

DENBORALDIA / TEMPORADA 2025-26

Gaetano Donizetti

MARIA STUARDA



#ABAOahaztezin
#ABAOdejaHuella

ABAO | BILBAO
OPERA

ALTA JOYERÍA
CON HISTORIA

PERODRI

DENBORALDIA / TEMPORADA 2025-26

Opera artearekin / Ópera con arte



Sarrerren salmenta
Venta de entradas

Giuseppe Verdi

LA FORZA DEL DESTINO

25, 28, 31 | Urriak /
Octubre 2025

03 | Azaroak /
Noviembre 2025

Fundación
BBVA

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 | Ekainak /
Junio 2026

kutxabank



ABAO | BILBAO
OPERA

Fundación BBVA

MEZENAK/MECENAS

Euskadi, auzolana, bien común



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO



inaem
INSTITUTO NACIONAL DE
LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

 **Bizkaia**
foru aldundia
diputación foral

Bilbao

BABESLEA/PATROCINADORES

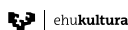
 **kutxabank**

EL CORREO
INFORMACIÓN CON VALOR

LAGUNTZAILEAK/COLABORADORES



BAZKIDEAK/ASOCIADOS



Gaetano Donizetti

MARIA STUARDA



ÍNDICE

JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA	07
EQUIPO DIRECTIVO	07
FICHA GENERAL	
MARIA STUARDA. Gaetano Donizetti	10
FICHA ARTÍSTICA	12
FICHA TÉCNICA	14
SINOPSIS ARGUMENTAL. Luis Gago	
Sinopsia	16
Sinopsis	19
Synopsis	22
ARTÍCULOS	
EL LARGO VIAJE DE MARIA STUARDA	25
Claudio Vellutini	
AQUELLA DOLIENTE REINA	46
Manuel Cabrera	
DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	51
Pablo L. Rodríguez	
BIOGRAFÍAS	
Equipo artístico	61
Reperto	68
INFORMACIÓN PRÁCTICA. VENTA DE ENTRADAS	72

ABAO | BILBAO OPERA

JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

Presidente

Juan Carlos Matellanes Fariza

Vicepresidentes

Javier Hernani Burzaco

Secretario

Guillermo Ibáñez Calle

Tesorera

M^a Victoria Mendía Laso

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





Gaetano Donizetti

MARIA STUARDA

A black and white portrait of Yolanda Auyanet. She has dark, curly hair and is wearing a dark, V-neck top. She is looking directly at the camera with a slight smile.

**Yolanda
Auyanet**

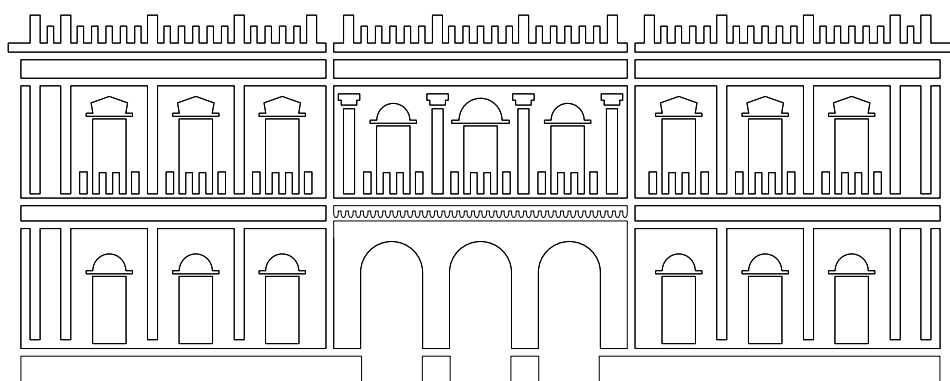
A black and white portrait of Maria Barakova. She has long, wavy dark hair and is wearing a white, long-sleeved top. She is leaning against a stone wall and smiling at the camera.

**Maria
Barakova**

A black and white portrait of Filip Filipović. He has short dark hair and is wearing a dark, long-sleeved shirt. He is looking slightly to the side with a slight smile.

**Filip
Filipović**

TEMPORADA DE MÚSICA DE LA FUNDACIÓN BBVA



PALACIO DEL MARQUÉS DE SALAMANCA

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Toda la información
sobre los conciertos:



contrapunto-fbbva.es

Gaetano Donizetti

MARIA STUARDA

Género	Tragedia lirica en dos actos.
Música	Gaetano Donizetti (1797-1848).
Libreto	Giuseppe Bardari, basado en la traducción de Andrea Maffei de la obra <i>Maria Stuart</i> de Friedrich Schiller.
Partitura	Edición crítica a cargo de Anders Wiklund. Casa Ricordi Milán, con la colaboración y el apoyo del Ayuntamiento de Bérgamo. Editores y propietarios.
Estreno	En el Teatro alla Scala de Milán el 30 de diciembre de 1835.
Estreno en ABAO Bilbao Opera	Teatro Coliseo Albia el 17 de enero de 1997.
Representación en ABAO Bilbao Opera:	1.146 ^a , 1.147 ^a , 1.148 ^a , 1.149 ^a
De este título	8 ^a , 9 ^a , 10 ^a , 11 ^a representación del título.
Representaciones	14, 17, 20 y 23 de febrero de 2026.
Hora de inicio de las representaciones	14 de febrero: 19:00h 17, 20 y 23 de febrero: 19:30h
Duración estimada:	Acto I: 75 min Pausa: 30 min Acto II: 60 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.

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**
Los primeros a tu lado



**MARIA
STUARDA**

FICHA ARTÍSTICA

Maria Stuarda	Yolanda Auyanet*
Elisabetta	Maria Barakova*
Roberto, Conte di Leicester	Filip Filipović*
Giorgio Talbot	Manuel Fuentes
Anna Kennedy	Cristina del Barrio*
Lord Guglielmo Cecil	Milan Perišć*

Orquesta	Euskadiko Orkestra
Coro	Coro de Ópera de Bilbao

Director musical	Iván López Reynoso
Asistente director musical	Kiko Moreno
Director de escena	Emilio López
Asistente director de escena	Raul Vázquez
Escenografía	Carmen Castañón
Iluminación	Oscar Frosio
Vestuario	Naiara Beistegui
Director del C.O.B	Esteban Urzelai
Maestros repetidores	Manuel Navarro, Iñaki Belasko
Figuración	Eneko Momoitio, Guillermo Laborda, Imanol Vinagre, Iosu Padilla, Javier Borrego, Julen Ibisate, Peio Arrien, Sergio Fontán

Producción	ABAO Bilbao Opera Fundación Ópera de Oviedo
-------------------	--

*Debuta en ABAO Bilbao Opera

idealista

todo es mejor con música

orgullosa mecenas de la ABAO



MARIA
STUARDA

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 utilería	Javier Berrojalbiz
Peluquería, Caracterización y Posticería	Alicia Suárez
Vestuario, Zapatería y Complementos	ABAO Bilbao Opera, Fundación Ópera de Oviedo, Taller Naira Beistegui
Utilería	ABAO Bilbao Opera, Fundación Ópera de Oviedo
Técnicos de maquinaria escénica	Proscenio
Iluminación	Tarima, S.L., ABAO Bilbao Opera, Varona.
Audiovisuales	Tarima, S.L.
Sobretitulación	Itziar Maiz, Aitziber Aretxederra

ARRANCANDO NUESTRO FUTURO



www.petronor.eus



MARIA
STUARDA

euskera

SINOPSISIA

I. EKITALDIA

Westminsterreko Jauregia.

Txapelketa bat antolatu da Frantziako enbaxadorearen ohorez, zeina Elisabettarekin Frantziako erregearen ezkontza-proposamena negoziatzten ari den. Erregina onartzekotan dago, bere mendekoekiko duen betebehartzat jotzen duelako, baina aldi berean, inork jakin gabe, Leicesterrekin maiteminduta dago. Hain zuzen ere, hura gortean ez egoteak atentzioa ematen du. Talbot, errege-espetxeko arduraduna, Mariaren alde egiten saiatzen ari da Elisabettaren aurrean, Eskoziatik ihes egin zuenetik Fotheringayko gazteluan espetxeratuta baitute. Erreginak, alde batetik, errukia dio Mariari, baina, beste alde batetik, kezkatuta dago, beharbada bere aurka konspiratzen ari delako. Cecilek errukiak dakartzan arriskuez ohartaraziko du.

Leicester datorrenean, eraztun bat emango dio Frantziako enbaxadoreari eramanez, ezkontza-eskaintza onartu duela erakusteko, baina agindua bost axola zaiola dirudiela ikustean sutan jarriko da. Bakarrik daudenean, Talbotek Mariaren erretratu bat eta haren gutun bat emango dizkio Leicesterri, eta hark maite duen emakumea nola edo hala askatzea erabakiko du. Elisabettari emango dio eskutitza, non Mariak berarekin biltzeko erregutzen dion, eta eskaera onartzeko eskatuko dio, horretarako aitzakia

Fotheringay inguruan ehizaldi bat izan daitekeela adierazita. Elisabettak, bere etsaia zein sutsuki defendatzen duen ikusteaz batera, Mariak Ingalaterrako tronua bereganatzeko egindako ahaleginak gogoratuko ditu, eta Leicester, zuhurgabeki, Mariaren xarmak goraipatzen hasten denean, erregina poz-pozik jarriko da duintasuna erabat galdu duela egiaztatuta.

II. EKITALDIA

Fotheringayko gazteluko lurrak.

Anna ondoan duela, Maria pasieran dabil parkean, bere askatasun mugatuaz gozatzen, baina baita gaztaroan Frantziar eman zituen egun zoriontsuak tristuraz oroitzen ere. Errege-ehizaldiaren hotsak, gero eta gertuago entzuten denak, ikaratu egingo du eta Elisabettari bilera bat eskatu izanaz damutuko da; hala ere, Leicesterrek eta haren hitzek babestuta, gutunak Elisabetta hunkitu duela ziurtatu baitio, inora ez joatea eta erreginari aurre egitea erabakiko du.

Elisabetta ere sentimendu kontrajarriak dituela doa hitzordura. Izan ere, batetik, uko egiten dio Cecilek Maria exekutatzeko egindako eskaerari, eta, bestetik, Leicesterren jokabide irmoak bere arerioaren mesedetan sutan jartzen du. Bi erreginak, aurrez aurre daudela, ziur baino ziurrago daude bestea arranditsu hutsa dela, baina Mariak ahalegina

egin, eta makurtu egingo da errukia eskatzeko. Elisabettak, ordea, ez dio inolako gupidarik erakutsiko, eta Maria, bere senar eraila eta bere ohorearen gaineko kalumniak aipatzen dizkionean, iseka egiten hasiko zaio, Leicesterrek baretzeko ahaleginak egin arren, sasikoa eta “ematxar zital eta lizuna” dela esanez. Zeharo suminduta, Elisabettak bere heriotza-epaiaren zain egotea aholkatuko dio, baina Mariak pozarren ospatuko du bere garaipentzat jotzen duena.

III. EKITALDIA

Westminsterreko Jauregia.

Gutziz iraindua sentitzen bada ere, Elisabetta zalantzan dago heriotza-epaia sinatu ala ez, Cecilek behin eta berriz esan arren bere segurtasuna eta erresumarena Mariaren heriotzaren mende daudela. Leicester agertzen denean, orduan izenpetuko du. Haren erreguek, erruki dadin, gauza bakarra lortuko dute: erreginak exekuzioa ikustera behartzea.

Mariaren gela Fotheringayn.

Mariak pozarren jarraitzen du Elisabetta umiliatu duelako, baina kezkatuta ere badago, bere haserrealdien erruz Leicester arriskuan egon daitekeelako. Cecilek heriotza-epaia eman eta apaiz baten kontsolamendua jasotzeko aukera eskainiko dio. Emakumeak uko egingo dio, baina bere bekatuen oroitza penak zapalduta sentitzen dela aitortuko dio Talboti, zeinak jakinaraziko dion bere aitorpena entzun ahal izateko jantzi duela abitua.

Mariak aitortuko du bere senarraren, Darnleyren, erailketaren erruduna dela, eta badirudi Babingtonen konspirazioan

izandako konplizitatea ere onartzen duela (bere askatasuna lortzeko ez ezik, erregina hil ostean Ingalaterrako tronua jabetzeko ere). Talbotek absoluzioa emango dio.

Exekuzio-ganbera ondoko gela bat.

Mariaren adiskideak ezin nahigabetuago daude haren patuagatik, eta hura, heriotza lasaitasunez onartuta, haiek kontsolatu eta suspertu nahian dabil. Kanoiak bere exekuziorako seinalea jotzen duenean, Cecilek bere azken nahiak zein diren galdetuko dio. Elisabettari barkatu, eta bai haren bai erresumaren alde otoitz egingo du. Leicester atsekabetua lasaitzen saiatuko da, bere odol errugabeak zeruaren sumina baretuko duen esperantzarekin. Orduan, irmotasunez abiatuko da heriotzarantz, bere lagunak halako patu tragikoagatik negarrez daudela. ●



Luis Gago

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

VIVIMOS LA ÓPERA

GAETANO DONIZETTI

MARIA STUARDA

FEBRERO 2026

14 17 20 23



EL CORREO

PATROCINADOR DE LA

ABA  **BILBAO**
OPERA



SINOPSIS

ACTO I

El Palacio de Westminster.

Se ha organizado un torneo en honor del embajador francés, que está negociando con Elisabetta una propuesta de matrimonio del rey de Francia y que ella está considerando por sentido del deber hacia sus súbditos, al tiempo que suspira en secreto por Leicester, cuya ausencia de la corte le llama la atención. Talbot, encargado de la prisión real, intenta interceder ante Elisabetta en favor de Maria, encarcelada en el castillo de Fotheringay desde que huyó de Escocia. Pero la reina se debate entre la compasión por Maria y el temor de que esté conspirando contra ella; Cecil le advierte de los peligros que acarrea la compasión.

Llega Leicester y ella le entrega un anillo para que se lo lleve al embajador francés como testimonio de su aceptación de la oferta de matrimonio, pero se enfurece cuando él aparenta mostrarse indiferente ante el encargo. En privado, Talbot entrega a Leicester un retrato de Maria y una carta de ella, y Leicester decide liberar a la mujer que ama por cualquier medio. Le entrega la carta a Elisabetta, en la que Maria le suplica que le conceda una entrevista, y le insta a que acceda, señalando que puede utilizar como pretexto una partida de

caza en las cercanías de Fotheringay. Su entusiasmo por la causa de su rival recuerda a Elisabetta los intentos de Maria por conquistar el trono inglés y, cuando Leicester se entusiasma imprudentemente con los encantos de Maria, la reina se regocija de que haya caído tan bajo.

ACTO II

Los terrenos del castillo de Fotheringay.

Acompañada por Anna, Maria pasea por el parque, disfrutando de su limitada libertad, pero recordando con tristeza los días felices de su juventud en Francia. El sonido de la partida de caza real que se aproxima la aterroriza y se arrepiente de haber pedido una reunión a Elisabetta, pero, apoyada por Leicester y por sus garantías de que Elisabetta se ha sentido conmovida con la carta, decide quedarse y enfrentarse a ella.

Elisabetta también ve la cita con sentimientos encontrados, ya que, por un lado, rechaza la petición de Cecil de que ejecute a Maria y, por otro, se siente enfurecida por el fervor con que Leicester defiende la causa de su rival. Cuando las dos reinas se enfrentan, cada una de ellas se siente ya convencida de que la otra es altiva, pero Maria hace un esfuerzo y se humilla para pedir clemencia. Elisabetta se muestra

inflexible y sus referencias al marido asesinado de Maria y sus calumnias sobre su honor provocan que Maria, a pesar de los intentos de Leicester por calmarla, se burle de Elisabetta llamándola bastarda y “ramera vil y lasciva”. Furiosa, Elisabetta le aconseja que aguarde su sentencia de muerte, pero Maria se regocija ante lo que considera su triunfo.

ACTO III

El Palacio de Westminster.

Aunque mortalmente ofendida, Elisabetta duda si firmar o no la sentencia de muerte, a pesar de las insistencias de Cecil de que su seguridad y la del reino dependen de la muerte de María. Solo la llegada de Leicester le induce a firmarla. Sus súplicas de que tenga clemencia lo único que consiguen es que le ordene presenciar la ejecución.

Aposentos de Maria en Fotheringay.

Maria sigue exultante por haber humillado a Elisabetta, aunque teme que Leicester pueda estar en peligro por sus accesos de ira. Cecil le lleva la sentencia de muerte. Ella rechaza su oferta del consuelo de un sacerdote, pero admite

a Talbot que se siente oprimida por el recuerdo de sus pecados. Él le revela que ha tomado los hábitos para poder escuchar su confesión.

Maria confiesa su culpa por el asesinato de su marido, Darnley, y también parece admitir su complicidad en la conspiración de Babington (no sólo para conseguir su libertad, sino también para acceder al trono de Inglaterra después de asesinar a la reina). Talbot le da la absolución.

Una habitación junto a la cámara de ejecución.

Los amigos de Maria lamentan su destino y ella, enfrentándose a la muerte con calma, intenta consolarlos y darles fuerzas. Cuando el cañón da la señal para su ejecución, Cecil le pregunta por sus últimas voluntades. Ella perdona a Elisabetta y reza por ella y por el reino. Intenta calmar al afligido Leicester y espera que su sangre inocente apacigüe la ira del cielo. Entonces se dirige resuelta hacia la muerte mientras sus amigos lloran su trágico sino. ●

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.



Destino Sagitta

*El nuevo espacio natural residencial en
El Rompido, Huelva*



Essence, Experience & Exclusivity

Apartamentos & Villas • Hotel • Golf • Wellness • Beach Club



Oficinas de ventas.

C/ Elcano, 16 bajo izq. **Bilbao**
(Entrada por General Concha, 4)

944 715 744

Loiola

MARIA
STUARDA

inglés

SYNOPSIS

ACT I

Westminster Palace.

A tournament has been organised to honour the French ambassador, who is negotiating with Elisabetta a marriage proposal from the King of France, which she is considering out of a sense of duty to her subjects, while secretly pining for Leicester, whose absence from the court she has noticed. Talbot, who is in charge of the royal prison, tries to intercede with Elisabetta on behalf of Maria, imprisoned in Fotheringay Castle since she fled from Scotland. But the Queen is torn between her sympathy for Maria and the fear that she may be plotting against her; Cecil warns her about the dangers that compassion entails.

Leicester arrives and she gives him a ring to take to the French Ambassador as a token of her acceptance of the marriage offer, but she is enraged when he seems unmoved by the commission. Privately, Talbot gives Leicester a portrait of Maria and a letter from her, and Leicester decides to free the woman he loves by any means. He gives Elisabetta the letter, in which Maria begs for a meeting with her, and he urges her to agree, pointing out that she can use a hunting party in the vicinity of Fotheringay as a pretext. His enthusiasm for her rival's cause reminds

Elisabetta of Maria's attempts on the English throne and, when Leicester gets unwisely excited about Maria's charms, the Queen exults that he has sunk so low.

ACT II

The grounds of Fotheringay Castle.

Accompanied by Anna, Maria walks in the park, rejoicing in her limited freedom, but recalling with sadness the happy days of her youth in France. The sound of the approaching royal hunting party terrifies her and she regrets having asked Elisabetta for a meeting but, supported by Leicester and by his assurances that Elisabetta has been moved by the letter, she decides to stay and face her.

Elisabetta also views the meeting with mixed feelings as, on the one hand, she rejects Cecil's urgings that she execute Maria and, on the other, she is enraged by the fervour with which Leicester defends her rival's cause. When the two Queens confront each other, each of them is already convinced that the other is haughty, but Maria makes an effort and humbles herself to ask for clemency. Elisabetta is obdurate and her references to Maria's murdered husband and her aspersions on her honour provoke Maria, despite Leicester's attempts to calm her, into taunting Elisabetta about her being a

bastard as well as “a vile and lascivious harlot”. Furious, Elisabetta advises her to expect her death sentence, but Maria exults in what she considers to be her triumph.

ACT III

Westminster Palace.

Although mortally affronted, Elisabetta hesitates whether to sign the death warrant or not, despite Cecil’s urgings that her safety and that of the realm depend on Maria’s death. Only Leicester’s arrival induces her to sign it. His prayers for mercy only provoke her into ordering him to witness the execution.

Maria’s chambers in Fotheringay.

Maria is still exultant over her having humiliated Elisabetta, though she fears that Leicester may be in danger from her angry outbursts. Cecil brings the death warrant. She refuses his offer of a priest to comfort her, but admits to Talbot that she feels oppressed by the recollection of her sins. He reveals that he has taken holy orders so as to hear her confession.

Maria confesses her guilt over the murder of her husband, Darnley, and also seems to admit her complicity in the Babington plot (not only to achieve her freedom, but also to ascend the throne of England after murdering the Queen). Talbot gives her absolution.

A room next to the execution chamber.

Maria’s friends lament her fate and, facing death calmly, she tries to comfort them and give them strength. When the cannon sounds the signal for her execution, Cecil asks her for her last will. She forgives Elisabetta and prays for her and for the kingdom. She tries to calm the grief-stricken Leicester and hopes that her innocent blood will placate the wrath of Heaven. She goes resolutely to her death as her friends grieve over her tragic fate. ●



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 Unibersitate 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.

Laguntzaileak / Colaboran



Atal soziala / Acción social de



Osakidetza

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

El largo viaje de *Maria Stuarda*

Journal Le Charivari

Caricatura de
Gaetano Donizetti
en el *Panthéon
Charivari*,
publicada en la
revista francesa *Le
Charivari* en 1840



Donizetti don le brillant génie
Nous a donné cent chefs d'œuvre divers
Il aura bientôt qu'une patte
En ce sera tout l'univers.

Signé de l'auteur d'Orléans

Maria Stuarda es en la actualidad uno de los melodramas más populares de Gaetano Donizetti, pero su génesis entrañó para el compositor no pocos sinsabores. Unos plazos de entrega muy ajustados, una censura implacable, la presencia de *primedonne* conflictivas y agresivas en el reparto original y, por último, la prohibición de representar la ópera en los dos teatros más importantes de la Italia de la época, condicionaron negativamente la suerte de una obra para la que, sin embargo, el compositor había abrigado ambiciones muy diferentes. Condenada al olvido durante más de un siglo, a partir de la segunda mitad del siglo xx, *Maria Stuarda* se ha visto revalorizada como un jalón fundamental dentro de la trayectoria artística de Donizetti y, como tal, se ha convertido en uno de los redescubrimientos más importantes del llamado “Renacimiento de Donizetti” (*Donizetti Renaissance*).

En busca de un libretista

El 12 de abril de 1834, Donizetti aceptó la oferta de componer una nueva ópera para el Teatro San Carlo de Nápoles, destinada inicialmente a una velada de gala con motivo del cumpleaños de la madre de Fernando II, rey de las Dos Sicilias, que estaba previsto que se celebrara el 6 de julio siguiente. Aunque los plazos de trabajo eran cualquier cosa menos generosos (un lapso de tiempo inferior a tres meses para elegir el tema de la nueva obra, encargar el libreto, escribir la música, conseguir que la aprendieran los cantantes y montar el espectáculo), estaban en consonancia con las costumbres de la época. Además, el encargo de la nueva ópera llegaba

en un momento especialmente propicio para la asociación entre el compositor y los ambientes musicales napolitanos, después de varios años de encargos en su mayoría de segundo nivel.

Precisamente en aquellos días, Donizetti había recibido dos noticias profesionales de primer orden: el rey Fernando le había confiado la cátedra de Contrapunto en el Conservatorio de Nápoles, garantizándole muchos meses de permiso para cumplir con sus compromisos fuera del reino, y su hermano, el príncipe de Salerno, lo había nombrado Maestro de música de cámara y profesor de canto de su hija. El encargo de la nueva ópera, por tanto, venía a sancionar el favor que la familia real parecía dispensar al compositor.

Inmediatamente después de firmar el contrato con el Teatro San Carlo, Donizetti solicitó que escribiera el texto para su nueva ópera a Felice Romani, uno de los libretistas más famosos de la época, con quien ya había colaborado. Pero aquí comenzaron los problemas. Abrumado por



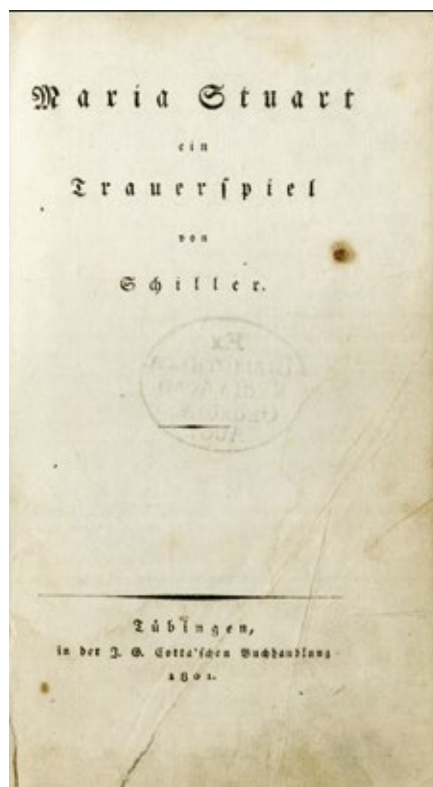
Carta de Gaetano Donizetti a Giovanni Ricordi fechada el 15 de septiembre de 1835

un exceso de compromisos, Romani no se dignó responder a la petición de Donizetti. Después de más de un mes sin recibir noticias suyas, el compositor tuvo que buscar otro libretista y eligió a Giuseppe Bardari, un estudiante universitario de tan solo diecisiete años, para quien *Maria Stuarda* constituyó su primera y única incursión en el ámbito operístico (muy poco después se convertiría en un importante jurista). No fue hasta principios de junio cuando se sintió en disposición de dar a conocer el título de la nueva ópera, *Maria Stuarda*.

Las dificultades de Donizetti para conseguir un nuevo libreto eran un síntoma del momento crítico en que estaba sumida la vida operística napolitana. Llegado a la ciudad partenopea en 1822, durante casi diez años había confiado la redacción de los libretos de sus óperas a dos poetas locales, el anciano Andrea Leone Tottola –quien ya había firmado numerosos textos poéticos para Gioachino Rossini– y el más joven Domenico Gilardoni, con quien había creado un vínculo especialmente fructífero. Sin embargo, ambos poetas murieron en 1831 con pocos meses de diferencia el uno del otro, dejando con ello a Donizetti sin colaboradores de confianza para cumplir con sus obligaciones napolitanas. De ahí los repetidos intentos del compositor de depositar su confianza en Romani, que, sin embargo, vivía en Milán. Las dificultades derivadas de la distancia geográfica –que agravaban la frustración ante los reiterados incumplimientos del libretista– encontraron su desahogo en una carta de Donizetti a Ricordi del 23 de mayo de 1834: “*Non sai che pena è quella di essere così lontani dal Poeta*”

(“No sabes lo penoso que es estar tan lejos del Poeta”). Pero, al esfumarse la posibilidad de contar con la pluma de Romani, a Donizetti no le quedó más remedio que recurrir a colaboradores ocasionales, como el propio Bardari. Habría que esperar hasta 1835 para que encontrara en Salvatore Cammarano a un autor con el que se sintió por fin en plena sintonía: su primera colaboración, *Lucia di Lammermoor*, fue, de hecho, la precursora de numerosos éxitos.

La elección del libretista y del tema de la ópera mantuvieron ocupado a Donizetti durante casi dos meses. En ese



Cubierta de la primera edición del drama *Maria Stuart* de Friedrich Schiller, publicada en Tübinga en 1801. El estreno se había celebrado el año anterior en Weimar

momento, resultaba impensable que la nueva ópera estuviese lista para poder representarse el 6 de julio, por lo que las autoridades napolitanas autorizaron el aplazamiento del estreno hasta mediados de agosto. La reina madre, por su parte, se quedó con las manos vacías y tuvo que renunciar a celebrar su cumpleaños con una nueva ópera.

Reinas en la historia y sobre el escenario

Debido a la inexperiencia de Bardari, Donizetti participó activamente en la redacción del libreto de *Maria Stuarda*. Según el empresario Alessandro Lanari, el joven estudiante lo habría escrito “*sotto dettatura*” (“al dictado”) del compositor. Por exagerada que sea, la afirmación de Lanari no resulta en absoluto inverosímil: Donizetti era, de hecho, un hábil versificador y, en los años siguientes, redactaría ocasionalmente los textos de algunas de sus propias obras. En cualquier caso, sabemos por documentos de la época que fue el propio

Donizetti quien sugirió como tema de la ópera la tragedia de Friedrich Schiller *Maria Stuart* y que, muy probablemente, seleccionó las escenas que había que incluir en el libreto. Además, es probable que, en los momentos clave de la ópera, modelara los versos a los que luego él mismo habría de poner música a partir de los del drama original, que conocía en la traducción de Andrea Maffei de 1829.

Entre las tragedias de Schiller, *Maria Stuart* fue sin duda la que tuvo más éxito en la Italia de principios del siglo XIX: ya en el año 1827 el compositor Carlo Coccia había compuesto una ópera basada en el drama del escritor alemán. Estrenada por primera vez en Weimar en 1800, la obra de Schiller cuenta los últimos días de la reina católica de Escocia, María Estuardo. Después de haber abandonado su propio reino a raíz de una serie de intrigas políticas (entre otras cosas, se la acusaba de haber mandado asesinar a su segundo marido, Henry Stuart), había solicitado asilo a la reina de Inglaterra, Isabel I Tudor, su pariente lejana. Sin embargo, la presencia de María en suelo inglés reavivó los conflictos religiosos entre católicos y protestantes, y amenazó con comprometer la autoridad de Isabel. El exilio de María se convirtió muy pronto en un auténtico cautiverio. Acusada de haber participado en la conspiración de Babington –un fallido golpe de Estado que preveía el asesinato de Isabel y el ascenso al trono de María–, esta última fue condenada a muerte por el parlamento inglés. Uno de los principales elementos dramáticos de la tragedia gira en torno a las dudas de Isabel sobre la conveniencia de ratificar el decreto de condena y a las intrigas que acabarán dando lugar a la ejecución de María. El momento culminante de la



Primera traducción italiana del drama de Friedrich Schiller, realizada por Andrea Maffei y publicada en Milán en 1829



Cubierta bilingüe del libreto de la ópera de Carlo Coccia *Maria Stuart, Regina di Scozia*, inspirada asimismo en el drama de Friedrich Schiller y estrenada en el King's Theatre de Londres el 7 de junio de 1827

historia llega con la memorable (aunque históricamente infundada) escena del encuentro de las dos reinas en los jardines del castillo de Fotheringhay, durante la cual las dos mujeres terminan intercambiando graves insultos.

Recurrir al texto de Schiller ofrecía a Donizetti dos importantes ventajas. En primer lugar, la tragedia proporcionaba al inexperto Bardari una estructura dramática ya consolidada y de eficacia probada. Por otro lado, su trama resultaba especialmente adecuada para una compañía de canto que, debido a la desertión del famoso tenor Gilbert Duprez, tenía como principal sostén a las dos *primadonne*, Giuseppina Ronzi De Begnis y Anna Del Sere, a quienes se asignaron los papeles de Maria Stuarda y Elisabetta, respectivamente.

Si bien sobre el papel la presencia de ambas podía parecer algo ventajoso, muy pronto se reveló como una fuente añadida de problemas. Lo que animaba a



Retrato de la soprano Giuseppina Ronzi De Begnis, pintado por Karl Briulov hacia 1835, un año después del estreno de *Buondelmonte* en Nápoles

las dos cantantes era no sólo un espíritu de rivalidad, sino también una manifiesta antipatía mutua. Esto desembocó en una auténtica disputa en agosto de 1834, durante los ensayos de la ópera. El motivo del enfrentamiento fue precisamente la escena de la contienda entre las dos reinas –que Donizetti, consciente de su eficacia teatral, había conservado oportunamente en la ópera– y, en particular, el epíteto “vil bastarda” que Maria dirige a Elisabetta. Según una crónica de la época, Del Sere interpretó el insulto como dirigido a su persona y llegó a las manos con Ronzi, pero al final salió perdiendo y tuvo que ausentarse de los ensayos durante varios días.

La noticia no tardó en circular por los periódicos italianos, hasta tal punto que Donizetti comentó el asunto del siguiente modo en una carta que escribió al poeta romano Jacopo Ferretti:

La lite delle donne la sai, e solo non so se sai che la Ronzi sparlando di me e credendomi lunge, diceva: Donizetti protegge quella p... della Delsere [sic], ed io risposi inaspettato: lo non proteggo alcuna di voi, ma p.... erano quelle due, e due p.... siete voi.

Ya sabes lo de la pelea entre las mujeres, pero no sé si sabes que Ronzi, hablando mal de mí y creyéndome lejos, dijo: Donizetti protege a esa p... de Delsere [sic]», y yo respondí por sorpresa: Yo no protejo a ninguna de vosotras, pero p... eran esas dos, y dos p... sois vosotras.



Autorretrato de Gaetano Donizetti fechado en 1841

A pesar de esta pelea, Donizetti y Ronzi conservaron una excelente relación, hasta tal punto que la cantante participaría en el bautismo de varias de las siguientes obras del compositor bergamasco. De Anna Del Sere, en cambio, se perdió el rastro y su nombre se asocia hoy en día casi exclusivamente a este turbulento incidente.

De Maria Stuarda a Buondelmonte

El altercado entre las dos cantantes despertó no poca atención sobre la nueva ópera de Donizetti y no dejó de tener repercusiones en su accidentado nacimiento. Las autoridades napolitanas reaccionaron al desorden provocado por Ronzi y Del Sere pidiendo a Donizetti y Bardari que suavizaran los pasajes más controvertidos del libreto, lo que dio lugar a nuevos retrasos en la preparación del montaje. A principios de septiembre se celebró por fin el ensayo general de la ópera y, según comunicó Donizetti a sus corresponsales, la nueva ópera tuvo una acogida triunfal. Pero un nuevo y mucho más grave impedimento se perfilaba en el horizonte.

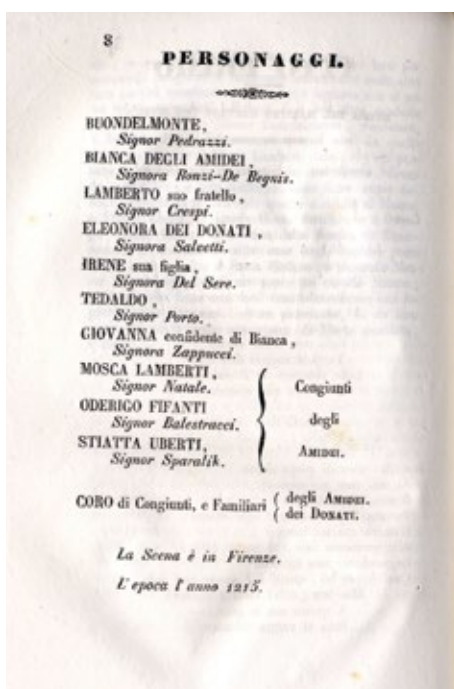
El 7 de septiembre, el presidente de la sociedad que administraba el Teatro San Carlo informó al superintendente de teatros y espectáculos del Reino de las Dos Sicilias, el príncipe Torella, que *Maria Stuarda* había sido prohibida. Las razones de esta decisión no se han aclarado nunca del todo, hasta tal punto que el propio Donizetti, en sus cartas, ofreció versiones diferentes en función de las noticias –a veces infundadas– que iba recibiendo. A Innocenzo Giampieri le escribió que la ópera se había prohibido porque “*la Regina non ama soggetti così tristi*” (“a la reina no le gustan los

argumentos tan tristes”), pero en otra ocasión el compositor atribuyó al rey en persona la decisión de prohibir su representación.

En parte debido a esta ausencia de información fidedigna, han surgido diversas leyendas en torno a la prohibición de *Maria Stuarda*. La más conocida, a la que el propio Donizetti parece aludir en su carta a Giampieri, cuenta que María Cristina de Saboya, la mujer de Fernando II, había asistido al ensayo general. Por tratarse de una lejana descendiente de María Estuardo, la reina habría quedado tan impresionada por la historia –¡que terminaba nada menos que con un regicidio!– que se desmayó durante la representación. A raíz de ello, se habría tomado la decisión de prohibir la ópera. Sin embargo, la veracidad de la anécdota ha sido fuertemente cuestionada por los estudiosos. De hecho, parece ser que María Cristina detestaba el teatro y que sólo acudía a él cuando era estrictamente necesario para cumplir con sus deberes de representación. Esto haría que su presencia en un ensayo general, una ocasión destinada principalmente a los profesionales del sector, no resultase en absoluto plausible. El propio Donizetti, en la carta citada más arriba, afirma que la soberana había expresado su oposición al tema trágico de la ópera, pero no que se encontraba en el teatro el día del ensayo general. Según la hipótesis más aceptada hoy en día, fue el rey en persona quien decretó la prohibición, precisamente en virtud del carácter trágico del tema. De hecho, desde hacía ya varios años, Fernando II había adoptado una postura cada vez más hostil hacia la práctica, muy característica de aquella época, de

concluir las óperas serias con un final trágico, en vez de con un final feliz, tal y como mandaba la tradición. Es sabido que ya había prohibido expresamente que las óperas serias representadas en las veladas de gala (esto es, en ocasiones festivas para la corte) tuvieran un final triste, ya que un desenlace así contravenía los propósitos celebratorios de este tipo de espectáculos. La prohibición se había aplicado por primera vez en la primavera de 1834 a una ópera de Saverio Mercadante, *I normanni a Parigi*. Precisamente en ese mismo período, Donizetti recibió el encargo de escribir su nueva ópera, que, como ya se ha señalado más arriba, estaba destinada inicialmente a una velada de gala: el cumpleaños de la reina madre.

La administración del Teatro San Carlo, en cualquier caso, se había comprometido a ofrecer un nuevo melodrama y era inevitable llevar uno a escena, pero ya no había tiempo material para encargar otro. Se propuso, por tanto, a Donizetti que adaptara la música de *Maria Stuarda* a un libreto diferente, ofreciéndole a cambio un aumento sustancial de sus honorarios. La elección del tema fue motivo de nuevas negociaciones. Dado que ya se habían realizado los decorados y el vestuario para *Maria Stuarda*, en un principio se planteó la hipótesis de otro tema tomado de la historia de la dinastía Tudor, *Giovanna Grey*, pero también en este caso el carácter trágico del argumento y la ejecución final de la protagonista fueron rechazados por la censura. Finalmente, se eligió un tema de ambientación medieval y el libreto, titulado *Buondelmonte*, se encargó a Pietro Saladino, ya que, tras las desdichas vividas por *Maria Stuarda*, Bardari se cuidó muy mucho



Cubierta del libreto y lista de personajes y cantantes que participaron en el estreno de *Buondelmonte* en el Teatro San Carlo de Nápoles. La acción se trasladó a Florencia en 1215

de involucrarse en un nuevo proyecto operístico. Sin embargo, la nueva trama —centrada en el polémico amor entre miembros de dos familias rivales, similar a la historia de Romeo y Julieta— requirió la reescritura de todos los recitativos originales y el añadido de dos números, que Donizetti adaptó de dos óperas anteriores: un nuevo dúo para Anna Del Sere y el tenor, Francesco Pedrazzi (a quien se confió el papel protagonista), y un nuevo coro al comienzo del *finale* del primer acto.

Los ensayos de *Buondelmonte* comenzaron el 7 de octubre de 1834, tan solo un mes después de la prohibición de *Maria Stuarda*, y la ópera se estrenó once días después. Dadas las circunstancias, tuvo un buen resultado: no fue un triunfo (Donizetti tampoco lo esperaba), pero

contó con una acogida lo bastante favorable como para que el compositor firmara un contrato para componer otras tres nuevas partituras destinadas al San Carlo. La primera de ellas sería la que le garantizaría una fama imperecedera: *Lucia di Lammermoor*.

Maria y la Malibran

La desventura napolitana no indujo a Donizetti a abandonar a su suerte a *Maria Stuarda*, sobre todo porque la ópera —y la aureola de escándalo que la rodeaba— prendieron la atención de una de las divas más importantes y carismáticas del momento, Maria Malibran. Al llegar a Nápoles a finales del otoño de 1834, la famosa cantante española tuvo la oportunidad de consultar la partitura original de *Maria Stuarda* que Donizetti había depositado en la editorial de

Guglielmo Cottrau y, enamorada del papel protagonista, insistió en que se organizara una representación de la ópera en torno a ella en el Teatro alla Scala de Milán durante la temporada siguiente.

Y así fue. Donizetti introdujo diversas modificaciones para adaptar la partitura a las costumbres del teatro y a las nuevas circunstancias de la representación. En Milán, por ejemplo, era habitual que una ópera comenzara con una obertura propiamente dicha y, dado que la versión original de *Maria Stuarda* preveía tan solo un breve preludio, el compositor tuvo que escribir una. Además, se vio obligado a adaptar la parte de la protagonista a las peculiaridades vocales de Malibran, cuyo registro de mezzosoprano aguda, aunque contaba con una extensión excepcional de casi tres octavas, no se adaptaba bien a una partitura concebida para una soprano potente y flexible como era Giuseppina Ronzi De Begnis. Fue necesario, por consiguiente, introducir transposiciones descendentes y realizar “*puntature*” (ajustes más o menos extensos de algunos pasajes para adaptarlos a las características de una intérprete determinada) con el fin de que las cualidades de la *primadonna* española pudieran ser valoradas debidamente. Para ampliar aún más su papel, Donizetti añadió también un dúo para la reina y Leicester (el papel de tenor) antes de la escena del encuentro entre las dos soberanas, readaptando el que había compuesto para Anna Del Sere y Francesco Pedrazzi con motivo de la producción de *Buondelmonte*.

Sin embargo, ni siquiera en La Scala tuvo *Maria Stuarda* una vida fácil. Los censores milaneses se mostraron más



Litografía de Maria Malibran García (1829)

permisivos que los napolitanos, pero impusieron aun así la atenuación de los versos considerados más incendiarios (en el ataque de Maria contra Elisabetta, por ejemplo, la invectiva “*vil bastarda*” fue prudentemente modificada por “*donna vile*”), así como la transformación de algunos aspectos de la puesta en escena. Se pidió a Malibran que no se arrodillara durante la escena de la confesión de Maria para evitar referencias a la eucaristía y que no se presentara en el escenario con las insignias del toisón de oro al cuello, símbolo de una orden caballeresca con una fuerte resonancia política en el imperio austríaco —del que Milán formaba parte entonces—, ya que había sido protegida tradicionalmente por los Habsburgo.

La centralidad que asumió Malibran en la producción milanesa también creó dificultades para encontrar una intérprete adecuada para el papel de Elisabetta, que en Nápoles debería haber tenido una importancia similar a la de Maria y que ahora, en cambio, quedaba un tanto ensombrecida. Una confirmación evidente de esta percepción es la palpable frustración con la que, en una carta dirigida precisamente a Malibran, otra

famosa *primadonna* de la época, Sofia Schoberlechner Dall'Occa, reaccionó a la invitación de acompañar a la cantante española en la ópera de Donizetti en la Scala:

Mia buona amica,

Ora appunto che vi scrivo mi si danno le parti scritte per la Del Serre [sic] a Napoli della Maria Stuarda, consistenti di una sortita di introduzione, un duetto col tenore e un terzetto!!! in tutto il secondo atto. Potete immaginarvi mia buona amica in che stato io mi trovi. Pazienza!

Mi buena amiga,

Ahora mismo, mientras te escribo, me dan las partes escritas para la Del Serre [sic] en Nápoles de *Maria Stuarda*, que consisten

en ¡¡¡una salida de introducción, un dúo con el tenor y un trío!!!, todo ello en el segundo acto. Puedes imaginar, mi buena amiga, en qué estado me encuentro. ¡Paciencia!

Al final, Schoberlechner se negó a participar en la producción y la administración del teatro tuvo muchas dificultades para encontrar a otra cantante que la sustituyera. Justo antes del estreno, el papel de Elisabetta fue confiado a Giacinta Puzzi Toso, una debutante, que resultó no estar a la altura durante las representaciones. Cuando la ópera se estrenó finalmente el 30 de diciembre de 1835, la propia Malibran no se encontraba en una forma óptima y se mostró poco convincente. La noche del estreno de *Maria Stuarda* resultó ser un fiasco, aunque el resultado de las representaciones posteriores fue mucho mejor. Sin embargo, Malibran no tardó en adoptar una actitud intolerante con las imposiciones de la censura y decidió restablecer algunos de los versos originales del libreto, entre ellos el famoso insulto “*vil bastarda*”, dirigido a Isabel. En consecuencia, después de tan solo seis representaciones, *Maria Stuarda* fue prohibida también en La Scala, donde no volvió a representarse hasta 1971.

Resistencia, olvido y renacimiento

Después de dos agotadoras tentativas fallidas, Donizetti dejó a un lado a *Maria Stuarda* y no buscó otras posibilidades de redimirla a los ojos del público. Sin embargo, la ópera aún no quedó condenada al olvido, sino que demostró poseer una sorprendente capacidad de resiliencia para un título nacido en unas circunstancias tan desfavorables.

Durante la vida del compositor italiano, se contabilizan al menos una veintena



Cubierta del libreto del estreno absoluto de *Maria Stuarda* en el Teatro alla Scala de Milán en 1835

de representaciones de *Maria Stuarda* entre Italia, Malta, España y Portugal. La mayoría de ellas tuvieron lugar en teatros secundarios, probablemente porque, dados los precedentes de Nápoles y Milán, los teatros más importantes se mostraban reacios a poner en escena la ópera. Una excepción a esta tendencia general fue la producción en La Fenice de Venecia en 1840, en la que Giuseppina Ronzi De Begnis tuvo finalmente la oportunidad de cantar en público el papel de Maria, que Donizetti había escrito originalmente para ella.

En el caso de al menos una de estas reposiciones, se consultó al compositor a distancia. En 1837, *Maria Stuarda*

se representó en Reggio Emilia y Módena, donde el papel protagonista fue interpretado por la cantante austriaca Carolina Ungher, con la que el músico ya había colaborado anteriormente de una manera muy fructífera y para la que había concebido los principales papeles de algunas de sus óperas de más éxito, como *Parisina* y *Belisario*. Fue probablemente por sugerencia de Ungher por lo que el maestro concertador de una de estas producciones, Raffaele Mazzetti, se dirigió a Donizetti para pedirle consejo sobre la interpretación de la ópera. La respuesta del compositor revela tanto sus ideas sobre el valor de la partitura como su desenvoltura a la hora de introducir modificaciones sustanciales en pro del buen resultado de la producción:

MARIA STUARDA,

TRAGEDIA LIRICA IN QUATTRO PARTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DELL'BOCCHINENTASSINA

Città di Barcellona

NEL ANNO 1843.



Barcellona.

Dalla tipografia del GUSTAVO G. L.
1843.

4

Personaggi.

ELISABETTA, Regina d'Inghilterra

Sig. Giuseppina Brambilla.

MARIA STUARDA, Regina di Scozia, prigioniera in Inghilterra

Sig. Rosalia Gariboldi.

ROBERTO, conte di Leicester

Sig. Giovanni Battista Vergò.

Al servizio di S. M. la Duchessa di Parma etc. etc. ed accademico filarmónico di Bologna.

GIORGIO TALBOT (*), Conte di Shrewsbury

Sig. Angelo Alba.

Lord GUGLIELMO CECIL, Gran-Tesoriere

Sig. Pietro Novelli.

ANNA KENNEDY, nutrice di Maria

Sig. Marietta Zambelli.

CORI, E COMPARSE.

Cavalieri.—Borne d'onore.—Fanti di Maria.—Guardie Reali.
Paggi.—Cortigiani.—Cacciatori.—Soldati di Fotheringay.

L'azione è nel palazzo di Westminster e nel castello di Fotheringay (*) Epoca 1587.

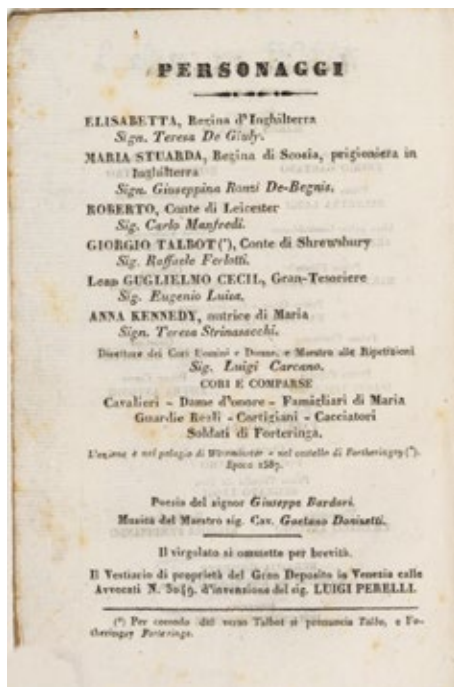
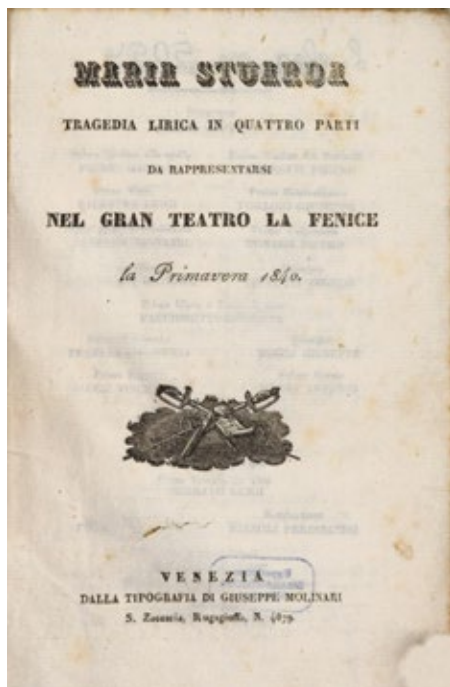
POESIA DEL SIG. GIUSEPPE BARDARI.

LA MUSICA È DEL SIG. GAETANO DONIZETTI.

(Il virgolato si omette per brevità).

(*) Per comodo del verso Talbot si pronuncia Tallo; e Fotheringay Fotheringa.

Cubierta y lista de personajes e intérpretes en el libreto impreso para el estreno de *Maria Stuarda* en Barcelona en 1843



Cubierta y lista de personajes e intérpretes en el libreto impreso para el estreno de *Maria Stuarda* en Venecia en 1840, cuando cantó por primera vez el personaje de Maria Stuarda la soprano Giuseppina Ronzi De Begnis, para quien lo había compuesto originalmente Donizetti

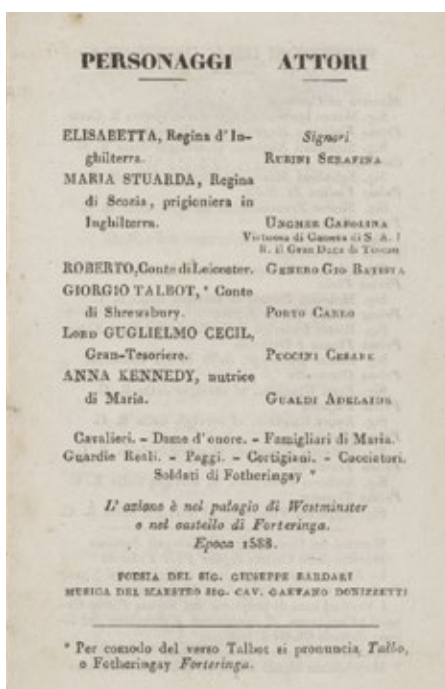
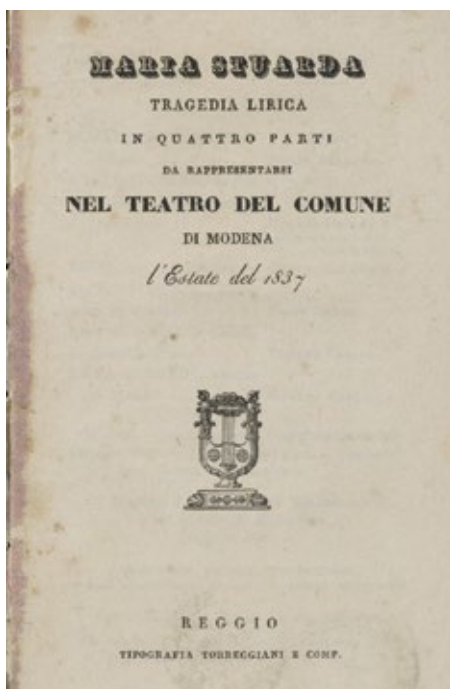
Caro Mazzetti,

Prima di tutto tante cose alla Ungher, poi veniamo a noi. Il terzetto del second'atto di Stuarda è di poco effetto. Il tenore potrà porvi un'aria, vedendo Lord Cecil sortire dagli appartamenti d'Elisabetta colla sentenza alla mano, ed i cori potranno essere secolui in scena. Un'aria di baulle [sic] [...] È meglio che dopo la cavatina di Maria (che dirà con tutta forza) attacchi il finale. Il movimento de' violini nel finale suddetto sia ben piano, acciò si senta il dialogo. Qualche rinforzando vi è, ma la Ungher faccia la stretta di tutta anima e via. Se non si dice bastarda, si dica bugiarda. La confessione del 2° atto a suo piacere, ma parmi non mossà, meno che in piccole frasi. La cabaletta al suo sortire in Mi verso la fine stringe, la preghiera

maestosa. La sua scena come vuole, ché la mia Carolina sa cosa far ci si può! [...] Levate anche il duetto di Leicester ed Elisabetta; se questa non è valente, sia ridotto in recitativo.

Querido Mazzetti:

En primer lugar, muchas cosas para la Ungher, luego pasaremos a usted. El trío del segundo acto de *Stuarda* es de poco efecto. El tenor podrá introducir un aria al ver a Lord Cecil salir de los aposentos de Elisabetta con la sentencia en la mano, y los coros podrán estar en escena. Una aria de *baulle* [sic] [...] Es mejor que después de la cavatina de Maria (que cantará con toda su fuerza) ataque el final. El movimiento de los violines en el susodicho final que sea muy suave para que se oiga el diálogo. Hay algún *rinforzando*, pero que la Ungher



Cubierta y lista de personajes e intérpretes en el libreto impreso para el estreno de *Maria Stuarda* en Módena en 1837. Carolina Ungher cantó el papel protagonista de *Maria Stuarda*

haga la *stretta* con toda su alma y listo. Si no se dice *bastarda*, que se diga mentirosa. La confesión del segundo acto a su gusto, pero en mi opinión no agitada, salvo en pequeñas frases. La *cabaletta* al salir con un *Mi*, acelerando hacia el final; la plegaria, majestuosa. Su escena como quiera, ¡porque mi Carolina sabe lo que se puede hacer! [...] Quite también el dúo de Leicester y Elisabetta; si esta no es muy capaz, que se reduzca a recitativo.

Donizetti era claramente consciente de que la ópera, en su forma original, no tenía ninguna posibilidad de redención sin dos *primadonne* de igual talento y, en esta carta, ofrece varios consejos sobre cómo reducir sustancialmente el papel de Elisabetta, limitándolo prácticamente a un aria de salida y a la escena del encuentro con Maria. Por el contrario, la sugerencia

de sustituir el trío entre Elisabetta, Cecil y Leicester por un aria para este último permite al intérprete masculino principal beneficiarse de una escena solista de la que carecía originalmente, transformando en la práctica *Maria Stuarda* en una ópera romántica tradicional dominada por los amores frustrados entre la soprano y el tenor. En esta ocasión, sin embargo, Donizetti aprobó que se cortara el dúo entre Maria y Leicester que él mismo había incluido en Milán, mostrando ese sentido de la síntesis dramática que predicó en otras circunstancias (y que Verdi haría suyo en su momento). Por último, de esta carta se desprende tanto la plena confianza de Donizetti en sus intérpretes favoritos –a los que el compositor deja un amplio margen de maniobra para poder expresarse mejor– como el hecho de que



Cubierta del libreto de *Maria Stuarda* impreso en Nápoles con motivo del estreno de la ópera en el Teatro San Carlo en 1835

la invectiva de Maria en la escena del enfrentamiento entre las dos reinas seguía siendo un problema que había que resolver cada vez que surgía.

No fue hasta 1865 cuando *Maria Stuarda* llegó finalmente a Nápoles, la ciudad para la que había estado destinada originalmente la ópera. Según lo que sabemos actualmente, esta producción fue la única reposición de la partitura en el siglo XIX tras la muerte del compositor en 1848. Reviste una importancia considerable en la historia más reciente de este título, ya que condicionó el texto que sirvió de base para su recuperación en el siglo XX. La reposición fue promovida por uno de los alumnos napolitanos de Donizetti, Nicola De Giosa, quien, según un periódico de la época, habría redescubierto la partitura olvidada de su maestro “*nei scaffali dell’editore di musica sig. Cottrau*

a Napoli” (“en las estanterías del editor de música Sr. Cottrau en Nápoles”). Dado que Donizetti había reutilizado fragmentos de la versión original de la ópera en algunas de sus obras posteriores que siguen formando parte del repertorio, fragmentos donizettianos de diversa procedencia sustituyeron a los que habían acabado en otras piezas. El coro de inicio original, por ejemplo, se había reciclado para *La favorite* y se sustituyó por otro procedente de *Buondelmonte*. Los pasajes más virtuosísticos de los dos papeles femeninos –como las largas florituras de la *cabaletta* de Maria “*Nella pace, nel mesto riposo*”– se redujeron considerablemente, en consonancia con un estilo vocal que privilegiaba la potencia declamatoria sobre el canto de agilidad. También se retocó la orquestación para adaptarla al gusto por las sonoridades instrumentales más ricas, características de finales del siglo XIX. Por último, esta producción inauguró la tradición de presentar la ópera en tres actos, en lugar de dos, tal como preveían las dos versiones del autor, una subdivisión que se mantendría durante gran parte del siglo XX.

Después de unas pocas representaciones, esta versión también desapareció de los escenarios y *Maria Stuarda* cayó en el olvido hasta la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, el revuelo que precedió a la reposición napolitana había inducido a varios editores musicales a imprimir partituras para canto y piano que incluían los cambios preparados para esta producción. La versión napolitana “espuria” de 1865 se convirtió así en la más fácilmente accesible, sobre todo después de que, tras el cese de la actividad del editor Cottrau a finales

del siglo XIX, se perdiera el rastro del manuscrito original de *Maria Stuarda* durante cerca de un siglo.

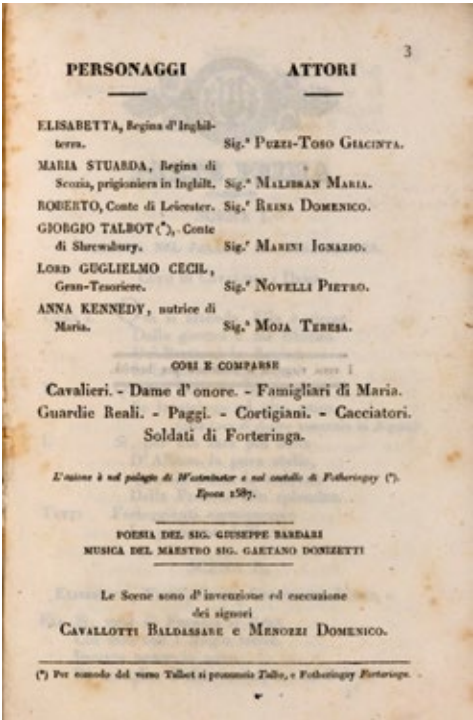
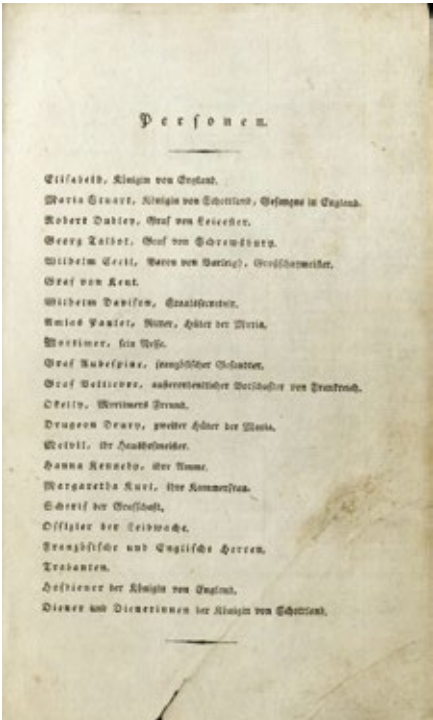
Cuando, en 1958, el teatro de Bérgamo –rebautizado entretanto como Teatro Donizetti en homenaje al compositor, que había nacido en esa ciudad– rompió por fin el silencio que había rodeado a *Maria Stuarda*, fue precisamente la versión de finales del siglo XIX –convenientemente depurada de los residuos más descaradamente anacrónicos que habían quedado depositados en las partes orquestales– la que relanzó la fortuna de la ópera. Fue sólo tras el hallazgo de la partitura autógrafa de Donizetti en la Colección Nydhal del Stiftelsen Musikkulturens Främjande de Estocolmo, y gracias a la publicación de la edición crítica de la ópera en 1991, cuando se comprendió hasta qué punto la tormentosa historia de *Maria Stuarda* había deformado la música. Sin embargo, las fuentes musicales que conocemos hoy en día no permiten la reconstrucción completa ni de la versión original de 1834 ni de la milanese del año siguiente. El propio autógrafo ofrece una vía intermedia entre estas dos versiones, lo que deja a los intérpretes un cierto margen de maniobra sobre cómo volver a presentar *Maria Stuarda* sobre el escenario.

Tras su recuperación en 1958, *Maria Stuarda* se impuso como uno de los mayores redescubrimientos de lo que se conoce como el Renacimiento de Donizetti, la revalorización de las obras del compositor que habían caído en el olvido después de su muerte a partir de mediados del siglo XX. Una constante en el reciente éxito de la ópera es el hecho de que lo que ha llamado la

atención de algunas de las grandes divas de las últimas décadas no ha sido sólo el papel de Maria –caballo de batalla de ilustres sopranos como Leyla Gencer, Montserrat Caballé, Beverly Sills, Joan Sutherland, Edita Gruberová, Sondra Radvanovsky y Mariella Devia–, sino también el de Elisabetta, gracias a intérpretes de prestigio como, por ejemplo, Shirley Verrett, Agnes Baltsa, Sonia Ganassi y Anna Caterina Antonacci. De este modo, se ha restablecido el equilibrio dramático entre las dos figuras femeninas que Donizetti había perseguido cuidadosamente en la versión original de la ópera, pero al que se había visto obligado a renunciar posteriormente.

Dos reinas entre Schiller y Donizetti

Una de las principales razones que despertaron el interés por *Maria Stuarda* es la relación de la obra con la tragedia de Schiller *Maria Stuart*. En 1834, Donizetti ya tenía en su haber dos melodramas que trataban de acontecimientos relacionados con la historia de la dinastía Tudor: *Il castello di Kenilworth* (1829) y *Anna Bolena* (1830). Esta última obra, en particular, había consolidado la fama internacional del compositor. Otra ópera ambientada en la corte de los Tudor, *Roberto Devereux*, vería la luz en 1837. El drama de Schiller ofrecía a Donizetti la posibilidad de explorar el terreno de un modelo dramático moderno en el que, como escribió el propio Schiller a Goethe en 1799, desde las primeras escenas el espectador es consciente de la catástrofe y “se acerca cada vez más a ella, incluso cuando la acción del drama parece alejarse de ella”. El objetivo del autor no era tanto generar interés a partir de la progresión de los acontecimientos



Lista de personajes en el drama de Friedrich Schiller y, reducidos sustancialmente, en la ópera de Gaetano Donizetti, con Maria Malibran encarnando a la reina escocesa

“exteriores” de la trama, sino suscitar una reflexión moral sobre el recorrido emocional de unos personajes cuyo destino trágico estaba predeterminado.

Se ha debatido mucho sobre si la obra de Donizetti constituía o no una adaptación fiel de la tragedia de Schiller, pero hoy en día esta cuestión parece equívoca. Una tragedia y un melodrama son géneros teatrales bien diferenciados, basados en medios expresivos diferentes y que responden a lógicas dramáticas propias, sobre todo en lo que se refiere a la diferente articulación del tiempo dramático: dado que el canto exige duraciones de ejecución más largas que el discurso hablado, en una ópera las informaciones esenciales para la comprensión de la acción deben

concentrarse al máximo. Es inevitable, por tanto, que, a pesar de los numerosos elementos en común, la tragedia de Schiller y la ópera de Donizetti presenten diferencias notables.

El libreto de *Maria Stuarda* contiene únicamente algunas escenas del drama original, reduce la importancia de la intriga política de la historia y, en la práctica, transforma la acción en un triángulo amoroso entre María, Leicester y Elisabetta. La reestructuración de la historia dotó al libreto de ese toque romántico e introspectivo a fin de convertirlo en un eficaz vehículo de emanaciones líricas, que, en la ópera italiana de principios del siglo XIX, encontraban su máxima expresión en la efusión melódica del canto. Sin

embargo, al menos en parte, la lógica de las modificaciones introducidas por Donizetti y Bardari respondía también a la necesidad de acatar las exigencias de la censura napolitana, que no veía con buenos ojos las críticas a la autoridad real contenidas en el texto de Schiller.

La contracción de la trama tuvo repercusiones decisivas en el número de personajes, que pasaron de los dieciocho previstos por Schiller a seis. Al hacerlo así, Donizetti y Bardari atribuyeron a un único personaje características y funciones que en la tragedia se confiaban a diferentes papeles. El caso más evidente es el de Leicester, que en la ópera aparece perdidamente enamorado de Maria –un rasgo que Schiller atribuye al personaje de Mortimer, ausente en el libreto–, mientras que en el drama hablado es un personaje ambiguo y manipulador. Del mismo modo, Talbot, uno de los cortesanos de Elisabetta que, tanto en la ópera como en la tragedia, se pronuncia a favor del perdón tras el enfrentamiento con la otra reina, se convierte en mediador entre Leicester y Maria, y en confesor de esta última antes de su ejecución, mientras que Schiller confiaba la primera función a Mortimer y la segunda al antiguo mayordomo de la prisionera, Melvil, de quien también prescindieron Donizetti y Bardari.

La caracterización de Maria constituye uno de los elementos de continuidad más importantes entre el drama y la ópera. Tanto Schiller como Donizetti y Bardari presentan a la reina de Escocia como una figura controvertida, sobre la que pesan acusaciones de conspiración y sospechas de homicidio. Pero es precisamente el turbio pasado de la protagonista lo que

desencadena el proceso de regeneración moral y espiritual que lleva a Maria a aceptar gradualmente su trágico destino. Donizetti modeló algunas de las escenas principales centradas en la reina escocesa siguiendo muy de cerca el modelo de Schiller. Un ejemplo es la cavatina “Oh nube, che lieve per l’aria t’aggiri”, que reproduce uno de los pasajes más poéticos y conmovedores de la tragedia. En ella, Maria implora a una nube pasajera que lleve sus lamentos a Francia, el país donde había pasado felizmente su juventud como esposa del futuro rey Francisco II. Tanto la escena del encuentro entre las dos reinas como la secuencia conclusiva de la ópera –que culmina con la redención de Maria inmediatamente antes de su ejecución– se ajustan fielmente a la concepción de Schiller.

Diferente es, en cambio, el caso de Elisabetta. Schiller retrata a la reina de Inglaterra como una figura racional y de sangre fría, que sacrifica deliberadamente su propia felicidad individual en beneficio de la libertad y la prosperidad de su reino. Sin embargo, el decreto que condena a muerte a Maria le hace enfrentarse a un dilema difícil de resolver, ya que tanto el perdón como la ratificación amenazan con poner en peligro el frágil orden interno de una Inglaterra asolada por los conflictos religiosos. Elisabetta, por tanto, personifica la tragedia de los soberanos que se encuentran presos de una situación de incertidumbre moral. Una característica peculiar del personaje de Schiller que también se conserva en la ópera es la aguda ironía de Elisabetta, un registro que, a través de la ambigüedad y los dobles sentidos, le permite enmascarar sus sentimientos y cumplir

con su papel de soberana. Por lo demás, sin embargo, Donizetti y Bardari recurren a los típicos clichés decimonónicos que reducen a la reina al papel de mujer celosa, frustrada y colérica.

Este apartamiento de la tragedia de Schiller permitió, sin embargo, al compositor y al libretista diferenciar claramente a los personajes de María y Elisabetta, una distinción que queda reflejada asimismo en su caracterización musical. La línea vocal de Elisabetta está salpicada de momentos declamatorios de notable fuerza, amplios saltos y melodías fragmentadas. Las florituras se limitan por regla general a unos pocos momentos aislados, sobre todo en los calderones o cadencias. Las figuras rítmicas con puntillo, tanto en los perfiles melódicos como en el acompañamiento, confieren a la música de Elisabetta un carácter marcial que subraya la autoridad del personaje. Por el contrario, la música de María, con sus estructuras sintácticas regulares, tiene una apariencia espontánea, juvenil y lineal. Los ritmos de danza lentos o moderados que a menudo la acompañan parecen evocar la sofisticada cultura cortesana en la que creció la reina de Escocia y contribuyen a definir el aura nostálgica y resignada que envuelve al personaje.

Sin embargo, en ocasiones, cada una de las dos reinas invade el ámbito musical de la otra. Un ejemplo de esta invasión es la sección lenta del dúo entre Elisabetta y Leicester. Este elogio la belleza de María recurriendo a los rasgos musicales típicos de la reina escocesa: una melodía regular a un tempo lento con ritmo de danza (“Era d’amor l’immagine”). La réplica

de Elisabetta, no obstante, mantiene la misma agógica y la misma métrica que la melodía de Leicester, pero el ritmo de danza se descompone ahora en una figuración más rígida, que enfatiza las partes principales del compás. La línea vocal de la reina avanza con un estilo casi cómico, congruente con el hecho de que Elisabetta parece burlarse de los elogios de Leicester (“A te lo credo, è un angelo”). Por otro lado, la *cabaletta* que cierra la cavatina de María, “Nella pace, nel mesto riposo”, constituye un claro ejemplo de ironía musical: el estilo retórico normalmente asociado a Elisabetta. En ella, María expresa su angustia por tener que encontrarse con su rival. Pero el perfil rítmico de la melodía, que se articula por medio de figuras con puntillo de carácter marcial (otro elemento típico del vocabulario musical asociado a la reina inglesa),



Retrato de María Estuardo a partir de una miniatura pintada por Nicholas Hilliard en 1578, cuando ya se encontraba presa por orden de Isabel I

parece contradecir las palabras del personaje, casi como si sugiriera que Maria, en realidad, no espera otra cosa que el enfrentamiento con su rival. En la famosa invectiva durante el final del primer acto, Maria adopta un estilo vocal declamatorio, normalmente una prerrogativa de Elisabetta, a través del cual afirma de una vez por todas su condición regia en detrimento de su antagonista.

No es casualidad, por otra parte, que la escena del enfrentamiento entre las dos reinas ocupe la parte central tanto del drama como de la ópera, una posición que constituye el punto de encuentro (y de desencuentro) de la parábola dramática y ética de dos personajes que se mueven en direcciones opuestas. Maria, que inicialmente es víctima de su propio pasado, recupera su dignidad en el cara a cara con Elisabetta, aunque a costa de su propia vida: al aceptar su destino, perdona a su rival camino del patíbulo y, al hacerlo, expía sus pecados. Elisabetta, por su parte, se presenta al principio como una soberana aparentemente cautelosa y sabia, pero luego se transforma en una víctima de su propio poder.

Una diferencia sustancial entre la tragedia y la ópera es la forma en que se manifiesta el declive moral de la reina de Inglaterra. En la obra de Donizetti y Bardari, Elisabetta firma la sentencia presa de la ira y el resentimiento después de la escena del enfrentamiento con Maria, un acto arbitrario que contradice la prudencia y el juicio característicos de un monarca justo. La reina deja que sus emociones –el amor por Leicester, los celos en las

confrontaciones con Maria y la ira por la humillación sufrida durante el encuentro con su rival– se impongan a la razón y la empujen, en consecuencia, por el camino de la tiranía. En la tragedia de Schiller, en cambio, el declive moral de la reina inglesa es consecuencia del dilema político planteado por el encarcelamiento de Maria. Lo que preocupa a Elisabetta es ser reconocida como responsable de la condena de otra soberana, con todas las consecuencias que ello supondría para la seguridad de su reino. Confía, por tanto, el documento firmado que sanciona la condena a muerte de Maria a un funcionario sin darle instrucciones precisas sobre qué hacer con él, de modo que este pueda ser acusado posteriormente de haber



Grabado de María Estuardo, reina de Escocia, a partir de un retrato de Renold Elstrack

acelerado arbitrariamente la ejecución de su rival. A la luz de estas diferencias, el drama y la ópera atribuyen un peso diferente al personaje de Elisabetta en sus respectivas conclusiones. En la concepción de Donizetti y Bardari, la reina inglesa no puede hacer otra cosa que desaparecer mediado el segundo acto a fin de dejar espacio al proceso de transfiguración espiritual de Maria. En la tragedia de Schiller, en cambio, es Elisabeth quien se arroga la escena final. En ella, sus maquinaciones salen a la luz y la reina de Inglaterra es abandonada en el escenario por los demás personajes, como una prisionera solitaria de su propia autoridad absoluta.

En definitiva, en sus respectivas obras, Friedrich Schiller y Gaetano Donizetti trazan recorridos especulares, pero claramente diferenciados. El primero pasa del cautiverio de Maria a la

soledad –autoinfligida– de Elisabeth, reconduciendo la dimensión ética de esta tragedia a los propósitos generales de su producción teatral, que aspira a inducir en los espectadores una reflexión sobre la naturaleza del poder. El segundo, en cambio, desplaza gradualmente la atención de Elisabetta a Maria, valiéndose de la dimensión histórica y política de la historia como telón de fondo del viaje interior de la reina escocesa. Durante mucho tiempo, la sombra del drama de Schiller ha obstaculizado una evaluación crítica objetiva de la ópera. Hoy, afortunadamente, la situación es diferente y *Maria Stuarda* de Donizetti ha demostrado que puede mantenerse en pie perfectamente por sí sola. ●



Claudio Vellutini

es profesor asociado de Musicología en la Universidad de la Columbia Británica (Vancouver, Canadá). Ha publicado extensamente sobre la ópera, los intérpretes y los teatros de ópera en el siglo XIX y es autor del reciente libro *Entangled Histories. Opera and Cultural Exchange between Vienna and the Italian States after Napoleon* (Oxford, Oxford University Press, 2025).

ODONTOLOGÍA CON ARTE

TU SONRISA, NUESTRA MEJOR CREACIÓN



ÍBARRETA
DENTAL
by
JESÚS LLONA BADIOLA

RPS94/18-95/18-12/17

Enrique Ibarreta, 2, Bilbao - 946 417 895 - info@ibarretadental.eus

Aquella doliente reina

EN LA HISTORIA

El 8 de diciembre
de 1542, en el
escocés Palacio
de Lintilhgow,
nació María
Estuardo, conocida
como Mary Queen
of Scots, hija única
del rey Jacobo V y
de María de
Guisa.



Su primer contratiempo familiar acaeció al poco de nacer ya que su padre falleció como consecuencia de un ataque de cólera, por lo que, **con tan solo nueve días de vida fue proclamada reina**, siendo coronada en el noveno mes de su existencia. **A los 58 días de tal coronación ya se concertó su matrimonio con Eduardo Tudor** (1537-1553), único hijo varón de Enrique VIII de Inglaterra. **¡Pobrecita!**

El referido pacto prematrimonial fue roto por la madre de María, habida cuenta que Enrique VIII pretendía tener a la niña bajo su custodia hasta el momento en que el matrimonio tuviera lugar. Como consecuencia de ello la **jovencísima Estuardo -contaba con seis años- fue comprometida con el Delfín de Francia**, siendo allí enviada con dicha edad. Fue en 1559 proclamada Reina Consorte de los franceses, por matrimonio con Francisco II, quedando viuda al año siguiente, en el que también se produce el fallecimiento de su madre, por lo que tuvo que volver a Escocia.

¡Menudo carrerón!

Los lores escoceses desaprobaron **el matrimonio de María con su primo Enrique Estuardo**, Lord Darnley y I duque de Albany. A pesar de tal decisión parlamentaria se celebró la boda y al poco María quedó embarazada del que sería su futuro heredero, Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra. El 10 de febrero de 1567 el Estuardo consorte fue asesinado en Edimburgo. Uno de los implicados en tal

magnicidio fue **Jacobo Hepburn, Conde de Bothwell, con quien María se casa a los 3 meses del homicidio.**

¡Qué poco le duró el luto!

Obligada a abdicar en su hijo Jacobo VI, huye a Inglaterra, buscando el amparo de su prima Isabel I, haciéndola ésta prisionera en diferentes castillos ingleses, quien ordenó fuese decapitada en el castillo de Fotheringhay. Y así fue el 8 de febrero de 1587, de madrugada. Sus últimas palabras fueron **«in manus tuas, Domine, commendo spiritum meum»** («en tus manos, Señor, encomiendo mi espíritu»). Su postrera desgracia vino del hacha del verdugo, ya que no fue decapitada al primer golpe que le impactó en la nuca y no le alcanzó el cuello. Acertando ya en el segundo.

¡Hasta para eso no tuvo suerte!

Fue hija de rey, esposa de rey y madre de rey. En sus 45 años de vida se vio envuelta en conflictos políticos, sociales y religiosos que han enmarcado la historia de Europa y el mundo.

EN EL ARTE

No es de extrañar que semejante vida procelosa, pues no conoció a su padre, se casó tres veces y tuvo tan solo un hijo, pasara casi de puntillas entre las Musas. Pero... Siempre hay un pero. Y entonces llegó el dramaturgo alemán **Friedrich Schiller quien estrena el 14 de junio de 1800, en el teatro de la corte de Weimar, la tragedia María Stuard**, en la que discurren durante cinco actos, los últimos meses de la reina escocesa.

La obra, que contiene una narración historicista y muy poco rigurosa -casi

ficticia- sobre los acontecimientos finales en la vida de esta atormentada mujer, llega a manos de Gaetano Donizetti en una traducción al italiano editada en 1830. El compositor bergamesco había pensado en el literato y libretista Felice Romani y ante la negativa de éste, **contrató para tal fin los servicios del joven prometedor poeta y jurista Giuseppe Bardari.**

El encargo de dicha ópera fue del Teatro San Carlo de Nápoles, reinando entonces la dinastía Borbón. **Durante los ensayos llegó la tijera de la censura**, ordenando eliminar toda referencia a la tensión entre la Reina María y su prima Isabel. Dicha poda se realizó en cinco días, estrenándose la obra con el título de **Buondelmonte** el 18 de octubre de 1834.

Ante semejante descalabro el Teatro alla Scala de Milán asumió el estreno de la obra ya con el libreto original, asumiendo **el personaje de María la famosísima María Malibrán (nacida como española María Felicia García**

Sitches). Para esta ocasión Donizetti tuvo que realizar, a petición de la censura milanese unos ligeros retoques, así como llevar a cabo ciertas acomodaciones para la tesitura de soprano *sfogato* de la Malibrán.

Así como el drama de Schiller tiene 15 personajes, el del *signore* Gaetano se centra tan solo en seis que son los que cardan la urdimbre de los dos actos (con dos cuadros en cada uno de ellos) en los que se divide esta ópera seria.

Fue el director de orquesta romano **Oliviero de Fabritiis** (1902-1982) quien en 1958, dentro del Festival Donizetti, **sacó del olvido este drama lírico**, el cual conforma **la llamada Trilogía Tudor junto con Anna Bolena y Roberto Devereux**, que el «Genio de Bérgamo» compuso en torno a la figura de Isabel I de Inglaterra. ●



Manuel Cabrera

Crítico Musical

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

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

**Denboraldi honetan, egin
zaitez bazkide. 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.**

Besaulkirik onenak aukeratzea eta
erreserbatzea

Opera preziorik onenean

Doako garraio-zerbitzua (kontsultatu eremuak)

Bisitak backstagea

Jarduera eta deskontu eskusiboak

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€**

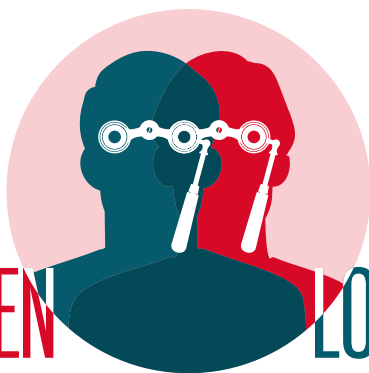
Adulto desde **220€**



Descubre todas
las ventajas

Ezagut abantaila
guzutiak

ABAO | **BILBAO
OPERA**



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.

Discografía y videografía de

MARIA STUARDA,

de Gaetano Donizetti



El inicio de la discografía de *Maria Stuarda* coincidió con el llamado “Renacimiento de Donizetti”, el movimiento de redescubrimiento y revalorización crítica de la obra del compositor bergamasco que se desarrolló entre las décadas de 1950 y 1970. A esos mismos años se remonta también la consideración de

esta ópera dentro de la denominada “Trilogía Tudor”, junto con *Anna Bolena* y *Roberto Devereux*, títulos que sopranos como Leyla Gencer rescataron del olvido y que otras, como Beverly Sills, transformaron en un eficaz reclamo comercial. Sin embargo, fue Montserrat Caballé quien aportó mayor perfección y belleza a la encarnación vocal de las tres reinas: Ana Bolena, María Estuardo e Isabel I.

La grabación más antigua de *Maria Stuarda* procede de una representación en vivo en Bérgamo en 1958, durante su primera recuperación moderna bajo la dirección de Oliviero De Fabritiis. No obstante, habría que esperar aún nueve años para encontrar los primeros registros verdaderamente significativos. A comienzos de mayo de 1967, Francesco Molinari-Pradelli dirigió en el Maggio Musicale Fiorentino una versión dramática y algo áspera en lo

orquestal y coral, marcada por la visceral y electrizante Maria de la citada Leyla Gencer, pese a sus ataques glóticos excesivos en las *cabalette*. A su lado destacó la feroz Elisabetta de Shirley Verrett, una *mezzosoprano* de amplia tesitura que convierte sus agudos coléricos en auténticas cuchilladas. También el trío masculino adquirió relevancia, en especial el Leicester de Franco Tagliavini, definido por su línea nítida y su lirismo contenido.

Con Verrett se consolidó la tradición de contraponer en el reparto de *Maria Stuarda* a las dos protagonistas: una Maria lírica, de sólida técnica y acento dramático, frente a una Elisabetta de timbre opulento y amplio registro de mezzosoprano. Este duelo de divas alcanzó un nuevo nivel en diciembre de 1967 con la grabación pirata de un concierto celebrado en el Carnegie Hall de Nueva York en el que Verrett compartió escenario con Montserrat Caballé, que debutaba como Maria. Pese a la precariedad del audio –localizable hoy en YouTube–, Caballé ofreció la mejor interpretación del personaje donizettiano jamás registrada: una Maria más angelical y menos trágica que la de Gencer, pero dotada de una luminosidad tímbrica y una suavidad en la emisión que literalmente eriza la piel en cada *filato*. La dirección orquestal de Carlo Felice Cillario fue irregular, pero el trío protagonista se completó con un excelente Leicester, interpretado por el hoy olvidado tenor catalán Eduard Giménez.

El impacto de aquel concierto animó a Westminster Records a realizar

la primera grabación en estudio de *Maria Stuarda*, registrada en Londres en junio de 1971. Caballé tuvo que renunciar a este proyecto debido a su contrato de exclusividad con RCA, y la elegida fue Beverly Sills, quien acabaría completando en disco las tres reinas Tudor de Donizetti, consolidando así esa discutible noción de trilogía operística. La soprano estadounidense sobresale por su agilidad y virtuosismo, aunque su Maria resulta más fría y aristocrática. A su lado participó Eileen Farrell, soprano dramática de gran caudal y poderosos agudos que, pese a su irregular italiano, aporta una credibilidad vocal notable al personaje. Este duelo de divas deja a Stuart Burrows como un Leicester perfectamente prescindible, aunque la grabación destaca por su calidad técnica y por la brillante dirección de Aldo Ceccato al frente de la Filarmónica de Londres.

En abril de 1971, Caballé y Verrett habían coincidido nuevamente con Cillario en el Teatro alla Scala de Milán, pero el resultado se resintió por el nerviosismo de la soprano catalana, que ofreció una Maria más superficial. Al año siguiente, en un concierto en la Sala Pleyel de París, la cantante resurgió bajo la inspirada batuta de Nello Santi y junto al exquisito Leicester de José Carreras, aunque acompañada por la insustancial Elisabetta de Michèle Vilma. Entre 1974 y 1975, Decca realizaría la segunda grabación en estudio de *Maria Stuarda*, protagonizada por una bella e interiorizada encarnación de Joan Sutherland frente a la gutural Elisabetta de Huguette Tourangeau. Richard

Bonynghe aportó elegancia a la dirección, complementada por el incisivo Leicester de Luciano Pavarotti. La grabación en inglés para Chandos, registrada en directo en la English National Opera en 1982, sobresale exclusivamente por el admirable experimento de la mezzosoprano Janet Baker. La legendaria cantante británica eligió el personaje de Maria para despedirse de los escenarios, brindando una encarnación asombrosa que conjuga emoción musical y dominio técnico con una solemnidad sobrecogedora.

El principal hito fonográfico posterior llegó en 1989 con la grabación de Philips junto a la Orquesta de la Radio de Múnich, bajo la excelente dirección de Giuseppe Patanè, pocas semanas antes de su prematura muerte. Sobresalen las dos protagonistas, perfectamente equilibradas entre técnica y naturalidad: la poética Maria de Edit Gruberová y la dramática Elisabetta de Agnes Baltsa. Las grabaciones de 2001 y 2007 no aportan elementos sustanciales. La dirección de Fabrizio Maria Carminati palidece frente a la batuta más ágil y especializada de Riccardo Frizza, y las parejas protagonistas –Carmela Remigio y Sonia Ganassi, o Maria Pia Piscitelli y Laura Polverelli– carecen del aura y la autoridad vocal que distinguieron las grandes interpretaciones del pasado.

Por lo que respecta a la videografía, estas dos últimas versiones de 2001 y 2007 resultan más convincentes en un plano escénico. Destacan tanto la producción de Bérgamo dirigida por Francesco Esposito, con su

simbolismo cromático y un acertado vestuario de época, como el elegante minimalismo escénico de Pier Luigi Pizzi en el Sferisterio de Macerata. Un año después, Pizzi adaptó esta propuesta al Teatro alla Scala de Milán con un elenco muy superior, encabezado por la refinada Maria de Mariella Devia y la intensa Elisabetta de Anna Caterina Antonacci, junto con el notable Leicester del joven Francesco Meli.

La producción de Denis Krief, filmada en 2009 en La Fenice de Venecia, resulta escénicamente laberíntica y monótona, aunque se beneficia de una dirección actoral más cuidada y de un vestuario de corte moderno. Sobresale, no obstante, por un trío protagonista de notable precisión estilística formado por Fiorenza Cedolins, Sonia Ganassi y José Bros. Con todo, la versión de referencia en DVD de *Maria Stuarda* sigue siendo la elegante y atmosférica producción de David McVicar, filmada en 2013 en la Metropolitan Opera de Nueva York, con Joyce DiDonato al frente de un reparto de alto nivel y el sólido equilibrio orquestal que aporta Maurizio Benini desde el foso.

Maria Stuarda en CD

Personajes: Maria (soprano); Elisabetta (soprano); Leicester (tenor); Talbot (bajo); Anna (mezzosoprano); Cecil (barítono).

1967

Leyla Gencer; Shirley Verrett; Franco Tagliavini; Agostino Ferrin; Mafalda Masini; Giulio Fioravanti. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino / Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. LIVINGS STAGE © 2001

1967

Montserrat Caballé; Shirley Verrett;
Eduardo Giménez; Alan Baker; Deborah
Kieffer; Rolf Bottcher. Coro y Orquesta de
la American Opera Society / Dir.: Carlo
Felice Cillario. CELESTIAL AUDIO © 2002

1971

Montserrat Caballé; Shirley Verrett;
Ottavio Garaventa; Raffaele Ariè;
Stefania Malagù; Giulio Fioravanti. Coro
y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán
/ Dir.: Carlo Felice Cillario. OPERA D'ORO
© 1998

1971

Beverly Sills; Eileen Farrell; Stuart
Burrows; Louis Quilico; Patricia Kern;
Christian Du Plessis. Coro John Alldis y
Orquesta Filarmónica de Londres / Dir.:
Aldo Ceccato. WESTMINSTER © 2001

1972

Montserrat Caballé; Michèle Vilma;
José Carreras; Maurizio Mazzieri; Ruth
Bezinian; Enric Serra. Chœurs y Orquesta
de la O.R.T.F. / Dir.: Nello Santi. OPERA
D'ORO © 2003

1975

Joan Sutherland; Huguette Tourangeau;
Luciano Pavarotti; Roger Soyer; Margreta
Elkins; James Morris. Coro y Orquesta
del Teatro Comunale di Bologna / Dir.:
Richard Bonynghe. DECCA © 1990

1982

Janet Baker; Rosalind Plowright; David
Rendall; John Tomlinson; Angela Bostock;
Alan Opie. Coro y Orquesta de la English
National Opera / Dir.: Charles Mackerras.
CHANDOS © 1999

1989

Edita Gruberova; Agnes Baltsa; Francisco
Araiza; Francesco Ellero d'Artegna; Iris
Vermillon; Simone Alaimo. Coro de la
Radio de Baviera y Orquesta de la Radio
de Múnich / Dir.: Giuseppe Patanè.
PHILIPS © 2003

2001

Carmela Remigio; Sonia Ganassi; Joseph
Calleja; Riccardo Zanellato; Cinzia
Rizzone; Marzio Giossi. Coro del Circuito
Lírico Regional Lombardo y Orquesta
Estable de Bérgamo "Gaetano Donizetti"
/ Dir.: Fabrizio Maria Carminati. DYNAMIC
© 2006

2007

Maria Pia Piscitelli; Laura Polverelli;
Roberto De Biasio; Simone Alberghini;
Giovanna Lanza; Mario Cassi. Coro Lírico
"Vincenzo Bellini" de Ancona y Orquesta
Regional de La Marcas / Dir.: Riccardo
Frizza. NAXOS © 2009

Maria Stuarda en DVD**2001**

Carmela Remigio; Sonia Ganassi; Joseph
Calleja; Riccardo Zanellato; Cinzia
Rizzone; Marzio Giossi. Coro del Circuito
Lírico Regional Lombardo y Orquesta
Estable de Bérgamo "Gaetano Donizetti"
/ Dir.: Fabrizio Maria Carminati / Dir.
esc.: Francesco Esposito. DYNAMIC ©
2006

2007

Maria Pia Piscitelli; Laura Polverelli; Roberto De Biasio; Simone Alberghini; Giovanna Lanza; Mario Cassi. Coro Lírico "Vincenzo Bellini" de Ancona y Orquesta Regional de La Marcos / Dir.: Riccardo Frizza / Dir. esc.: Pier Luigi Pizzi. NAXOS © 2009

2008

Mariella Devia; Anna Caterina Antonacci; Francesco Meli; Simone Alberghini; Paola Gardina; Piero Terranova. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir. Antonino Fogliani / Dir. esc.: Pier Luigi Pizzi. ARTHAUS © 2009

2009

Fiorenza Cedolins; Sonia Ganassi; José Bros; Mirco Palazzi; Pervin Chakar; Marco Caria. Coro y Orquesta del Teatro La Fenice de Venecia / Dir.: Fabrizio Maria Carminati / Dir. esc.: Denis Krief. UNITEL CLASSICA © 2010

2013

Joyce DiDonato; Elza van den Heever; Matthew Polenzani; Matthew Rose; Maria Zifchak; Joshua Hopkins. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Maurizio Benini / Dir. esc. David McVicar. ERATO © 2014

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.





OPARITU OPERAZ GOZATZEKO URTEBETE REGALA UN AÑO LLENO DE ÓPERA

Operaz gozatzeko urtebete txartelarekin, operaren zirrarak hura gehien gozatzen dutenei oparitzen ari zara.

Eros ezazu **944 355 100** zenbakira deituz

Con la **Tarjeta Un Año de Ópera** estás regalando las emociones de la ópera a los que más disfrutan de ella.

Cómprala llamando al **944 355 100**

DENOK MEREZI DUGULAKO OPERA,
OPARI EZAZU.

PORQUE TODOS MERECEMOS ÓPERA,
REGÁLALA.

ABA O BILBAO
OPERA



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



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 Casali

CUENTO DE NAVIDAD

| Urtarrilak /
Enero 2026

3, 4



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

 **TEATRO
ARRIAGA
ANTZOKIA**

ABAO | **BILBAO
OPERA**



Bizkaia
bizkaibus

Bizkaibusek operara hurbiltzen zaitu
Bizkaibus te acerca a la ópera



Sarreraren salmenta
Venta de entradas

DESDE
SOLO **6€** -TIK
AURRERA

abao.org
teatroarriaga.eus
kutxabank.es

Miquel Ortega

EL GUARDIÁN DE LOS CUENTOS

14, 15, 16 | Martxoak /
Marzo 2026



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



ABAO | **BILBAO**
OPERA

Laguntzaileak
Colaboradores



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**

MARIA
STUARDA

equipo artístico

BIOGRAFÍAS



IVÁN LÓPEZ REYNOSO

Director Musical

Iván López Reynoso
posee una sólida
musicalidad y un

temperamento firme,

demostrados al frente de numerosas formaciones de primer nivel en México, España, Suiza, Alemania, Perú, Omán e Italia. Ha colaborado con algunos de los artistas más relevantes del panorama internacional, y ha dirigido, entre otras, a la Philharmonia Zürich, la Orquesta y Coro Nacionales de España, la Orquesta de la Santa Fe Opera, la Milwaukee Symphony Orchestra, la Filarmonica Gioachino Rossini, la Orquesta Sinfónica de Navarra, la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, la Staatsorchester Braunschweig, la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Oviedo Filarmonía, la Orquesta Sinfónica Nacional de México, la Orquesta y Coro del Palacio de Bellas Artes, la Orquesta Sinfónica de Minería, la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional (OFUNAM) y la Orquesta Filarmónica de Jalisco, en teatros como la Opernhaus Zürich, la Deutsche Oper Berlin, la Santa Fe Opera, el Teatro Real de Madrid, The Dallas Opera, The Atlanta Opera, el Rossini Opera Festival, el Donizetti Opera Festival, el Teatro de la Maestranza de Sevilla o la Royal Opera House Muscat.

Debutó en el género operístico en 2010, a los 20 años, con *Le nozze di Figaro*. Este debut marcó el inicio de una trayectoria que incluye más de cincuenta títulos, entre ellos *Aida*, *Der fliegende Holländer*, *Carmen*, *La bohème*, *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*, *La clemenza di Tito*, *Don Giovanni*, *L'elisir d'amore*, *Madama Butterfly*, *La cenerentola*, *Il turco in Italia*, *The Rake's Progress*, *La traviata*, *Il barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Werther*, *Tosca*, *Don Carlo* y *Hänsel und Gretel*, así como el estreno en México de *Le comte Ory* e *Il viaggio a Reims* de Rossini y *Viva la mamma* de Donizetti.

Fue seleccionado como director para la Accademia del Rossini Opera Festival 2014, donde dirigió *Il viaggio a Reims* dentro de la programación del festival y trabajó estrechamente con el gran especialista rossiniano, el maestro Alberto Zedda. Entre sus cargos anteriores figuran los de director artístico interino de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes (2017), *Erster Kapellmeister* del Staatstheater Braunschweig (2017–2019), principal director invitado de la Oviedo Filarmonía (2018–2024), director asociado de la Orquesta Filarmónica de la UNAM (2020) y director artístico de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes (2021–2024). En junio de 2025 fue nombrado director principal de The Atlanta Opera.

Nacido en 1990 en Guanajuato (México), López Reynoso estudió violín con Gellya Dubrova, piano con el maestro Alexander

Pashkov y dirección coral con el maestro Jorge Medina, y se graduó *summa cum laude* en dirección de orquesta bajo la tutela del maestro Gonzalo Romeu. Ha participado asimismo en numerosas clases magistrales con maestros como Alberto Zedda, Jean Paul Penin o Avi Ostrowsky. Como faceta adicional, el maestro López Reynoso también desarrolla actividad vocal como contratenor

En ABAO Bilbao Opera

- *Concierto de ABAO Javier Camarena*, 2015
- *L'elisir d'amore*, 2023

Perfiles RRSS

- Web: www.ivanlopezreynoso.com
- Facebook: [ivanlopezreynosodirector](https://www.facebook.com/ivanlopezreynosodirector)
- X: [@ivanlopez_dir](https://twitter.com/ivanlopez_dir)
- Instagram: [@ivanlopez_reynoso](https://www.instagram.com/ivanlopez_reynoso)



EUSKADIKO ORKESTRA

Euskadiko Orkestra es hoy una formación sinfónica de referencia a nivel estatal y de creciente proyección internacional. Su actividad es seguida por miles de personas a través de sus conciertos presenciales y de diferentes soportes digitales. Una asentada

y bien estructurada actividad le lleva a actuar de manera permanente en cuatro ciclos sinfónicos en sus sedes de Bilbao (Palacio Euskalduna), Vitoria (Conservatorio Jesús Guridi), San Sebastián (Auditorio Kursaal) y Pamplona (Auditorio Baluarte). En su ADN está el dirigirse a diferentes públicos también a través de sus ciclos de música de cámara, de público familiar y escolar; y de una creciente labor social enfocada a la inclusión de personas con distintas capacidades.

Una intensa producción discográfica centrada fundamentalmente en la creación sinfónica de compositoras/es vascas/os lleva a destacar sus últimas grabaciones dedicadas a la obra sinfónica de Maurice Ravel y a Gabriel Erkoreka. Firmadas por el sello finlandés Ondine estos últimos registros han recibido las mejores críticas de los medios especializados de todo el mundo, desde Japón y Australia hasta EE. UU.

Como orquesta de país, Euskadiko Orkestra participa también en la temporada de ABAO Bilbao Opera, Musika-Música, Quincena Musical, Zinemaldia, Festival Ravel, Musikaste, y un largo etc.

Y desde una mirada más internacional e interés por proyectar al exterior su proyecto cultural, cabe destacar que a lo largo de sus 43 años Euskadiko Orkestra ha sellado más de veinte giras por países como Alemania, Austria, Suiza, Francia, Gran Bretaña, Italia, Polonia, Argentina, Brasil y Chile.

Euskadiko Orkestra llega a su título número 71 de la mano de ABAO Bilbao Opera.

Perfiles RRSS

- Web: euskadikoorkestra.eus
- X: [@euskadiorkestra](https://twitter.com/euskadiorkestra)
- Instagram: [@euskadikoorkestra](https://www.instagram.com/euskadikoorkestra)
- Facebook: [@EuskadikoOrkestra](https://www.facebook.com/EuskadikoOrkestra)
- YouTube: Euskadiko Orkestra / Basque National Orchestra



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

Perfiles 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, JiriKout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juanjo Mena o Jean-Christophe Spinosi.

Ha intervenido en más de 400 representaciones en más de 75 títulos, sobre todo del repertorio italiano del siglo XIX (Verdi, Donizetti, Bellini, Puccini), la ópera francesa (Gounod, Bizet, Saint Saens) y alemana (Wagner, Mozart, Beethoven). Cabe destacar su actuación en títulos como *Les Huguenots*, *Der Freischütz*, *Jenufa*, *Zígor*, *Alcina*, *Götterdämmerung*, *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. Pletnirov 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
- Instagram: @corodeoperadebilbao



EMILIO LÓPEZ*

Director de escena

Natural de Valencia (1982), inicia su formación musical como flautista y posteriormente

estudia canto en el Conservatorio José Iturbi. Es Técnico en Gestión Cultural y cursa un Máster en Guion y Dirección Cinematográfica. Desde 2006 desarrolla su carrera como regidor, asistente y codirector escénico en el Palau de les Arts, colaborando con registas como Pier'Alli, Jonathan Miller, Emilio Sagi, Francisco Negrín, La Fura dels Baus, Robert Lepage o Graham Vick, en escenarios como Maggio Musicale Fiorentino, Opéra de Bordeaux u Opéra de Toulouse.

Ha trabajado con directores como Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Chailly, Alberto Zedda o Fabio Biondi, y con cantantes de prestigio como Plácido Domingo, Jonas Kaufmann, María Guleghina, Carlos Álvarez, Angela Meade, Gregory Kunde o Daniela Barcellona.

Debuta como director de escena en 2017 con *La malquerida* en los Teatros del Canal. Desde entonces, ha firmado producciones como *Piramo e Tisbe*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Norma*, *Don Giovanni* con Carlos Saura, y ha colaborado en producciones de *El ángel de fuego*, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Macbeth* o *La bohème*.

Entre sus recientes compromisos destacan *Mahagonny Songspiel*, *La traviata*, *Carmen*, *Anna Bolena*, *Madama Butterfly* y *Turandot* en destacados festivales y teatros nacionales.

En ABAO Bilbao Opera

Norma (director de la reposición) 2018

Perfiles RRSS

- Facebook: Emilio López "Director de Escena y Artista Visual"
- Instagram: @emlioescena



CARMEN CASTAÑÓN

Escenografía

Escenógrafa
ovetense, inicia

su trayectoria en el

Teatro Campoamor en 1992, donde firma producciones como *Elektra*, *Un ballo in maschera*, *Marina* o *La verbena de la Paloma*. Doctora en Bellas Artes, se especializa en escenografía con una tesis desarrollada en el Teatro de la Ópera de Roma, becada por la Real Academia de España.

Establecida en Italia desde 1990, colabora estrechamente con el estudio GIO-Forma de Milán en producciones de ópera dirigidas por Davide Livermore, y actualmente participa en el diseño artístico del museo dedicado a Ezio Frigerio y Franca Squarciapino.

Desde 1997 ha trabajado con numerosos directores de escena en teatros nacionales e internacionales: *Zaide* en La Coruña, *Carmen de los corrales* en Buenos Aires e Italia, *Drácula* en Sevilla, *Los Cenci* en Madrid, *La bohème* en Bulgaria, *Fidelio* en Eslovaquia, *Le nozze di Figaro* en EE. UU., *Lucía di Lammermoor*, *Roberto Devereux* y *La traviata* en Las Palmas, entre muchas otras.

Su colaboración con Emilio López comienza en el equipo de Davide Livermore y se consolida con los diseños para *Carmen* en la Quincena Musical de San Sebastián y *Anna Bolena* en la ópera de Oviedo.



OSCAR FROSIO

Iluminación

Desde muy temprano
atraído por el teatro y

la música, se forma

en Lighting Design en la Accademia del Teatro alla Scala, donde estudia con Marco Filibeck y Valerio Tiberi. Tras su experiencia en el equipo de programadores del Teatro alla Scala en 2018, inicia su actividad profesional como programador de iluminación y asistente de diseño de iluminación en ópera, teatro de texto, eventos, moda y exposiciones.

Ese mismo año comienza una colaboración continuada con Fiammetta Baldiserri y, a partir del año siguiente, con Marco Filibeck, participando en producciones destacadas como *Turandot* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona (2019) y el reestreno de *Norma* de La Fura dels Baus en el Seoul Arts Center (2023). Ha sido miembro de K5600 Design junto a Valerio Tiberi, trabajando principalmente en ópera con producciones dirigidas por Nicola Berloff, y ha colaborado con el diseñador de iluminación Emanuele Agliati en el ámbito del musical.

Recientemente ha trabajado con Pasquale Mari en *Tosca* (dirección escénica de Massimo Popolizio) y *Jeanne Dark* (dirección escénica de Valentino Villa) en el Maggio Musicale Fiorentino. Como diseñador de iluminación ha colaborado asimismo, en Italia y en el extranjero, con directores de escena como Pizzi, Catalano, López, Ligorio, Condemi, Shammah, Voghel, Cherstich, Timi y Andrico.

Desde 2022 es responsable del diseño de iluminación de Sala Giardini y Palabiennale para la Biennale di Venezia y ha desarrollado proyectos de iluminación para exposiciones de arte en colaboración con Mondomestre y el Museo San Domenico de Forlì. Es docente de Iluminotecnia y Advanced Lighting Programming en la Accademia del Teatro alla Scala, está especializado en consolas ETC EOS y colabora con ETC Italia como formador y referente teatral.

Durante este período participa como responsable artística en producciones presentadas en Luxemburgo, Amberes y Gante, y comienza a alternar proyectos entre Bélgica y España. En los últimos años ha formado parte del equipo artístico de producciones como *Luisa Fernanda* y *Policías y ladrones* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, *La violación de Lucrecia* en el Teatro de la Maestranza, *Norma* en el Festival de Ópera de A Coruña, *Carmen* en la Quincena Musical de San Sebastián y *Anna Bolena* en la Ópera de Oviedo.



NAIARA BEISTEGUI

Vestuario

Nacida en Bilbao y
licenciada en Bellas

Artes por la Universidad

del País Vasco, inicia su trayectoria en el ámbito lírico en ABAO Bilbao Opera. Tras su paso por el Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria, se incorpora al equipo técnico del Teatro Campoamor de Oviedo, donde permanece durante cuatro años, llegando a asumir la jefatura de sastrería.

Posteriormente se traslada a Flandes, donde se integra en el equipo estable de la Vlaamse Opera. Durante más de una década lidera ambiciosos proyectos en Amberes y Gante, destacando especialmente su colaboración con el diseñador Walter Van Beirendonck en *Akhnaten* y *Het Zilveren Meer*, donde confluyen sus habilidades escultóricas y su talento como figurinista en la creación del icónico “traje castillo”, uno de los hitos de su carrera.

Compagina su labor escénica con proyectos artísticos personales, como la instalación *Dembora*, presentada en la Gau Zuria de Bilbao. ●

BRINDIS BAT OBRA BAKOITZEKO / UN BRINDIS POR CADA TÍTULO

Datorren denboraldian, operaz etxean ere gozatzea proposatu nahi dizugu, Martínez Zabala familiarekin batera hautatu dugun ardo-sorta eskusiboarekin. Obra bakoitzaren espiritua eta indarra islatzen dituzten sei botila. / Esta temporada te proponemos disfrutar la ópera también en casa, con un lote exclusivo de vinos seleccionados junto a la Familia Martínez Zabala. Seis botellas que reflejan el espíritu y la intensidad de cada título.



SORTAK ARDO HAUEK DAKARTZA / EL LOTE INCLUYE:

- Campillo Erreserba / Campillo Reserva
- Portia Prima / Portia Prima
- Campillo Zuria Barrikan Irakina / Campillo Blanco Fermentado en Barrica
- Marqués de Vitoria Erreserba / Marqués de Vitoria Reserva
- Faustino V Erreserba / Faustino V Reserva
- Campillo Ondua / Campillo Crianza

Prezioa, garraio-kostuak barne. **Bazkidea: 85€ • Bazkide ez dena: 95€**

Precio -portes a domicilio incluidos. **Socio: 85€ • No socio: 95€**

Bizitasun, dotorezia eta harmoniaren arteko konbinazio zaindua, urteko unerik onenetan dastatzeko ezin hobe. / Una cuidada combinación de intensidad, elegancia y armonía, perfecta para acompañar los mejores momentos del año.

Nola egin zure eskaera / Cómo realizar tu pedido:



944 355 100



ABAO@ABAO.ORG



MARIA
STUARDA

reparto

BIOGRAFÍAS



YOLANDA AUYANET*

Soprano
Las Palmas de Gran
Canaria, España

Rol

Maria Stuarda. Reina de
Escocia, prisionera en Inglaterra.

Principales títulos de su repertorio

- *Roberto Devereux*, Donizetti, Elisabetta
- *Tosca*, Puccini, Floria Tosca
- *Norma*, Bellini, Norma
- *Nabucco*, Verdi, Abigaille

Recientes actuaciones destacadas

- *Tosca*, Teatro Massimo di Palermo
- *Andrea Chénier*, Teatro Regio di Torino
- *Suor Angelica*, Teatro dell'Opera di Roma
- *Giovanna D'Arco*, Opera de Tenerife

Próximos compromisos destacados

- *Norma*, Festival de Santander
- *Aida*, Festival Granda Lima
- *Il trovatore*, Festival Granda Lima
- *Maria Stuarda*, Opera de Oviedo
- *Peter Grimes*, Opéra de Toulouse

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Facebook: yolanda.auyanet.5
- Instagram: @yolanda_auyanet



MARIA BARAKOVA*

Mezzosoprano
Kémerovo, Rusia

Rol

Elisabetta. La reina Isabel I
de Inglaterra.

Principales títulos de su repertorio

- *Carmen*, Bizet, Carmen
- *Lucrezia Borgia*, Donizetti, Maffio Orsini
- *L'italiana in Algeri*, Rossini, Isabella
- *The Maid of Orleans*, Tchaikovsky, Ioanna

Recientes actuaciones destacadas

- *Luisa Miller*, Palau de Les Arts Reina Sofia.
- *La forza del destino*, Opéra de Lyon.
- *Pikovaya Dama*, Metropolitan Opera.
- *Lucrezia Borgia*, Bayerische Staatsoper

Próximos compromisos destacados

- *Eugene Onegin*, Metropolitan Opera
- *L'italiana in Algeri*, Concert Hall
- *Carmen*, Staatsoper Berlin

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Facebook: Maria Barakova
- Instagram: @maria_barakova_mezzo



FILIP FILIPOVIĆ*

Tenor

Zagreb, Croacia

Rol

Roberto, Conte di Leicester. Noble inglés, favorito de la reina Isabel I.

Principales títulos de su repertorio

- *Rigoletto*, Verdi, Duca di Mantova
- *La Traviata*, Verdi, Alfredo
- *Die Zauberflöte*, Mozart, Tamino
- *Così fan tutte*, Mozart, Ferrando

Recientes actuaciones destacadas

- *Die Fledermaus*, Opéra Royal de Wallonie Liège
- *Nabucco*, HNK Zagreb
- *Norma*, HNK Zagreb
- *La Traviata*, Festival Burg Gars

Próximos compromisos destacados

- *Manon Lescaut*, Gran Teatre del Liceu
- *Tannhäuser*, HNK Zagreb
- *Rigoletto*, Teatre Principal de Palma de Mallorca
- *Rigoletto*, Ópera de Colonia

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Instagram: @ @filipfilipovictenor



MANUEL FUENTES

Bajo

Alicante, España

Rol

Giorgio Talbot. Conde de Shrewsbury, noble militar inglés guardián de la reina Maria de Escocia.

Principales títulos de su repertorio

- *I Puritani*, Bellini, Giorgio Valtòn
- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti, Raimondo Bidebend
- *La forza del destino*, Verdi, Padre Guardiano
- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, Don Basilio

Recientes actuaciones destacadas

- *Aida*, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino
- *La forza del destino*, ABAO Bilbao Opera
- *La bohème*, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino
- *La bohème*, Teatro dell'Opera di Roma

Próximos compromisos destacados

- *Aida*, Teatro de la Maestranza Sevilla

En ABAO Bilbao Opera

- *I puritani* (Giorgio) 2022
- *La forza del destino* (Il Marchese di Calatrava, Padre Guardiano) 2025

Perfiles RRSS

- Web: <https://www.manuelfuentes.art/es>
- Facebook: manuel.fuentesfigueira
- X: @manuelifuentes
- Instagram: @manuelfuentes.bass



CRISTINA DEL BARRIO*

Mezzosoprano
Segovia, España

Rol

Anna Kennedy. Nodriz de la reina María de Escocia.

Principales títulos de su repertorio

- *Don Carlo*, Verdi, Eboli
- *Carmen*, Bizet, Mercedes.
- *La Gioconda*, Ponchielli, Laura
- *Aida*, Verdi, Amneris.

Recientes actuaciones destacadas

- *Rigoletto*, Ópera de Las Palmas de Gran Canaria.
- *Madama Butterfly*, Amigos de la Ópera de Vigo.
- *Aida*, Amman Opera Festival
- *El barberillo de Lavapiés*, Teatro Municipal de Lima.

Próximos compromisos destacados

- *Andrea Chénier*, Ópera de Las Palmas de Gran Canaria
- *Madama Butterfly*, Jameos Del Agua, Lanzarote

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Facebook: [cristina.delbarrio.5](https://www.facebook.com/cristina.delbarrio.5)
- Instagram: [@cristinadelbarrio_](https://www.instagram.com/cristinadelbarrio_)
Mezzosoprano



MILAN PERIŠIĆ

Barítono
Novi Sad, Serbia

Rol

Lord Guglielmo Cecil.
Canciller y principal consejero de la reina Isabel I.

Principales títulos de su repertorio

- *Le nozze di Figaro*, Mozart, Conte d'Almaviva
- *Don Giovanni*, Mozart, Don Giovanni
- *La bohème*, Puccini, Marcello
- *Don Pasquale*, Donizetti, Dottore Malatesta

Recientes actuaciones destacadas

- *Le nozze di Figaro*, Fundación Ópera Cataluña
- *La zorrilla Astuta*, Gran Teatre del Liceu
- *The West Side Story*, Gran Teatre del Liceu
- *Don Pasquale*, Teatre Principal de Palma
- *Don Carlos*, Opéra National de Paris

Próximos compromisos destacados

- *Tristan und Isolde*, Gran Teatre del Liceu
- *Lohengrin*, Ópera Tenerife
- *La Bohème*, Gran Teatre del Liceu

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Web: www.milanperisic.net
- Instagram: [@milanperisic_baritone](https://www.instagram.com/milanperisic_baritone)

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 du ikuskizunen datak aldatzeko eskubidea, bai eta artista edo kolaboratzailearen 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 Garcinuño). D.L. LG BI 00463-2025



Sarreraren salmenta
Venta de entradas

Umberto Giordano

ANDREA CHÉNIER

23, 26, 29 | Maiatzak /
Mayo 2026

01 | Ekainak /
Junio 2026

 Euskalduna
Bilbao

DESDE
SOLO 26€ -TIK
AURRERA

 kutxabank



ALTA JOYERÍA
CON HISTORIA



PERODRI