

2022/2023

71 OPERA DENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA

#ABAOperTusManos

G.Puccini

TOSCA



Patrocinador principal de la Temporada
y exclusivo de esta ópera

Fundación
BBVA

ABA  **BILBAO**
OPERA



PERODRI

JOYEROS



Colección Cisne

Síguenos en  @perodrijoyeros
Instagram

Gran Vía, 33 48009 Tel. 944161411 • BILBAO • Bidebarrieta, 7 48005 Tel. 944152368

BURGOS • LEÓN • MADRID • SANTANDER • VITORIA

www.perodri.es

2022/2023
71 OPERA DENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA

ZIRRARA-DENBORALDIA / TEMPORADA DE EMOCIÓN

Concierto

TUTTO VERDI

Irailak/Septiembre '22
24

Fundación
BBVA



V. Bellini

I PURITANI

Urriak/Octubre '22
15, 18, 21, 24



G. Donizetti

ANNA BOLENA

Azaroak/Noviembre '22
19, 22, 25, 28



W.A. Mozart

COSÌ FAN TUTTE

Urtarrilak/Enero '23
21, 24, 27, 30
28 OPERA BERRI



G. Puccini

TOSCA

Otsailak/Febrero '23
18, 21, 24, 27

Fundación
BBVA



G. Verdi

IL TROVATORE

Maiatzak/Mayo '23
20, 23, 26, 29

Fundación
BBVA



abao.org

ABAO | BILBAO
OPERA

PATROCINADOR PRINCIPAL

Fundación
BBVA

MECENAS

Euskadi, auzolana, bien común



Bizkaia
foru aldundia
diputación foral

Bilbao

PATROCINADOR

EL CORREO
INFORMACIÓN CON **VALOR**

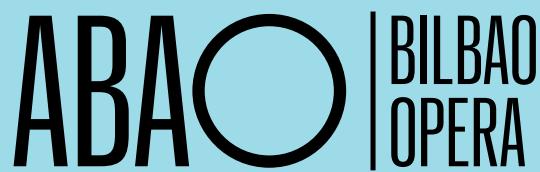
COLABORADORES



ASOCIADOS



berria



JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

Presidente	Juan Carlos Matellanes Fariza
Vicepresidentes	Javier Hernani Burzaco
Secretario	Guillermo Ibáñez Calle
Tesorera	M ^a Victoria Mendía Lasa
Vocales	M ^a Ángeles Mata Merino José M ^a Bilbao Urquijo Abel López de Aguileta Quintana Emilia Galán Fernández

EQUIPO DIRECTIVO

Directora de Gestión	M ^a Luisa Molina Torija
Director Artístico	Cesidio Niño García



CICLO DE GUITARRA ESPAÑOLA

Cañizares flamenco trío

Juan Manuel Cañizares, guitarra

Juan Carlos Gómez, guitarra

Ángel López, baile y percusión

22 Abril 2023 · 19:00h

PALACIO DE SAN NICOLÁS
Plaza San Nicolás, 4. Bilbao

23 Abril 2023 · 18:30h

PALACIO DEL MARQUÉS DE SALAMANCA
Paseo de Recoletos, 10. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA 22/23
contrapunto-fbbva.es



Más información
sobre estos conciertos

LA ÓPERA INTERPRETADA DESDE LA GESTIÓN PATRIMONIAL

Hemen jarraitzen dugu

Pucciniren obra zoragarri honek tragedia bat dakarkigu, lírikaren printzipio funtsezkoen eta oinarritua: amodioa, desamodioa, traizioa, gorrotoa, mendekua eta heriotza. Uneko gatazka politikoak, jeloskortasun-istorioak eta helburu berekoietarako hainbat amarruk eragindako egoerek gure protagonisten heriotza ekarriko dute azkenean, beste obra ugarietan bezala.

Opera hau estreinatu zenean, munduko biztanleria 1.650 milioi laguneko zen. Duela hilabete batzuk, kopurua 8.000 milioira heldu zen. Eta 122 urte bakarrik igaro dira. Zergatik nabarmendu hau?

Lehenik eta behin, argi erakusten digulako gizakiak historia hastapenetatik eta gurdaino errepikatzen jarraitzen duela (antzezpen batean bada ere). Horregatik gara hain zorrotzak Finecon finantza-teoria eta iragana aztertzeko orduan, bai ondo egindakoak bai gaizki egindakoak, erantzunetako asko emanda daudelako jada. Gakoa galdera zuzenak egitea da.

Bigarrenik, hala ere hemen jarraitzen dugula azpimarratzeko. Thomas Malthusek ezarri zuen teoriaren arabera, biztanleriaren hazkunde-gaitasuna

biztanleriak bizirik irauteko baliabideak, berriaz, aritmetikoki ugaritzen dira. Edo, bestela esanda, munduak ezingo zuen jasan etorkizuneko biztanle-kopurua. Gure lasaitasuneko, Malthus oker zegoen, eta garai hartako zenbait ekonomialarik ere iragarri zuten haren teorian akats bat zegoela: aurrerapen teknologikoak ez zituen kontuan hartu.

Teknologia horiek ekoizpen-prozesu, -sistema eta -gaitasunak hobetza, automatizatzea eta biderkatzea ahalbidetu dute, eta, ondorioz, gure bizitza hobetza. Biztanleriaren hazkundeari aurre egitea ahalbidetu dute, eta jendeari dauden baliabideak kudeatzeko tresnak eman dizkiote. Gure esparrura ekarrita, teknologia horiei esker Finecon gai gara duela 39 urte sortu ginenetik izan dugun hazkunde osoa baliabide egokiekin kudeatzeko, une honetan 4.300 mila milioi baino gehiago, hain zuzen ere.

Beste behin ere, eta Lan Topaketetan aipatu genuen gure azken argudioa errepikatuta, baikortasunak merezi du.

Goza dezazuela operaz!



LA ÓPERA INTERPRETADA DESDE LA GESTIÓN PATRIMONIAL

Seguimos aquí

Esta maravillosa obra de Puccini recorre una tragedia sustentada en los principios más básicos de la lírica: amor, desamor, traición, odio, venganza y muerte. Un conflicto político de trasfondo, una historia de celos y una serie de argucias para fines egoístas llevan a un cúmulo de circunstancias que acaban con la muerte, como en otras muchas obras, de nuestros protagonistas.

En el momento de estreno de esta ópera, la población mundial estaba en 1.650 millones de personas. Hace unos meses se alcanzó la cifra de 8.000 millones. Y solo han pasado 122 años. ¿Por qué resaltamos esto?

Lo primero de todo, porque de esta forma vemos que el ser humano sigue repitiendo la historia desde sus orígenes y hasta ahora (aunque sea en una representación). Por eso, desde Fineco somos tan intensivos en estudiar la teoría financiera y el pasado, tanto los aciertos como los errores, porque muchas de las respuestas están ya dadas, es cuestión de hacer las preguntas correctas.

El segundo motivo, es para remarcar que, a pesar de todo, seguimos aquí. Thomas Malthus estableció una teoría que

determinaba que la capacidad de crecimiento de la población responde a una progresión geométrica mientras que el ritmo de aumento de los recursos para su supervivencia lo hace de forma aritmética. O lo que es lo mismo, que el mundo no iba a soportar el número de habitantes que se avecinaba. Para nuestra tranquilidad, se equivocó y ya en su momento hubo economistas que predijeron un fallo en su teoría: no tuvo en cuenta los avances tecnológicos.

Esa tecnología ha permitido mejorar, automatizar y multiplicar los procesos, sistemas, y capacidades productivas mejorando nuestras vidas. Ha permitido absorber el crecimiento poblacional y dotar de herramientas a la gente para gestionar los recursos existentes. Llevándolo a nuestro terreno, hace que Fineco sea capaz de gestionar con los recursos óptimos todo el crecimiento que hemos tenido desde nuestro nacimiento hace 39 años y que en estos momentos alcanza los más de 4300MM.

Una vez más, y repitiendo nuestro último argumento esgrimido en los Encuentros de Trabajo, el *optimismo compensa*.

¡Que disfruten de la ópera!



G. Puccini

TOSCA

Género	Opera lirica en tres actos.
Música	Giacomo Puccini (1858-1924)
Libreto	Giuseppe Giacosa y Luigi Illica sobre <i>La Tosca</i> de Victorien Sardou
Partitura	Casa Ricordi, Milán
Estreno	Teatro Costanzi de Roma el 14 de enero de 1900
Estreno en ABAO Bilbao Opera	Teatro Coliseo Albia el 16 de agosto de 1953
Representación en ABAO Bilbao Opera	1.084 ^a , 1.085 ^a , 1.086 ^a , 1.087 ^a
De este título	27 ^a , 28 ^a , 29 ^a , 30 ^a representación del título
Representaciones	18, 21, 24, 27 febrero 2023
Hora de inicio de las representaciones	18 febrero: 19:00h 21, 24, 27 febrero: 19:30h
Duración estimada	Acto I: 45 minutos Pausa: 20 minutos Acto II: 45 minutos Pausa: 20 minutos Acto III: 36 minutos
Patrocinador exclusivo	Fundación BBVA

Los tiempos son estimados, siendo susceptibles de variaciones en función de las necesidades técnicas y organizativas.

Apertura de puertas: 45 minutos antes del comienzo de la función.



FICHA ARTÍSTICA

Floria Tosca	Oksana Dyka
Mario Cavaradossi	Roberto Aronica
Barón Scarpia	Gabriele Viviani
Cessare Angelotti	Alejandro López
Sacristán	Fernando Latorre
Spoletta	Moisés Marín
Sciarrone	Jose Manuel Díaz
Un carcelero	Gexan Etxabe
Un pastor	Helena Orcoyen
Orquesta	Bilbao Orkestra Sinfonikoa
Coro	Coro de Ópera de Bilbao
Coro infantil	Leioa Kantika Korala
Director musical	Pedro Halffter
Director de escena	Mario Pontiggia
Asistente dirección de escena	Angelica Dettori
Escenografía	Francesco Zito
Asistente escenografía	Antonella Conte
Iluminación	Bruno Ciulli
Vestuario	Francesco Zito
Asistente vestuario	Stefano Nicolao
Director del C.O.B.	Boris Dujin
Director Leioa Kantika Korala	Basilio Astulez
Maestros repetidores	Itziar Barredo e Iñaki Velasco
Producción	Teatro Massimo di Palermo

En buena Compañía

Ayer, hoy y siempre

Con la mayor red
sanitaria privada de
Euskadi

Dra. Aintzane Ruiz
Medicina Interna



IMQ
Cuidamos de ti
900 81 81 50



Más historias en
buena compañía
aquí

FICHA TÉCNICA

Jefe de producción	Cesidio Niño
Dirección técnica y maquinaria escénica	Proscenio, S.L.
Asistente artístico	Pablo Romero
Asistente producción y jefe figuración	Alberto Sedano
Jefa de regiduría y coordinadora musical del escenario	Ainhoa Barredo
Regidora	Oihana Barandiarán
Regidor de luces	Jabier Bergara
Jefe de maquinaria	Mario Pastoressa
Jefe de iluminación	Kepa Arechaga Pérez
Jefe de utillería	Javier Berrojalbiz
Peluquería, caracterización y posticería	Alicia Suárez
Vestuario, zapatería y complementos	ABAO Bilbao Opera, Costumi Nicolao, Calzature Epoca y Teatro Massimo di Palermo.
Utilería	Teatro Massimo di Palermo, ABAO Bilbao Opera
Iluminación	ABAO Bilbao Opera, Tarima S.L.
Audiovisuales	Tarima, S.L.
Sobretitulación	Itziar Maiz, Aitziber Aretxederre
Figuración	Beñat Larrinaga, Borja Zaballa, Carlos Monterrey, Eneko Momoitio, Imanol Vinagre, Iñaki Pérez, Javier Borrego, Julen Ibáñez, Lucas Arrien, Patxi Alvárez, Raimond Flores, Sergio Fontán

Bodegas *Campillo*

Nuestros vinos
son de **la tierra**,
por la que vivimos.

Visita nuestra tienda online:
tiendafamiliamartinezabala.com



REALIZA TU SUEÑO
BODEGAS CAMPILLO - LAGUARDIA - ÁLAVA

BODEGASCAMPILLO.COM



Una bodega de



FAMILIA
MARTÍNEZ
ZABALA

SINOPSIA

I EKITALDIA

Angelotti, Sant'Angeloko gazteluko espetxetik ihes egin berri duen preso politikoa, korrika sartuko da Sant'Andrea della Valleko elizan; giltza bat bilatu eta kapera pribatu bat ireki ondoren, bertan ezkutatuko da. Sakristaua batera eta bestera dabil, eta Mario Cavaradossi margolaria, berriz, Maria Magdalena irudikatuko duen koadroan lanean. Margolariak elizara sarri hurbildu den andre ilehoridun bat izan du modelo, baina gustukoagoa du bere maitea den Flora Tosca abeslari famatuaren xarma beltzarana. Sakristauak alde egin duenez, **Angelotti ezkutalekutik irten da. Cavaradossik hura ikusi, eta berehala jabetuko da ideia iraultzaileduen kideetako bat dela.** Jarraian, Toscaren ahotsa entzungo da, Cavaradossiri deika, eta margolariak berriz ezkutatzeko aholkatuko dio Angelottiri; gainera, janariz beteriko saski bat emango dio, sakristauak margolariarentzat utzitakoa. Toscaf, baina, hizketan entzungo dio Cavaradossiri, eta pentsatuko du emakume bat gorteatzen ibili dela. Margolariak lasaitu egingo du. Gauean, abeslariak emango duen kontzertuaren ostean, Cavaradossiren etxeak elkartzeko aukera izango dute, eta biak geldituko dira une horren zain, ilusio handiz. Alde egitear dagoela, emakumeak koadroa ikusiko du, eta berriz jarriko da jeloskor, batik bat konturatuko delako modeloa Attavanti markesa izan dela. Margolariak diotso elizan ikusi duela, baina ez duela ezagutzen. Toscaf ohartaraziko dio Cavaradossiri Maria Magdalenari begi beltzak margotu beharko dizkiola, eta ondoren alde egingo du. Angelotti kaperatik atera, eta Attavanti markesa bere arreba dela jakinarazikio dio margolariari, bai eta emakumezkoen arropak helarazteko joan dela maiz elizara ere, jantziak familiaren kaperan ezkutaturik uzteko. Horrela, Angelottik ihes egiten duenean, arropa horiek soinean, inork ez ezagutzea lortu nahi dute. **Cavaradossik bere etxeak,**

hiriko kanpoaldean, babestea eskainiko dio Angelottiri, baina alde egin aurretik kanoikada bat entzungo da, Angelottik ihes egin duela aditzera emateko seinalea. Margolaria eta iheslaria elkarrekin irtengo dira elizatik.

Sakristauak jakingo du Napoleonek porrot egin duela Marengon, eta, ospatzeko, *Te Deum* bat abesteko presta daitezela eskatuko die haur kantariei. Ospakizun zaratatsua bertain behera geratuko da Scarpia, poliziaburua, agente batzuekin batera datorrean. Eliza miatu eta Angelottiri eroritako abaniko bat aurkituko dute; ondorioz, Scarpia bere susmoa baieztagatuko du: iheslaria elizan ezkutatuko da. **Tosca elizara itzuliko da, bere maitaleari gauean berandu iritsiko dela esateko, garaipena ospatzeko kantata batean parte hartu behar duelako, eta nahasirik geratuko da Cavaradossi joan egin dela ikusitakoan.** Scarpia lizunkeriaz begiratuko dio, luzaroan, abeslariari. Bestalde, margolariak Angelottiri ihes egiten lagundu diola susmatzen duenez, Toscaren izaera jeloskorraz baliatuko da, Angelottirengana eramango duelakoan. Poliziaburuak abanikoa erakutsi eta margolariaren aldamiotik gertu topatu duela esango dio emakumeari, bat-batean etendako topaketa iradoki nahian.

Toscaf abanikoak Attavanti familiaren armarría duela ikusi eta Cavaradossik engainatu egin duela pentsatuko du. Horrenbestez, margolariaren etxera abiatuko da, ustezko amoranteak harrapatzeko. Scarpia abeslariari jarraitzeko aginduko die agenteet, eta, *Te Deum*-aren musika entzuten dela, pozarren agertuko da, bere planek arrakasta izango dutelako uste baitu.

II EKITALDIA

Bigarren ekitaldiak, gauez, *Farnese jauregira eramango gaitu, Scarpiaaren logelara, hain zuzen. Poliziaburua afaltzen ari da, agenteak*

Angelottiri buruzko berriekin noiz helduko. Ohar bat bidaliko dio Toscarri, bisitan etortzera gonbidatzeko, abeslariak oroitzapenezko kantata amaitu eta gero. Scarpia haserretu egingo da Spoletta agenteak Angelottiren arrastorik ez dutela topatu esaten dionean; alabaina, izugarri poztuko da agenteek Cavaradossi bere jokabide susmagariagatik atxilotu dutela jakindakoan. Atxilotuak Scarpiai aurre egin, eta Angelottiri buruz ez dakiela ezer esango du. Gauzak horrela, poliziaburuak galdeketa egiteko aginduko du, non beharrezko baliabide guztiak, tortura barne, erabiliko diren. Halaber, Tosca engainatzen saiatuko da, Angelotti non dagoen esan diezaion, baina hasieran ez du lortuko. Cavaradossi ondoko gelan torturatzeko ari direla, abeslariak ezin ditu jasan bertatik iristen zaizkion min-garrasaiak. Hala, Tosca, Iur jota, Angelottiren ezkutalekuak margolariaren etxeko lorategiko putzua dela jakinaraziko du.

Cavaradossik, amorratuta, emakumea madarikatuko du, tingo ez eusteagatik. Bitartean, Marengoko batailari buruzko albisteak helduko dira: Napoleonek ez du galdu, irabazi egin du. **Pozarren, margolariak Scarpiaaren kontura egingo du barre, eta poliziaburuak Cavaradossi berehala hiltzeko aginduko du.** Abeslariak bere maitea ez hiltzeko erregutuko dio Scarpiai. Hasieran, poliziaburuak ez dio jaramonik egingo, baina azkenean esango dio berarekin oheratu beharko duela, baldin eta Cavaradossik bizirik jarraitza nahi badu. Beste irtenbiderik aurkitzen ez duenez, abeslariak, etsita, trauta onartuko du, nahiz eta Scarpia nazka ematen dion (horrek are desiragarriagoa egiten du emakumea poliziaburuarentzat). Tosca bertan dagoela, Scarpia ikurazko hilketa aginduko du. Tosca ez, baina Spoletta ondo ulertuko du poliziaburuak benetan zer adierazi nahi duen; izan ere, hilketa ez da simulatua izango. Abeslariak ibiltzeko baimena eskatuko du, Cavaradossirekin batera Errroma betiko utzi ahal izateko. Scarpia agiria idazten dagoela,

Tosca aitzo bat ikusiko du mahai gainean, eta poliziabura bera besarkatzeko asmoz hurbiltzean bularrean sartuko dio eta hil egingo du. Gero, kandela bana jarriko du lurrean datzan hilotzaren albo bakoitzean, bai eta gurutze bat ere bularren gainean.

III EKITALDIA

Hirugarren ekitaldia egunsentia baino apur bat lehenago garatuko da. Artzain-ume bat kantuan ari da, urru, eta Errromako elizetako kanpaiak dilin-dalan daude, matutietarako deika. Sant'Angeloko gazteluko plataforman, Cavaradossi **Toscarri azkeneko eskutitza idazten saiatzen ari da, baina iraganeko zoriontasunaren oroitzapenak ahalegina galarazten ari zaizkio.** Tosca lasterka dator. Ibiltzeko baimena daukala eta Scarpia hil duela diotso Cavaradossiri. Era berean, itxurazkotzat jotzen duen hilketa eta horri buruzko argibideak jakinaraziko dizkio: margolariak bere burua lurrera bota eta soldadu guztiak joan arte itxaron beharko du, altxatu aurretek. **Fusilamendua, baina, benetakoa izango da, eta Tosca, bere maitalea mugitzen ez dela ikusita, hilda dagoela konturatuko da.** Gero eta hurbilago entzungo diren haserre-oihuek agenteek Scarpiaaren hilketaren berri izan dutela adieraziko dute. Spoletta, soldatutalde batekin batera, Tosca hiltzailearen atzetik abiatuko da, ihes egin ez dezan, baina harrapatu aurretek emakumeak bere burua Sant'Angeloko gazteluaren goialdetik behera botako du.

ABAO, OPERA BAINO GEHIAGO MÁS QUE ÓPERA



Gurutzetako Unibertsitate
Ospitaleko pazienteen eta beren
senideen **ongizate emozionala**
areagotzen lagunten du.

Contribuye al **bienestar emocional**
de pacientes y familiares del Hospital
Universitario Cruces.



Ospitale barruan eta ABAO
Bilbao Operaren emanaldietan
antolatutako jarduerak.

Actividades organizadas
dentro del hospital y durante las
funciones de ABAO Bilbao Opera.

Lagunzaileak/Colaboran



EZKERRALDE-ENKARTERRI-GURUZETAKO
ERAKARTEA SANITARIO INTEGRAL
ORGANIZACIÓ SANITARIA INTEGRAL
EZKERRALDEA ENKARTERRI CRUCES

Atal soziala/Acción social de

ABAO | **BILBAO**
OPERA

SYNOPSIS

I ACT

Angelotti, a political prisoner who has just escaped from the prison of Castel Sant'Angelo, runs into the church of Sant'Andrea della Valle. He looks for a key and uses it to open a private chapel, in which he hides. The sacristan keeps rushing back and forth and the painter Mario Cavaradossi continues working on a painting representing Mary Magdalene. He has used a fair-haired woman who has been frequenting the church as a model. Even though he admires her fair beauty, he prefers the dark-haired charm of his beloved, the famous singer Floria Tosca. When the sacristan leaves, **Angelotti comes out of his hiding place and Cavaradossi recognizes him immediately as a companion of revolutionary ideas.** Tosca's voice is heard calling Cavaradossi and he advises Angelotti to hide again, and gives him a basket with food that the sacristan had left for him. Tosca hears him talk and suspects he has been courting a woman. He reassures her and they both look forward to the moment when they will be able to meet at the painter's villa after the concert she will give that night. The singer is about to leave when she sees the painting, which makes her jealous again, above all, when she recognizes that the model has been the Marchesa Attavanti. **Cavaradossi assures her that he does not know the woman, but has seen her in the church.** She leaves, advising him to paint his Mary Magdalene with black eyes. Angelotti, who comes out of the chapel again, reveals that the Marchesa Attavanti is his sister and her presence in the church was partly due to the fact that she had brought him women's clothing to prevent his being recognized in his escape and had hidden them in the family chapel. Cavaradossi offers him refuge in his villa on the outskirts of the city, but before he can leave, a cannon signals that his escape has been discovered. Cavaradossi accompanies him and they both leave the church.

The sacristan, who has just heard the news of Napoleon's defeat at Marengo, asks the choirboys to get ready to sing a celebratory *Te Deum*. Their noisy celebration is interrupted by the arrival of Scarpia, the chief of police, with some of his officers. A search confirms his suspicions that Angelotti had hidden in the church, one of the clues being a fan dropped by Angelotti. **Tosca, who has returned to tell her beloved that she would be late that night because she has to sing a cantata to celebrate the victory, is baffled to see that Cavaradossi has gone.** Scarpia, who has been watching Tosca with lustful eyes for some time, suspects that the painter has helped Angelotti to escape and uses Tosca's jealousy in the hope that it will lead him to Angelotti. He shows her the fan, arguing that he has found it near the painter's scaffolding, which would imply an abruptly interrupted encounter.

After recognizing the Attavanti coat of arms on the fan, she is convinced that Cavaradossi has been unfaithful and goes to the villa to find the supposed lovers. Scarpia orders his officers to follow her and congratulates himself on the immediate success of his plans while the music of the *Te Deum* can be heard.

II ACT

The second act takes us to Scarpia's private room in Villa Farnese that night. The chief of police is having dinner while he waits for his officers to arrive with news of Angelotti. He sends a note inviting Tosca to visit him after the celebratory cantata. He is enraged when his officer Spoletta tells him that they have found no trace of Angelotti, but rejoices when he is informed that Cavaradossi has been arrested due to his suspicious behaviour. The painter challenges Scarpia and denies knowing anything about Angelotti. Scarpia then orders his questioning using whatever means may be necessary, including torture. His ploy to de-

SYNOPSIS

ceive Tosca into revealing Angelotti's whereabouts fails, but she is unable to stand Cavaradossi's cries of pain while he is being tortured in the adjoining room. She eventually breaks down and reveals Angelotti's hiding place in the well in the garden of the painter's villa.

Cavaradossi, furious, curses her for her weakness. When news arrives that it is Napoleon who has come out victorious and not defeated at the battle of Marengo, he elatedly gloats over Scarpia, who orders his immediate execution. **At first, Scarpia turns a deaf ear to Tosca's pleading for them not to kill her beloved, but finally reveals that the price to save Cavaradossi's life is that Tosca give herself to him.** Desperate, in view of the impossibility to find another solution and despite the repulsion he produces in her, which makes her even more desirable in Scarpia's eyes, she accepts the deal. In Tosca's presence, Scarpia gives the order to carry out a mock execution, although he expresses himself in such a way that Spoletta, but not Tosca, understands perfectly well that the execution will be real. She demands a safe-conduct for her and Cavaradossi to leave Rome forever. While he is writing it, she sees a knife on the table and, when Scarpia approaches her to embrace her, Tosca stabs him in his chest and kills him. She places a candle on either side of the body lying on the floor as well as a crucifix on his chest.

III ACT

The third act starts shortly before dawn that same night. A shepherd boy sings in the distance and the church bells of Rome ring for matins. On the platform of Castel Sant'Angelo, Cavaradossi is trying to write a last letter to Tosca, but he is soon overwhelmed by memories of their past happiness. **Tosca rushes in with the safe-conduct and confesses to him that she has killed Scarpia.** She informs him

about the execution, which she thinks is a ruse, and instructs him on how he has to fall and wait until the soldiers have left before getting up. However, **the execution is real and when Tosca sees that Mario does not move, she realizes that he is dead.** Angry yelling, increasingly closer, indicates that Scarpia's death has been zzovered and Spoletta chases Tosca, the murderer, with a group of soldiers to prevent her escaping. However, before they reach her, she flings **herself into the void from the top of Castel Sant'Angelo.**

idealista

todo es mejor con música

orgulloso mecenas de la ABAO

SINOPSIS

I ACTO

Angelotti, un prisionero político que acaba de escaparse de la prisión del Castel Sant'Angelo, entra corriendo en la iglesia de Sant'Andrea della Valle, busca una llave y la utiliza para abrir una capilla privada, en la que se esconde. El sacristán no para de trajinar de acá para allá y el pintor Mario Cavaradossi sigue trabajando en un cuadro que representa a María Magdalena. Ha utilizado como modelo a una mujer rubia que ha estado frecuentando la iglesia. Aunque admira su belleza rubia, prefiere el encanto moreno de su amada, la famosa cantante Floria Tosca. Cuando desaparece el sacristán, **Angelotti sale de su esconde y Cavaradossi lo reconoce enseguida como un compañero de ideas revolucionarias.** Se oye la voz de Tosca llamando a Cavaradossi y este aconseja a Angelotti que vuelva a esconderse, dándole una cesta con comida que había dejado para él el sacristán. Tosca, al oírle hablar, sospecha de que ha estado cortejando a una mujer. Él la tranquiliza y ambos aguardan con ilusión el momento en que podrán reunirse en la villa del pintor después del concierto que ofrecerá ella esa noche. La cantante está a punto de irse cuando ve el cuadro, lo que vuelve a despertar sus celos, sobre todo cuando reconoce que la modelo ha sido la marquesa Attavanti. **Cavaradossi le asegura que no conoce a la mujer, pero que sí la ha visto en la iglesia.** Ella se va, advirtiéndole que pinte a su María Magdalena con los ojos negros. Angelotti, que vuelve a salir de la capilla, revela que la marquesa Attavanti es su hermana, por lo que su presencia en la iglesia se debía en parte a que le ha llevado ropas de mujer para facilitar que lo reconozcan en su huida y las ha dejado escondidas en la capilla familiar. Cavaradossi le ofrece refugio en su villa en las afueras de la ciudad, pero, antes

de que pueda marcharse, un cañonazo es la señal que anuncia que su fuga ha sido descubierta. Cavaradossi lo acompaña y ambos salen de la iglesia.

El sacristán, que acaba de enterarse de la noticia de la derrota de Napoleón en Marengo, pide a los niños cantores que se preparen para cantar un *Te Deum* celebratorio. Su ruidosa celebración se ve interrumpida por la llegada de Scarpia, el jefe de policía, con algunos de sus agentes. Una búsqueda confirma sus sospechas de que Angelotti se ha escondido en la iglesia y una pista es un abanico que se le caído a Angelotti. Tosca, que ha regresado para decir a su amante que esa noche llegará tarde porque tiene que cantar en una cantata para celebrar la victoria, queda desconcertada al ver que Cavaradossi se ha ido. Scarpia, que lleva tiempo observando a Tosca con ojos lujuriosos, sospecha que el pintor ha ayudado a Angelotti a escapar, por lo que se vale de los celos de Tosca con la esperanza de que ella lo conducirá hasta Angelotti. Él le enseña el abanico, arguyendo que lo ha encontrado cerca del andamio del pintor, lo que indicaría una cita bruscamente interrumpida.

Tras reconocer en el abanico el escudo de armas de los Attavanti, ella se muestra convencida de que Cavaradossi le ha sido infiel y se dirige a la villa para encontrar a los supuestos amantes. Scarpia ordena a sus agentes que la sigan y se congratula del éxito de sus inmediatos planes al tiempo que suena la música del *Te Deum*.

II ACTO

El segundo acto nos traslada a la estancia privada de Scarpia en la Villa Farnese esa misma noche. El jefe de policía está cenando mientras espera que lleguen sus agentes con noticias sobre Angelotti. Envía una nota invitando a Tosca a visitarlo después de la cantata conmemorativa. Se enfurece cuando su agente Spoletta la confiesa que no han encontrado ni rastro de Angelotti, pero se alegra cuando le informa de que sí han arrestado a Cavaradossi debido a su conducta sospechosa. El pintor desafía a

Scarpia y niega saber nada sobre Angelotti. Scarpia ordena entonces un interrogatorio, valiéndose de todos los medios que sean necesarios, incluida la tortura. No consigue que funcione su estratagema de engañar a Tosca para que revele el paradero de Angelotti, pero ella se muestra incapaz de seguir resistiendo los gritos de dolor de Cavaradossi mientras es torturado en la estancia contigua. Al final se derrumba y desvela el escondite de Angelotti en el pozo del jardín de la villa del pintor.

Cavaradossi, furioso, la maldice por su debilidad. Cuando llega la noticia de que es Napoleón quien ha salido victorioso, y no derrotado, en la batalla de Marengo, se burla exultante de Scarpia, que ordena su ejecución inmediata. **En un principio, Scarpia hace oídos sordos a las súplicas de Tosca para que no mate a su amado, pero finalmente revela que el precio para salvar la vida de Cavaradossi es que Tosca se entregue a él.** Desesperada, ante la imposibilidad de encontrar otra salida y a pesar de la repulsión que le produce, y que la hace más deseable a los ojos de Scarpia, acepta el trato. En presencia de Tosca, Scarpia da la orden para que se lleve a cabo una ejecución simulada, aunque se expresa de tal modo que Spoletta comprende perfectamente, aunque no Tosca, que la ejecución será real. Ella exige un salvoconducto para que ella y Cavaradossi puedan abandonar Roma para siempre. Mientras él está escribiéndolo, ella ve un cuchillo en la mesa y, cuando Scarpia se acerca a ella para abrazarla, Tosca lo clava en su pecho y lo mata. Coloca sendas velas a uno y otro lado del cadáver postrado en el suelo, sobre cuyo pecho deposita también un crucifijo. loyalty and, to conclude, they all sing the moral of the fable: those who take the right path and let themselves be guided by reason will find calm in the midst of the world's turmoil.

III ACTO

El tercer acto se inicia poco antes del amanecer, esa misma noche. Un niño pastor canta a lo lejos y las campanas de las iglesias de Roma tocan a maitines. En la plataforma del Castel Sant'Angelo, Cavaradossi intenta escribir una última carta a Tosca, pero se lo impiden los recuerdos de su felicidad pasada. **Tosca llega luego corriendo con el salvoconducto y le confiesa que ha matado a Scarpia.** Le informa sobre la ejecución que ella cree fingida y le instruye sobre cómo tiene que dejarse caer y esperar hasta que se hayan ido los soldados para incorporarse. Sin embargo, **el fusilamiento es real y, al ver que Mario no se mueve, Tosca se da cuenta de que está muerto.** Gritos airados, cada vez más cercanos, indican que la muerte de Scarpia ha sido descubierta y Spoletta persigue a la asesina Tosca con un grupo de soldados para evitar que huya. Sin embargo, antes de que la alcancen, **ella se arroja al vacío desde lo alto del Castel Sant'Angelo.**



Luis Gago

Escritor, editor y crítico de música

Colaborador habitual del diario El País. Codirector del Festival de Música de Cámara de la Beethoven-Haus de Bonn. Ha sido subdirector de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea, coordinador de la Orquesta Sinfónica de RTVE, editor del Teatro Real y director editorial del Libro de la Temporada de ABAO.

OPERARA JOATEA
ETA OPERA BIZITZEA
EZ DIRELAKO GAUZA
BERA, EGIN ZAITEZ
BAZKIDE.

PORQUE UNA COSA
ES **IR** A LA ÓPERA
Y OTRA **VIVIRLA**,
HAZTE SOCIO.



Bazkidea izanik,
zeure besaulkia duzu



Prezio bereziez
gozatzen duzu



Material eta eduki
esklusiboak eskuratzen dituzu

Ezagut itzazu operazaleen
komunitateko kide izateak
dakartzan **abantaila** guztiak.



Siendo socio tienes
tu **butaca asignada**



Disfrutas de
precios especiales



Dispones de **materiales**
y contenidos exclusivos

Descubre todas las **ventajas**
de ser parte de la comunidad
de amantes de la ópera.

UNA ÓPERA DISCUTIDA E INDISCUTIBLE

Una historia de amor. Un *thriller*. Un relato de hechos históricos reales. Una obra política despojada de su impacto político. Un ejemplo de arte de altos vuelos. «Esa operita acartonada que pretende escandalizar»¹. Una ópera «sin melodías». Una ópera con alguna de las mejores melodías jamás escritas. Una ópera con una heroína fuerte. Una ópera que suscita cuestiones perturbadoras en la era del #MeToo. *Tosca* de Puccini se ha tenido por todas estas cosas y más.



El dramaturgo Victorien Sardou

Tosca fue la quinta ópera de Puccini, estrenada en Roma en la cúspide de su éxito en 1900. Pero la idea de la obra había estado fraguándose durante mucho tiempo. La *Tosca*, la obra teatral de Victorien Sardou, había prendido su atención más de una década antes. El 7 de mayo de 1889 escribió una carta a su editor Giulio Ricordi en la que le decía:

iPenso alla Tosca! La scongiuro di far le pratiche necessarie per ottenere il permesso da Sardou, prima di abbandonare l'idea, cosa che mi dorebbe moltissimo, poiché in questa Tosca vedo l'opera che ci vuole per me, non di proporzioni eccessive né come spettacolo decorativo né tale da dar luogo alla solita sovrabbondanza musicale. ¡Pienso en la *Tosca*! Le imploro que haga las gestiones necesarias para obtener el permiso de Sardou antes de abandonar la idea, cosa que me dolería muchísimo, ya que veo en esta *Tosca* la obra que yo necesito, no de

<1> «*That shabby little shocker*» en el original. La autora –que volverá sobre esta frase al final de su texto– cita aquí al musicólogo estadounidense Joseph Kerman, que se refiere así a *Tosca* en su influyente libro *Opera and Drama*. [N. del T.]

proporciones excesivas ni como espectáculo decorativo ni tampoco para dar lugar a la habitual sobreabundancia musical.



La gran actriz Sarah Bernhardt, primera intérprete de *La Tosca*

Estrenada tan solo dos años antes en París, la obra original había sido un vehículo de lucimiento para la famosa actriz Sarah Bernhardt. Sardou se había especializado en dramas emocionantes y sensacionalistas y poseía un consumado talento para crear un ambiente de suspense creciente. Varios compositores italianos expresaron su interés por poner música a la obra en forma de ópera, pero Sardou –que realmente habría preferido que la tarea hubiese recaído en un compositor francés– demostró ser un duro negociador a fin de elevar el precio de los derechos. Aunque se concedió a Puccini un derecho de opción preferente, el proyecto quedó apartado dado su interés cada vez mayor por poner música a la novela *Manon Lescaut*, del Abbé Prévost: la ópera resultante se convertiría en su primer gran éxito en 1893, reportándole un reconocimiento internacional.

Puccini podría haber puesto música a *Tosca* inmediatamente después de no

haberse distraído una vez más, en este caso con *Scènes de la vie de la bohème*, de Henry Murger, la novela que acabaría convirtiéndose en *La bohème* (1896).

Con Puccini ocupado, no sólo con la composición de estas dos obras, sino con su promoción en teatros por toda Europa y otros países, Giulio Ricordi se planteó ofrecer *Tosca* a otro de los compositores con que contaba en su firma editorial, Alberto Franchetti, un compositor de óperas de inspiración wagneriana como *Asrael* (1888) y *Cristoforo Colombo* (1892). Pero después de que Giuseppe Verdi expresara su admiración por el tema de *Tosca* y dijera que le habría gustado ponerle música él mismo de haber sido un hombre más joven, Ricordi se lo pensó mejor y volvió a ofrecer el proyecto a Puccini: para este cometido sólo serviría su protegido predilecto.

El factor Verdi era importante. En la década de 1890 todo el mundo sabía que el anciano compositor estaba llegando al final de su carrera (moriría en 1901). Puccini estaba emergiendo como el músico más destacado dentro de la carrera para convertirse en el compositor nacional electo. Los otros aspirantes de su generación, entre los que se encontraban Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea y Umberto Giordano, no consiguieron estar a la altura de las tempranas esperanzas depositadas en ellos, resultando ser en algunos casos poco más que grandes talentos de un único éxito.

Por eso muchos leyeron como un gesto enormemente significativo que, en 1893, Ricordi promocionara *Falstaff*, el soberbio fruto tardío de Verdi, formando pareja con *Manon Lescaut* de Puccini, ofreciendo



Intérpretes del estreno de *La Tosca* en el Théâtre de la Porte-Saint-Martin de París el 24 de noviembre de 1887

ambas obras a los teatros a una tarifa especial. En 1900, y subido en una ola de popularidad de resultados del éxito de *La bohème*, Puccini cargó con todo el peso de las expectativas musicales de su país. *Tosca*, por este motivo, tenía que ser un éxito por motivos que no eran simplemente comerciales, sino simbólicos, nacionalistas incluso. El crítico contemporáneo Michele Virgilio escribió:

Immensa era la speranza che l'arte ed il pubblico italiano avea riposto nel successo del nuovo lavoro del maestro Puccini. Per due anni, da un capo all'altro della penisola, era viva l'attesa di questo Messia, che avrebbe dovuto riaffermare ancora una volta, la supremazia del genio italico.

Era inmensa la esperanza que el arte y el público italiano había depositado en el éxito de la nueva obra del

maestro Puccini. Durante dos años, de un extremo al otro de la península, se mantuvo viva la esperanza de este *Mesías*, que habría debido reafirmar de nuevo la supremacía del genio italiano. Puccini se sintió atraído por la obra de Sardou porque le parecía



Portada de *Le Journal illustré* con Sarah Bernhardt caracterizada como Flora Tosca

que incluía temas universales que contenían todos los ingredientes para el gran teatro: sexo, violencia, política y mentiras. Su estrecho círculo de colaboradores no compartía, sin embargo, su alta opinión de la obra. Los dos libretistas de Puccini habrían de ser Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, con quienes ya había colaborado en *La bohème*, y que escribirían más tarde el libreto para *Madama Butterfly*. (La colaboración podría haberse prolongado más tiempo, pero quedó interrumpida con la muerte de Giacosa en 1906.) En el caso de *Tosca*, ambos libretistas se mostraron

extremadamente preocupados por la elección de tema de Puccini y fueron inicialmente reacios a adaptar un material así. Giacosa expresó sus reservas sobre el tema de *Tosca* cuando escribió a Giulio Ricordi:

Sono profondamente persuaso che Tosca non è buon argomento per melodramma. A prima lettura pare di sì, vista la rapidità e l'evidenza dell'azione drammatica. [...] Ma quanto più uno s'interna nell'azione e penetra in ogni scena e cerca di estrarne movimenti lirici e poetici, tanto più si persuade della sua assoluta inadattabilità al teatro di musica. [...] Nel primo atto sono tutti duetti. Tutti duetti (tranne la breve scena della tortura, in parte della quale due soli personaggi stanno davanti al pubblico) nel secondo atto. Il terzo atto è un solo interminabile duetto. [...] In musica poi quell'eterno succedersi di scene a due, non può a meno di riuscire monotono. [...] È un dramma di grossi fatti emozionali, senza poesia.

Estoy profundamente convencido de que *Tosca* no es un buen argumento para una ópera. En una primera lectura parece que sí, vista la rapidez y la claridad de la acción dramática. [...] Pero cuanto más se adentra uno en la acción y penetra en todas las escenas e intenta sacar de ellas movimientos líricos y poéticos, tanto más se convence de su absoluta inadaptabilidad al teatro musical. [...] En el primer acto, todo son dúos. Todo dúos (excepto la breve escena de la tortura, en parte de la cual hay tan solo dos personajes frente al público). El tercer acto es un solo e

interminable dúo. Además, en música, ese constante sucederse de escenas a dos no puede por menos de resultar monótono. [...] Es un drama de hechos emocionales gruesos, sin poesía.

Illica también albergaba sus dudas y, llegado el momento, incluso Ricordi, que había pensado en un principio que la obra sería un excelente vehículo para que Puccini luciera sus talentos, acabaría compartiendo la opinión negativa sobre el material expresada por los libretistas. En una fecha tan tardía como octubre de 1899 –el mes en que se completó la composición de la ópera– expresó su temor a que las consecuencias de poner música a la obra de Sardou fueran no sólo calamitosas para su editorial, sino también un desastre económico para Puccini. Fue una clásica metedura de pata semejante a la escrita por el crítico Carlo d'Ormeville, cuya reacción



Las dos *Toscas*: la teatral y la operística

inmediata tras oír *La bohème* en 1896 fue que la obra era un fracaso y que no lograría ser aceptada por los teatros. *Tosca* se convertiría en una piedra angular del canon operístico; esto no equivale a decir, sin embargo, que no recibiera

duras críticas de los primeros reseñistas tras sus primeras representaciones. Pero, antes de examinar la recepción de la ópera, repasemos primero algunas de las características dramáticas y musicales más destacadas de la propia obra.

La estructura de *Tosca* sigue en líneas generales la del drama de Sardou, aunque se introdujeron simplificaciones en la trama (como resulta necesario casi siempre con cualquier adaptación operística) y el número de personajes se redujo en casi dos tercios. Siguiendo la más importante de las unidades clásicas, la acción se desarrolla en un único período de veinticuatro horas. Pero qué grandes cantidades de drama se comprimen en ese reducido lapso de tiempo –la fuga de un prisionero político, una escena de tortura, un intento de violación, un asesinato, una ejecución, un suicidio– y cuántas muertes se han acumulado cuando llegamos al final. Los hechos suceden en el año 1800, sobre el telón de fondo político de las guerras napoleónicas, aunque no se tratan en gran detalle los aspectos concretos del conflicto. (A veces se ha acusado a Puccini de despojar a la ópera de todo contenido político y concentrarse en exceso en la historia de amor.)

El telón se levanta en el interior de la iglesia de Sant'Andrea della Valle. Se trata, como sucede con las otras dos localizaciones en que se desarrolla la ópera, de un lugar real y puede visitarse en la actualidad. (Una producción de la ópera de 1992 producida por Andrea Andermann, y protagonizada por Plácido Domingo y Catherine Malfitano, se interpretó en los lugares reales y en los momentos del día especificados

en la ópera.) Angelotti, un prisionero político que acaba de fugarse, entra apresuradamente en la iglesia, buscando frenéticamente una llave que le permitirá esconderse en una capilla privada. Luego encontramos al sacristán de la iglesia, un personaje bastante cómico, que va sin parar de un sitio para otro para poder cumplir con sus obligaciones. Y finalmente conocemos al pintor Cavaradossi, que está pintando un retrato de María Magdalena. Cavaradossi contempla su pintura, en la que ha combinado los rasgos de su amada Tosca, de pelo moreno, con los de una mujer rubia que ha visto visitando la iglesia. Su aria «*Recondita armonia*» proporciona un breve momento de reposo lírico en lo que es, por lo demás, una partitura constantemente cambiante y con una acción trepidante. Tal y como había captado perceptivamente Giacosa, la estructura dramática de la historia de *Tosca*, rebosante de acción, limitaba las posibilidades de incluir esos largos pasajes de escritura lírica que los críticos pensaban que constituyan la seña de identidad de una ópera italiana.

Angelotti sale de su escondite y explica a su amigo que acaba de escaparse del Castel Sant'Angelo, donde había sido encarcelado por orden de Scarpia, el jefe de la policía. Casi inmediatamente después, sin embargo, Angelotti tiene que esconderse de nuevo, ya que su encuentro se ve interrumpido por la llegada de Tosca, la amada de Cavaradossi, una famosa cantante. Ella cree haber oído voces, da muestras de sentirse celosa y sus sospechas no hacen más que acentuarse cuando reconoce que una noble de la ciudad (la marquesa Attavanti) ha sido la modelo



Boceto de Alfred Hohenstein para la iglesia de Sant'Andrea della Valle

para el retrato. Sin embargo, Cavaradossi consigue tranquilizarla y los dos cantan un dúo de amor.

A continuación Tosca se va (no sin insistir antes en que su amado cambie el color de los ojos de la mujer que está pintando) y Cavaradossi ayuda a Angelotti a organizar su fuga, pero un cañonazo les alerta del hecho de que acaba de descubrirse la desaparición de este último. El sacristán entra con la noticia (que más tarde resultará ser falsa) de que Napoleón ha sido derrotado en Marengo. La iglesia se llena con una multitud de ciudadanos jubilosos, además del jefe de la policía, Scarpia, que ordena la interpretación de un *Te Deum* celebratorio. Sus hombres buscan pruebas de la presencia de Angelotti y descubren una llave, una cesta y un abanico propiedad de la marquesa Attavanti. Scarpia utiliza el abanico para provocar a Tosca, dando a entender que Cavaradossi y la marquesa mantienen una relación amorosa. (Los celos sexuales son un tema perenne en la ópera italiana de esta época, aunque suelen exhibirla con más frecuencia los personajes masculinos que los femeninos.) Tosca se va, con la intención de sorprender a Cavaradossi con su supuesta amante, y Scarpia da órdenes a sus hombres para que la sigan.

El acto concluye con el *Te Deum*, sobre el que Scarpia se deleita ante la perspectiva de capturar al prisionero huido y de disfrutar de los favores de la *prima donna*. Aquí Puccini sigue una larga tradición de escenas corales de oración en la ópera del siglo XIX, pero, en consonancia con el tema decadente de *Tosca*, funde lo sagrado y lo profano de un modo dramáticamente emocionante.

Cuando el *Te Deum* llega a su clímax, Scarpia grita «*Tosca, mi fai dimenticare Iddio!*» El acto termina, al igual que había empezado, con un característico diseño de siniestros acordes basados en la escala de tonos enteros. Puccini utiliza este motivo a lo largo de toda la ópera para representar a Scarpia, cuya malévola presencia parece estar pendiente amenazadoramente en todo momento.

El segundo acto se desarrolla en el apartamento de Scarpia en el Palazzo Farnese, donde se encuentra cenando solo, aunque puede oírse cómo se celebra en la sala de debajo un espectáculo organizado por la reina. Cavaradossi ha sido capturado por los hombres de Scarpia y su interrogatorio inicial se produce mientras Tosca canta en el piso de abajo en la fiesta de la reina. Cavaradossi niega conocer siquiera a Angelotti, por lo que Scarpia da la orden de que sea torturado en la habitación contigua. Luego es interrogada la propia Tosca y en un principio se niega a revelar nada, pero finalmente se derrumba bajo la presión de oír los gritos de Cavaradossi y desvela el escondite de Angelotti. Cavaradossi se entera de que Tosca ha traicionado a su amigo y la maldice por su debilidad. Luego se conoce la noticia de que ha sido Napoleón quien ha



Manuscrito del comienzo de Tosca

ganado realmente la batalla de Marengo. Cavaradossi prorrumpió en un grito de victoria, lo que provocó que Scarpia lo envíe a prisión, con la orden de que sea ejecutado al amanecer. Tosca implora clemencia, pero Scarpia dejó claro que sólo lo liberaría si ella se entregaba a sus deseos. El modo en que la trata parece más perturbador incluso en el momento histórico actual, cuando las relaciones de explotación sexual por parte de hombres que ocupan puestos de poder político han pasado a ocupar un primerísimo plano.

A continuación llega la escena de mayor intensidad dramática de la ópera. Tosca canta un aria reflexiva, «*Vissi d'arte*», en la que dice que ha vivido únicamente para el arte y se pregunta qué es lo que ha hecho para merecer ser tratada así. Estamos en realidad ante una oración, si bien un tanto engreída: Tosca se dirige a Dios directamente, considerándose la más devota de los cristianos, indigna de

un tratamiento semejante. Resignada aparentemente a su suerte, accede, sin embargo, al trato que le ofrece Scarpia. Ordena que haya un simulacro de ejecución para Cavaradossi y accede a redactar un salvoconducto a fin de que los amantes puedan salir de Roma. Mientras él está escribiéndolo, Tosca ve un cuchillo en la mesa en que estaba cenando Scarpia y lo apuñala a modo de defensa propia cuando él se acerca decidido a ella para abrazarla. Las últimas palabras de Tosca antes de huir son «*E avanti a lui tremava tutta Roma!*» La música que utiliza aquí Puccini es



Boceto de Alfred Hohenstein para la estancia de Scarpia en el Palazzo Farnese

adecuadamente brutal y fragmentada, con un cierto grado de disonancia, y los personajes se dedican realmente más a gritar que a cantar. Esto molestó a los primeros críticos, uno de los cuales («Rastignac») escribió airadamente en el periódico *La Tribuna*:

Per mezz'ora noi abbiamo inteso due personaggi cantare a monosillabi, a esclamazioni, a giuramenti, a frasi corte, e a parole tronche. [...] Com'è possibile prolungare per tanto tempo tutto quel dialogo frammentario? [...] I personaggi musicali bisogna che abbiano qualcosa da dire, che abbiano

le parole per esprimere i propri pensieri e i propri sentimenti: i gesti o le smorfie non bastano!

Durante media hora hemos escuchado a dos personajes cantar con monosílabos, exclamaciones, juramentos, frases cortas y palabras entrecortadas. [...] ¿Cómo es posible prolongar durante tanto tiempo todo ese diálogo fragmentario? [...] Hace falta que los personajes musicales tengan algo que decir, que tengan confiadas palabras para expresar sus propios pensamientos y sus propios sentimientos: ¡los gestos y las muecas no bastan!

Sin embargo, el modo en que Puccini crea suspense dramático en esta escena, los modos en que se vale del silencio o, por el contrario, se sirve del subrayado orquestal de una manera que imitarían luego muchos compositores de música de cine, es magistral.

La tranquilidad regresa para el evocador comienzo del tercer acto. La acción se desarrolla en lo alto del Castel Sant'Angelo al amanecer. Oímos a lo lejos a un niño pastor cuidando a su rebaño, seguido por las campanadas de maitines de las iglesias de toda Roma. Entra Cavaradossi y escribe una carta de despedida a Tosca, cantando «*E lucevan le stelle*», una aria en la que reflexiona nostálgicamente sobre su felicidad pasada. Llega Tosca y explica a Cavaradossi cómo ha conseguido que Scarpia le prepare el salvoconducto. Ella le alecciona y le dice que debe dejarse caer como si estuviera muerto en la ejecución fingida. Cuando el pelotón dispara, él cae. Tosca corre hacia él,

pero descubre que Scarpia la había engañado con una doble artimaña y que Cavaradossi ha sido realmente fusilado. Cuando la policía, después de enterarse del asesinato de Scarpia, se dispone a arrestar a Tosca, ella se lanza al vacío desde la plataforma del Castel Sant'Angelo, al tiempo que la orquesta estalla en una repetición del tema principal del aria de Cavaradossi, un recurso que algunos críticos han pensado que no resultaba dramáticamente plausible, ya que la propia Tosca no lo ha oído nunca.

Estamos ante una pieza teatral apasionante y Puccini hace aumentar la tensión acompañando el drama de una partitura musical que avanza a toda velocidad y que raramente se detiene para tomar resuello. Puccini había ido alejándose cada vez más del viejo modelo parar-arrancar de arias reflexivas intercaladas con recitativos que podemos encontrar en las óperas anteriores del siglo XIX. No estamos ante una «ópera de números»: la música es predominantemente transcompuesta, respondiendo con fluidez y de un modo naturalista a las circunstancias dramáticas. Pero, por supuesto, estaba claro que el espabilado Puccini no iba tampoco a prescindir por completo de arias susceptibles de escindirse, ya que sabía que el público seguía considerándolas un componente esencial de una ópera italiana y era comercialmente consciente de que tendrían una vida propia en la sala de conciertos o (más tarde) en las grabaciones discográficas.

Puccini fue un compositor que se interesó siempre por las últimas

tendencias musicales, pero que no las adaptó nunca en bloque, sino que prefirió, en cambio, tomar prestados elementos de ellas e incorporarlas a su personal y característico estilo musical. Con excepción de la muy posterior ópera en un acto *Il tabarro* (1918, una de las tres obras que integran *Il trittico*), *Tosca* es la única ópera en la que Puccini establece una estrecha conexión con la estética verista. Aunque se utiliza a veces incorrectamente para todas las óperas escritas entre 1890 y 1920 aproximadamente, el término verismo hace referencia más propiamente a un estilo operístico concreto cultivado por compositores como Mascagni,



Boceto de Alfred Hohenstein para la plataforma del Castel Sant'Angelo

Leoncavallo y Giordano, y promocionados por la editorial Sonzogno, la gran rival de Ricordi. A menudo, las óperas veristas (aunque no *Tosca*) se basaban en novelas y relatos breves escritos por miembros del movimiento literario análogo del verismo, una escuela encabezada por Giovanni Verga, autor del relato que habría de convertirse más tarde en *Cavalleria rusticana*.

Verismo significa literalmente realismo, pero estas óperas retrataban un tipo muy concreto de realismo: el lado más

sórdido de la vida en el Nápoles o la Sicilia contemporáneos, de un modo muy similar a como podría haberse descrito más tarde en una película sobre la mafia. Estas obras se caracterizaban por extremos emocionales, que solían culminar en el brutal asesinato de uno o varios de los protagonistas y que se llevaban a cabo a la vista del público. Aunque la ambientación de *Tosca* era histórica y sus personajes eran de una clase social bastante más alta que las de la mayoría de las óperas veristas, compartía la atmósfera violenta del género y algunas de sus normas estructurales, tipificadas por una sucesión de rápidos clímax dramáticos. El lenguaje musical de Puccini es posiblemente más sofisticado que el de algunos de sus contemporáneos del cambio de siglo, pero él tomó prestado del verismo un mundo sonoro en el que disparos, gritos y chillidos figuran al lado de un lirismo apasionado. A los compositores veristas también les interesaba, por supuesto, la creación de *couleur locale*, y esto era algo que también fascinaba a Puccini. Ambientada en lugares reales, en tiempos reales, y basada en personajes históricos reales, *Tosca* es la ópera en la que Puccini llevó a cabo una investigación previa más meticulosa a fin de garantizar la exactitud histórica. Era un compositor que se veía impulsado fundamentalmente por la atmósfera teatral, en mayor medida probablemente que por los personajes. Al igual que los escritores naturalistas de su época, Puccini estaba obsesionado con reproducir detalles auténticos de la vida real. Durante los preparativos para componer *Tosca* viajó ex profeso a Roma para hablar sobre la afinación exacta de las campanas romanas con

un especialista en campanología de San Pedro, e incluso subió hasta las almenas del Castel Sant'Angelo al amanecer para oír por sí mismo las campanadas de maitines, un efecto que recrea de manera exquisita en el tercer acto. También consultó a un sacerdote católico sobre las sutilezas de varios tipos de canto llano para la escena del *Te Deum*, y llegó hasta el extremo de buscar en tiendas de antigüedades de Roma cuadros de comienzos del siglo XIX a fin de que el vestuario fuera auténtico.

En algunos aspectos, por tanto, *Tosca* pretende ser «realista», pero en otros representa a Puccini en su vena más melodramática. La obra es, en cierto sentido, conscientemente teatral; una representación sobre una representación. Todo el mundo está poniendo en escena un acto: *Tosca* es una cantante y actriz de profesión; Cavaradossi se dispone a fingir su propia muerte; Scarpia oculta

su verdadera personalidad tras una respetable fachada clerical. En la producción original, el enorme dramatismo de la obra quedó resumido de la manera más vívida cuando *Tosca* colocó un crucifijo sobre el pecho de Scarpia y rodeó su cadáver con velas, un momento emblemático que se halla captado en el famoso cartel rojo de Alfred Hohenstein y recreado en numerosas producciones posteriores. Naturalmente, una obra tan intrínsecamente «teatral» requiere intérpretes que sean soberbios actores además de cantantes, especialmente por lo que respecta a su villano y a su heroína. Scarpia fue el primer gran papel que creó Puccini para un barítono y se trata probablemente del más desarrollado de todos los



Cartel de *Tosca* diseñado por Alfred Hohenstein

personajes de *Tosca* desde el punto de vista psicológico. Resulta interesante que la versión del personaje por parte de Puccini quedara atenuada con respecto al fanático absolutamente implacable que aparece en la obra teatral de Sardou, que es incluso más melodramática que la ópera. El papel fue estrenado por el barítono Eugenio Giraldoni, un cantante que ha caído hace mucho tiempo en el olvido y que más tarde forjaría una carrera en Rusia, Polonia y Estados Unidos.

En cuanto a la propia Tosca, podría defenderse que no es la más simpática de las heroínas operísticas, ya que es celosa, caprichosa y exigente. No encaja ciertamente en el mismo molde que las heroínas puccinianas que despiertan una atracción más inmediata: las más delicadas y comprensivas Mimi, Cio-Cio San o Liù. Pero el papel constituye probablemente un desafío más interesante para una actriz cantante. La soprano que cantó el papel en el estreno fue la cantante rumana Hariclea Darclée, que ya había alcanzado fama como la protagonista de obras como *La Wally* de Catalani e *Iris* de Mascagni. Fue muy alabada por su actuación, que muchos consideraron que era equiparable a la de la propia Sarah Bernhardt.

Resulta quizá bastante elocuente que, mientras que tendemos a recordar especialmente a parejas notables de Scarpías y Toscas –Tito Gobbi y Maria Callas en el Covent Garden en los años sesenta del siglo pasado, por ejemplo–, Cavaradossi se tiene a veces por una de las creaciones dramáticamente menos desarrolladas de Puccini. Al personaje operístico le falta ciertamente la convicción idealista de su homólogo en la obra teatral. Debido a las limitaciones temporales de convertir una obra de teatro en un libreto, Giacosa e Illica se vieron obligados a omitir información sobre los orígenes de Cavaradossi y su simpatía por la causa republicana. El personaje resultante es probablemente una suerte de recortable de cartón y no ciertamente el intelectual de la obra teatral que trata de educar a Tosca animándola a leer las obras de Rousseau. El papel ha atraído, sin embargo, a muchos de los mejores tenores del



El barítono Eugenio Giraldoni caracterizado como Scarpia

mundo –de Mario del Monaco y Franco Corelli hasta llegar a Jonas Kaufmann–, que no han podido resistirse al señuelo de un papel que puede jactarse de contar con dos de las más famosas arias para tenor del repertorio, «Recondita armonia» y «E lucevan le stelle». El primer Cavaradossi fue Emilio de Marchi. Un joven tenor llamado Enrico Caruso examinó el papel, pero en aquel momento no estaba llamado aún a ser el candidato; más tarde sí que cantaría, por supuesto, el personaje.

El estreno de *Tosca* el 14 de enero de 1900 fue, como cabía prever, un fastuoso acontecimiento, dado el alto estatus cultural de Puccini en la Italia contemporánea, con toda la sociedad a la moda dándose cita en el Teatro Costanzi de Roma. Entre el público figuraba una multitud de

políticos, miembros de la realeza, escritores, pintores y compositores (Pietro Mascagni, Francesco Cilea y Siegfried Wagner entre ellos). También se encontraban presentes, como es natural, representantes de la prensa italiana, europea y americana. Pero el ambiente festivo tuvo como contrapeso un cierto nerviosismo por parte de los participantes en su cometido de representar la nueva obra. Había habido disputas entre bastidores: la sensación era que Tito, el hijo de Ricordi, a quien se había encargado que dirigiera la producción, estaba comportándose con arrogancia. Existía el temor de que una claque contratada por un compositor o editorial rivales pudieran hacer acto de presencia para alterar la representación. (Esto no sucedió, aunque sí que pasaría cuatro años después en el estreno de *Madama Butterfly*.) Una vez comenzada la representación, un ruido molesto en el patio de butacas provocó que el director musical, Leopoldo Mugnone, interrumpiera la interpretación de la orquesta al cabo de unos pocos compases. Había habido una avalancha reciente de manifestaciones políticas en Roma: ¿era aquel runrún algún tipo de protesta, quizás un intento de asesinato? (El rey de Italia, Umberto I, sería asesinado, de hecho, tan solo pocos meses después en Monza por un anarquista.) Afortunadamente, sin embargo, el revuelo resultó venir provocado simplemente por algunos miembros del público que estaban expresando su irritación por el hecho de que se hubiera permitido acceder a la sala a las personas que habían llegado tarde, y la velada discurrió a partir de entonces sin incidentes.

La reacción del público del estreno fue cálida, aunque no exactamente extática. En cuanto a los críticos de la prensa, tuvieron palabras de elogio para los cantantes, pero se mostraron menos convencidos con los méritos de la ópera propiamente dicha y especialmente preocupados por la decepcionante elección del tema por parte del compositor. Los elementos digamos «depravados» de *Tosca* repugnaron a algunos y los críticos aceptaron a regañadientes su violencia y su erotismo. Alfredo Colombani, de *Il corriere della sera*, se refirió a «L'atmosfera tinta di sanguigno che tutto pervade e circonda» («La atmósfera teñida de sangre que invade y rodea todo») y afirmó que en la ópera todo era «nero, tragico, terribile» («negro, trágico, terrible»). El tema compendiaba todos los peores excesos de los temas de la literatura decadente contemporánea –sadismo, violencia gratuita, sexualidad depravada, mujeres asesinas– que los críticos romanos se apresuraron a retratar como más franceses que italianos.

A pesar del hecho de que Puccini pensara que el tema de *Tosca* le iba como anillo al dedo, los críticos pensaron otra cosa y juzgaron que resultaba profundamente inadecuado para el temperamento de Puccini, obligándole a componer en un estilo que no les parecía que fuera realmente sentido. Años más tarde se lanzarían acusaciones similares a *Turandot*, otra obra bastante brutal, aunque, paradójicamente, *Suor Angelica* sería acusada de ser demasiado empalagosa. Tras el estreno de *Tosca*, la prensa le aconsejó que evitara los «temas fuertes» y que se limitara en el futuro a argumentos de un carácter

suave y sentimental. Y, sin embargo, el tratamiento de este tema más brutal y «activo» por parte de Puccini es muy brillante y resulta difícil imaginar a cualquier otro compositor, Verdi incluido, haciéndolo mejor.



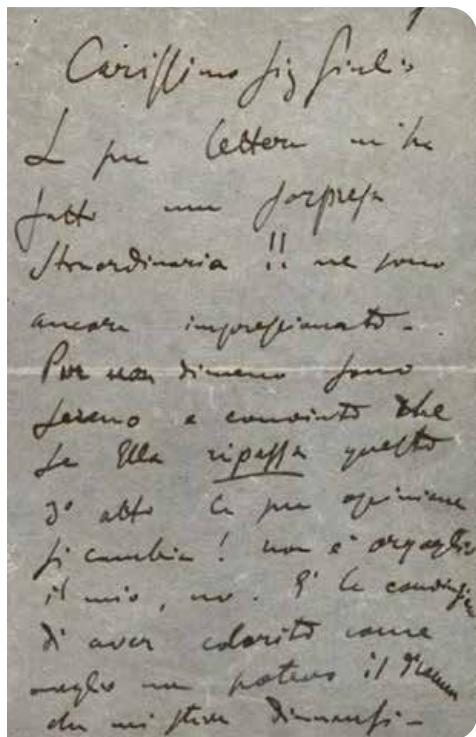
Cartel del estreno de *Tosca* en el Teatro Costanzi de Roma el 14 de enero de 1900

Nunca debería subestimarse, no obstante, la conmoción que provocaba lo nuevo en épocas anteriores y para quienes escucharon *Tosca* por primera vez el contraste con la *La bohème* inmediatamente anterior les pareció muy marcado. Estaba muy extendida la creencia de que el vínculo especial de Puccini con su público se basaba en su capacidad para crear personajes con los que aquél pudiera empatizar. *La bohème* había gozado de favor entre los oyentes de clase media porque veían a Mimì, Rodolfo y sus amigos –que son bohemios en poco más que el nombre– una

versión romantizada de ellos mismos, sus valores y sus aspiraciones. Mientras que *La bohème* era decididamente una ópera para una época democrática, en *Tosca* se encontraba ausente este tipo de humanidad. Un crítico, el ya citado Michele Virgilio, defendió que las personalidades retratadas en el escenario eran depravadas, y escribió: «*Tosca* e *Scarpia* sono anime create da una fantasia, malata, in un momento d'aberrazione del senso del bello» («*Tosca* y *Scarpia* son almas creadas por una imaginación enfermiza en un momento de aberración del sentido de la belleza»). Para muchos críticos, la ausencia en la ópera de personajes agradables contribuía a la sensación global de falta de sinceridad y falsedad que provocaba, aunque podría argüirse que la música de Puccini garantiza que se sienta más compasión por los amantes de la que se siente al ver la obra teatral original de Sardou.

En 1900, pues, había una sensación de que Puccini había desarrollado una fórmula ganadora y que debía aferrarse a ella: había un apetito de más de lo mismo. Incluso en los obituarios de Puccini en 1924, los críticos rememoraron repetidamente *Manon Lescaut* y *La bohème* como las obras que representaban al «verdadero Puccini», mientras que nadie parecía desear que hubiera habido otra *Tosca*. No obstante, en otros momentos, paradójicamente, Puccini fue acusado de falta de originalidad. En los años treinta del siglo pasado, el escritor austriaco Richard Specht afirmó en tono desdeñoso que todas las óperas de Puccini sonaban igual, defendiendo que las melodías de *La bohème*, *Tosca*, *Fanciulla*, *Il tabarro*

y *La rondine* eran absolutamente intercambiables y se adecuarían igual de bien –o igual de mal– a cualquier situación dramática.



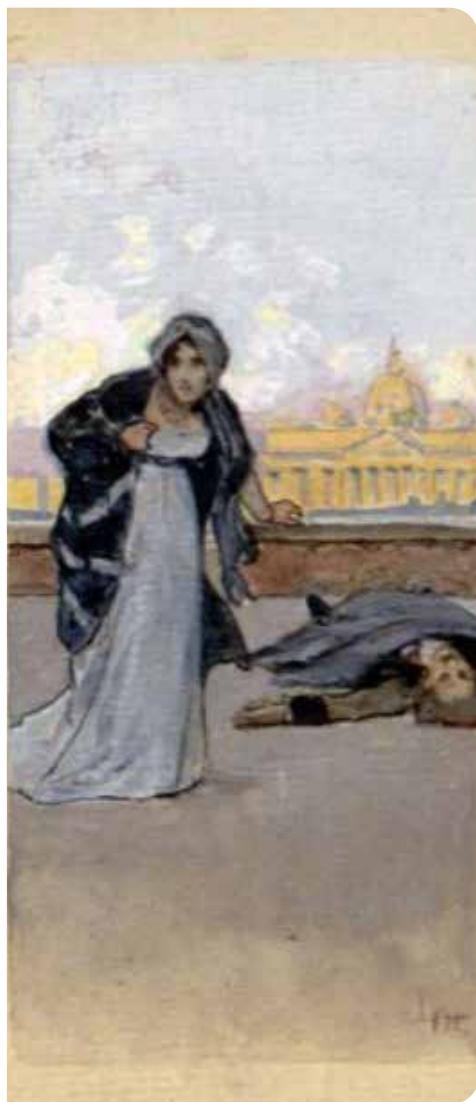
Carta de Puccini a su editor Giulio Ricordi fechada el 10 de octubre de 1899, pocas semanas antes del estreno de *Tosca*

A veces parecía como si el pobre Puccini no pudiera hacer nunca las cosas bien. Pero, a pesar de todas las objeciones que suscitó *Tosca*, Puccini se mantuvo en sus trece, sin introducir ningún cambio sustancial en la partitura impresa, mientras que sí revisaría repetidamente la mayoría de sus óperas después de sus estrenos.

Algunos críticos pusieron objeciones al hecho de que Puccini, al igual que otros compositores jóvenes italianos de su generación, había acudido al extranjero en busca de inspiración. Fue acusado de conformar una partitura

a fuer de pegar remiendos que se inspiraba en influencias estilísticas que iban de Richard Wagner a Jules Massenet. El crítico de la *Fanfulla della domenica*, Giorgio Barini, retrató *Tosca* como una renuncia deliberada a los valores nacionales, acusando a Puccini de evitar deliberadamente las señas de identidad de la escuela italiana. Aunque estos rasgos «internacionales» en la música de Puccini podrían no resultar evidentes para nosotros en la actualidad, sí que eran reconocibles de inmediato para un público criado con una dieta consistente en poco más que ópera italiana. También debieron de parecer profundamente amenazadores, ya que instituciones musicales italianas de aquel momento se encontraban extremadamente preocupadas por la creciente popularidad de las óperas francesas y alemanas en Italia, ya que pensaban que constituían una amenaza para la hegemonía de una forma artística que habían inventado los propios italianos. El supuesto «internacionalismo» de Puccini fue algo por lo que habría de ser castigado hasta el fin de sus días. La decisión de escribir óperas para teatros extranjeros –*La fanciulla del West* (1910) e *Il trittico* (1918) para Nueva York y *La rondine* para Montecarlo– no serviría de gran ayuda.

Volviendo a 1900, Michele Virgilio llegó hasta el extremo de publicar todo un panfleto señalando los modos en que *Tosca* contribuía activamente no sólo a la desaparición de la ópera italiana, sino también a una auténtica crisis de la cultura y la civilización italianas en general. Argüía que demasiados compositores jóvenes de talento, deseosos de popularidad, estaban



Tosca a punto de huir tras descubrir que Mario está muerto. Acuarela de Leopoldo Metlicovitz para el estreno de la ópera

desperdiendo su talento con un tipo de ópera que amenazaba con acabar con la propia forma artística. Aunque la escuela operística italiana popular dejaría realmente de existir tras la muerte de Puccini, referirse a *Tosca* como la ópera que acabó con la ópera italiana parece francamente ridículo.

De pocos compositores podría decirse que ocupan una posición tan central dentro del repertorio operístico popular como Puccini y *Tosca* sigue siendo una obra taquillera y predilecta en los teatros de ópera de todo el mundo. Y la razón de ello es sencillamente que, mientras que la noche del estreno los críticos se mostraron despectivos con ella, el público se enamoró de ella desde el principio.

Sin ningún interés por tener su bienestar moral o cultural protegido por críticos censuradores, los públicos abrazaron esta ópera ardiente como pocas, y en Roma se ofrecieron veinte representaciones más en un teatro lleno después del día del estreno. Los teatros de toda Italia ardieron inmediatamente en deseos de presentar la obra y antes de que hubiera terminado el año ya se había representado en lugares tan lejanos como Constantinopla, Buenos Aires y Rio de Janeiro.

Tosca siguió encontrando notables, y no poco sorprendentes, admiradores musicales en Arnold Schönberg y Alban Berg, aunque Gustav Mahler se negó a representar la obra durante su etapa como director de la Hofoper de Viena.

Tosca es, posiblemente, una de esas obras de arte que o la amas o la detestas. De todas las óperas de Puccini, es quizás la que suscita las reacciones negativas más fuertes. En 1925, poco después de la muerte del compositor, un crítico italiano llamado Ferruccio Bonavia comparó las emociones que despertaba con las que podrían sentirse al ser testigo de un accidente de tráfico: ¿conmoción,

asco y un vergonzoso escalofrío de voyeurismo quizás? A lo largo del siglo XX, la ópera fue menospreciada por una institución académica incapaz de soportar su popularidad tan poco como su sensacionalismo gratuito. En 1956, el musicólogo estadounidense Joseph Kerman la despreció, en una expresión que se ha hecho famosa y ya citada al comienzo, como «*that shabby little shocker*» («esa operita acartonada que pretende escandalizar»). Menos conocido es el hecho de que estaba copiando las palabras del dramaturgo irlandés George Bernard Shaw, que había descrito la obra teatral de Sardou como «*an old-fashioned, shiftless, clumsy constructed, empty-headed turnip ghost of a cheap shocker*» («un simulacro barato de drama trasnochado, indolente, torpemente construido y con la cabeza hueca que pretende escandalizar»).

La cuarta edición del famoso *Grove Dictionary of Music*, publicado en 1940, definió *Tosca* como «*a prolonged orgy of lust and crime made endurable by the beauty of the music*» («una orgía prolongada de lujuria y crimen que resulta soportable gracias a la belleza de la música»). No hay ninguna duda de que, en nuestra época actual, somos mucho menos impresionables. Pero la belleza de la

música sigue conmoviéndonos y este *thriller* rebosante de acción continúa acelerándonos las pulsaciones. Sin duda, los temas de la ópera –poder, sexo y traición– resultan hoy tan pertinentes como lo eran en la *Roma* de Puccini en 1900 o, ya puestos, en la *Roma* de *Tosca* en 1800.



Alexandra Wilson

Es catedrática de Música e Historia Cultural en la Oxford Brookes University (Reino Unido). Es autora de *The Puccini Problem. Opera, Nationalism, and Modernity* (Cambridge, Cambridge University Press, 2007) y *Opera in the Jazz Age. Cultural Politics in 1920s Britain* (Nueva York, Oxford University Press, 2019). Actualmente está investigando sobre las raíces históricas de la ópera y el estereotipo del elitismo.

VIVIMOS
LA ÓPERA

G. PUCCINI

TOSCA



EL CORREO
INFORMACIÓN CON **VALOR**

PATROCINADOR DE LA

ABAO | BILBAO
OPERA

PUCCINI, ¿“LIBRETISTA” DE TOSCA?

La interminabile discussione di pressoché 5 ore!!!... d'jeri sera, mi ha spaventato. Il nostro buon Fontana si è mostrato un oratore eloquente, ma cavilloso!!!... un filosofo-avvocato, più che poeta: le sottillezze de' suoi ragionamenti sono ammirabili, ma non commuovono, né persuadono – egli si mantiene sulle stesse idee di prima: ha un alto sentire di sé, il che lo onora moltissimo, ma il che pure inceppa la fantasia e la personalità del musicista, il quale è tutto.... perché è lui che colorisce il quadro, e lo presenta al pubblico, e senza di lui il quadro è Zero!

La discusión interminable ¡¡de casi cinco horas...!! de ayer por la tarde me ha asustado. Nuestro buen Fontana ha demostrado ser un orador elocuente, ¡¡pero quisquilloso...!! Un filósofo-abogado, más que un poeta: las sutilezas de sus razonamientos son admirables, pero no convueven

ni convencen – él se mantiene en las mismas ideas de antes: tiene un alto concepto de sí mismo, lo cual lo honra muchísimo, pero también bloquea la fantasía y a personalidad del músico, el cual es todo..... porque es él quien colorea el cuadro y lo presenta al público, ¡y sin él el cuadro es Cero!

La mordaz admonición del editor Giulio Ricordi una semana después del decepcionante estreno de Edgar en el Teatro alla Scala, el 21 de abril de 1889, enuncia una verdad de la cual ya no volvería a olvidarse Giacomo Puccini: el músico es el único autor de una ópera; «sin él, el cuadro es Cero». Hasta entonces, el joven operista se había dejado guiar por el poeta Ferdinando Fontana, perteneciente al grupo de los *scapigliati*, buen amigo, pero libretista bastante modesto. El voto de confianza que le dio el editor-padre justo en un momento tan difícil lo empujó a esa metamorfosis imprevista, casi instantánea,

de la que nació la primera de una serie de obras maestras: *Manon Lescaut* (1893). Fue así como, reconsiderados su propio papel y sus propios objetivos, Puccini pasó a ser el «dogo», como la llamaba en broma Ricordi. Y de ahora en adelante se arrojó la última palabra sobre todos los detalles de los libretos de sus óperas, convirtiéndose, de hecho, en el verdadero y único "autor".



Carta de Giulio Ricordi a Giacomo Puccini fechada el 28 de abril de 1889

Sin embargo, la idea de que la paternidad de una ópera compete al compositor y no al poeta (*Aida* de Giuseppe Verdi, no *Aida* de Antonio Ghislanzoni) se da por cualquier cosa menos por sentada. Al contrario, durante los primeros dos siglos de historia del melodrama, la prioridad del elemento literario no se puso jamás en entredicho y a la música se le asignaba un papel culturalmente, si es que no estéticamente, secundario. Aún a comienzos del siglo XIX, las recensiones publicadas en los periódicos italianos se centraban principalmente en el libreto y en los intérpretes vocales, dejando la música y al compositor en un segundo plano. En la segunda década del siglo, Gioachino Rossini, cuyos formidables éxitos obligaron a todos a reconocer su autoría, pensó en invertir las jerarquías. Poco menos de un siglo después, en la época de *Tosca*, el

público de los teatros, los historiadores y los intelectuales miraban ya unánimemente al compositor como el autor de la ópera.

La capacidad de un músico para convencer al poeta de secundar su visión dramatúrgica pasó a ser, por tanto, uno de los factores indispensables para el éxito de una ópera. Algunos compositores resolvieron el problema de raíz asumiendo ellos mismos las labores de libretista. Richard Wagner, por citar el caso más conocido, compuso tanto los libretos como la música de sus óperas. Puccini, en cambio, como gran parte de sus colegas, prefería valerse de la colaboración de literatos de probada profesionalidad, capaces de comprender y traducir en palabras su peculiar visión artística. Sin embargo, bastaría la copiosa producción epistolar para hacernos comprender que su pluma poseía invención, fantasía e, incluso, rasgos estilísticos personales. Es esta una faceta de su personalidad creativa y de su imaginación que, a partir de la publicación de los epistolarios a cargo del Centro Studi Giacomo Puccini, deberá ser objeto de una investigación seria y exhaustiva antes o después.

El gusto por la escritura en verso se traducía especialmente en textos poéticos divertidos, ingeniosos y a veces cómicos que regalaba a parientes y amigos. A Puccini le encantaba comunicarse en verso también en sus misivas profesionales; por ejemplo, escribiendo a Giulio Ricordi o a los dos libretistas de sus tres óperas más representadas, esto es, *La bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*: Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. El 6 de abril de 1895, queriendo instar al brillante pero lento Giacosa a que concluyese el libreto de *La bohème*, Puccini le envió estos tres cuartetos de saltarines

octosílabos:

*Ti rammento l'atto quarto
perché io presto me ne parto.
Cerca, trova, taglia, inverti
ché tu re sei fra gli esperti.*

*Ti ricordi di ridurre
le scenette in cima all'atto?
Quando tutto sarà fatto
gran sospiro emetterem!*

*Ma la morte di Mimì
solo tu puoi preparar,
poi con quattro do re mi
lancerem la barca in mar!*

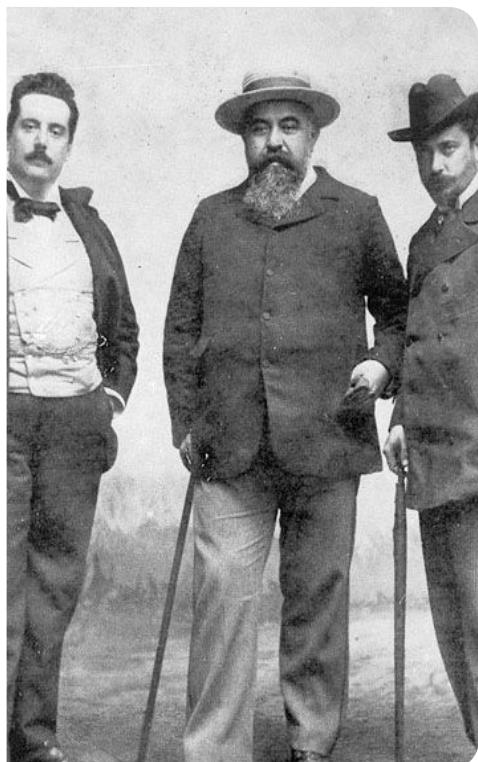
Te recuerdo el acto cuarto
porque me iré dentro de poco.
Busca, encuentra, corta, invierte,
que eres el rey entre los expertos.

¿Te acuerdas de abreviar
las escenitas al final del acto?
¡Cuando todo esté hecho
daremos un gran suspiro!

Pero la muerte de Mimì
sólo puedes prepararla tú,
¡luego con cuatro do re mi
lanzaremos la barca al mar!

No sorprende, pues, que nuestro versificador aficionado interviniera también a menudo directamente en el texto de sus libretos. Es justamente el modo de componer de Puccini el que ofrece una primera explicación de estas incursiones en el territorio de la poesía, ya que sus melodías nacían en ocasiones antes del texto poético. Así, por ejemplo, al componer el dúo de amor entre soprano y tenor del primer acto de *Tosca*, se dio cuenta de la necesidad de añadir una

sección lírica que lo cerrase con más ímpetu y pasión: un momento cálido, de generosa efusión amorosa después de la crisis de celos de *Tosca*. Se trata del *Andante mosso* que se abre con la exclamación «*Mia gelosa!*», entonada por el pintor Mario Cavaradossi «*teneramente*» («con ternura»). Dado que el borrador anterior del libreto ponía fin al dúo rápidamente, Puccini decidió esbozar él personalmente los nuevos versos y el 26 de agosto de 1898 envió la nueva sección a Ricordi, precisando que «*O da Illica o da Giacosa mi occorrono questi versi nel metro*



Giacomo Puccini con sus dos libretistas: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica

preciso dell'accusso biglietto – badar di ben conservare i 4 primi e la disposizione – Mario-Tosca – come ho disposto io. Pregola di occuparsene.

Lei ottiene di più e rapidamente. – Tante grazie. Mi ci vogliono presto per poter mandare la partitura, se no mi resta incompleto il duetto» («O de Illica o de Giacosa se necesitan estos versos con la métrica exacta de la nota adjunta – hay que estar atentos a conservar los 4 primeros y la disposición – Mario-Tosca – como la he puesto yo. Le ruego que se ocupe de ello. Usted consigue más y rápidamente. – Muchas gracias. Los necesito enseguida para poder mandar la partitura, si no me quedará el dúo incompleto»). Mientras que los cinco primeros versos del texto enviado al editor figuraban ya en el borrador anterior del libreto, los sucesivos son todos de su propia cosecha:

MARIO *Mia gelosa!*
 TOSCA *Sì lo sento*
Ti tormento
Senza posa;
 MARIO *Paurosa...*
 TOSCA *Sì... perdona...*
Sarò buona,
E amorosa,
Sarò bella sol per te.
Pia, sdegnosa,
 MARIO *Furie, baci,*
Tal mi piaci,
Mia amorosa!
Io t'adoro ognor così.

TOSCA
 (ancora dubbia)

Mio tesoro,
Non tradirmi
Te ne imploro.

MARIO *Oh mia Tosca idolatrata,*
Sei sovrana del mio cuore
Mai donna fu adorata
Da amante sì fedel.

MARIO *¡Celosa mía!*
 TOSCA *Sí, lo siento*
te atormento
sin cesar;
 MARIO *Miedosa...*
 TOSCA *Sí... perdona...*
Seré buena
y amorosa,
seré hermosa sólo para ti.
¡Piadosa, desdeñosa,
furias, besos,
así me gusta,
amorosa mía!
Así te adoraré siempre.

TOSCA
 (aún dubitativa)

MARIO *Mi tesoro,*
no me traiciones,
te lo ruego.
 MARIO *Oh, mi Tosca idolatrada,*
eres soberana de mi corazón,
jamás fue adorada una mujer
por un amante tan fiel.

Al enviar este texto provisional, Puccini estaba sugiriendo a sus libretistas qué hacer decir a los personajes, pero puntualizaba además con exactitud la estructura métrica de la pieza a fin de que el texto poético encajase exactamente con el proceso melódico que ya estaba fijado sobre el papel. Se diría más bien que la motivación principal fue esta última. Al llegar al escritorio de Giacosa, la petición dio lugar a la vehemente protesta del poeta piemontés –una de las plumas más sutiles y refinadas de la Italia de aquellos años–, quien, sintiéndose humillado en su propio papel, se desahogó con Giulio Ricordi: «*Ma è proprio solamente questo il compito mio? Se così fosse, non so proprio*

capire perché tanto voi quanto Illica e Puccini siate venuti a cercare la mia collaborazione, perché di tali versi cento altri ve ne avrebbero forniti a piacimento ed a miglior mercato» («Pero, ¿es sólo esta acaso mi tarea? Si así fuese, no alcanzo realmente a comprender por qué tanto usted como Illica y Puccini han venido a buscar mi colaboración, porque otros cien habrían procurado a placer y a un precio más barato versos semejantes»). Giacosa era un cascarrabias, pero, por suerte, al final siempre se adaptaba:

E pezzo lirico sia. E anche, per compiacervi, ho seguito fedelmente la traccia metrica che voi mi avete mandato. La prosodia non ne sarà molto soddisfatta, ma il pezzo lirico s'infischia della prosodia. Per esempio, quei tre versi di Tosca che dicono nel vostro testo:

*Mio tesoro
Non tradirmi
Te ne imploro*

quei tre versi in buona regola stanno li sospesi aspettando il quarto. E quel non tradirmi che non trova con chi rimare fa una figura barbina e ne farà fare una birbona ai poeti. Ma per i versi per musica – come dice Illica – è assurdo darsi il menomo pensiero.

Sea un fragmento lírico. Y también, para complacerle, he seguido fielmente el esquema métrico que me ha enviado. La prosodia no será muy lograda, pero a la composición lírica le importa un bledo la prosodia. Por ejemplo, estos tres versos de Tosca que dicen en su texto:

Tesoro mío
No me traiciones
Te lo ruego

estos tres versos, según las buenas reglas, están ahí suspendidos esperando el cuarto. Y ese «*non tradirmi*» que no encuentra con quién rimar tiene un aspecto patético y hará que los poetas parezcan lerdos. Pero para versos destinados a ponérseles música –como dice Illica– es absurdo preocuparse lo más mínimo.

Así pues, Puccini se quedó contento. Podría pensarse que los nuevos versos de Giacosa son los que escuchamos en el teatro, desde «*Mia gelosa!*» a «*Sempre t'amo!* *ti dirò*». Pero no es así. La partitura autógrafa lleva, de hecho, un texto completamente diferente del que conocemos, tal y como se indica en una nota dirigida a los copistas: «no copiar las palabras». Los versos de esa sección del dúo de amor no estaban aún, por tanto, preparados cuando el equipo de Ricordi empezó a preparar la edición. Tampoco sabemos quién lo reescribió dándoles la forma definitiva. Lo que está claro es que el texto poético, tanto aquí como en otros casos, iba rebotando de mano en mano y que, además de tener la última palabra, Puccini se reservaba el derecho de reescribir cualquier pasaje en cualquier momento.

Para contextualizar mejor el significado de las escrituras y reescrituras de mano de Puccini, conviene abrir un breve paréntesis sobre el modo en que se producía la colaboración con Illica y Giacosa. La comunicación epistolar tenía un papel fundamental. De vez en cuando, el músico escribía a uno de los

dos poetas; preferiblemente, aunque no siempre, discutiendo con Illica la estructura dramática y con Giacosa el acabado poético. Todo el tiempo se mantenía en estrecho contacto con Giulio Ricordi, siempre pródigo en buenos consejos. Por aquel entonces, Puccini se dividía entre dos casas: la villa en que residía en Torre del Lago (su «*turris eburnea*», como la definió en una carta a su amigo Alfredo Caselli) y el apartamento en el número 4 de la Via Giuseppe Verdi en Milán, cercano a las oficinas centrales de Casa Ricordi. Las reuniones más importantes, aquellas en las que se organizaba el trabajo, se desarrollaban aquí, en Milán, en presencia del editor, pero Puccini invitaba periódicamente a Torre del Largo bien a Illica, bien a Giacosa, bien al propio Ricordi para reelaborar largas secciones de texto. Los frutos de las reescrituras se hallan profusamente documentados por folios o copias completas del libreto manuscritas que a menudo se presentan como palimpsestos en los cuales es posible distinguir las intervenciones de los dos poetas, de Puccini y de Ricordi. Las cartas, que suelen estar fechadas o ser fechables, completan el cuadro de las fuentes. Todo ello nos cuenta la historia de génesis muy turbulentas y complejas, en el curso de las cuales Puccini hacía eliminar y reincorporar episodios, escenas y actos enteros. De las primeras redacciones de los libretos, al final no sobrevivían más que expresiones aisladas y resulta difícil encontrar un solo verso que se conserve idéntico en el texto definitivo. La extraordinaria cantidad de documentos preservados no debe hacernos olvidar, en fin, que no



Luigi Illica y Giacomo Puccini

sabremos jamás aquello que se discutía o decidía durante las reuniones de Milán o de Torre del Lago. Lo cual hace que sea imposible en muchos casos atribuir una paternidad concreta a los distintos pasajes de los libretos. Volviendo a *Tosca*, los versos dictados por Puccini alteran en ocasiones no sólo la métrica, sino también el contenido del discurso y la propia estructura dramática de las escenas. Es el caso de la romanza «*E lucevan le stelle*», que canta Cavaradossi en la cárcel mientras espera al pelotón de ejecución. Este célebre episodio fue completamente distorsionado por Puccini. Sabemos que la redacción original de Luigi Illica –escrita para otro músico, Alberto Franchetti, que renunció a componer la ópera, como recuerda Alexandra Wilson en su artículo– había conmovido y emocionado al anciano

Giuseppe Verdi cuando, en octubre de 1894, el libreto fue leído en presencia de Victorien Sardou. En esta primitiva versión, Cavaradossi, después de haber escrito parte de una nota de despedida a la amada (en prosa: como texto hablado y no cantado), se explaya en una generosa reflexión sobre el sentido último de la vida y del arte:

*Ah, che la vita è un bene!...
O vita, or ti comprendo;
pensando a lei e morendo.
Da le memorie la grande onda viene
e batte tumultuosa
al mio core!
Oh dolore! Oh dolore!
Quest'agonia affannosa
dell'uom che ancor desia
l'amore della vita!...
Oh, dolente agonia
mentre a me intorno s'animan le cose
di gaiezza infinita!...
O bei miei giorni
pieni di sole e di poesia!...
O giovinezza mia
qual mi ritorni!...
Sogni vissuti!...
Battaglie ideali!...
Scoraggiamenti muti
de l'arte e, possia,
vinta la breve angoscia,
voi vittorie immortali
divine del pensiero!...
Ed anima de' miei sogni di gloria,
supremo e vero trionfo d'amore,
l'immagine di Floria!...
Or su tanti entusiasmi, tristamente
scende la morte...
Non più gloria ed amore!...
mia lagrimevol sorte!...
Or chi ha pensato e amato ardentemente
non è che un uom che muore!...
È finita!... È finita!*

*"muoio... né mai così bramai la vita!..."
¡Ah, que la vida es un bien!...
Oh, vida, ahora te comprendo;
pensando en ella y muriendo.
¡De los recuerdos viene la gran ola
y golpea tumultuosa
en mi corazón!
¡Oh, dolor! ¡Oh, dolor!
¡Esta dolorosa agonía
del hombre que aún desea
el amor de la vida!...
¡Oh, dolorosa agonía
mientras a mi alrededor se animan las
cosas
de alegría infinita!...
¡Oh, mis hermosos días
llenos de sol y de poesía!...
¡Oh, juventud mía,
cómo vuelves a mí!...
¡Sueños vividos!...
¡Batallas ideales!...
¡Abatimientos mudos
del arte y, luego,
vencida la breve angustia,
vosotras, victorias inmortales
divinas del pensamiento!...
Y alma de mis sueños de gloria,
supremo y verdadero triunfo de amor,
¡la imagen de Floria!...
Ahora, sobre tantos entusiasmos,
desciende tristemente la muerte...
¡Se acabaron la gloria y el amor!...
¡Mi triste suerte!...
¡Quien ha pensado y amado
ardientemente
no es ahora más que un hombre que
muere!... ¡Se acabó!... ¡Se acabó!...
"Muero... ¡Y jamás he amado así la vida!..."*

Las palabras del prisionero son ciertamente nobles, pero en esta redacción está claro que el amor por Tosca no es más que un pensamiento secundario: una solución que no podía

satisfacer a Puccini. Una nueva redacción, conservada en el Archivo Giacosa, contiene también el texto de la carta a *Tosca*, parafraseado a partir del que figuraba en el viejo libreto de Illica, pero reunido en dos cuartetos de sonoros senarios dobles destinados a ser cantados:

*Mia vita! Rammenti? Nell'ore giulive
Solevo, adorando, chiamarti: mia vita.
Ma ormai de' miei giorni la trama è
compita E ai giorni mortali l'amor
sopravvive.*

*Amor voglio dunque chiamarti in
quest'ora E il nome d'amore morendo
ridir. Non pianger diletta: la morte è
un'aurora.
Amore è promessa di eterno avvenir.*

¡Vida mía! ¿Recuerdas? En las horas dichosas solía, adorando, llamarte: vida mía. Pero ahora se acaba el curso de mis días y el amor sobrevive a los días mortales.

Quiero llamarte, pues, amor en esta hora y repetir muriendo el nombre de amor. No llores, querida: la muerte es una aurora.
El amor es promesa de un futuro eterno.

Puccini rechazó también esta solución, anotando perentoriamente en una copia del libreto: «la carta no requiere ser cantada ni hablada, suena a no auténtica, trasnochada» y sustituyó la pieza vocal por el memorable interludio instrumental para dos violas y cuatro violonchelos solistas que acompaña la escritura de la nota. En este punto, en el libreto conservado entre los papeles de Giacosa, Cavaradossi dejaba de

escribir, acusaba a sus palabras de falta de sinceridad y finalmente empezaba a exponer los recuerdos e imágenes de la mujer amada, igual que en la romanza que conocemos. Sin embargo, tampoco esta segunda parte de la nueva escena satisfizo a Puccini, que cogió la pluma y la reescribió casi *ex novo*, manteniendo únicamente del original los dos últimos versos. A la izquierda puede leerse el texto de los libretistas y a la derecha el de Puccini, que, destinado a su vez a ser ajustado y reescrito, incorpora la solicitud (satisficha tan solo al cincuenta por ciento) de mantener inalterados los dos versos subrayados:

*La cara voce, ancor nell'ora acerba
Le sue soavi lusinghe bisbiglia.
O i suoi baci! O l'ebbrezza
Del notturno convegno!
O sospirate forme
Note e nuove per sempre al rinascente
Desio! Come fur brevi i giorni belli!
Ella giungeva, d'orme
Tenui segnando l'erba.
La guancia pel serale aere vermicchia
Dal cappuccio ridendo mi porgea.
Indi su miei ginocchi
Tutta raccolta, alle mie labbra, gli occhi,
La bocca, il collo e gli ondosi capelli
Supplice concedea.
È finita, è finita.
Io muoio disperato
E non ho amato – mai tanto la vita...*

Ella venia ver me segnando l'erba
Con passo calmo
Con viso mesto e l'occhio inumidito
Venia ver me porgendomi le braccia
Le braccia tonde –
Io muoio disperato
E non ho amato mai tanto la vita

La voz amada, también en la hora
acerba
susurra sus suaves lisonjas
¡Oh, sus besos! ¡Oh, la embriaguez
del encuentro nocturno!
¡Oh, formas suspiradas,
conocidas y siempre nuevas para el
renaciente deseo! ¡Qué breves fueron
los días hermosos!
Ella llegaba, dejando tenues
huellas al pisar la hierba.
Me ofrecía sonriendo bajo la capucha
las mejillas rojizas por el aire nocturno.
Luego, sobre mis rodillas,
totalmente absorta, ofrecía a mis labios
suplicante los ojos, la boca, el cuello
y el cabello ondeante.
Se acabó, se acabó.
Muero desesperado
¡y no he amado – jamás tanto la vida...!

Ella venía hacia mí pisando la hierba
con paso tranquilo
con rostro triste y ojos humedecidos
venía hacia mí tendiéndome los brazos
los brazos redondeados –
Muero desesperado
y jamás he amado tanto la vida

Repárese en cómo el nuevo texto
estrecha aún más el encuadre
sobre Tosca, como si se tratara de
una secuencia cinematográfica
que enfocara sucesivamente los
movimientos, las emociones y
el cuerpo. Además, la estructura
prosódica del texto de Puccini encaja
a la perfección con la melodía de la
romanía bosquejada al lado del texto
manuscrito. También en este caso, por
tanto, al escribir la versión definitiva,
la que aparece impresa en la edición
del libreto publicada por Ricordi,
Giacosa contó las sílabas a partir de

la estructura métrica dictada por la
música, introduciendo una estrofa de
siete versos perfectamente especular
respecto a la de Puccini:

*Ella venia ver me segnando l'erba
Con passo calmo
Con viso mesto e l'occhio inumidito
Venia ver me porgendomi le braccia
Le braccia tonde –
Io muoio disperato
E non ho amato mai tanto la vita*

*Oh! dolci baci, o languide carezze,
mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!
Svani per sempre il bel sogno d'amore...
L'ora è fuggita
e muoio disperato!...
E non ho amato mai tanto la vita!*

Ella venía hacia mí pisando la hierba
con paso tranquilo
con rostro triste y ojos humedecidos
venía hacia mí tendiéndome los brazos
los brazos redondeados –
Muero desesperado
Y jamás he amado tanto la vida

¡Oh, dulces besos, oh, lánguidas
caricias,
mientras yo, tembloroso,
hacia surgir de los velos las hermosas
formas!
El hermoso sueño del amor se
desvaneció para siempre... ¡Ha pasado
la hora
y muero desesperado...!
¡Y jamás he amado tanto la vida!

En el libreto, esta estrofa va precedida
de otra, siempre de siete versos, que
coincide con la primera parte de la

romanza, donde el clarinete entona la melodía y el canto del tenor se introduce en ella libremente:

*E lucevan le stelle ed olezzava
la terra – e stridea l'uscio
dell'orto... e un passo sfiorava la rena.
Entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia e mi narrava
di sé; di me chiedea
con volubile impero.*

Y lucían las estrellas y la tierra
estaba perfumada – y chirriaba la
puerta
del jardín – y pasos susurraban en la
arena.
Entraba ella, fragante,
caía entre mis brazos y me hablaba
de ella; me preguntaba por mí
con voluble imperio.

Quien conozca la romanza habrá notado que no se puso música a la parte final de esta estrofa, a partir de las palabras «*e mi narrava*». Además, en la segunda estrofa, Puccini sustituyó «*il bel sogno d'amore*» por «*il mio sogno d'amore*» («mi sueño de amor») a fin de evitar el falso acento en «*sognò*». ¿Qué había pasado entretanto? No conocemos fuentes que lo documenten, pero es fácil imaginarlo. Tras darse cuenta de que la romanza era demasiado corta, Puccini decidió repetir dos veces el arco melódico: la primera con el clarinete en la línea principal y la segunda confiándola a la voz del tenor. Se necesitaba, por tanto, una nueva estrofa al comienzo, que no estuviera vinculada a la prosodia de la segunda. Al final de los versos, le bastaron cinco y se publicó el texto que se había recortado para salvar la apariencia formal de la composición

poética; que es lo mismo que decir que se hizo para contentar a Giacosa.

Téngase en cuenta, además, que las palabras a las que no puso música Puccini –«*e mi narrava di sé; di me chiedea con volubile impero*»– son las únicas carentes de ese encanto sensual que impregna el resto de la romanza, toda una sucesión de experiencias sensoriales: visuales («*lucevan le stelle*»), olfativas («*olezzava la terra*»), sonoras («*stridea l'uscio dell'orto*») o táctiles («*un passo sfiorava la rena*»); hasta la poderosa entrada de la mujer en ese fresco de recuerdos, con ese sensual «*fragrante*» y, de repente, sin demoras, el contacto físico entre los amantes («*mi cadea tra le braccia [...] dolci baci, languide carezze [...] le belle forme disciogliea dai veli*»). Esa imagen de Tosca que cuenta algo que no se nos dice («*mi narrava di sé*») y pregunta a Cavaradossi «*di lui*» (¿qué le pregunta?) habría debilitado realmente la vis erótica de ese sueño con los ojos abiertos y habría comprometido la doble obra maestra, musical y poética, de la romanza. Está claro, como conclusión, que, a pesar de todo el talento de Giacosa, sin la meticulosa labor de reescritura y revisión por parte de Puccini, los versos de «*E lucevan le stelle*» no habrían sido más que una sombra de los que escuchamos en el teatro.

Otro ejemplo, el último, arroja luz sobre la inexorable perspicacia crítica de Puccini en una clave diferente. Se trata de un episodio del último acto al cual el editor y los poetas atribuían una gran importancia y que Puccini redujo a lo mínimo: el conocido como «Himno latino» que Tosca y Cavaradossi habrían debido entonar sobre la plataforma del Castel Sant'Angelo

justamente en el clímax del dúo de amor. No conocemos el texto original, pero su tono enfático, ese que no agradaba a Puccini, queda restituido por una sextina a la que no se puso música (excepto los dos últimos versos, de los que volveremos a hablar) y que fue publicada en el primer libreto impreso y que ya se lee en uno de los esbozos manuscritos:

TOSCA:

*La patria è là dove amor ci conduce.
amor.*

CAVARADOSSI:

*Per tutto troverem l'orme latine
e il fantasma di Roma.*

TOSCA:

*E s'io ti veda
memorando guardar lungi ne' cieli,
gli occhi ti chiuderò con mille baci
e mille ti dirò nomi d'amore.*

TOSCA:

La patria es ese lugar adonde nos conduce el amor.

CAVARADOSSI:

Por todas partes encontraremos las huellas latinas y el fantasma de Roma.

TOSCA:

Y si te

viera

mirar los cielos a lo lejos, recordando, te cerraré los ojos con mil besos y te diré mil nombres de amor.

Decidido a alterar el carácter de esta pieza, el 12 de febrero de 1899 Puccini envió a Giacosa algunas estrofas, como de costumbre para cumplir la función de modelo métrico, pero escritas en esta ocasión dando rienda suelta a su espíritu burlón y jocoso, a su alma de eterno bohemien:



Portada del libreto de *Tosca* impreso por Ricordi en 1899

*Vien con me!
voglio portarti
colle mie braccia
con forze arcane
sino a Ciriè
sino alla morte inver
baciarti voglio il piè*

*Amo la donna grassa
pel suo dedrè
amo la bionda snella
per il suo pel!
Vien con me!
voglio portarti
con forze arcane
colle mie braccia
fino a Corfù
Sarai madama allor
ed io sarò monsiù
¡Ven conmigo!*

Quiero llevarte
con mis brazos
con fuerzas misteriosas
hasta Cirié
quiero hasta la muerte
besarte el pie

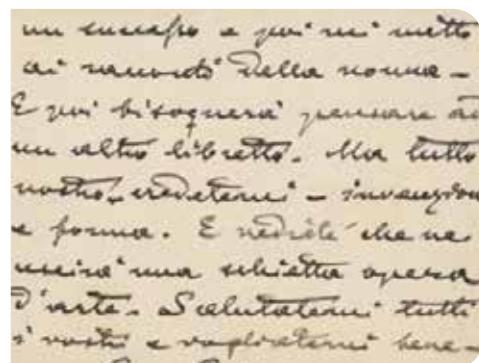
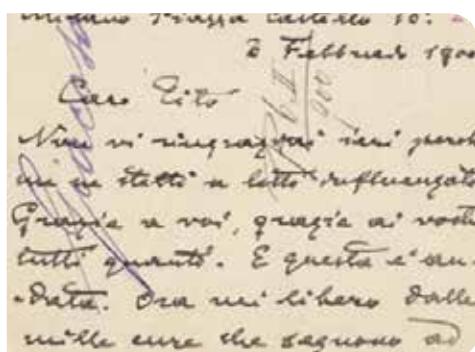
Amo a la mujer gorda
por su trasero
amo a la rubia delgada
por su vello [público]

¡Ven conmigo!
Quiero llevarte
con fuerzas misteriosas
con mis brazos
hasta Corfú
Allí serás señora
y yo monsieur

Dado que en escena no podían cantarse unos versos así, fueron reescritos enteramente; varias veces, primero por Giulio Ricordi, después por Giuseppe Giacosa. El ritmo sugiere que la música ya existía y que, a grandes líneas, era esa que conocemos a partir de las palabras «*Trionfal, di nuova speme, l'anima freme*» («Triunfal, de nueva esperanza, el alma se estremece»). Las reescrituras se corresponden únicamente, sin embargo, con la primera sección de los versos que servían de modelo (hasta «*baciarti voglio il piè*»). Lo siguiente se omite por completo. ¿Qué había pasado? También en este caso no contamos con documentos que lo atestigüen, pero puede sugerirse una hipótesis razonable. Los versos goliardos originales sugieren seguramente una estructura A-B-A', con la última estrofa de siete versos que retoma la inicial. Cuando Puccini decidió prescindir de la repetición, el picante cuarteto central «*Amo la donna*

*grassa / pel suo dederè / amo la donna
snella / per il suo pel*» basado en la alternancia de setenarios y quinarios, se vio reemplazado por los dos últimos versos del himno latino suprimido, los endecasílabos a maiore (esto es, compuestos por un setenario más un quinario) «*Gli occhi ti chiuderò con mille baci / e mille ti dirò nomi d'amore*».

La redacción final del texto que leemos en la partitura es la más hermosa y la que mejor se adapta al canto, pero para encontrar los versos perfectos para esa música fueron necesarios numerosos intentos, mucho tiempo y una gran paciencia. Lo que sorprende es que el unísono repentino de las dos voces sin orquesta, ya entonado por las cuatro



Tarjetón de Giuseppe Giacosa a Tito Ricordi fechado el 3 de febrero de 1900 en el que expresa su alegría por el éxito de *Tosca*

trompas al comienzo del acto, conserva un aire extraño, no muy diferente del de los versos incluidos en la carta del 12 de febrero de 1899. Puccini se traga la pastilla a toda prisa y se libera del momento heroico reduciéndolo a una llamarada, a un gesto exageradamente afirmativo (tres notas acentuadas con un salto descendente de octava y valores largos) seguido, a modo de contraste, por un impulsivo diseño de terceras por grados conjuntos –como haciendo correr los dedos por el teclado de un órgano– para llegar después al clímax en un abrir y cerrar de ojos, lo más deprisa posible, antes de hacer aterrizar las voces –distendiendo finalmente el canto– hacia el puerto lírico de esa delicadísima y, por el contrario, destilada conclusión: «*Gli occhi ti chiuderò con mille baci / e mille ti dirò nomi d'amore*», confiada en solitario a la voz de Tosca.

Estos pocos ejemplos, a los que podrían añadirse muchos otros extraídos de *Tosca* o de las demás óperas, nos transmiten la imagen de un operista que, también con su encanto y su irresistible simpatía, «utiliza» y maneja a los colaboradores como instrumentos entre sus manos. Él se impone como autor único y señor absoluto de la ópera haciendo añicos la identidad misma de la figura histórica del libretista. La propia decisión de confiar la tarea a una pareja de literatos, en vez

de a un único poeta, hay que entenderla no sólo como un modo de valerse de las aportaciones creativas de dos mentes diferentes valorando sus respectivos talentos, sino también como una hábil estratagema para dejar reducida a la mitad la importancia de cada uno de los dos. Cuando Illica no lograba satisfacer sus exigencias, Puccini podía recurrir a Giacosa, y viceversa. Todo siempre con la complicidad y la bendición paterna del hombre que años antes lo había puesto en el camino correcto y lo había investido con la corona dogal: el editor Giulio Ricordi.



Francesco Cesari

Está editando el tercer y el cuarto volumen del epistolario de Giacomo Puccini. Miembro del comité editorial de la edición crítica de las óperas de Giacomo Puccini, está preparando la edición crítica de *Il tabarro*. Ha escrito numerosos artículos sobre literatura y ópera italiana de los siglos XIX y XX.



Aurrez aurre / Cara a cara

DOAKO SARRERA / ENTRADA GRATUITA

Arte Ederren Bilboko Museoa
Museo de Bellas Artes de Bilbao

bbk



SE NON È VERO TUTTO È BEN DETTO

Siempre la historia, temprano o tarde, aflora la realidad de cuánto, tiempo atrás, sucedió en el acontecer de la vida humana, con sus grandezas y vilezas, con sus méritos y sus deméritos, con sus bondades y con sus maldades. En semejante entramado vital quien escribe se inmiscuye, consciente de la excitante curiosidad de penetrar en una realidad ya pasada, en un túnel del tiempo que puede ser virtual verdad en el hoy.

Cuanto se ha escrito de *Tosca*, tanto sobre el drama teatral de Victorien Sardou, como sobre la ópera de Giacomo Puccini con texto de los libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, podría -es un decir- llenarse un pantano. Resmas ingentes de hojas de papel claro llenas con grafías manuscritas o impresas, tintadas en negro, han concitado sobre este personaje de mujer brava (a veces insegura), amante (cuajada en celos) o intrépida (con toques de mesura), obedeciendo a unos hechos puestos en

escena, que si no fueron del todo ciertos, al menos siempre o casi siempre fueron bien declamados o cantados. **Si no todo fue verdad, sí todo fue bien dicho. Se non è vero tutto è ben detto.**

Como bien se refleja en el libro ***"Puccini interprete di se stesso"*** ("Puccini, intérprete de sí mismo") escrito por Luigi Ricci y editado por Ricordi en el idioma de Dante, el compositor de Lucca era un auténtico obseso por el rigor y el perfeccionismo respecto a los libretos de sus óperas. Lo que parece fácil en su música, a simple e ignorante vista, es el fruto de un complejo entramado emocional de cómo llevar los sentimientos, en su particular introspección femenina, para convivir plenamente con el trabajo literario que para él a tal fin se escribió.

Por esa razón fueron once años de esforzado trabajo intelectual para que su *Tosca* se estrenase en el Teatro Costanzi

de Roma, aquel 14 de enero de 1900, tras haber asistido al gozo de ver a la gran actriz Sarah Bernhardt interpretando el drama escénico “*La Tosca*” de Sardou, en el mes de febrero de 1889. El maestro de Lucca, nunca fue ajeno -como antes de ha dicho- a los sentimientos de la mujer, cual resultando de sus “tensiones” sentimentales vividas.

Gracias al pleno acierto de Giulio Ricordi logró tener en sus manos un gran trabajo, escrito a dúo, por dos magníficos literatos: Luigi Illiaca como refinado dramaturgo y Giuseppe Giacosa como romántico poeta para la versificación. Está acreditado que Illiaca profundizó en la posible verosimilitud de la historia escénica escrita por Sardou, debiendo de encontrar bastantes datos para acercarse al rigorismo histórico, sabiendo que era uno de los aspectos que bien y mucho agradarían al músico compositor. Este “trío mágico”, como lo definió Arturo Toscanini, consiguió la trabazón ideal para dar luz a un verismo sorprendente de un trasunto real que pudo ser, o en parte, durante **menos de veinticuatro horas en la Roma del año 1800, concretamente desde el mediodía del 14 de junio de 1800 hasta el amanecer del siguiente 15**. Esta situación, tal vez, fue la consecuencia de que la creación operística pucciniana dieran como fruto tan sólo a 12 títulos. Tal vez. Amén, también, estar aderezada por el mortal tabaquismo que con 66 años le llevó al final de sus días.

Son tres los reales edificios históricos en los que se desarrolla esta ópera: la iglesia de Sant’Andrea della Valle (Acto I), el Palacio Farnese (Acto II), y el Castel Sant’Angelo (Acto III). Igualmente

son tres los personajes principales, la cantante Flora Tosca, el pintor Mario Cavaradossi y el depredador jefe de la policía romana, de obediencia clerical, Barón Scarpia, los que, en modo rotundo para la trama lírica, están siempre significados en aquellos precitados espacios. No se puede olvidar, como así documentalmente se acredita, que el propio Puccini hizo para su ilustración compositiva personales observaciones *in situ*, con estancias en la capitolina Roma, incluso constatando las relativas cercanías existentes entre las dichas tres ubicaciones. Visto un plano de Roma de 1800 tal es así.

En esa pretensión de rigor historicista, la trama de esta ópera gira en torno a un hecho bélico en verdad cierto, cual fue **la batalla de Marengo**, habida cerca de la ciudad de Alessandria, en territorio piamontés, entre las tropas napoleónicas mandadas por los generales Masséna y Desaix de Veygoux, y las austriacas bajo el mando del general Melas. Hacia media mañana la pugna parecía dar por vencedor al bando de Archiducado de Austria, pero se volvieron las tornas en una sorpresiva maniobra del ejército francés, que a final de la tarde (16 horas) se alzó con la victoria.

Tal recorrido horario es certeramente expuesto por Puccini. En el **Acto I** el sacristán, tras rezar en la escena II **“Angelus Domini nungiavit Mariae”**, muestra su alegría cuando tiene la noticia de la primera fase de combate, en la escena VII, con plena excitación **“Bonaparte ...scleratto ... Fu spenato, sfracellato è piombato a Belcebù”** por lo que en la siguiente VIII Scarpia ordena de forma manifiesta **“Aprestate per il**

Te Deum". De este modo Puccini y sus libretistas dejan claro el posicionamiento político del bullanguero Sacristán y del policía Scarpia. Pero, al declinar el día, cuando la victoria es definitiva a favor de las tripas napoleónicas, Scarpia muestra ira tramando su venganza, en el Acto II, escena IV (Palacio Farnese), cuando el esbirro Sciarrone hace el breve parlamento cantado **"Un mensaggio di sconfotta ... A Marengo ... Bonaparte è vincitor!"**, ante lo que Cavaradossi exclama, tras la tortura sufrida, lleno de alegría, **"Vittoria! Vittoria"**.

Los apreciables recursos puccinianos sobre la realidad histórica que hubo en Roma durante el mes de junio de 1800, quedan plasmados en esta ópera dentro del poderoso Acto III ubicado en la torreta superior del castillo Sant'Angelo. **"All'ora quarta"** (como anteriormente había ordenado Scarpia) al momento en que despunta el alba a tal fecha, rodeado campos agrícolas y señoriales mansiones campestres, resulta muy verosímil creer la determinación de Puccini al introducir el canto del pastorcillo que saca a tal temprana hora su rebaño de ovejas para pastar en las riberas del río Tíber, escuchándose como su canto **"Io de' sospiri ve ne rimanno tanti"** procede de afuera de la fortaleza, mientras a la espera de ejecución Cavaradossi canta, previamente escuchar el repique de las campanas de las distintas iglesias romanas llamando a oración de maítines, **"E lucevan le stelle"**. Las cuatro de la madrugada en el horario solar de aquel entonces no tenía el adelanto de una hora que hoy día marca de horario actual. Resulta acreditado, como ya se ha significado antes, que uno de los motivos de Puccini para su viaje a Roma, mientras

escribía esta ópera fue para hacer, con la asistencia de sus ayudantes, la notación musical de los tonos de las campanas en la indicada hora. ¡Precisión, ante todo!

La iglesia de Sant'Andrea della Valle, actualmente con el encuadre canónico de basílica, regentada desde 1582 por la Orden de los Clérigos Regulares Teatinos, es en la actualidad su Curia General, estando bajo la advocación del santo evangélico como protector de la familia de los Amalfi. Construida en estilo barroco tardío, en una de sus capillas, dedicada a San Sebastián mártir, que tiene una pequeña sacristía anexa, es el lugar donde Puccini, Illiaca y Giacosa ubican a prófugo Angelotti, jacobino volteriano **"Console della spenta repubblica romana!"** que acababa de fugarse del castillo de Sant'Angelo.

El Palacio Farnese, actual sede de la embajada de Francia en Italia, en virtud de convenio internacional que finaliza el año 2035. Fue mandado construir Alejandro Farnesio (1468), después Papa Paulo III desde 1534 hasta su fallecimiento (1549), siendo el promotor del Concilio de Trento. Este importante edificio lo cita Scarpia en Acto I como punto de encuentro (escena IX) donde la ópera ubica sus dependencias policiales y donde, durante una fiesta, Floria Tosca canta de lejos **"Questo canto vola a te"**, para después clavar un cuchillo en el pecho del libidinoso personaje y, ante el cadáver yacente, exclarar **"E avanti a lui tremava tutta Roma"** (escena V del Acto II).

El castillo de Sant'Angelo son los restos de lo que fue el grandioso mausoleo del emperador Publio Elio Adriano,

nacido en la localidad de Itálica -hoy Santiponce- provincia de Bética, Hispania romana. Toda su lujosa decoración externa e interna fue saqueada para ornamentar la Basílica de San Pedro, siendo el Papa Nicolás III quien unió ambas construcciones mediante el conocido "Passetto", como tránsito protegido para los desplazamientos del Pontífice. Fue el albergue de archivo y del tesoro vaticano. En su parte de la torreta superior resultó ser el lugar donde el Papa Gregorio I, el Magno, mandó construir una capilla a San Miguel Arcángel (siguiendo el relato de Stendal, alias de Henri Beyle), cercana al muro donde se efectuaron, del siglo XVIII a finales del siglo XIX, las ejecuciones sumarias por fusilamiento, bajo la estatua pétrea (hoy día en bronce) del Arcángel, desde donde Tosca salta al vacío mientras exclama **"O Scarpia, avanti a Dio!"** Deduciendo de las notas manuscritas en el libreto, es muy probable que la celda en la que Cavaradossi canta su famosa aria **"Ei lucevan le stelle"** pudiera estar ubicada en la planta media superior del castillo, donde hay unas habitaciones con una pequeña ventana desde la que puede verse la basílica pretina.

Según últimos estudios sobre la parcial realidad que encierra este relato lírico de suspense, con fatal desenlace

(mueren los tres protagonistas), es muy probable que los únicos personajes con verosimilitud histórica fueran Angelotti (Cesare) político jacobino que tuvo relevancia en la República Partenopeica, y Cavaradossi, pues hacia el año 1800 hay referencias documentales a la existencia, con el mismo apellido, de un intelectual de rica familia política, cuyo padre, al parecer, fue amigo de Voltaire.

"O dolci mani mansuette e pure"
¡Sublime belleza en música!



Manuel Cabrera

Crítico musical

Abogado en ejercicio durante 45 años. Crítico musical que colabora en diversas publicaciones y medios. Especializado en lírica y música sinfónico coral. Productor artístico de eventos musicales, articulista, redactor y asesor de diversos proyectos culturales, y miembro de jurados en certámenes de canto de ámbito nacional e internacional.

CREER.
QUERER.
CRECER.

COLABORA CON ABAO

y disfruta de las ventajas y beneficios
exclusivos para tu **empresa**.

Contacta con nosotros y crezcamos juntos:



patrocinios@abao.org



www.abao.org

ABAO | BILBAO
OPERA

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *TOSCA* DE GIUSEPPE VERDI

TOSCA EN CD

Personajes: *Floria Tosca* (soprano); *Mario Cavaradossi* (tenor); *Il barone Scarpia* (barítono); *Cesare Angelotti* (bajo); *Il Sagrestano* (bajo); *Spoletta* (tenor); *Sciarrone* (bajo); *Un carceriere* (bajo); *Un pastore* (contralto).

Nota aclaratoria: existen unas trescientas grabaciones conocidas de *Tosca*, de Giacomo Puccini. El siguiente listado supone una selección de las mismas en relación con su interés fonográfico y su disponibilidad en el mercado. No obstante, la mayoría de las grabaciones incluidas

pueden escucharse en plataformas de streaming como Spotify, Apple Music, YouTube, Qobuz, Idagio o Primephonic.

1938

Maria Caniglia; Beniamino Gigli; Armando Borgioli; Ernesto Dominici; Giulio Tomei; Nino Mazziotti; Gino Conti; [...]; Anna Marcangeli. Coro y Orquesta del Teatro Reale dell'Opera di Roma / Dir.: Oliviero de Fabritiis. NAXOS Historical. 8.110096-97 (+ fragmentos en francés dirigidos por Cloëz) (2 CD) © 2002.

1950

Maria Callas; Mario Filippeschi; Robert Weede; Gilberto Cerdá; Francisco Alonso; Carlos Sagarmínaga; Francisco Alonso;

Manuel Cassero; Concha De Los Santos. Coro y Orquesta del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México / Dir.: Umberto Mugnai. ARKADIA. ARK 2047 (2 CD) © 2001.

1953

Maria Callas; Giuseppe Di Stefano; Tito Gobbi; Franco Calabrese; Melchiorre Luise; Angelo Mercuriali; Dario Caselli; Dario Caselli; Alvaro Cordova. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala / Dir.: Victor de Sabata. PRISTINE CLASSICAL. PACO080 (2 CD) © 2012 / WARNER CLASSICS. 2564634103 (2 CD) © 2014.

1956

Renata Tebaldi; Richard Tucker; Leonard Warren; Clifford Harvud; Fernando Corena; Alessio De Paolis; George Cehanowsky; Calvin Marsh; Peter Mark. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera House de Nueva York / Dir.: Dimitri Mitrópolous. DIAPASON. 160193 (14 CD) © 2017.

1957

Zinka Milanov; Jussi Björling; Leonard Warren; Leonardo Monreale; Fernando Corena; Mario Carlin; Nestore Catalani; Vincenzo Preziosa; Giovanni Bianchini. Coro y Orquesta del Teatro dell'Opera di Roma / Dir.: Eric Leinsdorf. BMG 09026 63305-2 (2 CD) © 1999.

1959

Renata Tebaldi; Mario del Monaco; George London; Silvio Maionica; Fernando Corena; Piero De Palma; Giovanni Morese; Giovanni Morese; Ernesto Palmerini. Coro y Orquesta dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia / Dir.: Francesco Molinari Pradelli. URANIA. WS121236 (2 CD) © 2016.

1962

Leontyne Price; Giuseppe Di Stefano; Giuseppe Taddei; Carlo Cava; Fernando Corena; Piero De Palma; Leonardo Monreale; Alfredo Mariotti; Herbert Weiss. Coro de la Wiener Staatsoper. Wiener Philharmoniker / Dir.: Herbert von Karajan. DECCA The Originals. 475 7522 1 (2 CD) © 2006.

1965

Maria Callas; Carlo Bergonzi; Tito Gobbi; Leonardo Monreale; Giorgio Tadeo; Renato Ercolani; Ugo Trama; Leonardo Monreale; David Sellar. Coro del Théâtre National de l'Opéra. Orquesta de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris / Dir.: Georges Prêtre. WARNER CLASSICS. 2564634079 (2 CD) © 2014.

1973

Leontyne Price; Plácido Domingo; Sherrill Milnes; Clifford Grant; Paul Plishka; Francis Egerton; John Gibbs; Michael Rippon; David Pearl. Coro de voces blancas de la Wandsworth School. John Alldis Choir. Orchestra New Philharmonia / Dir.: Zubin Mehta. SONY CLASSICAL. G0100035637349 (2CD) © 2016.

1976

Montserrat Caballé; José Carreras; Ingvar Wixell; Samuel Ramey; Domenico Trimarchi; Piero De Palma; William Elvin; William Elvin; Ann Murray. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden / Dir.: Colin Davis. PENTATONE. PTC 5186147 (2 CD) © 2006.

1990

Mirella Freni; Plácido Domingo; Samuel Ramey; Bryn Terfel; Angelo Veccia; Anthony Laciura; Ralf Lukas; Bryan Secombe; Lee Tierna. Coro de la

Royal Opera House Covent Garden.
Philharmonia Orchestra / Dir.: Giuseppe Sinopoli. DEUTSCHE GRAMMOPHON. E4317752 (2 CD) © 1992.

2000

Angela Gheorghiu; Roberto Alagna; Ruggero Raimondi; Maurizio Muraro; Enrico Fissore; David Cangelosi; Sorim Colibran; Gwynne Howell; James Savage-Hanford. Tiffin Children's Choir. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden / Dir.: Antonio Pappano. EMI. 5571732 (2 CD) © 2001.

TOSCA EN DVD

Personajes: Flora Tosca (soprano); Mario Cavaradossi (tenor); Il barone Scarpia (barítono); Cesare Angelotti (bajo); Il Sagrestano (bajo); Spoletta (tenor); Sciarrone (bajo); Un carceriere (bajo); Un pastore (contralto).

1958

Maria Callas; Albert Lance; Tito Gobbi; Louis Rialland, Jean Paul Hurteau; Jacques Mars. Orquesta de del Théâtre National de l'Opéra de Paris / Dir.: Georges Sebastian. EMI. 9250291 (1 DVD) © 2001.

1961

Renata Tebaldi; Eugene Tobin; George London; Gustav Grefe; Hubert Buchta; Heinz Cramer; Siegfried Fischer-Sandt; Wilhelm Baur; Claudia Hellmann. Coro y Orquesta de la Stuttgart Staatsoper / Dir.: Franco Patanè / Dir. esc.: [...]. VAI. DVD 4217 (1 DVD) © 2002.

1962 & 1964

Maria Callas; Renato Cioni; Tito Gobbi;

Robert Bowman, Dennis Wicks. Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden / Dir.: Carlo Felice Cillario / Dir. esc.: Franco Zeffirelli. EMI. 9285194 (1 DVD) © 2002.

1976

Raina Kabaivanska; Plácido Domingo; Sherrill Milnes; Giancarlo Luccardi; Alfredo Mariotti; Mario Ferrara; Bruno Grella; Domenico Medici; Plácido Domingo jr. Ambrosian Opera Chorus. New Philharmonia Orchestra / Dir.: Bruno Bartoletti / Dir. esc.: Gianfranco De Bosio. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 0734038 (1 DVD) © 2005.

1978

Shirley Verrett; Luciano Pavarotti; Cornell MacNeil; John Cheek; Fernando Corena; Andrea Velis; Russell Christopher; Philip Booth; Robert Sapolsky. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: James Conlon / Dir. esc.: Tito Gobbi. DECCA. 07434109 (1 DVD) © 2010.

1985

Hildegard Behrens; Plácido Domingo; Cornell MacNeil; James Courtney; Italo Tajo; Anthony Laciura; Russell Christopher; Richard Vernon; Melissa Fogarty. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera House de Nueva York / Dir.: Giuseppe Sinopoli / Dir. esc.: Franco Zeffirelli. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 0734100 (1 DVD) © 2006.

1992

Catherine Malfitano; Plácido Domingo; Ruggero Raimondi; Giacomo Prestia; Giorgio Gatti; Mauro Buffoli; Silvestro Sammaritano; Franco Federici; Simone Scatarszi. Coro y Orquesta de la RAI de Roma / Dir.: Zubin Mehta / Dir. esc.: Giuseppe Patroni-Griffi. WARNER

CLASSICS 2564645293 / 2564645292 (1 DVD / Blu-ray) © 2013.

1992

Catherine Malfitano; Plácido Domingo; Ruggero Raimondi; Giacomo Prestia; Giorgio Gatti; Mauro Buffoli; Silvestro Sammaritano; Franco Federici; Simone Scatarszi. Coro y Orquesta de la RAI de Roma / Dir.: Zubin Mehta / Dir. esc.: Giuseppe Patroni-Griffi. WARNER CLASSICS 2564645293 / 2564645292 (1 DVD / Blu-ray) © 2013.

1998

Catherine Malfitano; Richard Margison; Bryn Terfel; Mario Luperi; Enrico Fissore; John Graham-Hall; Sjef Van Wersch; Ton Kemperman; [...]. Coro De Nederlandse Opera y Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam / Dir.: Riccardo Chailly / Dir. esc.: Nikolaus Lehnhoff. DECCA 0743210 (1 DVD) © 2007.

2001

Angela Gheorghiu; Roberto Alagna; Ruggero Raimondi; Maurizio Muraro; Enrico Fissore; David Cangelosi; Sorin Coliban; Gwynne Howell; James Savage-Handford. Coro y Orquesta de

la Royal Opera House Covent Garden / Dir.: Antonio Pappano / Dir. esc.: Benoît Jacquot. OPUS ARTE. OA883D (1 DVD) © 2003.

2009

Emily Magee; Jonas Kaufmann; Thomas Hampson; Valeriy Murga; Giuseppe Scorsin; Peter Straka; Morgan Moody; Daniel Golossov; Claudia auf der Maur. Coro y Orquesta de la Ópera de Zúrich / Dir.: Paolo Carignani / Dir. esc.: Robert Carsen. DECCA. 0743420 / 0743828 (1 DVD / Blu-ray) © 2011 y © 2014.

2011

Angela Gheorghiu; Jonas Kaufmann; Bryn Terfel; Lukas Jakobski; Jeremy White; Hubert Francis; ZhengZhong Zhou; John Morrisey; William Payne. Coro y Orquesta del Covent Garden de Londres / Dir.: Antonio Pappano / Dir. esc.: Jonathan Kent. EMI. 4040639 / 4040649 (1 DVD / Blu-ray) © 2012.



Pablo Lorenzo Rodríguez

Doctor en Historia del Arte y Musicología por la Universidad de Zaragoza, es profesor del Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad de La Rioja donde imparte las asignaturas de interpretación, dramaturgia y discología en el Máster Universitario en Musicología. Ha publicado artículos y monografías en diferentes revistas y editoriales especializadas, y ha sido colaborador en las ediciones revisadas del New Grove Dictionary of Music and Musicians y del Oxford Companion to Music. Además de su labor docente e investigadora, mantiene una importante actividad como crítico y divulgador musical.

BIOGRAFÍAS/ EQUIPO ARTÍSTICO



**PEDRO
HALFFTER**
Director
Musical

Ha dirigido en prestigiosos escenarios, como el Musikverein de Viena, Konzerthaus de Berlín, Queen Elizabeth Hall de Londres, Théâtre du Chatelet de París, Teatro Real de Madrid, NCPA de Pekín, Sala Tchaikovsky de Moscú, Teatro Verdi de Trieste, Grosses Festspielhaus de Salzburgo, Bayerische Staatsoper, Herkulessaal de Múnich, Festival de ópera de Munich, Staatsoper Unter den Linden, Liceu de Barcelona, Berliner Philharmonie o Aalto Musiktheater de Essen, y orquestas tan notables como la Philharmonia Orchestra de Londres, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Staatskapelle Berlin, Dresdner Philharmonie, Sinfonica Nazionale della RAI, Maggio Musicale Fiorentino y las más importantes orquestas sinfónicas españolas.

Ha sido director artístico del Teatro de la Maestranza de Sevilla, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, principal director invitado de la Nürnberger Symphoniker y director titular de la Orquesta de Jóvenes del Festival de Bayreuth.

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Manon Lescaut* 2016
- *La Bohème* 2018
- *Der fliegende Holländer* 2020
- *Recital Wagner. ABAO on Stage* 2021
- *La voix humaine* 2022
- *Eine florentinische tragödie* 2022

PERFILES RRSS

- Web: www.pedro-halffter.com
- Facebook: [@pedrohalffter](https://www.facebook.com/pedrohalffter)
- Twitter: [@PedroHalffter](https://twitter.com/PedroHalffter)



BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA (BOS)

Erik Nielsen, Director Titular

La Bilbao Orkestra Sinfonikoa inició su actividad con el concierto celebrado en el Teatro Arriaga el 8 de marzo de 1922. La BOS nació del impulso de la sociedad civil de Bizkaia, un territorio en el que lleva a cabo el grueso de su actividad. La labor de la BOS tiene lugar gracias al apoyo de su público, de la Diputación Foral de Bizkaia y del Ayuntamiento de Bilbao.

La Bilbao Orkestra Sinfonikoa colabora con la ABAO desde 1953. Fue en el Coliseo Albia, con la ópera *Tosca* de G. Puccini un 18 de agosto de aquel año. Desde entonces, y hasta la fecha, la BOS ha participado en 97 títulos. Una fructífera colaboración que ha permitido a la BOS participar en la mitad de las representaciones de la ABAO.

La BOS desarrolla su temporada sinfónica en el Euskalduna Bilbao, sede de la Orquesta, y ofrece temporadas de música de cámara. También desarrolla una importante labor pedagógica a través de los conciertos didácticos y «en

familia», además de talleres de inclusión social. Además, fiel a su vocación, realiza regularmente conciertos por toda Bizkaia.

Su actividad fuera del territorio le ha llevado a actuar en todo el Estado, en San Petersburgo, Tokio, en gira por Japón, y de manera regular en importantes festivales.

Mantiene programas conjuntos con el Museo Guggenheim, el Bellas Artes de Bilbao, la Universidad de Deusto, o el Teatro Arriaga.

Su catálogo discográfico recoge una interesante colección dedicada a compositores vascos como Arambarri, Guridi, Arriaga, Isasi, Usandizaga, Sarasate y Escudero. También ha grabado para el sello EMI JAPAN obras de Rodrigo y Takemitsu, y en 2012 celebró su 90 aniversario grabando en directo los *Gurrelieder* de Schönberg.

PERFILES RRSS

- Web: www.bilbaorquestra.eus
- Facebook: [@SinfonicadeBilbao](https://www.facebook.com/SinfonicadeBilbao)
- Twitter: [@Bilbaorquestra](https://twitter.com/Bilbaorquestra)
- Instagram: [@bilbaorquestra](https://www.instagram.com/bilbaorquestra)



**BORIS
DUJIN**
Director del Coro

Nació en Moscú donde estudió música en el Conservatorio Tsaikovsky, especializándose en Dirección Coral y Composición, graduándose con la máxima calificación.

Durante cinco años, trabajó como redactor en la editora musical de Moscú: "MUSICA". Después se incorporó a la radio, primero como redactor y después como jefe secretario de la emisora de música clásica. Posteriormente fue nombrado jefe de programas musicales de una de las primeras emisoras de música clásica del país llamada "Mayak Musica".

En 1992 se trasladó a Bilbao, donde trabajó con diversos coros de música hasta 1994 que asumió la dirección del Coro de Ópera de Bilbao.

Este Coro ha tenido la oportunidad de cantar junto con algunas de las más grandes figuras de la lirica, dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, Jiri Kout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juan José Mena, Jean-Christophe Spinosi, entre otros muchos.

El Coro de Ópera de Bilbao ha intervenido en más de 400 representaciones de ópera. Fuera de la temporada de ABAO Bilbao Opera, son de destacar las actuaciones con Boris Dujin como Director, en la obra rusa *Prometeo* de Alexander Scriabin, bajo la batuta de Vladimir Ashkenazy, y en 2007 en la obra *Aleko* del compositor Sergei Rachmaninov, bajo la batuta del Maestro Mijail Pletniov.



CORO DE ÓPERA DE BILBAO BILBOKO OPERA KORUA

Se constituyó en 1993 con el objetivo de tomar parte en la temporada de ópera de Bilbao. Su primer director fue Julio Lanuza y a partir de la temporada 1994-95, se hace cargo de la dirección su actual titular, el maestro Boris Dujin.

El Coro ha cantado junto a algunas de las grandes figuras de la lirica y ha sido dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, Jiri Kout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juanjo Mena o Jean-Christophe Spinosi.

Ha intervenido en más de 400 representaciones en más de 75 títulos, sobre todo del repertorio italiano del siglo XIX (Verdi, Donizetti, Bellini, Puccini), la ópera francesa (Gounod, Bizet, Saint Saens) y alemana (Wagner, Mozart, Beethoven). Cabe destacar su actuación en títulos como *Les Huguenots*, *Der Freischütz*, *Jenufa*, *Zigor*, *Alcina*, *Göterdämmerung*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Fidelio* o *Idomeneo*.

Dada su gran implicación con ABAO Bilbao Opera, sus intervenciones fuera de la temporada de ópera bilbaína son muy seleccionadas. Son destacables el concierto ofrecido en el Euskalduna de Bilbao interpretando música de Ennio Morricone bajo la dirección del propio compositor,

su intervención en 2007 en la Quincena Musical, junto a la Orquesta Nacional de Rusia, interpretando en versión concierto Aleko, de Rachmaninov, bajo la dirección de M. Pletniov o su reciente participación en la impactante producción de Calixto Bieito de Johannes Passion de Bach para el Teatro Arriaga de Bilbao.

PERFILES RRSS

- Web: www.corodeoperadebilbao.org
- Facebook: [@corodeoperadebilbao](https://www.facebook.com/corodeoperadebilbao)
- Instagram: [@corodeoperadebilbao](https://www.instagram.com/corodeoperadebilbao)



LEIOA KANTIKA KORALA

Leioa Kantika Korala dirigida por Basilio Astulez, se sitúa entre los coros infantiles de mayor prestigio internacional. Ha dejado su huella artística por Europa, América y Asia a través de sus innumerables conciertos, festivales, giras, galardones internacionales y grabaciones discográficas, radiofónicas y televisivas. Impacta por su excelente nivel artístico, su increíble sonoridad y musicalidad, su innovadora programación, así como sus coloridas y dinámicas coreografías.

Creada en el año 2000 en el seno del Conservatorio de Música de Leioa, está formada por 50 jóvenes estudiantes de música de diversas especialidades y edades. Ha visitado más 15 países y ha recibido más de 20 premios en certámenes nacionales e internacionales.

Kantika colabora frecuentemente con orquestas, directores invitados y solistas y son muy

habituales sus incursiones en el mundo de la ópera o en temporadas y ciclos musicales de diversa índole. Ha realizado siete grabaciones discográficas y varias de sus actuaciones han sido retransmitidas por televisiones autonómicas y nacionales.

El coro ha sido seleccionado para participar en el próximo World Symposium on Choral Music, que se celebrará en Estambul (Turquía) en Abril de 2023. Considerado como el evento de mayor proyección internacional, sólo diez coros de todo el mundo tienen acceso a este festival en el que Leioa Kantika Korala será el único coro representado a España.

EN ABAO BILBAO OPERA

- *La Bohème* 2004
- *Die tote Stad y Król Roger* 2012
- *La Bohème* 2013
- *Turandot* 2014
- *Pagliacci y Otello* 2015

PERFILES RRSS

- Facebook: [@KantikaKorala.SJB](https://www.facebook.com/KantikaKorala.SJB)
- Twitter: [@KantikaKorala](https://twitter.com/KantikaKorala)
- Instagram: [@kantikakorala.sjb](https://www.instagram.com/kantikakorala.sjb)



BASILIO ASTULEZ
Director del coro
Leioa Kantika Korala

Es profesor en el Conservatorio Municipal de Leioa, fundador del coro infantil Leioa Kantika Korala en 2000 y director del coro juvenil SJB desde ese mismo año. Esta joven escuela coral engloba a más de 250 cantantes de entre 7 y 25 años y ha recibido ya numerosos galardones en certámenes españoles y europeos.

En 1999 funda el grupo de cámara femenino Vocalia Taldea, premiado en más de 20 ocasiones en los principales certámenes corales del circuito internacional.

Al frente de estos grupos ha realizado 12 grabaciones discográficas y un gran número de giras internacionales en Europa, Asia y América y colaborado con importantes solistas, orquestas, directores y agrupaciones.

Actualmente imparte docencia y formación para entidades educativas, universidades y diversas federaciones corales del país y es frecuentemente solicitado como jurado en certámenes y para ofrecer cursos y seminarios de canto coral por todo el mundo. Desde 2018 es también profesor de dirección coral en el Conservatorio Superior del País Vasco Musikene y de EHGA (Coro de Jóvenes del País Vasco).

Puccini, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, R. Strauss, Wolf-Ferrari, Zemlinsky, Stravinsky, Poulenc y Perusso.

Ha firmado más de 200 producciones en Argentina (Buenos Aires, La Plata); Italia (Bari, Cagliari, Catania, Ferrara, Florencia, Nápoles, Palermo, Reggio Emilia, Sassari, Taormina, Turín); Portugal (Vila Real, Lisboa); España (A Coruña, ABAO, Córdoba, Las Palmas de GC, Palma de Mallorca, Pamplona, Oviedo, Santiago de Compostela, Sta. Cruz de Tenerife); Francia (Sanxay, Toulouse); Mónaco (Monte-Carlo); Suiza (Zúrich); Croacia (Zagreb); Japón (Hamamatsu, Nagoya, Osaka, Otsu, Shibuya, Tokyo, Yokohama).

Por su producción de *Elektra* (Teatro Colón / 2007) obtuvo el premio ACE; en 2000 inauguró la “Salle des Princes” del Grimaldi Forum de Monte-Carlo y en 2014 el Teatro del MMF de Florencia.

EN ABAO BILBAO ÓPERA

- Roberto Devereux 2015.
- *La Bohème* 2018.

PERFILES RRSS

- Facebook: [mario.pontiggia](https://www.facebook.com/mario.pontiggia)
- Instagram: [@mario.pontiggia](https://www.instagram.com/@mario.pontiggia)



MARIO PONTIGGIA
Director de
escena

Nacido en Las Flores (BA, Argentina) es arquitecto, director escénico, escenógrafo, dramaturgo y ensayista. Director de producción de la Ópera de Monte-Carlo y director artístico de la Ópera de Las Palmas de Gran Canaria, dirige actualmente la Fundación Internacional Alfredo Kraus.

Su repertorio escénico comprende 53 óperas de Monteverdi, Bach, Purcell, Pergolesi, Händel, Salieri, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, J. Strauss, Bizet, Offenbach, Massenet, Mascagni, Leoncavallo,



FRANCESCO
ZITO

Escenografía y
vestuario

Después de graduarse como arquitecto en Florencia, estudió en la Slade School of Art de la Universidad de Londres.

Debutó en 1977 en el Teatro La Fenice de Venecia con un espectáculo de ballet coreografiado por S. Bussotti, E. Polyakov y G. Vantaggio. Posteriormente trabajó con el director de escena J. Lavelli desde 1988, año de la inauguración del Teatro Nacional de la Colline de París, con El público de García Lorca. Más tarde crea el vestuario de numerosas producciones de teatro y ópera para el Festival de Aix-en-Provence, la Ópera de París, Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Capitole de Toulouse, Teatro Real de Madrid, Teatre del Liceu de Barcelona, Ópera de Montecarlo, Maggio Musicale Fiorentino o Teatro Massimo de Palermo.

Entre sus trabajos destacados se encuentra el diseño de la escenografía de *Rigoletto*, con dirección escénica de Mario Pontiggia en el Teatro San Carlo de Nápoles y también ha colaborado con Carolyn Carlson, Graham Vick o con el director de escena japonés Keita Asari, entre otros.

EN ABAO BILBAO OPERA

- *La Bohème* 2018.



BRUNO
CIULLI

Iluminación

Licenciado en Ciencias y Tecnología del Espectáculo, desde 1981 a 2008 ha sido diseñador de luces del Teatro Massimo de Palermo. A lo largo de su carrera, ha colaborado con Lamberto Puggeli, Filippo Crivelli, Alberto Fassini, Graziela Sciutti, Stefano Vizoli, Giorgio Gallione, Pierfrancesco Maestrini y Maurizio Avogadro, tanto en teatro como en ópera. En 2004, colaboró con Irene Papas en el Teatro Griego de Siracusa, con la obra *Antigone*.

A lo largo de su carrera ha recibido numerosos encargos internacionales de la Washington National Opera, Teatro San Carlos de Lisboa, el Teatro Regio di Torino, Ópera de Niza y el Teatro Verdi de Pisa, en óperas como *Il trovatore*, *Il barbiere di Siviglia* o *Carmen*.

Cabe destacar también, la inauguración del Guangzhou Opera House en China, con *Turandot*, dirigida por Lorin Maazel y con dirección escénica de Shahar Stroh, así como la inauguración en 2016 de la Opera House de Dubai, con *Les pêcheurs de perles*, bajo la batuta del Maestro Donato Renzetti y dirección escénica de Davide Garattini y en 2017 un tour en Japón con el Teatro Massimo de Palermo.

EN ABAO BILBAO OPERA

- *La Bohème* 2018.

PERFILES RRSS

- Facebook: [bruno.ciulli1](https://www.facebook.com/bruno.ciulli1)
- Instagram: [@brunociulli](https://www.instagram.com/brunociulli)



CLUB
DEPORTIVO
BILBAO

Alda. Recalde, 28. 48009 Bilbao
T. 94 423 11 08 / 09 - F. 94 424 10 15
www.club-deportivo.com



BIOGRAFÍAS/ REPARTO



OKSANA
DYKA

Soprano
Zhytomir, Ucrania

ROL

- FLORIA TOSCA. Célebre cantante

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Tosca*, Puccini, (*Tosca*)
- *Un Ballo in maschera*, Verdi, (*Amelia*)
- *Turandot*, Puccini, (*Turandot*)
- *Andrea Chenier*, Giordano, (*Maddalena di Coigny*)
- *La dama di picche*, Čajkovskij, (*Liza*)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Nabucco*, Teatro Real
- *Turandot*, Arena di Verona
- *Tosca*, Teatro San Carlo di Napoli

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Andrea Chenier*, Teatro Lirico di Cagliari
- *Turandot*, Teatro San Carlo di Napoli
- *Aida*, Teatro de la Maestranza Sevilla

EN ABAO BILBAO OPERA

- *La Fanciulla del west*, (Minnie) 2020

PERFILES RRSS

- Facebook: Oksana Dyka
- Instagram: @oksana_dyka



ROBERTO ARONICA
Tenor
Citavecchia, Italia



GABRIELE VIVIANI
Barítono
Lucca, Italia

ROL

- MARIO CAVARADOSSI. Pintor

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Tosca*, Puccini (Cavaradossi)
- *Ernani*, Verdi (Ernani)
- *Aida*, Verdi (Radames)
- *Otello*, Verdi (Otello)
- *Manon Lescaut*, Puccini (De Grieux)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Aida*, Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli di Bari
- *Ernani*, Las Palmas de Gran Canaria
- *Tosca*, Teatro Comunale di Bologna

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Otello*, Teatro Comunale di Bologna
- *Adriana Lecouvreur*, Teatro Regio di Parma
- *Aida*, New National Theatre Tokyo

EN ABAO BILBAO ÓPERA

- *Roberto Devereux* 1998
- *La bohème* (Rodolfo) 1998
- *Manon* (Des Grieux) 2000
- *Don Carlo* (Don Carlo) 2010
- *La forza del destino* (Don Álvaro) 2013
- *Attila* (Forest) 2014
- *Stiffelio* (Stiffelio) 2017

ROL

- BARÓN SCARPIA. Jefe de la policía de Roma

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Don Carlo*, Verdi, (Rodrigo)
- *Simon Boccanegra*, Verdi, (Simon Boccanegra)
- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti, (Enrico Ashton)
- *Un Ballo in maschera*, Verdi, (Renato)
- *Francesca da Rimini*, Zandonai, (Gianni Lo Sciancato)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Tosca*, Teatro San Carlo di Napoli
- *Nabucco*, Teatro Real
- *Madama Butterfly*, Semper Oper Dresde

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *I Puritani*, concert form, Theatre du Champs Elysees
- *Nabucco*, Opera de Lausanne
- *La Forza del destino*, Teatro Comunale di Bologna

EN ABAO BILBAO ÓPERA

- *I Puritani*, (Riccardo Forth) 2014

PERFILES RRSS

- Instagram: @viviani2346



ALEJANDRO LÓPEZ

Bajo
Ciudad de México, México

ROL

- CESSARE ANGELOTTI. Prisionero político, antiguo cónsul de Roma

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *La Bohème*, Puccini, (Colline)
- *Turandot*, Puccini, (Timur)
- *Aida*, Verdi, (Il Re)
- *Rigoletto*, Verdi, (Sparafucille, Monterone)
- *Il Barbiere di Siviglia*, Rossini, (Basilio)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Florencia en el Amazonas*, Auditorio de Tenerife
- *La Bohème*, Teatro Petruzzelli
- *Samson et Dalila*, Teatro de la Maestranza de Sevilla
- *Hamlet*, Teatro Campoamor

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Tosca*, Teatro de la Maestranza de Sevilla

EN ABAO BILBAO OPERA

- *I Puritani* (Lord Gualtieri Valton) 2022

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *L'Elisir d'Amore*, Donizetti (Dulcamara)
- *Cosi fan tutte*, Mozart (Don Alfonso)
- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini (Don Bartolo)
- *Il Matrimonio Segreto*, Cimarosa (Don Geronimo)
- *La Cenerentola*, Rossini (Don Magnifico)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Otello*, Gran Teatro del Liceu
- *Madama Butterfly*, Teatro Campoamor de Oviedo
- *Los Siete Pecados Capitales*, Teatro Arriaga de Bilbao
- *Tosca*, Teatro Cervantes de Málaga
- *Les Contes d'Hoffmann*, ABAO Bilbao Opera
- *Rigoletto*, Teatro Cervantes de Málaga
- *Madama Butterfly*, ABAO Bilbao Opera
- *Fuenteovejuna*, Ópera de Tenerife
- *Don Giovanni*, Teatro Campoamor de Oviedo
- *Manon*, Teatro Campoamor de Oviedo

EN ABAO BILBAO OPERA

Desde 1994 ha colaborado en ABAO Bilbao Opera en 42 títulos. Sus últimas actuaciones han sido:

- *Andrea Chénier* (Mathieu) en 2017
- *Manon* (Monsieur de Brétigny) 2018
- *La Bohème* (Benoît / Alcindoro) 2018
- *Jerusalem* (Adlhemar de Montheil) 2019
- *La fanciulla del West* (Larkens. Minero) 2020
- *Les contes d'Hoffmann* (Hermann & Schlemil) 2021
- *Madama Butterfly* (Tío Bonzo) 2022

PERFILES RRSS

- Web: www.fernandolatorre.com
- Facebook: @fernandolatorrecanto
- Twitter: @FernandLatorre
- Instagram: @fernando_latorre



FERNANDO LATORRE

Barítono-bajo
Bilbao, Bizkaia

ROL

- EL SACRISTÁN.



MOISÉS MARÍN
Tenor
Granada, España



JOSÉ MANUEL DÍAZ
Barítono
Bizkaia, España

ROL

- *SPOLETTA*. Agente de policía

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Madama Butterfly*, Puccini, (Goro)
- *Turandot*, Puccini, (Pang)
- *Tosca*, Puccini, (Spoletta)
- *Andrea Chenier*, Giordano, (Incredibile)
- *Der fliegende Holländer*, Wagner, (Steuermann)
- *Die Zauberflöte*, Mozart, (Monostatos)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Les Contes d'Hoffmann*, Palau de les Arts Reina Sofía
- *Le Nozze di Figaro*, Teatro Real
- *Nabucco*, Teatro Real
- *Norma*, Ópera de Oviedo
- *Tosca*, Gran Teatre del Liceu

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Tristan und Isolde*, Palau de les Arts Reina Sofía
- *Parsifal*, Gran Teatre del Liceu
- *Turandot*, Teatro Real

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Jérusalem* (Raymond) 2019
- *Il turco in Italia* (Albazar) 2020
- *Gala Abao on stage* Abril 2021
- *Les contes d'Hoffmann* (Spalanzani) 2021

PERFILES RRSS

- Facebook: Moisés Marín Tenor
- Twitter: @MoisesMarinGar
- Instagram: @moisessmaringarcia

ROL

- *SCIARRONE*. Gendarme

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *La Bohème*, Puccini, (Marcello)
- *Le Nozze di Figaro*, Mozart, (Il Conte Almaviva)
- *Il Barbiere di Siviglia*, Rossini, (Figaro)
- *L'elisir d'amore*, Donizetti, (Belcore)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Madama Butterfly*. ABAO Bilbao Opera
- *Pan y toros*. Teatro de la Zarzuela
- *Dialogues des Carmélites*. Teatro Villa-marta, Jerez

EN ABAO BILBAO OPERA

Desde 1998 ha colaborado en ABAO Bilbao Opera en 29 títulos. Sus últimas actuaciones han sido:

- *La sonnambula* (Alessio) 2016
- *Andrea Chénier* (P. Fleville / F. Tinville) 2017
- *Salomé* (Soldado 1) 2018
- *La Bohème* (Marcello) 2018
- *La fanciulla del West* (Happy minero) 2020
- *Les contes d'Hoffmann* (Luther / Crespel) 2021
- *Madama Butterfly* (Yamadori / Comisario) 2022
- *Anna Bolena* (Lord Rochefort) 2022
- *Cosi fan tutte* (Guglielmo) OPERA BERRÍ 2023

PERFILES RRSS

- Facebook: @José Manuel Díaz
- Twitter: @diazjs
- Instagram: @josema_diaz



**GEXAN
ETXABE**
Barítono
Bilbao, España



**HELENA
ORCOYEN**
Soprano
Tolosa, España

ROL

- UN CARCELERO.

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Le nozze di Figaro*, Mozart, (Il Conde d'Almavida)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Don Giovanni)
- *La Bohème*, Puccini, (Marcelo)
- *I Puritani*, Bellini, (Riccardo)
- *Così fan tutte*, Mozart, (Guglielmo)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Mendi Mendiyan*, Teatro Arriaga Bilbao
- *La Bohème*, Ópera Garaje San Mamés
- *Caperucita Blanca*, Teatro Arriaga Bilbao
- *Les contes d'Hoffmann*, ABAO Bilbao Opera
- *Pagliacci*, ABAO Bilbao Opera
- *Madama Butterfly*, ABAO Bilbao Opera

EN ABAO BILBAO OPERA

Desde 2010 ha colaborado en ABAO Bilbao Opera en 11 títulos. Sus últimas actuaciones han sido:

- *Andrea Chenier* (Schmidt / Dumas) 2017
- *Caperucita Blanca* (Abao Txiki), 2019
- *La fanciulla del West* (Happy minero) 2020
- *Les contes d'Hoffmann* (Wilhelm y Le Capitaine des Sbires) 2021
- *Pagliacci* (Un contadino) 2021
- *Madama Butterfly* (Yakuside) 2022

PERFILES RRSS

- Instagram: @gexanetxabe

ROL

- UN PASTOR.

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Werther*, Massenet, (Sophie)
- *Un ballo in maschera*, Verdi, (Oscar)
- *L'elisir d'amore*, Donizetti, (Adina)
- *Parsifal*, Wagner, (Fáciulle Fiore)
- *Die Zauberflöte*, Mozart, (Königin der Nacht)
- *La bohème*, Puccini, (Musetta)
- *Carmen*, Bizet, (Frasquita)
- *Salomé*, Strauss, (Sklave)
- *Marina*, Arrieta, (Marina)
- *Lakmé*, Delibes, (Lakmé)
- *Tosca*, Puccini, (Pastor)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Bost Axola Bemola*, Teatro Arriaga

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Salomé*, (Sklave) 2018

PERFILES RRSS

- Web: www.helenaorcoyen.com
- Facebook: Helena Orcoyen
- Twitter: @helenaorcoyen
- Instagram: @helenaorcoyen



OPERAREN ONENA, PARTEKATU AHALIZATEA

Izan ere, badakigu operarekiko pasioa ezin dela barruan geratu. Horregatik, gure komunitatera lagun bat ekartzen baduzu, **ENBAXADORE** bihurtuko zara, eta bai zuk bai hark abantailak izango dituzue.

Nola?

- 1 Bazkide berri babesteaz batera, **ABAO ENBAXADORE** bihurtuko zara.
- 2 Biok % 10eko deskontua izango duzue lehen Denboraldiko abonamenduaren prezioan.
- 3 Sustapena metagarria da. Zenbat eta bazkide gehiago ekarri, orduan eta deskontu gehiago izango dituzue.
- 4 Lehen hiletik aurrera, bazkide berriak beste bazkide bat ekarri ahal izango du, eta horrela sustapen honen onurez gozatu.

LO MEJOR DE LA ÓPERA, PODER COMPARTIRLA

Y es que sabemos que la pasión por la ópera no puede quedarse dentro. Por eso, si sumas un amigo a nuestra comunidad, tú te convertirás en **EMBAJADOR** y los dos disfrutaréis de ventajas.

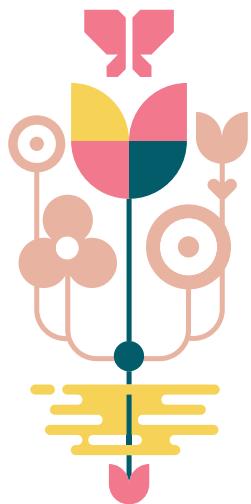
¿Cómo funciona?

- 1 **Apadrinas** un nuevo socio y te conviertes en **EMBAJADOR ABAO**.
- 2 Los dos conseguís un **10% de descuento** sobre el precio del abono de la primera Temporada.
- 3 La promoción es **acumulable**. Cuantos más socios traigas, más descuentos tienes.
- 4 A partir del primer mes, el nuevo socio podrá traer otro socio y **beneficiarse** de la misma promoción.

Opera gehiago merezí dugu. Parteka dezagun.
Nos merecemos más ópera. Compartámosla.

abao.org

ABAO | BILBAO
OPERA



F. Mompou, D. Tarrida, M. Jespersen

Historia de una Semilla

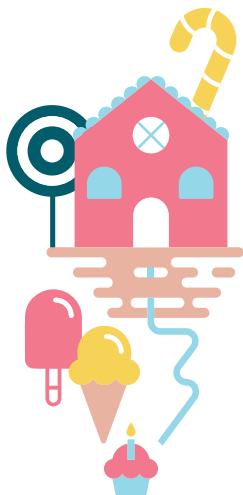
Urriak/Octubre '22
22, 23, 24



I. Casali

Cuento de Navidad

Urtarrilak/Enero '23
3, 4, 5



E. Humperdinck

Hansel & Gretel

Martxoak/Marzo '23
11, 12, 13



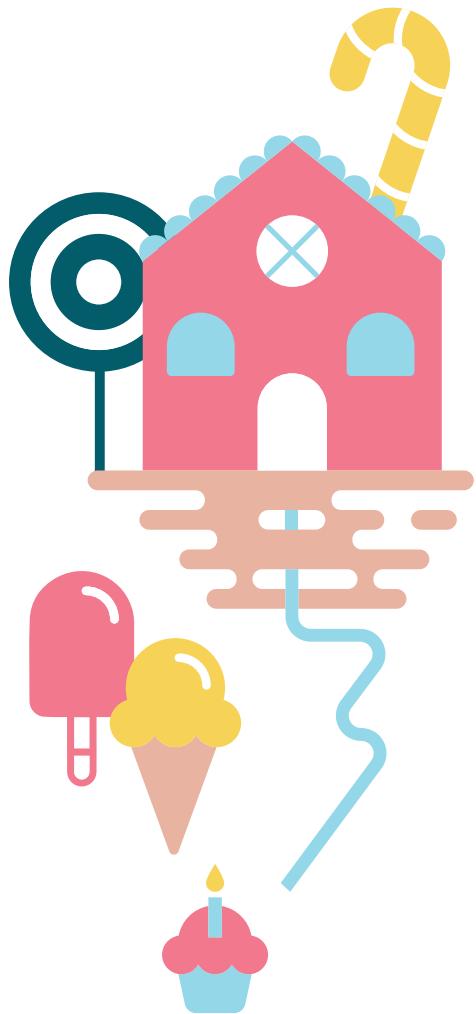
R. Calmel

Itsasotik

Maiatzak/Mayo '23
6, 7, 8

2022/2023

18 ABADIA
TEMPORADA DE ABADIA



E. Humperdinck
Hansel & Gretel

Martxoak/Marzo '23
11, 12, 13



DESDE
SOLO **10€** -TIK
AURRERA

Betiko istorio liluragarri
eta magikoa / Una historia
de siempre, deslumbrante
y mágica

Arriaga Antzokiak eta ABAO Bilbao Operak
elkarlanean antolatua / Una colaboración
del Teatro Arriaga y ABAO Bilbao Opera

A TEATRO
ARRIAGA
ANTZOKIA

ABAO BILBAO
OPERA

SARREREN SALMENTA / VENTA DE ENTRADAS

OPERA-DENBORALDIA / TEMPORADA DE ÓPERA

📍 ABAO BILBAO OPERA

Leihatilan / Taquilla: **José María Olabarri, 2-4 bajo. 48001 Bilbao**

Web: abao.org / Tel: 944 355 100

- Astelehenetik ostegunera eta estreinaldien bezperako ostiraletan / De lunes a jueves y viernes víspera de estreno: 9:00 - 14:00 eta / y 15:00 - 18:30
- Gainerako ostiraletan / Resto de viernes: **9:00 - 15:00**
- Opera-emanaldia dagoen egunetan, larunbatetan salbu / Días con función de ópera excepto sábados: **9:00 - 14:00 eta / y 15:00 - 16:30**

📍 EUSKALDUNA BILBAO

Leihatilan / Taquilla: **Avenida Abandoibarra, 4. 48011 Bilbao**

- Astearte eta ostegunetan / Martes y jueves: **12:00 - 14:00**
- Asteazken, ostegun eta ostiraletan / Miércoles, jueves y viernes: **18:00 - 20:00**

ABAO TXIKI DENBORALDIA / TEMPORADA ABAO TXIKI

📍 ABAO BILBAO OPERA

Leihatilan / Taquilla:
José María Olabarri, 2-4 bajo.
48001 Bilbao

Web: abao.org / Tel: 944 355 100

📍 TEATRO ARRIAGA

Leihatilan / Taquilla:
Plaza Arriaga, 1.
48005 Bilbao

Web: teatroarriaga.eus / Tel: 944 792 036

📍 WEB

- portal.kutxabank.es
- Erabilera anitzeko / Cajeros multiserviciá

Zalantzaren bat baduzu, jo guregana / Si tienes alguna duda, contacta con nosotros



944 355 100



ABAO@ABAO.ORG



WWW.ABAO.ORG

ABAO Bilbao Operak beretatz gordeko du ikuskizunen datak aldatzeko eskubidea, bai eta artista edo kolaboratzaileen bat aldatzekoa ere, aldez aurretik ohartarazi gabe. Era berean, programaturiko edozein ikuskizun edo ekimen ordeztu ahal izango du. / ABAO Bilbao Opera se reserva el derecho de alterar el día de las funciones y de remplazar a algún artista o colaborador sin previo aviso. Asimismo se podrán sustituir cualquiera de los espectáculos o iniciativas programados.

Coordinación general y Edición: ABAO Bilbao Opera

Creación, maquetación y diseño: The Mood Project; Imprime: Samper Impresores (Grupo Garcinuño)

2022/2023

71 OPERA DENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA

G. Verdi

IL TROVATORE

Maiatzak/Mayo '23

20, 23, 26, 29

📍 Euskalduna
Bilbao



**Eromenetik oso hurbileko
odolkidetasunak / Lazos de
sangre que rozan la locura**

Honen babeslea / Patrocinador exclusivo

**Fundación
BBVA**

ABAO | BILBAO
OPERA



PERODRI

JOYEROS



Colección Cisne

Síguenos en  @perodrijoyeros

Instagram

Gran Vía, 33 48009 Tel. 944161411 • BILBAO • Bidebarrieta, 7 48005 Tel. 944152368

BURGOS • LEÓN • MADRID • SANTANDER • VITORIA

www.perodri.es