

Manuel Busto:
Bodas de sangre

Teatro Real de Madrid
Temporada 26/27

David Rodríguez Cerdán

Intermezzo [verano 2026 · n° 65]

INTERMEZZO

VERANO 2026
NÚMERO 65



Amigos
de la Ópera

BODAS DE SANGRE: EN BUSCA DE LA ÓPERA FLAMENCA

David Rodríguez Cerdán

Propedéutica

La Historia nos enseña que los nacionalismos emergen reactivamente ante la amenaza del forastero invasor o por la volatilidad del escenario sociopolítico: el corazón del animal estado, la *Kultur* en tedesca mayúscula, se eriza y enardece en mecánica respuesta. Cuando la identidad (el Ser nacional, el sustrato de la patria) está en juego, el Estado se autoafirma desde el sentimiento que los románticos alemanes denominaron *Volkgeist*. La nación hunde sus manos en el terruño y se busca las raíces para consolidar el territorio, afirmar su señorío y ensamblar las partes disgregadas de su anatomía geopolítica en patriótico y unísono clamor. Célebres expresiones nacionalistas del arte son las epopeyas homéricas, los *Cuentos para la infancia y el hogar* de los Hermanos Grimm o los *Episodios nacionales* de nuestro Galdós. En el ámbito del repertorio operístico, las entradas se multiplican: el *Nabucco* de Verdi, *El cazador furtivo* de Weber, la *Rusalka* de Dvorák...

Cambiamos Napoleón o Hitler por Elon Musk o Jeff Bezos y veremos que la situación no dista tanto del bonapartismo o de los virulentos regímenes que propiciaron las Grandes Guerras y sus anticuerpos nacionalistas. El escenario global es testigo del resurgimiento de la extrema derecha,

de la expansión descontrolada de los gigantes tecnológicos (trocando arcabuces o Panzers por *inputs* de consumo), de la consumerización de la realidad través de las pantallas de los dispositivos móviles como el gran escaparate masivo. Aquiescente, el usuario zombificado por el algoritmo deviene en voluntarioso oníomano y asimismo en objeto de venta, ocupando su lugar trófico de esclavo en el antroposumo. En este gran mercado del contenidismo escapista donde nadie sabe quién es o qué cabe esperar (y que funciona como la perversa inversión de las fantasías del Romanticismo o los castillos góticos), la identidad (individual, nacional, planetaria) se presenta como valor supremo de la resistencia.

Es este el convulso panorama postpandémico en el que se gesta la ópera en dos actos *Bodas de sangre* (2020-2025) del compositor y director sevillano Manuel Busto (Los Palacios y Villafranca, 1987), quien la anuncia con honesto orgullo como la primera *ópera flamenca* de la historia. Unas líneas más abajo iremos viendo la relación, quizás no demasiado aparente a priori, entre el *statu quo* socioeconómico y la inevitabilidad de una ópera, como la suya, genuinamente enraizada en la tierra del flamenco y basada en una de las obras capitales del teatro español del siglo XX.



Santo y seña de Lorca

Federico García Lorca se encerró en la familiar Huerta de San Vicente a finales del verano de 1932 para escribir *Bodas de sangre*, su célebre «tragedia teatral en tres actos y siete cuadros» basada en «El crimen de Níjar»: un conocido asunto de sangre sucedido en el almeriense Cortijo del Fraile del que tuvo noticia por el ABC durante su estadia en la Residencia de Estudiantes pocos días después del suceso «el 22 de julio de 1928». Se dice que también recabará inspiración del *Puñal de claveles* (1931) de la activista nijareña Carmen de Burgos, quien noveló los hechos reales para denunciar co-rajudamente los precarios derechos sociales de las mujeres de su tiempo.

Francisca Cañadas Morales, de veintidós años, de sobrenombre Paquita la Coja, era hija del cortijero y había sido pretendida por el potentado Casimiro Pérez Pino, a quien fue dada en matrimonio. Secretamente enamorada de su primo Francisco Montes Ocaña, el día de nupcias huirán «en caballería» poniendo tierra de por medio. Pero la dicha será breve: el hermano de Casimiro, oliéndose la burla, sorprenderá ebrio a los amantes fugitivos y se cobrará el honor dándole cuatro tiros a a Francisco. Ella conseguirá salvar la vida y denunciar al matador, pero vivirá penosa los años que le restan y nunca volverá a casarse.

La versión escénica de Lorea, la primera de una trilogía rural seguida por *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936), supone la entrada en la madurez artística

del dramaturgo y poeta. Este aspira a elevarse sobre las farsas y títeres precedentes y ese temprano ejercicio de teatro experimental, «irrepresentable», que fue *El público* (y que, hace ya la década, Mauricio Sotelo se atrevió a transmutar en ópera) Quiso proyectar el granadino una tragedia greco-anzaluz repartida en arquetipos en vez de personas «salvo en el caso de Leonardo» para aumentar la resonancia y universalidad del tema: los personajes se llaman abstracciones «El Novio; La Novio; La Madre;...» y en el *dramatis personae* campan La Muerte y La Luna como máscaras alegóricas, tan propias del universo simbólico lorquiano como pueden serlo la navaja (la sinrazón), el toro (la hombría) o la flor de azahar (la esperanza). Retuvo, no obstante, los secanos, las cuevas y cortijerías tan exactamente glosadas por Juan Goytisolo en *Campos de Níjar* para darle a su tragedia el aire grave y principal de una bíblica Judea.

Enlazó las alocuciones prosaicas de los personajes con rimas, tonadas y nanas campesinas a modo de coros y quizás también para presumir de poeta y andaluz; introdujo los decires y modos de la región y supo entañar en el paisanaje la herencia de secarrales y penurias a ojo de conferir al relato la *jondura* necesaria. Para espesar el *fatum* amoroso, mudó dramáticamente situaciones y personajes: los amantes huyen después de la boda, sembrando el desconcierto entre los invitados; es el Novio y no su hermano quien se venga y aquí a punta de navaja; se acrecientan las rencillas entre las familias del Novio y la Novia a la manera shakespearcana o lopeveguesca, con un turbio ajuste de cuentas de fondo y los

Félix como socios de los Montescos; y añade el fundamental personaje de la plañidera Madre, receptáculo de todas las desolaciones y desiertos. Las *Bodas* se estrenaron el 8 de marzo de 1933 en olor de multitud en el madrileño Teatro Infanta Beatriz por la Compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado y con escenografía de su amigo Santiago Ontañón y la obra alargó felizmente su fama en otros continentes, gozando de hasta el ciento de funciones en Buenos Aires. En 1938 sería llevada al cine por Edmundo Guibourg, con Margarita Xirgu como protagonista.

Versiones a ciento, más no la gran ópera

Se le conocen a *Bodas de sangre* la tira de adaptaciones melodramáticas: desde el ballet de Antonio Gades *Crónica del suceso*

de *bodas de sangre* (1974) que es el punto y aparte en las tablas de nuestro país y la derivada película de Carlos Saura (*Bodas de sangre*, 1984) hasta *La novia* (2015) de Paula Ortiz; Lorcas hay y para todos los gustos, pero ningún operista español, y andaluz todavía menos, le había metido el diente hasta ahora a la *sentida* obra maestra del aedo granadino. Con ocasión del vigésimo aniversario de su muerte -1936- el brasileño Villa-Lobos puso en ópera *Yerma* (1956) a la manera postromántica y el argentino Juan José Castro las *Bodas* (1956), haciendo gala de Berg. Al año siguiente el alemán Wolfgang Fortner estrenaría en Colonia *Bluthochzeit* (1957) alineándose con la corriente postexpresionista y libreatonalista y, por ende, encastrando a Lorca en el ámbito de la neurosis sonora. La vanguardia le sacó también el experimento a *Don Perlimplín*, que Maderna transformaría en una radio-ópera en 1961.





En nuestro país, el catalán Miquel Ortega puso en atriles *La casa de Bernarda Alba* en 2007 y hace nada Alberto Carretero estrenaba su ópera de cámara *Poeta en Nueva York* (2025). Hemos mentado *El público* de Sotelo, a quien Manuel Busto reconoce y admira entre los grandes de nuestra hora a la par del algecireño José María Sánchez-Verdú. A Sotelo, como al propio Busto, los mueve el afán por la oralidad del flamenco, el espacio de la memoria mágica, que por su naturaleza entrañal y voluptuosa, del todo punto sanguínea, se aviene con facilidad al mundo lorquiano. Baste un vuelo a las páginas del *Poema del cante jondo* (1921), puesta en son de seguriyas, soleares, saetas o peteneras, o a las del melodramático *Romancero*

gitano (1928), o a las conferencias estéticas *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado cante jondo* (1922) y *Juego y teoría del duende* (1933) para asentir el encaje. En una palabra: el flamenco corre por la vena lorquiana tanto o más corre Lorca por las venas del Darro.

Se preguntará el lector a qué las churras y merinas de antes, o sea Bezos y el nacionalismo, y la respuesta es que el flamenco de ley, no el *flamenco fusión* o el *postflamenco* en otras partes estilados, el flamenco de ley y otras expresiones ejemplares del *Volkgeist* o «Espíritu de la tierra», se han dado a la conquista de los foros y escenarios de la música contemporánea desde hace ya sus buenas décadas. Basta comprobar las bienales

internacionales donde el flamenco *duro*, el flamenco menos gustoso para neófitos o turistas, se quiere y se solicita, al igual que el jazz de Robert Johnson o los candombes rioplatenses o el canto difónico tuvano se quiere y solicita en los centros neurálgicos de la música especulativa junto a otras acervos vernaculares. No es casualidad que las formas más seminales y radicales de los folclores nacionales se estén indagando y programando más que nunca como cosa necesaria y perentoria ante la neutralización de la diferencia, distingo e idiosincrasia de los pueblos del mundo por parte de las megacorporaciones arrasadoras y la dictadura del *scroll*. Cuanto más *jonda* sea la raíz mejor nos sujetaremos.

La primera ópera flamenca

Si los exotismos y orientalismos del XVIII y el XIX conocieron la horma de su zapato con la *world music* noventera y la globalización transcultural de primeros del XXI por parte de las culturas *exotizadas* (el deslumbrante flamenco caribeño de Osvaldo Golijov; la música sino-chamánica del chino Tan Dun; el neoindigenismo de los aztecas Daniel Catán *-Florecia en el Amazonas-* o Gabriela Ortiz *-Luciérnaga-*;...) tales réplicas no han dejado de informarse en el seno de la tradición lírica europea; ergo, adolecen de los mismos clichés pintoresquistas de los europeos dieciochescos o decimonónicos



embujados por La Alhambra o *Las 1001 noches*. La ópera "trans" (cultural, oceánica, estilística) por excelencia, lorquiana para más inri, es *Ainadamar* (2003) del argentino Osvaldo Golijov, que pudo ser vista en el Teatro Real durante la Temporada 11/12. En ella se retrata libremente la muerte de Lorca desde una estética californiana, transhispana diríamos, que condumia ritmos caribeños, guitarras *tex-mex* y tecnoflamenco.

Pero... ¿y qué hay de la posibilidad de una ópera *esencialmente flamenca*, que no se acerque escorada al género, por el flanco, sino que se lance a proponerle matrimonio de cara y sin vuelta?

La respuesta a la pregunta es esta *Bodas de sangre* de Manuel Busto llamada a plantar un hito kilométrico en la gran historia de la ópera. Cautivado por los muchos comunes entre ambos géneros, especialmente por un sentir patético -el famoso *pathos* aristotélico- que traza su arco en el tiempo hasta los proscenios arcaicos de Esquilo y de Sófocles, y movido por la gana de sacarle a Lorca todo el flamenco, Busto vio su ocasión de levantar la primera ópera flamenca de la historia, que lo mismo es decir la primera ópera *quintaesencialmente española* de la historia, tan grande suena y tan grande es el dicto, al serle concedida la Beca Fundación BBVA-Red Leonardo 2021 gracias a la cual pudo materializar su tesis doctoral -*El flamenco en la ópera como necesidad creativa*- que soporta los argumentos artísticos en despliegue. Aceptando que la zarzuela fue el intento fundacional de una ópera española por parte de Felipe IV, quien gustaba de

mandar teatros musicales en el Real Sitio de las zarzas, la Zarzuela, bajo la consigna de aunar la sustancia musical de la calle y los presupuestos de la ópera italiana, no puede decirse, por su superficialidad costumbrista, por su dispar florilegio de bailes y canciones festivas, que este fuese el bulbo del cual partir un teatro lírico indígena y mancomunal.

Busto está convencido, y yo con él, de que la única *ópera española* posible, en términos radicalmente identarios, es la *ópera flamenca*. El argumento es claro: no hay expresión o elevación artística más sincera del *pathos* nacional que el arte flamenco. Subterráneamente, el flamenco pulsa en el ácido ribonucleico del inconsciente español y qué mejor cosa que aflorarlo, darle conducto, que a través de una tragedia tan telúrica, tan cuerpo a tierra como las *Bodas*, donde Lorca consigue que el sol y el pámpano y el erial devengan en alimento poliestésico. La prueba es que a Jerez, cuna del flamenco, han peregrinado guitarristas japoneses, tasmánicos, del septentrión europeo, siguiendo el hilo de unas raíces de que de puro largas y profundas conectan continentes como el micelio conecta los árboles, hermanando géneros como el *wadaiko* nipón con el zapateado, las peteneras con las sinagogas, la métrica de los palos con las *idas y las vueltas*.

Busto lleva ejercitando el flamenco toda su vida artística: la *Invocación bolera* (2020), encargo del Ballet Nacional de España, la tonadilla escénica *La mujer tigre* (2022) o la *Sinfonía nº 1 Soniquete... sinfonía 'de lo jondo'* para orquesta y percusión flamenca (2023) son solo algunas muestras



de su compromiso con la 'causa flamenca' como género clásico. Todas ellas conculcan, magníficamente, en este estreno absoluto que es encargo del Teatro Real y el Maestranza sevillano y que se estrenará respectivamente, en marzo (9-14) y mayo (6-8) del 27, buscando la coincidencia con el primer centenario de la Generación del 27.

El compositor y director, que hará los treinta el año que viene, procede del mundo de la dirección coral, habiendo trabajado profusamente con la Escolanía de los Palacios y en la asistencia de insignes maestros. Gracias a su experiencia en el podio defendiendo óperas, páginas corales o sinfonías, contraerá la percepción de la dramaturgia canora o del *canto dramático*; percepción que extiende a la danza y que inculca en sus solistas instrumentales. Para Busto, todo toque, ataque, rasgueo o descarga es una acción dramática y así debe salir del músico hacia el espectador, que la recoge en su pecho. Ha compuesto también bandas sonoras, ballets y música sinfónica y de cámara, empeños que acentúan sus convicciones holísticas y una mirada totalista al drama escénico. Siendo Verdi, el revolucionario Verdi, el nacionalista Verdi, uno de sus referentes en la marca del podio y de la página, autor del colosal *Réquiem* y de tantos coros inolvidables -los de *Nabucco*, *Il trovatore*, *La traviata*-, es de notar el hecho que en su *Bodas de sangre* la gran arquitectura de la ópera romántica dialogue en los mejores términos con los palos del flamenco y los pasos de la danza; dado que todo es teatro, dado que todo es drama, las huestes congregadas para

efectuar el lorquiano sortilegio -gran orquesta sinfónica con percusión expandida, coro, solistas, cantaores, guitarra, cuerpo de baile y percusión- son aleccionadas con la instrucción de que, en presencia de la duda, el *quejío* (el sentimiento doliente, la expresión ventral) ha de prevalecer sobre el *sentío* (el orden métrico, el ajuste del compás).

Busto lleva quince años indagando el flamenco, recorriendo sus esquinas y calando sus aleros, buscando la sombra intelectual de las choperas, declamando a Lorca en los espartales. Quiere, en esta su gran ópera, que la expresividad del conjunto surja del flamenco, de su misma tripa; que el flamenco, el flamenco de fino y de tablao, le diga a la ópera sus formas y la convenga a ellas, y no a la inversa como es costumbre. Si el rigor académico, ya de orden nacionalista o ya neoclásico, se impone en Falla a la soltura de la saeta o el fandango, en la ópera de Busto son los palos del flamenco, manejados como tales y no como sucedáneos, los que mandan y prescriben los códigos dramaturgicos y canoros. En última instancia, su idea es que todo quede al albur del sentimiento y no de la cuadrada técnica. Busto, de otro lado, no cita *otros flamencos*, sino que compone *flamenco nuevo* tras un dilatado proceso de ósmosis intelectual por el cual absorbe y decanta todos los precedentes: desde las *tonás* primigenias del Tío Luis el de la Juliana hasta José Mercé, Busto asimila la voz flamenca y la deconstruye bajo parámetros de igualdad genérica (el flamenco y la ópera, la ópera y el flamenco) del mismo modo que escribe pies y *danzas sonoras* para el cuerpo



de baile que no son adimento sino *conditio sine qua non*, ya que todo en su ópera se mueve como un total organismo.

Encontraremos en las *Bodas de sangre* una gramática genuinamente flamenca (por soleá o seguiriya) que no entra al desmedro de la macroestructura lírica, y que se adereza con invenciones de audacia postvanguardista, una dialéctica opositiva en la narrativa (tensión-distensión) que mantiene en vilo al público, el revuelo de la guitarra flamenca, las voces jondas de María Terremoto (La Madre) y Reyes Carrasco (La Muerte-Mendiga), el canto principal de La Novia (soprano), El Novio (tenor) y La Mujer (mezzosoprano) entre la preferencia y el *batío*, una percusión (la de Agustín Diassera) que imparte el trueno, las catarsis del coro, la prosodia del *quejío*, los cantantes y la orquesta encendidos y rampantes. El poderoso caballo, el arropo del agua, los verdugos leñadores, los mortíferos verdugos y las dos emperatrices, la Muerte y la Luna, todo ellos consignados en la partitura como signo o elemento de una metafísica superior que gobierna la partitura. Un conjunto de timbres y sentires que representan, como

en el original del que manan, la condición humana *sine ratio*. Así lo afirmó el autor al socaire de la conversación que trabamos con motivo de este texto: “No se trata de una transcripción del flamenco. Se trata del flamenco mismo”.

Busto respeta y transgrede respetuosamente, pues la metamorfosis de la ópera que visiona exige sacrificios necesarios: escribe un *Prólogo de La Luna y La Muerte* inédito en el original para principiar la ópera al modo griego; suma en la escena del bosque un gran número concertante para voces flamencas, pies y coro mixto; glosa otras líneas de Lorca y las entreteje; festonea la tragedia con un aria de cierre a cargo de La Novia y también urde, entre muchas otras páginas de brillo y asombro, un terceto íntimo y contrapuntístico (el *Terceto del Cuchillo*) con La Madre, La Novia y La Mujer que sublima el sino de las tres mujeres dolientes.

Solo el tiempo mayúsculo situará esta ópera en el nicho que le corresponde, pero aún a meses de su estreno y pese a lo poco conocido y entrevisto, no se me antoja exceso augurarle el destino de las obras únicas y singulares.



Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid
C/ San Bernardo, 44 – 28015 Madrid
T. 620 984 551 – info@amigosoperamadrid.es

www.amigosoperamadrid.es