

DENBORALDIA / TEMPORADA 2025-26

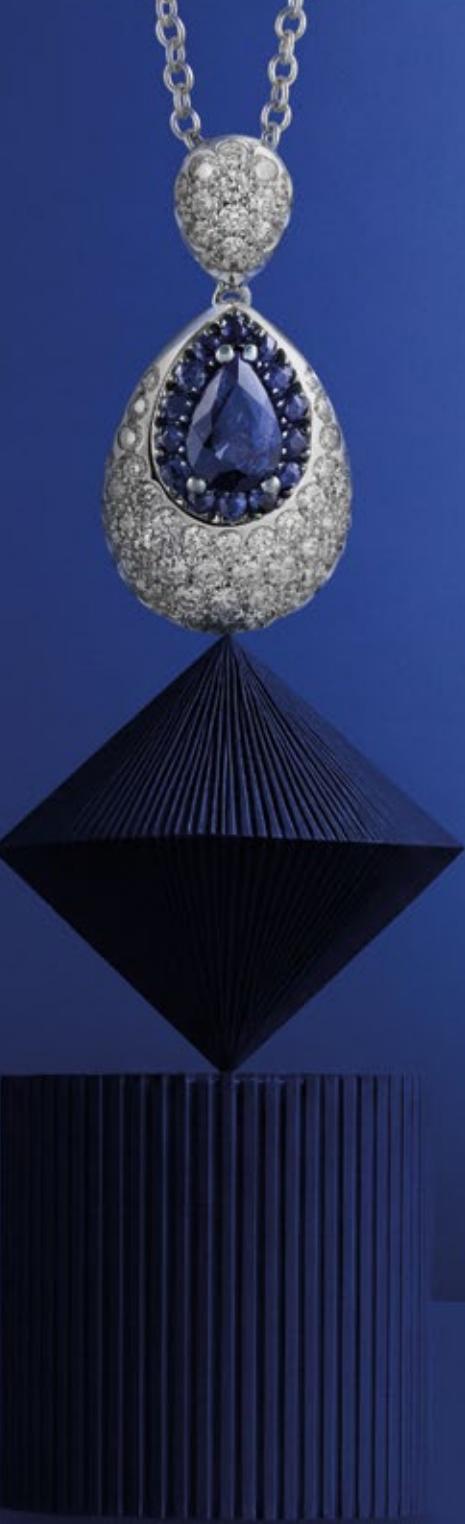
Francesco Cilea

ADRIANA LECOUVREUR



#ABA0ahaztezin
#ABA0dejaHuella

ABA BILBAO
OPERA



ALTA JOYERÍA
CON HISTORIA

PERODRI

DENBORALDIA / TEMPORADA 2025-26

Opera artearekin / Ópera con arte



Giuseppe Verdi

LA FORZA DEL DESTINO

25, 28, 31 | Urriak /
Octubre 2025

03 | Azaroak /
Noviembre 2025

Fundación
BBVA

Sarreren salmenta
Venta de entradas

Francesco Cilea

ADRIANA LECOUVREUR

22, 25, 28 | Azaroak /
Noviembre 2025

01 | Abenduak/
Diciembre 2025

KONTZERTUA / CONCIERTO

NADINE SIERRA XABIER ANDUAGA

13 | Abenduak/
Diciembre 2025

Fundación
BBVA

Jules Massenet

WERTHER

17, 20, 23, 26 | Urtarrilak /
Enero 2026

Fundación
BBVA

Gaetano Donizetti

MARIA STUARDA

14, 17, 20, 23 | Otsailak /
Febrero 2026

Umberto Giordano

ANDREA CHÉNIER

23, 26, 29 | Maiatzak /
Mayo 2026

01 | Ekaínak /
Junio 2026

kutxabank

ABAO | BILBAO
OPERA



BABESLE NAGUSIA/PATROCINADOR PRINCIPAL

Fundación BBVA

MEZENAK/MECENAS

Euskadi, auzolana, bien común



BABESLEA/PATROCINADORES



LAGUNTZAILEAK/COLABORADORES



PERODRI



idealista



GARA

BAZKIDEAK/ASOCIADOS



dianacapital



ORIENTA Wealth
GRUPO MUTUA MADRILEÑA

Bodegas Campillo



red eléctrica



bilbao museoa



ehukultura



SPEND IN
LIFESTYLE MAGAZINE

berria

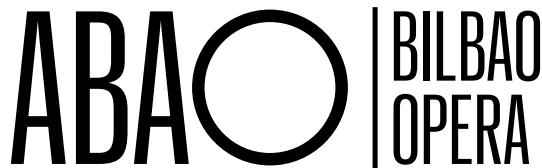
Francesco Cilea

ADRIANA LECOUVREUR



ÍNDICE

JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA	07
EQUIPO DIRECTIVO	07
FICHA GENERAL	
ADRIANA LECOUVREUR. Francesco Cilea	10
FICHA ARTÍSTICA	12
FICHA TÉCNICA	14
SINOPSIS ARGUMENTAL. Luis Gago	
Sinopsis	16
Sinopsis	21
Synopsis	26
ARTÍCULOS	
Adriana Lecouvreur y sus ilusiones	31
Mario Pontiggia	
“Un soplo es mi voz”: evaporaciones, desvanecimientos, extrañamientos, huidas y nostalgias en la obra maestra de Francesco Cilea	37
Francesco Cesari	
Ella existió	54
Manuel Cabrera	
DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	58
Pablo L. Rodríguez	
BIOGRAFÍAS	
Equipo artístico	66
Reparto	74
INFORMACIÓN PRÁCTICA. VENTA DE ENTRADAS	80



JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

Presidente

Juan Carlos Matellanes Fariza

Vicepresidentes

Javier Hernani Burzaco

Secretario

Guillermo Ibáñez Calle

Tesorera

M^a Victoria Mendía Lasa

Vocales

M^a Ángeles Mata Merino

José M^a Bilbao Urquijo

Daniel Solana Alonso

Emilia Galán Fernández

EQUIPO DIRECTIVO

Directora de Gestión

M^a Luisa Molina Torija

Director Artístico

Cesidio Niño García





Francesco Cilea

ADRIANA LECOUVREUR



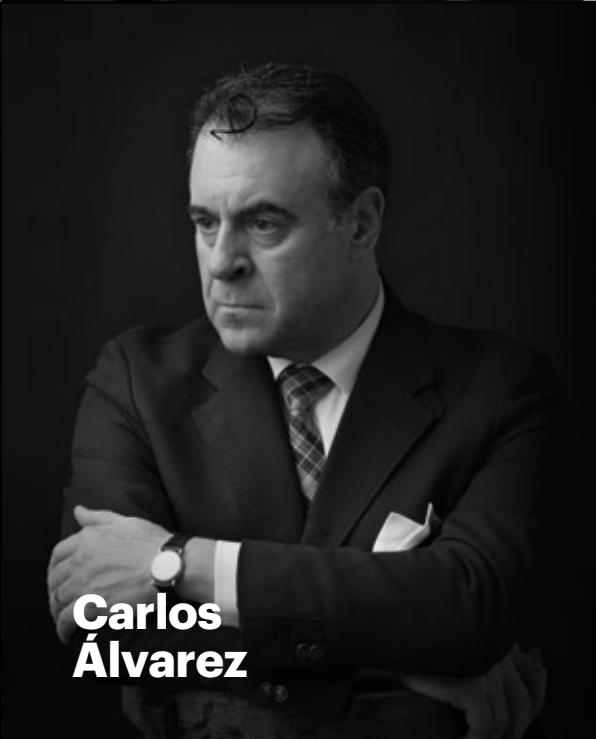
**Maria
Agresta**



**Silvia Tro
Santafé**

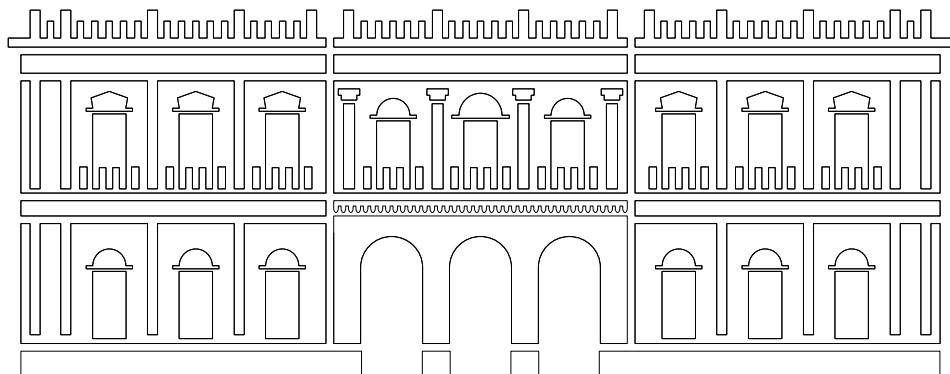


**Jorge
de León**



**Carlos
Álvarez**

TEMPORADA DE MÚSICA 2025



FUNDACIÓN BBVA · PALACIO DEL MARQUÉS DE SALAMANCA

Toda la información
sobre los conciertos:

Síguenos en:



@FundacionBBVA



contrapunto-fbbva.es

Francesco Cilea

ADRIANA LECOUVREUR

Género	Ópera en cuatro actos.
Música	Francesco Cilea (1866-1950)
Libreto	Arturo Colautti, basado en <i>Adrienne Lecouvreur</i> de Eugène Scribe y Ernest Legouvé.
Partitura	Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milán.
Estreno	Teatro Lírico de Milán el 6 de noviembre de 1902.
Estreno en ABAO Bilbao Opera	Teatro Coliseo Albia el 7 de septiembre de 1962.
Representación en ABAO Bilbao Opera	1.138 ^a , 1.139 ^a , 1.140 ^a , 1.141 ^a
De este título	9 ^a , 10 ^a , 11 ^a , 12 ^a representación del título.
Representaciones	22, 25 y 28 de noviembre y 1 de diciembre de 2025.
Hora de inicio de las representaciones	22 de noviembre: 19:00h. 25 y 28 de noviembre y 1 de diciembre: 19:30h.
Duración estimada	Actos I y II: 75 min. Pausa: 30 min. Actos III y IV: 70 min.

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.

Industria eta Energiaren bilakaera

Industria y Energía en evolución



www.petronor.eus





FICHA ARTÍSTICA

Adriana Lecouvreur	Maria Agresta
La Principessa di Bouillon	Silvia Tro Santafé
Maurizio, Conte di Sassonia	Jorge de León
Michonnet	Carlos Álvarez
L'Abate di Chazeuil	Jorge Rodríguez-Norton
Il Principe di Bouillon	Luis López*
Mademoiselle Jouvenot	Olga Revuelta
Mademoiselle Dangerville	Anna Gomá
Quinault	José Manuel Díaz
Poisson	Josu Cabrero
Un maggiordomo	Martín Barcelona
Orquesta	Bilbao Orkestra Sinfonikoa
Coro	Coro de Ópera de Bilbao
Director musical	Marco Armiliato
Asistente director musical	Jonathan Santagada
Director de escena	Mario Pontiggia
Asistente director de escena	Angelica Dettori
Escenografía	Antonella Conte
Iluminación	Andrea Ledda
Vestuario	Marco Nateri
Coreografía	Luigia Frattaroli
Director del C.O.B.	Esteban Urzelai
Maestros repetidores	Itziar Barredo, Iñaki Velasco
Figuración	Eneko Momoitio, Guillermo Laborda, Imanol Vinagre, Julen Ibáñez, Patxi Alvárez, Sergio Fontán, Ianire Iturriondo y Joana González
Ballet	Daniele Francesco Costa, Emanuele Chandra Costa, Carlotta Onesti, María Grazietti, Roberta Siciliano
Producción	ABAO Bilbao Opera Fondazione Teatro Lirico di Cagliari

*Debuta en ABAO Bilbao Opera



Somos
1.200.000
personas que
creen que hay
otra forma de
hacer banca.
*Y tú, ¿en qué
crees?*



Somos aquello en lo que creemos. Creemos que tenemos un compromiso con la sociedad de la que formamos parte. Creemos en dejar un mundo mejor que el que recibimos. Creemos que no hay progreso en solitario, sino en solidario. Y que podemos contribuir a impulsar la prosperidad, el bienestar y la igualdad en nuestro entorno. Hoy y mañana.



LABORAL
Kutxa

Hay otra forma



FICHA TÉCNICA

Jefe de producción Cesidio Niño

Director técnico Iñigo Ayarza

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 Meiya Salaberria

Jefe de maquinaria Mario Pastoressa

Jefe de Iluminación Kepa Aretxaga Pérez

Jefe de utillería Javier Berrojalbiz

**Peluquería, Caracterización
y Posticería** Alicia Suárez

**Vestuario, Zapatería y
Complementos** ABAO Bilbao Opera, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari

Utillería ABAO Bilbao Opera, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari

**Técnicos de
maquinaria escénica** Proscenio

Iluminación Tarima, S.L., ABAO Bilbao Opera, Varona

Audiovisuales Tarima, S.L.

Sobretitulación Itziar Maiz, Aitziber Aretxederre



LEGADO BODEGAS Faustino

La exclusividad de un Legado

Legado Bodegas Faustino es el primer proyecto enoturístico **Planeta 1.0** de la 4^a generación de la FAMILIA MARTÍNEZ ZABALA, diseñado junto a **Foster + Partners**.

Un espacio exclusivo y versátil que se adapta a las necesidades de tu empresa para cualquier ocasión.

Una gran sala que comunica con el exterior, zonas privadas y una terraza rodeada de viñedos son algunos de los espacios ideales para realizar cualquier tipo de evento corporativo o celebración, acompañada de una exquisita gastronomía.

Bodegas Faustino en Oyón,
Rioja Alavesa.

Contacta con nosotros:

✉ visitas@familiamartinezzabala.es
📞 673 530 038



ADRIANA
LECOUVREUR

euskeria

SINOPSIA

I. EKITALDIA

*Comédie Françaiseko areto berdea, 1730.
urtearen hasieran.*

Aktoreetako lau buru-belarri prestatzen ari dira gaeuko emanaldi bikoitzerako: *Bajazet* tragedia, *Racinerena*, eta *Les Follies amoureuses* komedia, *Regnardenena*. Beren artean eztaba idatzeaz gain, Michonnet eszena-zuzendaria aginduak oihukatzen dizkiote etengabe. Bouillongo printzea sartu da, Mlle. Duclosen babesle zaharra, Adriana Lecouvreurren arerio nagusiarena, hain zuen ere, atzetik bere isilmandatari fidela duela, Chazeuilgo abadea. Antzokia jendez gainezka dagoela diote, bi protagonistak, Duclos eta Lecouvreur, emanaldi berean ikusteko. Adriana obrako bere bakarriketetako bat entseaten ari dela sartu, eta berari buruzko konplimenduak gehiegizkoak direla dio, bera arteen zerbitzaria besterik ez delako. Jarraian, inork espero gabe, Michonnet goraipatuko du, bere benetako adiskide eta aholkulari zintzo bakarra dela adieraziz. Printzeak bere maitaleaz galdetuta, Mlle. Ducsonez, Michonnetek diotso bere kamerinoan dagoela ohar bat idazten. Printze jeloskorra abadea bidaliko du oharra zer dioen ikertzena, eta, beharrezkoa izanez gero, eroskeriaz bali dadila aginduko dio.

Une batez, Adriana eta Michonnet bakarrik geratu dira. Michonnet

lotsatigeria denez maite duela aitortzeko, herentzia bat jaso duela eta ezkontza pentsatzen ari dela diotso. Adrianari ideia ona iruditzen zaiola dirudienez, berarekin ezkontzeko proposamena egitea erabakiko du, baina emakumeak aitortuko dio, bat-batean, Maurizio soldadu gaztearekin maiteminduta dagoela, bere ustez (uste okerra) Saxeko kondearen zerbitzura dagoenarekin. Michonneten lotsa Mauriziok etengo du, une horretan azalduko baita. Adrianak ibilbide militarrean gora egiteko dituen aukerei buruz galdetuko dio, baina soldaduak ez dio erantzun zehatzik emango. Ezin dute hitz egiten jarraitu, aktoreak eszenatokira atera behar duelako. Emanaldiaren ondoren berriz elkartzea onartu, eta bioleta-sorta bat emango dio oroigarri.

Printzea eta abadea Mlle. Duclosen gutunarekin itzuli dira; haren neskamea erosiz eskuratu dute. Idazkian, gonbidapena egin dio beste jaun bati gau horretan bertan berarekin biltzeko printzearekin elkartu ohi den etxeen. Printzeak Maurizio izan behar duela ondorioztatuko du, eta topaketa erromantikoa izango dela. Orduan, mendeku hartza erabakiko du: emanaldia bukatutakoan aktore guztiak bere etxeen afaltzera gonbidatuko ditu, Maurizio eta Mlle. Duclos elkarrekin

harrapa ditzaten. Printzeak eta abadeak eskutitza emango diote Mauriziorko, zeina antzokiko palko batean eserita dagoen. Michonnet, bastidore artean bere Adriana maitearen antzezpena ikusi ahal izateko moduan jarrita, hark Roxane antzeztekoko behar duen "attrezzoko" gutunaz gogoratu da bat-batean. Maurizio Duclosen oharra eskuan duela sartuko da, bere anbizio politikoak sustatzeko bilerak Adrianarekin elkartzea eragotzikoa diolako haserre. Orduan, "attrezzoko" eskutitza mahai gainean ikusita, orria erabat zuri, ideia bikaina bururatuko zaio: oharra idatziko dio Adrianari gauean ezingo duela berarekin elkartu jakinarazteko. Gutuna, orain Maurizioren mezua daramana, aktoreetako batek hartuko du agertokian Adrianari emateko. Haren erreakzioa, antzeztu bitartean irakurtzen duenean, bere aktore-dohain liluragarriaren beste erakustaldi bat irudituko zaie bai Michonneti bai ikusleei. Oholtzatik irten ondoren, nabarmenki asaldatuta, printzeak gauerdian bere etxean afaltzena gonbidatuko du, konpainiako gainerako kideekin batera.

II. EKITALDIA

Gela bat Sena ibaiaren ondoko etxe batean.

Bouillongo printzea Maurizio, ezkutuan maite duen gizona, noiz iritsiko zain dago irrikatsu. Agertzen denean, antzokitik ateratakoan jarraitu egin diotela esanez azalduko dio atzerapena. Susmoa duenez, printzesak paparrean itsatsita daraman bioleta-sorta seinalatuko dio, baina Mauriziok, maltzurki, oparitu egingo dio, gezurra esanez propio ekarri diola adierazita. Printzesak jakinaraziko dio erregina gero eta konbentzuago duela bere helburuaren alde egiteko, baina,

aldi berean, Parisen etsai ahaltsuak dituela ohartaraziko dio. Mauriziok Paristik alde egingo duela diotsonean, errieta egingo dio ez duelako bera maite. Gizonak, Adriana aipatu nahi izan gabe, bere adiskidetasuna eskainiko dio, baina printzesak diotso adiskidetasuna, pasioaren txingar beroen aldean, errautsak besterik ez dela. Une horretan iritsita, printzeak printzesaren amorrazio jeloskorretik salbatuko du Maurizio, eta emakumea barneko gela batean ezkutatuko da. Printzea eta abadea sartzen direnean, iseka egingo diote Mauriziorko bere maitalearekin harrapatu dutelako, ustez Mlle. Duclosekin; horregatik harrituko dira soldaduak nahiko bortizki erreakzionatzean. Printzea egoeraz barrezka dago, bere esanetan Duclosekin nazkatzen hasita baitzegoen, eta bere bedeinkazioarekin harekin geratzena gonbidatuko du. Orduan, Adriana helduko da eta Mauzirio, benetan, Saxeko kondea dela jakingo du. Bakarrik geratzen direnean, Adrianak eta Mauriziok elkar maite dutela adieraziko dute. Bat-batean, Michonnet azalduko da zoroen pare Duclosen bila, eskaini berri dioten pertsonaia bati buruz hitz egin behar diolako. Lotsatuta, barruan dagoen emakumea ez dela Duclos esanez itzuliko da, baizik eta beste emakume bat, iluntasunean ezagutu ezin izan duena.

Mauriziok hitzemanaraziko dio Adrianari abadeak ezkutatuta dagoen emakume misteriotsua nor den jakitea galarazikoa duela, eta arrazoi politikoengatik ezagutu duela esango dio. Adrianak sinetsi, gainerakoek alde egindakoan gelako kandelak itzali, eta ezezagunaren ihesa prestatzen hasiko da. Baino, lehenago, iluntasunean batak bestea

nor den jakin ez arren, eztabaidea latza izango dute Maurizioren maitasunagatik, etsaiak direlako horretan. Morroiak zuziekin agertzen direnean, Adrianak arriskatzea eta gela argizta dezatela eskatzea erabakiko du. Bueltatzen denean, emakumeak ate sekretu batetik ihes egin duela ikusiko du. "Koldarra!" dio garrasika, erabat zaputzuta. Bain ihes egiteko presaren presaz, printzesari bere diamantezko besokoa erori zaio lurrera; geroago, Michonnetek Adrianari emango dio.

III. EKITALDIA

Dantza-areto bat Bouillongo printzearen etxearen.

Morroiak ongietorria prestatzeko lanak egiten ari dira, abadeak errieta egiten dien bitartean. Printzesak bere aurkaria nor den jakiteko irrikan jarraitzen du; aldi berean, larrituta dago, Maurizio bere zorren erruz espeltean sartu dutelako. Abadearen hitz polit lausengariek ere ezin dute distraitu. Bere senarra, printzea, hauts zurixka batez betetako ontzi txiki batekin azalduko da; gobernuak hautsaren analisi kimikoa egiteko eskatu dio. Printzesak, une batez hauts hilgarriaren gaineko interesa agertuta, zein propietate kaltegarri dituen galdetuko dio senarrari. Etorritako gonbidatuen artean, Adriana dago, eta haren ahotsa entzun bezain laster printzesea bere etsaia dela konturatuko da. Maurizio duelu batean zauritu dutela iragartzan duenean, bere susmoa berretsiko du, Adrianak konortea galduko baitu, baina Maurizio bera agertzen denean berehala itzuliko da bere onera. Soldadua printzesarengana doa berehala eskerrak ematera, hark lortu duelakoan espeltekint atera dezaten (hala izan ez arren). Printzeak besterik esatea

eragotzi eta Mittauri egindako bere eraso militarraren istorioa berriz kontatzeko eskatuko dio; Mauriziok harrotasunez ekarriko du gogora, gonbidatuen gozamenerako.

Jarraian, "Parisko epaiketa" balleta dantzatuko da, eta, ondoren, Adrianak eta printzesak Maurizioren maitalearen nortasunari buruzko asmamen-borroka saminari ekingo diote. Printzesak, maltzurkeriaz, bioleta-sorta bat aipatuko du, eta Adrianak, osteria, ihesaldian galduztako besoko bat; hori dela eta, printzesaren deserosotasuna eta lotsa nabariak izango dira, eta egoera are amorragarriagoa bilakatuko da printzeak, berari begira, bertaratutako guztien aurrean bere emaztearen eskumuturrekoa dela dioenean. Orduan, Adrianak are gehiago irainduko bere aurkaria: gonbidatuentzat zerbait antzez dezala eskatzen diotenean, *Fedra* obrako bakarrizketa bat errexitatuko du, non pertsonaia horri bere fideltasunik eza aurpegiratzen zaion eta laster barru senarrarekin berriz elkartu beharrak eragiten dion izua adierazten den. Gonbidatuek haren antzezpen kartsua txalatu bitartean, printzesak mendeku hartuko duela zin egindo du.

IV. EKITALDIA

Adrianaren etxeko gela bat, 1730eko martxoaren 30ean.

Etsita eta atsekabetuta, Adrianak antzerkigintza uztea erabaki du. Michonnet bisitan joango zaio, eta neskameak oraindik lotan dagoela esaten dionean, ohar bat idatziko du eta neskameari emango dio, Mauriziori lehenbailehen helaraz diezaion. Adriana agertzen denean, hora kontsolatzen ahaleginduko da, baina ez du lortuko.

Comédieko kideak etorriko zaizkio etxera, opariekin –bere santu-eguna du-, eta antzokira itzultzeko erregutuko diote. Michonnetek ere bere oparia emango dio: Maurizioren askatasuna ordaintzeko bahituran emana zuen lepokoa. Adriana zertxobait alaiago dagoenean, neskameak beste opari bat ekarriko dio: belusezko kutxa txiki bat da, barruan “Maurizioren partetik” mezu xumea dakarrena. Michonnetek, Adriana bakarrik utzi nahian, beste gela batera eramango ditu aktoreak zerbait edatera, Maurizio edozein unetan agertuko dela jakitun. Adrianak kutxa irekitzean, bere maitaleari gau hartan antzokian oparitu zion bioleta-sorta zimeldua besterik ez du topatuko. Hasieran, Ioreen kiratsagatik aztoratuta, estututa agertuko da Mauzirioi irain gehiago erantsi dizkiolako kalteari. Michonnet emakumea kontsolatzen saiatuko da, esanez hori ez duela Mauzirioz egin, baizik eta emakumezko arerio batek. Maurizio korrika sartuko da Adrianari barka diezaiola eskatzeko, eta txutxu-

mutxu maltzurren erruz urrundu direla bata bestearengandik azalduko dio. Adriana mesfidati dago, baina Mauriziok azkenik berarekin ezkontzeko eskatzen dionean, baietz esango dio. Bere zoriona espasmo mingarriek etengo dute, zeinak hark bidalitako loreen kiratsari egotzikodizkion. Mauriziok dio ez dituela berak bidali. Kutxa aztertzean, printzesak bidali dituela ohartuko da, bioletak senarraren hauts pozoitsuaz busti ondoren. Adriana deliratzen hasi da, Maurizio eta Michonnet zeharo ikaratuta daude. Hilzorian dagoela jakinik, salba dezatela erregutuko die, Maurizioren ondoan azkenean zoriona aurkitu ahal izateko. Beranduegi da. Berriro deliratzen hasita eta agertokira itzuli dela uste izanda, bere espiritua urrutiko argi misteriotsu baterantz hegan doala adieraziko du. Ondoren, bere maitale eta lagun leial bakarraren besoetan hilko da. ●

Luis Gago

Editorea eta El País musika kritikaria da, eta Bonneko Beethoven-Hauseko Ganbera Musika Jaialdia zuzentzen du. Eskuarki, gaztelaniazko azpitituluak prestatzen ditu Royal Opera House, English National Opera eta Berlingo Orkestra Filarmonikoaren Digital Concert Hallerako



La música es buena para

LA SALUD



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

IMQ, COLABORADOR DE LA ABAO

900 81 81 50
imq.es

 **IMQ**

ADRIANA
LECOUVREUR



castellano

SINOPSIS

ACTO I

La sala verde de la Comédie Française, a comienzos del año 1730.

Cuatro de los actores se preparan afanosamente para la doble función de la noche: la tragedia *Bajazet*, de Racine, y la comedia *Les Follies amoureuses*, de Regnard. Discuten entre ellos y dan órdenes a gritos al director de escena, Michonnet. Entra el príncipe de Bouillon, que es el anciano protector de Mlle. Duclos (la principal rival de Adriana Lecouvreur), y le sigue su servil confidente, el abate de Chazeuil. Comentan que el teatro está abarrotado para ver a las dos protagonistas, Duclos y Lecouvreur, en una misma función.

Entra Adriana, ensayando uno de sus monólogos de la obra, y rechaza los exagerados cumplidos de que es objeto, declarando que ella no es más que una servidora de las artes. A continuación, hace un elogio inesperado de Michonnet, diciendo que él es su único amigo verdadero y su único consejero sincero. El príncipe pregunta por su amante, Mlle. Duclos, y Michonnet le responde que está escribiendo una nota en su camerino. El celoso príncipe envía al abate a averiguar el contenido de esa nota, valiéndose de sobornos si fuera necesario.

Por un momento, Adriana y Michonnet se quedan solos. Demasiado tímido para revelarle su amor, Michonnet le

dice que ha recibido una herencia y que está pensando en casarse. Cuando ella parece aprobar la idea, él decide proponerle matrimonio, pero ella le confiesa de repente que también está enamorada del joven soldado Maurizio, al que cree (erróneamente) al servicio al servicio del conde de Saxe. La vergüenza de Michonnet se ve interrumpida por la entrada de Maurizio. Adriana le pregunta por sus posibilidades de ascenso, pero su respuesta es evasiva. No pueden seguir hablando, porque ella ha de salir al escenario. Accede a reunirse con él después de la función y le entrega un ramillete de violetas como recuerdo.

El príncipe y el abate regresan con la carta de Mlle. Duclos, obtenida tras sobornar a su criada. Resulta ser una invitación de la actriz a otro caballero, invitándole a reunirse con ella esa misma noche en la villa donde suele encontrarse con el príncipe. Este último deduce que debe de tratarse de Maurizio y supone que la cita es un encuentro romántico. Decide vengarse invitando a todo el reparto a una cena en su villa después de la representación, con el fin de que Maurizio y Mlle. Duclos puedan ser sorprendidos juntos. El príncipe y el abate se encargan de entregar la carta a Maurizio, que ahora está sentado en un palco del teatro. Michonnet vuelve

y se coloca de tal manera que puede ver desde los bastidores la actuación de su amada Adriana, pero de repente recuerda una carta “de atrezo” que debe entregarle para su papel de Roxane. Maurizio entra con la nota de Duclos en la mano, maldiciendo el hecho de que la reunión para promover sus ambiciones políticas le impida encontrarse con Adriana. Maurizio ve la carta “de atrezo” en blanco sobre la mesa y tiene la brillante idea de escribir una nota para informar a Adriana de que no podrá reunirse con ella esa noche. La carta “de atrezo”, ahora con el mensaje de Maurizio garabateado en ella, es recogida por una de las actrices y se la entrega a Adriana en el escenario. La reacción de Adriana al leer la nota mientras está actuando es interpretada por Michonnet y por el público como otra muestra de su fascinante entrega como actriz. Cuando sale del escenario, visiblemente alterada, es invitada por el príncipe, junto con el resto de la compañía, a una cena a medianoche en su villa.

ACTO II

Una habitación en una villa junto al río Sena.

La princesa de Bouillon espera impaciente a Maurizio, el hombre al que ama en secreto. Cuando él llega, le explica su retraso diciendo que lo han seguido al salir del teatro. Como sospecha, ella le señala el ramillete de violetas que lleva prendido en la solapa, y él, astutamente, se lo regala, mintiendo y diciendo que lo ha traído expresamente para ella. La princesa le informa entonces de que ha comenzado a ganarse a la reina para su causa, advirtiéndole al mismo tiempo de que

tiene poderosos enemigos en París. Él afirma que se marchará de París, pero esto hace que ella le reprenda por no amarla. Él se niega a mencionar a Adriana y le ofrece su amistad. Ella responde que la amistad no es más que cenizas en comparación con las brasas ardientes de la pasión. La llegada del príncipe le salva de la furia celosa de la princesa, que se esconde en una habitación interior. Cuando entran el príncipe y el abate, se burlan de Maurizio por haber sido sorprendido con su amante, a la que toman por la Duclos, y se asombran cuando él reacciona con bastante violencia. El príncipe se ríe de la situación diciendo que ya estaba cansándose de la Duclos y le invita a quedarse con ella con su bendición. Llega Adriana y descubre que Maurizio es, en realidad, el conde de Saxe. Cuando se quedan solos, Adriana y Maurizio se expresan su amor mutuo. Son interrumpidos por Michonnet, que busca frenéticamente a la Duclos para hablar con ella sobre un nuevo papel que acaban de ofrecerle. Avergonzado, regresa diciendo que la mujer que está dentro no es la Duclos, sino otra mujer a la que no ha podido reconocer en la oscuridad.

Maurizio hace prometer a Adriana que impedirá que el abate descubra la identidad de la misteriosa mujer escondida, asegurándole que se trata de alguien que ha conocido por motivos políticos. Adriana le cree y, cuando los demás se marchan, apaga las velas de la habitación y se dispone a organizar la huida de la desconocida. Pero antes ambas, aunque desconocen sus identidades en la oscuridad, discuten amargamente como rivales por el amor

de Maurizio. Llegan los criados con antorchas y Adriana decide arriesgarse y pedir a los portadores de las antorchas que iluminen la habitación. Cuando vuelve, la mujer ha escapado por una puerta secreta. “¡Cobarde!”, exclama frustrada. Sin embargo, en su huida precipitada, la princesa ha dejado caer al suelo su brazalete de diamantes, que más tarde recogerá Michonnet, quien se lo entregará a Adriana.

ACTO III

Un salón de baile en la casa del príncipe de Bouillon.

Están llevándose a cabo los preparativos para la recepción bajo la supervisión del abate, que se dedica a regañar a los sirvientes. La princesa sigue deseosa de descubrir quién es su rival y también está angustiada porque Maurizio ha sido encarcelado por culpa de sus deudas. Ni siquiera los halagos aduladores del abate pueden distraerla. Su marido, el príncipe, pasa por allí con un pequeño recipiente que contiene un polvo blanquecino. El gobierno le ha pedido que realice un análisis químico del mismo. La princesa se interesa momentáneamente por este polvo mortal y pregunta a su marido por sus propiedades nocivas. Entre los invitados que llegan se encuentra Adriana, cuya voz reconoce la princesa como la de su rival. Ella confirma sus sospechas al anunciar que Maurizio ha sido herido en un duelo, noticia ante la cual Adriana se desmaya, aunque se recupera un momento después cuando aparece él en persona. Este se dirige inmediatamente a la princesa para agradecerle que, según cree erróneamente, haya conseguido su liberación de la prisión. El príncipe le impide decirle nada más y

le pide que vuelva a contar la historia de su asalto militar a Mittau, que Maurizio recuerda con jactancia para deleite de los invitados.

A continuación se desarrolla un ballet, “El juicio de Paris”, tras el cual Adriana y la princesa entablan una agria batalla de ingenio sobre la identidad de la amante de Maurizio. La princesa hace referencia maliciosamente a un ramillete de violetas y Adriana a un brazalete perdido en la huida, que muestra ante la evidente incomodidad y vergüenza de la princesa, lo que resulta aún más irritante cuando el príncipe la mira y afirma ante todos los presentes que se trata, efectivamente, de la pulsera de su mujer. Adriana insulta aún más a su rival cuando, tras pedirle que actúe para los invitados, se lanza a recitar un monólogo de *Fedra*, en el que se reprocha su infidelidad y expresa el pánico que le produce el inminente reencuentro con su marido. Mientras los invitados aplauden su energética interpretación, la princesa jura venganza.

Acto IV

Una sala en la casa de Adriana, el 30 de marzo de 1730.

Decepcionada e infeliz, Adriana ha decidido abandonar los escenarios. Michonnet entra a visitarla y, cuando la criada le informa de que aún está durmiendo, se sienta a escribir una nota que luego entrega a la criada para que la haga llegar a Maurizio lo antes posible. Cuando entra Adriana, intenta consolarla sin éxito. Sus compañeros de la Comédie llegan con regalos –es su santo– y le ruegan que vuelva al teatro. Entonces Michonnet le entrega su regalo: el collar que ella había

empeñado para pagar la libertad de Maurizio. Cuando Adriana empieza a animarse, la criada entra con otro regalo, un pequeño cofre de terciopelo con una nota en la que se lee el sencillo mensaje "De Maurizio". Michonnet, deseando dejar a Adriana sola, acomoda a los actores en otra habitación para tomar una copa, seguro de que Maurizio llegará en cualquier momento. Cuando Adriana abre el estuche, sólo encuentra el ramo de violetas marchitas que le había regalado a su amante en el teatro esa noche. Al principio se estremece por el olor y expresa su angustia por el hecho de que Maurizio haya añadido ahora más insultos al daño. Michonnet la consuela, tratando de asegurarle que no se trata de Maurizio, sino de una rival femenina. Maurizio entra corriendo para suplicar el perdón de Adriana, explicándole que los chismes maliciosos son los culpables de su distanciamiento. Adriana se muestra recelosa al principio,

pero cuando Maurizio finalmente le propone matrimonio, ella cede. Su éxtasis se ve interrumpido por espasmos de dolor, que ella atribuye al aroma de las flores que él le ha enviado. Maurizio afirma él no las ha enviado. Examina el cofre y se da cuenta de que las ha enviado la princesa, después de haber rociado las violetas con el polvo venenoso de su marido. Adriana empieza a delirar, para horror de Maurizio y Michonnet. Al darse cuenta de que está muriendo, les suplica que la salven para poder encontrar por fin la felicidad con Maurizio. Es demasiado tarde. Delirando una vez más, parece volver al escenario y declara que su espíritu está volando hacia una misteriosa luz lejana. Cae sin vida en los brazos de su amante y su único amigo fiel. ●

Luis Gago

Escritor, editor y crítico de música de *El País*. Codirector del Festival de Música de Cámara de la Beethoven-Haus de Bonn. 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.



VIVIMOS LA ÓPERA

F. CILEA

ADRIANA LECOUVREUR

NOVIEMBRE 2025

22 25 28

DICIEMBRE 2025

01



EL CORREO 

PATROCINADOR DE LA

ABAQ | BILBAO
OPERA

ADRIANA
LECOUVREUR

inglés

SYNOPSIS

ACT I

The green room at the Comédie Française, early in the year 1730.

Four of the players are busily preparing for the evening's double bill: the tragedy *Bajazet*, by Racine, and the comedy *Les Follies Amoureuses*, by Regnard. They quarrel among themselves and shout orders to the stage manager, Michonnet. The Prince of Bouillon enters. He is the elderly protector of Mademoiselle Duclos (the main rival of Adriana Lecouvreur), and is followed by his servile confidant, the Abbé de Chazeuil. They comment on the packed house waiting to see the two leading ladies, Duclos and Lecouvreur, in the same evening. Adriana enters, rehearsing one of her monologues in the play, and rejects the exaggerated compliments she is receiving, stating that she is merely a servant of the arts. She then pays an unexpected compliment to Michonnet, saying that he is her only true friend and her only sincere adviser. The Prince enquires after his mistress, Mademoiselle Duclos, and Michonnet replies that she is writing a note in her dressing room. The jealous Prince sends the Abbé to find out the contents of that note, using bribery if necessary.

For a moment, Adriana and Michonnet are left alone. Too shy to reveal his love

for her, Michonnet tells her that he has been left an inheritance and is thinking of marriage. When she appears to approve of the idea, he decides to propose to her, but she suddenly confides to him that she is also in love with the young soldier Maurizio, who she believes (erroneously) to be in the service of the Count of Saxony. Michonnet's embarrassment is interrupted by Maurizio's entrance. Adriana questions him about his chances for promotion, but his answer is evasive. They are unable to talk further because it is time for her to go on stage. She agrees to meet him after the performance and gives him a nosegay of violets as a keepsake.

The Prince and the Abbé return with Mademoiselle Duclos's letter, obtained by bribing her chambermaid. It turns out to be an invitation from the actress to another gentleman, inviting him to meet her later that evening at the villa where she usually meets the Prince. The latter deduces that it must be Maurizio and supposes that the meeting is a romantic tryst. He decides to take his revenge by inviting the entire cast to a supper party at his villa after the performance, so that Maurizio and Mademoiselle Duclos can be caught together unawares. The Prince and the Abbé arrange to have the letter delivered to Maurizio, who is now

sitting in a box in the theatre. Michonnet returns and places himself in such a way that he can see his beloved Adriana's performance from the wings, but he suddenly remembers a "prop" letter that has to be given to her for her role as Roxane. Maurizio comes in with Duclos's note in his hand, cursing the fact that the meeting to further his political ambitions will prevent him from meeting Adriana. Maurizio sees the "prop" letter on the table and has the bright idea of writing a note on it to inform Adriana that he won't be able to meet her that night. The "prop" letter, now with Maurizio's message scribbled on it, is picked up by one of the actresses and delivered to Adriana on the stage. Adriana's reaction at reading the note while performing on stage is interpreted by Michonnet and the audience as another sign of her riveting acting commitment. When she comes off stage, visibly upset, she is invited by the Prince, together with the rest of the company, for a midnight supper at his villa.

ACT II

A room in a villa by the Seine River. The Princess of Bouillon is waiting impatiently for Maurizio, the man she secretly loves. When he arrives, he explains his tardiness stating that he was followed as he left the theatre. Suspicious, she points to the nosegay of violets pinned to his lapel, so he cleverly gives it to her, lying and saying that he brought it expressly for her. The Princess then informs him that she has begun to win over the Queen to his cause, warning him at the same time that he has powerful enemies in Paris. He states that he will leave Paris, but this causes her to rebuke him for not loving her. He

refuses to mention Adriana and offers his friendship. She replies that friendship is mere ashes compared to the burning coals of passion. The Prince's arrival saves him from the jealous fury of the Princess, who hides in an inner room. When the Prince and the Abbé enter, they taunt Maurizio about being caught with his mistress, whom they believe to be Duclos, and are surprised when he reacts quite violently. The Prince laughs off the situation saying that he was getting tired of Duclos and invites him to take her over with his blessings. Adriana arrives and finds out that Maurizio is in fact the Count of Saxony. When they are left alone, Adriana and Maurizio express their love for one another. They are interrupted by Michonnet, who is frantically searching for Duclos to speak to her about a new part that has just been offered to her. In embarrassment, he returns saying that the woman inside is not Duclos, but another woman whom he was unable to recognise in the darkness.

Maurizio makes Adriana promise that she will prevent the Abbé from discovering the identity of the mysterious woman in hiding, assuring her that it is someone he has met for political reasons. Adriana believes him and, when the others leave, she snuffs out the candles in the room and prepares to arrange for the unknown woman's escape. But first, both of them, though unaware of each other's identity in the dark, quarrel bitterly as rivals for Maurizio's love. The servants come with torches and Adriana decides to take a risk and ask the torch bearers to illuminate the room. When she returns, the woman has made her escape through a secret door. "Coward!" she exclaims in frustration. However, in her haste

the Princess has dropped her diamond bracelet on the floor, which is later picked up by Michonnet and given to Adriana.

ACT III

A ballroom in Prince de Bouillon's house.

Preparations are in progress for the reception under the supervision of the Abbé, who goes around reprimanding the servants. The Princess is still anxious to find out who her rival is and is also distressed because Maurizio has been put in jail for his debts. Even the Abbé's flattering compliments can't take her mind off this. Her husband, the Prince, passes by holding a small container with a whitish chemical powder in it. The government has asked him to perform a chemical analysis of it. The Princess takes momentary interest in this deadly powder and questions her husband about its harmful effects. The arriving guests include Adriana, whose voice is recognised by the Princess as her rival's. She confirms her suspicions by announcing that Maurizio has been wounded in a duel, at which news Adriana faints, but she recovers a moment later when he himself makes his appearance. He goes at once to the Princess to thank her for having, as he wrongly believes, secured his release from prison. The Prince prevents him from saying any more and asks him to retell the story of his military assault on Mittau, which Maurizio boastfully recalls to the delectation of the guests.

A ballet, "The Judgment of Paris", follows, after which Adriana and the Princess engage in an acrid battle of wits over the identity of Maurizio's mistress. The Princess maliciously refers

to a nosegay of violets and Adriana to a bracelet lost in flight, which she produces to the Princess's obvious discomfort and embarrassment, all the more infuriating as the Prince has a look and states for all the assembled to hear that it is, indeed, his wife's bracelet. Adriana further insults her rival when, asked to perform for the guests, she launches into a monologue from *Phaedra*, in which she reproaches herself for her infidelity and expresses terror at the imminent reunion with her husband. As the guests applaud her spirited performance, the Princess swears vengeance.

ACT IV

A living-room in Adriana's house, on 30 March, 1730.

Disappointed and unhappy, Adriana has decided to give up the stage. Michonnet comes in to visit her and, when the maid informs him that she is still sleeping, he sits to write a note which he then hands over to the maid to deliver to Maurizio as soon as possible. When Adriana comes in, he tries to comfort her, unsuccessfully. Her colleagues from the Comédie arrive with gifts –it is her name day– and beg her to return to the theatre. Then, Michonnet gives her his gift: the necklace she had pawned to secure Maurizio's release from jail. As Adriana's spirits begin to rise, the maid brings in another gift, a small velvet casket with a note where a simple message can be read "From Maurizio". Michonnet, wishing to leave Adriana alone, ushers the actors into another room to have a drink, certain that Maurizio will be there any moment. When Adriana opens the casket, she only finds the faded bunch of violets that she had given to her lover at the theatre

that night. At first she recoils from the odour and expresses her distress at the fact that Maurizio has now added further insult to the injury. Michonnet comforts her, trying to assure her that this is not from Maurizio, but rather from a female rival. Maurizio rushes in to beg Adriana's forgiveness, explaining that spiteful gossip has been the cause of their estrangement. Adriana is suspicious at first, but when Maurizio finally proposes marriage to her she relents. Her rapture is cut short by spasms of pain, which she blames on the scent of the flowers that he has sent to her. Maurizio protests that he did not send them. He examines the casket and realises that they were sent by the Princess, after having

sprinkled the violets with her husband's poisonous powder. Adriana becomes delirious, to the horror of Maurizio and Michonnet. Realising that she is dying, she beseeches them to save her so that she may find happiness with Maurizio at last. It is too late. Delirious once again, she seems to be back on stage and declares that her spirit is flying towards a mysterious distant light. She falls lifeless into the arms of her lover and her only faithful friend. ●

Luis Gago

Writer, editor, and music critic for *El País*. Co-director of the Chamber Music Festival at the Beethoven-Haus in Bonn. He regularly prepares Spanish subtitles for the Royal Opera House, the English National Opera, and the Berlin Philharmonic Orchestra's Digital Concert Hall.



ABAO, OPERA BAINO GEHIAGO MÁS QUE ÓPERA



Gurutzetako Unibertsitate Ospitaleko pazienteen, haien senideen eta langile soziosanitarioen **ongizate emozionalari** laguntzen dio.

Contribuye al **bienestar emocional** de pacientes, familiares y personal sociosanitario en el Hospital Universitario Cruces.



Ospitale barruan eta ABAO Bilbao Operaren emanaldietan **antolatutako jarduerak**.

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

Lagunzaileak / Colaboran



Atal soziala / Acción social de



EZKERRALDE ENKARTEERI-GURUTZETAKO
ERAKUNDE SANITARIO INTEGRATUA
ORGANIZACIÓN SANITARIA INTEGRADA
EZKERRALDEA ENKARTEERI CRUCES



Adriana Lecouvreur y sus ilusiones

El arte con que Cilea ofrece al público una ópera compleja en el plano de las emociones es extraordinario. Esta ópera no es fácil, comenzando de la trama, que intentaría ser fiel a la obra teatral de Scribe y, en muchos momentos, lo es. Pero el pasaje de los cinco actos teatrales a los cuatro de la ópera deja al espectador sin algunas referencias esenciales para poder comprender la historia. Pienso sobre todo al tema del veneno (en la ópera no se comprende cómo llega a manos de la princesa de Bouillon), la ubicación de la villa del príncipe o el asunto de la venta de las joyas de Adriana (luego rescatadas por Michonnet). Para esto, para poner en evidencia o clarificar lo que no está escrito, se debe trabajar minuciosamente en los particulares citados en la obra original de Scribe, único modo para que todo sea coherente y verosímil.

Los gestos, las miradas, las alusiones no son solo detalles en la ópera, son elementos fundamentales de la narración. Trabajando de esta manera, se evita debilitar el aura sublime que envuelve *Adriana Lecouvreur*. En esta ópera, pasar de lo sublime a lo patético es cuestión de un momento. Lo mismo se daba en ciertos filmes del cine mudo, fascinantes, pero que se vuelven a veces ridículos hoy gracias a sus excesos. Con *Adriana* puede suceder lo mismo. Podríamos decir entonces que la palabra fundamental al montar esta ópera es «equilibrio». No estamos hablando de una comedia trágica, de un tema escabroso. La ópera se mueve sobre una cuerda floja y es necesario estar atento para no caer en el vacío del gusto.

En la caracterización de los personajes se debe ir con mano ligera para ser fiel a la propuesta de Cilea pues su música

Teniendo que tratar el tema de una ópera que habla de protagonistas del teatro, creí oportuno hacer un homenaje ideal a una gran actriz del pasado, a Sara Bernhardt, gran intérprete de la obra de Scribe.

comanda. En la obra original de Scribe hay referencias precisas a personajes que existieron, que son reconocibles, que han sido contados entre vicios y virtudes y que podrían ser protagonistas hoy de un programa de chismes. En la ópera, en cambio, estos personajes aparecen idealizados o sublimados: Adriana es casi una heroína y Mauricio, un noble de vida discutible, aparece como un héroe glorioso y amante fiable.

La fuerza teatral de estos personajes está, a mi entender, en la justa mitad. Adriana es una gran actriz, capaz de subyugar en escena a colegas y espectadores. Pero cuando pasa del teatro a la vida real se encuentra sometida por los eventos, por las personas, por el poder. Y vive, inevitablemente, una dolorosa crisis de identidad. Es una persona frágil, con resabios infantiles, que necesita ser protegida, mimada. Para autoconvencerse, por ejemplo, en un cierto momento dice que Mauricio «no miente» siendo la primera en saber que esto no es

verdad. Adriana persigue sus propias ilusiones, para encontrarse después con una realidad durísima: el teatro y la vida, en efecto, son dos dimensiones muy distintas.

Aquí podría hacerse un parangón con las historias trágicas de estrellas de nuestro tiempo, como Marilyn Monroe, Romy Schneider o Amy Winehouse. Pienso en una frase que Michonnet dice a Adriana: «Nosotros somos una pobre gente...» refiriéndose a la familia teatral. Hay mucha melancolía en esta reflexión, junto a la certitud de lo complicado que fueron y son las relaciones entre arte y poder.

La antagonista de Adriana es una noble poderosa, pasional y rencorosa. Más joven que la actriz, la princesa de Bouillon es la perfecta encarnación del poder y de cómo usarlo; será ella a tejer la trama para que Mauricio vuelva a su lado, cueste lo que cueste. Y cerrando el cuarteto principal, se encuentra Michonnet, el tutor de la actriz, el padre protector, el actor que no logra entrar en la *Comédie* y se hacer regidor para estar junto a ella, el enamorado fiel y silencioso que la acompaña hasta su último suspiro. Michonnet es el teatro que perdura.

Teniendo que tratar el tema de una ópera que habla de protagonistas del teatro, creí oportuno hacer un homenaje ideal a una gran actriz del pasado, a Sara Bernhardt, gran intérprete de la obra de Scribe. Es por ello por lo que, con mis colaboradores, llevamos la acción a los albores del siglo XX, que es la época de Cilea y del estreno de la ópera. La figura de Sara Bernhardt es aquí un símbolo, no un personaje específico. Por otro

lado, si pienso al cuarto acto de la ópera de Cilea, tenemos delante una historia realística con tanto de final trágico. Esto me conmovió, pero después me dije: «¿Estamos seguros de que todo esto esté sucediendo de verdad, que Adriana haya muerto de verdad, o todo es parte de una representación?». De esta duda nace mi idea escénica.

El proyecto se desarrolló en cuatro escenas diversas que corresponden a los cuatro actos. Es decir, a cuatro momentos de una representación en curso, en la *Comédie Française* o en otro teatro, desarrollada según las reglas canónicas, con entradas y salidas desde los bastidores laterales, con todas las convenciones de una puesta en escena clásica. Para ello, la escenografía recurre a un espacio-contenedor elegante, con cabriadas de madera y elementos en fundición de hierro que evocan la época de la grande Bernhardt. Nuestra Adriana se reinventa en el siglo XX pues el

mismo Cilea evoca el setecientos con la óptica de su época, como Richard Strauss haría con «El caballero de la rosa». En un cierto sentido, sería la historia de una historia donde la escena es un plató donde se desarrolla la acción.

Adriana tiene después dos elementos teatrales incorporados: el *ballet* de «*El juicio de París*», nada anecdótico, pues sigue la trama del enfrentamiento de Adriana y la princesa, y el famoso monólogo de la «*Fedra*» de Racine, que también va dirigido a la Bouillon. Ópera de divas encontradas y de amantes infieles, ópera sofisticada. Como la misma Adriana, una actriz que buscó a lo largo de su carrera la verdad en el teatro sin conseguir la verdad en su vida. ●

Mario Pontiggia

Director de escena de *Adriana Lecouvreur*

Nacido en Argentina, es arquitecto, director escénico, escenógrafo y dramaturgo. Ha sido director de producción de la Ópera de Monte-Carlo y director artístico de ACO – Ópera de Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente es director artístico de la Fundación Internacional Alfredo Kraus.



SOMOS INVERSIÓN CON PRINCIPIOS.



HACE DIEZ AÑOS TRANSFORMAMOS LA CAJA DE AHORROS BBK EN FUNDACIÓN BANCARIA Y DECIDIMOS INVERTIR EN PROYECTOS QUE APORTAN A LAS PERSONAS, LA COMUNIDAD PARA ASÍ IMPULSAR EL CRECIMIENTO DE NUESTRA TIERRA.



bbk 

117 AÑOS DE HISTORIA.
10 AÑOS COMO FUNDACIÓN BANCARIA.

PRINTZI- PIODUN INBERTSIOA GARA.

DUELA HAMAR URTE, BBK AURREZKI KUTXA BANKU FUNDazio BIHURTU GENUEN, ETA PERTSONEI, KOMUNITATEARI EKARPENA EGITEN DIETEN PROIEKTUETAN INBERTITZEA ERABAKI GENUEN, GURE LURRALDEAREN HAZKUNDEA BULTZATZEKO.



117 URTEKO HISTORIA.
10 URTE BANKU FUNDazio MODUAN.

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

“UN SOPLO ES MI VOZ”: evaporaciones, desvanecimientos, extrañamientos, huidas y nostalgias en la obra maestra de Francesco Cilea

Mademoiselle Rachel, la actriz que encarnó a Adrienne Lecouvreur en la obra teatral de Eugène Scribe y Ernest Legouvé estrenada en la Comédie Française en 1849



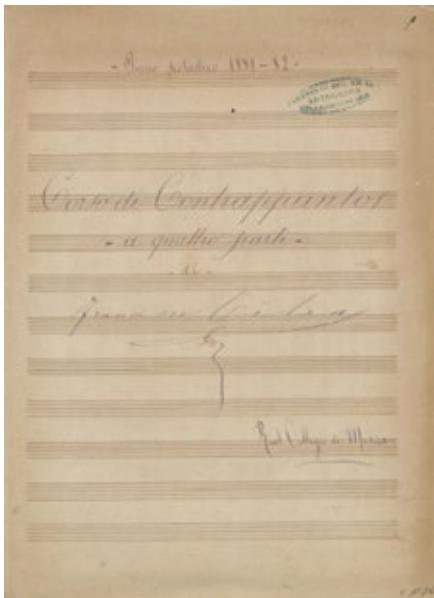
Hay compositores de ópera que el gran público conoce, recuerda y ama especialmente por una sola obra: Domenico Cimarosa por *Il matrimonio segreto*, Camille Saint-Saëns por *Samson et Dalila*, Carl Maria von Weber por *Der Freischütz*, Riccardo Zandonai por *Francesca da Rimini*, Engelbert Humperdinck por *Hänsel und Gretel* y muchos otros. La misma suerte corrieron cuatro contemporáneos de Giacomo Puccini, exponentes al igual que él de la llamada Joven Escuela Italiana: Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano y Francesco Cilea, a quienes los aficionados asocian, respectivamente, con *Cavalleria rusticana* (1890), *Pagliacci* (1892), *Andrea Chénier* (1896, que cerrará la presente temporada de ABAO Bilbao Ópera) y, precisamente, *Adriana Lecouvreur* (1902).

La figura de Francesco Cilea (1866-1950) presenta rasgos atípicos incluso en comparación con sus colegas de la *Giovane scuola*. De hecho, su producción operística se limita a tan solo cinco títulos: *Gina*, compuesta cuando estaba aún estudiando y representada en 1889 en el Teatrino del Conservatorio de San Pietro a Majella de Nápoles, *Tilda* (1892), *L'Arlesiana* (1897), *Adriana Lecouvreur* y *Gloria* (1907). A Cilea le quedaban más de cuarenta años de vida, pero tras el

fiasco de *Gloria* no volvió a componer ninguna otra ópera. Sabemos que durante algún tiempo barajó algunos posibles temas y conservamos un par de borradores de libretos en Palmi, su localidad natal en la costa tirrena de Calabria. Pero de esos proyectos no nos ha llegado ni una sola nota musical.

Artista íntimamente clásico y mediterráneo, ajeno a cualquier tipo de experimentalismo y fiel a un ideal de belleza atemporal, límpida y armoniosa, Cilea se sentía incómodo en el turbulento y caótico ambiente del nuevo siglo. Abandonó el mundo del teatro para dedicarse a la enseñanza de la música, también en su condición de director del Conservatorio de Palermo y luego del de San Pietro a Majella, y volvió a componer únicamente de forma esporádica con un puñado de páginas sinfónicas y sacras y algunas piezas camerísticas, vocales e instrumentales. Este conjunto de circunstancias sitúa su figura en una posición secundaria con respecto a otros maestros italianos de finales del siglo XIX y principios del XX. Resulta aún más sorprendente que, transcurridos ya más de ciento veinte años después del estreno en el Teatro Lírico de Milán, el 6 de noviembre de 1902¹, *Adriana Lecouvreur* siga disfrutando de un éxito que no tiene visos de decrecer. Y resulta natural preguntarse qué buena estrella ha

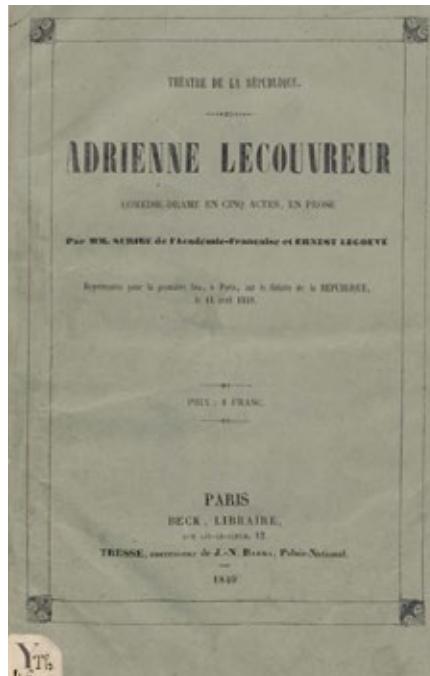
1 Cilea comenzó a trabajar en la nueva ópera a comienzos de 1899. La composición duró veintiún meses y, si no hubiera sido por algunos problemas de salud que le obligaron a terminar la instrumentación ya con el agua al cuello, todo habría salido a la perfección: desde la redacción del libreto, encargada a Arturo Colautti, hasta el estreno, coronado por un éxito rotundo. En su autobiografía, Cilea afirmó que, mientras componía el primer acto, “ammalatomi gravemente d'influenza con febbri altissime [...] nel delirio febbrile vidi e sentii tutto il resto dell'atto!” (“enfermé gravemente de gripe con fiebres muy altas [...] y, en mi delirio febril, vi y oí todo el resto del acto!”). Francesco Cilea, *Ricordi*, en Gaetano Pitaresi (ed.), *La dolcissima effigie. Estudios sobre Francesco Cilea en el 30º aniversario de la fundación del Conservatorio de Reggio Calabria*, Reggio Calabria, Laruffa, 1999, pp. 25-85: 44.



Curso de contrapunto a cuatro voces preparado por Francesco Cilea para el curso académico 1881-1882 en el Real Collegio di Musica de Nápoles. (Reale Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella)

brillado sobre esta ópera que hace que siga resultando tan querida por el público de hoy como lo fue por el de ayer.

Decisivo para su éxito fue el tema, tomado de una obra teatral francesa, *Adrienne Lecouvreur*, de Eugène Scribe y Ernest Legouvé, representada en la Comédie-Française en 1849: un drama bien construido, con una trama apasionante, variada, vivaz, rica en contrastes y giros inesperados, pero de gusto un tanto anticuado. La trágica historia de Adrienne Lecouvreur (1692-1730), la primera actriz de la Comédie-Française que en el París de comienzos del siglo XVIII logró imponer un nuevo estilo de interpretación, expresivo, sincero y diametralmente opuesto al academicismo imperante, proporcionó a



Cubierta de la primera edición de la obra teatral de Eugène Scribe y Ernest Legouvé

Cilea el pretexto para resucitar los ideales de sencillez y belleza de la antigua y gloriosa escuela musical napolitana, de la que se sentía continuador y heredero. Lo que vino en ayuda del compositor calabrés, permitiéndole escapar de las garras de la modernidad (la misma que pronto lo condenaría al silencio), fueron precisamente los aspectos *démodé* de aquel drama lleno de polvo, que el libretista Arturo Colautti conservó y enriqueció con atmósferas crepusculares. Resucitar una obra de Scribe recién franqueado el año 1900 equivalía más o menos a adaptar un libreto de Metastasio a finales del siglo XVIII.

Además, la figura de la gran actriz francesa, con su forma de recitar vibrante pero natural, se prestaba a una

interesante doble lectura: por un lado, desde una perspectiva histórica (es decir, desde el punto de vista del siglo XVIII), como anticipación del estilo de canto de Vincenzo Bellini², el gran compositor de Catania al que Cilea adoraba desde niño; por otro lado, como una especie de variación sobre el tema de esa estética verista que en la última década, a partir de 1890, el año de *Cavalleria rusticana*, había influido en gran parte del teatro musical italiano. El propio Cilea, en sus *Ricordi autobiografici* (Recuerdos autobiográficos) redactados en los años cuarenta, enumeró las cualidades que le habían llevado a optar por este tema³:

“La varietà dell’azione, che poteva offrirmi situazioni nuove ed eleganti, la fusione della commedia e del dramma nella cornice del fastoso ambiente settecentesco, che io avevo studiato e conoscevo perciò molto bene, il passionale amore della protagonista ed il commovente ultimo atto e finale toccarono il mio cuore e scossero la mia sensibilità” (“La variedad de la acción, que podía ofrecerme situaciones nuevas y elegantes, la fusión de la comedia y del drama en el marco del fastuoso ambiente dieciochesco, que yo había estudiado y conocía muy bien, el amor apasionado de la protagonista y el conmovedor último acto y el final me tocaron el corazón y sacudieron mi sensibilidad”⁴).



Repárese en el comentario relativo al contexto histórico, ese “fastuoso ambiente dieciochesco”, todos cuyos secretos musicales Cilea creía conocer a la perfección. Lo cual es cierto hasta cierto punto si se compara el siglo XVIII de Adriana Lecouvreur, esbozado a grandes rasgos, con ese otro, en realidad más tardío (galante, no barroco tardío), reconstruido en cada pliegue y matiz por Piotr Ilich Chaikovski en *La dama de picas* (1890) y por Puccini en *Manon Lescaut*

-
- 2 “Gli artifizii musicali ammazzano l’effetto delle situazioni, peggio gli artifizii poetici in un dramma per musica: poesia e musica per fare effetto richiedono naturalezza e niente più” (“Los artificios musicales matan el efecto de las situaciones, pero aún peores son los artificios poéticos en un drama musical: la poesía y la música, para surtir efecto, requieren naturalidad y nada más”), escribió Bellini en 1834 a Carlo Pepoli, el futuro libretista de *I puritani* (Vincenzo Bellini, *Carteggi*, Graziella Seminara (ed.), Florencia, Olschki, 2017, carta 291, p. 355).
- 3 En aquellos años, el editor Sonzogno le había propuesto el drama en cinco actos de Dumanoir y d’Ennery *Don César de Bazan* (Cilea, *Ricordi*, op. cit., p. 43) y el propio Colautti el libreto original *Gli amori degli Angeli* (*Lettere a Francesco Cilea 1878-1910*, Gaetano Pitarresi (ed.), Reggio Calabria, Laruffa, 2002, carta 80 del 23 de enero de 1899).
- 4 Cilea, *Ricordi*, op. cit., p. 43.

(1893). Lo cierto es que el maestro de Palmi se sintió cómodo adaptando para las partes cómicas un falso estilo antiguo que encontró su expresión artística más completa en el “Juicio de Paris”, la acción coreográfica situada hacia el final del tercer acto, cuya impronta neoclásica ante *litteram* dejó fría al público de la época, hasta el punto de que la reducción para canto y piano publicada por la editorial Sonzogno autoriza su supresión “en los teatros menores”. El “divertissement” danzado –se lee en la partitura– puede suprimirse libremente, sin perjudicar en modo alguno el desarrollo de la acción dramática”. En 1914, para evitar el ballet, el Teatro Carcano de Milán llegó a poner en escena la ópera sin el tercer acto⁵, y ya el 28 de febrero de 1904 Nicola Daspuro, periodista y literato muy cercano a Casa Sonzogno, había escrito a Cilea: “Da parte mia – pur sapendo di non dirti cosa gradita, benché affettuosissima – ti ripeto che se eliminerai dall’Adriana il 3° atto, affatto inutile, darai alla tua bellissima opera un’agilità straordinaria, che frutterà molti milioni. Il terzo atto, alle prime udizioni, appare vuoto, nella parte del canto e ingenera nell’uditore un po’ di stanchezza, che poi scema il calore complessivo del successivo” (“Por mi parte, aunque sé que no te va a agradar, aunque lo digo con gran cariño, te repito que si eliminas de Adriana el tercer acto, que es totalmente innecesario, darás a tu hermosísima ópera una agilidad extraordinaria, que te reportará muchos millones. El tercer acto, en las primeras audiciones, parece vacío en la parte del canto y genera en el oyente un

LES THÉÂTRES

Théâtre Italien (Sarah-Bernhardt): Première représentation de *Adrienne Lecouvreur*, par l’opéra-comique de Sennely et Legouvé, adaptée par M. A. Crétault, metteuse de M. Francesco Cilea.

Qui saurait dire pourquoi l’action interne — et si logique — de la tragédie est dans ce cas précis fait de l’opéra-comique? Pourquoi ne pas tirer la renonciation dans Lotti, Rameau et Gluck qu’à l’âge de vérité passagères, pourtant toutes deux d’une gloire particulière, comme si cette vérité n’était pas essentielle? *Adrienne Lecouvreur* n’aurait pas été autre chose qu’un fail, sans être pour autant moins axéé sur la gloire que l’action absurde! Le génie est là, le talent n’en est rien!

Et cependant, si les compagnies qui reprenaient la partie italienne s’appliquaient aujourd’hui à traduire régulièrement le mouvement et l’expression du drame, s’ils ne negligent pas d’appeler leur rôle de tragédie, mais de masques solides, en un mot, si l’art fut brillamment preuve de qualité indéniables, nous ne pourrions, en conséquence, pas nous empêcher d’être étonnés par l’improvisation de leurs artistes, ne pas leur en tenir grand compte; nous ne pourrions pas non plus les détester de l’évolution qu’à l’œuvre de l’artiste, mais nous devrions les aider à accompagner, sans que, d’ailleurs, la particularité et la vivacité de leurs dons naturels, la véhémence de leur action et leur passion pour leur art de leur tempérance et aient rien perdu.

Ceci dit, sans qu’aucun nous avons vu s’ouvrir la saison italienne organisée par les compagnies officielles de Paris, M. Scenca, avec quelles attentions nous étions écoutées hier soir le premier des drames italiens qui s’est proposé de faire connaître au public parisien: *Adrienne Lecouvreur*, de M. Cilea.

L’action qui anime la comédie-tragédie de Verdi et Lecouvreur appelle-t-elle irrésistiblement la musique? Je ne le pense pas.

Le point d’idée général que la musique sait prendre est tout à fait intéressant; point de caractère professionnel marqué; un conflit de sentiments sans grande ampleur, né, d’ailleurs, d’un quiproquo entre deux personnes, mais, en somme, une sorte d’illustration musicale. Et c’est bien à peu près ainsi que semble l’avoir compris M. Cilea.

Cette idée générale qui a été largement doublé à chaque scène le mouvement des physionomies qui pouvaient lui convenir, il n’a pas eu à se préoccuper de donner à l’ensemble de l’ouvrage un caractère particulier qui ne comportait pas.

L’unité relative, dans *Adrienne Lecouvreur*, résulte donc uniquement du tour de certains thèmes qui, malheureusement, se représentent toujours sous le même aspect métodique, rythmique

et harmonique et dont l’expression n’est guère modifiée que par l’emploi des différentes sonorités de l’orchestre, par des nuances.

A en procéder qui ne manque pas d’enthousiasme pour la tragédie, M. Cilea a ajouté un air qui s’adapte à la diversité. Celui-ci consiste à reproduire individuellement, à des intervalles de seconds ou de bœufs, en mentant ou en disant, ou en pétulant, ou en murmurant de deux, ou trois, ou plusieurs voix. Cela, en un mot, l’abus de cet artifice musical assez démodé qui s’appelle la “progression”.

D’ailleurs, quand j’aurai ajouté que les mélodies de M. Cilea — de source si abondante, si naturelle et de caractère varié — se touchent — ne m’eut pas été nécessaire très personnelles, quand j’aurai reconnu que, dans l’orchestration d’un périodique, lorsque l’harmonie est amplifiée et discutée, apparaît Roxane elle-même, c’était-à-dire Adrienne Lecouvreur. Cette entière, d’un caractère expressif et tragique, suivie un peu plus tard avec Michelangele, je n’ai pas été dans la capitale de l’art, celle qui réunit Maurice de Saxe et Adrienne, scènes bien distinctes, élégamment conduites et, sur le tout, avec une grande force, par la véhémence de l’accent, franchement italien, en qui est tout vigueur et fort bien.

Ensuite, c’est dans le second et le quatrième acte que se manifestent plus particulièrement les qualités de l’auteur, qu’apparaissent plus vivement son tempérament et ses critiques. Dans ces deux derniers actes, M. Cilea réussit à faire jaillir que quand la princesse de Beauharnais et qu’en manière de malédiction l’orchestre fait entendre de nouveau l’air, pour prolonger la file de sa rivals, il réussit à faire jaillir, dans un magnifique dialogue entre les deux femmes, où réapparaît un thème en le moins déjà entendu sous forme de prélude instrumental, une sorte d’interlude mélodique si gracieux insérée par Adrienne et que semble accompagner le son d’un gros lustre; enfin la tragique péroraison. Au total, un certain nombre de pages heureuses.

L’interprétation d’Adrienne Lecouvreur, qui s’apprête dès vendredi dans le théâtre, réunit exclusivement des artistes italiens. Mais, si l’ensemble n’assiste à satisfaction, si le caractère d’unité que l’œuvre de M. Cilea est frappé, il devra être dû au moins de mettre à part les personnalités qui ont si largement contribué hier, au succès de cette première soirée.

D’abord, Mme Gobbi, qui a donné une belle voix de soprano et qui écoutait avec toute la tendresse, toute l’émotion, toutes les nuances nécessaires le rôle d’Adrienne. Mme Pasini, mezzo-soprano doux, les deux rôles de servantes, servette; Mme Campanelli et Giussani, qui animent à souhait des rôles de second plan.

Parmi les chanteurs — et en dépit de proteste, — je nommerai d’abord l’artiste chargé du rôle de Michelangele, M. Sammarco. S’il est vrai qu’il dirige avec sûreté et grâce l’orchestre, il réussit à donner une impression tout à fait salissante. Peut-être se se trouvait-il pas, hier, dans des conditions théâtrales qui n’étaient pas toutes favorables pour l’audition de ses parolines; mais entraîné parfois, je dois dire aussi qu’il joue avec une intelligence et une noblesse.

M. Garibini traduit le personnage de Maurice de Saxe. Malgré l’éclat de ses notes élevées, malgré les qualités de chanteur dont il fait preuve, malgré le véritable de l’interprétation, il ne peut pas dire qu’il m’ait profondément impressionné tout à fait satisfaisante. Peut-être se se trouvait-il pas, hier, dans des conditions théâtrales qui n’étaient pas toutes favorables pour l’audition de ses parolines; mais entraîné parfois, je dois dire aussi qu’il joue avec une intelligence et une noblesse.

M. Garibini traduit le personnage de Maurice de Saxe. Malgré l’éclat de ses notes élevées, malgré les qualités de chanteur dont il fait preuve, malgré le véritable de l’interprétation, il ne peut pas dire qu’il m’ait profondément impressionné tout à fait satisfaisante. Peut-être se se trouvait-il pas, hier, dans des conditions théâtrales qui n’étaient pas toutes favorables pour l’audition de ses parolines; mais entraîné parfois, je dois dire aussi qu’il joue avec une intelligence et une noblesse.

Les rôles du prince de Beauharnais et de l’ambassadeur sont tenus avec soin par M. Sestini et M. Puccini.

Mais ce qui a grand plaisir à mentionner, c’est la valeur de l’orchestre,

c'est l'excellence des instruments à archet, des cordes, par contre, l'orchestre

c'est aussi la facture, le sens et sensibilité.

Companioni dirige sa magnifique troupe.

Gabriel Faure.

5 Cilea, *Ricordi*, op. cit., p. 76.

poco de cansancio, que luego hace que disminuya la calidez generalizada del siguiente”⁶. Sin embargo, el compositor no cedió a las presiones. Conservó el tercer acto, limitándose a recortar un breve episodio, y si autorizó el recorte opcional del ballet fue sólo para satisfacer las necesidades comerciales de su editor.

Si bien la ambientación dieciochesca permitió a Cilea resaltar los aspectos nostálgicos y un tanto retrógrados de su inventiva musical, la historia novelada y romantizada de la auténtica Lecouvreur (la teoría de que había sido envenenada por su rival, la princesa de Bouillon, no se ha visto refrendada por una confirmación histórica) le ofreció una gran cantidad de ideas líricas gracias a los numerosos episodios digresivos, pequeños oasis de canto dentro de la turbulenta y, en ocasiones, mecánica secuencia de acontecimientos en lo que, a todos los efectos, se presenta como una divertida comedia de intriga que concluye con un epílogo trágico. Gabriel Fauré se dio cuenta de ello cuando, al reseñar el estreno parisíense de *Adriana* en 1905, señaló que el libreto brillaba más por la variedad de situaciones y colores adecuados para una “ilustración musical” que por una coherencia íntima:

Ici, point d'idée générale que la musique puisse se proposer d'élargir, d'exalter; point de caractère profondément marqué, un conflit de sentiments sans grande ampleur, né d'ailleurs, d'un quiproquo; un

imbroglio que ne réclamait, en somme, qu'une illustration musicale. Et c'est bien à peu près ainsi que me semble l'avoir compris M. Cilea.

*C'est-à-dire que s'il a fort bien habilement donné à chaque scène le mouvement et la physionomie qui pouvaient lui convenir, il n'a pas eu à se préoccuper de donner à l'ensemble de l'ouvrage un caractère particulier qu'il ne comportait pas*⁷.

(Aquí no existe ninguna idea general que la música pueda proponerse ampliar o exaltar; no hay ningún personaje profundamente delineado, un conflicto de sentimientos sin gran amplitud, nacido, por otra parte, de un malentendido; un embrollo que, en definitiva, no requería más que una ilustración musical. Y así es más o menos como me parece que lo ha entendido el Sr. Cilea.

Es decir, que si bien ha sabido dotar con gran habilidad a cada escena del movimiento y la fisonomía que podían convenirle, no ha tenido que preocuparse por dotar al conjunto de la obra de un carácter particular que no tenía.)

El más meridional de los compositores italianos finiseculares de ópera fue percibido por sus contemporáneos como el menos típicamente nacional. Más allá de sus raíces culturales napolitanas (o calabresas), su estilo presenta no pocos vínculos con otras culturas musicales europeas. En una nota de felicitación enviada tras el estreno de *Adriana Lecouvreur*, Jules Massenet se dirigió a Cilea llamándolo “colega”:

6 Lettre a Francesco Cilea, op. cit., carta 220.

7 Teresa Chirico, “Adriana Lecouvreur: Le rappresentazioni francesi e la critica (1905-1935)”, en *La dolcissima effigie*, op. cit., pp. 307-318: 311.

*Cher confrère,
votre pensé va à mon cœur; merci!
Mercredi, j'étais au lirico et j'ai admiré
votre «Adriana»; j'aime votre musique; votre
instrumentation est si nette, si expressive,
si colorée; quel sentiment pittoresque à
côté de l'expression dramatique!
Votre «Adriana» est une partition émouvante
et séduisante; et eut un grand succès.⁸*

(Querido colega:
sus palabras me llegan al corazón, ¡gracias!
El miércoles estuve en el lírico y admiré
su “Adriana”; me encanta su música; su
instrumentación es tan nítida, tan expresiva, tan
colorida; ¡qué sentimiento tan pintoresco junto a
la expresión dramática!
Su «Adriana» es una partitura conmovedora y
seductora, y tuvo un gran éxito.)

El entusiasmo del anciano maestro francés por la partitura de *Adriana*, reiterado en otras ocasiones⁹, y las críticas, en general halagadoras, de algunos protagonistas de ese mundo musical, como Gabriel Fauré y Alfred Bruneau, rara vez generosos con lo que llegaba a París después de atravesar los Alpes, nos llevan a preguntarnos qué aspectos de la partitura gustaron al público francés. Probablemente jugó a su favor la distancia con respecto a esos modelos germánicos de los que se había nutrido durante mucho tiempo la Italia musical (pensemos en Martucci, Franchetti o, con mucha más originalidad, en el propio Puccini): en *Adriana* no encontramos verdaderos *Leitmotive* a la

manera de Wagner, sino ideas melódicas que reaparecen en varios momentos de la ópera por el placer de volver a escucharlas, motivos carentes de un verdadero desarrollo, un poco como los temas del Concierto para piano y orquesta de Grieg, el maestro noruego que, junto con Claude Debussy, es el compositor contemporáneo mejor representado en la biblioteca musical del calabrés conservada en el Museo de Palmi. Lo que gustó en París de Cilea, y en particular de *Adriana*, fue, en definitiva, su independencia y su distancia con respecto a la producción de sus colegas de la Giovane scuola, que Cesare Orselli ha delineado y resumido muy bien en su fundamental monografía sobre el calabrés, mencionando, no por casualidad, una serie de músicos y obras francesas: “*un gusto più raffinato, [...] un melodismo meno sfogato, [un] rifiuto dell'enfasi e del grido, [...] una elegante vena elegiaco-sentimentale che ha le sue origini nelle figure femminili del secondo Ottocento francese (da Gounod al Bizet di Micaela e Leila e a Massenet) e nei malinconici e fragili eroi amorosi che si chiamano Faust, Werther, Nadir e Des Grieux*”¹⁰ (“un gusto más refinado, [...] un melodismo menos desenfrenado, [un] rechazo del énfasis y el grito, [...] una elegante vena elegíaco-sentimental que tiene sus orígenes en las figuras femeninas de la segunda mitad del siglo xix francés (de Gounod al Bizet de Micaela y Leila, y a Massenet) y en los melancólicos y frágiles héroes amorosos que se llaman Faust, Werther, Nadir y Des Grieux”).

8 *Lettere a Francesco Cilea (1878-1910)*, Gaetano Pitarresi (ed.), Reggio Calabria, Laruffa, 2001, carta 146, p. 107.

9 Gauthier-Villars retrató con ironía la imagen de Massenet, que aplaudía sin cesar en el estreno francés. Teresa Chirico, “«Adriana Lecouvreur»: Le rappresentazioni francesi”, *op. cit.*, p. 315.

10 Cesare Orselli, *Francesco Cilea. Un artista dall'anima solitaria*, Varese, Zecchini, 2016, p. 80.

En la carta citada, Massenet destacaba la calidad de la instrumentación de *Adriana*, definiéndola como “nette, expressive, colorée”. Similar había sido el juicio del crítico de *L'écho de Paris*, Henry Gauthier-Villars, según el cual era precisamente en este aspecto donde Cilea había logrado alcanzar el “gran arte”: “Las frases más pequeñas, las romanzas más banales de este Delmet transalpino gozan de una instrumentación digna de un Rimski-Kórsakov. Toda la orquesta bulle, vibra, se estremece, rebosa salud y vitalidad”¹¹. No hay duda de que la instrumentación es uno de los puntos fuertes de la partitura. Al mismo tiempo, sus peculiaridades, empezando por el frecuente empleo de colores “puros”, que en algunos aspectos pueden recordar también a Bizet, remiten de nuevo al modelo “napolitano”. El compositor concede una importancia excepcional para la época a los instrumentos solistas, especialmente a los de madera y al violín solo, a los que confía líneas melódicas claras y bien trazadas. El respeto por la fisiología de cada instrumento es sagrado. Cilea evita pasajes arriesgados o registros extremos, fiel a un ideal de belleza del sonido en cuanto tal, y siguiendo las mismas reglas de oro que informan su lenguaje armónico preciso y refinado, a veces actualizado, pero siempre fiel a los buenos preceptos de la vieja escuela. Vale la pena leer una anécdota que el compositor incluyó en sus *Ricordi*, relativa a la época en que asumió la cátedra de Armonía en el Real Instituto Musical de Florencia. Son los años inmediatamente anteriores a



la composición de *Adriana* y el nuevo profesor se había desplazado a Florencia para “obsequiar” al director del Instituto:

*In piedi dinanzi a lui, seduto presso il tavolo, discorsi anche un po' della scuola napoletana; ma quando a lui, che volendo disegnare sulla carta qualche esempio d'armonia, scivolarono due quinte di moto retto, proibitissime nella scuola, rimasi enormemente turbato [...] Si trattava d'una innocente svista di distrazione, o era una mossa furbesca fatta per tentare e mettere alla prova il mio occhio d'insegnante? Dovevo lasciar correre, o difendermi contro l'insidioso sondaggio? Nell'atroce dubbio di essere o sembrare sgarbato, o di immeritatamente passare per incompetente, non udivo più le sue parole: cercavo soltanto il modo di cavarmela senza mio danno. Infine, l'amor proprio prevalse su ogni altra considerazione, e, indicando le due “quinte”, esclamai: “Ma queste, nella scuola napoletana, le chiamiamo «fesserie»”*¹².

11 Reseña publicada el 3 de mayo de 1905. Paul Delmet fue el *chansonnier* francés más importante de la época.

12 Cilea, *Ricordi*, op. cit., p. 42.

(De pie frente a él, sentado junto a la mesa, hablamos también un poco sobre la escuela napolitana; pero cuando él, al querer dibujar en un papel algunos ejemplos de armonía, se le escaparon dos quintas por movimiento directo, prohibidísimas en la escuela, me quedé enormemente turbado [...]. ¿Se trataba de un inocente descuido por distracción, o era una astuta maniobra para poner a prueba mi ojo de profesor? ¿Debía dejarlo pasar o defenderme contra la insidiosa sonda? En la atroz duda de ser o parecer descortés, o de pasar inmerecidamente por incompetente, ya no escuchaba sus palabras: buscaba únicamente la manera de salir del paso sin sufrir daños. Finalmente, el amor propio prevaleció sobre cualquier otra consideración y, señalando las dos "quintas", exclamé: "Pero a esto, en la escuela napolitana, lo llamamos «tonterías»".)

La corrección era obligada, por supuesto, pero el hecho de que el anciano Cilea, al escribir su autobiografía, decidiera destacar un episodio tan insignificante dice mucho de su apego a los preceptos de la escuela, y de la napolitana en particular. Estos son los criterios que también aplicó a la orquestación de *Adriana*. Es significativo el modesto protagonismo que concedió al clarinete, un instrumento excepcionalmente versátil, en los bruscos y frecuentes cambios de registro, pero un poco demasiado caprichoso para su gusto. Por eso, en los solos tiende a preferir el oboe, la flauta y, sobre todo, el corno inglés, cuyo timbre apagado y cuyo patetismo íntimo y secreto responden exactamente, además de a su estética, a su sensibilidad tímida y crepuscular.

En *Adriana*, el instrumento solista asume además el papel de personaje,



El compositor italiano Francesco Cilea en la época en que compuso *Adriana Lecouvreur*

se convierte en "voz" tanto duplicando la humana como convirtiéndose en su sustituto. Pensemos, entre tantos ejemplos, en el clarinete (por una vez) y el violín solista que "cantan" una auténtica aria en lugar de la soprano mientras Adriana recita el monólogo de Fedra de Racine sin entonar las notas, en el final del tercer acto. Salvo raras excepciones, las grandes melodías de *Adriana* son melodías instrumentales adaptadas a la palabra hasta tal punto que la equiparación con los versos, que parece realizada realmente a posteriori, comporta no pocas incongruencias tanto prosódicas como semánticas. ¿Quién esperaría escuchar en el dúo de amor del último acto una melodía lánguida, agotada, exhausta, soñadora, llena de melismas y portamentos, mientras Adriana y su Maurizio, conde de Sajonia, discuren con refinada elocuencia sobre la contraposición entre la nobleza como estado jurídico y la nobleza de espíritu?

ADRIANA (con soave tristeza)

*No, la mia fronte, che pensier non muta,
regale insegnà non saprà portar:
la mia corona è sol d'erbe intessuta,
ed è un palco il mio trono e un falso altar.*

MAURIZIO (con entusiasmo amoroso)

*No, più nobile sei delle regine,
tu signora dei sensi e dei pensier:
la mia gloria sen va tra le ruine,
mite al mondo e soave è il tuo poter...*

Cuando el abandono lírico sustituye a una declamación basada, por el contrario, en una estructura acentual bastante esquemática, lo que dicen los personajes importa mucho menos que su estado de ánimo. Es en ese momento cuando triunfa la cantabilidad, inundando con su flujo la palabra y la escena y distractiendo al espectador de los giros no siempre claros de la acción dramática. Cantar y hacer cantar a la orquesta a pleno pulmón, en el cambio de siglo, significaba recurrir a modelos muy alejados de los de los dos siglos anteriores. El modelo ideal del *bel canto*, especialmente el de Bellini, estaba siempre presente, pero lo que proporcionó un valioso “puente” entre la tradición italiana de comienzos del siglo XIX y aquellos compositores que deseaban relanzar el elemento melódico en un contexto lingüístico moderno fue la producción sinfónica y operística de Chaikovski, cuya Sinfonía núm. 6, la famosa “Patética”, se interpretó por primera vez en Italia en 1898, en el Teatro alla Scala, dirigida por Pietro Mascagni. Inicialmente, la difusión de la música de Chaikovski en Italia no fue fácil (lo mismo

ADRIANA (con suave tristeza)

No, mi frente, que no cambia de pensamiento, no sabría llevar la enseña real: mi corona está tejida sólo con hierbas, y mi trono es un escenario y un falso altar.

MAURICIO (con entusiasmo amoroso)

No, eres más noble que las reinas, tú, señora de los sentidos y los pensamientos: mi gloria se va entre las ruinas, gentil con el mundo y suave es tu poder...

podría decirse, por otra parte, de la de Brahms). Entre 1880 y 1887 son escasas las interpretaciones documentadas, pero tras la gira europea del invierno de 1887-1888, la fama internacional del compositor ruso se reforzó considerablemente y su música comenzó a circular también en Italia. A partir de los años noventa, un compositor atento y escrupuloso como lo era Cilea no habría podido ignorarla. Además, el calabrés había sido alumno de piano de Beniamino Cesi, que entre 1885 y 1891 fue profesor en San Petersburgo¹³. También Giuseppe Martucci, sucesor de Cesi en la cátedra de Piano del Conservatorio de Nápoles y profesor a su vez de Cilea, tuvo la oportunidad de familiarizarse muy pronto con la música del compositor ruso, esta vez en calidad de director de orquesta, proponiendo en Italia en varias ocasiones los dos movimientos centrales de la Serenata para cuerda. Es razonable pensar, en suma, que los primeros contactos del calabrés con la música de Chaikovski se remontan ya a sus años de aprendizaje en Nápoles. Pues bien, si en *L'Arlesiana* se encuentran verdaderos calcos de las páginas más

13 El interés de Cesi por Chaikovski se remonta hasta antes de su estancia en Rusia: el 16 de mayo de 1881, en Nápoles, había interpretado con un alumno en un concierto privado una reducción propia para piano a cuatro manos de la fantasía sinfónica *La tempestad*.



Enrico Caruso, intérprete del personaje de Maurizio en el estreno de *Adriana Lecouvreur* en el Teatro Lírico de Milán en 1902

desesperadas de la producción de última época de Chaikovski (entre ellos el tema del aria de Rosa “Esser madre è un inferno”, tomado directamente de *La dama de picas*), en *Adriana* la deuda se percibe sobre todo en los colores y la densidad de la paleta orquestal, centelleante e incluso ruidosa cuando es necesario (véanse, por ejemplo, las poderosas peroratas que cierran los actos segundo y tercero), pero en la que afloran por arte de magia, con resultados inevitablemente sensuales como en tantas obras del gran ruso, las voces purísimas de los instrumentos solistas.

Cuando se asiste a una representación de *Adriana Lecouvreur*, a menudo se tiene la sensación de que, de repente, la acción se evapora como el aroma que emana del ramo de flores marchitas que tendrá fatales consecuencias para la protagonista, o como el propio género melodramático que, en esta obra, parece

intentar alejarse del mundo o despedirse de su público en un canto del cisne. Y la consecuencia es que la ópera traspasa las fronteras de otros ámbitos: el teatro hablado, la pantomima, el espectáculo coreográfico y el fragmento lírico como fin en sí mismo, ya sea sinfónico o canzonettístico. Si diez años antes, en la juvenil *Tilda*, a pesar del tema verista, Cilea había cultivado su vena más fácil y espontánea, la elegíaca de salón, sacrificada en parte en *L'Arlesiana* por el dramatismo del tema, ahora, al componer *Adriana*, se encuentra en la situación ideal para llenar con el canto las pausas de la acción. Al fin y al cabo, cuando se sumerge en las límpidas aguas del lirismo, la protagonista se pone casi siempre en la piel de una actriz: en el aria de salida “Io son l’umile ancella”, más adelante en el monólogo de Rossana al final del primer acto (del que, repitámoslo, no se oye ni una palabra, ya que la voz femenina se transfigura en la de los violines con sordina), y después de nuevo en el de Fedra y, por último, ya cerca de la muerte, cuando, presa del delirio, se cree Melpómene, la musa del canto.

El triunfo del metateatro, que constituye uno de los rasgos distintivos de esta obra, va mucho más allá de los momentos en que la actriz pisa el escenario. En sentido estricto, la “música escénica” (esa música que también lo sería en un drama hablado: marchas, canciones, ballets, etc.) se reduce a los ballets del acto tercero y a la canción a cuatro voces del cuarto (“Una volta c’era un principe”), pero su función característica de connotar el ambiente se lleva a cabo aún mejor con los pequeños motivos de danza que acompañan a muchos diálogos, especialmente en la parte cómica de la obra. Los *saltarelli* y *stornelli* del entorno

de la Ciociaria en *Tilda* se han visto ahora sustituidos por los minuetos, gavotas y polacas que animan los salones del París del siglo XVIII. Pero el gusto es el mismo. El efecto alienante típico de la “música de escena” encuentra su manifestación más original e interesante en la contaminación entre géneros teatrales. Las incursiones en el teatro hablado van mucho más allá de los pasajes recitados por Adriana (en los que Cilea no renuncia, por otra parte, a una notación, a menudo en un cuerpo menor, que guía la declamación de la soprano) y contienen, de hecho, muchos recitativos en los que la pobreza rítmica y melódica de las líneas del canto sustrae la palabra al dominio de la música sin devolverla, por otra parte, al del habla, ya sea espontánea o retórica. El resultado, muy curioso, es una transferencia del discurso verbal en un plano puramente referencial: como si se tratara de subtítulos sonorizados. Incluso los diálogos más intensos, una vez que se les pone música, tienden a convertirse en diálogos ficticios, pretextos para que los personajes se dirijan directamente al público con una actitud de complicidad, un poco al estilo de las *pochades*. En otros lugares, la relación entre la palabra y la orquesta establecida por Cilea remite expresamente al género del *mélodrame* tan querido por los franceses, como sucede, por ejemplo, en la combinación entre declamación vocal y una orquesta gesticulante (trémolos, energicos acordes, escalas, *sforzati*, saltos melódicos) de la segunda parte del monólogo de Fedra (“Credi tu che, curante di Teseo la fama [...]”).

No menos manifiesta es la contaminación con el teatro musical de danza o pantomima, también en este caso no tanto en el “Juicio de París”, la acción

coreográfica del tercer acto, como en ciertas atmósferas tomadas del ballet romántico y de su música, como las que caracterizan las entradas de la protagonista, transformándolas en auténticas “entradas en puntas”; y aquí están los arpegios y las armonías cambiantes sobre las que aparece Adriana en el primer acto, o los trémolos modulantes y el solo de violín en el segundo, ingredientes que, en dosis reducidas, también aparecen en el tercero. El mismo episodio, muy eficaz en el teatro, del monólogo de Lecouvreur narrado “en directo” por su maestro y pigmalión, Michonnet, el anciano director de escena de la Comédie-Française –y, por consiguiente, con una focalización externa y un recorrido emocional compartido (“Strugger di gioia e di timor mi sento... Bene! benissimo! Così... così... [...]”)– se convierte, por efecto del



El barítono Giuseppe De Luca, que interpretó el personaje de Michonnet en el estreno milanés de *Adriana Lecouvreur*

carácter de la música llamada a hacer las veces de la recitación, en la descripción de un movimiento de pantomima o, indiferentemente, de un paso solista de danza.

El gran repertorio sinfónico europeo llegó a las salas de conciertos italianas con un enorme retraso en las últimas décadas del siglo XIX. Si bien la ejecución de una sinfonía en su totalidad fue en principio un hecho poco frecuente, los “Conciertos populares”, como los de la Società Orchestrale della Scala di Milano, eran en su mayor parte extraños florilegios de páginas heterogéneas: movimientos de sinfonías, extractos de suites sinfónicas, sinfonías de óperas, danzas. Estos conciertos tuvieron el mérito de mejorar la calidad de las orquestas italianas y acabaron por modificar muy pronto el gusto del público. Así fue como, sobre todo a partir de los años ochenta, los operistas italianos sintieron la necesidad de incluir piezas sinfónicas en medio de sus melodramas. Los interludios sinfónicos (que acabaron sustituyendo a la tradicional sinfonía al comienzo de la ópera) podían interpretarse con el telón bajado, como preludios de los distintos actos, o con el telón subido, a menudo acompañados de acciones escénicas sin palabras. La ópera francesa proporcionó inicialmente un buen modelo (piénsese en los tres *entr'actes* de *Carmen* de Bizet), pero el intermedio sinfónico se convirtió muy pronto en una forma característica de la ópera italiana, grangeándose el favor del público en la misma medida o, a veces, mayor que las arias. Amilcare Ponchielli, el músico que lideró en Italia la transición del melodrama

cantado al melodrama sinfónico, y sus dos alumnos de más talento, Puccini y Mascagni, lo difundieron generosamente. Así, en pocos años –por ceñirnos a los confines del siglo y limitarnos a estos tres autores– se sucedieron los interludios de *Il figliol prodigo* y *Marion Delorme* de Ponchielli, los de Puccini en *Le Villi* (dos interludios), *Edgar* (los preludios de los actos tercero y cuarto) y *Manon Lescaut*, y los de Mascagni para *Cavalleria rusticana*, *Guglielmo Ratcliff*, *L'amico Fritz*, *I Rantzau* y *Silvana*.

Cilea se sumó de inmediato a esta nueva tendencia. Una de las páginas más hermosas de *Tilda* es el preludio del tercer acto. Mientras que el último acto de *L'Arlesiana* contiene un poético *intermezzo* con el telón subido que representa el sueño de los dos hijos de Mamma Rosa, poco antes de que uno de ellos, Federico, decida quitarse la vida arrojándose al vacío¹⁴. En *Adriana Lecouvreur*, los *intermezzi* son dos, uno durante el segundo acto y otro al comienzo del cuarto. Ambos se interpretan con el telón subido, pero también han tenido éxito como piezas de concierto (el del segundo acto tuvo el honor de ser grabado por Herbert von Karajan). Cilea opta por dejar que sean laxas las conexiones entre las dos páginas sinfónicas y los momentos escénicos y dramáticos correspondientes. Al conservar su tempo y su forma, la música se convierte en un fondo, apropiado precisamente por su vaguedad, de lo que vemos en escena. Los dos planos, el dramático y el lírico, se iluminan mutuamente, pero permanecen separados.

14 Muchos años después, Cilea añadió otro *intermezzo* entre los actos segundo y tercero, que tituló *La notte di Sant'Eligio*.

El *intermezzo* del segundo acto constituye uno de los momentos más extraordinarios de la ópera merced a la superposición y sincronización entre las escasas y sencillas acciones cotidianas de Adriana –que “vuelve a cerrar las puertas, cierra las ventanas de la pequeña galería, [...] apaga soplando, una a una, todas las velas de los candelabros”– y el carácter sublime de una música desgarradora e inefable, que parece “pensar en sus cosas” desde la vibrante calma del motivo que la princesa de Bouillon (su rival en el amor) había entonado al comienzo del acto en el arioso “O vagabonda stella d’Oriente” que tanto gustó a Fauré (cuya inspiración lírica en el intermedio no puede, en pura lógica, referirse al personaje que está moviéndose sobre el escenario), hasta la explosión típicamente chaikovskiana de la coda del motivo de amor de Adriana y Maurizio, o hasta el poético desvanecimiento conclusivo cuando “el salón permanece debilísimamente iluminado por la luz de la luna, que se filtra a través de las ventanas” y Adriana “permanece un momento inmóvil, indecisa, girada hacia la puerta del baño”.

No menos emocionante es la meditación sinfónica que precede al despertar de Adriana de la siesta vespertina al comienzo del cuarto acto. Indicada en la partitura como “*Andante triste*”, la pieza se basa en dos notas que oscilan a una distancia de una segunda mayor (initialmente Re y Mi), hijas del amenazante tema principal de la rival y envenenadora, la princesa de Bouillon. Unas veces marcada, otras rápida y ligera, esta figura obstinada presagia el final de la protagonista. El tempo es el lento de una marcha fúnebre. Los acordes

resaltados en los compases pares suenan como repiques de campanas a muerto. Durante esta música, Lecoureur duerme, y la dimensión psíquica de la somnolencia, ya explorada por Cilea en el *intermezzo* de *L’Arlesiana* y muy cara asimismo a Vincenzo Bellini (pensemos en *La sonnambula*, pero no solo), se plasma aquí a través de vaporosas figuraciones de la orquesta en el episodio que separa las exposiciones de una melodía lenta, dulcísima y commovedora, interpretada inicialmente por los primeros violines con sordina. Es la cantilena que poco después entonará la soprano en la famosa aria “Poveri fiori”: “*Tutto è finito*” (“Todo ha terminado”), concluirá cansada y resignada, repitiendo el motivo de lamento entonado al final del preludio, primero por el oboe y luego por los violines. Viene a la memoria el “*Tutto finì*” de Violetta al final



Grabado de la actriz Adrienne Le Coureur, un personaje histórico real que vivió entre 1692 y 1730

del “Addio del passato” de *La Traviata*: la situación es muy similar y no falta ni siquiera un claro eco musical.

Si la variedad de la acción garantiza un interés escénico constante, el encanto de *Adriana Lecouvreur* reside sobre todo en la dulzura sonriente y melancólica de sus melodías. No son muchísimas, pero en algunos casos están magistralmente cinceladas, empezando por la famosa aria de salida de la protagonista, “Io son l’umile ancella”, de la que se podría hablar como neo-belcantismo. No hay que cambiar una sola nota: un perfecto equilibrio entre las partes y, al mismo tiempo, un fraseo de amplio espectro, sin pausas, fluido, rico en sugerencias tímbrico-armónicas y embellecido en la parte inicial por el libre contracanto de las flautas. Una página musical de escritura transparente, en la que Cilea se mantuvo fiel a lo que él mismo definió como el “assiduo intento della mia vita artistica”: “facilitare [...] le cose difficili e semplificare le complicate” (“el asiduo intento de mi vida artística”: “facilitar [...] las cosas difíciles y simplificar las complicadas”)¹⁵. En ningún otro momento se acercó tanto el maestro de Palmi al modelo ideal del *cantabile* belliniano, en la continuidad del *melos*, al dejar resonar las notas individuales, en la forma en que cada frase termina apoyándose en la tercera del acorde relativo, de tal modo que se obtiene en conjunto un efecto de estabilidad (el punto de llegada métrico-armónico) y suspensión (la melodía que acaba posándose en la nota que define no la función armónica del acorde, sino el “modo”, mayor o menor). De ahí el



Fotografía de Francesco Cilea con una dedicatoria autógrafa a Alfredo Acerenza y fechada en Varazza en julio de 1949, pocos meses antes de la muerte del compositor

tono poético de la pieza, suspendido, desgarrador, tan inaprehensible en definitiva como la cadencia evitada que rompe la repetición en la última sílaba del verso “*mi chiamo fedeltà*” (“me llamo fidelidad”). En sus *Ricordi*, al evocar su estancia en París en 1905 para asistir a las representaciones de *Adriana*, el compositor calabrés escribió: “*Prima di lasciare Parigi mi recai al cimitero Père Lachaise sul luogo ove era la tomba che ricordava la provvisoria sepoltura di Vincenzo Bellini, e qui sostai un minuto in profondo raccoglimento*” (“Antes de abandonar París, me dirigi al cementerio Père Lachaise, al lugar donde se encontraba la tumba que recordaba la sepultura provisional de

15 Cilea, *Ricordi*, op. cit., p. 44.

Vincenzo Bellini, y allí permanecí un minuto en profundo recogimiento”¹⁶.

Al igual que en “Casta Diva” de *Norma*, también en la cavatina de Adriana el vértigo vocal no nace de una acción que aún debe desplegarse, sino que, por el contrario, nos proporciona una abstracción poética de la misma. El aria es el autorretrato de la protagonista que ha aparecido poco antes sobre el escenario entre nubes de arpegios y, al mismo tiempo, una reflexión de la actriz sobre su propio arte. Porque Adriana se presenta al público –el que está en el escenario y el que se encuentra en la sala– como actriz y no como mujer, exactamente igual que Norma aparece inicialmente con sus vestiduras públicas de sacerdotisa. Es esclarecedor el dístico final –“un soffio è la mia voce / che al nuovo di morrà” (“un soplo es mi voz / que morirá al despuntar el día”)– en el que se desmaterializa (una vez más, podríamos decir, se evapora) la idea misma del canto lírico: en los saltos *pianissimo* de la voz, que parece moverse a cámara lenta (como en la futura e igualmente sublime “Signore, ascolta” de Liù, en *Turandot* de Puccini), y en los arpegios destilados del violín solo que dialoga con la soprano.

Libre de pasiones terrenales, tanto en los versos como en la música, “Io son l’umile ancilla” es la pieza que contiene el sentido último de esta obra y, como tal, Cilea la replantea íntegramente otras tres veces: al final del primer acto como telón de fondo sonoro del monólogo de la actriz, y luego en correspondencia con su aparición en escena en los actos segundo y tercero, la primera vez confiada al violín

solo, la segunda a la voz de la soprano (“Comossa io sono”) durante las presentaciones rituales en la recepción del Palacio Bouillon. En *Adriana Lecouvreur*, la pérdida de identidad del género del melodrama –presagio, como se ha dicho, de su próxima disolución– encuentra un reflejo preciso, eficaz y sugerente en el singular retrato psicológico de la protagonista: esta actriz que “canta en puntas”, cuya voz –según ella misma dice– no es más que “un soplo”. Esta mujer siempre al borde del desvanecimiento, perpetuamente perdida en sus propias visiones y, por tanto, sujetada a todo tipo de engaños y embustes, que elige como objeto de su amor a un hombre tonto sobre el que proyectar su eros alucinado como sobre una pantalla blanca, y que finalmente encuentra la muerte nada menos que en el aire: aspirándola de un ramito de violetas. Lo que hace de *Adriana Lecouvreur* una ópera viva y fascinante es precisamente la perfecta correspondencia entre su sustancia poética de melodrama que celebra su propio ocaso y el refinadísimo retrato psicológico de la protagonista. ●

Francesco Cesari

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



¹⁶ Ibíd., p. 48.



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.

Nola?

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

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

¿Cómo funciona?

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

[Opera gehiago merezi dugu. Parteka dezagun.](#)
[Nos merecemos más ópera. Compartámosla.](#)

abao.org

ABAO | BILBAO
OPERA



Ella existió

La persona

Pues sí, estimado lector. Pues sí, digna lectora. Dentro del seno de una modesta familia francesa, **en el pueblecito francés de Damery (Champagne-Ardenas) nació Adriana Lecouvreur el 5 de abril de 1692**, falleciendo en París, a la temprana edad de 38 años, el 20 de marzo de 1730.

Fue una mujer culta, en verdad ilustrada, que desde su juventud, sintió una predisposición innata por el arte dramático lo que, junto con su belleza física, le permitió a sus 23 años adentrarse en el mundo de la interpretación escénica, siendo su primera aparición pública en Lille, y **su debut parisino en la Comédie Française, a los 25 años**, allá por 1717, tuvo lugar con la importantísima tragedia *Mitridate* de **Jean Racine**, escrita entre 1672 y 1673.

Inmensamente popular entre el público parisino, hasta el punto de ser inmortalizada en un retrato como *Cornelia* en el drama **La muerte de Pompeyo, escrita por el gran Pierre Corneille** en 1644. El autor de dicha pintura fue **Charles-Antoine Coypel** (1694-1752), quien conoció a nuestra artista dado que

también él discurrió por los terrenos de la literatura dramática.

Adriana estuvo en los grandes salones de la nobleza parisina, llegando a ser admitida en el Palacio de Versalles, reinando **Luis XV, que lo fue de Francia y de Navarra** (conocido como «El Bien Amado») merced al amparo que recibió de la amante real, Juana Antonia Poisson, duquesa-marquesa de **Pompadour**.

Mantuvo una intensa **pasión de amor, correspondida, con Mauricio de Sajonia, Mariscal de Campo francés**, lo que suscitó una tormenta de celos con la princesa polaca María Carolina Sovieska, duquesa de Buillon, ya viuda. A partir de esa situación se fraguó la trágica leyenda de Madame Lecouvreur. Corrió por los mentideros de la corte francesa que murió envenenada al oler unas violetas.

Lo cierto es que en su agonía despejó toda duda de suicidio pero no renegó de su condición de comediante, lo que impidió ser enterrada en sagrado. **En la autopsia que le realizaron no aparecieron señales de veneno alguno y**

fue enterrada con cal viva en el entonces pantano de Grenouillère, lo que es hoy el Campo de Marte, donde confluye una avenida, que termina a los pies de la Torre Eiffel y lleva su nombre.

La negativa de la Iglesia Católica en darle un entierro cristiano, causó un rechazo profundo entre miembros de la Ilustración francesa, como fue el caso de su amigo/amante el librepensador **François-Marie Arouet, alias Voltaire** - escritor, historiador, filósofo, abogado y francmasón - quien escribió un doliente poema titulado *La mort de mademoiselle Lecouvreur*.

El personaje

Actriz famosa, amante cortesana, protegida por la favorita de un rey, celos, envenenamiento. **Todo ello conforma un totum revolutum** que ve luz en afamados escritores y acreditados músicos. Un folletín de semejante categoría es siempre bien aceptado por una sociedad que, tanto antaño como ogaño, necesita sublimar su pedestre concepción del amor. Así - hasta llegar a Francesco Cilea - el personaje de Adriana Lecouvreur se hace realidad en la escenario dramático y en la ópera. Incluso en el cine mudo, cuando la famosa **Sarah Bernhardt** es protagonista de una película, rodada en 1913, con el título de, precisamente, *Adriana Lecouvreur*.

Vayamos poco a poco. Los dramaturgos franceses **Eugène Scribe** (1791-1861) y **Ernest Legouvé** (1807-1903) triunfaron en Comédie-Française en 1854 con su drama *Adrienne Lecouvreur*. El romano compositor de ópera **Edoardo Vera** (1821-1889) estrena su drama lírico en cuatro actos *Adriana de Lecouvreur*

é *la duchessa di Bouillon*, con libreto de **Achille de Lauzières**, en Lisboa en 1857. Es el compositor italiano **Tomaso Benvenuti** (1838-1906) el autor de la ópera *Adriana*, en cuatro actos, que se estrena el 26 de noviembre de 1857, en el milanés Teatro alla Canobbiana, contando con el libreto del periodista, también italiano, **Leone Fortis** (1827-1898).

Como «no hay dos sin tres» (tal se dice, para expresar continuidad), el genovés **Ettore Perosio**, compositor y director de orquesta, es el autor de la ópera *Adriana de Lecouvreur*, que se representó por primera vez el 13 de enero de 1889 en el Teatro Paganini de Ginebra, no constando a la fecha la autoría del libreto.

Después del estreno de la obra de Francesco Cilea en el Teatro Lírico de Milán, el 6 de noviembre de 1902, **las citadas obras de Vera, Benvenuti y Perosio no volvieron a representarse**, siendo casi desconocidas en nuestros días.

Y llegó Cilea

Y así llegamos a Francesco Cilea, nacido en la calabresa villa de Palmi el 23 de julio de 1866. Fallece en Savona el 20 de noviembre de 1950. **A los 4 años, escuchando un pasaje de la ópera I Puritani** de Vincenzo Bellini, quedó prendado de lo que, luego, en su vida sería origen de fama y reconocimiento: la lirica escénica. Perteneció a la **Giovane Scuola**, conformada por un grupo de jóvenes compositores nacidos en Italia en torno a la década de 1860, que tuvieron como padrino al editor milanés **Edoardo Sonzogno** (rival de los Ricordi), tendentes a desligarse de la línea verista marcada

por Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Umberto Giordano o Ruggero Leoncavallo y buscan internarse **en ambientes expresivos donde domina la faceta intimista**, siguiendo una senda que tiene su origen en la lírica francesa brotando de los trabajos de Georges Bizet y Jules Massenet, entre otros.

En su *Adriana de Lecouvreur* se concita una hermosa **comunión entre el belcantismo y el verismo cortesano** con una línea melódica de neta expresividad sentimental. En esta ópera igualmente se aprecia el uso que hace Cilea de la corriente alemana, que mana desde Richard Wagner, con **el uso del leitmotiv**.

Del drama teatral de Scribe y Legouvé queda bastante poco - salvo el de la idea general - en **el libreto que el poeta Arturo Colautti** (1851-1914) escribe para Cilea. Una lectura comparativa entre ambos trabajos permite determinar la intensidad dramática escénica del primero y la trazabilidad confusionista del segundo.

De cualquier modo estamos ante una bellísima ópera que ha sido objeto de grandes representaciones y magníficas reproducciones fonográficas y de imagen, tanto en su integridad cuanto en las de sus mejores arias y momentos melódicos. Magda Olivero, Leyla Gencer, Renata Tebaldi, Montserrat Caballé o Mirella Freni nos han dejado sellos indelebles de **la grandeza del personaje de Adriana**. Del mismo modo, **grandes Mauricios** han quedado registrados en las voces de Franco Corelli, Mario del Monaco, Carlo Bergonzi, Plácido Domingo, Alfredo Kraus. Ni qué decir de **los inolvidables Michonnet** de Ettore Bastianini, Giuseppe Tadei, Leo Nucci o Ivo Vinco.

Vean, escuchen y disfruten de una música que impartirá sosiego a nuestros espíritus y que, sin duda, nos hará, interiormente, más bellos. ●

Manuel Cabrera

Crítico Musical

Abogado en ejercicio durante 45 años. Crítico musical que colabora en diversas publicaciones y medios. Especializado en lirica 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.



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

Denboraldi horretan, egin zaitez baziak. BIZI EZAZU opera ABAOrekin.

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

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

Besaulekiko onenak aukeratzea eta
erreserbatzea

Opera preziorik onenean

Doako garraio-zerbitzua (kontsultatu eremuak)

Bisitak backstagera

Jarduera eta deskontu esklusiboak

Eta askoz gehiago...

2025-26eko ABONAMENDUEN TARIFAK

Gazteak **170€**-tik aurrera
Helduak **220€**-tik aurrera

Elección y reserva en las
mejores butacas

Ópera al mejor precio

Servicio de transporte
gratuito (consultar zonas)

Visitas al backstage

Actividades y
descuentos exclusivos

Y mucho más...



TARIFAS ABONO 2025-26

Joven desde **170€**

Adulto desde **220€**



Descubre todas

las ventajas

Ezagut abantaila
guzutiak

ABAO | BILBAO
OPERA

Discografía y videografía de **ADRIANA LECOUVREUR**

de Francesco Cilea



Toda discografía de Adriana Lecouvreur, de Francesco Cilea, debería comenzar con las tres matrices registradas en Milán entre finales de 1902 y comienzos de 1903 por el legendario productor Fred Gaisberg para la Gramophone Company, que pueden escucharse en YouTube. Pocos días después del estreno de la ópera, Enrico Caruso –creador del personaje de Maurizio– grabó *No, più nobile*, extraído del dúo final del cuarto acto, con ejemplar contención y *morbidezza*. También a los pocos días, el barítono Giuseppe De Luca –quien estrenó el papel de Michonnet– interpretó el monólogo *Bene! Benissimo!*, revelando

la nobleza de un personaje tantas veces exagerado con manierismos. Lo acompañó al piano el propio compositor, quien grabó asimismo el aria *Io son l'umile ancella* con la primera Adriana Lecouvreur, la soprano Angelica Pandolfini. Otro ejemplo de canto sobrio y luminoso, alejado de los peores excesos del verismo.

Las dos primeras grabaciones completas de la ópera, realizadas en estudio entre 1949 y 1950 por RCA y la RAI, ya no mantienen esas señas de identidad y sucumben a las exageraciones del canto verista. La excepción son los dos tenores que interpretan a Maurizio: Nicola Filacuridi y Giancinto Prandelli. Sin embargo, el primer hito fonográfico de esta ópera se grabó en directo durante una memorable velada en el Teatro di San Carlo de Nápoles, en noviembre de 1959. Aquella noche, la veterana Magda Olivero interpretó una Adriana Lecouvreur legendaria en sustitución de Renata Tebaldi. El propio Cilea reconoció que nadie como ella fue capaz de ir más allá de las notas y penetrar en el alma de la protagonista. Su timbre, extraño y con fisuras, unido a un vibrato rápido, poseía un poder de persuasión profundamente conmovedor. El resto del reparto fue igualmente impresionante: Giulietta Simionato ofreció una soberbia Principessa di Bouillon, Ettore Bastianini un Michonnet imponente y Franco Corelli un magnífico Maurizio. Incluso la poco refinada y demasiado verista dirección de Mario Rossi resultó convincente.

Decca registró en Roma, en 1961, la famosa interpretación de Renata

Tebaldi. Un producto de estudio dirigido con el piloto automático por Franco Capuana, en el que la soprano de Pésaro transforma el personaje en una figura pucciniana. Montserrat Caballé, por su parte, no logró con su sofisticación belcantista una interpretación significativa de la heroína en su grabación de 1975 para Radio France. Sí llegaría otro hito discográfico en 1977, en los estudios de RCA, con Renata Scotti, quien logró una síntesis ideal entre el aliento milagroso y las inflexiones dramáticas. Plácido Domingo compensa sus limitaciones como Maurizio con entrega lírica, Sherrill Milnes es un convincente Michonnet y Elena Obraztsova se queda un escalón por debajo como Principessa di Bouillon. Sin embargo, James Levine ofrece la mejor dirección musical jamás grabada de esta ópera.

No podemos olvidar, para concluir, en su grabación de 1985, la poderosa y util interpretación de Raina Kabaivanska, otra de las grandes Adrianas de la fonografía, aunque todo lo demás a su alrededor resulte olvidable. En cuanto a la última grabación de Decca, de 1988, representa una sólida encarnación del romanticismo tardío de Cilea bajo la competente dirección de Richard Bonynge, aunque la veterana pareja protagonista, Joan Sutherland y Carlo Bergonzi, suene demasiado edulcorada.

La videografía de *Adriana Lecouvreur* comienza con una producción japonesa filmada en 1976, de aire provinciano, donde sólo destaca la química natural entre Montserrat Caballé y José Carreras. Pero ni ella acierta con el estilo ni él con la

línea de canto. Tampoco convence la filmación de 1985 en la Ópera de Sídney, con Joan Sutherland exhibiendo su torpeza escénica y su decadencia vocal, acompañada por un reparto particularmente débil. Todo mejora ligeramente con Mirella Freni en La Scala, en 1991. La soprano de Módena aporta técnica y encanto ideales, aunque falta tragedia. Destaca la dirección musical de Gianandrea Gavazzeni, pero ni el resto del reparto ni la superficial dirección escénica de Lamberto Puggelli están a la altura. La reposición de esta producción, filmada en 2000, incluye a la atractiva pero modesta Adriana de Daniela Dessì, eclipsada en escena por la poderosa Principessa di Bouillon de Olga Borodina.

La tradicional producción de Lorenzo Mariani, filmada en 2009 en el Teatro Regio de Turín, carece de verdadero interés. En su reparto irregular destaca tan solo el Maurizio de Marcelo Álvarez, mientras que la dirección de Renato Palumbo tampoco resulta plenamente convincente. Sin duda, la mejor opción en DVD es el brillante montaje de David McVicar de 2010 en el Covent Garden de Londres, un exquisito homenaje a la escena dieciochesca francesa. Incluye un reparto destacado, encabezado por la cauta pero encantadora Angela Gheorghiu, el refinado y calculado Maurizio de Jonas Kaufmann, la poderosa Olga Borodina como la Principessa di Bouillon y el sólido Michonnet de Alessandro Corbelli. Todo ello bajo la respetuosa –aunque algo distante– dirección musical de Mark Elder.

Para concluir, la desigual producción de Frederic Wake-Walker para Florencia, en 2021, introduce un enfoque más estilizado que acerca la ópera de Cilea a la estética de la revista y el cabaret, sin renunciar al clasicismo escénico. En el foso, Daniel Harding explora una *italianità* que aproxima a Cilea tanto a Wagner como a Debussy. En el reparto, María José Siri queda eclipsada por la imponente Principessa de Ksenia Dudnikova, mientras que Nicola Alaimo brilla como un excelente Michonnet.

Adriana Lecouvreur en CD

Personajes: Adriana Lecouvreur (soprano); Maurizio (tenor); Principe di Bouillon (bajo); Principessa di Bouillon (mezzosoprano); Michonnet (barítono); Quinault (bajo); Poisson (tenor); Mlle. Jouvenot (soprano); Mlle. Dangeville (mezzosoprano); L'Abate di Chazeuil (tenor); Un maggiordomo (tenor).

1949

Mafalda Favero; Nicola Filacuridi; Giannetto Zini; Elena Nicolai; Luigi Borgonovo; Ottavio Serpo; Giulio Scarinci; Renata Villani; Maria Marcucci; Gino Del Signore; [...]. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Federico Del Cupolo. VAI © 2004

1950

Carla Gavazzi; Giancinto Prandelli; Plinio Clabassi; Miti Truccato Pace; Saturno Meletti; Pasquale Lombardo; Tommaso Soley; Loretta Di Lelio; Jole Farolfi; Aldo Bertocci; Remo Rossetti. Coro y Orquesta de la RAI de Milán / Dir.: Alfredo Simonetto. CANTUS CLASSICS © 2007

1959

Magda Olivero; Franco Corelli; Antonio Cassinelli; Giulietta Simionato; Ettore Bastianini; Augusto Frati; Renato Ercolani; Rossana Zerbini; Anna Di Stasio; Mariano Caruso. Coro y Orquesta del Teatro di San Carlo de Nápoles / Dir.: Mario Rossi. OPERA D'ORO © 2007

1961

Renata Tebaldi; Mario Del Monaco; Silvio Maionica; Giulietta Simionato; Giulio Fioravanti; Giovanni Foiani; Angelo Mercuriali; Dora Carral; Fernanda Cadoni; Franco Ricciardi; Angelo Mercuriali. Coro y Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma / Dir.: Franco Capuana. URANIA © 2017

1975

Montserrat Caballé; Plácido Domingo; Orazio Mori; Janet Coster; Attilio D'Orazi; Jacques Villisech; Gérard Friedman; Claudie Saneva; Emmy Greger; Piero De Palma. Coro Nacional de Radio France y Orquesta Lírica de Radio France / Dir.: Gianfranco Masini. OPERA D'ORO © 2013

1977

Renata Scotto; Plácido Domingo; Giancarlo Luccardi; Elena Obraztsova; Sherrill Milnes; Paul Hudson; Paul Crook; Lilian Watson; Ann Murray; Florindo Andreolli. Ambrosian Opera Chorus y Philharmonia Orchestra / Dir.: James Levine. SONY CLASSICAL © 2009

1985

Raina Kabaivanska; Alberto Cupido; Dimiter Stanchev; Alexandrina Milcheva-Nonova; Attilio D' Orazi; Pavel Gerdzhikov; Roumen Doikov; Roumyana Bareva; Valeria Mircheva; Zdravko Gadjev. Coro Nacional de Bulgaria "Svetoslav Obretenov" y Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional de Bulgaria / Dir.: Maurizio Arena. RCA © 1987

1988

Joan Sutherland; Carlo Bergonzi; Francesco Ellero d'Artegna; Cleopatra Ciuca; Leo Nucci; Bryn Terfel; Peter Bröndor; Frances Ginzer; Deborah Stuart-Roberts; Michel Sénéchal. Coro y Orquesta de la Welsh National Opera / Dir.: Richard Bonynge. DECCA © 2018

Adriana Lecouvreur en DVD**1976**

Montserrat Caballé; José Carreras; Ivo Vinco; Fiorenza Cossotto; Attilio D'Orazi; Paolo Mazzotta; Pietro di Vietri; Scilly Fortunato; Nella Verri; Piero De Palma. Unión de Coros Profesionales de Japón y Orquesta Sinfónica de la NHK / Dir.: Gianfranco Masini / Dir. esc.: Giuseppe De Tomasi. VAI © 2008

1985

Joan Sutherland; Anson Austin; John Wegner; Heather Begg; John Shaw; Jeffrey Black; Christopher Dawes; Judith Saliba; Jennifer Bermingham; Graeme Ewer. Coro de la Ópera Australiana y Sydney Elizabethan Orchestra / Dir.: Richard Bonynge / Dir. esc.: John Copley. OPUS ARTE © 2006

1991

Mirella Freni; Peter Dvorsky; Ivo Vinco; Fiorenza Cossotto; Lajos Miller; Giuseppe Riva; Carlo Gaifa; Patrizia Dordi; Sara Mingardo; Ernesto Gavazzi; Saverio Porzano. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Gianandrea Gavazzeni / Dir. esc.: Lamberto Puggelli. OPUS ARTE © 2004

2000

Daniela Dessi; Sergei Larin; Giorgio Giuseppini; Olga Borodina; Carlo Guelfi; Marco Camastrà; Ernesto Gavazzi; Adelina Scarabelli; Annamaria Popescu; Mario Bolognesi; Giuseppe De Luca II. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Roberto Rizzi Brignoli / Dir. esc.: Lamberto Puggelli. MEDICI ARTS © 2008

2009

Micaela Carosi; Marcelo Alvarez; Simone Del Savio; Marianne Cornetti; Alfonso Antoniozzi; Diego Matamoros; Carlo Bosi; Antonella De Chiara; Patrizia Porzio; Luca Casalin; Giuseppe Milano. Coro y Orquesta del Teatro Regio de Turín / Dir.: Renato Palumbo / Dir. esc.: Lorenzo Mariani. ARTHAUS © 2010

2010

Angela Gheorghiu; Jonas Kaufmann; Maurizio Muraro; Olga Borodina; Alessandro Corbelli; David Soar; Iain Paton; Janis Kelly; Sarah Castle; Bonaventura Bottone; Abramo Ciullo. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden de Londres / Dir.: Mark Elder / Dir. esc.: David McVicar. DECCA © 2012

2021

María José Siri; Martin Muehle; Alessandro Spina; Ksenia Dudnikova; Nicola Alaimo; Davide Piva; Antonio Garés; Chiara Mogini; Valentina Corò; Paolo Antognetti; Michele Gianquinto. Coro y Orquesta del Maggio Musicale de Florencia / Dir.: Daniel Harding / Dir. esc.: Frederic Wake-Walker.

NAXOS © 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.



Bizkaibusek operara hurbiltzen zaitu

Bizkaibus te acerca a la ópera



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



TEATRO
ARRIAGA
ANTZOKIA





 **Bizkaia**
bizkaibus



DENBORALDIA / TEMPORADA 2025-26

Opera dibertigarriagoa da familiarekin / La ópera es más divertida en familia

Claude Debussy

LA CAJA DE LOS JUGUETES

Azaroak /
Noviembre 2025

8, 9, 10



Iñigo Casalí

CUENTO DE NAVIDAD

| Urtarrilak /
Enero 2026

34



Miquel Ortega

EL GUARDIÁN DE LOS CUENTOS

Martxoak /
Marzo 2026

14, 15, 16



Maurice Ravel

EL BOSQUE DE GRIMM

Maiatzak /
Mayo 2026

9, 10, 11



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



ABAO | BILBAO
OPERA

Laguntzaileak
Colaboradores





Bizkaia
bizkaibus
Bizkaibusek operara hurbiltzen zaitu
Bizkaibus te acerca a la ópera



Sarreren salmenta
Venta de entradas

DESDE
SOLO **6€** -TIK
AURRERA

abao.org
teatroarriaga.eus
kutxabank.es

Iñigo Casalí

CUENTO DE NAVIDAD

3,4 | Urtarrilak /
Enero 2026



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

A TEATRO
ARRIAGA
ANTZOKIA

ABAO | BILBAO
OPERA

Laguntzaiak
Colaboradores



BIOGRAFÍAS



MARCO ARMILIATO

Director Musical

Nacido en Génova, Marco Armiliato es uno de los directores de ópera más solicitados de la actualidad y un invitado habitual en los teatros líricos más prestigiosos del mundo. Desde su debut en 1995 en el Teatro La Fenice de Venecia dirigiendo *Il barbiere di Siviglia*, y posteriormente en la Wiener Staatsoper con *Andrea Chénier*, así como gracias a su colaboración con Los Tres Tenores, la destacada carrera del Maestro Armiliato lo ha llevado a los principales escenarios operísticos internacionales, entre ellos el Metropolitan Opera de Nueva York, la Wiener Staatsoper, la Bayerische Staatsoper, la Deutsche Oper Berlin, la Royal Opera House, Covent Garden de Londres, la Opéra National de Paris, el Opernhaus Zürich, el Teatro Real de Madrid, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Teatro alla Scala de Milán y el Festival de Salzburgo.

Fue nombrado Director Musical del Festival Arena di Verona para las temporadas 2022–2023.

El Maestro Armiliato mantiene una larga relación con los teatros de ópera norteamericanos, especialmente con el Metropolitan Opera de Nueva York, donde, desde su debut en 1998, ha dirigido cerca de 500 representaciones de títulos como *La Sonnambula*, *Anna Bolena*, *La fille du*

ADRIANA
LECOUVREUR



equipo artístico

régiment, *Lucia di Lammermoor*, *Il trovatore*, *Stiffelio*, *Aida*, *Ernani*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Nabucco*, *Macbeth*, *Sly*, *Francesca da Rimini*, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Turandot*, *La fanciulla del West*, *La Rondine*, *Manon Lescaut*, *Andrea Chénier*, *Fedora*, *Carmen*, *Cyrano de Bergerac* y *Les contes d'Hoffmann*.

Su fructífera y prolongada colaboración con la Wiener Staatsoper, donde hasta la fecha ha dirigido más de 300 funciones, le valió en 2019 el título honorífico de “*Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper*” (Miembro de Honor de la Ópera Estatal de Viena).

Su estrecha relación con el Festival de Salzburgo lo ha llevado a dirigir allí obras tan diversas como *Lucrezia Borgia*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Manon Lescaut*, *Tosca* y *Adriana Lecouvreur*.

Entre sus producciones pasadas destacan *Tosca*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Turandot* y *La Bohème* en la Bayerische Staatsoper; *La traviata*, *Andrea Chénier* y *Tosca* en la Wiener Staatsoper; *La fille du régiment*, *Il barbiere di Siviglia* y *Otello* en la Opéra National de Paris; *La fanciulla del West* y *La traviata* en el Opernhaus Zürich; *La Rondine* y *Tosca* en la Royal Opera House, Covent Garden; y *Fedora* y *Andrea Chénier* en el Teatro alla Scala de Milán, donde también dirigió a la Orquesta del Teatro alla Scala en el concierto inaugural de la Expo 2015 celebrado en la Piazza Duomo.

Entre sus compromisos recientes figuran *La traviata*, *Fedora*, *La Bohème*, *Turandot*, *Les*

contes d'Hoffmann y Tosca en el Metropolitan Opera de Nueva York; Andrea Chénier, Tosca y La Bohème en Montecarlo; Macbeth en Nápoles; La Bohème, Turandot, Don Pasquale, Simon Boccanegra, Il trovatore, Carmen y Tosca en Viena; Don Pasquale en versión de concierto en Praga; Madama Butterfly y Manon Lescaut en Zúrich; Turandot en París; Aida y Manon Lescaut en Múnich; su debut en la Semperoper de Dresde con Tosca; La Gioconda en Madrid; y un concierto sinfónico en el Teatro di San Carlo de Nápoles.

Entre sus próximos compromisos destacados para la temporada 2025/2026 se incluyen: Andrea Chénier en versión de concierto en Salzburgo; Tosca y Werther en el Opernhaus Zúrich; Rigoletto en el Teatro alla Scala de Milán; I Puritani, Madama Butterfly y La traviata en el Metropolitan Opera de Nueva York; Nabucco y Madama Butterfly en la Wiener Staatsoper; y Tosca en la Bayerische Staatsoper.

En ABAO Bilbao Opera

- Falstaff 2010



BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA

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 285 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.

Profiles RRSS

- Web: www.bilbaorquestra.eus
- Facebook: @SinfonicadeBilbao
- Twitter: @Bilbaorquestra
- Instagram: @bilbaorquestra



ESTEBAN URZELAI

Director del Coro de Ópera de Bilbao/Bilboko Opera Korua

Es titulado superior en Piano por el Conservatorio Superior de San Sebastián, y en Dirección de Coro y Dirección de Orquesta por el Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene, bajo la tutela de Maruxa Llorente, Gabriel Baltés, Arturo Tamayo y Enrique García Asensio. Participó en el Coro Joven Europeo, así como en el coro de la Internationale Bachakademie Stuttgart, con directores como Frieder Bernius, Johannes Prinz, María Guinand o Helmuth Rilling.

Cuenta con más de veinte años de trayectoria profesional en la dirección coral, trabajando en instituciones de referencia: fue subdirector del Orfeón Donostiarra (2007-2020), director del Coro de la Ópera de Oviedo (2020-2021), y subdirector del Coro Nacional de España (2021-2025). Además, ha dirigido Oñatiko Ganbara Abesbatza, los coros infantil y juvenil del Orfeón Donostiarra, el Coro de Jóvenes del País Vasco, y el Orfeón Vasco de Madrid. En 2018 fundó Suhar korua, coro de voces graves con el que ha ofrecido más de cuarenta conciertos y obtuvo cinco primeros premios en el 53. Certamen Coral de Tolosa, en 2023.

Colabora activamente con las Federaciones de Coros de Gipuzkoa y del País Vasco, formando parte del equipo de profesores de su Academia de Dirección Coral. Desarrolla asimismo una activa labor como director invitado, pedagogo y jurado en varios certámenes nacionales e internacionales.

Profiles RRSS

- Facebook: @Esteban-Urzelai-Conductor
- Instagram: @estebanurzelai



CORO DE OPERA 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 hizo cargo de la dirección el maestro Boris Dujin hasta julio de 2025, cuyo relevo ha tomado Esteban Urzelai, director titular desde la temporada 2025-2026.

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, Jiri Kout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juanjo Mena o Jean-Christophe Spinosi.

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

Dada su gran implicación con ABAO Bilbao Opera, sus intervenciones fuera de la temporada de ópera bilbaína son muy seleccionadas. Son destacables el concierto ofrecido en el Euskalduna de Bilbao interpretando música de Ennio Morricone bajo la dirección del propio compositor, su intervención en 2007 en la Quincena Musical, junto a la Orquesta Nacional de Rusia, interpretando en versión concierto *Aleko*, de Rachmaninov, bajo la dirección de M. Pletniov o su reciente participación en la impactante producción de Calixto Bieito de *Johannes Passion* de Bach para el Teatro Arriaga de Bilbao.

En 2023 recibió 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, por 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)



MARIO PONTIGGIA
Director de escena

Nacido en Las Flores

(B.A., Argentina) es arquitecto, director escénico, escenógrafo y dramaturgo. Ha sido director de producción de la Ópera de Monte-Carlo y director artístico de ACO – Ópera de Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente es director artístico de la Fundación Internacional Alfredo Kraus.

Mario Pontiggia ha dirigido escénicamente óperas de Monteverdi, Purcell, Pergolesi, J. S. Bach, Händel, Salieri, Mozart, Beethoven, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, J. Strauss, Bizet, Offenbach, Massenet, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Cileá, Músorgski, Rimskij - Kórsakov, R. Strauss, Wolf-Ferrari, Zemlinsky, Stravinsky, Poulenc y Perusso.

Ha firmado más de 150 producciones en Argentina (Buenos Aires, La Plata); Italia (Catania, Cagliari, Ferrara, Florencia, Nápoles, Palermo, Reggio Emilia, Sassari, Taormina, Turín, Bari); Portugal (Vila Real, Lisboa); España (Bilbao, Córdoba, La Coruña, Las Palmas de Gran Canaria, Oviedo, Palma de Mallorca, Pamplona, Santiago de Compostela, Santa Cruz de Tenerife); Francia (Sanxay, Toulouse); Mónaco (Monte-Carlo); Suiza (Zúrich); Croacia (Zagreb); Japón (Hamamatsu, Nagoya, Osaka, Ótsu, Shibuya, Tokyo, Yokohama) y Taiwán (Taipei).

Ha tenido el honor de inaugurar el Grimaldi Forum de Monte-Carlo (2000) junto al maestro Pinchas Steinberg, y el nuevo Teatro del Maggio Musicale Fiorentino de Florencia (2014) junto al maestro Zubin Mehta. En Buenos Aires, su producción de *Boris Godunov* (Teatro Colón, 2006) obtiene la nominación al premio ACE de

la crítica argentina; para el mismo teatro realiza *Elektra*, producción premiada con el ACE 2007. En 2024, su producción de *La Bohème* (HNK de Zagreb) obtiene por unanimidad el premio Tito Strozzi a la mejor producción de la temporada. Para el Teatre Principal de Palma, ha puesto en escena *Madama Butterfly* en la temporada 2019.

En ABAO Bilbao Opera

- *Roberto Devereux* 2015.
- *La Bohème* 2018.
- *Tosca* 2023

Perfiles RRSS

- Facebook: mario.pontiggia
- Instagram: @mario.pontiggia



ANTONELLA CONTE

Escenografía

Nacida en Lecce, Antonella Conte se diploma en Escenografía en la Accademia di Belle Arti di Urbino. Inicia su carrera teatral en 1997 como asistente de Francesco Calcagnini en producciones como *Simon Boccanegra* (Opéra de Monte-Carlo), *Straszny Dwór* de Moniuszko (Festival de Wexford) y *Medea* de Eurípides, dirigida por Luca Ronconi.

Entre 1999 y 2003 colabora como asistente de Denis Krief en títulos presentados en los principales teatros italianos: *A Midsummer Night's Dream*, *Prova d'orchestra*, *Lucia di Lammermoor*, *Il barbiere di Siviglia*, *Aida*, *Carmen*, *The Death of Klinghoffer*, *Moses und Aron* y *Un ballo in maschera*.

Desde 2007 mantiene una estrecha colaboración con Francesco Zito, firmando escenografías para *La favorite*, *Ernani*, *Simon*

Boccanegra, *Cavalleria rusticana*, *La bohème*, *Tosca* o *Le Corsaire*. En 2008 inicia su vínculo con Mario Pontiggia en *La grotta di Trofonio* (Opernhaus Zürich), convirtiéndose entre 2009 y 2013 en escenógrafa colaboradora y videomaker de la Ópera de Las Palmas de Gran Canaria, donde participa en más de una veintena de producciones, además de firmar nuevas realizaciones de *Norma*, *La traviata*, *La bohème* y *Adriana Lecouvreur*, coproducida por el Teatro Lírico de Cagliari y ABAO Bilbao Opera.

Ha trabajado para el Teatro dell'Opera di Roma, el Teatro Massimo di Palermo, el Teatro Bellini di Catania, el Grand Théâtre de Genève o el Ente Luglio Musicale Trapanese. Desde 2015 es profesora de Escenografía en la Accademia di Belle Arti di Palermo. En 2023 fue directora de los Allestimenti Escénicos del Ente Concerti "Marialisa de Carolis" de Sassari, donde firmó nuevas producciones de *Pagliacci*, *La voix humaine* y *Agenzia matrimoniale*.



ANDREA LEDDA

Iluminación

Nacido en Cagliari, Andrea Ledda desarrolla su actividad profesional en el ámbito de la iluminación escénica, especializándose en ópera, teatro y danza. Desde 1993 forma parte del equipo técnico de la Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, donde ha desempeñado diversas funciones vinculadas al departamento de eléctricos y videoescena. En 2019 asume la jefatura del área de eléctricos de escena, desde la que coordina los montajes y diseña la iluminación de nuevas producciones y reposiciones, colaborando estrechamente con directores de escena, escenógrafos y maestros concertadores.

Su experiencia abarca tanto la concepción artística de la luz como la gestión técnica de los sistemas de iluminación, control y proyección. Entre sus trabajos figuran los diseños lumínicos de títulos como *Carmen*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Don Giovanni*, *Turandot* o *Norma*, además de producciones de teatro musical y ballet. Su estilo se caracteriza por un uso expresivo de la luz al servicio de la narración y por la búsqueda de una atmósfera coherente con la propuesta escénica.

A lo largo de su trayectoria, Ledda ha desarrollado una sólida reputación por su rigor técnico, su sentido artístico y su capacidad de liderazgo en equipos de producción complejos.



MARCO NATERI

Vestuario

Tras cursar estudios universitarios en la Facultad de Letras con orientación artística, Marco Nateri obtuvo una beca para formarse en el Laboratorio di Esercitazioni Sceniche – Sezione Costumi de Roma, dirigido por Gigi Proietti. Inició entonces su colaboración con el director Marco Gagliardo, con quien firmó su primera producción, *The Knack* de Ann Jellicoe, a la que seguirían más de cincuenta montajes teatrales sobre textos de Goldoni, Fassbinder, Copi, Koltès, Shakespeare y Tasso.

Ha trabajado con directores como Marco Parodi, Rino Sudano, Carlo Quartucci, Riccardo Reim, Andrea Dosio, Lelio Lecis, Primo Antonio Petris, Piera Degli Esposti y Maria Assunta Calvisi, y ha sido asistente de Ivan Stefanutti, Francesco Zito y Denis Krief. Asimismo, ha colaborado con

Pasquale Grossi, Carlo Diappi, Claudine Gastine, Françoise Tournafond, Graziano Gregori y Francesco Esposito. Entre 1986 y 1999 fue asistente de Franco Folinea, director de sastrería del Festival dei Due Mondi de Spoleto, y entre 2011 y 2012 dirigió la sastrería del Teatro Regio di Parma.

Entre sus trabajos como figurinista destacan *Semele* (dir. Roman Hurko, Festival dei Due Mondi de Spoleto), *L'Olimpiade* (dir. Primo Antonio Petris, Teatro Comunale di Bologna), *Il barbiere di Siviglia* y *Madama Butterfly* (dir. Francesco Esposito y Gabris Ferrali, Teatro Verdi di Padova), *Andrea Chénier* (Teatro Comunale di Foggia), *Macbeth* (dir. Mario Pontiggia, Las Palmas), *Die Entführung aus dem Serail* y *Le nozze di Figaro* (Teatro Olimpico di Vicenza), *Adina* y *Così fan tutte* (Festival Rossini in Wildbad), *Falstaff* (dir. Giulio Ciabatti, Países Bajos), *L'amico Fritz* y *I Shardana* (Teatro Lirico di Cagliari, dir. Davide Livermore).

Ha colaborado con Rai YoYo en un programa dedicado a la creación de vestuario con papel y, recientemente, ha coordinado para el Teatro Lirico di Cagliari el proyecto *Regine, draghi e principesse*, un laboratorio de escenografía, vestuario y maquillaje dirigido al público infantil. Es autor, junto a Giovanna Deidda y Gianluca Erriu, del libreto de la ópera infantil *ZIN BUM BUM. Edina e i ricordi di carta*, de la que también ha diseñado la dirección escénica, escenografía, vestuario e iluminación.



LUIGIA FRATTAROLI

Coreografía

Diplomada como bailarina profesional por el Teatro alla Scala de

Milán, Luigia Frattaroli inició una destacada carrera como intérprete en instituciones de primer nivel como la Ópera de Roma, la Scala, la Arena di Verona y la Ópera de Graz, donde interpretó roles solistas tanto del repertorio clásico como contemporáneo.

Posteriormente ha desarrollado una intensa actividad como coreógrafa, directora realizadora y asistente de dirección en numerosos teatros de ópera, entre ellos el Teatro Lírico di Cagliari, el Teatro Massimo di Palermo, el Teatro Massimo Bellini di Catania, la Ópera de Tenerife, el Teatro de la Maestranza de Sevilla, la Opéra de Saint-Étienne, ABAO Bilbao Opera, el Teatro del Giglio de Lucca, el Luglio Musicale Trapanese, el Teatro Verdi de Pisa, el Teatro Comunale "Luciano Pavarotti" de Bolonia, el Teatro Alighieri de Rávena, el Teatro Amintore Galli de Rímini, el Teatro Comunale de Ferrara y el Ente De Carolis, entre otros.

Su trayectoria abarca una amplia variedad de títulos, desde *La bella addormentata* con el Balletto Kirov, *Les Nuits* del Ballet Preljocaj o *Le Corsaire* del Ballet de la Scala, hasta producciones líricas como *La traviata*, *Falstaff*, *Evgenij Onegin*, *Le nozze di Figaro*, *Madama Butterfly*, *Cavalleria rusticana*, *Carmen*, *Pagliacci*, *Rigoletto*, *Don Giovanni*, *Attila*, *Hänsel und Gretel*, *La vedova allegra*, *Le villi*, *Norma*, *La bohème*, *Ariadne auf Naxos*, *Adriana Lecouvreur*, *Aida* o *Manon Lescaut*, entre muchas otras.

Ha colaborado con destacados regíster como Karl-Ernst e Ursel Herrmann, Eimuntas Nekrošius, Daniele Abbado, Patrice Caurier e Moshe Leiser, Leo Muscato, María Paola Viano, Francesca Zambello, Aldo Tarabella, Gianfranco Cabiddu, Stephen Medcalf, Pier Francesco Maestrini, Davide Garattini, Enrico Stinchelli, Blas Roca Rey, Renato Bonajuto, Nicola Berloff, Mario Pontiggia, Alberto Gazale y Stefano Trespidi.

Actualmente imparte masterclass de arte escénico en el Conservatorio "Giuseppe Verdi" de Milán.

bilbao **museoa**

Georg Baselitz

Pinturas 2014-2025



Weißes Bett, weiß, 2022. © Georg Baselitz 2025

Arte Ederren Bilboko Museoa
Museo de Bellas Artes de Bilbao

bbkE 117 AÑOS DE HISTORIA.
10 AÑOS COMO FUNDACIÓN BANCARIA.

BIOGRAFÍAS

ADRIANA
LECOUVREUR



reparto



MARIA AGRESTA

Soprano
Salerno, Italia

Adriana Lecouvreur.

Una famosa actriz
francesa de comedia.

Enamorada de Maurizio.



SILVIA TRO SANTAFÉ

Mezzosoprano
Valencia, España

Rol

La Principessa di
Bouillon. Antigua amante
de Maurizio

Principales títulos de su repertorio

- *Madama Butterfly*, Puccini, Madama Butterfly
- *Tosca*, Puccini, Tosca
- *Il Trovatore*, Verdi, Leonora
- *Andrea Chénier*, Giordano, Maddalena di Coigny

Recientes actuaciones

- *Madama Butterfly*, Festival Pucciniano
- *Otello*, Teatro Real de Madrid
- *Andrea Chénier*, Teatro Regio di Torino
- *Tosca*, Hamburgische Staatsoper

Próximos compromisos destacados

- *Partenope*, Teatro San Carlo
- *Falstaff*, Teatro San Carlo,
- *La Bohème*, Teatro dell'Opera di Roma
- *Andrea Chénier*, Opera de Las Palmas

En ABAO Bilbao Opera

- *Madama Butterfly* (Cio Cio San) 2022

Perfiles RRSS

- Web: www.mariaagresta.com
- Facebook: @maria.agresta
- Instagram: @mariaagresta
- X: @maria_agresta

Principales títulos de su repertorio

- *Maria Stuarda*, Donizetti, Elisabetta
- *Adriana Lecouvreur*, Cilea, Principessa di Bouillon
- *Roberto Devereux*, Donizetti, Sara Nottingham
- *Don Carlo*, Verdi, Eboli
- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, Rosina

Recientes actuaciones

- *Carmen*, Ópera de Lima
- *Roberto Devereux*, Palau de les Arts Reina Sofía
- *María Padilla*, Teatro de la Maestranza
- *Maria Stuarda*, Teatro Real Madrid
- *La favorite*, ABAO Bilbao Opera

Próximos compromisos destacados

- *Sinfonía N°9 Beethoven*, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya
- *Ariane et Barbe-Bleue*, Teatro Real Madrid
- *Requiem de Verdi*, Orquestra Simfònica de les Illes Balears
- *I Capuleti e i Montecchi*, Teatro Colón de Buenos Aires

En ABAO Bilbao Opera

- *Roberto Devereux* (Duquesa de Nottingham), 2015

- *Norma* (Adalgisa) 2018
- *Gala ABAO on Stage* 2021
- *Anna Bolena* (Giovanna Seymour) 2022
- *La favorite* (Léonor de Guzman) 2025

Perfiles RRSS

- Instagram: @silviatrosantafe



JORGE DE LÉON

Tenor

Tenerife, España

Rol

Maurizio, Conte di Sassonia. El conde de Sajonia, militar y noble. Amante de Adriana.

Principales títulos de su repertorio

- *Aida*, Verdi, Radamès
- *Otello*, Verdi, Otello
- *Carmen*, Bizet, Don José
- *Turandot*, Puccini, Calaf
- *Tosca*, Puccini, Cavaradossi

Recientes actuaciones

- *Otello*, Teatro Real de Madrid
- *Aida*, Royal Ballet & Opera Covent Garden
- *Aida*, Teatro Cervantes de Málaga

Próximos compromisos destacados

- *Aida*, Teatro Massimo Bellini

En ABAO Bilbao Opera

- *Jerusalem* (Gaston, Vizconde de Béarn) 2019
- *Cavalleria rusticana* (Turiddu) 2021
- *Pagliacci* (Canio) 2021
- *Otello* (Otello) 2025

Perfiles RRSS

- Web: www.lyricart.es
- Facebook: @jorgedeleontenor
- Instagram: @jorgedelontenor
- X: @jorgele66



CARLOS ÁLVAREZ

Barítono

Málaga, España

Rol

Michonnet. Empresario teatral, director de la Commédie Française.

Principales títulos de su repertorio

- *Rigoletto*, Verdi, Rigoletto
- *Tosca*, Puccini, Baron Scarpia
- *Aida*, Verdi, Amonasro
- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, Figaro
- *Il trittico (Il tabarro / Gianni Schicchi)*, Puccini, Michele / Gianni Schicchi.

Recientes actuaciones

- *Madama Butterfly*, Teatro Real de Madrid
- *Rigoletto*, Sarasota Opera
- *Madama Butterfly*, Royal Opera House London

Próximos compromisos destacados

- *Tosca*, Fundación Baluarte
El último sueño de Frida y Diego, Metropolitan Opera

En ABAO Bilbao Opera

- *Il barbiere di Siviglia* (Figaro) 1999
- *Carmen* (Escamillo) 2014
- *ABAO on Stage. Recital Carlos Álvarez y Rocío Ignacio* 2021
- *Il Trittico. Il tabarro* (Michele) 2024.
- *Il Trittico. Gianni Schicchi* (Gianni Schicchi) 2024.

Perfiles RRSS

- Web: <https://lyricart.es/carlos-alvarez-baritono>
- Facebook: Carlos Álvarez Rodríguez
- X: @calvrodbar
- Instagram: @alvrodcar



JORGE RODRÍGUEZ-NORTON

Tenor
Asturias, España

Rol

L'Abate di Chazeuil.

Confidente del príncipe

Principales títulos de su repertorio

- *Madama Butterfly*, Puccini, Goro
- *La Traviata*, Verdi, Gaston
- *Falstaff*, Verdi, Dr Cajus
- *Manon*, Massenet, Guillot Morfontaine
- *Tristan und Isolde*, Wagner, Seeman

Recientes actuaciones destacadas

- *Madama Butterfly*, Teatro Pérez Galdós Las Palmas
- *La corte del faraón*, Teatro de la Zarzuela
- *Lohengrin*, Gran Teatre del Liceu
- *Manon*, Palau de les Arts Reina Sofía

Próximos compromisos destacados

- La corte del faraón, Auditorium Palma de Mallorca
- *Salomé*, Palau de les Arts Reina Sofía
- *Andrea Chénier*, ABAO Bilbao Opera
- *La verbena de la Paloma*, Teatro de la Zarzuela
- *Macbeth*, Teatro Campoamor
- *Salomé*, Teatro Real Madrid

En ABAO Bilbao Opera

- *Stiffelio* (Federico di Frengel) 2017
- *La Fanciulla del West* (Harry) 2020
- *Madama Butterfly* (Goro) 2022

Perfiles RRSS

- Instagram: @norton_tenor



LUIS LÓPEZ*

Bajo
Málaga, España

Rol

Il Principe di Bouillon. Esposo de la Principessa di Bouillon

Principales títulos de su repertorio

- *Norma*, Bellini, Oroveso
- *Macbeth*, Verdi, Banquo
- *Don Giovanni*, Mozart, Commendatore
- *Marina*, Arrieta, Pascual.

Recientes actuaciones destacadas

- *Marina*, Teatro Campoamor
- *Aida*, Teatro Cervantes Málaga
- *Le nozze di Figaro*, Teatro Campoamor
- *Aida*, Teatro Campoamor

Próximos compromisos destacados

- *Don Giovanni*, Teatro de la Maestranza
- *Ariadne et Barbe Bleue*, Teatro Real Madrid
- *Le nozze di Figaro*, Gran Teatre del Liceu
- *Pepita Jiménez*, Teatro Campoamor.

Debuta En ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Instagram: @luis_lopez_bass



OLGA REVUELTA

Soprano
Bizkaia, España

Rol

Mademoiselle Jouvenot.
Una actriz

Pertenece al Coro de Ópera de Bilbao y canta habitualmente en las temporadas de ABAO Bilbao Opera

En ABAO Bilbao Opera

- *Madama Butterfly* (La cucina) 2022
- *Rigoletto* (Un paggio) 2024
- *Il Trittico. Suor Angelica* (Conversa 1) 2024.

Perfiles RRSS

- Facebook: Olga Revuelta
- Instagram: @revueltaolga



ANNA GOMÀ

Mezzosoprano
Barcelona, España

Rol

Mademoiselle
Dangerville. Una actriz

Principales títulos de su repertorio

- *Carmen*, Bizet, Carmen, Mercedes
- *Werther*, Massenet, Charlotte
- *Luisa Fernanda*, Moreno Torroba, Luisa Fernanda
- *Cavalleria rusticana*, Mascagni, Lola

Recientes actuaciones destacadas

- *Yerma*, Auditorio de Tenerife
- *Carmen*, Teatro de la Maestranza
- *Doña Francisquita*, Auditorio Manuel de Falla
- *Carmen*, Theatre Jean Deschamps

Próximos compromisos destacados

- *Carmen*, Teatro Campoamor

En ABAO Bilbao Opera

- *Cosí fan tutte* (Dorabella) 2023 Opera Berri
- *Suor Angelica* (La suora zelatrice) 2024. *Il Trittico*

Perfiles RRSS

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



JOSÉ MANUEL DÍAZ

Barítono
Bizkaia, España

Rol

Quinault. Un actor

Principales títulos de su repertorio

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

Recientes actuaciones destacadas

- *La Corte del faraón*, Teatro Arriaga
- *Gianni Schicchi*. ABAO Bilbao Opera
- *Otello*, ABAO Bilbao Opera
- *Amaya*, Quincena Musical de San Sebastián
- *Romeo et Juliette*, Ópera de Oviedo

Próximos compromisos destacados

- *Werther*, ABAO Bilbao Opera
- *Marina*, Teatro de la Zarzuela
- *Andrea Chénier*, ABAO Bilbao Opera

En ABAO Bilbao Opera

Desde 1998 colabora en ABAO Bilbao Opera. Sus últimas actuaciones han sido:

- *Cosí fan tutte* (Guglielmo) Opera Berri 2023
- *Tosca* (Sciarrone) 2023
- *Roméo et Juliette* (Gregorio) 2023
- *Rigoletto* (Marullo) 2024
- *La Bohème* (Schaunard) 2024
- *Il Trittico. Gianni Schicchi* (Marco) 2024
- *Otello* (Montano) 2025

Perfiles RRSS

- Facebook: [@Jose Manuel Diaz](https://www.facebook.com/Jose.Manuel.Diaz)
- X: [@diazjs](https://twitter.com/diazjs)
- Instagram: [@josema_diaz](https://www.instagram.com/josema_diaz)



JOSU CABRERO

Tenor

Bizkaia, España

Rol

Poisson. Un actor

Principales títulos de su repertorio

- *Die Zauberflöte*, Mozart, Monostatos
- *Le Nozze di Figaro*, Mozart, Don Basilio y Don Curzio
- *Hamlet*, Thomas, Marcellus
- *I Puritani*, Bellini, Bruno Robertson
- *Rigoletto*, Verdi, Matteo Borsa

Recientes actuaciones destacadas

- *Il Primo Omicidio*, Teatro Arriaga
- *Hamlet*, Teatro Campoamor
- *Il Trittico. Il tabarro*, ABAO Bilbao Opera
- *Il Trittico. Gianni Schicchi*, ABAO Bilbao Opera
- *Tristan und Isolde*, ABAO Bilbao Opera

Próximos compromisos destacados

- *Maria Stuarda*, ABAO Bilbao Opera

En ABAO Bilbao Opera

- *Bost Axola Bemola*, ABAO Txiki 2022
- *I Puritani* (Sir Bruno Robertson) 2022
- *Rigoletto* (Mateo Borsa) 2024
- *Il Trittico. Il tabarro* (Venditore di canzonette) 2024,
- *Il Trittico. Gianni Schicchi* (Gherardo) 2024
- *Tristan und Isolde* (Ein Hirt, Jungen Seemanns) 2025

Perfiles RRSS

- Web: www.josucabrerotenor.com
- Facebook: Josu Cabrero
- Instagram: @josucabrerero

GAZTEAM



OPERA ATSEGIN DUZU, BAINA ORAINDIK EZ DAKIZU

25 urte edo gutxiago badituzu, sarrerak **29€** tan soilik

26 eta 30 urte bitartean badituzu, sarrerak **34€** tan soilik

TE GUSTA LA ÓPERA
PERO AÚN NO LO SABES



Si tienes hasta 25 años (incluidos), entradas por solo **29€**

Si tienes entre 26 y 30 (incluidos), entradas por solo **34€**

* Txartela egiteko kostua 12,5€/denboraldia | Coste de la tarjeta 12,5€/temporada



www.gazteamabao.org

ABAO | BILBAO
OPERA

SARREREN SALMENTA / VENTA DE ENTRADAS

OPERA-DENBORALDIA / TEMPORADA DE ÓPERA

📍 ABAO BILBAO OPERA

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

Web: abao.org / Tel: 944 355 100

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

📍 EUSKALDUNA BILBAO

Leihatilan / Taquilla: Avenida Abandoibarra, 4. 48011 Bilbao

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

ABAO TXIKI DENBORALDIA / TEMPORADA ABAO TXIKI

📍 ABAO BILBAO OPERA

Leihatilan / Taquilla:

José María Olabarri, 2-4 bajo.
48001 Bilbao

Web: abao.org / Tel: 944 355 100

📍 TEATRO ARRIAGA

Leihatilan / Taquilla:

Plaza Arriaga, 1.
48005 Bilbao

Web: teatroarriaga.eus / Tel: 944 792 036

📍 WEB

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

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 ikuskizunen datak aldatzeko eskubidea, bai eta artista edo kolaboratzaileren bat aldatzekoa ere, aldez aurretik ohartarazi gabe. Era berean, programaturiko edozein ikuskizun edo ekimen ordeztu ahal izango du. / ABAO Bilbao Opera se reserva el derecho de alterar el día de las funciones y de remplazar a algún artista o colaborador sin previo aviso. Asimismo se podrán sustituir cualquiera de los espectáculos o iniciativas programados. Coordinación general, edición, diseño y maquetación: ABAO Bilbao Opera; Imprime: Samper Impresores (Grupo Garcinúñez). D.L. LG BI 00463-2025



Sarreren salmenta
Venta de entradas

KONTZERTUA / CONCIERTO

NADINE SIERRA

SOPRANO / SOPRANO

XABIER ANDUAGA

TENOREA / TENOR

13

| Abenduak/
Diciembre 2025

Euskalduna
Bilbao

Fundación

BBVA





ALTA JOYERÍA
CON HISTORIA



PERODRI