

G. Verdi

RIGOLETTO

2023/2024

72 OPERA EN BORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA

#ABAOahaztezin

#ABAOdejaHuella



Patrocinador principal de la Temporada
y exclusivo de esta ópera

Fundación
BBVA

ABAO  **BILBAO
OPERA**



DESDE

1961

ALTA JOYERÍA
CON HISTORIA



Colección Emperatriz

PERODRIES

@PERODRIJOYEROS

PERODRI

MADRID

BILBAO

SANTANDER

VITORIA

LEÓN

BURGOS

OPERA APAINGARRIRIK GABE ÓPERA EN ESTADO PURO

72 OPERA D'ENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA



Sarrerren salmenta
Venta de entradas



C. Gounod
**ROMÉO ET
JULIETTE**

Urriak/Octubre '23
21, 24, 27, 30



G. Donizetti
**L'ELISIR
D'AMORE**

Azaroak/Noviembre '23
18, 21, 24, 25, 27
25 OPERA BERRI



W. A. Mozart
**EL RAPTO EN
EL SERRALLO**

Urtarrilak/Enero '24
20, 23, 26, 29



Fundación
BBVA

G. Verdi
RIGOLETTO

Otsailak/Febrero '24
17, 20, 23, 26



Fundación
BBVA

Recital
**COMEDIA LÍRICA
DE ÓPERA Y
ZARZUELA**

Apirilak/Abril '24
20



Fundación
BBVA

G. Puccini
LA BOHÈME

Maiatzak/Mayo '24
18, 21, 24, 27

BABESLE NAGUSIA/PATROCINADOR PRINCIPAL

Fundación
BBVA

MEZENAK/MECENAS

Euskadi, auzolana, bien común



BABESLEA/PATROCINADOR

EL CORREO
INFORMACIÓN CON **VALOR**

LAGUNTZAILEAK/COLABORADORES



BAZKIDEAK/ASOCIADOS





ÍNDICE

JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA	7
EQUIPO DIRECTIVO	7
LXXII TEMPORADA ABAO BILBAO OPERA. <i>Rigoletto</i>. Giuseppe Verdi	12
FICHA ARTÍSTICA	14
FICHA TÉCNICA	16
SINOPSIS ARGUMENTAL. Luis Gago	
Sinopsia	18
Sinopsis	22
Synopsis	26
ARTÍCULOS	
La mirada deformada Miguel del Arco	30
<i>Note o belle o brutte</i> : hacer justicia a <i>Rigoletto</i> Francesco Izzo	33
Terceto Concertante. Dramaturgo, poeta, músico Manuel Cabrera	50
DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE <i>RIGOLETTO</i> DE GIUSEPPE VERDI Pablo L. Rodríguez	56
BIOGRAFÍAS	
Equipo artístico	64
Reparto	71
INFORMACIÓN PRÁCTICA. VENTA DE ENTRADAS	80

ABAO | **BILBAO**
OPERA

JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

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

EQUIPO DIRECTIVO

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



bilbao museoa



Beatriz Caravaggio
Fuera de control
Informes sobre la bomba atómica

24.01-02.06.2024

Arte Ederren Bilboko Museoa
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fundación
BBVA

LA ÓPERA INTERPRETADA DESDE LA GESTIÓN PATRIMONIAL

La ética por bandera

La ópera, ese sublime arte que entrelaza la tragedia y la emoción a través de sus notas y letras, es un espejo donde se refleja la complejidad de la condición humana. "Rigoletto" de Giuseppe Verdi, una joya atemporal, no solo nos sumerge en pasiones desgarradoras, sino que también nos ofrece valiosas lecciones para el mundo financiero.

En esta ópera, las relaciones personales son como delicados hilos que pueden romperse con un solo desliz. La obra nos recuerda que la confianza es un tesoro invaluable en los negocios. Cultivar relaciones sólidas, ya sea con socios empresariales o clientes, es la clave para el éxito a largo plazo, mientras que el descuido de éstas puede llevar a un trágico final, como ocurre en esta obra.

El bufón Rigoletto selecciona al primer extraño que le ofrece sus servicios para una de las tareas que, en ese momento, él considera más importantes, como salvarle de aquellos que le amenazan. Posteriormente, vuelve a elegirle para que mate al duque y "salve" la honra de su amada hija.

En la misma línea, los cortesanos son capaces de hacer cualquier cosa para demostrarle al Duque de Mantua su valía, sin importarles lo éticamente reproducible de su comportamiento.

El mismo Duque es capaz de mentir por su codicia en el mundo amoroso. Le da igual el daño que puede hacer mientras él consiga su objetivo. En definitiva, todas ellas son acciones que no hacen sino deteriorar la confianza y las relaciones entre los protagonistas.

Etika, gure beizgarria

Y esta es la lección: toda la obra gira en torno al mismo aspecto, la confianza, fundamental en el mundo inversor. Las relaciones establecidas sobre una base de confianza, buen hacer, valores y mirando por el bien del otro, no del propio, son la clave para poder perdurar en este negocio. Como dice nuestro lema: *"tus objetivos son nuestros únicos objetivos"*.

Cuando das confianza, la generas; cuando actúas con un rigor moral, se hace palpable; cuando antepones los beneficios del cliente a los tuyos propios, fidelizas de por vida.

Desde 1984, Fineco Banca Privada Kutxabank está al lado de nuestros clientes. Es un número de años que impresiona, dada la dificultad de llegar a ellos, pero a su vez que ilusionan. Una ilusión que demuestra que el rumbo escogido hace unos años, está dando sus frutos y cada vez son más clientes los que confían en nosotros para que gestionemos sus ahorros.

A diferencia de nuestros protagonistas en esta maravillosa ópera, no nos vamos a dejar llevar por impulsos y vamos a seguir trabajando como lo hemos hecho siempre: con rigor, constancia y mucho esfuerzo. Estamos convencidos de que eso ayudará a nuestros clientes a lograr sus metas y, por ende, a nosotros también.

¡Que disfruten de la ópera!



LA ÓPERA INTERPRETADA DESDE LA GESTIÓN PATRIMONIAL

La ética por bandera

Opera, noten eta hitzen bidez tragedia eta zirrara uztartzen dituen arte bikain hori, giza izaeraren konplexutasuna islatzen duen ispilua da. Giuseppe Verdiren "Rigoletto" obrak, harribitxi denboragabea denak, pasio latzetan murgiltzen gaitu eta, gainera, finantza-mundurako irakasgai baliotsuak eskaintzen dizkigu.

Opera honetan, harreman pertsonalak hutsegite bakar baten ondorioz hauts daitezkeen hari hauskorrak dira. Argumentuak gogorazten digu konfiantza altxor ordainezina dela negozioetan. Harreman sendoak elikatzea, enpresa-bazkideekin zein bezeroekin, funtsezkoa da epe luzera arrakasta izateko, eta harreman horiek ez zaintzeak, aldiz, amaiera tragikoa ekar dezake, opera honetan bezala.

Rigoletto bufoiak bere zerbitzuak eskainiko dizkion lehen arrotza aukeratuko du une horretan garrantzitsuenetakotzat jotzen duen zeregin bat betetzeko, mehatzatzen dutenengandik salbatzeko, hain zuzen ere. Ondoren, berriz joko du harenagana dukea hil eta bere alaba maitearen ohorea "salba" dezan.

Ildo beretik, gortesauak edozer gauza egiteko gai dira Mantuako Dukeari beren balioa erakusteko, beren jokabidea etikoki gaitzesgarria izateak batere kezkatu gabe. Dukea bera ere lasai asko ariko da gezurretan maitasunaren munduak sortzen dion irrika asetzeko. Bost axola zaio besteei zer kalte eragin diezaiekeen, bere helburua betetzea lortuz gero. Laburbilduta, ekintza horiek guztiak protagonisten arteko konfiantza eta harremanak hondatzen dituzte, besterik ez.

Etika, gure beizgarria

Eta hau da ikasbidea: obra osoaren ardatza konfiantza da, inbertsioen munduan ezinbestekoa. Konfiantzan, lan egiteko era egokian, balioetan eta norberaren onuraz beharrenean bestearenez arduratzean oinarritutako harremanak dira negozio honetan iraun ahal izateko gakoa. Gure leloak dioen bezala: *"Zure helburuak dira gure helburu bakarrak"*.

Konfiantza ematen duzunean, sortu egiten duzu; zorrotzasun moralaz jokatzen duzunean, agerikoa bihurtzen da; bezeroaren etekinak eta ez zeureak lehenesten dituzunean, betiko fidelizatzen duzu.

1984tik, Fineco Banca Privada Kutxabank gure bezeroen ondoan dago. Urte-kopuru ikaragarria da, horraino heltzeko zailtasuna kontuan hartuta, baina ilusio handia sortzen du, aldi berean, zeinak erakusten duen duela urte batzuk aukeratutako norabidea fruituak ematen ari dela eta gero eta bezero gehiagok dutela konfiantza guregan beren aurrezkiak kudea ditzagun.

Opera zoragarri honetako protagonistek ez bezala, guk ez dugu bulkaden arabera jokatu, eta beti egin izan dugun bezala lan egiten jarraituko dugu: zorrotzasunez, irmotasunez eta ahalegin handiz. Izan ere, ziur gaude horrek gure bezeroei beren helburuak betetzen lagunduko diela, eta, beraz, baita guri ere.

Goza dezazuela operaz!



G. Verdi

RIGOLETTO

Género	<i>Melodramma</i> en tres actos
Música	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Libreto	Francesco Maria Piave, basado en <i>Le roi s'amuse</i> de Víctor Hugo
Partitura	Casa Ricordi S.r.l, di Milano. Editores y propietarios
Estreno	Teatro La Fenice di Venezia el 11 de marzo 1851
Estreno en ABAO Bilbao Opera	Teatro Coliseo Albia el 19 de agosto 1953
Representación en ABAO Bilbao Opera	1.102 ^a , 1.103 ^a , 1.104 ^a , 1.105 ^a
De este título	30 ^a , 31 ^a , 32 ^a y 33 ^a representación del título
Representaciones	17, 20, 23 y 26 de febrero 2024
Hora de inicio de las representaciones	17 febrero: 19:00h 20, 23, 26 de febrero: 19:30h
Duración estimada	Al tratarse de una nueva producción, a fecha de salida de esta publicación la duración de los actos y pausas no se ha determinado. Consultar en la página web de ABAO Bilbao Opera.

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.

Bodegas
Campillo

PASIÓN POR EL ORIGEN

MAESTROS DE LA ESENCIA

UNA EXCELENCIA QUE FORMA PARTE
DE NUESTRA ESENCIA

bodegascampillo.com



Una bodega de



FAMILIA
MARTÍNEZ
ZABALA

FICHA ARTÍSTICA

Rigoletto	Amartuvshin Enkhbat*
Gilda	Sabina Puértolas
Il Duca di Mantova	Ismael Jordi
Maddalena	Carmen Topciu*
Sparafucile	Emanuele Cordaro*
Il Conte di Monterone	Fernando Latorre
Giovanna	Itxaro Mentxaka
Mateo Borsa	Josu Cabrero
Marullo	José Manuel Díaz
Il Conte di Ceprano	Gexan Etxabe
La Contessa di Ceprano	Ana Sagastizabal*
Un Paggio	Olga Revuelta
Un Usciére	David Aguayo
Orquesta	Bilbao Orkestra Sinfonikoa
Coro	Coro de Ópera de Bilbao
Director musical	Daniel Oren
Asistente director musical y director de banda interna	Pedro Bartolomé
Director de escena	Miguel del Arco*
Asistente director de escena	Pablo Ramos Escola
Escenografía	Sven e Ivana Jonke
Vestuario	Ana Garay
Iluminación	Juan Gómez-Cornejo
Asistente iluminación	David Hortelano
Coreografía	Luz Arcas
Director del C.O.B.	Boris Dujin
Maestros repetidores	Itziar Barredo e Iñaki Velasco
Producción	ABAO Bilbao Opera, Teatro Real, Teatro de la Maestranza, New Israeli Opera de Tel Aviv
Patrocinador exclusivo	Fundación BBVA

*Debuta en ABAO Bilbao Opera

La música es buena para

LA SALUD



Disfruta de la ópera en **la mejor compañía**

IMQ, COLABORADOR DE LA ABAO

Nuestra historia es
cuidarte

IMQ 90 años

FICHA TÉCNICA

Jefe de producción	Cesidio Niño
Dirección técnica y maquinaria escénica	Proscenio
Asistente artístico	Pablo Romero
Asistente Producción y jefe de figuración	Alberto Sedano
Jefa de regiduría y coordinadora musical del escenario	Ainhoa Barredo
Regidora	Oihana Barandiarán
Regidora de luces	Patricia Herrero
Jefe de maquinaria	Mario Pastoressa
Jefe de Iluminación	Kepa Arechaga Pérez
Jefe de utilería	Javier Berrojalbiz
Peluquería, Caracterización y Posticaría	Alicia Suárez
Vestuario, Zapatería y Complementos	ABAO Bilbao Opera, Teatro Real, Teatro de la Maestranza y Salas del Arenal de Sevilla, New Israeli Opera de Tel Aviv
Utilería	ABAO Bilbao Opera, Teatro Real, Teatro de la Maestranza y Salas del Arenal de Sevilla, New Israeli Opera de Tel Aviv
Iluminación	ABAO Bilbao Opera, Tarima S.L., Varona
Audiovisuales	Tarima, S.L.
Sobretitulación	Itziar Maiz, Aitziber Aretxederra
Bailarinas	Beatriz de Paz, Lucía Montes, Mado Dallery, Rocío Tejada, Elena González, Claudia Conte, Verónica Garzón, Ángela Chavero, Candela López Villaseñor, Selám Zapater, Isabela Rossi
Actores	Alex Dios, Óscar Pascual, Alberto Novillo, Julen Alba

ABAO, OPERA BAINO GEHIAGO MÁS QUE ÓPERA



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

Laguntzaileak/Colaboran



Atal soziala/Acción social de

ABAO | **BILBAO OPERA**



SINOPSISIA

Lehen Ekitaldia

Ekintza Mantuan garatuko da, XVI. mendean. Dukearen jauregian, aparteko festa ospatzen ari dira. Hark, bere konkistak Borsa gortesauari harrotasunez kontatu ondoren, igandero elizan ikusten duen neska gazte bat desio duela aitortuko dio (elizara joan ohi da, mozorrotuta, emakumeak konkistatzera). Aldi berean, Ceparanoko kondearen emazte erakargarria gorteatzen ari da. Gorteko bufoi konkordunak, Rigolettok, iseka egiten dio Ceparanokoari, baina gortesauak, haren txantxekin barre egin arren, mendeku hartu nahi diote. Horretarako, badute sekretu baten berri: Rigolettok emakume bat du ezkutuan, eta bere maitalea delakoan daude. Dantzaldia hasita dagoenean, Monterone kondeak bere alabaren ohorea defendatzeko asmoz etengo du, dukeak hura ere seduzitu baitu. Rigolettok adarra joko dio eta gizonak, aretotik kanpora ateratzen ari direla, madarikazioa egingo die dukeari eta, batez ere, Rigolettori. Hau hitzik gabe geratu da.

Gauetz, kalezulo batean, Rigolettok, bere kapan bilduta, Monteroneren madarikazioa darabil gogoan. Sparafucilerekin topo egin, eta hark sikario-zerbitzuak eskaintzen dituela esango dio. Izena eta helbidea galdetu ondoren, berriz bakarrik dagoela zeharo

atsekabetzen duenaz pentsatzen hasiko da: itxuragabea da, zorigaiztokoa, iseken jomuga etengabea, eta, hala ere, bere ogibideak besteei barre eginarazten dio. Hala, Sparafucile jasan izan dituen irain guztiengatik ordaina jasotzeko aukeratzat joko du. Etxean, emaztea hil zitzaionetik maita dezakeen pertsona bakarra dauka zain: Gilda alaba. Beldur da norbaitek bere sekretua ezagutuko ote duen, batik bat gortesauak. Susmotan itota etxera iristen ari dela, dukea isilpean sartzen ikusiko du, benetako nortasuna ezkututzen dioten arropak soinean. Gildaren aurrean, Gualtier Maldè ikasle gizajoa balitz bezala jokatzeko du. Mutil gaztea elizan hurbildu zitzaion behin, eta orain maite duela aitortzen ari zaio. Bien arteko idilioa kanpoaldeko hotsek etengo dute. Dukeak alde egingo du, Giovannak lagunduta; Rigolettok alaba zaintzeko eskatu dio neskari, baina dukeak diruarekin erosi du. Gilda, ikaslearekin egon ondoren, liluratuta dago. Kanpoan, Marullo, Borsa eta gainerako gortesauak armak eskuan eta mozorrotuta daude, bufoi konkordunaren ustezko maitalea bahitzeko asmoz. Rigolettori Ceparanoko kondearen emaztea bahitu nahi dutela sinetsaraziko diote. Hala, haiekin bat egin, eta maskaratuta eta begiak estalita eskaillerari utsiko dio, besteek harresian gora egin dezaten. Bahitzen duten bitartean, Gildak zapata bat galduko

du. Begietako estalkia kendu ostean, Rigolettok oinetakoa ikusi, etxera korrika abiatu, eta heldutakoan engainuaz ohartuko da. Orduan, madarikazioaz oroituko da.

Bigarren Ekitaldia

Bigarren ekitaldia dukearen jauregiko areto batean hasiko da. Dukea oso aztoratuta dago: Gildaren etxera itzulita, hutsik aurkitu du. Haserre, mendeku hartuko duela zin egingo du, nahiz eta, neskatoaz oroitzean, nolabaiteko samurtasuna agertuko duen. Marullo, Ceprano, Borsa eta gainerako gortesauak etorri, eta gaueko abentura kontatzen hasiko dira: halaxe jakingo du dukeak Gilda jauregian dagoela, eta, denak txundituta utzirik, ziztu bizian alde egingo du. Ondoren, Rigoletto sartuko da, zeharo atsekabetzen duen kezka ezkutatzeko ahaleginak eginez, eta, urduri, ingurua behatzen hasiko da. Halako batean, morroi bat dukearen bila agertuko da, dukesaren aginduz, baina gortesauak jakinaraziko diote kontu garrantzitsu bat duela esku artean. Kontu hori benetan bere alaba dela ohartu bezain laster, Rigoletto sutan jarriko da: suminduta, aterantz joko du garrasika eta biraoka, baina azkenean alaba itzultzeko erregutuko die gortesaei. Gildak, aitarekin elkartu ostean, ohorea

galdu duela aitortu eta ustezko Gualtier Maldè, dukea benetan, nola ezagutu zuen kontatuko dio. Rigolettok mendekua prestatzeari ekingo dio.

Hirugarren Ekitaldia

Hirugarren ekitaldia Mincio ibaiaren eskuineko bazterrean gertatuko da. Bertan, ostatu zaharkitu bat dago, eta urrunago Mantua. Gauez, Gilda eta Rigoletto kalean daude. Aitak dukearekin maiteminduta dagoen galdetuta, alabak baietz diotso. Gero, Rigolettok ostatu barrura begiratzeko eskatuko dio: bere maite gaztea, zalditeriako ofizialez mozarrotuta, gela bat, ardoa eta maitasunezko kanta bat abestu diezaiotela eskatzen ari da. Orduan, Maddalena jaitsiko da, dukeak gorteatzen duen emakume bat. Sparafucileren eta Rigolettoaren arteko elkarrizketa azkarrak dukea hiltzeko akordioa egin dutela jakitea ahalbidetuko du. Rigoletto alaba kontsolatu nahian dabil, dukeak Maddalenaekin izan duen jokaeragatik nahigabetuta baitago, eta berehalako mendekua hitzemango dio. Gildak Veronara joan behar du, han elkartuko dira berriz biharamunean. Gilda joan eta gero Rigolettok urrezko hamar ezkutu emango dizkio Sparafucileri aurrerapen gisa; gainerako hamarrak dukearen gorpua ekartzen dionean emango dizkio. Ekaitza dator.



SINOPSISIA

Dukea lotara joan denean, Maddalena gaztea ez hiltzeko erregutuko dio Sparafucileri, bere nebari. Gilda Veronara ihes egiteko erabili behar zituen gizon-arropak jantzita itzuliko da ostatura eta, inork ikusi gabe, neba-arreben arteko elkarrizketa entzungo du. Maddalena konkorduna akabatzea iradokitzen ari zaio nebari: dukea ederregia da eta berarekin maiteminduta dago. Sparafucilek uko egingo dio, baina hautatutako biktima ostatuko beste edozein bezerorekin ordezkatzeko prest agertuko da, betiere gauerdia baino lehen iristen bada, ordu hori adostu duelako Rigolettorekin. Gildak Jainkoari eta aitari barkamena eskatu, maite eta salbatu nahi duen gizonari onena opa, eta atea joko du. Orduan, Sparafucilek hil egingo du. Ekaitza baretu egin da.

Gauerdian, Sparafucileri zor ziona ordaindu ondoren, Rigoletto zaku barruko gorpua ibaira botatzera abiatuko da. Bat-batean, dukearen ahotsa entzungo du, lehengo kantutxo bera abesten. Larrituta eta zoritxarrik handienaren beldurrez, zakua hautsi eta Gilda ikusiko du; neskatoak, oraindik bizirik, zer gertatu den kontatuko dio, eta barkamen-hitzak ahotan hilko da. Zeruan, amaren ondoan, aitaren alde otoitz egingo du. Rigoletto, ia guztiz erotuta alabaren gorpuaren gainera erori, eta gertatutako guztian Monteronek operaren hasieran botatako madarikazioaren eragin ikaragarria antzemango du.



LUIS GAGO

RNEko Radio 2eko zuzendariordea eta saioen buru izan da, baita Irrati-difusioko Europar Batasunaren Musika Serioaren arloko Aditu Taldeko kidea ere. Halaber, RTVEko Orkestra Sinfonikoaren koordinatzaile eta Errege Antzokiko editore aritu da. Irratsaioak ere egin ditu BBCrako, eta artikulu nahiz monografia askoren egilea da. Horrez gain, Bach (1995) liburua idatzi du, eta berak egina da Harvardeko Musika Hiztegi Berriaren gaztelaniazko bertsioa. Eskuarki, gaztelaniazko azpitoluak prestatzen ditu Royal Opera House, English National Opera eta Berlingo Orkestra Filarmonikoaren Digital Concert Hallerako. Azkenik, Revista de Librosen musika-editorea zein kritikaria eta El País egunkariko musika-kritikaria da, eta Bonneko Beethoven-Hauseko Ganbera Musika Jaialdia zuzentzen du Tabea Zimmermannekin batera.

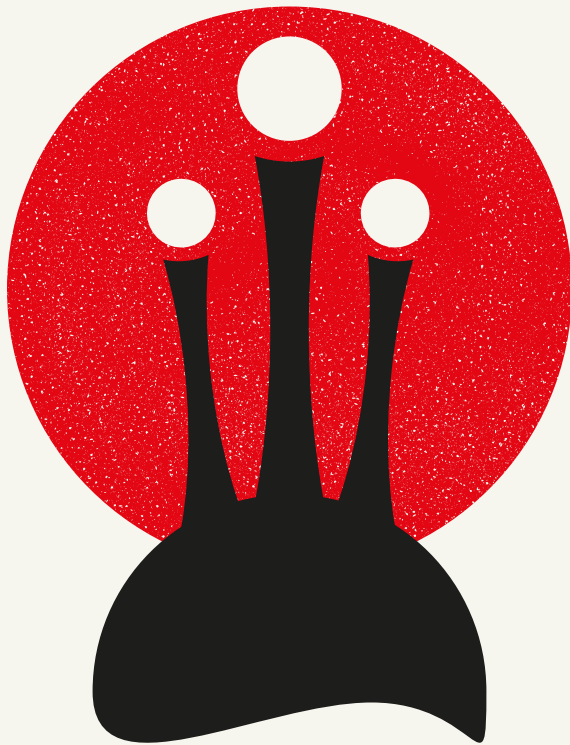
VIVIMOS LA ÓPERA

G VERDI

RIGOLETTO

FEBRERO DE MMXXIV

17/20/23/26



EL CORREO

PATROCINADOR DE LA

ABAO | **BILBAO**
OPERA



SINOPSIS

Primer acto

La acción se desarrolla en Mantua en el siglo xvi. En el palacio ducal se celebra una gran fiesta. Tras jactarse de sus propias conquistas al cortesano Borsa, el duque revela que desea a una joven a la que ve todos los domingos en la iglesia, adonde acude disfrazado para hacer sus conquistas. Entretanto corteja a la atractiva mujer del conde de Ceprano. El bufón jorobado de la corte, Rigoletto, se burla de este último; aunque se divierten con sus gracias, los cortesanos sopesan vengarse de él y han descubierto para ello un secreto: Rigoletto tiene escondida a una mujer, que suponen que es su amante. Comienzan los bailes, pero la fiesta se ve interrumpida por el conde Monterone, decidido a defender el honor de su hija, que ha sido seducida también por el duque. La lengua de Rigoletto no se contiene ni siquiera en su presencia y Monterone, al que arrastran fuera de la sala, lanza una maldición al duque y, sobre todo, a Rigoletto, que se queda sin habla.

De noche, en una callejuela, Rigoletto, envuelto en su propia capa, piensa en la maldición de Monterone. Se encuentra con Sparafucile, que le ofrece sus servicios como sicario. Le pregunta su nombre y su dirección y, tras quedarse solo, da rienda suelta a lo que atormenta su vida: es

deforme, desdichado, objeto constante de burla y, sin embargo, su trabajo le obliga a hacer reír a los demás. En Sparafucile ve una oportunidad para hacer justicia por todas las vejaciones que ha padecido. En casa lo espera la única persona a la que puede amar tras la muerte de su mujer: su hija Gilda. Tiene miedo de que su secreto sea descubierto, sobre todo por los cortesanos. Mientras, acosado por las sospechas, llega a su casa, ve cómo entra furtivamente en ella el duque, vestido con ropas que ocultan su verdadera identidad. Ante Gilda finge ser Gualtier Maldè, un pobre estudiante. Se trata del joven que se le había acercado en la iglesia y que ahora le declara su amor. El idilio entre ambos se ve interrumpido por ruidos que llegan del exterior. El duque se aleja, ayudado por Giovanna, a la que Rigoletto había dejado a cargo de vigilar a su hija, pero el duque la ha comprado con dinero. Gilda se muestra extasiada tras su encuentro con el estudiante. Fuera, Marullo, Borsa y los demás cortesanos llegan armados y enmascarados para raptar a la supuesta amante del bufón jorobado. A Rigoletto le hacen creer que quieren raptar a la mujer de Ceprano. Rigoletto se une a ellos y, enmascarado y con los ojos vendados, sostiene la escalera para que puedan escalar el muro. Cuando la raptan, Gilda pierde un zapato. Al quitarse la venda, Rigoletto lo ve y, tras llegar corriendo a su casa, se da cuenta del engaño y recuerda la maldición.

Segundo acto

El segundo acto se abre en un salón del palacio ducal. El duque muestra una gran agitación: tras volver a la casa de Gilda, la ha encontrado desierta. Contrariado, jura venganza, aunque, al recordarla, muestra cierta ternura. Llegan Marullo, Ceprano, Borsa y los demás cortesanos, que cuentan la aventura nocturna: el duque se entera así de que Gilda se encuentra en el palacio y, para sorpresa de todos, sale apresuradamente. A continuación entra Rigoletto, que trata de ocultar la preocupación que lo atormenta y, nervioso, observa a su alrededor. Un paje viene a buscar al duque por orden de la duquesa, pero los cortesanos le dicen que se encuentra ocupado. Cuando se da cuenta de que la ocupación del duque es, en realidad, su hija Gilda, Rigoletto pierde el control: enfurecido, se lanza contra la puerta, grita e imprecas, pero al final implora a los cortesanos que le devuelvan a su hija. Gilda llega para encontrarse con su padre y le confiesa que ha perdido el honor, contándole cómo había conocido al supuesto Gualtier Maldè, que era en realidad el duque. Rigoletto planea su venganza.

Tercer acto

El tercer acto se traslada a la ribera derecha del río Mincio. Una posada desvencijada y, al fondo, Mantua. Es de noche y Gilda y Rigoletto se encuentran en la calle. Él le pregunta si está aún enamorada del duque, a lo que ella responde que sí. Luego le pide que observe el interior de la posada, donde su enamorado, disfrazado de oficial de caballería, pide una habitación, que le sirvan vino y canta una cancioncilla amorosa. Baja Maddalena, cortejada por el duque. Un rápido diálogo entre Sparafucile y Rigoletto permite comprender que han llegado a un acuerdo para acabar con la vida del duque. Rigoletto consuela a su hija, apesadumbrada por el comportamiento del duque con Maddalena, y le promete una venganza inminente. Ella debe irse a Verona, donde ambos se reunirán el día siguiente. Gilda se aleja y Rigoletto le da como anticipo a Sparafucile diez escudos de oro; los diez restantes se los dará cuando le entregue el cadáver del duque. Se acerca una tormenta.

El duque se va a dormir y Maddalena intenta convencer a Sparafucile, su hermano, de que no mate al joven. Gilda llega a la posada con las ropas de hombre que tendría que haber utilizado para huir a Verona y escucha, sin que la vean, el diálogo entre ambos. Maddalena sugiere a su hermano que mate al jorobado: el duque es demasiado



SINOPSIS

apuesto y está enamorada de él. Sparafucile se niega, pero se muestra dispuesto a sustituir a la víctima elegida por cualquier otro cliente de la posada, siempre que llegue antes de medianoche, que es la hora acordada con Rigoletto. Gilda pide perdón a Dios y a su padre, desea lo mejor al hombre que ama y al que está dispuesta a salvar, llama a la puerta y Sparafucile la mata. La tormenta amaina.

A medianoche, Rigoletto salda cuentas con Sparafucile y coge el saco con el cadáver para arrojarlo al río. En medio de la noche se oye la voz del duque, que se aleja cantando la misma cancioncilla de antes. Rigoletto, angustiado y temiendo lo peor, rompe el saco y reconoce a Gilda que, aún viva, le cuenta lo que ha sucedido y muere con palabras de perdón. En el cielo, junto a su madre, rezará por él. Rigoletto, casi presa de la locura, cae sobre el cadáver de su

hija, reconociendo en lo que ha sucedido el efecto terrible de la maldición que había lanzado Monterone al comienzo de la ópera.



LUIS GAGO

Ha sido Subdirector y Jefe de Programas de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea de Radiodifusión, Coordinador de la Orquesta Sinfónica de RTVE y Editor del Teatro Real. Ha realizado programas de radio para la BBC y es autor de numerosos artículos y monografías, del libro Bach (1995) y de la versión española del Nuevo Diccionario Harvard de Música. Prepara habitualmente los subtítulos en castellano para la Royal Opera House, la English National Opera y el Digital Concert Hall de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Es editor y crítico de música de Revista de Libros, crítico musical de El País y codirector, junto con Tabea Zimmermann, del Festival de Música de Cámara de la Beethoven-Haus de Bonn.



EUSKALDUNA BILBAO



URTE BATERA
AÑOS CONTIGO
YEARS TOGETHER

1999 / 2024

euskalduna.eus



SYNOPSIS

First act

The action takes place in Mantua in the 16th Century. A magnificent party is being held in the ducal palace. After boasting about his own conquests to the courtier Borsa, the duke reveals that he desires a young lady whom he sees every Sunday in church, where he goes in disguise to make his conquests. In the meantime, he courts Count Ceprano's attractive wife. The hunchbacked court jester, Rigoletto, makes fun of the latter; although they laugh along, the courtiers are considering taking revenge on him and have discovered a secret to do this: Rigoletto keeps a woman hidden, who they assume is his lover. The dances begin but the party is interrupted by the arrival of Count Monterone, who is determined to avenge his daughter's honour, as she has also been seduced by the duke. Rigoletto cannot hold his tongue even in his presence and Monterone, while being dragged out of the room, curses the duke and especially Rigoletto, who is now speechless.

At night, in an alleyway, Rigoletto, wrapped in his own cloak, thinks about Monterone's curse. He encounters Sparafucile, who offers his services as a hit man. Rigoletto asks for his name and address and, when left alone, he gives

free rein to what is tormenting his life: he is deformed, unhappy, continuously being mocked and, in spite of this, he has to make others laugh. In Sparafucile he sees an opportunity to do justice for all the harassment he has suffered. The only person he can love after his wife's death is waiting for him at home: his daughter, Gilda. He is afraid that his secret will be discovered, especially by the courtiers. Meanwhile, immersed in his suspicions, he goes home and sees the duke, dressed in clothes that conceal his true identity, enter. To Gilda he pretends to be Gualtier Maldè, a poor student. He is the young man who had approached her in church and who now declares his love for her. The affair between them is interrupted by noises coming from outside. The duke leaves, helped by Giovanna, who Rigoletto had left by in charge of looking out for his daughter but has been won over by the duke with money. Gilda is elated after her encounter with the student. Outside, Marullo, Borsa and the other armed and masked courtiers arrive to abduct the hunchbacked jester's alleged lover. They make Rigoletto believe that they want to abduct Ceprano's wife. Rigoletto joins them and, masked and blindfolded, he holds the ladder for them to climb the wall. When they abduct her, Gilda loses one of her shoes. When Rigoletto

removes the blind he sees it and, after rushing into the house, he realizes the deception and remembers the curse.

Second act

The second act opens in a room in the ducal palace. The duke is deeply disturbed: when he returned to Gilda's home he found it empty. Annoyed, he swears revenge, although he shows some tenderness when he remembers her. Marullo, Ceprano, Borsa and the other courtiers arrive and tell him about their night adventure: the duke learns that Gilda is in the palace and, to everyone's surprise, he rushes off. Rigoletto enters and, trying to hide his concern and nervousness, he looks around. A page comes looking for the duke by order of the Duchess, but the courtiers tell him that he is occupied. When he realizes that the occupation is actually his daughter Gilda, Rigoletto loses control: infuriated, he throws himself against the door, ranting and raving, but he finally implores the courtiers to give him back his daughter. Gilda arrives to find her father and confesses that she has lost her honour, telling him how she met the alleged Gualtier Maldè, who was in fact the duke. Rigoletto plans his revenge.

Third act

The third act moves to the right bank of the river Mincio. A dilapidated inn and, in the background, Mantua. It is night and Gilda and Rigoletto are in the street. He asks her if she is still in love with the duke and she tells him that she is. Then he asks her to look into the inn, where her beloved, dressed as a cavalry officer, asks for a room and some wine and sings a love song. Maddalena, who is being wooed by the duke, comes down. A quick conversation between Sparafucile and Rigoletto hints at an agreement between them to end the duke's life. Rigoletto consoles his daughter, upset by the duke's behaviour with Maddalena, and promises her imminent revenge. She must go to Verona, where they will meet the next day. Gilda leaves and Rigoletto gives Sparafucile ten gold escudos as advance payment; he will give him the other ten when he delivers the duke's body. A storm is approaching.

The duke goes to sleep and Maddalena tries to convince Sparafucile, her brother, not to kill the young man. Gilda arrives at the inn wearing the men's clothes she should have used to flee to Verona and hears, without being seen, the conversation between them. Maddalena suggests her brother to kill



SYNOPSIS

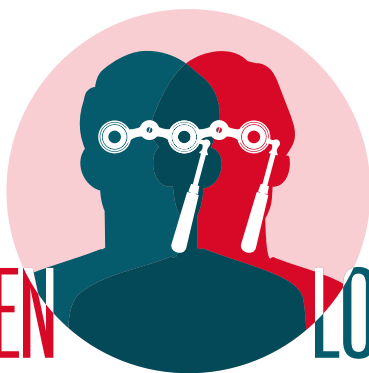
the hunchback: the duke is too handsome and she is in love with him. Sparafucile refuses, but he is willing to substitute the chosen victim with any other client of the inn, provided he arrives before midnight, which is the time agreed upon with Rigoletto. Gilda asks God and her father for forgiveness, wishes the best to the man she loves and is willing to save, knocks on the door and is killed by Sparafucile. The storm abates.

At midnight, Rigoletto settles his account with Sparafucile and takes the sack with the body to throw into the river. In the middle of the night he hears the duke's voice, singing the same song as before. Rigoletto, distraught and fearing the worst, tears the sack open and recognizes Gilda who, still alive, tells him what happened and dies with words of forgiveness. In Heaven, next to her mother, she will pray for him. Rigoletto, on the verge of madness, falls onto his daughter's body, recognizing that what has happened is the terrible effect of the curse that Monterone had launched at the beginning of the opera.



LUIS GAGO

He has been Deputy Director and Programme Manager for Radio 2 (RNE), member of the Serious Music Experts Group of the European Broadcasting Union, Coordinator of the RTVE Symphony Orchestra and Editor of Teatro Real. He has produced radio programmes for the BBC and is the author of numerous articles and monographs, the book *Bach* (1995) and the Spanish version of the *New Harvard Dictionary of Music*. He usually prepares the subtitles in Spanish for the Royal Opera House, the English National Opera and the Digital Concert Hall of the Berlin Philharmonic Orchestra. He is an editor and music critic for *Revista de Libros*, music critic for *El País* and co-director, together with Tabea Zimmermann, of the Chamber Music Festival of the Beethoven-Haus in Bonn.



OPERAREN ONENA, PARTEKATU AHAL IZATEA

LO MEJOR DE LA ÓPERA, PODER COMPARTIRLA

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.

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.

Nola?

¿Cómo funciona?

- 1** Bazkide berri babesteaz batera, **ABAO ENBAXADORE** bihurtuko zara.
 - 2** Biok % 10eko deskontua izango duzue lehen Denboraldiko abonamenduen 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.
- 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 merezi dugu. Parteka dezagun.
Nos merecemos más ópera. Compartámosla.

abao.org

ABAO | BILBAO
OPERA

LA MIRADA DEFORMADA

«Vosotros me hicisteis perverso y me vengo de vosotros. Pero no es vivir mezclar la hiel en el vino con que los otros se embriagan, pasar por un genio maléfico en los festines, turbar la dicha de los que gozan, desear el mal ajeno y guardar y esconder tras burlona sonrisa un odio eterno que me envenena el corazón». Estas palabras de Triboulet, protagonista de *Le roi s'amuse* de Víctor Hugo, génesis de *Rigoletto*, podrían ser también las de Ricardo III. No en vano tanto Hugo como Verdi amaban a Shakespeare. Rey y bufón unidos por sus respectivas deformidades físicas, pero sobre todo por la mental, esa que deforma la mirada de ambos impidiéndoles ver más allá de su propio odio. Un bufón que anhela el poder de un rey para vengarse de sus enemigos y un rey que se comporta como un bufón para trivializar el aniquilamiento de los suyos. El triste bufón exclama como un aullido *«Non poter altro che ridere...»*. Y uno desearía poder confortarlo, porque *Rigoletto*, a diferencia del monarca, aún está al alcance de la compasión. Es vulnerable una vez que se desprende de la máscara tras la que se esconde en la fiesta sin fin de su poderoso patrón.

«No, la risa no es indigna —le diría Gógol intentando calmarlo—. Indigna lo tenebroso, mientras que la risa es luz. Las burlas son lo que más temen incluso los que nada temen en el mundo».

«Che temete padre mio?», le pregunta Gilda al ver a su padre tan profundamente afligido. Pero cómo puede un padre explicarle a su hija que su obsesivo temor es que ella padezca los estragos de un mundo tenebroso en el que él mismo es víctima pero también victimario. *«Rapitela»*, aconseja implacable el bufón al duque cuando este muestra su deseo por la mujer de Ceprano. Salvaje al burlarse de Monterone cuando este irrumpe en la fiesta del duque a reclamar el honor de su hija. Ay, el honor, que nunca es compasión por la mujer agredida, sino detonante de la *vendetta*, palabra que resuena tanto como *maledizione*, para que la rueda de la violencia nunca se detenga.

Todo se reduce al poder y el poder lo reduce todo porque nada hay más simple que el poder. Crece proporcional el anhelo por conseguirlo y el temor por

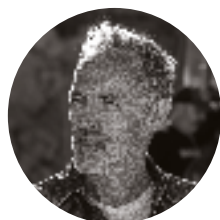
perderlo. Todo no es suficiente. El abuso se replica en todos los estratos sociales. Se vuelve obsesión ascender hacia la inalcanzable cúspide desde la que llegan las celestiales melodías de los poderosos: «*Questa o quella per me pari sono...*». Nada que hacer. Somos intercambiables. Les damos igual. Y cuanto más bella es la música tanto más nos recuerda que no formamos parte de los elegidos. Rigoletto se revuelve contra su poderoso y bello patrón, contra su corte, contra la naturaleza alevosa que lo ha desprovisto de encanto y, en medio de la oscuridad de esta noche perpetua, omite su odio: «*Se iniquo son, per cagion vostra è solo*». Pero no es verdad, Rigoletto. Otros insignes deformes, Quasimodo, Gwynplaine o El hombre elefante podrían rebatirte con palabras de Sartre: «*Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que nosotros hacemos de nosotros mismos con eso que han hecho de nosotros*».

Y el bufón tiene la prueba en casa: su hija Gilda, condenada a ser *fiore immaculato* el resto de su vida. Portadora del inocente candor al que Rigoletto se amarra para no ser definitivamente tragado por la oscuridad. La hija hace cuanto puede por amar al padre. Incluso cuando este le niega una y otra vez conocer su identidad. Ella, haciendo gala de amorosa paciencia, enfrenta los violentos modos con los que Rigoletto cierra todo acceso a la información. Gilda necesita saber quién es.

Esa misma naturaleza que Rigoletto maldice se abre paso en el pecho de esta mujer joven. Gilda ama de forma natural. Y terminará amando con el mismo empeño desesperado de Antígona, pues, con pleno conocimiento de causa sobre la traición de su amado, elegirá inmolarse para salvarlo. Y este sacrificio de amor, como cualquier otro sacrificio, se convierte en un acto de desobediencia, un acto político. El amor es la auténtica revolución. Solo los deformes mentales contemplan la bondad como algo débil y risible.

Se apagará el efímero fulgor con el que Gilda ilumina la noche tenebrosa de esta oscurísima ópera que lleva el nombre que su padre le niega. Y aún resonará el grito desesperado del bufón al que responderá como una burla el eco brillante y falso de la «*Donna è mobile*». Cómo no sentir compasión por un padre que aúlla como Lear asido al cadáver de su joven hija... Pero mi corazón está con ella. Solo miradas como la de Gilda pueden iluminar el mundo.

Y este sacrificio de amor, como cualquier otro sacrificio, se convierte en un acto de desobediencia, un acto político.



MIGUEL DEL ARCO

Es director de escena de *Rigoletto*

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

Arreta pertsonalizatua

Besaulkirik onenen
hautaketa eta erreserba

Prezio bereziak,
denboraldia 274 €-tik gora

Bisitak backstage-ra

Material eskusiboak

Hitzaldi espezializatuak

**Denboraldi honetan, egin
zaitez bazkide. BIZI EZAZU
opera ABAOrekin.**

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

Atención personalizada

Elección y reserva de las
mejores butacas

Precios especiales, desde
274€/temporada

Visitas al backstage

Materiales exclusivos

Asistencia a charlas
especializadas

**Esta Temporada, hazte socio.
VIVE la ópera con ABAO.**



Descubre todas
las ventajas

Ezagut abantaila
guzutiak

ABAO | BILBAO
OPERA

NOTE O BELLE O BRUTTE: HACER JUSTICIA A RIGOLETTO



Dibujo incluido al comienzo de la primera edición de *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, fuente de inspiración del libreto de *Rigoletto*, publicada en París en 1832.

En diciembre de 1850, Giuseppe Verdi se sentía profundamente frustrado. Una nueva ópera que estaba componiendo para el Teatro La Fenice de Venecia se vio interrumpida por las autoridades, que echaron la culpa a la “*ributtante immoralità ed oscena trivialità*” (“repulsiva inmoralidad y obscena trivialidad”) del libreto, titulado provisionalmente *La maledizione*. Su argumento, basado en la obra teatral *Le roi s'amuse*, de Victor Hugo, abordaba temas como la violación, la prostitución y un intento de regicidio, todo lo cual quedaba generalmente vedado en los escenarios italianos de mediados del siglo XIX. Además, estaba claro que el retrato de un jefe de Estado (el rey de Francia, nada menos) como un libertino mujeriego habría de toparse con la oposición de la censura impuesta por el gobierno autoritario de Lombardía-Venecia, uno de los Estados italianos controlados por el Imperio Austríaco antes de la unificación de Italia. Los cambios que exigían los censores eran

tales que destruían la esencia de la trama tal como la conocemos en la actualidad: el término *maledizione* tenía que desaparecer del título de la ópera, y de la totalidad del argumento, el rey no podía ser un rey, la deformidad física del bufón tenía que suprimirse y el cuerpo de Gilda no podía meterse dentro de un saco.

El libretista de Verdi, Francesco Maria Piave, se apresuró a esbozar un libreto profusamente revisado, titulado *Il duca di Vendome*, que satisfaría esos requisitos, pero el compositor lo rechazó de plano. El 14 de diciembre, en una carta a Carlo Marzari, sobrentendente del Teatro La Fenice, explicó que los aspectos del argumento que querían suprimir los censores eran esenciales: “*Scelsi appunto questo sogetto per tutte queste qualità, e questi tratti originali, se si tolgono, io non posso più farvi musica. Se mi si dirà che le mie note possono stare anche con questo dramma, io rispondo che non comprendo queste ragioni, e dico francamente che le mie note o belle o brutte che siano non le scrivo mai a caso e che procuro sempre di darvi un carattere*” (“Elegí justamente este tema por estas estas cualidades, y si se suprimen estos rasgos originales, yo ya no puedo escribir música para él. Si se me dice que mis notas pueden utilizarse también con este drama, yo respondo que no comprendo estas razones, y digo francamente que mis notas, ya sean bonitas o feas, no las escribo jamás al azar y que siempre procuro imprimirles un carácter”). A finales de diciembre se alcanzó por fin un compromiso, que dio lugar a la creación de la ópera con el título de *Rigoletto*; su estreno mundial se celebró en La Fenice el 11 de marzo de 1851 y fue un éxito espectacular. La ópera adquirió fama internacional

muy rápidamente, convirtiéndose en una de las óperas de Verdi con un éxito más duradero, y la primera de tres óperas, compuestas consecutivamente, que forman la conocida como *trilogia popolare* (una expresión jamás utilizada o refrendada por Verdi, que suele usarse de forma colectiva para referirse a *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata*). Por lo que se refiere a la censura de *Rigoletto*, no terminó con el estreno de la ópera; más adelante veremos cómo el texto se modificó de diferentes maneras más allá del control del compositor según fue estrenándose la ópera en diferentes Estados italianos antes de la unificación de Italia.



Cartel anunciador del estreno de *Rigoletto* el 11 de marzo de 1851 en el Teatro La Fenice de Venecia. En la misma velada se representó el “gran ballet fantástico” *Faust*.

Lo cierto es que el libreto, incluso tal y como Verdi accedió a ponerle música, es el resultado de un compromiso y difiere significativamente de la obra teatral de Victor Hugo que sirvió de estímulo inicial para la ópera: a saber, la ambientación cambió de la corte real de Francia a la Mantua del siglo XIII; en consecuencia, el rey se convirtió en un duque; y el nombre del bufón cambió de Triboletto a Rigoletto. Se necesitaron pequeñas modificaciones adicionales según fue acercándose la fecha del estreno. Un ejemplo interesante y ya familiar puede

encontrarse al comienzo del tercer acto, cuando llega el Duque a la posada de Sparafucile para tener una cita con Maddalena, la hermana emancipada del sicario. Aquí, en el texto no censurado que, afortunadamente, seguimos escuchando actualmente en la mayoría de las producciones de la ópera, el Duque le pide a Sparafucile “*tua sorella e del vino*” (“tu hermana y un poco de vino”). El texto censurado, sin embargo, transmite una petición menos directa: “*una stanza e del vino*” (“una habitación y un poco de vino”). El texto correcto, transmitido únicamente en el manuscrito autógrafo de Verdi, no se ha redescubierto y reinstaurado hasta hace pocas décadas, tras la publicación de la edición crítica preparada por Martin Chusid en 1983.

A pesar de los cambios en pequeños detalles como este, Verdi consiguió preservar los elementos esenciales de la trama. La *maledizione*, la deformidad y el saco se mantuvieron, y el maestro,



Primeros compases del Preludio de *Rigoletto*.

intransigente y pragmático al mismo tiempo, quedó finalmente satisfecho de que la “*tinta musicale*” que había imaginado para esta ópera no se viera afectada por la censura.

Si Verdi insistió en preservar los elementos esenciales, está claro que no lo hizo así por pura cabezonería. De hecho, sus referencias al “*carattere*” y a la “*tinta musicale*” en la carta a Marzari son manifestaciones esenciales del propósito de Verdi de componer música que estuviera concebida únicamente para un tema, unos personajes, unas situaciones dramáticas y unos sentimientos determinados. En ningún lugar puede percibirse esto con mayor claridad que en las notas con que se abre la ópera: puede que *Rigoletto* no se titule *La maledizione*, pero el tema de la maldición, crucial para el drama, se presenta audazmente en términos musicales en los primeros compases del preludio orquestal, con ominosas notas repetidas en un ritmo con puntillos que toca el metal al unísono. Esas notas son las mismas con que *Rigoletto* recuerda la maldición de Monterone en diversos momentos de la ópera, desde su solitario “*Quel vecchio maledivami*” que canta en dos ocasiones, enmarcando su encuentro con Sparafucile, hasta las manifestaciones mucho más dramáticas de “*la maledizione*” en la conclusión del primer acto (cuando se da cuenta de que Gilda ha sido raptada) y al final mismo de la ópera. Resulta perfectamente coherente, por tanto, que Verdi accediera al cambio de título, época y ubicación, al tiempo que insistió en que se conservara en la trama la maldición de Monterone; esa maldición se halla incrustada en la música y sin ella resultaría imposible

comprender los pasajes musicales mencionados más arriba. Como Verdi había escrito a Piave el 3 de junio de 1850, cuando la gestación de la ópera se encontraba aún en sus estadios iniciales: *“Ti ripeto che tutto il sogetto sta in quella maledizione, che diventa anche morale. Un infelice padre che piange l'onore tolto alla sua figlia, deriso da un buffone di corte che il padre maledice, e questa maledizione coglie in una maniera spaventosa il buffone, mi sembra morale e grande, al sommo grande”* (“Te repito que todo el tema radica en esa maldición, que pasa a ser también moral. Un padre infeliz que llora por el honor arrebatado a su hija, del que se burla un bufón de corte a quien el padre maldice, y esta maldición afecta al bufón de una manera terrible: me parece moral y grande, sumamente grande”).

Podría pensarse que la maldición y su motivo musical asociado, que enmarca literalmente la ópera desde un punto de vista tanto motivico como tonal (la ópera comienza y termina en Do menor), son representativos de una partitura uniformemente sombría. Pero ese no es precisamente el caso. A pesar de su tema oscuro, incluso truculento, *Rigoletto* es una ópera de contrastes sorprendentes. Así, por ejemplo, la escena inicial de la fiesta contiene algunos momentos alegres e incluso abiertamente cómicos: la balada inicial del Duque, *“Questa o quella per me pari sono”*, es una declaración exuberante (y, sin embargo, perturbadora) del libertinismo y de la eficaz personalidad del aristócrata, así como un equivalente apropiado de la *canzone* misógina que canta al comienzo del tercer acto (la abrumadoramente famosa *“La donna è mobile”*). Cuando

el Conde corteja a continuación a la Condesa de Ceprano, lo hace sobre un minuetto citado del *Don Giovanni* de Mozart (un pasaje musical muy querido de Verdi; su uso aquí bien podría ser un indicador musical de que el Duque es un mujeriego en serie): la entrada de Rigoletto, en la que el bufón se mofa de Ceprano, se encuentra también imbuida de elementos cómicos. Es probable que todos estos elementos despierten muchas sonrisas y, posiblemente, algunas risas entre el público. Junto con la música de danza que domina gran parte de esta escena, estos aspectos del comienzo de la ópera refuerzan enormemente la fuerza dramática de la aparición de Monterone, su arresto y la maldición con los que se cierra este primer cuadro.



Comienzo de la paráfrasis para piano de Franz Liszt del cuarteto *“Bella figlia dell'amore”*, del tercer acto de *Rigoletto*.

No hay duda de que la demostración más extraordinaria de los contrastes musicales y dramáticos de la ópera se halla en el famoso cuarteto del tercer acto, en el

que el Duque persigue a Maddalena mientras que Gilda y Rigoletto, sin ser vistos, observan el interior de la taberna de Sparafucile a través de una rendija que hay en la pared. En ese momento, cada personaje se encuentra asociado con un material musical único, transmitiendo y combinando emociones diferentes dentro de una sabia textura contrapuntística: la atractiva melodía del Duque ocupa el centro del escenario; la respuesta de Maddalena es juguetona y confiada, con un motivo en semicorcheas que tiene en cuenta la rápida pronunciación de las palabras (un guiño al lenguaje de la *opera buffa*); el dolor de Gilda se expresa con una quejumbrosa línea descendente; y Rigoletto va lanzando sus frases cargadas de duros reproches, casi como si fueran habladas. Resulta extraordinario ver cómo estas ideas musicales diferentes coexisten en una sola sección lírica, y resulta incluso más notable que cada línea sea un microcosmos del personaje con el que se encuentra asociada. Así, la línea del Duque resuena con la elegancia, insincera pero refinada, de “*È il sol dell’anima*”, el seductor *cantabile* de su dúo con Gilda; el dolor de ella, es, en cierto modo, una extensión de su dúo con Rigoletto al final del segundo acto, “*Tutte le feste al tempio*”; y los gestos declamatorios de Rigoletto evocan su poderoso monólogo del primer acto, “*Pari siamo*”. Así, el cuarteto demuestra algo que puede predicarse de toda la ópera: la coexistencia de poderosos contrastes dramáticos y musicales, por un lado, y una sensación de coherencia a gran escala sin precedentes, por otra.

Comparada con algunas de las óperas más corales de Verdi de la década de 1840, *Rigoletto* sobresale por la intimidad

y por la sensación de aislamiento y soledad que impregna muchas de sus escenas. La fiesta al comienzo es la única escena multitudinaria de toda la partitura; en otros momentos, el coro interviene tan solo brevemente, poniendo de relieve la sección final del aria de Gilda, “*Caro nome*”, interactuando con Rigoletto (tanto en el dramático final del primer acto como durante su aria en el segundo) y tarareando repetidamente una inquietante figura cromática durante la escena de la tormenta. Rigoletto se encuentra con frecuencia solo: reflexionando sobre la maldición de regreso a su casa desde la fiesta, cavilando sobre su condición después del encuentro con Sparafucile (“*Pari siamo!...*”), y recreándose en su esperanza engañosa de venganza mientras espera a que Sparafucile le entregue el cuerpo sin vida del Duque (“*Della vendetta alfin giunse l’istante!*”). Ninguno de estos episodios da lugar a un aria formal; se trata de soliloquios que, sin embargo, se encuentran íntimamente conectados con el contexto circundante. Merece la pena señalar que “*Pari siamo!...*” no es un solo autosuficiente para el personaje protagonista, sino parte de un gran “número” que el propio Verdi etiquetó como “*Scena e duetto*”, poniendo de relieve que el pasaje es una introducción al primer dúo padre-hija. La tradición que ha hecho que el barítono añada un Sol agudo en las palabras “*é follia*” es una concesión al virtuosismo que podría oscurecer la sensación de continuidad que Verdi estaba intentando conseguir. Otros personajes tienen también sus propios momentos de aislamiento: Gilda, que vive confinada dentro de las cuatro paredes de su casa, se encuentra sola para su aria “*Gualtier Maldè . . . Caro*

nome che il mio cor”, una expresión de pureza por antonomasia que se logra con medios musicales muy sencillos; las frases iniciales consisten enteramente en escalas descendentes cantadas sobre figuras con puntillo. E incluso el enormemente sociable Duque está solo al comienzo del segundo acto, donde en un aria casi nos convence (y quizás lo haga incluso a sí mismo) que sus sentimientos por Gilda son sinceros. Es uno de esos momentos de redención que experimentan la mayoría de los villanos verdianos, lo que nos recuerda las complejidades y contradicciones de la condición humana.



Cubierta del libreto de *Rigoletto* impreso con motivo del estreno en el Teatro La Fenice de Venecia en 1851.

El aria del Duque en el segundo acto constituye también un recordatorio de que Verdi seguía operando dentro de las convenciones establecidas por sus

predecesores en la primera parte del siglo, con Gioachino Rossini al frente de todos. El número se encuentra nitidamente articulado en cuatro partes: un recitativo inicial (*“Ella mi fu rapita!”*), un *cantabile* lento (*“Parmi veder le lagrime”*), un movimiento central con la participación del coro (*“Scorrendo uniti remota via”*) y una *cabaletta* conclusiva (*“Possente amor mi chiama”*). Este tipo de esquema formal, que suele conocerse actualmente con el nombre de *solita forma*, tomando prestada una expresión del crítico de mediados del siglo XIX Abramo Basevi, se adecua bien a un gobernante absoluto imbuido de los privilegios y las injusticias del *ancien regime*, y constituye un regreso al orden tras los frenéticos acontecimientos con los que se cierra el acto anterior. Pero en los dúos del primer y el segundo acto –dos para Gilda y Rigoletto, y uno para Gilda y el Duque– puede observarse una deuda análoga con los procedimientos del *primo Ottocento*. En otros sentidos, sin embargo, *Rigoletto* sobresale por su flexibilidad y libertad formales, un aspecto en el que podría decirse que esta ópera es más progresiva que las dos que le siguieron en la producción de Verdi (*Il trovatore* y *La traviata*). Ya se ha hecho mención de los soliloquios de Rigoletto; y su extensa aria en el segundo acto, si bien más estructurada, es sorprendentemente original en su organización formal, que está informada más por el paso de un estado emocional a otro que por las normas convencionales de la estructura musical. Y el dúo final, en el que la moribunda Gilda se ve a sí misma reuniéndose con su madre en el cielo, avanza rápidamente, sin apenas una sola concesión a la subdivisión convencional en *cantabile* y *cabaletta*;

su música, como el cuerpo de Gilda, se desintegra en las últimas palabras de la joven. Aquí puede observarse otro típico rasgo verdiano: la búsqueda de economía y concisión dramáticas. Un motivo por el que *Rigoletto* nos deja sin aliento es porque es una obra rebotante de acción; el furtivo encuentro nocturno entre Rigoletto y Sparafucile, o el ruidoso coro de los *cortigiani* cuando raptan a Gilda, transmiten una sensación de premura e inevitabilidad; en ambos casos, parece que no haya un solo segundo que perder. Incluso muchos momentos líricos se encuentran habitados por gestos musicales y visibles que los unen o los funden con partes más activas del drama. Piénsese en cómo “*Caro nome*” de Gilda no finaliza con la cadencia, sino que se enlaza con un fundido cruzado con la entrada de los cortesanos que

admiran su belleza y traman su rapto justo mientras ella reexpone la melodía inicial de su aria. La única pieza cerrada asignada a la *prima donna* no va seguida simplemente, por tanto, de acción; se encuentra incrustada dentro de la acción y su duración queda justificada y se ve constreñida por los fatídicos acontecimientos que la preceden y que la siguen.

Hasta ahora la historia podría entenderse como un relato de éxito, en el que se reconciliaron el pragmatismo y la integridad artística para crear una obra maestra y llevarla al escenario a pesar de las dificultades aparentemente insuperables con las autoridades. Fue un esfuerzo que mereció la pena y que regaló al mundo de la ópera una de sus obras más amadas de un modo imperecedero. Pero no debería incurrirse en el error de pensar que las tribulaciones teatrales y musicales de *Rigoletto* finalizaron con su estreno. Inevitablemente, con el éxito llegaron las alteraciones y algunos enfoques interpretativos que quedaban muy lejos del control del compositor. Y aquí tenemos que volver a ocuparnos del tema de la censura. Ya hemos visto cómo el cambio de título y la transposición de la trama de la corte francesa a Mantua, con el rey transformado en un duque, había convencido a las autoridades venecianas para conceder un *nihil obstat* a la obra. Pero cuando la ópera empezó a circular por otros lugares en Italia, surgieron otras dificultades. En el curso de tan solo unos pocos años aparecieron tres versiones con títulos diferentes y nuevas ubicaciones y épocas: en Roma, en el otoño de 1851, *Rigoletto* se representó como *Viscardello*, ambientada



Cubierta del libreto impreso de *Viscardello*, el nombre de la versión censurada con que se representó *Rigoletto* en el Teatro Argentina de Roma en otoño de 1851.

en Boston; en el Teatro Nuovo de Nápoles se ofreció en 1853 como *La figlia di Perth*, con un argumento basado libremente en *The Fair Maid of Perth* de Walter Scott; y en 1855, de nuevo en Nápoles, pero en el Teatro San Carlo, se representó como *Lionello*, ambientada en Verona. Las dos últimas versiones fueron preparadas por Emanuele Bardare, que había colaborado con Verdi en el libreto para *Il trovatore* tras la muerte de Salvatore Cammarano. Las innumerables alteraciones que aparecen en estas versiones han sido examinadas en diversos estudios (especialmente por parte de Mario Lavagetto y Martin Chusid). Una lectura detallada de algunos pasajes escogidos de *Viscardello*, sin embargo, arroja luz sobre el poder transformador de la censura, mostrando hasta qué punto un argumento podía desfigurarse sin cambiar su estructura global y, por tanto, sin que se alterara la música.

Cabe muy bien imaginar que los temas morales y religiosos de *Rigoletto* preocuparan a las autoridades eclesiásticas de los Estados Pontificios, empezando por la abierta apología de la infidelidad en “*Questa o quella per me pari sono*” del Duque en el primer acto y, como es notorio, en “*La donna è mobile*” al comienzo del tercero. En “*Questa o quella*”, el Duque explica en todo detalle su arquetípico libertinismo:

*Questa o quella per me pari sono
 A quant'altre d'intorno mi vedo;
 Del mio core l'impero non cedo
 Meglio ad una che ad altra beltà.
 La costoro avvenenza è tal dono
 Di che il fato ne infiora la vita;
 Soggi questa mi torna gradita,
 Forse un'altra doman lo sarà.
 La costanza, tiranna del core,
 Detestiamo qual morbo crudele,
 Sol chi vuole si serbi fedele,
 Non v'ha amor, se non v'è libertà.
 De' mariti il geloso furore,
 Degli amanti le smanie derido;
 Anco d'Argo i cent'occhi disfido
 Se mi punge una qualche beltà.*

Esta o aquella para mí son iguales
 a cuantas veo a mi alrededor;
 no cedo el mando de mi corazón
 más a una que a otra belleza.
 Su hermosura es como un don
 con el que el destino nos alegra la vida;
 si hoy me agrada esta,
 será otra quizá quien lo haga mañana.
 Tirana del corazón, detestamos
 la constancia cual enfermedad cruel
 manténgase fiel sólo quien lo quiera:
 no hay amor si no hay libertad.
 Me río del furor celoso de los maridos
 y del frenesí de los amantes;
 hasta a los cien ojos de Argos desafío
 si me excita una mujer hermosa.

El mensaje es completamente diferente en *Viscardello*. El Duque está enamorado de una sola mujer con la que tiene la intención de casarse, y eso explica su indiferencia hacia el resto de las mujeres. Aunque se piensa que es infiel, él es, en realidad, fiel a su amada:

Questa o quella per me pari sono
 A quant'altre d'intorno mi vedo;
 Del mio core l'impero sol cedo
 Non ad esse ma ad altra beltà.
 La costoro avvenenza è tal dono
 Che di molti fa lieta la vita;
 Ma sol una mi torna gradita,
 Lei sol amo e mia sposa sarà.
 Altri i dolci misteri del core,
 Schiuda e sprezi qual morbo crudele,
 Mentre ognuno mi stima infedele,
 Io mi piaccio serbar fedeltà.
 Degli amanti il geloso furore,
 Degli amanti le smanie derido;
 Ch'io ben d'Argo i cent'occhi disfido
 Se mi accende una pura beltà.

Esta o aquella para mí son iguales
 a cuantas veo a mi alrededor;
 sólo cedo el mando de mi corazón
 no a ellas, sino a otra belleza.
 Su hermosura es como un don
 que alegra la vida de muchos;
 pero a mí sólo me agrada una,
 sólo la amo a ella y será mi esposa.
 Que otros desentrañen y desprecien los dulces
 misterios del corazón como una cruel enfermedad,
 mientras todos me tienen por infiel,
 a mí me gusta conservar la fidelidad.
 Desdén la furia celosa de los amantes
 y los desvaríos de los amantes;
 desafío incluso a los cien ojos de Argos
 si me inflama una belleza pura.

“La donna è mobile” se transforma, asimismo, de un modo radical. El famoso texto original, perturbadoramente misógino, dice lo siguiente:

La donna è mobile
 Qual piuma al vento,
 Muta d'accento
 E di pensiero.
 Sempre un amabile
 Leggiadro viso,
 In pianto o in riso,
 È menzognero.
 È sempre misero
 Chi a lei s'affida,
 Chi le confida
 Mal cauto il core!
 Pur mai non sentesi
 Felice appieno
 Chi su quel seno
 Non liba amore!

La mujer es voluble
 como pluma en el viento,
 cambia de palabra
 y de idea.
 Un rostro bello
 y agradable
 lloro o ría,
 es siempre mentiroso.
 ¡Siempre es desdichado
 quien se fía de ella
 y le entrega,
 incauto, su corazón!
 ¡Pero nadie se siente
 feliz del todo
 si sobre su pecho
 no bebe el amor!





Cartel anunciador de la representación de *Il trovatore* y *Viscardello* (el nuevo título de la versión censurada y corregida de *Rigoletto*) con motivo de la inauguración del nuevo teatro de Pieve di Cento en 1856.

En *Viscardello*, de nuevo, el Duque se aparta de los conceptos expresados en las primeras frases del texto. No todas las mujeres son volubles y una mujer puede que mienta “a menudo” (pero no “siempre”). Los cuatro últimos versos cambian radicalmente: la imagen de un hombre saboreando el amor sobre el pecho de una mujer se ve sustituida por una felicidad mucho más espiritual, que puede conseguirse únicamente por medio de la “fidelidad y el amor” de una mujer (presumiblemente gracias a la santidad del matrimonio):

*La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento
E di pensier.
Spesso un amabile
Leggiadro viso,
In pianto o in riso,
È menzogner.
È spesso misero
Chi a lei s'affida,
Chi le confida
Mal cauto il cor!
Pure di vivere
Lieto sol crede
Chi da lei chiede
Fede ed amor.*

La mujer es voluble
como pluma en el viento,
cambia de palabra
y de idea.
A menudo un rostro
amable y hermoso,
lloro o ría,
es mentiroso.
¡Con frecuencia es desdichado
quien se fía de ella
y le entrega,
incauto, su corazón!
Y, sin embargo, sólo cree
vivir felizmente
quien reclama de ella
fidelidad y amor.

Con el Duque presentado como un ejemplo de rectitud moral, la aparición de Monterone pierde, por supuesto, gran parte de su fuerza dramática. Además, no había manera de esquivar un problema fundamental: en Venecia podía negociarse una *maledizione*, pero quedaba completamente descartada en los escenarios romanos por sus implicaciones religiosas. Las palabras originales para la entrada de Monterone se encuentran entre las más poderosas de todo el libreto y merecen ser leídas con cuidado:

Rigoletto

(al Duca contrafaciendo la voce di Monterone)
Ch'io gli parli.

(Si avanza con ridicola gravità.)

*Voi congiuraste contro noi, signore;
E noi, clementi in vero, perdonammo...
Qual vi piglia or delirio, a tutte l'ore
Di vostra figlia a reclamar l'onore?*

Monterone

(guardando Rigoletto con ira sprezzante)
*Novello insulto! Ah sì, a turbare,
Sarò vostr'orgie... verrò a gridare.
Fino a che vegga restarsi inulto
Di mia famiglia l'atroce insulto;
E se al carnefice pur mi darete.
Spettrò terribile mi rivedrete,
Portante in mano il teschio mio,
Vendetta a chiedere al mondo, a Dio.*

Duca

Non più, arrestatelo.

Rigoletto

È matto!

Borsa, Marullo, Ceprano

Quai detti!

Monterone

(al Duca e Rigoletto)
*Ah, siate entrambi voi maledetti!
Slanciare il cane a leon morente
È vile, o Duca...
(a Rigoletto)*

E tu, serpente,

*Tu che d'un padre ridi al dolore,
Sii maledetto!*

Rigoletto (da sè, colpito)

(Che sento, orrore!)

Rigoletto

(al Duque imitando la voz de Monterone)
Déjeme hablar con él.

(Se acerca con ridícula gravedad.)

*Usted conspiró contra nosotros, señor;
Y nosotros, realmente clementes, perdonamos...
¿De qué delirio es presa a todas horas
para reclamar el honor de su hija?*

Monterone

(mirando a Rigoletto con ira desdenosa)
*¡Un nuevo insulto! Ah, sí, vendré
a turbar sus orgias... vendré a gritar.
Mientras que vea que sigue quedando impune
el atroz insulto a mi familia;
y aunque me entregue al verdugo.
Volverá a verme como un espectro terrible,
llevando en la mano mi calavera,
clamando venganza al mundo y a Dios.*

Duque

Ya basta, arrestadlo.

Rigoletto

¡Está loco!

Borsa, Marullo, Ceprano

¡Qué palabras!

Monterone

(al Duque y Rigoletto)
*¡Ah, malditos seáis los dos!
Arrojar al perro sobre un león moribundo
es miserable, Duque...
(a Rigoletto)*

Y tú, víbora,

*que te ríes del dolor de un padre,
¡maldito seas!*

Rigoletto (para sí, impresionado)

(¿Qué oigo? ¡Horror!)

En *Viscardello*, Monterone (renombrado como el Conde de Mornand) se siente indignado de que el Duque haya roto la promesa de matrimonio que había hecho a su hija, pero no hay nada que apunte a que la joven haya sido deshonrada: “onore” (honor) se sustituye por “dritto” (derecho). El buen Duque, por supuesto, no es anfitrión de orgías, sino de bailes, “Dios” se convierte en “cielo” y se eliminan las incómodas referencias a la encarcelación y a un verdugo:

Viscardello

(al Duca contraffacendo la voce di Mornand)
Ch'io gli parli.

(Si avanza con comica gravità.)

*Voi pur sorgeste contro noi, signore,
E noi, clementi in vero, abbiam taciuto...
Qual vi piglia or delirio, in suon d'afflitto
Di vostra figlia reclamar il dritto?*

Mornand

(guardando Viscardello con ira sprezzante)

*Novello insulto! Ah sì, a turbare
Sarò le danze... verrò a gridare
Che alla mia figlia il senno invola
D'imen la vostra falsa parola;
E fossi in polvere pur io cangiato,
Spettro terribile vi sarò allato,
Chiedente ognora con labbro anelo
Un fulmin vindice al mondo e al cielo.*

Duca

Non più, scacciatelo.

Viscardello

È matto!

Coro

Quai detti!

Mornand

(al Duca e Viscardello)
*Sì, per voi pena dal ciel s'aspetti!
Slanciare il cane a lion morente
È vile, o Duca...
(a Viscardello)*

e tu, serpente,

*Tu che d'un padre ridi al dolore,
Trema, s'hai figli!*

Viscardello

Che sento, orrore!

Viscardello

(al Duque fingiendo la voz de Mornand)
Déjeme hablar con él.

(Se acerca con cómica gravedad.)

Usted se levantó contra nosotros, señor,
y nosotros, realmente clementes, hemos callado...
¿Qué delirio le atrapa ahora, con sonido afligido,
para reclamar el derecho de su hija?

Mornand

(mirando a Viscardello con ira desdenosa)

¡Un nuevo insulto! Ah, sí, vendré a perturbar
sus bailes... vendré a gritar
que su falsa promesa de matrimonio
está arrebatando la cordura a mi hija;
y aunque me transformara en polvo,
estaré a su lado como un espectro terrible,
pidiendo sin parar con labios ardientes
un rayo vengador al mundo y al cielo.

Duque

Ya basta, lleváoslo.

Viscardello

¡Está loco!

Coro

¡Qué palabras!

Mornand

(al Duque y Viscardello)
¡Sí, aguardemos tu castigo del cielo!
Arrojar al perro sobre un león moribundo
es miserable, Duque...
(a Viscardello)

y tú, víbora,

que te ríes del dolor de un padre,
¡tiembla, si tienes hijos!

Viscardello

¿Qué oigo? ¡Horror!



Cubierta del libreto impreso de *Clara di Perth*, el nombre de la versión censurada con que se representó *Rigoletto* en el Teatro Nuovo de Nápoles en 1853.

Otros aspectos quedan sustancialmente alterados. Sparafucile, que en *Rigoletto* es un sicario que mata a cambio de una remuneración económica, en *Viscardello* abraja un resentimiento personal contra el Duque, y por este motivo está planeando matarlo. No hay ningún dinero que cambie de manos entre él y Viscardello. La hermana de Sparafucile, Maddalena, encuentra cómo instalarse en el ámbito de la respetabilidad moral, ya que resulta ser la mujer de la que el Duque ha estado enamorado en todo momento, y luego los dos se encuentran en el escenario en el tercer acto y él se dirige a ella llamándola “*gentile vergine*”. A lo largo del libreto van cambiando muchos otros detalles: un cambio especialmente divertido es el lugar que

acoge los primeros encuentros de Gilda y el Duque. No puede sorprendernos que, para los censores romanos, la iglesia no fuera un lugar en el que tener *rendez-vous* románticos; de ahí que Gilda diga tranquilizadamente a su padre que: “*non vo’ che al parco*” (“no voy más que al parque”, en vez de “*al tempio*”, a la iglesia).

Viscardello es un texto que ofenderá ciertamente a quienes estén familiarizados con la ópera y que vean cómo buena parte de su fuerza dramática se desvanece ante sus ojos, aunque se sentirán aliviados de que probablemente (nunca digas nunca jamás) no tendrán que enfrentarse nunca a este tipo de absurdos dramáticos. Cuando Verdi supo lo que habían hecho los censores romanos, no le hizo ninguna gracia, y el 11 de octubre de 1851 escribió a su editor Ricordi: “*Anche a Roma Rigoletto è andato al diavolo! Colle alterazioni e mutilazioni ridicole che si sono fatte è impossibile qualunque esito. Il pubblico vuole interesse: gli autori fanno il possibile per trovarne: se i censori lo levano il Rigoletto non è più opera mia. Con altre parole, con altre posizioni, io non avrei fatto la musica del Rigoletto. – Nel Manifesto a Roma doveva dirsi: ‘Rigoletto, poesia e musica di Don...’ e qui il nome del Censore...*” (“¡También en Roma *Rigoletto* se ha ido al diablo! Con las ridículas alteraciones y mutilaciones que se han hecho resulta imposible éxito alguno. El público quiere interés: los autores hacen lo posible por encontrarlo en sus obras: si los censores lo eliminan, el *Rigoletto* deja de ser una ópera mía. Con otras palabras, con otras situaciones, yo no habría hecho la música del *Rigoletto*. – En el cartel de Roma debería decirse: ‘*Rigoletto, libretto*

y *música de Don...* y aquí el nombre del Censor...”). No obstante, en cuanto ejercicio de retórica, resulta notable por derecho propio. La atención al detalle con que los censores modificaron un alto porcentaje del libreto, sin que se vieran afectadas la extensión de los versos y otros aspectos que habrían requerido sustanciales modificaciones musicales, resulta ciertamente llamativo. Es asimismo reveladora la sarcástica atribución a ellos de un alto grado de la autoría por parte de Verdi y nos devuelve al punto de partida, recordándonos lo que él mismo había escrito a finales de 1850: “*le mie note o belle o brutte che siano non le scrivo mai a caso [...]*” (“mis notas, ya sean bonitas o feas, no las escribo jamás al azar”). Parece estar defendiendo, con palabras diferentes, que incluso la música ha dejado ya de ser suya.

Este podría parecer un punto idóneo con el que concluir. Pero merece la pena dedicar algunas palabras más a la música: no sólo a las “*note o belle o brutte*” que Verdi introdujo en su manuscrito autógrafo y que se publicaron (con diversos grados de exactitud) en innumerables partituras musicales, sino también a las notas convertidas en sonido, esas amadas interpretaciones a cargo de famosos cantantes, orquestas y directores por medio de las cuales muchos de nosotros hemos podido conocer y amar *Rigoletto*. Sería establecer un paralelismo exagerado e injusto afirmar que, al igual que los censores romanos desfiguraron el libreto de esta ópera cuando pergeñaron *Viscardello*, muchos músicos han hecho, *mutatis mutandis*, un flaco servicio a la obra de Verdi: en el caso de la censura, por supuesto, existía una intención



Cubierta del libreto impreso de *Lionello*, el nombre de la versión censurada con que se representó *Rigoletto* en el Teatro San Carlo de Nápoles en 1855.

deliberada de emborronar y modificar el contenido de la obra; en el caso de la interpretación musical, puede que existan malentendidos, descuidos o dependencia de partituras e información discutibles, lo que da lugar a veces a elecciones y resultados cuestionables, pero prácticamente nunca de manera intencionada o con mala fe. Aun así, la música de *Rigoletto* se ha visto afectada y, en ocasiones, ha sido víctima de su propio éxito. Ha pasado ya más de un siglo y medio desde su memorable estreno en La Fenice, y su éxito no ha disminuido un ápice. Ha viajado por el tiempo y el espacio: se ha estudiado en clases de canto y de dirección, expertos e historiadores han debatido sobre ella, se ha escuchado en todos

los rincones del globo operístico y se ha transferido a contextos tan diversos como bandas sonoras de películas, videojuegos, anuncios de televisión y tonos de llamada para teléfonos. Aunque nos ciñamos a los grandes teatros de ópera, salas de concierto y estudios de grabación, es muchísimo, por supuesto, lo que ha cambiado desde el año 1851: la técnica vocal, los instrumentos musicales, la colocación de la orquesta y las responsabilidades directoriales (por mencionar sólo algunos cambios). Y el gusto musical y las prioridades estéticas han evolucionado y seguirán evolucionando mientras *Rigoletto* viaja desde el pasado hacia el futuro a través del presente. Aun así, cabría preguntarse si –y dónde– Verdi podría trazar una línea y pedir que se suprimiera su nombre del cartel como hizo en relación con *Viscardello*.

Centrémonos en lo positivo: el número abrumador de interpretaciones grabadas a nuestro alcance suelen presentar un nivel extraordinario. Podemos oír a nuestras sopranos, tenores y barítonos predilectos, de Enrico Caruso a Leonard Warren y Lisette Oropesa, ofrecernos interpretaciones asombrosas de famosas arias, dúos y conjuntos, o de toda la ópera, con frecuencia bajo la guía de renombrados directores y acompañados por orquestas y coros punteros. La mayoría de estas interpretaciones, antiguas y nuevas, comentadas por Pablo L. Rodríguez en este mismo programa, se han hecho acreedoras de numerosos elogios y muchas han pasado a ser, con justicia, icónicas.

Sin embargo, toda interpretación o representación es el producto de

circunstancias concretas y la expresión de gustos y prioridades personales. No deberíamos sorprendernos, por ejemplo, de que en muchas representaciones de *Rigoletto* del siglo xx, la *cabaletta* “*Possente amor mi chiama*”, con la que concluye el aria del Duque del segundo acto, sea bien acertada (con la omisión de la repetición), bien suprimida por completo. Esta última manera de proceder es la consecuencia de dos factores: por un lado, existía una percepción de que la deuda contraída por Verdi con la tradición belcantista no constituía un aspecto esencial de su dramaturgia; ahora sabemos que eso es, sencillamente, una falsedad. Por otro, muchos grandes tenores no eran muy amigos de cantar esta pieza, o no estaban preparados técnicamente para hacerlo. Su supresión, sin embargo, produce una absurdez armónica, ya que la orquesta se detiene en un acorde de séptima de La mayor que, en vez de resolver adecuadamente sobre la tónica de la *cabaletta* (La mayor), se queda colgando y da paso a continuación al aria posterior de *Rigoletto*, que comienza en la tonalidad de Mi menor, que no guarda la más mínima relación con la anterior. Afortunadamente, este corte, que fue tradicional en otros tiempos, lleva ya mucho tiempo cuestionándose y hoy podemos esperar escuchar la *cabaletta* al menos una vez y, si tenemos suerte, en su integridad.

Otro aspecto de las prácticas y tradiciones interpretativas del que deberíamos cobrar conciencia cuando nos aproximamos a una representación de *Rigoletto* es el de la variación vocal. Considerada en términos generales, la variación vocal se produce cuando un



Litografía de Felice Varesi, el barítono que estrenó el papel protagonista de *Rigoletto*.

cantante cambia las notas escritas por el compositor. No frunzan el ceño, por favor: la práctica resulta tan aceptable como extendido ha estado su uso. Debido precisamente a su conexión con el mundo del *belcanto* subrayada más arriba, Verdi aceptaba y, en muchos casos, contaba con que los cantantes intervinieran en su partitura aportando variaciones a la línea vocal (especialmente en los pasajes repetidos), *puntature* (lo más característico son notas agudas añadidas para ampliar el virtuosismo vocal y la intensidad emocional) y adornos que van desde pequeños grupetos a portamentos y el empleo de la *mesa di voce*. Lo que resulta irónico es que muchos de estos cambios introducidos hace mucho tiempo por los cantantes con un espíritu de creatividad a fin de generar

emoción hayan pasado a estandarizarse, convirtiéndose en *clichés* que los públicos esperan aun cuando no sirvan especialmente bien a Verdi. Un buen ejemplo es el hábito de introducir notas agudas en el papel de Rigoletto. Como ya he mencionado más arriba, esto sucede con frecuencia al final de "*Pari siamo!*", a pesar de que cantar y mantener un Sol agudo en ese momento pone en peligro la continuidad que enlaza el soliloquio con el comienzo del dúo. Sucede también justo antes de la famosa "*Si, vendetta, tremenda vendetta*", ya que, por más que hacer que la voz ascienda hasta un Mi bemol agudo pueda resultar atléticamente emocionante, no hace más que trivializar la ambigüedad armónica y la asociación con el motivo de la *maledizione* que se consigue si se canta la nota escrita por Verdi, que es un Do. Y sucede cuando Rigoletto está a punto de arrojar al río el saco que él se piensa que contiene el cuerpo del Duque, en una búsqueda de lucimiento vocal y sentido conclusivo armónico.

En estos casos, prefiero defender que es posible que hagamos un mejor servicio a Verdi si nos mantenemos más cerca de lo que él escribió. Pero si queremos utilizar la venia del intérprete para variar la partitura, ¿por qué no intentar ser creativos y aportar adornos que no sean siempre los mismos? Esto puede hacerse, sin duda alguna, en la *cabaletta* para el Duque mencionada más arriba, donde constituye una buena práctica introducir variaciones que se adecuen bien al momento dramático (emoción, expectativa, impulso), así como a la voz del tenor en concreto que interprete el papel en esa ocasión. También puede hacerse en la famosa aria de Gilda,

para la que Verdi escribió sus propios floreos y cadencias, algunas de ellas muy elaboradas. Puede surgir un problema con esta última si insistimos en forzar a la voz de la soprano para que suba más de lo que necesita hacerlo, y en cantar las mismas variantes tradicionales, que no son de Verdi y que, sin embargo, resultan absolutamente predecibles porque se las han apropiado, sin que ello les plantee mayores problemas, varias generaciones de Gildas.

La representación de una ópera es, por supuesto, un arte creativo. Actualmente nos referimos con frecuencia a los directores de escena y a los escenógrafos o los diseñadores de vestuario como el “equipo creativo”, y no faltan buenas razones para ello. Para mí, sin embargo, resulta deseable que reconozcamos que, en la ópera, los cantantes realizan también un trabajo que es intrínsecamente creativo. Esa creatividad no debería suprimirse en nombre de una literalidad absoluta en el modo de abordar la partitura, ni de tradiciones aceptadas sin más consideraciones. Puede venir inspirada y alimentada, en cambio, por algunas de esas tradiciones y también por lo que

seguimos aprendiendo sobre Verdi cada vez que nos enfrentamos a su música, especialmente ahora que podemos confiar en ediciones críticas fiables de sus partituras y que contamos con numerosos testimonios históricos en relación con las prácticas interpretativas de su propio tiempo. Mi deseo, siempre que asisto personalmente a una representación de *Rigoletto*, es el mismo deseo que me gustaría hacer extensivo al maravilloso público de ABAO Bilbao Ópera cuando se dispongan a disfrutar de estas funciones: que ojalá que nos sintamos no sólo felices tras asistir a una representación de gran calidad, sino también emocionados y sorprendidos por la presencia de algunas novedades. Y ojalá que esas novedades sean tales como para que Verdi se hubiera sentido orgulloso de ver su nombre impreso en el cartel.



FRANCESCO IZZO

Es catedrático de Música en la Universidad de Southampton. Es el Editor General de la edición crítica de *The Works of Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press y Ricordi) y Director Científico del Festival Verdi de Parma. Ha publicado extensamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es autor de *Laughter between Two Revolutions. Opera buffa in Italy, 1831-1848* (Rochester, University of Rochester Press, 2013).

TERCETO CONCERTANTE DRAMATURGO - POETA - MÚSICO

*" EL PODER POLÍTICO ES UNA FUERZA CORRUPTORA
Y PARÁSITA QUE SE COMPLACE EN EL ABUSO Y EN LA
HUMILLACIÓN DE LOS DÉBILES ... "*

Así, sobre papel albo, dejó plasmado en septiembre de 2001 en un artículo literario en relación con *Rigoletto*, el escritor miembro de la RAE y Premio Príncipe de Asturias de la Letras en 2013, **Antonio Muñoz Molina**. Apasionado por la música llamada clásica, con especial énfasis hacia la ópera.

No solo dicho pensamiento ético pudiere tener valor especialmente en la actualidad, sino que además, es de perfecto encuadre para analizar en las siguientes líneas, el entramado literal y musical de este *melodramma* en tres actos, estrenado en el veneciano teatro La Fenice el 11 de marzo de 1851 dentro de los acontecimientos festivos del afamado carnaval véneto.

La Historia, irreductible notario en la verdad sobre el tiempo pasado, puso en el mismo siglo a tres importantes adalides de la cultura europea, a saber: el dramaturgo francés **Victor Hugo** (1802/1885), el poeta/dramaturgo/libretista italiano **Francesco Maria Piave** (1810/1876) y el paduano nacido en el villorrio de Le Roncole bautizado como **Giuseppe Fortunino Francesco Verdi** (1813/1901). En las décadas de los años 30, 50 y 40 de sus respectivas vidas concertaron un pletórico terceto de arte para ofrecer a su generación y a las que hemos seguido, el regalo de la impactante ópera que es *Rigoletto*.

El drama romántico suspendido y prohibido

Víctor Marie Hugo, el eminente escritor nacido en Besançon que vivió el esplendor del Siglo de las Luces parisino, en su afán vital no mantuvo, que digamos, una conducta acomodaticia con el poder cuasi absolutista reinante en Francia por aquel entonces y fueron varios los desencuentros que mantuvo con la rigidez política establecida reinando el recién instaurado Luis Felipe I de la casa de Orleans. Cuando escribe su pieza de teatro **Le roi s'amuse** (*El rey se divierte*), en formato de drama romántico en cinco actos, pone en solfa la vida licenciosa como depredador femenino, del monarca francés Francisco I de la casa Valois-Angulema (a quien en Pavía nuestros Tercios le zurraron bien la badana) preconizando el tiranicidio del monarca.

El drama de Hugo se desarrolla en un año indeterminado de la década de 1520 en el Palacio del Louvre y se estrena en París el 22 de noviembre de 1832. Al día siguiente, 23, el director de escena del *Teâtre Frances*, monsieur Jouslin de la Salle, recibe a las diez y media de la mañana el mandato del ministro de la policía ordenando, a nivel privado de su autoridad, la suspensión de todas las siguientes representaciones al entender que, *"Le travail est immoral"*. Protesta el dramaturgo en modo airado -lo que casi le cuesta ser llevado preso- alegando que tal decisión política era un atentado contra la libertad de expresión que consagraba la Constitución de entonces, conocida por *La Carta*, la cual además, prohibía la censura previa. Tal fue el revuelo que lo que en inicio fue

una decisión ministerial de suspensión adoptada a modo particular, se convirtió en una prohibición en virtud de una institucional orden ministerial del día 24, ordenando además, la destrucción de todos los carteles que publicitaban la obra. Entonces Víctor Hugo tenía 30 años, forjados con el potente espíritu liberal de La Ilustración.

La censura del libreto

Cuando Verdi conoció lo que le había acontecido a Hugo con el estreno en París de la obra *Le roi s'amuse* se interesó en leerla y encontró en ella materia suficiente -con el necesario cuajo- para poner música sobre semejante drama, si bien era consciente de que para su adaptación a la lírica tendría que recurrir a su afamado libretista Francesco Maria Piave (con quien ya había trabajado en *Ernani* y luego lo haría en *La Traviata*), al entender que se encontraba ante *"el asunto más sensacional y, acaso, el mayor drama de los tiempos modernos, pues Triboulet es una creación digna de Shakespeare"*. Ahí estaba el germen de

El drama de Hugo se desarrolla en un año indeterminado de la década de 1520 en el Palacio del Louvre y se estrena en París el 22 de noviembre de 1832.

su futuro *Rigoletto*. Bien es cierto que el propio Verdi tenía reticencias serias para con la cerrada censura veneciana en manos austriacas entonces, teniendo

en cuenta que el dramaturgo francés los había sufrido veinte años antes, y ahora era muy probable que se dieran parecidas circunstancias para poder solventar el encargo que el teatro de La Fenice le había hecho en la primavera de 1850 para el Carnaval del año siguiente.

Pese a la creencia en Piave de que el libreto iba a superar la censura lo cierto es que Verdi, finalizando agosto, recibe una carta de los censores exponiendo serios reparos, lo que le incomodó en gran manera, escribiendo al empresario del teatro véneto: *“Fiándome de su palabra, me puse a estudiar profundamente el asunto, de manera que rápidamente tuve en mente la idea y el tipo de música, con lo que el trabajo más duro ya ha sido realizado”*.

En el mes de diciembre Piave envía al genio de Sant’Agata una revisión del libreto primitivo, la cual había satisfecho a la censura, dados los importantes cambios, incluido el título inicial propuesto por Verdi *La Malezione*, que -ahora- se había convertido en *Il duca di Vendôme*. De soberano de Francia se había pasado a un duque, siendo el protagonismo un bufón jorobado. Verdi reacciona con pasión escribiendo al empresario de La Fenice: *“¿Un jorobado*

que canta? ¿Y por qué no? Entiendo que este personaje es externamente ridículo y deforme, en cuyo interior palpitan la pasión y el amor... De otro modo mi conciencia artística me impedirá poner música al libreto revisado”.

Antes de finalizar 1850, dados los pesantes valores artísticos y morales -ya consolidados- de Piave y de Verdi, llega el compromiso en que se aceptan casi todas las exigencias de ambos, manteniendo el argumento y los personajes sin alteración alguna, salvo los nombres con que se les identifica.

Y así se pasa:

del Palacio del Louvre al *Palazzo di Mantova*
de Francisco I al *Duca di Mantova*
de Triboulet a *Rigoletto*
de Blanche a *Gilda*
de el Señor de Saint-Vallier al *Conte di Monterone*
de Gaucher Maihet a *Gualtier Maldé*
de Saltabadil a *Sparafucile*
de Maguelonne a *Maddalena*

La genialidad verdiana

Superados los escollos censores teniendo ya en manos un libreto acorde con sus ideas previas sobre la tensión que quiere imprimir a los personajes de este drama, del 5 de febrero de 1851 Verdi, desde Sant’Agata donde residía en compañía de quien fuera luego su esposa la soprano Giuseppina Strepponi, envía a La Fenice las reducciones musicales para las voces y para los instrumentos (cuerda, aire, percusión). De tal forma mostraba su eficacia compositiva y su ilusión en la gestación de esta ópera, sobre la que ya seis meses antes había trazado las líneas maestras.

A los dos días Verdi llega a Venecia y se pone a trabajar con denuedo para terminar la instrumentalización completa y, de tal forma, poder ofrecer a la Fenice la partitura completa.

A los dos días Verdi llega a Venecia y se pone a trabajar con denuedo para terminar la instrumentalización completa y, de tal forma, poder ofrecer a la Fenice la partitura completa. Pero no solo se conformó con ello si no que, como ya empezaba a ser costumbre en él, estuvo al pie del cañón durante los ensayos, dando consejos y resolviendo dudas, tanto a los cantantes como al director de la orquesta, con quien hizo algunos ajustes en el orgánico musical. Llegó incluso a supervisar algunos cuadros escénicos. Después de tantos empeños, disgustos e intenso trabajo el **11 de marzo de 1951** **Rigoletto** se hace luz sobre el escenario y desde el foso de orquesta de La Fenice

En la famosísima “*La donna é mobile*” (balada o *canzonetta*, mejor que aria) a Verdi le pareció perfecto el texto recitado por el personaje de Francisco I en *Le roi s’amuse* y lo colocó así, con aquiescencia plena de Piave, casi literalmente en el pentagrama, buscando de tal modo una perfecta fusión entre la concepción de Hugo sobre el libertino rey y su propio entendimiento respecto a la descripción del Duque de Mantua en la segunda escena del acto III. Tal era el apego que sentía Verdi hacia esta ópera que “*La donna é mobile*” la ensayó a piano y en privado con el joven tenor del estreno Raffaele Mirate, sin prueba orquestal hasta el día anterior, en que se llevó a cabo el llamado ensayo general. En una carta que Verdi escribe a su amigo Cesarino De Sanctis, hombre de negocios a la par de compositor, al referirse a *Rigoletto* (antes de haber compuesto *Il trovatore* y *La traviata*) establece que “es mi mejor ópera en sentido absoluto”. A Piave le dice que ha realizado un “trabajo revolucionario”.

Verdi fue, como hombre de *Risorgimento* y como adalid en la lucha por la libertad del ser humano, un visionario para tiempos futuros. En su *Rigoletto* encontramos esencias que hoy día viven en nuestra sociedad. La corrupción del poder mediante el abuso de la gobernanza pública, en la conducta del Duque de Mantua. La fuerza del amor hasta ofrecer la vida propia, en Gilda. La pasión paternal que llega hasta encargar un crimen a un esbirro para salvar el honor de su hija, en *Rigoletto*. Nada de ello nos es ajeno en esta década del siglo XXI.

Pinceladas de memoria

Caudales de tinta han fluido -y fluirán- en relación con esta ópera. Cantantes, periodistas, músicos, directores de ópera, directores de escena, sociólogos, críticos, entusiastas y censores de toda laya, incluso políticos de divergentes ideologías, pero lo cierto es que para el lujo que es *Rigoletto* bien merece ser cerrado este artículo con dos situaciones, ya en tiempo pasado, de incuestionable relieve.

Verdi fue, como hombre de *Risorgimento* y como adalid en la lucha por la libertad del ser humano, un visionario para tiempos futuros.

La primera nos lleva a la vida del gran **Julián Gayarre**, que expresó, según testimonio de quien fuera su albacea testamentario, primer biógrafo e íntimo

amigo, Julio Enciso, que su casa parisina, sita en el número 2 de *rue L'Arcade*, parecía un jubileo dado el trasiego de personas que por ella aparecían, llegándole incluso, "*abundantes billetes perfumados*" durante su presencia lírica en la capital francesa de 1884 que finalizó cantando *Rigoletto*, compartiendo reparto con el señero barítono Víctor Maurel, al que hizo el comentario de "*no me tiene cuenta esta ópera porque me veo obligado a cantarla dos veces*", significando de tal forma el tener que repetir, a instancias de un público enfebrecido, su trabajo en distintos momentos de cada representación. En una de las últimas funciones el universal roncalés fue honrado con la presencia de Víctor Hugo acomodado en un proscenio del teatro en compañía de algunos de sus nietos. Al terminar la función el dramaturgo realizó una muestra de su agrado al tributarle encendidos aplausos. Ya en el camerino Gayarre estaba emocionado manifestando: "*¡Habéis visto? ¡Me ha aplaudido Víctor Hugo!*". Semejante alegría le hizo firmar por dos representaciones más.

La segunda, como recuerdo emocionado y vivido, estuvo en la voz del ciudadano italiano, nacido en Castiglione del Pepoli cerca de Bolonia, el emocionante y poderoso barítono **Leo Nucci**. Hoy dedicado con éxito a la dirección de escena. En Bilbao, gracias a ABAO Bilbao Opera se ha tenido la dicha de gozar con su voz, erizados los sentimientos de alegría, al escucharle cantar, mimetizado hasta los poros en el ultrajado bufón, momentos sublimes en "*Cortigiani, vil raza dannata*" (acto II), en "*Si, vendetta, tremenda vendetta*" y "*Quest'e un buffone, ed un potente è questo!*" (acto III). En verdad ¡sublime!



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.

bilbao museoa



Néstor Basterretxea

Diseinua eta arkitektura
Diseño y arquitectura

28/02-26/05/2024

Arte Ederren Bilboko Museoa
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Petronor 

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *RIGOLETTO* DE GIUSEPPE VERDI

La primera grabación más o menos completa de *Rigoletto* fue publicada, en 1912, por Pathé. Un registro acústico en francés, con la Orquesta de la Ópera Cómica de París en el que destaca Jean Noté como protagonista. Pero el primer registro completo se grabó en Italia, entre 1915 y 1917, con Phonotype en el Teatro San Carlo de Nápoles y el Duque de Fernando de Lucía. Siguieron dos registros acústicos realizados en el Teatro alla Scala de Milán, entre 1916 y 1917, bajo la dirección de Guglielmo Somma para Columbia y Carlo Sabajno para la Gramophone Company. En el primero destaca el tenor Giuseppe Taccani y, en el segundo, el admirable *Rigoletto* de Giuseppe Danise.

El advenimiento de la grabación eléctrica, a partir de 1925, animaría a ambas compañías a repetir sendas grabaciones con mejor calidad. Columbia contó para su nuevo registro en La Scala, realizado entre 1927 y 1930, con la insulsa dirección de Lorenzo Molajoli, aunque también con el modélico *Rigoletto* de Riccardo Stracciari. Sabajno repitió su electrizante *Rigoletto* en Gramophone, realizado entre 1927 y 1928, y en el que ahora destaca la perfección de Lina Pagliughi como Gilda.

El desarrollo de la transmisión radiofónica y la invención de la cinta magnetofónica, en los años treinta, permitió la conservación de las primeras versiones completas grabadas en vivo. Se trata de

funciones de la Metropolitan Opera de Nueva York, que arrancan en 1933 con un registro de los dos últimos actos. Le siguen dos versiones completas, de 1935 y 1939, ambas con el legendario Rigoletto de Lawrence Tibbett. Mejor la dirección de la primera con Ettore Panizza, aunque el barítono se muestra superior en la segunda. Habría más en los próximos años, pero la más memorable fue registrada, en 1945, bajo la dirección de Cesare Sodero: en ella escuchamos en su mejor momento a la Gilda de Bidù Sayão y al Duque de Jussi Björling.

De 1943 y 1944 datan los legendarios registros radiofónicos del último acto de *Rigoletto* que dirigió Arturo Toscanini en la NBC. Y en esos años también se realizaron en estudio dos importantes grabaciones en alemán y ruso. En 1944, el irregular Robert Heger dirigió en la Ópera Estatal de Berlín a un asombroso reparto del que formaban parte el tenor Helge Roswaenge y el barítono Heinrich Schlusnus. Y, en 1949, Samuil Samosud grabó la ópera de Verdi con otro reparto para el recuerdo que incluía el Rigoletto de Andréi Ivanov e Iván Kozlovski como el Duque.

De los años cincuenta es posible destacar varias grabaciones de *Rigoletto*, pero la más famosa la produjo Walter Legge para EMI en 1955. Una dirección algo rígida de Tullio Serafin sobre la que destaca Maria Callas como ideal síntesis entre la interpretación vocal belcantista y el lirismo verdiano. De ese mismo año hay que citar la dramática encarnación de Virginia Zeani, como Gilda, en el registro de la RAI bajo la batuta de Nino Sanzognò.

Quedan por debajo tanto las primeras grabaciones de RCA bajo la dirección de Renato Cellini y Jonel Perlea, de 1950 y 1956, respectivamente. Pero también el deficiente primer registro de Decca, de 1954, con Mario del Monaco como el Duque y Alberto Erede a la batuta. Mucho mejor resultó la primera grabación en estéreo del mismo sello, en 1961, con la contemplativa Gilda de Joan Sutherland. No obstante, el registro pionero en estéreo de *Rigoletto* fue realizado por Philips, en 1959, bajo la dirección de Francesco Molinari-Pradelli con el aceptable Duque de Richard Tucker.

En los años sesenta sobresalen dos grabaciones. El registro de Georg Solti para RCA, de 1963, con una dirección demasiado enfática, pero con la incisiva *morbidezza* del Duque de Alfredo Kraus. Y la grabación de Rafael Kubelik para Deutsche Grammophon, de 1964, que es una referencia absoluta. No sólo por la dirección hedonista o la *italianità* de la orquesta del Teatro alla Scala, sino también por un reparto vocal extraordinario que combina las delicias de Carlo Bergonzi como Duque, el distintivo perfil vocal de Dietrich Fischer-Dieskau como Rigoletto y la exquisita Gilda de Renata Scotto.

El número de lanzamientos discográficos de *Rigoletto* aumentó ostensiblemente en los años setenta. La década arranca con el registro de Decca, de 1971, que incluye el radiante Duque de Luciano Pavarotti. Y se cierra con otro hito: la grabación de Carlo Maria Giulini, de 1979, para Deutsche Grammophon. Un ideal juego dramático con el sonido embriagador de la Filarmónica de Viena y un reparto formado por Piero Cappuccilli,

Plácido Domingo e Ileana Cotrubas, que funciona admirablemente a pesar de sus limitaciones.

Los años ochenta pueden resumirse en tres grabaciones de otros tantos directores italianos muy diferentes. El neurótico registro para Philips de Giuseppe Sinopoli en Roma, de 1984, con un reparto irregular. La grabación boloñesa para Decca, de 1988, donde la redundante dirección de Riccardo Chailly se combinó con un reparto irrelevante a pesar de estar encabezado por Luciano Pavarotti. Y la descatalogada grabación milanesa para la antigua EMI de Riccardo Muti, de 1988, que resulta más narrativa y menos efectista que las otras dos, para la que utiliza la edición crítica de Martin Chusid y dispone de un reparto que incluye el *Rigoletto* algo rígido de Giorgio Zancanaro y la impersonal Gilda de Daniela Dessì.

Sigue en los noventa la grabación de James Levine en la Metropolitan Opera de Nueva York para Deutsche Grammophon. Un registro de 1993 con una competente dirección musical, pero con un reparto venido a menos encabezado por Luciano Pavarotti junto al impreciso *Rigoletto* de Leo Nucci. Y la segunda grabación de Muti, de 1994, ahora para Sony Classical, con una dirección musical más detallada y un reparto problemático encabezado por el *Rigoletto* envejecido de Renato Bruson.

Apenas han aparecido nuevas grabaciones de *Rigoletto* en los últimos años y la más reciente fue registrada por Dynamic, en 2021. Una dirección detallada e impulsiva de Riccardo Frizza al frente de la Orquesta del Maggio Musicale con el sólido *Rigoletto* de Luca Salsi.

En cuanto a las filmaciones de *Rigoletto*, la película de Carmine Gallone, de 1946, es un clásico. Protagonizada por un admirable Tito Gobbi y dirigida por Tullio Serafin, puede verse en YouTube. En esa misma plataforma también se encuentra la inolvidable producción en inglés de Jonathan Miller, de 1982, que se inspira en *El padrino* y convierte a *Rigoletto* en un camarero al servicio de la mafia. Menos afortunada fue la película de Jean-Pierre Ponnelle, de 1983. Un discurso visual mareante sin apenas dirección de actores, que comprobamos viendo la actuación de Luciano Pavarotti, aunque con una brillante dirección musical de Riccardo Chailly.

Hay un importante número de vídeos de funciones operísticas en DVD. Empezamos por la filmación de 1977 dirigida por James Levine, con una dirección escénica de John Dexter inspirada en las pinturas de Giorgione y con el solar Plácido Domingo como el Duque junto a la conmovedora Gilda de Ileana Cotrubas. Le sigue otra, de 1987, en la Ópera de Parma, con la *regia* de aroma renacentista de Pierluigi Samaritani y el elegante Duque de Alfredo Kraus.

La referencia en DVD la encontramos en la producción del Covent Garden de 2001. A la perturbadora dirección escénica de David McVicar se suma un reparto vocal con admirables caracterizaciones, como el aterrador *Rigoletto* de Paolo Gavanelli y la psicológica Gilda de Christine Schäfer. De la producción *kitsch* de Graham Vick, filmada en Barcelona en 2004, sobresale el *Rigoletto* de Carlos Álvarez y la delicada Gilda de Inva Mula. La decadente propuesta suiza de Gilbert

Deflo, de 2006, se salva gracias al mejor Rigoletto del irregular Leo Nucci. Y en Dresde, en 2008, la equilibrada producción de Nikolaus Lehnhoff, despunta por la Gilda de Diana Damrau y la dirección musical de Fabio Luisi.

Entre las propuestas más recientes hay más imaginación que teatro, pero también alguna sorpresa. Michael Mayer, en su producción de 2013 para el Met, traslada la trama a Las Vegas en la década de 1950 y en ella destacan Diana Damrau y Piotr Beczala junto a la trepidante dirección de Michele Mariotti. La irregular propuesta escénica de Monique Wagemakers se filmó en su reposición

de Barcelona, en 2017, e incluye el mejor Duque de Javier Camarena junto a una sólida dirección de Riccardo Frizza. El interés de la producción del Festival de Bregenz, de 2019, se limita a una monumental y circense *régie*, de Philipp Stölzl, con una gigantesca cabeza de Rigoletto. Menos atractiva es la propuesta de Davide Livermore para el Maggio Musicale de Florencia, de 2021, con Gilda trabajando en una lavandería en la Italia de los años cincuenta. Y termino destacando el excelente psicodrama de Oliver Mears de ese mismo año, en el Covent Garden de Londres, propulsado desde el foso por Antonio Pappano y con la frescura de la Gilda de Lisette Oropesa.

RIGOLETTO EN CD

Personajes: Rigoletto (barítono); Gilda (soprano); el Duque de Mantua (tenor); Sparafucile (bajo); Maddalena (contralto); Giovanna (soprano); Conde de Monterone (bajo); Marullo (barítono); Borsa (tenor); Conde dd Ceprano (bajo); Condesa de Ceprano (mezzosoprano); Un paje (mezzosoprano).

1928

Luigi Piazza; Lina Pagliughi; Tino Folgar; Salvatore Baccaloni; Vera de Cristoff; Linda Brambilla; Aristide Baracchi; Aristide Baracchi; Giuseppe Nessi; Giuseppe Menni; Linda Brambilla; Linda Brambilla. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Dir.: Carlo Sabajno. ARKADIA ©1996.

1930

Riccardo Stracciari; Mercedes Capsir; Dino Borgioli; Ernesto Dominici; Anna Masetti-Bassi; Ida Mannarini; Duilio Baronti; Aristide Baracchi; Guido Uxa; Eugenio Dall'Argine; Ida Mannarini; Anna Novi. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Dir.: Lorenzo Molajoli. AURA MUSIC ©2001.

1939

Lawrence Tibbett; Lily Pons; Jan Kiepura; Virgilio Lazzari; Helen Olheim; Thelma Votipka; Norman Cordon; George Cehanovsky; Giordano Paltrinieri; Wilfred Engelman; Pearl Besuner; Lucielle Browning. Coro y Orquesta del Metropolitan de la Metropolitan Opera de Nueva York. Dir.: Gennaro Papi. MYTO ©1992.

1945

Leonard Warren; Bidù Sayão; Jussi Björling; Norman Cordon; Martha Lipton; Thelma Votipka; William Hargrave; George Cehanovsky; Richard Manning; John Baker; Maxine Stellman; Thelma Altman. Coro y Orquesta de la Metropolitan Ópera de Nueva York. Dir.: Cesare Soderò. NAXOS ©2000.

1955

Tito Gobbi; Maria Callas; Giuseppe di Stefano; Nicola Zaccaria; Adriana Lazzarini; Giuse Gerbino; Plinio Clabassi; William Dickie; Renato Ercolani; Carlo Forti; Elvira Galassi; Luisa Mandelli. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Dir.: Tullio Serafin. WARNER CLASSICS ©2014.

1961

Cornell MacNeil; Joan Sutherland; Renato Cioni; Cesare Siepi; Stefania Malagù; Anna Di Stasio; Fernando Corena; Giuseppe Morresi; Angelo Mercuriali; Giulio Corti; Luisa Valle; Maria Fiori. Coro y Orquesta dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Dir.: Nino Sanzogno. DECCA ©1999.

1963

Robert Merrill; Anna Moffo; Alfredo Kraus; Ezio Flagello; Rosalind Elias; Anna Di Stasio; David Ward; Robert Kerns; Piero de Palma; Mario Rinaudo; Corinna Vozza. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. Dir.: Georg Solti. SONY CLASSICAL ©2015.

1964

Dietrich Fischer-Dieskau; Renata Scotto; Carlo Bergonzi; Ivo Vinco; Fiorenza Cossotto; Mirella Fiorentini; Lorenzo Testi; Virgilio Carbonari; Piero de Palma; Alfredo Giacomotti; Catarina Alda; Catarina Alda.

Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Dir.: Rafael Kubelik. DEUTSCHE GRAMMOPHON ©2005.

1971

Sherrill Milnes; Joan Sutherland; Luciano Pavarotti; Martti Talvela; Huguette Tourangeau; Gillian Knight; Clifford Grant; Christian du Plessis; Ricardo Cassinelli; John Gibbs; Kiri Te Kanawa; Josephphte Clement. Ambrosian Opera Chorus. London Symphony Orchestra. Dir.: Richard Bonyngue. DECCA ©2012.

1979

Piero Cappuccilli; Ileana Cotrubas; Plácido Domingo; Nicolai Ghiaurov; Elena Obraztsova; Hanna Schwarz; Kurt Moll; Luigi De Corato; Walter Gullino; Dirk Sagemuller; Olive Fredricks; Audrey Michael. Coro de la Wiener Staatsoper. Wiener Philharmoniker. Dir.: Carlo Maria Giulini. DEUTSCHE GRAMMOPHON ©1999.

1984

Renato Bruson; Edita Gruberova; Neil Shicoff; Robert Lloyd; Brigitte Fassbaender; Jean Rigby; Kurt Rydl; Armando Gabba; William Matteuzzi; Geoffrey Moses; Maria Grazia Pittavini; Maria Grazia Pittavini. Coro y Orquesta dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Dir.: Giuseppe Sinopoli. DECCA ©2012.

1988

Leo Nucci; June Anderson; Luciano Pavarotti; Nicolai Ghiaurov; Shirley Verrett; Vitalba Mosca; Natale de Carolis; Roberto Scaltriti; Piero de Palma; Carlo de Bortoli; Anna Caterina Antonacci; Marilena Laurenza. Coro y Orquesta del Teatro Comunale de Bologna. Dir.: Riccardo Chailly. DECCA ©2011.

1993

Vladimir Chernov; Cheryl Studer; Luciano Pavarotti; Roberto Scandiuzzi; Denyce Graves; Jane Shaulis; Ildebrando d'Arcangelo; Dwayne Croft; Paul Groves; Yanni Yannissis; Heidi Grant Murphy; Elyssa Lindner. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera. Dir.: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON ©1998.

1994

Renato Bruson; Andrea Rost; Roberto Alagna; Dimitri Kavrakos; Mariana Pentcheva; Antonella Trevisan; Giorgio Giuseppini; Silvestro Sammaritano; Ernesto Gavazzi; Antonio de Gobbi; Nicoletta Zanini; Marilena Laurenza. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Dir.: Riccardo Muti. SONY CLASSICAL ©2009.

2021

Luca Salsi; Enkeleda Kamani; Javier Camarena; Alessio Cacciamani; Caterina Piva; Valentina Corò; Roman Lyulkin; Francesco Samuele Venuti; Antonio Garés; Davide Piva; Rosalia Cid; Greta Doveri. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Riccardo Frizza. DYNAMIC ©2022.

RIGOLETTO EN DVD**1977**

Cornell MacNeil; Ileana Cotrubas; Plácido Domingo; Justino Diaz; Isola Jones; Ariel Bybee; John Cheek; Robert Goodloe; James Atherton; Philip Booth; Loretta di Franco. Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Dir.: James Levine. Dir. esc.: John Dexter. DEUTSCHE GRAMMOPHON ©2004.

1983

Ingvar Wixell; Luciano Pavarotti; Edita Gruberova; Ferruccio Furlanetto; Victoria Vergara; Fedora Barbieri; Bernd Weikl; Roland Bracht; Remy Corazza; Kathleen Kuhlmann. Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor. Wiener Philharmoniker. Dir.: Riccardo Chailly. Dir. esc.: Jean-Pierre Ponnelle. DEUTSCHE GRAMMOPHON ©2006.

1987

Leo Nucci; Luciana Serra; Alfredo Kraus; Michele Pertusi; Ambra Vespasiani; Desdemona Malvisi; Angelo Nosotti; Renzo Magnani; Gianfranco Manganotti; Marcello Crisman; Roberta Quartieri. Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna "Arturo Toscanini". Coro del Teatro Regio di Parma. Dir.: Angelo Campori. Dir. esc.: Pierluigi Samaritani. HARDY CLASSICS ©2001.

2001

Paolo Gavanelli; Christine Schäfer; Marcelo Álvarez; Eric Halfvarson; Graciela Araya; Elizabeth Sikora; Giovanni Battista Parodi; Quentin Hayes; Peter Auty; Graeme Broadbent; Dervla Ramsay; Andrea Hazell. Coro y Orquesta de la Royal Opera House. Dir.: Edward Downes. Dir. esc.: David McVicar. OPUS ARTE ©2002.

2004

Carlos Álvarez; Inva Mula; Marcelo Álvarez; Julian Konstantinov; Nino Surguladze; Mercé Obiol; Stanislav Shvets; Joan Martin-Royo; Jon Plazaola; David Rubiera; Sandria Galiano; Eliana Bayón. Coro y Orquesta del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Jesús López Cobos. Dir. esc.: Graham Vick. ARTHAUS ©2015.

2006

Leo Nucci; Elena Mosuc; Piotr Beczala; László Polgár; Katharina Peetz; Kismara Pessatti; Rolf Haunstein; Valery Murga; Bogusław Bidziński; Morgan Moody; Angela Kerrison; Martina Welschenbach. Coro y Orquesta de la Ópera de Zúrich. Dir.: Nello Santi. Dir. esc.: Gilbert Deflo. ARTHAUS ©2007.

2008

Željko Lučić; Diana Damrau; Juan Diego Flórez; Georg Zeppenfeld; Christa Mayer; Angela Liebold; Markus Marquardt; Matthias Henneberg; Oliver Ringelhahn; Markus Butter; Kyung-Hae Kang; Lin Lin Fan. Coro de la Dresdner Staatsoper y Sächsische Staatskapelle. Dir.: Fabio Luisi. Dir. esc.: Nikolaus Lehnhoff. VIRGIN CLASSICS ©2010.

2013

Željko Lučić; Diana Damrau; Piotr Beczala; Štefan Kocán; Oksana Volkova; Maria Zifchak; Robert Pomarov; Jeff Mattsey; Alexander Lewis; David Crawford; Emalie Savoy; Catherine Choi. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York. Dir.: Michele Mariotti. Dir. esc.: Michael Mayer. DEUTSCHE GRAMMOPHON ©2013.

2017

Carlos Álvarez; Desirée Rancatore; Javier Camarena; Ante Jerkunica; Ketevan Kemoklidze; Gemma Coma-Alabert; Gianfranco Montresor; Toni Marsol; Josep Fadó; Xavier Mendoza; Mercedes Gancedo; Mariel Fontes. Coro y Orquesta del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Riccardo Frizza. Dir. esc.: Monique Wagemakers. CMAJOR ©2023

2021

Luca Salsi; Enkeleda Kamani; Javier Camarena; Alessio Cacciamani; Caterina Piva; Valentina Corò; Roman Lyulkin; Francesco Samuele Venuti; Antonio Garés; Davide Piva; Rosalía Cid; Greta Doveri. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Riccardo Frizza. Dir. esc.: Davide Livermore. DYNAMIC ©2022.

2021

Carlos Álvarez; Lisette Oropesa; Liparit Avetisyan; Brindley Sherratt; Ramonza Zaharia; Kseniia Nikolaieva; Eric Greene; Dominic Sedgwick; Egor Zhuravskii; Blaise Malaba; Amanda Baldwin; Louise Armit. Coro y Orquesta del Royal Opera House. Dir.: Antonio Pappano. Dir. esc.: Oliver Mears. OPUS ARTE ©2022.



PABLO L. 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.

GAZTEAM



OPERA ATSEGIN DUZU, BAINA ORAINDIK EZ DAKIZU

25 urte edo gutxiago badituzu, sarrerak 25 €-an baino ez 

26 eta 30 urte bitartean badituzu, sarrerak 30 €-an baino ez 

TE GUSTA LA ÓPERA PERO AÚN NO LO SABES



Si tienes hasta 25 años (incluidos), entradas por solo 

Si tienes entre 26 y 30 (incluidos), entradas por solo 

* Txartela egiteko kostua 12€/denboraldia | Coste de la tarjeta 12€/temporada



www.gazteamabao.org

ABA **BILBAO
OPERA**

BIOGRAFÍAS



**DANIEL
OREN**

**Director
Musical**

Con un talento natural, desarrolló su particular interés por la ópera del gran Leonard Bernstein que en 1968 lo eligió, con tan solo trece años, como vocalista principal de sus Salmos de Chichester para la inauguración de la Televisión de Israel. En realidad fue su madre quien inició al joven Daniel, todavía a una edad temprana, en una educación musical completa mediante el estudio no solo de piano y violonchelo, sino de canto y armonía. Perfeccionó sus estudios en Europa dedicándose casi exclusivamente a la dirección, y en 1975 ganó el prestigioso concurso "Herbert von Karajan" para jóvenes directores.

A partir de ese momento inició una carrera internacional. Tras debutar en Estados Unidos, su reputación también se consolidó en Italia, de hecho se convirtió en el director estable en Roma y posteriormente en el Teatro Verdi de Trieste, donde recientemente ha sido director musical, en el Teatro San Carlo de Nápoles y en el Carlo Felice de Génova. En los últimos años ha continuado dirigiendo con éxito en los principales teatros italianos: Florencia, Parma, Turín, Venecia, cultivando estrechas relaciones con los teatros europeos y americanos más influyentes, entre ellos el Metropolitan de Nueva York, Covent Garden de Londres, la Staatsoper de Viena, el Colón de Buenos Aires, la ópera de Tokio, las óperas de Houston, Dallas, San Francisco y la Bastilla de París donde obtuvo un gran éxito con Leo Nucci, Roberto Alagna y Angela Gheorgiu.

Su amor por la ópera, con un repertorio que abarca el italiano más importante, se une a la pasión por la música sinfónica, que ha gozado de gran éxito dirigiendo importantes orquestas como la Accademia di Santa Cecilia de Roma (por primera vez en 1978), la Orquesta Maggio Musicale Fiorentino, la Filarmónica de Israel, la Filarmónica de Berlín y las orquestas de radio de Mónaco, Colonia, Stuttgart, Frankfurt y Berlín, entre muchas otras.

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Cavalleria Rusticana* 2021
- *Pagliacci* 2021
- *Alzira* 2022
- Concierto *Tutto Verdi* 2022

PERFILES RRSS

- Facebook: @orendaniel17
- Twitter: @danieloren_oficial



BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA

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 16 de agosto de aquel año. Desde entonces, y hasta la fecha, la BOS ha participado en 281 títulos de las temporadas de ABAO en una fructífera colaboración entre ambas entidades.

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
- Twitter: @Bilbaorquestra
- Instagram: @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 lírica, dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, JiriKout, 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 Ashknazy, y en 2007 en la obra *Aleko* del compositor Sergei Rachmaninov, bajo la batuta del Maestro Mijaíl Pletnirov.



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 lírica y ha sido dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, JiriKout, 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*, *Zígor*, *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.

En 2023 ha recibido el premio especial en los Tutto Verdi International Awards por su compromiso con ABAO Bilbao Opera a lo largo de los últimos 30 años, sin cuya presencia y excelencia artística no hubiera sido posible llevar a cabo el proyecto Tutto Verdi, en el que han participado en todas las óperas del programa. Y, muy especialmente, en su excelente actuación en el Concierto Tutto Verdi 2022 con la interpretación de "Va, pensiero" de la ópera *Nabucco*.

PERFILES RRSS

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



MIGUEL DEL ARCO*

Director de escena

Director de teatro y cine, dramaturgo y guionista formado en la Real Escuela de Arte Dramático y la Superior de Canto de Madrid, su ciudad de nacimiento. Ha adaptado y *dirigido* *La función por hacer* (siete Premios Max) y *Veraneantes* (cinco premios Max), montajes fundacionales de Teatro Kamikaze, premio nacional de Teatro 2017.

En 2013 dirigió *Misántropo*, versión libre del clásico de Molière, en el Teatro Español y en 2016 *Hamlet* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ese mismo año estrenó el largometraje *Las furias*. Ha dirigido también *La violación de Lucrecia* para Núria Espert, *De ratones y hombres* (premio Valle Inclán), *El inspector* en el Centro Dramático Nacional, *Juicio a una zorra* para Carmen Machi, *Un enemigo del poble* para el Teatre Lliure, *Antígona* para el Teatro de la Ciudad, premio Max a la mejor producción privada, así como *Jauría* y *Ricardo III*.

Ha dirigido *Como está Madriz* en el Teatro Nacional de La Zarzuela y *Fuenteovejuna* de Jorge Muñoz en el Teatro Campoamor de Oviedo. Acaba de escribir y dirigir la serie de televisión *Las noches de Tefía*.

*DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA

PERFILES RRSS

- Web: www.teatrokamikaze.com
- Facebook: [Miguel del Arco](https://www.facebook.com/miguel.del.arco)
- Instagram: [@migueldelarcoherrera](https://www.instagram.com/migueldelarcoherrera)



SVEN E IVANA JONKE

Escenografía

Este colectivo formado por los diseñadores Sven Jonke, Christoph Katzler y Nikola Radeljković se ha mantenido activo en el diseño industrial y de espacios, escenografía e instalaciones durante veinte años.

El enfoque experimental e interdisciplinar del grupo se refleja en su lenguaje visual condensado e inmersivo y en la decisiva hibridez de sus obras escénicas.

La arquitecta y escenógrafa Ivana Jonke ha colaborado con Numen en proyectos conceptuales y escenografía de ópera y teatro desde 2010. Interesada en explorar espacios fluidos y liminales, ha participado en colaboraciones artísticas que combinan el diseño sensorial con escenografía expandida. En la última década el grupo ha colaborado con Staatsballett Berlin, el Badisches Staatstheater Karlsruhe, la Deutsche Staatsoper de Viena, el Teatro María Guerrero, el Teatro Valle Inclán, el Matadero de Madrid y la Cullberg Dance Company. Han expuesto en el Palais de Tokio de París, el Garage Museum de Moscú, la Spiral Gallery de Tokio, la Schirn Kunsthalle de Fráncfort y el Palazzo Strozzi de Florencia.



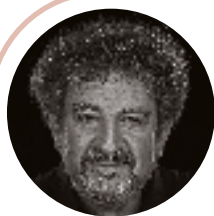
ANA GARAY

Vestuario

Esta escenógrafa y figurinista bilbaína es licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco y titulada en Escenografía por la Escuela de Arte Dramático de Barcelona. Formó parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y debutó en la ópera en 1994 con *Carmen* en el Grand Théâtre de Ginebra.

Ha participado en *La rosa del azafrán* y *La leyenda del beso* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, *Otello* en el Festival de Peralada, *Don Giovanni* en el Teatro del Bicentenario de Guanajuato, *Samson et Dalila* en La Maestranza de Sevilla y L'Opéra Grand de Aviñón y *La voix humaine/Eine florentinische Tragödie* en ABAO Bilbao Opera y ha sido coordinadora artística en el Teatro Real en más de 70 producciones de ópera y danza entre 1997 y 2002.

Ha ganado el Premio Ercilla de Teatro, el Premio Gran Vía de Teatro Musical en el 2010 por *40. El Musical*, el premio del público 2013 Broadway World Spain, el Premio Feten 2017 y el Premio Max 2022 al mejor vestuario por *Rebelión* de George Orwell.



**JUAN
GÓMEZ-CORNEJO**
Iluminación

Trabaja profesionalmente en el teatro desde 1980, alternando labores como Iluminador y director técnico. En la actualidad se dedica exclusivamente al diseño de iluminación, labor por la que ha sido reconocido con cuatro Premios Max, cinco Premios ADE, el Premio Ceres y la Medalla de las Bellas Artes de Castilla-La Mancha.

Recibió en 2011 el Premio Nacional de Teatro. Ha representado a España en la Exposición Fragments, dentro de la Cuatrienal de Praga 2019 con la pieza *Lighting for Pandur. Fragmentos del alma*. Ha diseñado la iluminación para *Tres sombreros de copa*, *El caserío* y *La villana* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, *Il trovatore* y *Medea* en el Palau de Les Arts Reina Sofía de Valencia, *Yo, Dalí* de Xavier Benguerel en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y *Die Zauberflöte* en el Teatro Colón de Buenos Aires, así como para los musicales *West Side Story*, *Billy Elliot* y *Company*.



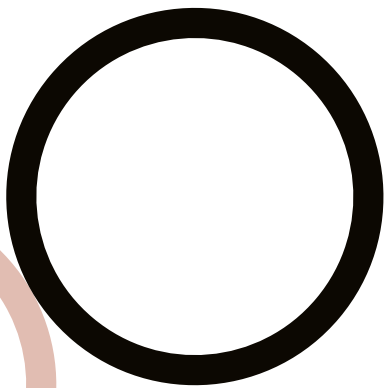
**LUZ
ARCAS**
Coreografía

Esta bailarina, coreógrafa y directora escénica malagueña es licenciada en Dirección Escénica por la RESAD y en Coreografía e Interpretación por el Conservatorio María de Ávila de Madrid.

En 2009 fundó la compañía La Fármaco, donde ha desarrollado *El ciclo de los Milagros*, en el que destacan piezas como *Toná*, coproducida por el Festival de Otoño de Madrid en 2020, y *Mariana*, coproducida por la Bienal de Flamenco de Sevilla, Teatros del Canal de Madrid y Ma-Scène National Pays de Montbeliard, 2022. Ha coproducido *Una gran emoción política* junto al Centro Dramático Nacional de Madrid y colaborado con el Víctor Ullate Ballet en *Los hijos más bellos*.

Premio Godot a mejor obra de danza en 2023, ha sido finalista en Premios Max en 2021 y 2017, Premio Ojo Crítico en 2015, mejor intérprete de danza en Premios Lorca 2015, Premio INJUVE 2009, y Málaga Crea 2009.

Recientemente ha presentado *Bekristen/ Tríptico de la prosperidad* en los Teatros del Canal/Festival de Otoño de Madrid, en colaboración con el Teatro Central de Sevilla y el Centro de Creació Graner de Barcelona.



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

BIOGRAFÍAS / REPARTO



**AMARTUVSHIN
ENKHBAT***

**Barítono
Sukhbaatar aimag
Khalzan, Mongolia**

ROL

RIGOLETTO. Bufón de la corte de Mantua

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *La Traviata*, Verdi, (Germont)
- *Rigoletto*, Verdi, (Rigoletto)
- *Macbeth*, Verdi, (Macbeth)
- *Nabucco*, Verdi, (Nabucco)
- *Tosca*, Verdi, (Scarpia)

RECIENTES ACTUACIONES

- *La Traviata*, Staatsoper Berlin
- *Tosca*, Teatro dell Opera Roma
- *Macbeth*, Bayerische Staatsoper Munich

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Tosca*, Wiener Staatsoper
- *Andrea Chenier*, Royal Opera House
Covent Garden London
- *Nabucco*, Wiener Staatsoper

* DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA

PERFILES RRSS

- Facebook: Amartuvshin Enkhbat
- Instagram: @amartuvshinenkhbat



SABINA PUÉRTOLAS

Soprano
Zaragoza, España

ROL

GILDA. Hija de Rigoletto

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *L'elisir d'amore*, Donizetti, (Adina)
- *Manon*, Massenet, (Manon)
- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti, (Lucia Ashton)
- *Rodelinda*, Handel, (Rodelinda)
- *Rigoletto*, Verdi, (Gilda)

RECIENTES ACTUACIONES

- *Il Turco in Italia*, Teatro Real
- *Don Pasquale*, Teatro Municipal de Santiago de Chile
- *Manon*, Teatro Campoamor y Auditorio de Tenerife

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *La Traviata*, Teatro Villamarta
- *Marina*, Teatro de la Zarzuela
- *Anna Bolena*, Teatro Campoamor

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Werther* (Sophie) 2002
- *Carmen* (Frasquita) 2003
- *Il turco in Italia* (Fiorilla) 2020

PERFILES RRSS

- Instagram: @sabinapuertolas



ISMAEL JORDI

Tenor
Jerez de la
Frontera, España

ROL

IL DUCA DI MANTOVA. Noble señor de Mantua

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti, (Edgardo Ravenswood)
- *L'elisir d'amore*, Donizetti, (Nemorino)
- *Anna Bolena*, Donizetti, (Percy)
- *María Stuarda*, Donizetti, (Leicester)
- *Roberto Deveraux*, Donizetti, (Roberto Deveraux)
- *La Traviata*, Verdi, (Alfredo Germont)
- *Rigoletto*, Verdi, (Duca di Mantova)
- *Romèo et Juliette*, Gounod, (Romèo)
- *Manon*, Massenet, (Des Grieux)
- *Fausto*, Gounod, (Fausto)

RECIENTES ACTUACIONES

- *La Traviata*, Metropolitan Opera, Royal Opera House, Opera de Paris
- *Lucia di Lammermoor*, Royal Opera House, Opera de Tokyo, Opera de Montecarlo, Opera de Zurich, Deutsche Oper de Berlín
- *L'elisir d'amore*, Staatsoper de Berlín
- *Lucrecia Borgia*, Opera de Munich
- *Fausto*, Teatro Real
- *Romèo et Juliette*, Ópera de Montreal
- *Anna Bolena*, Opera de Amsterdam

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *La Traviata*, Royal Opera House
- *Roberto Deveraux*, Opera de Amsterdam
- *María Stuarda*, Teatro Real
- *Roberto Deveraux*, Les Arts de Valencia

EN ABAO BILBAO OPERA

- *I Capuleti e I Montecchi* (Tebaldo) 2007
- *Eugene Onegin* (Vladimir Lensky) 2011
- *Rigoletto* (Duca di Mantova) 2013
- *Lucia di Lammermoor* (Sir Edgardo de Ravenswood) 2019

PERFILES RRSS

- Facebook: Ismael Jordi
- X: @Ismaelj_Tenor
- Instagram: @ismjordi


**CARMEN
TOPCIU***

**Mezzosoprano
Brasov, Rumanía**

ROL

MADDALENA. Hermana de Sparafucile

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Aida*, Verdi, (Amneris)
- *Il Trovatore*, Verdi, (Azucena)
- *Carmen*, Bizet, (Carmen)
- *Adriana Lecouvreur*, Cilea, (Principessa)
- *Cavalleria Rusticana*, Mascagni, (Santuzza)

RECIENTES ACTUACIONES

- *Il Trovatore*, La Fenice Venezia
- *Adriana Lecouvreur*, Sydney Opera House
- *Il Trovatore*, Teatro Cervantes Málaga

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Carmen*, Sydney Opera House
- *Mefistofele*, Teatro Comunale Bologna

*DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA

PERFILES RRSS

- Instagram: @carmentopciu


**EMANUELE
CORDARO***

**Bajo
Catania, Italia**

ROL

SPARAFUCILE. Sicario de Gilda. Hermano de Maddalena

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Rigoletto*, Verdi, (Sparafucile)
- *Il trovatore*, Verdi, (Ferrando)
- *I capuleti e i Montecchi*, Bellini, (Lorenzo)
- *Così fan tutte*, Mozart, (Don Alfonso)

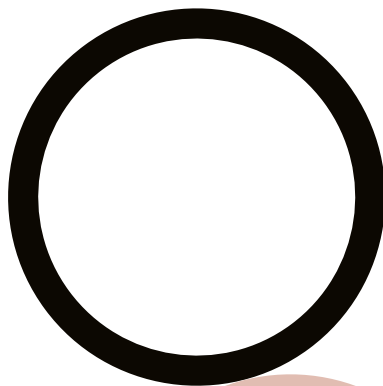
RECIENTES ACTUACIONES

- *I Capuleti e i Montecchi*, Teatro Verdi Trieste
- *I Vespri Siciliani*, Teatro Regio Torino
- *Così fan tutte*, Teatro Pergolesi Jesi

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Così fan tutte*, Teatro Verdi Pisa
- *Petite messe solennelle*, Amsterdam Concertgebouw
- *Così fan tutte*, Comunale di Modena

*DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA





FERNANDO LATORRE

Bajo-barítono
Bizkaia, España

ROL

IL CONTE DI MONTERONE. Noble manzano

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

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

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Roméo et Juliette*, Amigos Ópera A Coruña
- *Oedipus Rex*, Quincena Musical Donostiarra
- *Don Giovanni*, Ópera de Oviedo
- *Fuenteovejuna*, Ópera de Tenerife
- *Tosca*, Teatro Cervantes de Málaga
- *Roméo et Juliette*. Amigos de la ópera de A Coruña

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *La Bohème*, ABAO Bilbao Opera
- *La Bohème*, Ópera de Mahón

EN ABAO BILBAO OPERA

Desde 1994 ha colaborado en ABAO Bilbao Opera en 44 títulos. Sus últimas actuaciones han sido:

- *Manon* (Monsieur de Bretigny) 2018
- *La Bohème* (Benoit / Alcindoro) 2018
- *Jerusalem* (Adlhemar de Montheil) 2019
- *La fanciulla del West* (Larkens. Minero) 2020
- *Les contes d'Hoffmann* (Hermann & Schlemil) 2021

- *Madama Butterfly* (Tio Bonzo) 2022
- *Tosca* (El sacristán) 2023
- *Roméo et Juliette* (Le Comte Capulet) 2023

PERFILES RRSS

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



ITXARO MENTXAKA

Mezzosoprano
Bizkaia, España

ROL

GIOVANNA. Doncella de Gilda

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Così fan Tutte*, (Dorabella), Mozart
- *Les Contes d'Hoffmann*, (Niklausse), Offenbach
- *Anna Bolena*, (Smeton), Donizetti
- *Fedora*, (Dimitri), Giordano
- *Eugene Onegin*, (Olga), Tchaikovsky

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *El Caserío* (Eustasia). Teatro de la Zarzuela
- *Gloriana* (A Housewife). Teatro Real de Madrid
- *Der Fliegende Holländer* (Mary). Gran Teatre del Liceu

EN ABAO BILBAO OPERA

Desde 1986 ha colaborado en ABAO Bilbao Opera en 15 títulos. Sus últimas actuaciones han sido:

- *Salomé* (El Paje de Herodias) 2018
- *Norma* (Clotilde) 2018
- *Der fliegende Holländer* (Mary) 2020
- *La fanciulla del West* (Wowkle) 2020
- *Roméo et Juliette* (Gertrude) 2023

PERFILES RRSS

- Facebook: @ItxaroMentxaka



JOSU CABRERO

Tenor
Bizkaia, España

ROL

MATEO BORSA. Cortesano

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Messiah*, Handel, Tenor
- *Die Zauberflöte*, Mozart, (Monostatos)
- *Le Nozze di Figaro*, Mozart, (Don Basilio y Don Curzio)
- *Dido y Eneas*, Purcell, (Eneas y Sailor)
- *Les contes d'Hoffmann*, Offenbach, (Spalanzani y Nathanael)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Un Ballo in Maschera*, Baluarte Pamplona
- *Bost Axola Bemola*, Teatro Arriaga
- *Winterreise*, Vital Fundazio Kulturunea
- *Messiah*, Teatro Arriaga y Victoria Eugenia
- *Il Primo Omicidio*, Teatro Arriaga

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Bost Axola Bemola*, ABAO Txiki 2022
- *I Puritani* (Sir Bruno Robertson) 2022



JOSÉ MANUEL DÍAZ

Barítono
Bizkaia, España

ROL

MARULLO. Caballero

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

- *Pan y toros*. Teatro de la Zarzuela, Madrid
- *Cosí fan tutte*. ABAO Bilbao Opera
- *Tosca*, ABAO Bilbao Opera
- *Rigoletto*, Amigos Canarios de la Ópera
- *La traviata*, Ópera de Oviedo

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *La Bohème*, ABAO Bilbao Opera

EN ABAO BILBAO OPERA

Desde 1998 ha colaborado en ABAO Bilbao Opera en 31 títulos. Sus últimas actuaciones han sido:

- *La fanciulla del West* (Happy minero) 2020
- *Les contes d'Hoffmann* (Luther / Crespel) 2021
- *Madama Butterfly* (Yamadori / Comisario) 2022
- *Anna Bolena* (Lord Rochefort) 2022
- *Cosí fan tutte* (Guglielmo) Opera Berri 2023
- *Tosca* (Sciarrone) 2023
- *Roméo et Juliette* (Gregorio) 2023

PERFILES RRSS

- Facebook: @Jose Manuel Diaz
- X: @diazjs
- Instagram: @josema_diaz



GEXAN ETXABE

Barítono
Bizkaia, España

ROL

IL CONTE DI CEPRANO. Noble de la corte

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Le nozze di Figaro*, Mozart, (Il Conte d'Almaviva)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Don Giovanni)
- *La Bohème*, Puccini, (Marcelo)
- *Così fan tutte*, Mozart, (Guglielmo)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Madama Butterfly*. ABAO Bilbao Opera
- *Tosca*, ABAO Bilbao Opera

EN ABAO BILBAO OPERA

Desde 2010 ha colaborado en ABAO Bilbao Opera en 12 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 Sbiros) 2021
- *Pagliacci* (Un contadino) 2021
- *Madama Butterfly* (Yakuside) 2022
- *Tosca* (Un carcelero) 2023

PERFILES RRSS

- Instagram: @gexanetxabe



ANA SAGASTIZABAL*

Soprano
Bizkaia, España

ROL

LA CONTESSA DI CEPRANO. Noble dama de la corte, esposa del Conte di Ceparano

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Suor Angelica*, Puccini, (Sorella Cercatrice)
- *Dido and Aeneas*, Purcell, (First Witch)
- *The Telephone, or L'Amour à trois*, Menotti, (Lucy)
- *La Serva Padrona*, Pergolesi, (Serpina)
- *La lola se va a los puertos*, Barrios (Lola)

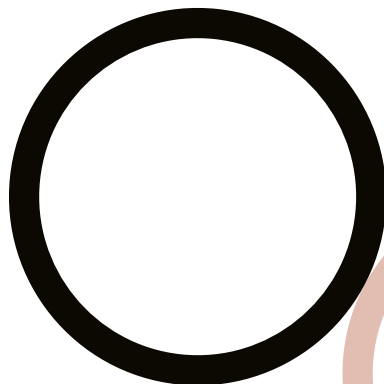
RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *Suor Angelica*, Opera Fuerteventura
- *La Lola se va a los puertos*, Teatro Federico García Lorca
- *Dido and Aeneas*, Teatro Victoria Eugenia

* DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA

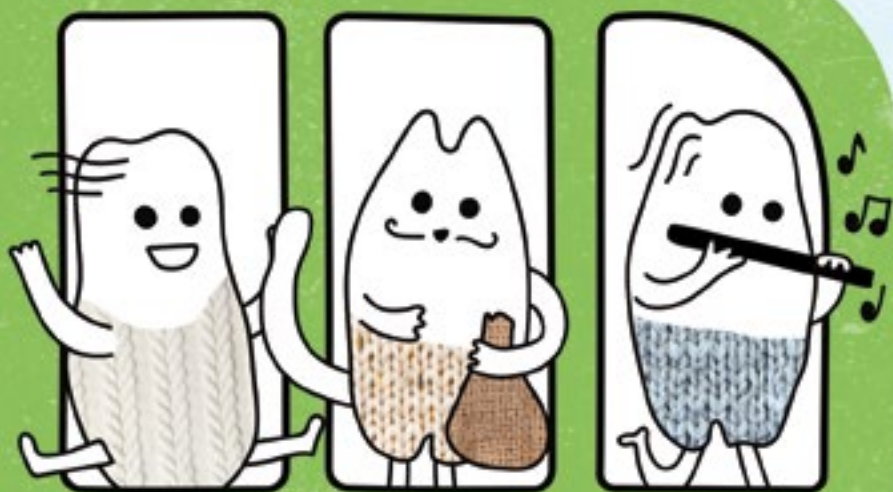
PERFILES RRSS

- Facebook: Ana Sagastizabal Santolaria
- Instagram: @anitagasti



ABA TXIKI

Bizkaia
bizkaibus



BIZKAIBUSEK OPERARA HURBILTZEN ZAITU

BIZKAIBUS TE ACERCA A LA ÓPERA



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

A TEATRO
ARRIAGA
ANTZOKIA

ABAO | BILBAO
OPERA

I. Casali

El flautista de Hamelin



Urriak/Octubre '23
14, 15, 16



X. Montsalvatge

El gato con botas



Urtarrilak/Enero '24
3, 4, 5



J. Cornudella

Andersen, el patito feo

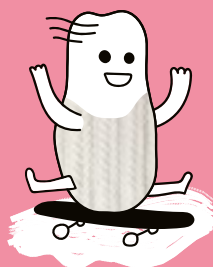


Martxoak/Marzo '24
2, 3, 4



P. Hindemith

Hirira



Maiatzak/Mayo '24
11, 12, 13



DESDE SOLO **6€** -TIK AURRERA



Sarrerak/Entradas
abao.org
teatroarriaga.eus
kutxabank.eus

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



ABAO | BILBAO OPERA

Laguntzaileak /
Colaboradores



ABAO TXIKI

Bizkaia
bizkaibus

Bizkaibusek operara hurbiltzen zaitu
Bizkaibus te acerca a la ópera

2023/2024

19 ABAO TXIKI DENBORALDIA
TEMPORADA DE ABAO TXIKI



Sarreraren salmenta
Venta de entradas

J. Cornudella

Andersen, el patito feo



Martxoak/Marzo '24

2, 3, 4



Txotxongilo-antzerkiak eta musikak norbere burua hobetzeko grinari buruzko istorio samur hau dakarkizute /

Teatro de títeres y música te acercan esta delicada historia de superación

DESDE SOLO 6€ -TIK AURRERA

Sarrerak/Entradas
abao.org
teatroarriaga.eus
kutxabank.es

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



ABAO | BILBAO OPERA

Laguntzaileak
Colaboradores

Euskadi, azulena, bien común



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 beretzat gordeko du ikuskizunen datak aldatzeko eskubidea, bai eta artista edo kolaboratzailearen bat aldatzekoa ere, alde zuzenetik 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.

DESDE SOLO **15€** -TIK AURRERA



Gazte Kultur Bonuari atxikitako erakundea / Institución adherida al Bono Cultural Joven

72 OPERA DENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA

Sarrerren salmenta
Venta de entradas



abao.org

#ABAOahaztezin / #ABAOdejaHuella

Recital

COMEDIA LÍRICA DE ÓPERA Y ZARZUELA

Apirilak/Abril '24

20

📍 Euskalduna Bilbao



Gozatu behar duzun gala-gaua
/ La noche de gala que debes disfrutar

Baritonoa / Barítono: **Juan Jesús Rodríguez**

Sopranoa / Soprano: **Graciela Moncloa**

Narratzailea-Aktorea / Narradora-Actriz: **Maite Marín**

Pianista / Pianista: **Manuel Burgueras**

Honen babeslea / Patrocinador exclusivo

Fundación
BBVA

ABAO | **BILBAO**
OPERA



DESDE

1961

ALTA JOYERÍA
CON HISTORIA



Colección Emperatriz

PERODRIES

@PERODRIJOYEROS

PERODRI

MADRID

BILBAO

SANTANDER

VITORIA

LEÓN

BURGOS