



Le nozze di Figaro





## Le nozze di Figaro

### Las bodas de Fígaro

Wolfgang A. Mozart (1756-1791)  
Opera buffa en cuatro actos

Libreto de Lorenzo da Ponte, basado en la comedia  
*La folle journée, ou Le mariage de Figaro* (1784) de Pierre-Augustin  
Caron de Beaumarchais

### EQUIPO ARTÍSTICO

<b>Director musical</b>	Ivor Bolton
<b>Director de escena</b>	Emilio Sagi
<b>Escenógrafo</b>	Daniel Bianco
<b>Figurinista</b>	Renata Schussheim
<b>Iluminador</b>	Eduardo Bravo
<b>Coreógrafa</b>	Nuria Castejón
<b>Director del coro</b>	Andrés Máspero
<b>Asistente del director musical</b>	Francesc Prat
<b>Asistente del director de escena</b>	Curro Carreres

### REPARTO

<b>El conde de Almaviva</b>	Luca Pisaroni Andrey Bondarenko (18, 22, 26)
<b>La condesa de Almaviva</b>	Sofia Soloviy Anett Fritsch (18, 22, 26)
<b>Susanna</b>	Sylvia Schwartz Eleonora Buratto (18, 22, 26)
<b>Figaro</b>	Andreas Wolf Davide Luciano (18, 22, 26)
<b>Cherubino</b>	Elena Tsallagova Lena Belkina (18, 22, 26)
<b>Marcellina</b>	Helene Schneiderman
<b>Doctor Bartolo</b>	Christophoros Stamboglis
<b>Don Basilio</b>	José Manuel Zapata
<b>Don Curzio</b>	Gerardo López
<b>Barbarina</b>	Khatouna Gadelia
<b>Antonio</b>	Miguel Sola
<b>Aldeanas</b>	Pilar Moráquez, Celine Kot

### CONTINUO

<b>Fortepiano</b>	Luke Green
<b>Violonchelo</b>	Dragos Balan

**Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real**

**FIGURACIÓN**

**Bailarines** Cristina Arias, M<sup>a</sup> Ángeles Fernández, Rosa Zaragoza, Silvia Martín, Olivia Juberías, Remei Domingo, Alberto Ferrero, Francisco Guerrero, Fran Leiva, Pedro Navarro, Fran Bas, Jorge Vicedo

**Figurantes** Adriana Mendizábal, Lucía Valentín-Gamazo,

**REALIZACIONES**

**Escenografía** Odeón Decorados

**Vestuario** Sastrería Cornejo y Teatro Real

**Utilería** Teatro Real

**Caracterización,  
pelucas y calzado** Teatro Real

**Aromatización** A de Aroma

**EDICIÓN MUSICAL**

Bärenreiter Verlag, Kasse

**DURACIÓN APROXIMADA**

Actos I y II: 1 hora y 40 min.

Pausa de 25 minutos

Actos III y IV: 1 hora y 30 min.

Producción del Teatro Real en coproducción con la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria y el Teatro Nacional de Ópera y Ballet de Lituania

**15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27 de septiembre de 2014**  
20.00 horas; domingo, 18.00 horas

Estreno de la temporada 2014-2015 con la colaboración de:



Japan Tobacco International

## ARGUMENTO

### Acto I

Cerca de Sevilla, en el castillo de Aguas Frescas propiedad del conde de Almaviva, los criados Figaro y Susanna preparan su boda; la joven insinúa un plan oculto del conde para seducirla. La gobernanta Marcellina, enemiga de Susanna, dispone de un contrato para casarse con Figaro y el médico Bartolo decide ayudarla. El joven paje Cherubino se oculta ante la llegada del Conde para cortejar a la criada. Lo mismo hace el conde al aparecer Basilio, el maestro de música, aunque ante las insinuaciones de que Cherubino flirtea con la Condesa, el conde sale furioso y descubre al paje; Figaro aparece junto a otros aldeanos y pone en marcha su plan contra el Conde alabando su magnanimidad por renunciar al droit de seigneur. El Conde determina enviar a Cherubino como oficial a su regimiento.

### Acto II

En su alcoba, la Condesa pide a Dios que recupere el amor de su marido. Confiesa a Susanna sus preocupaciones y Figaro les propone un plan para demostrar la infidelidad del Conde con ayuda de Cherubino. Susanna acicala al paje y éste corteja a la Condesa sin que ésta lo tome en serio. Llega el Conde, y la Condesa oculta a Cherubino en el tocador. Susanna ayuda a huir a Cherubino y la habilidad de ambas mujeres logra desorientar al conde. Regresa Figaro anunciando que está todo listo para la boda. El acto termina con la llegada de Bartolo, Basilio y Marcellina, quien exhibe su contrato con Figaro.

### Acto III

En el salón de bodas, la Condesa prosigue con el plan para demostrar la infidelidad de su marido; Susanna se reconcilia con el Conde. En el juicio para dirimir el contrato de Figaro con Marcellina las alegaciones del criado descubren a la gobernanta que éste es el hijo perdido que tuvo con Bartolo. Ahora la boda será doble al unirse también Bartolo y Marcellina. Cherubino se cuela en las nupcias travestido con la ayuda de Barbarina. La Condesa dicta a Susanna una carta donde confirma su cita con el conde. Cherubino es descubierto por el conde pero lo salva Barbarina al pedir que el paje sea su esposo. Durante la boda, Susanna pasa al Conde la nota.

### Acto IV

Figaro cree que su esposa le es infiel. El criado cita a Bartolo y Basilio como testigos del encuentro entre Susanna y el Conde; aparecen Susanna y la Condesa junto a Marcellina. La llegada de Cherubino inicia una serie de equívocos motivados por el intercambio de vestimenta entre Susanna y la Condesa que se aclaran cuando el Conde detiene a Figaro y hace comparecer a todos como testigos, sacando a la falsa Condesa de su escondite. La aparición de la verdadera Condesa disfrazada de Susanna deja anonadado al Conde; se disculpa con humildad y su esposa le perdona.

## DRAMA DOMÉSTICO “À LA MOZART”

### TIM CARTER

*Le nozze di Figaro* de Mozart se estrenó en Viena el 1 de mayo de 1786, tres años antes del cataclismo que sacudió los cimientos de Europa, la Revolución Francesa. Si a esto añadimos que se basaba en una obra del francés Beaumarchais considerada tan subversiva que la habían prohibido en gran parte del continente, no es de extrañar que muchos historiadores vean la ópera (y muchas producciones la escenifiquen) como la representación de la caída de una aristocracia degenerada (el conde de Almaviva) y la ascensión de las clases populares (Figaro). Ciertos acontecimientos en la vida de Mozart en este periodo corroboran esta interpretación. Su padre, Leopold, había planificado para él un futuro profesional estable como músico al servicio del príncipe arzobispo Colloredo de Salzburgo, pero las ambiciones de Mozart eran mayores. El 9 de mayo de 1781 se las ingenió para que le despidieran de Salzburgo con, como él dijo, “una patada en el culo”, prefiriendo el fulgor de Viena (quizás la ciudad más cosmopolita de Europa en esa época), con la esperanza de ganarse la vida allí como compositor, intérprete y profesor. No resulta difícil imaginarse a Mozart haciendo suyas las diatribas de Figaro en contra de los privilegios aristocráticos.

#### ¿La Revolución en escena?

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais tuvo también una vida de lo más accidentada, trabajando como relojero, profesor de arpa, financiero, contrabandista de armas, agente secreto, diplomático, escritor satírico, editor y libretista; y siempre andaba metido en problemas debido a sus ideas políticas. *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* fue la segunda de sus tres obras teatrales sobre el conde de Almaviva y su sirviente, el barbero Figaro. La primera, *Le barbier de Séville, ou La précaution inutile* (1775), trata sobre el ilícito cortejo por parte del noble español de Rosina, pupila del Doctor Bartolo. De ella hicieron una *opera buffa* tanto Giovanni Paisiello como, más tarde, Rossini. *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* (1784) se desarrolla tres años después, cuando el Conde ha posado sus ojos sobre nada menos que en la prometida de Figaro, Susanna, quien está al servicio de la Condesa. La última obra de la trilogía de Figaro, *L'autre Tartuffe, ou La mère coupable* (1792), se ocupa de los amoríos de la Condesa con un paje, Cherubino, de quien tiene un hijo ilegítimo. Todas ellas deben mucho tanto a la tradición francesa (sobre todo Molière) como a contemporáneas corrientes italianas, entre las que cabe destacar la de Carlo Goldoni y su incorporación de técnicas y argumentos propios de la improvisada *commedia dell'arte* a la comedia literaria. Pero Beaumarchais les da un sesgo más afilado. *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* fue tachada de escandalosa. El propio Mozart la eligió y se la sugirió a un poeta y libretista italiano recién llegado a Viena, Lorenzo Da Ponte. Es de suponer que lo hiciera en parte porque estaba de acuerdo con su mensaje, pero se puede aventurar que también deseara dejar su impronta. En todo caso, dejó que fuera Da Ponte quien justificara ante el emperador José II la elección de un tema tan arriesgado. Su argumento fue que nadie podría esperar que una ópera transmitiera un contenido político serio y que lo que no se podía decir sí se podía cantar sin ningún problema.

#### ¿Una “jornada loca”?

El título de la obra, *La jornada loca, o La boda de Figaro*, puede que de alguna manera rebaje la consideración “política” de la ópera; puede que sólo se trate de un día “loco” de agitación cómica. Dentro de la tradición de la *commedia dell'arte*, los sirvientes siempre dan su merecido a sus lascivos amos, y las mujeres siempre demuestran ser más listas que los hombres. Pero esto no refleja la realidad (ni supone una declaración política), y el *Ancien Régime* se mantiene a salvo. Esto es aún más claro en lo que se refiere al libreto operístico, del que Da Ponte ha

eliminado cuidadosamente los elementos más contestatarios del texto de Beaumarchais (y resulta discutible si Mozart pudo rescatarlos con su música). Tanto la obra de teatro como la ópera se pueden leer como un pequeño drama doméstico que tiene lugar en un remoto palacio español. La revolución queda muy lejos. Es probable que los asuntos domésticos tuvieran de hecho más importancia para Mozart en aquel momento. Acababa de tener problemas con una boda, la suya con la cantante Costanze Weber en 1782, para la que no había contado con el consentimiento de su padre. Pero sin duda había otros aspectos de la obra que también atraían a Mozart: su abundante comicidad, ingeniosos juegos de palabras, humor visual basado en un ágil movimiento escénico, y un enorme potencial musical. De hecho, la misma obra teatral precisa música en cinco momentos distintos (uno de ellos se convirtió en el “Voi che sapete” de Cherubino del segundo acto, y otro en el final del tercer acto) y hay otras dos ocasiones en las que aparecen canciones populares.

### La ópera italiana en Viena

La representación de *Il barbiere* en Viena confirmó un cambio de dirección por parte del principal teatro de ópera de la ciudad, el Burgtheater. En 1776, José II había despedido a su compañía de ópera italiana con el objetivo de potenciar el teatro en lengua alemana. Esta es una de las razones que empujaron a Mozart a probar fortuna lejos de Salzburgo, y también explica por qué su primera ópera vienesa fue un *Singspiel* en alemán, *Die Entführung aus dem Serail* (1782). Pero los emperadores suelen tener la mala costumbre de cambiar de opinión. A finales de 1782, José II estaba de nuevo buscando cantantes italianos, y en abril de 1783 se estableció en el Burgtheater una nueva compañía italiana. La estrategia de Mozart quedaba en entredicho, y aunque trató de compensarla escribiendo música instrumental, sabía que tendría que escribir otro tipo de música escénica para la que él, como germanoparlante, siempre iba a estar en desventaja. Y ciertamente sufrió con el cambio. Como escribió a su padre el 7 de mayo de 1783, “he mirado más de cien libretos, y no he encontrado ni uno con el que estuviera satisfecho; es decir, habría que hacer tantos cambios aquí y allá, que incluso si un poeta se pusiera a ello, le sería más fácil escribir un texto completamente nuevo (lo que siempre sería lo mejor en todo caso)”. Mozart buscaba desesperadamente triunfar en los escenarios, pues era ahí donde se encontraba la verdadera fama y fortuna. Sólo así se entiende que peleara duramente por conseguir encargos como el de un pequeño entretenimiento de corte en alemán, *Der Schauspieldirektor (El empresario)* a principios de 1786. También tenía que superar el prejuicio extendido de que sólo los italianos podían escribir *opera buffa*. Por eso debía esforzarse el doble por ser original: “En todas las óperas que se representen hasta que acabe la mía”, escribió a su padre (10 de febrero de 1784), “no habrá una sola idea que se parezca a una mía”. Pero era un severo crítico de los malos libretistas y necesitaba un buen tema para excitar su imaginación. Encargar a Da Ponte que trabajara sobre Beaumarchais resultó todo un acierto.

### Bravo! Bravo! Benucci

Cuando Mozart pidió a su padre que hablara con Varesco en 1783, tenía muy claro lo que quería: “Lo más importante es que en su conjunto la historia sea realmente cómica; y, si es posible, que tenga dos protagonistas femeninas de igual altura, una *seria*, y la otra *mezzo carattere*, pero ambas de la misma importancia y excelencia. El tercer personaje femenino, sin embargo, puede ser enteramente *buffo*, lo mismo que todos los masculinos, si es necesario”. Esta petición ha sido a menudo considerada profética: sus tres óperas basadas en textos de Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*) se ajustan a este requisito de forma casi perfecta. Pero el compositor probablemente tuviera en mente otras consideraciones de orden más pragmático, dado que para entonces conocía las características de la nueva compañía del Burgtheater, que incluía al bajo italiano Francesco Benucci (el futuro Figaro) y a la soprano inglesa Ann (Nancy) Storace (la futura Susanna). Los cantantes dictaban y limitaban a la vez lo que Mozart podía y no podía hacer. Los necesitaba de su lado, aunque sólo fuera para garantizarse el éxito. Un buen ejemplo de ello es la joven Anna Gottlieb. Llevaba actuando en el Burgtheater en pequeños papeles desde que tenía cinco años, y la Barbarina de *Le nozze di Figaro* (Gottlieb sólo tenía doce años) era claramente uno más de ellos: sólo tiene una pequeña cavatina al principio del cuarto acto. Un segundo ejemplo: si Susanna es algo más que una mera sirvienta (como la Zerlina de *Don Giovanni* o la Despina de *Così fan tutte*) se debe sin duda al talento vocal y teatral de Storace. Si hemos de creer al tenor irlandés Michael Kelly (el primer Basilio y Don Curzio), a Mozart le encantaba

la interpretación de Benucci del aria final del primer acto, “Non più andrai, farfallone amoroso”, cuando Figaro envía supuestamente a Cherubino al frente, estratégicamente situada para asegurarse el máximo aplauso. No hay duda de que Mozart es un gran compositor, pero también era un hombre de teatro.

### Trabajando en equipo

Mozart, por tanto, escribió *Le nozze di Figaro* para nueve cantantes, con dos de ellos doblando personajes, y un pequeño coro. A cada uno de los cantantes le correspondía un número determinado de arias solistas dependiendo de su rango en la obra, lo cual explica en parte la sobrebundancia de dichas arias en el último acto (razón por la que se tiende a cortarlo, en detrimento de Marcellina y Basilio). Pero la compañía del Burgtheater también parece que trabajaba bien en equipo y podía cantar sin problema los números de conjunto que son una de las maravillas de la obra. Aquí Mozart muestra todo lo que ha aprendido (dentro del estilo que llamamos clasicismo vienés) gracias a las sinfonías, conciertos y cuartetos que había compuesto en Salzburgo y Viena. Su dominio del contrapunto, perfeccionado en los seis cuartetos “Haydn”, le permitía combinar líneas musicales contrastadas para obtener una determinada caracterización dramática. Y su probada habilidad con las dinámicas de la forma sonata le ayudaba a la hora de hacer uso de la disonancia tonal que reflejara los diferentes giros argumentales. Los tríos del primer y segundo acto, los finales del segundo y cuarto, y el fantástico sexteto del tercero (según Kelly, el momento favorito de Mozart en toda la ópera) dan fe de una nueva concepción de los números de conjunto, quizás el aspecto más perdurable de la obra.

Hay muchas buenas razones para seguir llevando la música de *Le nozze di Figaro* a los escenarios. Está llena de detalles teatrales y el ritmo dramático es excelente. Mozart también se sirve de manera significativa del baile, tanto de los nobles minuetos con los que los sirvientes desafían a sus amos (Figaro en el “Se vuol ballare” del primer acto, o Susanna cuando aparece de repente en escena al final del segundo), como del fandango que puntea el final del tercero (cuya melodía proviene, quizás de forma reveladora, del ballet *Don Juan* de Gluck). Digan lo que digan los analistas musicales, estamos ante un ejemplo magnífico de comedia musical en el más alto sentido del término.

### Señales de éxito

Mozart tenía sus enemigos en Viena, algunos de los cuales, según Da Ponte, intentaron sabotear *Le nozze di Figaro*; el final del tercer acto era particularmente problemático dadas las recientes resoluciones del emperador en contra del baile en los escenarios operísticos. Pero la obra se representó nueve veces en Viena en 1786, cifra muy razonable para aquella época, y su música pronto empezó a circular en forma de arreglos instrumentales, una clara señal de éxito. Tuvo aún mayor repercusión en Praga, donde Mozart la dirigió a principios de 1787 (comentaría entusiasmado que por toda la ciudad se oía a gente silbar melodías de la ópera), lo que explica el encargo que recibió para *Don Giovanni* en dicha ciudad. *Le nozze di Figaro* se repuso en Viena en agosto de 1789, ocasión para la que Mozart escribiría dos nuevas arias para una nueva Susanna, Adriana Ferrarese del Bene (amante de Da Ponte y la Fiordiligi del estreno de *Così fan tutte*), y revisaría otras partes de la música, especialmente las del Conde y la Condesa. Esto plantea la interesante cuestión de cuál de las dos versiones de la ópera es mejor: la primera de 1786 (que es la que se suele representar hoy en día) o la revisión de 1789. La obra viajó pronto a Alemania, Francia e Italia (aunque los italianos no eran muy partidarios de Mozart, cuya música consideraban demasiado complicada), y también a Londres (1812), donde se solía representar tanto en italiano como en inglés, con adaptaciones tan poco afortunadas como la de Henry Bishop para el Covent Garden (1819). Pero esta ópera pudo con todo y su permanencia en los escenarios siguió, y sigue estando, asegurada.

Tim Carter es musicólogo  
Traducción de Juan Antonio Rico

## BIOGRAFÍAS

### **IVOR BOLTON** **DIRECTOR MUSICAL**

Desde su debut en 1994, ha mantenido una estrecha relación con la Bayerische Staatsoper de Múnich, donde ha dirigido, entre otras producciones, el ciclo Monteverdi y numerosos títulos de Händel. En 1995 debutó en el Covent Garden de Londres y, cinco años después, en el Festival de Salzburgo con *Iphigénie en Tauride*. Desde 2004 es director de la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Es habitual de teatros como: La Monnaie de Bruselas, la Ópera de San Francisco, la Opéra national de Paris, la Semperoper de Dresde, la Staatsoper de Hamburgo y el Liceu de Barcelona, donde ha dirigido *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Ariadne auf Naxos*, *Orfeo ed Euridice* y *Die Zauberflöte*. Su discografía incluye obras de Berlioz, Bruckner, Haydn, Händel y Mozart. Ha dirigido *Rinaldo* en Zúrich, *La Calisto* en Múnich y *Armide* en Ámsterdam. En el Real, ha dirigido *Jenufa* y *Alceste*.

### **EMILIO SAGI** **DIRECTOR DE ESCENA**

Tras doctorarse en filosofía y letras en Oviedo, estudió musicología en Londres. Debutó en Oviedo, con *La traviata*. Entre 1990 y 1999 fue director artístico del Teatro de la Zarzuela, y, de 2001 a 2005, del Teatro Real. En 2006 recibió el Premio Lírico Teatro Campoamor a la mejor dirección de escena por *Il barbiere di Siviglia* del Teatro Real. Tiene en su haber más de treinta producciones, desde zarzuela barroca hasta ópera contemporánea. Ha dirigido en escenarios de Europa, Asia y América, como el Teatro alla Scala de Milán, La Fenice de Venecia, el Comunale de Bolonia, el Nacional de Tokio, el Colón de Buenos Aires, las óperas de San Francisco, Washington y Los Ángeles, así como en el Festival Rossini de Pésaro y la Volksoper de Viena. Actualmente dirige el Arriaga de Bilbao, y últimamente presentó *La fille du régiment* en Seattle y *L'italiana in Algeri* en Lieja. En el Real ha dirigido *Carmen*, *Bastien und Bastienne*, *Margarita la tornera*, *Il viaggio a Reims*, *Il barbiere di Siviglia*, *El gato con botas*, *Luisa Fernanda*, *Le nozze di Figaro* e *I due Figaro*. ([www.emiliosagi.com](http://www.emiliosagi.com))

Información extraída del programa de mano del Teatro Real.