

Le nozze di ^{1*3}
Figaro 12 ²⁰¹³

**TEATRO CERVANTES
AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA**

Espectáculo subvencionado por el
INAEM Instituto Nacional de las
Artes Escénicas y de la Música

Con la colaboración de
FUNDACIÓN UNICAJA
UNICAJA BANCO
FUNDACIÓN SANDO
IDEALISTA
QUIRÓNSALUD
ÓPERA XXI

XXXV
Temporada
Lirica



idealista

todo es mejor con música

mecenas del Teatro Cervantes

LE NOZZE DI FIGARO

Ópera bufa en cuatro actos con música de **Wolfgang Amadeus Mozart** y libreto en italiano de Lorenzo da Ponte, basado en la comedia *La folle journée ou le mariage de Figaro*, de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

Estrenada el 1 de mayo de 1786 en el Burgtheater de Viena

Producción musical
TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA

Producción escénica
FONDAZIONE TEATRO NUOVO GIOVANNI DA UDINE (Údine, Italia)

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA
CORO DE ÓPERA DE MÁLAGA



málaga
la ciudad redonda

 Ayuntamiento
de Málaga

MálagaProcultura  TEATRO
CERVANTES

Temporada Lírica subvencionada por el
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)



 Fundación Unicaja

 Unicaja Banco

 Fundación
sando

idealista

 quironsalud

 Ópera XXI



XXXV Temporada Lírica

Figaro
MARKUS WERBA

Susanna
LEONOR BONILLA

Conde de Almaviva
CARLOS ÁLVAREZ

Condesa de Almaviva
ROCÍO IGNACIO

Cherubino
ANNA-DORIS CAPITELLI

Don Bartolo
RICARDO SEGUEL

Marcellina
LETICIA RODRÍGUEZ

Don Basilio / Don Curzio
GERARDO LÓPEZ

Barbarina
PAULA RAMÍREZ

Antonio
PABLO LÓPEZ

Campeñas
ANNA ALTUKHOVA / SARA VARELA

Figuración
Raquel Ortigosa y Candela Ortiz

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA
CORO DE ÓPERA DE MÁLAGA

Director musical **CARLOS ARAGÓN**

Director de escena, escenografía y figurines **IVAN STEFANUTTI**

Directora del coro **MARÍA DEL MAR MUÑOZ VARO**

Diseñador de iluminación **CLAUDIO SCHMID**

Maestra repetidora y clavicémbalo **SILVIA MKRTCHIAN**

Director de escena asistente **AGOSTINO TABOGA**

Maestra repetidora Coro de Ópera **MARGARITA KOZLOVSKA**

A woman with long dark hair, wearing a pink sleeveless top, is playing a violin. She is looking down at the instrument with a focused expression. The background is a blurred indoor setting.

Creo ~~en la~~ cultura

**VALORES QUE
NOS UNEN**

La escena tiene lugar en el palacio del conde Almaviva. Han pasado tres años desde que Figaro, en aquellos días barbero en Sevilla, ayudara al conde a casarse con Rosina, burlando a su tutor, el viejo doctor Bartolo, quien pretendía desposarla.

ACTO PRIMERO

Figaro, ahora criado del conde, y Susanna, doncella de la condesa, preparan sus esponsales. Susanna muestra su disgusto con el cuarto que les ha sido asignado con motivo del himeneo, pues recela de que su cercanía a las alcobas de los señores sea una maniobra del conde, quien arrepentido de haber abolido en su feudo el derecho de pernada, está tratando de conseguir sus favores, usando a Basilio, el profesor de música, como alcahuete. Enfurecido ante la noticia, Figaro se muestra determinado a frustrar los propósitos de su señor.

Entran el doctor Bartolo y su antigua gobernanta, Marcellina, ahora al servicio en el palacio Almaviva. Deseoso de vengarse de Figaro, Bartolo se ofrece a ayudar a Marcellina a impedir la boda haciendo valer un contrato por el que el criado se comprometía a casarse con la vieja ama de llaves en el caso de que no le devolviera un préstamo. La llegada de Susanna provoca el enfrentamiento entre las rivales, que se enzarzan en una batalla de improperios de la que la doncella sale victoriosa.

Aparece ahora el joven paje del conde, Cherubino, en busca de la intercesión de la condesa, pues su amo lo ha despedido del palacio al sorprenderlo en la habitación de Barbarina, la hija del jardinero Antonio, de la que se ha enamorado; un amor que, en su arrebato juvenil, prodiga a todas las mujeres del palacio. El paje se esconde ante la repentina aparición del conde, quien creyéndose a solas con la doncella, la corteja, pero tiene también que ocultarse ante la llegada de Basilio. Cuando este cuenta a Susanna los rumores sobre un romance entre Cherubino y la condesa, el conde sale furioso de su escondite, y al ilustrar cómo descubrió al paje oculto bajo un mantel en el dormitorio de Barbarina, lo encuentra de nuevo, para su sorpresa, esta vez escondido bajo la bata de Susanna.

Irrumpe Figaro con un grupo de campesinos que arrojan flores a los pies del señor y le agradecen la abolición del derecho de pernada. Figaro insta a su amo a que dé el consentimiento para su boda con Susanna ese mismo día, pero este inventa una excusa al objeto de ganar tiempo, confiando en que Marcellina sea capaz de impedirla.

Una vez que se han marchado los campesinos, Cherubino recibe el perdón del conde, quien, al objeto de alejarle del palacio, le nombra oficial del ejército con orden de unirse de inmediato a su regimiento en Sevilla. Figaro se burla del paje con una cómica descripción sobre lo azaroso de la vida militar, que sustituirá a sus amorosas correrías.

ACTO SEGUNDO

En su alcoba, la condesa se lamenta de haber perdido el amor de su esposo, ocupado en tratar de seducir a su doncella. Llega Figaro, que ha urdido un plan para desbaratar los propósitos de su señor: por un lado, hacerle creer que su esposa tiene una cita con una amante, a fin de despertar sus celos y confundirlo; por otro, fingir que Susanna accede a sus deseos, proponiéndole un encuentro al cual acudiría Cherubino disfrazado, posibilitando así a la condesa sorprender al infiel marido.

Entra el paje y, tras cantar una romanza en la que expresa su amor a todas las mujeres, comienza a ser vestido de mujer. Susanna sale por la puerta que conduce a su cuarto, momento en el que el conde, que ha recibido ya noticia de la falsa cita de su esposa con un amante, llama a la puerta de la alcoba, lo que fuerza a la condesa a ocultar a Cherubino en el tocador.

Cuando el marido entra, un inoportuno ruido le hace sospechar que el supuesto amante se halla oculto allí. A pesar de sus requerimientos, la condesa se niega a abrir la puerta del tocador, argumentando que es Susanna la que está dentro. Almaviva, que no la cree, sale a buscar herramientas para forzar la puerta y obliga a su esposa a acompañarlo, cerrando previamente todas las puertas que dan a la alcoba. Susanna, que ya había vuelto de su cuarto y permanecía oculta contemplando la escena, conmina a Cherubino a salir. Este no encuentra otro modo de escapar que arrojarle por la ventana, en tanto que la doncella ocupa su lugar en el tocador.

Cuando regresan, la condesa confiesa a su marido que a quien encontrará en el tocador es al paje vestido de mujer, por lo que le pide perdón. Pero quien aparece, para sorpresa de ambos, es Susanna. La condesa argumenta entonces que su confesión fue solo una estrategia para castigarlo por sus celos, y que la nota había sido escrita por Figaro. Avergonzado, es ahora el conde quien se disculpa.

Entra Figaro para informar de que el baile de bodas está preparado y, cuando el conde le reprende por la nota, niega conocerla, a pesar de que las dos mujeres tratan de hacerle ver que ya se ha destapado la farsa. La llegada de Antonio, el jardinero, que entra quejándose de que alguien ha saltado por la ventana y ha estropeado sus flores, levanta de nuevo las sospechas del conde, que piensa que pudo ser Cherubino. Para salir del paso, Figaro se atribuye el salto, pero cuando Antonio muestra un papel que se le cayó a quien saltó por la ventana, el conde lo intercepta, poniendo a prueba al criado acerca de su contenido. Susanna y la condesa logran susurrarle que se trata de la credencial del paje, por lo que logra salir airoso del trance, afirmando que la tenía porque le faltaba el sello. La rabia del conde se torna alegría cuando aparece Marcellina, acompañada de Bartolo y Basilio, reclamando que Figaro cumpla su compromiso de casarse con ella en compensación por la deuda no satisfecha, por lo que la boda de este y Susanna tiene que aplazarse de nuevo.

ACTO TERCERO

Salón del palacio. La condesa decide seguir adelante con el plan de proponer a su esposo un encuentro fingido con Susanna al objeto de desenmascararlo, pero ahora no será Cherubino sino ella misma con los ropajes de la doncella quien acuda a la cita. Cuando Susanna finge ceder a sus deseos, a cambio de que salde la deuda de Figaro con Marcellina, Almaviva se muestra exultante, pero al sorprenderla susurrando a su prometido que el asunto de su pleito está resuelto, teme haber sido objeto de un nuevo engaño, por lo que se compromete en impedir que su criado obtenga a la mujer que él aún no ha podido poseer.

Don Curzio, el juez, ha dictado sentencia, Figaro debe pagar o casarse con Marcellina. El criado asegura entonces que fue raptado de pequeño, que es de cuna noble y que no puede contraer matrimonio sin la autorización de sus padres. Para demostrarlo muestra una marca

en su brazo derecho. Al verla, Marcellina descubre que se trata de su hijo, desaparecido al poco de nacer, al tiempo que confiesa que Bartolo es su padre. Entra Susanna, a quien la condesa ha dado el dinero para cancelar la deuda de Figaro, y al encontrar a su prometido abrazado a Marcellina, llevada por los celos, le propina una bofetada. Una vez aclarado el malentendido, Marcellina y Bartolo deciden también contraer matrimonio a la vez que los dos jóvenes.

A solas, la condesa evoca su felicidad pasada, preguntándose si podrá recuperar el amor de su esposo. Cuando llega Susanna, le dicta la nota que esta habrá de entregar al conde para su encuentro en el jardín, usando como sello un alfiler, el cual le tendrá que ser devuelto como señal de conformidad. Entra un grupo de campesinas que trae flores a la condesa. Entre ellas se encuentra Cherubino, a quien Barbarina ha disfrazado para evitar que parta hacia Sevilla, pero el jardinero lo descubre. El conde se dispone a castigarlo, pero la muchacha lo pone en una situación embarazosa al describir los abrazos y los besos que le prodiga, por lo que no tiene más remedio perdonarlo y acceder a dárselo en matrimonio.

Figaro organiza el cortejo nupcial. Durante el baile Susanna entrega furtivamente la nota con la cita al conde, quien al abrirla se pincha con el alfiler. Figaro se da cuenta sin saber que le ha sido entregada por Susanna, ya que no está al tanto de los planes de las dos mujeres. Finalmente, el conde ordena que se prepare el banquete.

ACTO CUARTO

Jardín del palacio. Barbarina se lamenta de haber perdido el alfiler que el conde le entregó para hacérselo llegar a Susanna. Figaro la ayuda a la vez que la sonsaca, enterándose así de que su prometida tiene una cita con el conde. Creyendo que lo está engañando, se lamenta de la infidelidad de las mujeres.

Entran la señora y la doncella con sus ropas intercambiadas, siendo advertidas por Marcellina de la presencia de Figaro. Para castigarlo por sospechar de ella, Susanna aparenta estar impaciente por encontrarse con el conde.

Cuando Susanna se esconde entre los árboles, la condesa reaparece para consumar la burla al esposo, pero quien llega es Cherubino, que trata de besarla tomándola por Susanna. El paje huye ante la aparición del conde, que comienza a cortejar a su propia esposa, a la que también cree la doncella. Ambos se escabullen al ver movimiento por el fondo del jardín.

Figaro se encuentra con Susanna, a la que por sus ropajes cree la condesa, pero enseguida reconoce la voz de su prometida. Para darle celos, la corteja, ganándose una bofetada. Aclarada la situación, ambos deciden seguir con el fingido galanteo ante la llegada de Almaviva. Furioso al ver a su criado y a la que cree la condesa declarándose su amor, llama a todos para que sean testigos de la infidelidad. Se descubre entonces la burla, el conde pide perdón a su esposa y todos se preparan para una gran fiesta en la que las bodas de Figaro y Susanna se celebrarán al fin.



Fundación **sando**

COMPROMETIDOS CON LAS PERSONAS

para el desarrollo de proyectos sociales, culturales,
de investigación e integración.

www.fundacionsando.com

PECULIARIDADES DE UNA OBRA MAESTRA

Desde mediados de 1784 venía forjándose la amistad y la curiosa relación entre Mozart y el avisado libretista Lorenzo da Ponte, que, al tiempo que colaboraba con el salzburgués, lo hacía con el italiano Salieri, un hombre de extraordinaria importancia e influencia en la corte, y con el español Vicente Martín y Soler, que rivalizaría meses más tarde con Wolfgang tras el gran éxito obtenido a final de año por su ópera *Una cosa rara*, que tendría mucha mejor y más entusiasta acogida, lo que son las cosas, en noviembre de 1786, que la que había recibido el 1 de mayo del mismo año *Le nozze di Figaro*, estrenada con éxito moderado. Había sido Mozart quien tuviera la idea de poner música a una adaptación de *Le mariage de Figaro*, comedia crítica, sátira contra el absolutismo, de Beaumarchais, que hubo de ser peinada convenientemente por Da Ponte, al que el compositor pidió el libreto, para su presentación en Viena. El liberal José II no dejaba pasar cualquier cosa.

Nos encontramos ante una de las óperas más perfectas de la historia, incluso partiendo de la perfección en la que se ve envuelta tantas veces la obra de Mozart. Todo funciona en ella como un reloj... viviente, en el que no hay nada realmente mecánico. La narración, equilibrada, bien ensamblada, fluida —que discurre a lo largo de cuatro actos de parecida duración—, en la que brillan tanto la melodía como los factores armónicos y constructivos, la certera pintura de personajes, finamente caracterizados, el humor discreto y el erotismo que todo lo perfuma, hacen de esta ópera un prodigio que ha de ser analizado rigurosamente y expuesto con refinamiento y, sobre todo, naturalidad, sin énfasis, sin gangas de una falsa expresividad, sin retóricas. Ha de servir las premisas del arte de canto del propio Mozart. Aquél que definiría la soprano Lisa della Casa: “El sonido es una respiración que resuena y que, cuando se canta, es preciso dejar resonar naturalmente; como se habla, aunque respetando la medida de la música”.

Mozart había estado en contacto con la ópera bufa napolitana gracias a sus viajes de mocedad a Italia junto a su padre, durante los que pudo ver gran cantidad de obras escénicas de todo tipo, y también a que en Viena se representaban con asiduidad composiciones líricas de los músicos transalpinos, entre ellas *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello o *La villanella rapita* de Bianchi. Para esta última, presentada en la ciudad del Prater en 1785, escribiría un terceto y un cuarteto vocales.

Una de las claves profundas de la ópera bufa de Mozart es que va más allá que la usual de otros autores; es algo o mucho más porque, entre otras cosas, como explica Hocquard, se mueve en el sinuoso mundo de la farsa: una forma de arte cómico que tiene sus reglas propias y exige una técnica de juego muy estructurado y muy difícil de poner a punto y que alcanza toda su dimensión en los conjuntos, especialmente en los *concertati*, uno de los elementos fundamentales de la ópera bufa desde los tiempos de Alessandro Scarlatti, el gran dinamizador del género. Estas escenas de grupo, en las que todos los personajes cantaban sus cuitas al mismo tiempo, que en el seno de la ópera sería parecían ir en contra de la

racionalidad y lógica del teatro musical, se convierten en el curso del setecientos, dentro de la evolución de la cómica, en un potente factor de realismo y progreso dramático.

En estos números brillaba lo que los italianos de la *commedia* llamaban los *lazzi*, definidos por Hocquard como “juegos rítmicos de actitudes o de cambios de gestos y de palabras, usualmente a base de repeticiones, cuya finalidad es provocar la risa o un vivo sentimiento de diversión”. Pero hay algo más que sitúa a Mozart por encima de cualquier otro compositor: es lo que el citado musicólogo francés denomina el lenguaje temático-escénico, una invención del propio músico, que partió de los hallazgos previos de otros autores y de los casi coetáneos de Haydn. Un procedimiento que conecta con la estructura temática de los conjuntos y que adquiere toda su elocuencia en los dos grandes finales de *Las bodas* y que, en síntesis, parte de una célula que podríamos llamar madre (rítmica y melódicamente), que será repetida en las melodías subsecuentes, que adquirirán de este modo la categoría de variaciones, sufriendo a su vez otra serie de mutaciones: combinaciones, cambios parciales, acortamientos o alargamientos, modulaciones en tonalidades vecinas o lejanas.

La complejidad, variedad y riqueza de la partitura es enorme. Encontramos números para todos los gustos, que van marcando, subrayando la acción interna y externa, definiendo poderosamente a cada personaje, con magistral infalibilidad. Bartolo se presenta con ‘La vendetta’ (nº 4), un aria que exige algo más que un bajo bufo y que tiene mucho que cantar. Cherubino lo hace con la célebre *canzona* ‘Non so più cosa son, cosa faccio’ (nº 6), en realidad, un rondó. El paje –un don Giovanni en potencia–, en una atmósfera aérea, ardorosa, nos expone en *allegro vivace* su credo amoroso en un canto no exento de melancolía. El erótico contenido de los versos reclamaba, en opinión de William Mann, clarinetes, de timbre tan cálido, y las medias tintas del bemol. Y eso es lo que Mozart aplicó. La segunda aria, ‘Voi che sapete’ (nº 11), es un prodigio de ternura y sinceridad juvenil.

‘Porgi amor’ (nº 10) es la primera de las dos arias de la condesa, que es uno de los más acabados personajes mozartianos, tan proclive a estos retratos de damas aristocráticas y dolientes. La tristeza, la melancolía de Rosina están perfectamente reflejadas en esta soberana y delicada página, un *larghetto* en mi bemol mayor de escritura verdaderamente patética en el que se toca el alma de la desventurada esposa. La figura se completa en la monumental ‘Dove sono’ (nº 19), un aria en tres partes de ópera seria evolucionada constituida por recitativo acompañado, *andante* y *allegro*, que contiene el habitual juego tónica-dominante-tónica. Su carnal marido –a cuyo escarmiento se dirige toda la trama urdida–, portador desde su nobleza de una sensualidad madura y autoritaria, tiene un aria, ‘Vedrò mentr’io suspiro’, un *allegro* maestoso en re mayor, precedida también de un *accompagnato*, ‘Hai gia vinta la causa’, y coronada por un furibundo *allegro assai* (nº 17), que es un auténtico *pezzo di bravura*. Figaro, confundido por sus propias mañas y creyendo infiel a Susanna, canta en el cuarto acto un aria terrible contra la condición femenina, una página

extremadamente misógina, 'Aprite un' quegl'occhi' (nº 26), *moderato* en mi bemol mayor, que nos revela una cara inédita del hasta entonces festivo siervo.

Excusamos de hablar del *Finale* del segundo acto. Su riqueza y complejidad ocuparían demasiado espacio. Para terminar, comentaremos brevemente el que cierra la ópera, que se extiende a lo largo de 521 compases y es naturalmente el de la resolución; pero también el del perdón. La música, exquisita, lírica como la de una serenata nocturna, evoluciona y cambia al compás del ajeteo escénico, lleno de sombras, de engaños, de disfraces, de promesas, falsas y verdaderas, y de amor. La condesa perdona a su marido y este perdona a todos. Un momento solemne, una suerte de himno, 'Più dòcile io sono', conduce a un excitante, casi rossiniano *allegro assai*, que modula de sol mayor a re mayor. La obra concluye así, como es habitual en Mozart, en el mismo tono de la obertura y con idéntico espíritu, aunque con la memoria del juego trascendente que acaba de vivirse.

ARTURO REVERTER

Crítico musical y ensayista, autor de varios libros especializados.

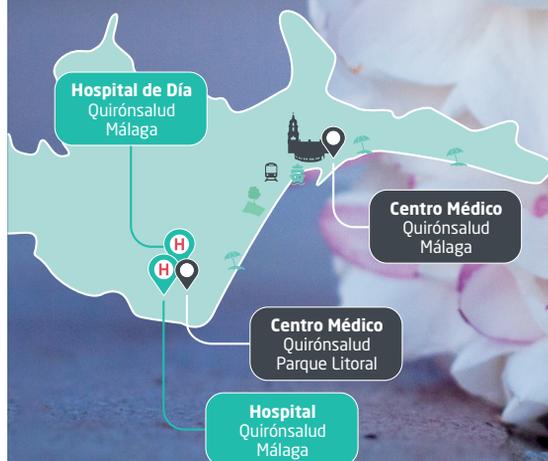
Director del programa *Ars canendi* de Radio Clásica

Somos Málaga

Hospital privado mejor valorado
en Andalucía según el ranking
Merco de Hospitales

- Profesionales de prestigio
- Las técnicas más avanzadas

**Somos Málaga,
somos Quirónsalud**



Accede online a tus resultados y gestiona
tus citas en el área "Mi Quirónsalud"
de quironsalud.es, o en nuestra App.

Hospital
quirónsalud
Málaga

Hospital Quirónsalud Málaga
Avda. Imperio Argentina, 1 - 29004 Málaga - 951 940 000

Cita previa
900 301 013

CONVULSIONES SOCIALES Y LABERINTOS DE PASIÓN

Han pasado solo tres años desde el matrimonio entre Rosina y el conde, y en ambos ha cambiado la disposición de su ánimo. No se trata por tanto de la continuación de un “...y vivieron felices”.

Las habitaciones pueden convertirse en prisiones, con otras dependencias en su interior en las que esconder amantes y juguetes galantes. Y, por desgracia, a veces, el único modo de salir es arrojarse desde la ventana.

El laberinto es una estructura construida de modo que resulte difícil encontrar la salida al que entra. Agazaparse detrás de una puerta, en un vestidor, debajo de una mesa o detrás de un sillón no impide ser descubierto. A todo esto añadimos otros particulares enredos, como nuevas demandas y antiguas cuentas que saldar, que se revelan, inesperadamente, como historias paralelas de niños desaparecidos y encontrados, o bien de enemigos que se convierten en padres. O, incluso, de pretendientes vetustas que corren el peligro de convertirse en nuevas Yocastas, que coquetean con el propio hijo sin saberlo.

También la edad, con sus impulsos irrefrenables, complica la trama: encontramos pequeños amorcillos ambiguos dominados por tormentas hormonales. Una vorágine que se deshace solo en otro laberinto, verde, clásico, nocturno, con susurros entre la fronda. Y todo esto en una sola jornada.

IVAN STEFANUTTI
Director de escena

Ficha técnica

Vestuario Costumi Atelier Nicolao srl, Venecia (Italia)

Utilería Atrezzo Mateos (Madrid)

Regiduría Fermín Sallabera

Ayudante de regiduría Juan Jesús Moreno

Responsable de maquillaje Katy Navarro

Ayudante de maquillaje Cristina G. Calvo

Responsable de peluquería José Carlos Montesinos

Ayudante de peluquería María Antonia Montesinos

Sobretítulos Carlos García de Castro

Jefe técnico Rafael Godoy

Técnico de maquinaria Esteban Guerrero

Oficiales de maquinaria José Aranda, Jesús Gómez, Miguel Ángel Pérez y José Pino

Ayudantes de maquinaria Salvador Jimena, Manuel López, Antonio Muñoz, Daniel Palma,

Roberto Pérez y José Carlos Romero

Técnicos de iluminación Salvador Bueno y Francisco Martín

Oficiales de iluminación Javier Arjona y Rafael Castilla

Ayudantes de iluminación María Expósito, Javier Moreno, Laura Rodríguez, Juan Francisco Ruiz y

Rubén Zambrana

Técnicos de sonido Guy Boulanger, Jordi Cabrera, Juan Antonio García, Fran Oliva y Dolores Ortiz

Responsable de sastrería Inmaculada Pardo

Ayudantes de sastrería Juana Díaz y Sofía Pardo

Utilería Carmen García

Jefa de producción Ana Añoto

Asistente de producción Inmaculada Castillo

Coordinador artístico de la Temporada Lírica Javier Hernández

málaga
la ciudad redonda



Ayuntamiento
de Málaga

MálagaProcultura

T|C TEATRO
CERVANTES

Temporada Lírica subvencionada por el
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)



 **Fundación Unicaja**

 **Unicaja Banco**

 **Fundación
sando**

idealista

 **quirónsalud**

 **Ópera XXI**

ACTUALIZACIONES EN

teatrocervantes.es

