, tandis que l'ingénieux Hidalgo, interprété par la basse chantante *Gerardo Bullón*, emprunte les accents ravéliens du cycle cervantien (Don Quichotte à Dulcinée) avec une touchante sincérité. Le clin d'œil final enchante le public : lorsque le casque du Quichotte tombe, on découvre les traits de De Falla ! Les identifications continuent donc de s'enchâsser.

En articulant *Goyescas* et *El retablo de Maese Pedro* aux archives de la *Edad de Plata*, ce spectacle abouti célèbre l'hybridation théâtrale de musique, danse et arts plastiques, mise sous tension politique. Dans une loge du Teatro de la Zarzuela, la présence (réelle) du spectateur Placido Domingo serait-elle le faire-valoir de cette culture hispanique partagée? Une culture non figée dans la patrimonialisation en 2026.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro de la Zarzuela, le 25 janvier 2016. GRANADOS : Goyescas. M. Conesa, E. Ferrer, C. San

Martín, M. Redondo. DE FALLA : El Retable de Maese Pedro. G. Bullón, P. García-López, L. Vinyes-Curtis. Paco López / Alvaro Aliach. Crédit photo © Gemma Escribano