DENBORALDIA / TEMPORADA **2026-27**

#ABAOahaztezin
#ABAOdejaHuella

GIOACHINO ROSSINI

Il barbiere di siviglia



Patrocinador exclusivo de esta ópera

kutxabank

ABA75 | BILBAO OPERA

PERODRI



Una historia de historias. Alta joyería desde 1961.

Gran Vía, 33 y Calle Bidebarrieta, 7. Bilbao
perodri.es

DENBORALDIA / TEMPORADA **2026-27**

Nortasun handiko opera / Ópera con carácter



GIUSEPPE VERDI

La traviata

Urriak **17, 20, 23, 26** Octubre 2026

Fundación BBVA



GIOACHINO ROSSINI

Il barbiere di Siviglia

Azaroak **21, 24, 27, 30** Noviembre 2026

kutxabank



RICHARD WAGNER

Die Walküre

Urtarrilak **23, 26, 29** Enero 2027

Otsailak **01** Febrero 2027



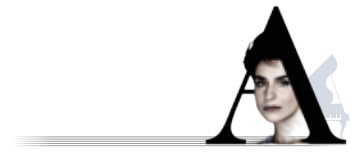
GAETANO DONIZETTI

Roberto Devereux

Otsailak **20, 23, 26** Febrero 2027

Martxoak **01** Marzo 2027

bbk



EL CONCIERTO DE ABAO

Asmik Grigorian

Apirilak **10** Abril 2027

Fundación BBVA



GIACOMO PUCCINI

Manon Lescaut

Maiatzak **22, 25, 28, 31** Mayo 2027

Fundación BBVA

abao.org

Sarreren salmenta
Venta de entradas

ABAO 75 BILBAO OPERA

BABESLE NAGUSIA/**PATROCINADOR PRINCIPAL**

Fundación BBVA

MEZENAK/**MECENAS**

Euskadi, auzolana, bien común

EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA

Bizkaia
foru aldundia
diputación foral

Bilbao

BABESLEA/**PATROCINADORES**

bbk

kutxabank

EL CORREO
INFORMACIÓN CON VALOR

LAGUNTZAILEAK/**COLABORADORES**

EUSKO LEGEBILTZARRA PARLAMENTO VASCO

BATZAR NAGUSIAK JUNTAS GENERALES BIZKAIA

Petronor

IMQ

PERODRI

idealista

CaixaBank

eitb

SER Radio Bilbao

Noticias de Bizkaia Deia noticias

GARA

BAZKIDEAK/**ASOCIADOS**

LABORAL kutxa

sidenor

ACS

dianacapital

ESTANDA

Loiola

GO! Grupo Gráfico Garcimuño

ORIENTA Wealth GRUPO MUTUAMADRILEÑA

Bodegas Campillo

HOTEL CARLTON BILBAO 1926

zabalgarbi

IBARRETA DENTAL

RURAL KUTXA GIZARTE EKINTZA

red eléctrica

ARRASATE

MEDRANO Obras y Servicios

BancaMarch

40 renta4banca

FUNDACIÓN GONDRA BARANDIARÁN

Orona Fundazioa Foundation

bilbao museoa

Deusto Universidad de Deusto Deustuko Unibertsitatea

ehukultura

CLUB DEPORTIVO BILBAO

RCMA | RSC

circuito

la ría del ocio

RADIO POPULAR BILBAO RIBERA BIZKAIA

COPE

ONDA CERO

SPEND IN LIFESTYLE MAGAZINE

berria

GIOACHINO ROSSINI

Il barbiere di Siviglia

kutxabank



ÍNDICE

JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA 07

EQUIPO DIRECTIVO 07

FICHA GENERAL
IL BARBIERE DI SIVIGLIA. **Gioachino Rossini** 10

FICHA ARTÍSTICA 12

FICHA TÉCNICA 14

SINOPSIS ARGUMENTAL. Luis Gago
Sinopsia 16
Sinopsis 20
Synopsis 24

ARTÍCULOS

La obra maestra cómica de Gioachino Rossini 27
Stefano Castelvecchi

Ecco, ridente in cielo 45
Manuel Cabrera

***Il barbiere di Siviglia*. Nota de intención de puesta en escena** 48
Vincent Dujardin

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA 53
Pablo L. Rodríguez

BIOGRAFÍAS
Equipo artístico 62
Reparto 68

INFORMACIÓN PRÁCTICA. VENTA DE ENTRADAS 72

ABAO BILBAO OPERA

Ezagutu abantaila guztiak
Descubre todas las ventajas
abao.org

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

Lehentasuna eserlekua aukeratzeko

Prezio hobeak

Garraio esklusiboa

Backstagerako sarbidea

eta gehiago...

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

Butacas preferentes

Mejores precios

Transporte exclusivo

Acceso al backstage

y mucho más...

ABONUAK 2026-27

<35 urte **175€** -tik

>35 urte **227€** -tik

ABONOS 2026-27

<35 años desde **175€**

>35 años desde **227€**



JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

Presidente	Juan Carlos Matellanes Fariza
Vicepresidente	Javier Hernani Burzaco
Secretario	Guillermo Ibáñez Calle
Tesorera	Mª Victoria Mendía Lasa
Vocales	Mª Ángeles Mata Merino
	José Mª Bilbao Urquijo
	Daniel Solana Alonso
	Emilia Galán Fernández

EQUIPO DIRECTIVO

Directora de Gestión	Mª Luisa Molina Torija
Director Artístico	Cesidio Niño García

GIOACHINO ROSSINI

Il barbiere di Siviglia



Andrzej Filończyk



Leonor Bonilla



Santiago Ballerini

Fundación BBVA

MEDIATECA







Descubre los diálogos entre creadores musicales y más contenido audiovisual en todas las áreas del conocimiento

GIOACHINO ROSSINI

Il barbiere di Siviglia

Género	*Melodramma buffo* en dos actos.
Música	Gioachino Rossini (1792-1868)
Libreto	Cesare Sterbini basado en *Le barbier de Séville, ou La précaution inutile, pièce ou comédie* (1975) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, y el libreto de Giuseppe Petrosellini para Giovanni Paisiello, *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile* (1782)
Partitura	Editada por ABAO Bilbao Opera a partir de la edición crítica de Alberto Zedda (1969)
Estreno	Teatro Argentina de Roma el 20 de febrero de 1816
Estreno en ABAO Bilbao Opera	Teatro Coliseo Albia el 25 de diciembre de 1953
Representación en ABAO Bilbao Opera:	1.158ª, 1.159ª, 1.160ª, 1.161ª
De este título	18ª, 19ª, 20ª, 21ª reposición del título
Representaciones	21, 24, 27, 30 de noviembre de 2026.
Hora de inicio de las representaciones	21 de noviembre 19:00h 24, 27 y 30 de noviembre: 19:30h
Patrocinador exclusivo	kutxabank
Duración estimada:	Acto I: 95m Pausa: 30m Acto II: 65m

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.

EL NIVEL DE RIESGO DE LOS PLANES ACOGIDOS A ESTA PROMOCIÓN OSCILA ENTRE BAJO Y MUY ALTO.

hoy

- ✓ Aporta a tu plan.
- ✓ Aprovecha ventajas fiscales.
- ✓ Beneficiate del ahorro a largo plazo.
- ✓ Elige a la líder en planes para el futuro.



El futuro es ● hoy.
Ahorra con Baskepensiones.

BASKEPENSIONES epsv

Kutxabank S.A. Socio promotor. Kutxabank Gestión S.G.I.I.C. S.A.U. Gestor de Patrimonio.

GIOACHINO ROSSINI

Il barbiere di Siviglia

Figaro	Andrzej Filończyk
Rosina	Leonor Bonilla
Il Conte d'Almaviva	Santiago Ballerini
Bartolo	Bruno de Simone
Basilio	Giorgio Caoduro*
Berta	Sabrina Gárdez*
Fiorello	José Manuel Díaz
Ambrogio	Aitor Gabiola
Un Ufficiale	Javier Campo
Un Notaro	Sergio Fontán

Orquesta Principal de ABAO	Bilbao Orkestra Sinfonikoa
Coro	Coro de Ópera de Bilbao

Director musical	Pedro Bartolomé
Asistente director musical	Kiko Moreno
Director de escena	Vincent Dujardin*
Asistente director de escena	Maud Billen
Escenografía	Leila Fteita
Iluminación	Bruno Ciulli
Vestuario	Leila Fteita
Director del C.O.B	Esteban Urzelai
Maestro repetidor	Manuel Navarro Bracho
Figuración	Estibaliz Moral, Marina Canaval, Marta Fernández, Sergio Fontán y Nikola y Noah Capilla (niños)
Producción	Opéra Royal Wallonie-Liège

*Debuta en ABAO Bilbao Opera

idealista

todo es mejor con música

orgulloso mecenas de la ABAO

GIOACHINO ROSSINI

Il barbiere di Siviglia

Jefe de producción	Cesidio Niño
Director técnico	Iñigo Ayarza
Asistente artístico	Pablo Romero
Asistente Producción y jefe de figuración	Alberto Sedano
Jefa de regiduría	Adriana Laespada
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, Opéra Royal Wallonie-Liège
Utilería	ABAO Bilbao Opera, Opéra Royal Wallonie-Liège
Técnicos de maquinaria escénica	Proscenio
Iluminación	Tarima, S.L., ABAO Bilbao Opera, Varona
Audiovisuales	Tarima, S.L.
Sobretitulación	Itziar Maiz, Aitziber Aretxederra

Faustino
BODEGAS

ABAO 75 | BILBAO OPERA

DESCUBRE LA CARA MÁS ICÓNICA DE RIOJA

Setenta y cinco años no se cumplen todos los días. Cada temporada ha dejado una huella, una ópera más impactante y un recuerdo imborrable en el corazón de aquel que la ha escuchado.

Hoy celebramos el talento, la dedicación y la confianza puesta en cada representación. Setenta y cinco años representan miles de historias compartidas tras cada ópera y un legado que sigue creciendo día a día gracias a nuestra gran comunidad ABAO, cada día más amplia.

Con motivo del **75 aniversario de ABAO Bilbao Opera,** disfruta de condiciones especiales **exclusivas** en **Faustino I Gran Reserva 75 Aniversario** en nuestra Tienda Online con el **código ABAO2026**.

tienda.familiamartinezzabala.com | +34 945 622 500



SINOPSIA

I. ekitaldia

Eszena Sevillan garatzen da. Musikari batzuk etxe bateko leihopean bildu dira egunsentia baino lehentxeago. Almaviva kondea serenata bat abesten ari zaio Rosinari, duela gutxi Madrilen ezagututako neskari, haren bihotza konkistatzeko itxaropenez. Baina, bere etorria gorabehera, ez du erantzunik jasotzen eta, egunsentian, onena alde egitea duela jabetuko da. Musikariek kondeari bere eskuzabaltasuna zalaparta handiz eskertu, eta joan egingo dira, hura Fiorello zerbitzari leialarekin bakarrik utzita.

Almavivak Rosina noiz ikusiko zain jarraitzen duela, kanta-marmar alai baten soinuak arrotz bat hurbiltzen ari dela ohartaraziko dio. Betiko zuhurtziaz, ezkutatu egingo da, eta laster Figaro dela ohartuko da, bere aspaldiko laguna eta ogibidez bizargina, Sevillan bizitzen urteak daramatzana. Kondearen asmoak entzun ondoren, Figarok lagunduko diola diotso, askotan egin izan duen bezala; zorionez, bizarginak ondo ezagutzen du Rosina, haren etxean factotum orokorra balitz bezala jokatzen baitu. Atea ireki eta Rosinaren tutorea azalduko da, Bartolo doktore zaharra, bere ikaslearekin ezkondu ahal izatea espero duena. Bartolok, atea irmotasunez itxi ostean, hitz batzuk xuxurlatuko ditu eta horrek agureak Rosina biziki maite duela susmaraziko dio kondeari.

Figarok, egoera bere gain hartuta, kondeari bere izena jakinarazteko eta bere maitasuna beste serenata batean adierazteko eskatuko dio. Oraingoan, arrakasta handiagoa izango du, Rosinak iradokiko baitu eskaintzen dion arreta ongi etorria dela. Figaro eta kondea berehala jarriko dira ados; lehenak Rosinaren maitasuna du xede, eta bigarrenak, aldiz, etekin ekonomikoak lortzeko itxaropena. Hala, Almavivaren aberastasunak plan bereziki burutsu eta ongi pentsatua antolatzera eramango du Figaro. Arratsaldean, armadako erregimentu bat etortzekoa da eta, Rosinaren etxean ostatu hartu duen soldaduaren itxurak eginez, Almaviva bere maitearekin elkartu ahal izango da. Rosina bere miresle sekretuarekin elkartzeko prestatzen ari da. Ohar bat idatzi dio eta jasoko duela nola ziurta dezakeen pentsatzen dihardu. Figaro sartu, eta berehala diotso bere “lehengusu Lindoro” (benetan, Almaviva) berarekin, Rosinarekin, ezin

maiteminduago dagoela. Bartolo beti mesfidatia etxea arrotzengandik salbu dagoela egiaztatzeko agertzen denean isilduko da. Basilio jaunak, ohiko gonbidatua, musika-maisua, iruzurgile zentzakaitza eta Bartoloren laguna bera, Almaviva kondea hirian dagoela eta baztertu beharra dutela iragarriko du, kalumnia moduko metodo zitala erabili behar badute ere.

Figarok eta Rosinak elkarrizketa osoa entzun dute. “Lindororekin” biltzeko prestakizunak eztabaidatzen ari dira. Hari bizarginak esan dio laster saiatuko dela etxean ezkutuan sartzen; ohar bat besterik ez du behar (Rosinak dagoeneko idatzi du, jakina) adorea emateko. Minutu batzuk geroago, Bartolo, gero eta jeloskorrago, itzuli dela konturatzen denean, Figarok alde egingo du. Atean danbatekoa entzun eta Almaviva sartuko da, soldadu mozkorrez mozorrotuta, ostatua eskatuz. Bartolok haren eskaera ez onartzeko erregutuko du eta kaosa sortuko da. Egoera nahasiaz baliatuta, “Lindorok” ohar bat emango dio Rosinari, baina haren tutorea konturatu eta sutsuki protestatzen hasiko da. Ikaragarrizko iskanbila polizia agertzean etengo da. Halere, guztien harridurarako, poliziak soldadua atxilotu ez eta, gainera, normaltasunez agurtuko du.

II. ekitaldia

Soldaduari buruz gehiago jakin nahian, Bartolok erregimentuaren kuartel nagusira jo du, baina han ez dago haren arrastorik. Almaviva atean agertuko da, oraingoan elizgizon jantzita. Basilioren ikasle Alonso jaunaren plantak eginez, gaur berak emango diola Rosinari ohiko kantu-eskola esango du, Basilio gaixorik dagoelako. Bartoloren susmoak uxatzeko, Rosinaren oharra erakutsiko dio, ustez kasualitate hutsez eskuratu duena. Hori egiteko arrazoia da –dio– Rosinari sinestaraztea bere maitea ez dela fidela. Eskola hasi da eta, Figaroren laguntzaz (hitzordua du Bartolori bizarra mozteko eta Rosinaren logelako giltza bereganatzea lortu du), bikote gazteak askatasunez hitz egin dezake azkenean.

Dena ondo doala dirudienean, Basilio azalduko da, Bartoloren harridurarako eta Figaroren haserrerako. Alabaina, Basilio diruz betetako poltsa batekin erosi ondoren, kondeak istorio sinesgarri bat asmatu eta Basilioren presentziak Rosinak bere senargaiaren ustezko fideltasunik eza benetan sinesteko aukera arriskuan jar dezakeela konbentzituko du Bartolo. Apur bat harrituta, musika-maisua joan egingo da, baina maitaleek lasaitasun-une batez gozatu ezinik jarraituko dute. Izan ere, planak egiteko astirik izan gabe, hitzezko hanka-sartze baten ondorioz Bartolo konturatuko da Alonso jauna eta goizeko soldadua, bere etsaiaren laguntzat jotzen duena, pertsona bera direla. Beste behin, Almavivak ihes egitea beste irtenbiderik ez du.

Gaua da eta ekaitz izugarria hasi da Sevillan. Figaro eta kondea, eguraldi txarrari aurre eginda, garaiz iritsi dira

beren hitzordura, baina Rosina guztiz suminduta dute zain. Bere tutorearen arabera, “Lindorok” bahitzeko eta Almaviva kondeari emateko asmoa du. Rosina, sekula ez duenez “Lindororen” nortasun bikoitzaz susmatu, minduta dago, baina gaizki-ulertua berehala argituko da eta maitaleek, Basilio eta notario bat (Bartolok bere ikaslea ezkontzeko irrikaz deitu duena) bertan daudela baliatuta, beren ezkon-kontratua idatziko dute. Une horretan, Bartolo polizia batzuekin sartuko da. Benetan zer gertatu den jakin ondoren, agureak onartu beharko du bere etsaiak garaitu egin duela, alegia, Almaviva kondeak.



Luis Gago

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

La música es buena para

LA SALUD



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

IMQ, COLABORADOR DE LA ABAO

900 81 81 50
imq.es

IMQ
Los primeros a tu lado

SINOPSIS

Acto I

La escena se desarrolla en Sevilla. Un grupo de músicos se reúne bajo las ventanas de una casa justo antes del amanecer. El conde Almaviva canta una serenata a Rosina, a quien ha conocido recientemente en Madrid, con la esperanza de conquistar su corazón. Pero, a pesar de su elocuencia, no obtiene respuesta y, al amanecer, el conde intuye que lo mejor que puede hacer es marcharse. Los músicos agradecen ruidosamente al conde su generosidad y se van también, dejándolo solo con su leal criado Fiorello.

Almaviva sigue esperando ver a Rosina cuando el sonido de un alegre tarareo le advierte de que se acerca un extraño. Siempre cauteloso, se esconde y poco después descubre que se trata de su viejo amigo Figaro, un barbero que lleva tiempo viviendo en Sevilla. Tras escuchar los planes del conde, Figaro accede a ayudarle, como ya ha hecho en muchas ocasiones; por suerte, el barbero conoce bien a Rosina, ya que actúa como factótum general en su casa. Se abre la puerta y sale el tutor de Rosina, el anciano doctor Bartolo, que confía en poder casarse con su pupila. Bartolo cierra con firmeza la puerta tras de sí y murmura unas palabras, lo que hace sospechar al conde que la pasión por Rosina late en el corazón del anciano.

Figaro se hace cargo de la situación y pide al conde que revele su nombre y declare su amor en otra serenata. Esta vez tiene más éxito, ya que Rosina insinúa que sus atenciones no son mal recibidas. Figaro y el conde llegan rápidamente a un acuerdo; el primero se mueve por la pasión y el segundo por la perspectiva de obtener beneficios económicos, y la riqueza de Almaviva lleva a Figaro a idear un plan particularmente ingenioso y bien pensado. Esa tarde debe llegar un regimiento del ejército y, haciéndose pasar por un soldado que ha sido alojado en la casa de Rosina, Almaviva podrá reunirse con su amada. Rosina se prepara para ponerse en contacto con su admirador secreto. Ya le ha escrito una nota y ahora se pregunta cómo asegurarse de que la reciba. Figaro entra en la habitación y no pierde tiempo en decirle a Rosina que su "primo Lindoro" (en realidad, Almaviva) está profundamente enamorado de ella. Deja de hablar cuando el eternamente

desconfiado Bartolo entra para comprobar que la casa está a salvo de intrusos. Don Basilio, un invitado habitual, maestro de música, incorregible estafador y amigo de Bartolo, anuncia que el conde Almaviva está en la ciudad y que hay que quitarlo de en medio, aunque sea necesario recurrir a un método tan ruin como la calumnia.

Figaro y Rosina han escuchado toda la conversación. Discuten los preparativos para la reunión con "Lindoro", a quien el barbero dice que pronto intentará introducir a escondidas en la casa; todo lo que necesita es una nota (que, por supuesto, Rosina ya ha escrito) para infundirle ánimo. Unos minutos más tarde, al darse cuenta de que Bartolo, cada vez más celoso, ha regresado, Figaro se marcha. Se oye un estruendoso golpe en la puerta y Almaviva, disfrazado de soldado borracho, entra y exige alojamiento. Bartolo suplica que se le exima del alojamiento y se desata el caos. "Lindoro" aprovecha la situación para pasarle una nota a Rosina, pero la descubre su tutor, que protesta vehementemente. Se produce entonces un gran alboroto que sólo consigue detener la llegada de la policía. Sin embargo, para sorpresa de todos, el policía no sólo no arresta al soldado, sino que incluso le saluda con toda normalidad.

Acto II

Deseoso de saber más sobre el soldado, Bartolo ha visitado el cuartel general del regimiento, donde no se encuentra rastro alguno de él. Almaviva aparece en la puerta, disfrazado ahora de clérigo. Fingiendo ser Don Alonso, un alumno de Basilio, dice que será él quien imparta hoy a Rosina su clase habitual de canto porque Basilio se encuentra enfermo. Para disipar las sospechas de Bartolo, le muestra la nota de Rosina, que aparentemente ha caído en sus manos por pura casualidad. Su razón para hacerlo –dice– es persuadir a Rosina de que su amado es infiel. La clase comienza y, con la ayuda de Figaro (que tiene una cita para afeitar a Bartolo y que consigue hacerse con la llave de la habitación de Rosina), la joven pareja puede hablar por fin libremente.

Todo parece ir bien cuando, para sorpresa de Bartolo y enfado de Figaro, aparece Basilio. Sin embargo, tras sobornar a Basilio con una bolsa llena de dinero, el conde inventa una historia plausible y consigue convencer a Bartolo de que la presencia de Basilio podría poner en peligro sus posibilidades de que Rosina dé realmente crédito a la supuesta infidelidad de su pretendiente. Algo desconcertado, el maestro de música se marcha, pero los amantes siguen sin poder disfrutar de un momento de tranquilidad. Apenas han tenido tiempo de hacer planes cuando un desliz verbal provoca que Bartolo se dé cuenta de que Don Alonso y el soldado de esa mañana, a quien cree amigo de su rival,

son la misma persona. Una vez más, Almaviva no tiene más remedio que huir.

Ha caído la noche y se desata en Sevilla una gran tormenta. Figaro y el conde desafían el mal tiempo y llegan puntuales a su cita, aunque se encuentran a una furiosa Rosina esperándolos. Según su tutor, "Lindoro" planea secuestrarla y entregarla al conde Almaviva. Rosina, que nunca había sospechado de la doble identidad de "Lindoro", está indignada, pero el malentendido se aclara rápidamente y los dos amantes, aprovechando la presencia de Basilio y de un notario (a quien había convocado Bartolo, ansioso por casar a su pupila lo antes posible), redactan su contrato matrimonial. En ese momento, entra Bartolo con unos policías. Una vez que se descubren los hechos reales, el anciano no tiene más remedio que aceptar que ha sido derrotado por su rival, que no es otra persona que el conde Almaviva. ●



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.

RPS94/18 -95-12/17

EL CARÁCTER TE HACE ÚNICO, LA SONRISA TAMBIÉN



IBARRETA DENTAL
DR. JESÚS LLONA BADIOLA

ENRIQUE IBARRETA, 2, BILBAO - 946 417 895 - INFO@IBARRETADENTAL.EUS

SYNOPSIS

Act I

The scene is laid in Seville. A group of musicians gather beneath the windows of a house just before dawn. Count Almaviva serenades Rosina, whom he has recently met in Madrid, in the hope of winning her heart. But, despite his eloquence, there is no response and, at daybreak, the Count senses that it would be wise to go. The musicians noisily thank the Count for his generosity and exit, leaving him alone with his loyal servant Fiorello.

Almaviva is still hoping to catch sight of Rosina when the sound of cheerful humming warns him that a stranger is approaching. Ever cautious, he hides, only to discover that it is his old friend Figaro, a barber who has been living in Seville for some time. After hearing the Count's plans, Figaro agrees to help him, as he has done on many occasions before. Luckily, the barber knows Rosina well, acting as he does as general factotum in her household. The door opens and out steps Rosina's guardian, the elderly Dr. Bartolo, who hopes to marry his ward. Bartolo firmly closes the door behind him and mutters a few words, making the Count suspect that passion for Rosina beats in the old man's heart.

Taking charge of the situation, Figaro tells the Count to reveal his name and declare his love in another serenade. This time he is more successful, for Rosina hints that his attentions are not unwelcome. Figaro and the Count quickly come to an understanding. The former is driven by passion and the latter by the prospect of financial gain, and Almaviva's wealth prompts Figaro to come up with a particularly ingenious and well thought out plan. An army regiment is due to arrive that afternoon and, by claiming to be a soldier who has been billeted to Rosina's house, Almaviva will be able to meet his loved one. Rosina is preparing to make contact with her secret admirer. She has already written him a note and is now wondering how to make sure he receives it. Figaro enters the room and wastes no time in telling Rosina that his "cousin Lindoro" (in fact, Almaviva) is deeply in love with her. He stops talking when the eternally suspicious Bartolo comes in to check that the house is safe against intruders. A regular guest, Don Basilio, a music master, incorrigible swindler and a friend of Bartolo's, announces that Count Almaviva is in town and must be got out of the way, even if it proves necessary to resort to such a base method as slander.

Figaro and Rosina have overheard the entire conversation. They discuss the arrangements for the meeting with "Lindoro", whom the barber says he will shortly try to smuggle into the house; all he needs is a note (which, of course, Rosina has already written) to encourage him. A few minutes later, realising that the increasingly jealous Bartolo has returned, Figaro leaves. There is a thunderous knocking at the door and Almaviva, disguised as a drunken soldier, comes

in and demands lodging. Bartolo pleads exemption from billeting and chaos breaks out. “Lindoro” takes advantage of the situation to slip Rosina a note, but is spotted by her guardian, who protests vehemently. There follows a brouhaha which only the arrival of the police brings to a halt. Much to everyone’s astonishment, however, the police officer not only fails to arrest the soldier but actually salutes him.

Act II

Keen to learn more about the soldier, Bartolo has visited the regiment’s headquarters, where no trace of him can be found. Almaviva appears at the door, now disguised as a cleric. Pretending to be Don Alonso, a pupil of Basilio’s, he says that he will be giving Rosina her regular singing lesson today because Basilio is ill. To allay Bartolo’s suspicions, he shows him Rosina’s note, which has apparently fallen into his hands by pure chance. His reason for doing so –he says– is to persuade Rosina that her lover is unfaithful. The lesson begins and, with the aid of Figaro (who has an appointment to shave Bartolo and who manages to procure the key to Rosina’s room), the young couple are at last able to talk freely.

Everything seems to be turning out well when, much to Bartolo’s surprise and Figaro’s annoyance, Basilio appears. However, after bribing Basilio with a bag full of money, the Count spins a plausible tale and manages to persuade Bartolo that Basilio’s presence might jeopardise their chances of convincing Rosina of her suitor’s unfaithfulness. Somewhat bewildered, the music master leaves, but the lovers are still unable to enjoy a moment of peace. They have only just had time to make plans when a slip of the tongue causes Bartolo to realise that Don Alonso and the soldier of that morning, whom he believes to be his rival’s friend, are one and the same. Once again, Almaviva has no choice but to flee.

Night has fallen and Seville is in the grip of a big storm. Figaro and the Count brave the weather and arrive at their appointment on time, only to find a furious Rosina waiting for them. According to her guardian, “Lindoro” is planning to kidnap her and deliver her into the hands of Count Almaviva. Rosina, never suspecting the double identity of “Lindoro”, is outraged, but the misunderstanding is quickly cleared up and the two lovers, taking advantage of the presence of Basilio and a notary (whom Bartolo, anxious to marry his ward as quickly as possible, has summoned), draft their marriage contract. At that moment, Bartolo enters with some police officers. Once the true facts emerge, the old man has no choice but to accept that he has been beaten by his rival, Count Almaviva. ●



Luis Gago

He is an editor and music critic for El País and co-director of the Chamber Music Festival of the Beethoven-Haus in Bonn. He usually prepares the subtitles in Spanish for the Royal Opera House, the English National Opera and the Digital Concert Hall of the Berlin Philharmonic Orchestra.

Berria
Nuevo
New



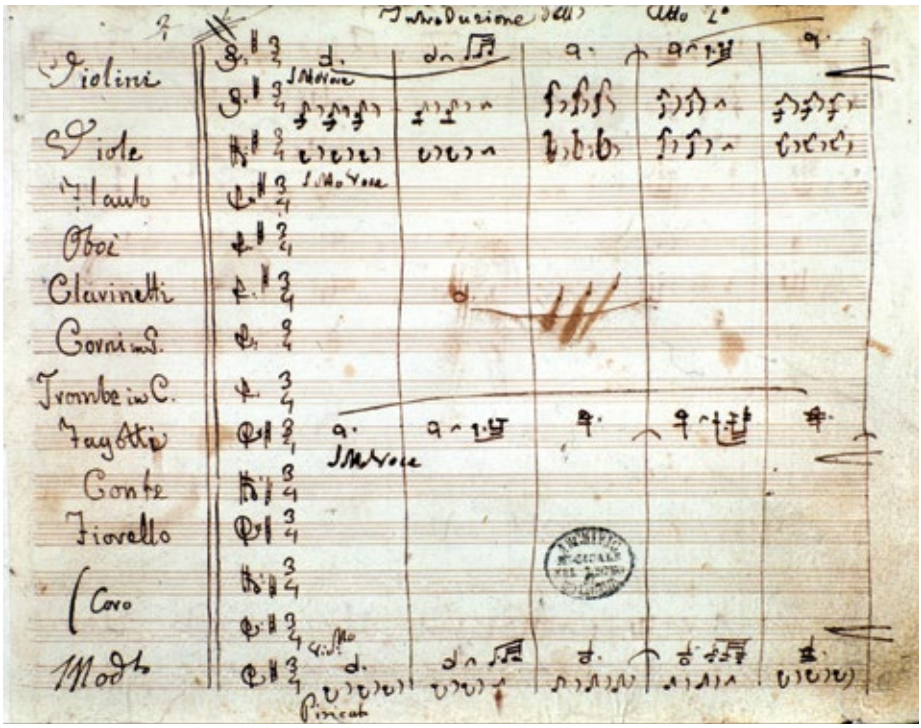
La ampliación de Norman Foster y Luis María Uriarte es ya una realidad. Un museo. Tres arquitecturas. Todas las historias del arte.

Norman Foster eta Luis María Uriarteren handitze-proiektua errealitate bihurtu da dagoeneko. Museo bat. Hiru arkitektura. Artearen historia guztiak.

La obra maestra cómica de Gioachino Rossini



Algunos recordamos aún un mundo en el que se percibía que era necesario rescatar a Rossini de la imagen popular según la cual era "nada más" que el compositor de *Il barbiere di Siviglia*. Esa necesidad percibida tenía unos sólidos fundamentos: aunque durante su vida Rossini había llegado a convertirse en el compositor más famoso de Europa, autor de unas cuarenta óperas en diversos géneros, alrededor de un siglo después de su muerte (1868) su fama quedó ligada en buena medida a sus obras cómicas y, sobre todo, a *Il barbiere di Siviglia*. De hecho, *Il barbiere* era la única ópera de Rossini que había conseguido mantenerse de forma ininterrumpida en el repertorio desde su estreno (Roma, 1816), mientras que la mayoría de las obras del compositor habían desaparecido, en mayor o menor medida, de los teatros de ópera. La segunda mitad del siglo XX fue testigo de la aparición gradual de lo que suele denominarse el "Renacimiento de Rossini": una reevaluación exhaustiva del conjunto de la producción del compositor. Esa reevaluación ha requerido una serie de iniciativas interrelacionadas. La primera consistió en la preparación de ediciones críticas de las partituras de todas sus composiciones, preparadas a partir de fuentes primarias (comenzando con sus manuscritos autógrafos, si es que se encontraban disponibles). Esta empresa académica, que comenzó a finales de



Partitura autógrafa de la introducción instrumental del segundo acto de *Il barbiere di Siviglia*

los años sesenta –es decir, en torno al centenario de la muerte del compositor de Pesaro–, sigue aún su curso; ha generado mucha información novedosa sobre los contextos en que trabajó el compositor y sobre sus prácticas compositivas, y se ha visto jalonada por algunos hitos espectaculares, como la recuperación de la partitura autógrafa de una obra que se consideraba perdida (la monumental *Viaggio a Reims*, nacida en la madurez operística de Rossini). La segunda iniciativa fue, por supuesto, la de llevar a escena sus óperas tomando como base todas estas partituras recién editadas. La edición de las partituras y la representación de las óperas, unidas al trabajo de carácter más amplio que llevan a cabo los historiadores de la música, contribuyeron a conformar una imagen mucho más completa y matizada de Rossini. Uno de sus efectos más relevantes es que ahora comprendemos mucho mejor el importante papel que desempeñaron las *opere serie* de Rossini (las óperas serias y heroicas, en contraposición a las *opere buffe*, las cómicas), no sólo dentro de su catálogo, sino también en la evolución de la ópera del siglo XIX en general. Así, en las últimas décadas, los teatros de ópera de todo el mundo han ido representando cada vez con mayor frecuencia no sólo sus óperas cómicas (como *Il turco in Italia*, *La Cenerentola* y, por supuesto, *Il barbiere di Siviglia*), sino también las serias (como *Ermione, La donna del lago* y *Semiramide*).

Contexto, génesis, historia

El joven compositor que presentó *Il barbiere di Siviglia* al público romano en 1816 era ya una estrella internacional. Tras haber realizado su debut operístico a los dieciocho años, en 1813 –el año en el que cumplió veintiuno– ya había cosechado dos éxitos por toda Europa con la ópera heroica *Tancredi* y la ópera cómica *L'Italiana in Algeri*. En junio de 1815, Rossini se trasladó a Nápoles, donde iba a convertirse en el director musical de todos los teatros reales, entre los cuales se encontraba el grandioso Teatro San Carlo, posiblemente el principal teatro de ópera de Europa en aquel momento.

Entre finales de octubre y principios de noviembre de ese mismo año, con el permiso de sus patronos napolitanos, Rossini viajó a Roma, que era entonces la capital de los Estados Pontificios. Para los teatros romanos, además de supervisar las reposiciones escénicas de sus óperas anteriores, compondría expresamente dos nuevas obras. La primera, encargada por el Teatro Valle, fue *Torvaldo e Dorliska*, una *opera semiseria* que se estrenó el 26 de diciembre de 1815. (El día después de Navidad marcaba el comienzo oficial del Carnaval y solía ser la fecha en la que muchos teatros italianos inauguraban su temporada de ópera de Carnaval, la más importante del año.) La segunda ópera de nuevo cuño sería nuestro *Barbiere di Siviglia*.

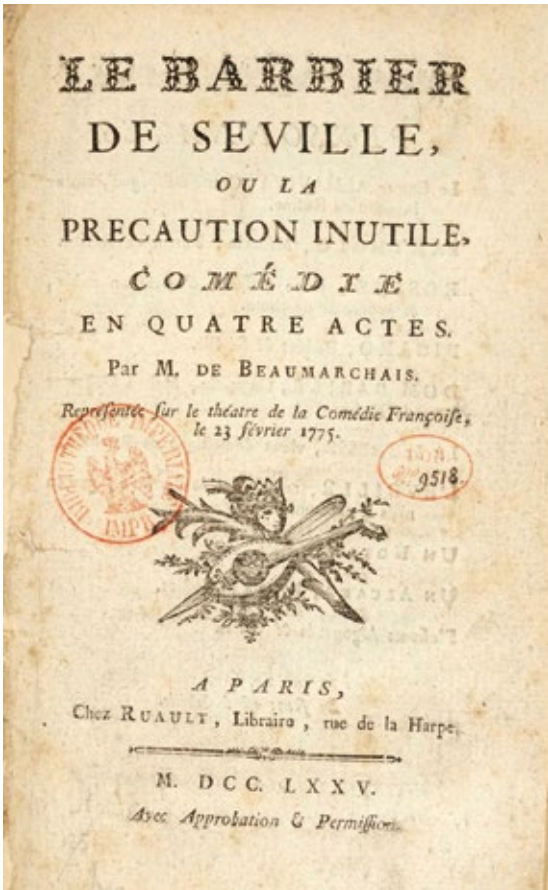
El mismo 26 de diciembre en que se presentó *Torvaldo e Dorliska* ante el público del Teatro Valle, Rossini firmó un contrato con el propietario y empresario del "Nobil Teatro di Torre Argentina", el duque Francesco Sforza Cesarini. (El Teatro Argentina, inaugurado en 1732, sigue en pie y funciona aún como teatro en el centro de Roma.) Según este contrato, Rossini compondría una nueva ópera, para la que recibiría a principios

de enero el libreto (sobre un tema aún no especificado); la ópera se estrenaría en febrero; y, como era una práctica habitual en aquella época, el compositor se comprometió a ocuparse él mismo de los ensayos de la ópera, así como a dirigirla desde el teclado en sus tres primeras representaciones.

La vertiginosa velocidad con que se compuso, ensayó y representó *Il barbiere di Siviglia* en su estreno nos parece extraordinaria (y en muchos sentidos lo es). Sin embargo, dicha velocidad se encuentra en consonancia en gran medida con la celeridad habitual con que se producían las óperas italianas en aquel momento histórico; lo cual no significa que esta rapidez no pusiera las cosas muy difíciles a todas las personas implicadas, quizás especialmente a los empresarios que gestionaban las temporadas y a quienes se imputaría la responsabilidad de cualquier problema o fracaso. En el caso de *Il barbiere*, así lo atestiguan las cartas cada vez más angustiadas del empresario Francesco Sforza Cesarini, quien se quejó de los plazos imposibles de la temporada teatral y de las graves consecuencias que estos provocaban en su salud. Merece la pena citar uno de estos escritos, por razones que enseguida quedarán claras. El 9 de enero de 1816, Sforza Cesarini escribió a monseñor Mauri, secretario de Estado sustituto del Vaticano:

> *Io faccio una vita da fare il sangue dalla bocca, perché tento quasi un impossibile ed è una vita tale che non la farò più in vita mia. S. E. capirà bene cosa vuol dire porre sù una musica di due atti in otto giorni. Sono cose che non si comprendono se non da chi sta dentro...*
>
> Llevo una vida que haría sangrar a cualquiera por la boca, porque estoy intentando casi un imposible, y es una vida tal que no volveré a llevarla más mientras viva. Su Excelencia comprenderá bien lo que significa llevar a escena una ópera en dos actos en ocho días [se trataba de una reposición de *L'Italiana in Algeri* de Rossini, compuesta originalmente para Venecia en 1813]. Son cosas que no puede comprender salvo quien vive todo esto desde dentro...

Aunque la velocidad vertiginosa a la que tuvo que realizarse la producción distaba mucho de ser inusual, merece la pena señalar que la génesis de *Il barbiere* se vio dificultada aún más por algunos acontecimientos imprevistos. En primer lugar, a mediados de enero se rechazó el tema propuesto por el poeta Jacopo Ferretti, que había sido el elegido


LE BARBIER
DE SEVILLE,
OU LA
PRECAUTION INUTILE,
COMÉDIE
EN QUATRE ACTES.
Par M. DE BEAUMARCHAIS.
Représentée sur le théâtre de la Comédie Françoise, le 23 février 1775.
9518
A PARIS,
Chez RUAULT, Libraire, rue de la Harpe.
M. DCC. LXXV.
Avec Approbation & Permission.

inicialmente para escribir el libreto. Ferretti quedó al margen del proyecto (aunque un año más tarde proporcionaría a Rossini el delicioso libreto de *La Cenerentola*) y fue sustituido por otro libretista romano, Cesare Sterbini. En segundo lugar, el 16 de febrero, tan solo unos días antes de la fecha prevista para el estreno, el empresario del teatro, Sforza Cesarini, falleció repentinamente a la edad de cuarenta y cuatro años, lo que demuestra que sus desesperadas advertencias sobre las presiones de la temporada y el impacto que estas tenían en su salud estaban muy lejos de ser exageradas.

El 17 de enero de 1816, Sterbini redactó un argumento de una página para la ópera, que iba a basarse ahora claramente en la comedia de Beaumarchais *Le barbier de Séville* (estrenada en 1775). (Se trata de la primera obra de la trilogía de Figaro de Beaumarchais; la segunda sería *Le mariage de Figaro*, en la que se basó Mozart para componer *Le nozze di Figaro* en 1786.) En ese mismo contexto, Sterbini también se comprometió por escrito a entregar el primer acto del libreto antes del 25 de enero, y el segundo (y último) acto antes del 29 de ese mismo mes. Para poder entregar el libreto completo en doce días, el poeta tendría que trabajar *"a tutta furia giorno e notte"* ("frenéticamente día y noche", según sus propias palabras, escritas en una carta posterior). La estructura de *Il barbiere di Siviglia,* tal y como se esboza en este argumento, se parece mucho en general a la de la ópera tal y como quedaría terminada unas semanas



El Teatro Argentina de Roma con su aspecto actual

más tarde: muchísimo en realidad, teniendo en cuenta lo temprano que es este documento (ya que es anterior evidentemente a la redacción de cualquier palabra del libreto, no digamos ya de una sola nota de la partitura de Rossini).

A partir de los datos con que contamos, podemos deducir este probable calendario para los meses de enero y febrero de 1816:

25 de enero: Sterbini entrega el primer acto del libreto; Rossini comienza a componer;
29 de enero: Sterbini entrega el segundo acto del libreto;
6 de febrero: Rossini termina la composición del primer acto;
7 de febrero: comienzan los ensayos;
20 o 21 de febrero: estreno de la ópera (tan solo pocos días antes del vigésimo cuarto cumpleaños de Rossini).

Así pues, toda la ópera se compuso, se ensayó y se estrenó en menos de un mes. Este calendario tan comprimido fue posible gracias a una serie de tácticas muy consolidadas. Cuando leemos que Rossini terminó el primer acto de la ópera el 6 de febrero (de tal modo que los ensayos pudieran comenzar el día siguiente), podríamos suponer que debió de escribir, en diez o doce días, la totalidad del acto tal y como lo conocemos. Pero es improbable que fuera así. En primer lugar, lo que es posible que hubiera terminado para esa fecha, tal y como era la práctica habitual en aquella época, era lo que llamamos una "partitura en esqueleto": esta contenía todas las partes vocales (incluidas la totalidad de las palabras que habían de cantarse), una línea de bajo (más o menos lo que tocarían más tarde los violonchelos y los contrabajos de la orquesta) y únicamente unas pocas indicaciones sobre las demás partes instrumentales (que, por lo demás, se dejarían en blanco en esta fase inicial). A partir de esta partitura en esqueleto, los copistas elaboraban las *particelle* ("pequeñas partes") para los cantantes, lo que les permitía empezar a estudiar y ensayar el primer acto con la ayuda de alguien al teclado, mientras que el compositor completaba la partitura en esqueleto del segundo acto. Únicamente después de que la partitura en esqueleto de toda la ópera estuviera lista (y copiada), el compositor volvía hacia atrás y completaba toda la escritura orquestal que faltaba. Esta técnica de comenzar escribiendo toda la ópera en formato de partitura en esqueleto era lo habitual, y así puede comprobarse en los manuscritos autógrafos de muchos compositores de los siglos XVIII y XIX, desde Handel hasta Verdi. (Debería señalarse, por cierto, que a pesar de todas las prisas y del aparente caos del proceso, la partitura autógrafa completa de Rossini para *Il barbiere di Siviglia*, conservada en el Civico Museo Bibliografico Musicale de Bolonia, es un documento sorprendentemente legible.) La *Sinfonia* –es decir, la obertura orquestal– solía ser la última pieza que se componía, ya que era la única que no requería que nadie la aprendiera de memoria (puesto que no incluía a ningún cantante). En segundo lugar, siguiendo de nuevo una práctica habitual, Rossini delegó en compositores asistentes la tarea de escribir la música para los recitativos simples (o *secco*) de la ópera, es decir, los recitativos acompañados únicamente por un "grupo de continuo" (un instrumento de teclado como el clave o el fortepiano y

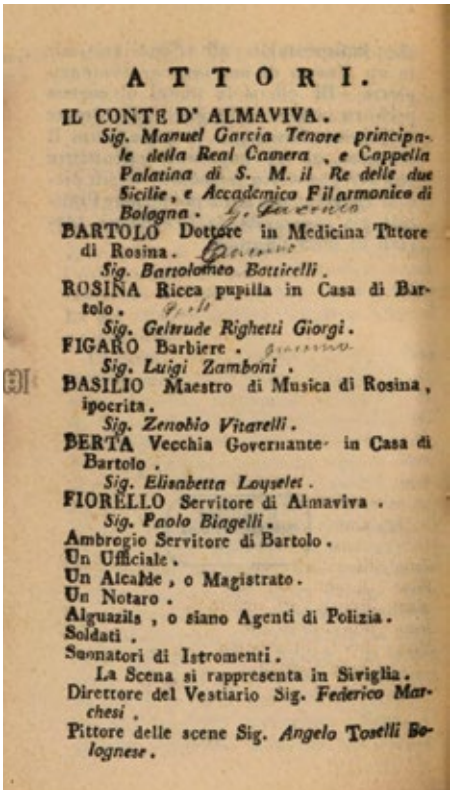
un instrumento de cuerda grave como el violonchelo o el contrabajo); esta práctica de delegar se consideraba aceptable, ya que estos pasajes se componían en gran medida valiéndose de fórmulas convencionales y tenían, por tanto, escasa importancia musical. En tercer lugar, tanto en este caso como en otros, Rossini recurrió a una serie de "autopréstamos", es decir, que recicló música de óperas suyas anteriores que no se habían oído en la misma ciudad (en este caso, Roma). La obertura que hoy asociamos con tanta fuerza con *Il barbiere di Siviglia* es uno de esos casos: Rossini la había compuesto originalmente para una *opera seria,* en concreto *Aureliano in Palmira*, escrita para Milán (Teatro alla Scala, 1813), y ya la había reutilizado en su reciente *Elisabetta regina d'Inghilterra* para Nápoles (Teatro San Carlo, 1815). Repárese, una vez más, en el crucial elemento geográfico: el público romano aún no había escuchado esta *Sinfonia*. Repárese también en que Rossini tomó prestada para *Il barbiere*, una ópera cómica, una obertura compuesta anteriormente para *Aureliano* y ya reciclada para *Elisabetta,* que son, en ambos casos, *opere serie*: esto sugiere una relativa indiferencia de la obertura con respecto al género de la ópera a la que se halla vinculada, lo cual puede ser cierto en este caso concreto, pero decididamente no en otros. (En las



ALMAVIVA
O SIA
L' INUTILE PRECAUZIONE
COMMEDIA
DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS
Di nuovo interamente versificata, e ridotta ad uso dell'odierno teatro Musicale Italiano
DA CESARE STERBINI ROMANO
DA RAPPRESENTARSI
NEL NOBIL TEATRO
DI TORRE ARGENTINA
NEL CARNEVALE DELL' ANNO 1816.
Con Musica del Maestro
GIOACCHINO ROSSINI.

ROMA
Nella Stamperia di Crispino Puccinelli presso S. Andrea della Valle.

Con licenza de' Superiori.

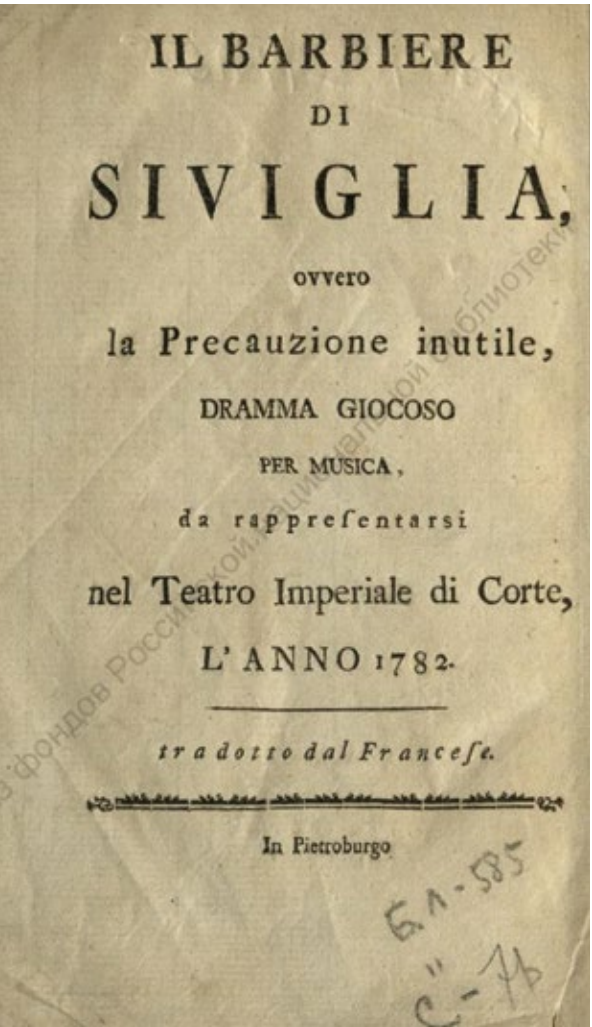


ATTORI.

IL CONTE D' ALMAVIVA.
Sig. Manuel Garcia Tenore principale della Real Camera, e Cappella Palatina di S. M. il Re delle due Sicilie, e Accademico Filarmonico di Bologna.
BARTOLO Dottore in Medicina Tittore di Rosina.
Sig. Bartolomeo Botticelli.
ROSINA Ricca pupilla in Casa di Bartolo.
Sig. Geltrude Righetti Giorgi.
FIGARO Barbiere.
Sig. Luigi Zamboni.
BASILIO Maestro di Musica di Rosina, ipocrita.
Sig. Zenobio Vitarelli.
BERTA Vecchia Governante in Casa di Bartolo.
Sig. Elisabetta Loyselet.
FIORELLO Servitore di Almaviva.
Sig. Paolo Biagelli.
Ambrogio Servitore di Bartolo.
Un Ufficiale.
Un Alcalde, o Magistrato.
Un Notaro.
Alguazils, o siano Agenti di Polizia.
Soldati.
Suonatori di Istromenti.
La Scena si rappresenta in Siviglia.
Direttore del Vestiario Sig. *Federico Marchesi*.
Pittore delle scene Sig. *Angelo Toselli Bolognese*.

Cubierta y relación de cantantes (con Manuel García como el Conde de Almaviva) del libreto impreso para el estreno de *Il barbiere di Siviglia,* aún con el título de *Almaviva o sia L'inutile precauzione*

opere serie que Rossini compuso para Nápoles –muy posiblemente sus óperas más innovadoras–, las oberturas muestran diversos grados de integración con el resto de las respectivas obras, a menudo hasta tal punto que la idea de separarlas de sus óperas, o de reutilizarlas en contextos diferentes, resulta sencillamente impensable.) La obertura es, sin embargo, la única pieza completa de *Il barbiere di Siviglia* que Rossini tomó en su totalidad de una ópera anterior: otros ejemplos de "autopréstamo" en *Il barbiere* consisten en elementos melódicos que Rossini no copiaba sin más, sino que los reelaboraba de acuerdo con sus nuevos contextos dramáticos y musicales.


IL BARBIERE
DI
SIVIGLIA,
OVVERO
la Precauzione inutile,
DRAMMA GIOCOSO
PER MUSICA,
da rappresentarsi
nel Teatro Imperiale di Corte,
L'ANNO 1782.
tradotto dal Francese.
In Pietroburgo

La ópera se estrenó inicialmente con el título *Almaviva o sia L'inutile precauzione* (Almaviva, o La precaución inútil), un título diferente del que se utilizó poco después y que ha sido el habitual desde entonces (*Il barbiere di Siviglia*). La decisión de utilizar el título *Almaviva* en lugar de *Il barbiere* se ha interpretado a menudo como un gesto de respeto hacia el célebre compositor de ópera Giovanni Paisiello, entonces un anciano que aún estaba vivo (fallecería en junio de ese mismo año, 1816) y cuyo *Barbiere di Siviglia* (1782) había disfrutado de un gran éxito en Europa durante varias décadas. Una hipótesis más reciente (y fascinante) fue formulada por el musicólogo italiano Saverio Lamacchia, quien considera que el título de duración efímera *Almaviva o sia L'inutile precauzione* es un homenaje a Manuel García padre, el famosísimo tenor español que Rossini había importado de Nápoles a Roma para encarnar al conde Almaviva: el título presenta a Almaviva (en vez de al barbero Figaro) como el protagonista de la ópera. (García también había interpretado, por cierto, el papel del conde Almaviva en una reposición de *Le nozze di Figaro* de Mozart en Madrid en 1802.) Esa hipótesis se ve reforzada por la decisión de Sterbini y Rossini de incluir, hacia el final de la ópera, una gran aria para el conde ("Cessa di più resistere"), que exigía tal despliegue de bravura vocal que a menudo se omitió en las producciones posteriores de *Il barbiere* (aunque sí que podrá escucharse en estas representaciones de ABAO Bilbao Opera).

Cubierta del libreto del estreno en San Petersburgo de *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello

Il barbiere di Siviglia, una de las obras de mayor éxito de toda la historia de la ópera, fue abucheada de forma notoria en la tarde de su estreno en el Teatro Argentina. Los abucheos y las interrupciones –debidas en gran parte, al parecer, a una claque adversa de un coliseo rival, el Teatro Valle– no preocuparon a Rossini: según el relato de la contralto Geltrude Righetti-Giorgi, que interpretó el papel de Rosina en aquella primera producción de la ópera, el compositor *"se ne stava impavido al suo cembalo, e pareva dicesse: Perdona, o Apollo, a questi Signori, che non sanno ciò che facciano"* ("permaneció sentado imperturbable ante su clave, y parecía decir: «Perdona, oh Apolo, a estas personas, porque no saben lo que están haciendo»").

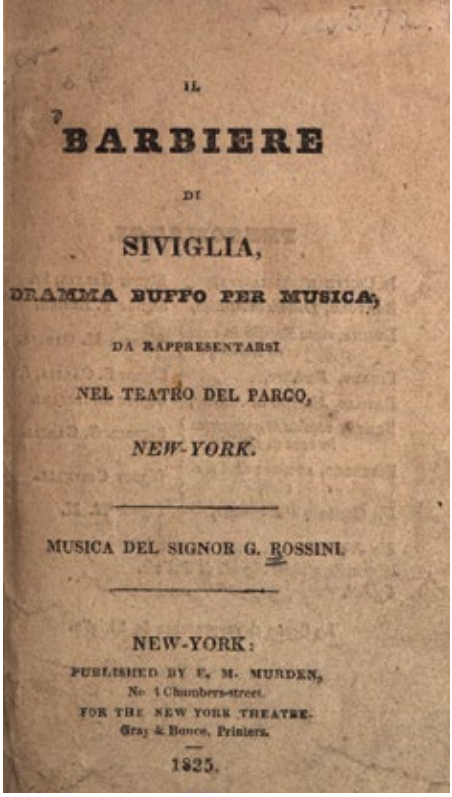
Al día siguiente del estreno, en una carta que escribió a su madre, Rossini le informó sobre el fiasco, pero se mostró convencido de la calidad de su música y de que seguía confiando en su éxito inminente. Y, efectivamente, tenía razón. Después de la última representación de la temporada (27 de febrero), pudo escribir, de nuevo a su madre, que, en todas las representaciones posteriores a la del estreno, *Il barbiere di Siviglia* había sido aclamada *"con un fanatismo indicibile"* ("con un fanatismo indecible") y con *"applausi di un genere tutto nuovo e che mi fece piangere di soddisfazione"* ("aplausos de un tipo completamente nuevo y que me hicieron llorar de satisfacción"). Y añadió: *"il mio Barbiere di Siviglia è un capo d'opera"* ("Mi *Barbiere di Siviglia* es una obra maestra"), una opinión con la que coincidió Geltrude Righetti-Giorgi en una carta. Esta evolución positiva se ve confirmada por las crónicas aparecidas en la prensa romana. En la revista *Biblioteca teatrale* leemos que *"nella seconda sera l'opera resuscitò, e fu un vero miracolo"* ("en su segunda noche, la ópera resucitó, y fue un auténtico milagro". Según una crónica posterior aparecida en el *Diario di Roma* (13 de marzo de 1816), *Il barbiere di Siviglia*

> *destò tale entusiasmo che risuonava il teatro degli evviva per il Sig. Maestro Rossini. Il popolo volle più volte vederlo sul palcoscenico, e fu persino accompagnato con le torcie dal teatro fino alla di lui abitazione.*
>
> despertó tal entusiasmo que el teatro resonaba con vivas para el Sr. Maestro Rossini. El pueblo quiso verlo varias veces sobre el escenario, y fue incluso acompañado con las antorchas desde el teatro hasta su alojamiento.

Il barbiere di Siviglia no tardó en convertirse en una de las obras más representadas y queridas del repertorio operístico, tal como sigue siendo el caso hasta el día de hoy.



Manuel García, el primer Almaviva en el estreno romano, caracterizado como Otello para la ópera homónima de Rossini



IL

BARBIERE

DI

SIVIGLIA,

DRAMMA BUFFO PER MUSICA,

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DEL PARCO,

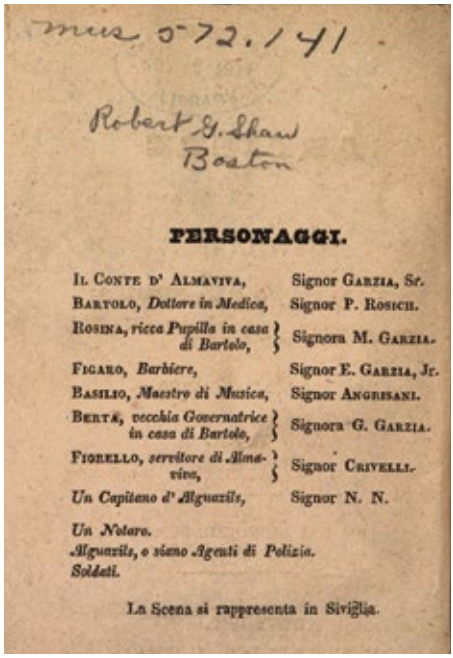
NEW-YORK.

MUSICA DEL SIGNOR G. ROSSINI.

NEW-YORK:

PUBLISHED BY E. M. MURDEN,
No. 4 Chambers-street.
FOR THE NEW YORK THEATRE.
Gray & Bunce, Printers.

1825.



mus 0-72.141

Robert G. Shaw
Boston

PERSONAGGI.

Il Conte d' Almaviva,	Signor Garzia, Sr.
Bartolo, *Dottore in Medica,*	Signor P. Rosich.
Rosina, *ricca Pupilla in casa di Bartolo,*	Signora M. Garzia.
Figaro, *Barbiere,*	Signor E. Garzia, Jr.
Basilio, *Maestro di Musica,*	Signor Angrisani.
Berta, *vecchia Governatrice in casa di Bartolo,*	Signora G. Garzia.
Fiorello, *servitore di Almaviva,*	Signor Crivelli.
Un Capitano d' Alguazils,	Signor N. N.

Un Notaro.
Alguazils, e siano Agenti di Polizia.
Soldati.

La Scena si rappresenta in Siviglia.

Libreto del estreno de *Il barbiere di Siviglia* en Nueva York en 1825, con Manuel García y dos de sus hijos en los papeles protagonistas

Drama y música

El componente de sátira sociopolítica que se hallaba presente originalmente en la comedia de Beaumarchais *Le barbier de Séville* queda atenuado por Sterbini y Rossini en *Il barbiere di Siviglia*. Por otra parte, la ópera presenta, y lleva a la perfección, una serie de elementos característicos de la *opera buffa* italiana de finales del siglo XVIII y principios del XIX, entre ellos el papel que desempeñan en la trama la intriga, la bufonería y los disfraces, así como algunos arquetipos muy reconocibles en los personajes. Bartolo es el viejo que finalmente es engañado; Rosina, la joven que es tanto ingeniosa como descarada; el conde Almaviva (disfrazado como Lindoro), el joven amante; y Figaro, el hombre orquesta o, mejor dicho, tal como él mismo se autodenomina, el "factótum".

Además, *Il barbiere* de Rossini ofrece una buena muestra de la variedad de estilos vocales que caracterizaban a la *opera buffa* en aquel momento histórico. Fundamentales para el género eran, por supuesto, las maneras que como mejor se encuentran representadas en esta obra es en el personaje de Don Bartolo: mientras que, en términos generales, el adjetivo italiano "*buffo*" significaba entonces (al igual que hoy) "gracioso", "ingenioso", "divertido" –de ahí que la ópera cómica se denominara *opera buffa*–, el término tenía un sentido más específico. Utilizado como sustantivo masculino, "*buffo*" hacía referencia a una categoría determinada de actor-cantante: un cierto tipo de "*basso buffo*" (aunque, en términos actuales, se trataba más bien de un barítono que de un bajo) que tenía grandes dotes como actor

cómico y que, como cantante, encajaba en un determinado estilo vocal. Lo más característico de ese estilo sería lo que hoy se llama en inglés *buffo patter*: una técnica que muestra la capacidad de pronunciar a la máxima velocidad muchas sílabas del texto (asociadas con otras tantas notas). Esta tradición había comenzado mucho antes de Rossini: un ejemplo muy conocido lo encontramos en *Le nozze di Figaro* de Mozart, donde el mismo personaje de Bartolo, en su aria *"La vendetta"*, tiene una sección en la que canta muy rápidamente el texto *"Se tutto il codice dovessi volgere"*, etc. ("Si tuviera que revisar todo el código", etc.). El Bartolo de Rossini va aún más allá en su aria *"A un dottor della mia sorte"*: el *Allegro vivace "Signorina un'altra volta / quando Bartolo andrà fuori"* ("Señorita, la próxima vez, / cuando Bartolo salga") exige una plasmación sonora tan vertiginosa de palabras y notas que el aria solía recortarse y sustituirse en las producciones de *Il barbiere* posteriores a la del estreno. En el extremo opuesto del espectro encontramos el estilo vocal conocido como "coloratura". Si el "*buffo patter*" tiende hacia un canto silábico (una nota musical por cada sílaba del texto), la técnica de la *coloratura* comporta casi lo contrario: las sílabas individuales se prolongan cantando cada una de ellas con muchísimas notas (basta pensar en la Reina de la Noche, en *Die Zauberflöte* de Mozart). Aunque ese tipo de escritura vocal estuvo asociada inicialmente con la ópera seria y con los personajes aristocráticos, poco a poco fue penetrando también en la *opera buffa*. Durante un tiempo siguió siendo más bien patrimonio exclusivo de las *parti serie* (los "papeles serios", en gran medida personajes de un tipo más aristocrático). En el caso de Rossini, este estilo virtuosístico puede tener un carácter más general y abstracto, y la *coloratura* suele ser esencial para la melodía (más que decorativa), ya que la primera constituye la esencia misma de la escritura vocal. Sin embargo, incluso en *Il barbiere di Siviglia* la *coloratura* sigue siendo principalmente el territorio de los dos amantes, el conde Almaviva y Rosina, la futura condesa.
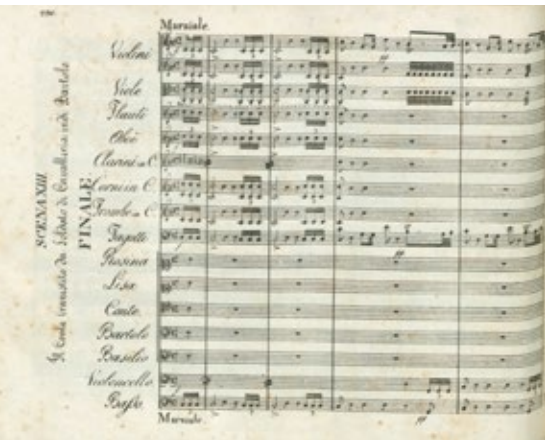
Il barbiere di Siviglia muestra, desde que se levanta el telón hasta que cae, una profusión casi infinita de inventiva puramente musical (lo que Verdi elogiaría más tarde como la *"abbondanza di vere idee musicali"* ["abundancia de verdaderas ideas musicales"] de la ópera). Pero *Il barbiere* es también un milagro de perfección en términos de dramaturgia musical, algo que resulta evidente tanto en el modo inmaculado en que va avanzando como en la interacción entre el drama y las formas musicales establecidas. Un buen ejemplo de ello es el del *Finale Primo*, el largo número musical, dividido en varias secciones, que pone fin al primer



acto de la ópera. Este tipo de número operístico ya venía utilizándose desde hacía tiempo: tras surgir en la *opera buffa* a mediados del siglo XVIII, se había convertido en un elemento habitual del género en la década de 1760, y en la de 1780 podía ya dar lugar a un número de proporciones enormes. Así lo demuestran algunos de los finales de las *opere buffe* que Mozart compuso a partir de los libretos de Lorenzo Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, que contiene uno de los ejemplos más célebres de *Finale Primo*, que se vio seguida de *Don Giovanni* y *Così fan tutte*). De hecho, la descripción más conocida de este tipo de pieza la proporcionó –con más de un toque de ironía– el propio Da Ponte:

> *Questo finale, che deve essere per altro intimamente connesso col rimanente dell'opera, è una spezie di commediola o di picciol dramma da sé, e richiede un novello intreccio ed un interesse straordinario. In questo principalmente deve brillare il genio del maestro di cappella, la forza de' cantanti, il più grande effetto del dramma. Il recitativo n'è escluso, si canta tutto, e trovar vi si deve ogni genere di canto: l'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo, con cui quasi sempre il suddetto finale si chiude; il che in voce musico-tecnica si chiama la 'chiusa' oppure la 'stretta' ...*
>
> *In questo finale devono per teatrale dogma comparir in scena tutti i cantanti, se fosser trecento, a uno, a due, a tre, a sei, a dieci, a sessanta, per cantarvi de' soli, de' duetti, de' terzetti, de' sestetti, de' sessantetti; e, se l'intreccio del dramma nol permette, bisogna che il poeta trovi la strada di farselo permettere, a dispetto del criterio, della ragione e di tutti gli Aristotili della terra; e, se trovasi poi che va male, tanto peggio per lui.*
>
> Este *finale,* que debe estar íntimamente conectado con el resto de la ópera, es una especie de pequeña comedia o de pequeño drama en sí mismo, y requiere una trama novedosa y un interés extraordinario. En él debe brillar principalmente el genio del compositor, la capacidad de los cantantes y el más grande efecto del drama. El recitativo queda excluido de él, todo se canta, y deben encontrar cabida en él todos los estilos de canto: el *adagio,* el *allegro,* el *andante,* el *amabile,* el *armonioso,* el *strepitoso,* el *arcistrepitoso,* el *strepitosissimo,* con el cual se cierra casi siempre el susodicho final; que en la jerga técnica de los músicos se llama la *chiusa* o también la *stretta*...
>
> En este *finale* deben aparecer en el escenario por dogma todos los cantantes, aunque fueran trescientos, a uno, a dos, a tres, a seis, a diez, a sesenta, para cantar solos, dúos, tríos, sextetos, sesentetos; y si la trama de la obra no lo permite, es necesario que el poeta encuentre alguna forma de hacer que se lo permita, a despecho del criterio, de la razón y de todos los Aristóteles de la tierra; y si luego se viera que la obra no funciona, tanto peor para él.

El *Finale Primo* de *Il barbiere di Siviglia* comienza con la entrada en escena de Lindoro/Conde Almaviva disfrazado de soldado borracho (*"¡Ehi, di casa!... buona gente!"*: "¡Eh, los de casa...! ¡Buena gente!"), y sigue la acción hasta la conclusión del acto, alrededor de veinte minutos más tarde. El final de acto es una de esas formas a través de las cuales Rossini influyó en los compositores de ópera italiana tanto de su propia generación como de las posteriores. El *Finale* del primer acto de *Il barbiere* presenta varias características de esa forma. Después de una serie de secciones poéticas y



Comienzo del *Finale Primo* en la partitura de *Il barbiere di Siviglia* editada en 1823

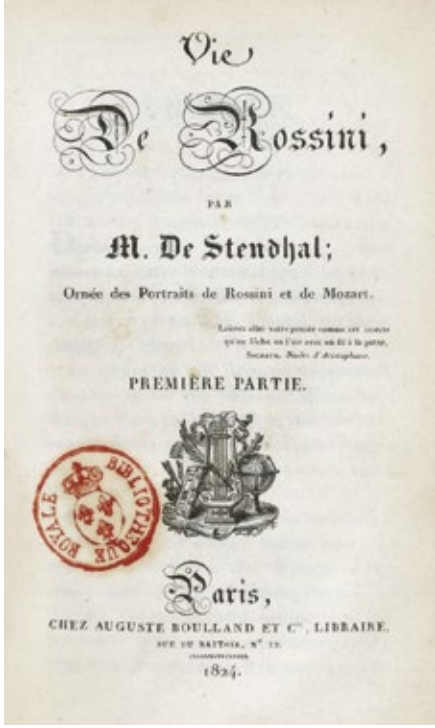
musicales diferentes, que siguen los giros y requiebros del drama, llegamos a un punto culminante de la acción: el "soldado borracho" está a punto de ser arrestado, pero muestra al agente de policía (y únicamente a él) un documento que revela su verdadera identidad como el conde Almaviva. El agente da un paso atrás respetuosamente, y este giro inesperado –e incomprensible para la mayoría de los personajes– desencadena la típica sección lenta que suele conocerse con el nombre de *concertato* (lo que significa que los distintos personajes cantan todos al mismo tiempo, pero sus partes vocales siguen siendo en gran medida independientes). Este *concertato* es muy rossiniano en al menos dos aspectos. El primero tiene que ver con el drama: el pasaje es una de esas típicas *scene di stupore* (escenas de asombro) en las que el tiempo queda suspendido como por arte de magia. El segundo es una cuestión de técnica musical, ya que –también de un modo muy característico– cada uno de los personajes expresa su asombro cantando sucesivamente un motivo musical similar: en este caso, se trata del motivo que comienza con las palabras *"Freddo/Fredda ed immobile come una statua"* ("Frío/Fría e inmóvil como una estatua"). Los musicólogos se refieren a la técnica de estos pasajes como un "pseudocanon" (aunque quizá deberían llamarlo "cuasicanon"). Un canon *estricto* implicaría que varias voces cantasen una melodía *idéntica*, con cada una de ellas comenzando a un cierto intervalo de tiempo, como sucede cuando cantamos "Frère Jacques". En estos momentos rossinianos, sin embargo, las distintas voces cantan una melodía *similar* (y no exactamente idéntica); el efecto, en cualquier caso, es el de una imitación entre las distintas voces, como en un pasaje *fugato* (semejante a una fuga). En el caso concreto de *"Freddo ed immobile"*, sin embargo, no son precisamente *todos* los personajes quienes comparten la melodía similar: Figaro, el "titiritero" de la historia, quien maneja los hilos de la acción, consigue mantenerse independiente de los demás tanto dramática como musicalmente. Él observa la acción congelada desde fuera y ofrece un comentario irónico sobre ella:

Guarda Don Bartolo! (ridendo)
Sembra una statua!
Ah ah dal ridere
sto per crepar.

¡Mira a Don Bartolo! *(riendo)*
¡Parece una estatua!
Ah, ah, voy a morirme
de tanto reírme.



Geltrude Righetti-Giorgi, la primera Rosina en el estreno de la ópera en 1816


Vie
De Rossini,
PAR
M. De Stendhal;
Ornée des Portraits de Rossini et de Mozart.
PREMIÈRE PARTIE.
BIBLIOTHEQUE ROYALE
Paris,
CHEZ AUGUSTE BOULLAND ET C^IE, LIBRAIRE,
1824.

Después de este pasaje lento en forma de *concertato* y una breve y agitada transición, el *Finale Primo* concluye con la convencional *stretta*, la sección que corona la pieza de manera bulliciosa al tiempo que no sucede nada realmente en el drama. Esta *stretta* presenta otra típica situación rossiniana: todos los personajes declaran que están perdiendo la cabeza repitiendo, de un modo casi robótico, el texto un tanto absurdo que comienza con las palabras *"Mi par d'esser con la testa / in un'orrida fucina"* ("Siento como si mi cabeza estuviera / en una horrible forja"). El pasaje, como muchos otros similares en Rossini, conduce a todos los personajes a una pérdida de su identidad individual: un estado de absoluta alienación o extrañamiento. Sus repeticiones mecánicas, cuasihipnóticas, privan gradualmente a las palabras de cualquier significado original, convirtiéndolas en puro material musical (al tiempo que transforman las voces en instrumentos musicales), tal y como se aprecia en los pasajes en *crescendo* sobre el texto *"Alternando questo e quello / pesantissimo martello"* ("Alternando este y aquel / martillo pesadísimo"). Pero el tratamiento de Rossini logra contener semejante locura dentro del marco de un mecanismo musical perfecto: es fácil comprender por qué un crítico de la época, el famoso escritor francés Stendhal, se refirió a este tipo de pasajes rossinianos como una *"folie organisée"* ("locura organizada"). En sus memorias de 1823, *Cenni d'una donna già cantante sopra il Maestro Rossini*, la contralto Righetti-Giorgi describiría este final como *"una composizione classica, di cui si onorerebbero i primi compositori del mondo"* ("una composición clásica, de la que se sentirían honrados los primeros compositores del mundo").

Una ópera sobre la ópera

Un aspecto interesante de *Il barbiere di Siviglia* es lo que hoy se denominaría su carácter "autorreferencial", es decir,



Caricatura del *castrato* Caffariello (Gaetano Majorano) de Anton Maria Zanetti

ese título. En el primer diálogo entre Don Bartolo y Rosina (Acto I, Escena 3), esta última menciona "el aria de *L'inutile precauzione*", explicando que se trata del título de una nueva ópera. Bartolo comenta con sarcasmo que probablemente se trate de otro "*dramma semiserio*", fruto del "gusto bárbaro" de un "siglo corrompido" *("Barbaro gusto! secolo corrotto!").* Este pasaje resulta interesante por varios motivos.

En primer lugar, como veremos en la escena posterior de la clase de canto de Rosina, los gustos de Don Bartolo en materia de ópera son bastante retrógrados: no le gusta la música del presente (ese siglo XIX que él considera corrupto) y recuerda con nostalgia la música del siglo pasado:

La musica a' miei tempi era altra cosa.
Ah! quando per esempio
cantava Caffariello...

En mis tiempos, la música era otra cosa.
¡Ah! Cuando, por ejemplo,
cantaba Caffariello...

(Acto II, Escena 3)

hasta qué punto la ópera se refiere, de manera más o menos explícita, bien específicamente a sí misma, bien, de manera más general, a los modos en que se desenvuelve la ópera. Huelga decir que la autorreferencialidad como recurso dista mucho de ser inusual en la comedia (ya sea hablada o cantada), donde se utiliza con frecuencia para conseguir un efecto cómico. Como ya se ha señalado, en su primera producción, la ópera no se titulaba *Il barbiere di Siviglia*, sino *L'inutil precauzione*, y en su libreto los personajes hacen diversas referencias a una ópera con

La referencia a un gran *castrato* del siglo XVIII –Gaetano Majorano, conocido con el seudónimo de Caffarelli o Caffariello (1710-1783)– se hace aquí para sugerir que los gustos musicales de Don Bartolo están lamentablemente trasnochados. Lo cual se ve luego confirmado por el banal minueto que comienza a cantar poco después (*"Quando mi sei vicina"*).

En segundo lugar, Bartolo hace una referencia desdeñosa al reciente género de *la opera semiseria*, que presenta como el epítome de la corrupción actual del gusto. La mayoría de los aficionados


TORVALDO
E
DORLISKA
DRAMMA SEMISERIO
DI CESARE STERBINI ROMANO
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO VALLE
Degl' Illustrissimi Signori Capranica
NEL CARNEVALE DELL' ANNO 181[illegible].
Con Musica del Maestro
GIOACCHINO ROSSINI.
ORIGINALE
ROMA
Nella Stamperia di Crispino Puccinelli
presso S. Andrea della Valle.
Con licenza de' Superiori.

a la ópera romanos no debieron de pasar por alto esta referencia irónica de Rossini y su libretista Cesare Sterbini, ya que la primera ópera compuesta por Rossini expresamente para Roma y estrenada allí unas tres semanas antes de *Il barbiere di Siviglia* es precisamente una *opera semiseria*, en concreto la ya citada *Torvaldo e Dorliska*, cuyo libreto (del propio Sterbini) lleva en la cubierta el subtítulo *"dramma semiserio"* (exactamente la misma expresión que en la frase despectiva de Don Bartolo).

Por último, esta es la primera de varias ocasiones en las que los personajes de la ópera *L'inutil precauzione* mencionan la ópera *L'inutil precauzione*. De manera especialmente llamativa, en su clase de canto del segundo acto con Almaviva/Lindoro –ahora disfrazado de profesor de música–, Rosina llega incluso a interpretar un aria de esa ópera, una



pieza a la que ella llama *"rondò"* (*"Contro un cor che accende amore"*). Todas estas referencias hacen temporalmente añicos la ilusión teatral (la convención según la cual asumimos que los personajes representados en el escenario y los espectadores del público habitan mundos diferentes), al tiempo que generan una serie de paradojas. ¿Cómo sabían, por ejemplo, los personajes de la primera producción de *L'inutil precauzione* de la existencia de una ópera titulada *L'inutil precauzione*? ¿Podían encontrarse dentro del mundo de la historia narrada y, al mismo tiempo, referirse a ella como si la observaran desde fuera? Se trata del mismo bucle lógico que el de la virtuosística litografía de Maurits C. Escher *Print Gallery* (1956): en ella se ve a un joven de pie dentro de un museo; el hombre contempla un cuadro colgado en la pared; el cuadro representa una ciudad que contiene el museo en el que vemos a ese mismo joven de pie.

De un modo similar, Rossini parece recurrir a efectos cómicos con algunas de las prácticas y convenciones musicales que él mismo había ayudado a consolidar y que, en 1816, podían ser reconocidas por

muchos aficionados a la ópera. Hacia el final de la obra, Rosina descubre que el joven que ella cree que es el indigente Lindoro es, en realidad, el conde Almaviva, y que él la ama de verdad; esto da lugar al *Terzetto* (Trío) *"Ah! qual colpo inaspettato"* ("¡Ah! qué golpe inesperado"), interpretado por Figaro, Rosina y el conde Almaviva. Incrustado en el trío hay un dúo de amor a pequeña escala entre el conde Almaviva y Rosina, *"Dolce nodo avventurato"* ("Dulce nudo afortunado"), al que Figaro aporta un contrapunto cínico: no deja de recordar a la joven pareja que deben darse prisa antes de que los sorprenda Don Bartolo, que se encuentra de regreso a casa acompañado de las autoridades y los soldados. Aquí, Figaro llega incluso hasta el punto de imitar los gestos melódicos de los dos amantes y a repetir burlonamente algunas de sus palabras (*"nodo", "paghi"*): esto fue una idea de Rossini, ya que estas palabras repetidas en la parte de Figaro aparecen en la partitura, pero no en el libreto. Aunque los tres personajes coinciden en que deben escapar antes de la inminente llegada de los demás, se ven retenidos por la necesidad de que su trío cuente con la sección conclusiva habitual, la llamada *stretta* o *cabaletta*: en este caso, la sección comienza con las palabras *"Zitti, zitti, piano, piano"* ("Silencio, silencio, despacio, despacio"). Se escribe incluso la repetición convencional de la *stretta*, de tal modo que Figaro, Rosina y el Conde cantan la sección *"Zitti, zitti, piano, piano"* dos veces, si bien en una versión ligeramente acortada la segunda vez. Rossini parece estar sugiriendo irónicamente que Figaro, Rosina y el Conde acaban siendo prendidos por Don Bartolo y todos los demás debido a su necesidad de ceñirse a las convenciones musicales.

Il barbiere di Siviglia pone de manifiesto la formidable inventiva musical del joven Rossini, su sentido de la comedia y su dominio de las formas musicodramáticas a gran escala. Ahora que, después de varias décadas de "renacimiento de Rossini", nos hemos liberado de la imagen restrictiva que nos hacía verlo "únicamente" como el compositor de *Il barbiere di Siviglia*, podemos volver a disfrutar de esta ópera con renovado entusiasmo y reconocer que es, efectivamente, como afirmaba su compositor, "una obra maestra". ●



Stefano Castelvecchi

Associate Professor en la Facultad de Música de la Universidad de Cambridge, en la que es *Fellow* del St John's College. Ha publicado ediciones críticas de obras de Rossini y Verdi (*Alzira*), así como artículos sobre ópera de los siglos XVIII y XIX. Es el autor de *Sentimental Opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama* (Cambridge, Cambridge University Press, 2013), así como cotraductor y editor de Abramo Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi* [1859] (Chicago, The University of Chicago Press, 2013).

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

Fundación "la Caixa"

zabalgarbi

FUNDACIÓN GONDRA BARANDIARÁN

Orona Fundazioa Foundation

Atal soziala / Acción social de

ABAO 75 BILBAO OPERA

Osakidetza

EZKERRALDE-ENKARTERRI-GURUTZETAKO ERAKUNDE SANITARIO INTEGRATUA

ORGANIZACIÓN SANITARIA INTEGRADA EZKERRALDEA ENKARTERRI CRUCES

Ecco, ridente in cielo

Giuseppe Verdi dijo de *Il barbiere di Siviglia* que era *"la más hermosa ópera bufa que existe"*.



Según **Stendhal,** bajo cuyo nombre estaba el escritor francés Henri Beyle, Rossini escribió una carta a su compatriota **Giovanni Paisiello** [autor de una ópera titulada *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile* que se estrenó en el Teatro Imperial de San Petersburgo el 26 de septiembre de 1782, 34 años antes que la rossiniana] poniéndole en conocimiento de su proyecto, a la vez que le inquiría su aprobación para el mismo.

Sobre tal petición de apoyo cayó un sepulcral silencio y Rossini considera que el mismo constituía un mal presagio. Como así ocurrió el día del estreno de su 'Barbero'.

En un empeño retrospectivo del tiempo es bueno llegar al 20 de febrero de 1816. Tal esa fecha en el **Teatro Argentina de Roma** tiene el privilegio de acoger el estreno de *melodramma buffo,* en dos actos, titulado ***Il barbiere di Siviglia – Almaviva, ossia L'inutile precauzione***, con libreto de **Cesare Sterbini**, que se basó en la obra homónima del francés **Pierre-Agustin Caron de Beaumarchais**, escrita en 1775, y compuesta en música por **Gioachino Antonio Rossini**, conocido como **'El Cisne de Pesaro'**, quien en menos de un mes construyó la partitura que está cercana a las seiscientas páginas. **¡Todo un genio!**

Fue un tenor español, nacido en Sevilla en 1775 (coincidencia con la comedia francesa), **Manuel del Popolo Vicente Rodríguez, conocido para el arte del canto y de la composición musical como Manuel García,** quien puso voz al primer Conde Almaviva.

Tras la *premiere* de esta ópera el bueno de don Joaquín quedó bastante decepcionado a causa de la total disconformidad del público con su trabajo musical, como el propio compositor así se lo precisó a su madre, **Anna Guidarini,** en una carta datada el 22 de febrero, a las 48 horas del estreno:

"Queridísima madre: Ayer por la noche [en realidad se trataba del día antes] *salió a escena mi ópera que fue totalmente silbada. ¡Qué locuras, qué cosas tan extraordinarias se ven en este país de mentecatos!* (…)*"*. En la misma carta él reconoce que, entre el ruidoso público, se encontraba una camarilla pagada por los partidarios del rival **Teatro alla Valle** de Roma.

Nueva carta escrita a los cinco días de la anterior, en la que precisa a su progenitora que su ópera *"tuvo el éxito más afortunado, pues en la segunda representación y en todas las demás no han hecho sino que aplaudir esta obra mía con un fanatismo indecible, haciéndome salir cinco o seis veces a recibir aplausos, a un género del todo nuevo, lo cual me hizo llorar de satisfacción".*

A la fecha, tal vez, o sin tal vez, **la ópera más representada en el ámbito internacional** puede que sea esta hilarante joya rossiniana, que mana del triángulo amoroso que Beaumarchais escribe y **que tiene como antecedente la novela cervantina *El celoso extremeño***, en la que un viejo indiano, **Felipe Carrizales** -celoso en demasía- tiene a su bella y joven esposa, **Leonora**, en su casa a buen recaudo, dado que de ella está enamorado el bello galán **Loaysa.** De ahí el literato francés hace la traslación convirtiendo a Felipe Carrizales en el doctor **don Bartolo**, a Leonora en **Rosina** y a Laysa en **Almaviva**.

Pero esta triangulación resulta imperfecta, ya que **para configurar la cuadratura del círculo es necesaria la figura del barbero Fígaro.** Celestina-Maritornes-Fígaro. Arquetipo muy enraizado en la picaresca española, experto en la manipulación de la psique humana y mediador oneroso de deseos amatorios. Fígaro es el transito del pueblo que, con anterioridad, en nuestro **Siglo de Oro,** fueron los sevillanos **Rinconete y Cortadillo** de Miguel de Cervantes, el anónimo **El Lazarillo de Tormes**, **Vida del escudero Marcos de Obregón** de Vicente Espinel, **El Diablo Conjuelo** de Luis Vélez de Guevara, **La vida del Buscón** de Francisco de Quevedo o **Guzmán de Alfarache** de Mateo Alemán.

El escritor madrileño **Mariano José de Larra**, prócer de nuestro romanticismo literario costumbrista decimonónico, publicó el 15 de enero de 1832, en la *Revista Española* un artículo titulado 'Mi nombre y mis propósitos', en el que expone la casuística del por qué adoptó el alias de *Fígaro.*

" … quedábame aún por elegir un nombre muy desconocido que no fuese el mío, por el cual no supiera todo el mundo que era yo el que estos artículo escribía; por lo que esto de decir yo soy fulano *tiene el inconveniente de ser claro, entenderlo todo el mundo y tener visos de pedante; y aunque uno lo sea, bueno es, y muy*

bueno, no parecerlo. Díjome un amigo que debía de llamarme Fígaro, nombre a la par de sonoro y significativo de mis mañas, porque aunque no soy barbero ni de Sevilla; soy, como si lo fuera, charlatán, enredador, y curioso además, si los hay. Me llamo, pues, Fígaro; suelo hallarme en todas partes, tirando siempre de la manta y sacando a la luz del día defectillos leves de ignorantes y maliciosos; y por haber dado en gracia ser ingenuo y decir a todo trance mi sentir, me llaman por todas partes mordaz y satírico; todo porque no quiero imitar al vulgo de las gentes, que, o no dicen lo que piensan, o piensan demasiado lo que dicen".

En el presente otoñal 2026 la música de *Il barbiere di Siviglia* es conocida por las generaciones actuales, más que ninguna otra ópera. Su frescura intemporal, su alegría vivificante, acunan a nuestro oídos desde la radio o la televisión a través, principalmente, de anuncios publicitarios. Ahí está la florida obertura, que Rossini 'fusiló' de su también ópera *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, la cavatina "***Largo al factótum della città"*** del barbero Fígaro, o la también cavatina "***Una voce poco fa***" de la tutelada Rosina, o el aria "***La calumnia***" del maestro de música don Basilio, o el aria del tutor don Bartolo "***A un dottor della mia sorte***", el quinteto concertante "***Freddo ed immobile come una statua***", o la graciosa pequeña aria de Berta, la vieja ama de llaves, "***Il vecchio cerca moglie***".

¡¡¡Todo un gozo para los sentidos del oído y del alma!!!

El director de escena Emilio Sagi tiene dicho que ***"Il barbiere di Siviglia es un perfecto ejemplo de locura organizada".***



Manuel Cabrera

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.

Il barbiere di Siviglia. Nota de intención de puesta en escena

Arquitectura musical y narrativa

No es exagerado hablar de una obra maestra lírica cuando se evoca ***Il barbiere di Siviglia***.

Como todos los grandes genios de la composición, y mediante una escritura musical brillantemente estructurada, endiabladamente inventiva y rebosante de la comicidad y sensibilidad que le son propias, **Rossini** impone desde el primer momento una marca inconfundible.

A la vez cáustica y burlesca, pero también tierna y profunda, su interpretación de la comedia de Beaumarchais es profundamente personal. Buscando siempre la máxima precisión, logra poner en música los contornos del argumento adaptado por Sterbini a las exigencias de la ópera. Hace aflorar la humanidad de unos personajes llenos de color, enfrentados a un destino que se escribe al ritmo de un formidable apetito de vivir.

Aunque es a través de la risa y de los malentendidos cuidadosamente construidos como **Rossini** se divierte retratando ciertos rasgos humanos, también invita a reflexionar sobre el alcance de comportamientos que, en ocasiones, juegan demasiado deliberadamente con el fuego de la inmoralidad. Así, varias de las figuras que reúne sobre el escenario aparecen retratadas en lo que tienen de más cruel y mezquino.

En definitiva, ardientes tanto por la pasión como por un afán de conquista, la mayoría de los protagonistas de ***Il barbiere di Siviglia*** están impulsados por una fuerza vital a menudo desbordante y marcados por un ritmo frenético que solo ellos parecen capaces de sostener.

Porque disfraces y enredos en toda regla, declaraciones de amor febriles o impetuosas, juegos de deseos, riesgos asumidos para satisfacer una ambición personal, el cultivo de la ambigüedad y del desorden, etc., son otros tantos ingredientes cómicos que componen un libreto extraordinariamente eficaz y que hacen comprender al espectador que la célebre mecánica propia del género del «vodevil» revela aquí una empresa alegre y vertiginosa.

Arquitectura imaginaria

… «una empresa alegre y vertiginosa» … que debe gestionarse con eficacia y oficio…

En relación con el oficio de director de escena, se me plantea con frecuencia la cuestión del «cómo». ¿Cómo organizar un escenario teatral? ¿Cómo construir un espectáculo? ¿Cuál es el camino que seguir y qué método aplicar para poner en marcha todas las fuerzas necesarias para desarrollar un proyecto?

De manera más directa, también me preguntan: «¿Qué es una puesta en escena?».

En un sentido amplio, aunque sobre todo en lo que a mí respecta, respondo siempre que aquello que llamamos «puesta en escena» es ante todo una **arquitectura imaginaria**, y por tanto fundamentalmente subjetiva, cuyo principal objetivo es la unión entre una presencia humana y una forma poética. Guiada por lo que denominamos **dramaturgia**, esta estructura invisible debe luego imponerse en un lugar concreto y dentro de una relación específica de espacio y tiempo, relación que es necesario modelar para que exista el juego escénico.

Sí, ofrecer un terreno de juego favorable a artistas dispuestos a poner su experiencia al servicio de la obra sigue siendo, a mi juicio, lo más fundamental para cualquiera que se dedique a esta actividad. Es la condición necesaria para crear situaciones teatrales eficaces y mantener un intercambio armónico de energías en todas las direcciones.

Aunque algunos consideren este método demasiado evidente, repetido o incluso rudimentario, implica sin embargo una visión del trabajo que me sirve sistemáticamente de brújula: tomar al espectador de la mano y ayudarle a descubrir un lugar cuya existencia quizá desconocía hasta entonces.

Más concretamente, me gusta dividir mi trabajo como director de escena en dos tiempos muy definidos: la **implantación escénica** y la **dirección de actores**.

¿En qué consiste?

Con la voluntad de ofrecer una orientación clara y pragmática, sigo en primer lugar la reducción para piano de la partitura para delimitar el terreno y elaborar el plan general de una implantación escénica lo más precisa posible. Después, atendiendo a la energía general, a menudo imprevisible, que surge del escenario, y de acuerdo con las demandas y propuestas de los cantantes y las indicaciones de los directores de orquesta y de coro, llega el momento de «soltar el control»: salir del marco previamente establecido, dejar florecer lo sembrado con anterioridad y alimentar de la mejor manera la vida de los personajes presentes en la obra.

Todo ello teniendo igualmente en cuenta los consejos y la ayuda de los distintos equipos artísticos y técnicos, por supuesto.

Arquitectura teatral

Los elementos reunidos son, por tanto, numerosos, con el fin de desplegar las posibilidades del juego escénico y cultivar la sorpresa y la excitación de los

sentidos, siempre con el deseo constante de captar lo más de cerca posible la humanidad propuesta por **Rossini**.

En coherencia con esta idea de una arquitectura teñida de poesía, el decorado concebido por **Leila Fteita** posee una estructura muy marcada. Sin embargo, aunque se construye a partir de elementos sólidos y tangibles, el espacio escénico se transforma a lo largo de la historia para permitir que la audacia creativa despliegue todo su potencial. ¿Cómo? Al principio vemos una plaza de Sevilla por la que transitan personajes que podrían haber salido de las películas realistas españolas de los años cuarenta y cincuenta. Después, mediante un sutil concepto de imbricación entre «exterior e interior», esa plaza se transforma en la casa de Bartolo, el lugar donde la acción se concentra verdaderamente y donde las peripecias se suceden alegremente hasta la resolución final.

El trabajo de iluminación de **Bruno Ciulli** contribuye también a colorear la atmósfera mediante la evocación natural del transcurso de un día, salpicado de momentos poéticos dibujados entre el alba y el anochecer.

La realidad se despliega así como un libro de imágenes, y la alianza entre lo «real» y lo «soñado» funciona como una clave de acceso a lo largo de un recorrido musical y teatral basado en la alegría y la euforia más pura, como una especie de torbellino irresistible que arrastra consigo casi todo lo que encuentra a su paso.

Para terminar, añadiré que, entre todos, hemos elaborado una alegre combinación de imágenes a la vez concretas y singulares que, mediante algunos desvíos deliberados y plenamente asumidos, conceden un lugar privilegiado al ímpetu y al humor, permitiendo que la imaginación y la capacidad de ensoñación del espectador se vean agradablemente estimuladas.



Vincent Dujardin

Director de escena de la producción de *Il barbiere di Siviglia* para la Opéra Royal Wallonie-Liège. Agosto 2023

CREER
QUERER
CRECER

COLABORA CON ABAO

y disfruta de lasventajas
y beneficios exclusivos
para tu **empresa**

Contacta con nosotros y crezcamos juntos:

patrocinios@abao.org

www.abao.org

ABA75 | BILBAO OPERA

VIVIMOS LA ÓPERA

G. ROSSINI

EL BARBERO DE SEVILLA

NOVIEMBRE 2026
21 24 27 30



EL CORREO

PATROCINADOR DE LA

ABAO 75 | BILBAO OPERA

Discografía y videografía de

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

de Gioachino Rossini

Cualquier discografía de *Il barbiere di Siviglia* cuenta la historia de una voz: la de Rosina, un papel escrito para contralto de coloratura y usurpado durante un siglo por las sopranos ligeras. La primera integral, grabada en el Teatro alla Scala en 1929, documenta el ocaso de esa tradición: Mercedes Capsir, última heredera de la escuela española de coloratura de María Barrientos, canta con brillo y cierta imprecisión; Dino Borgioli acumula amaneramientos y Riccardo Stracciari, que había sido Figaro un millar de veces, conserva el mordiente del centro, pero no la juventud del timbre. Tan solo el Bartolo de Salvatore Baccaloni, *buffo cantante* de una pieza, resiste intacto el paso del tiempo. Él mismo, junto al Basilio de lujo de Ezio Pinza, acompaña en el Metropolitan de 1943 a la cautivadora Bidù Sayão, una Rosina de encanto lírico y sin incurrir en excesos de pirotecnia.

La revolución empezó en 1950. Giulietta Simionato devolvió al personaje su tesitura original y su aplomo, aunque con una oscuridad más verdiana que rossiniana, junto al Figaro mozartiano de Giuseppe Taddei. Maria Callas fue más lejos: en el Teatro alla Scala en 1956, dirigida por un Carlo Maria Giulini tan brillante como desordenado, restituyó a Rosina el temperamento indómito de una mujer libre, con un *"Dunque io son"* de antología, aunque sus interpolaciones agudas delaten cierta tensión. La versión de estudio de 1957, con Alceo Galliera, resulta más contenida y mejor grabada, con Tito Gobbi al frente de un reparto irregular que incluye al omnipresente Luigi Alva. De 1958 queda, con mal

sonido, el primer Almaviva de Alfredo Kraus, registrado en Nápoles: el más aristocrático de su generación, al lado de una Renata Scotto en plena transición.

Vittorio Gui, gran artífice del llamado "Renacimiento de Rossini", firmó en 1962 la versión más elegante del período, con Victoria de los Ángeles en su Rosina más viva y la lección de estilo de Sesto Bruscantini. La irrupción de Teresa Berganza en 1964, con Silvio Varviso, fue la revelación de una vocalidad ideal, homogénea y de una agilidad infalible, lastrada por una dirección plana y una placidez teatral que reaparecerían en la lujosa grabación de Claudio Abbado de 1971. Aquel primer registro integral con la edición crítica de Alberto Zedda resulta admirable en lo orquestal y ofrece la Rosina más jubilosa de Berganza, aunque el conjunto queda deslucido por el insípido Figaro, tan mozartiano como germanizado, de Hermann Prey.

Zedda fijó en 1982, durante el Festival de Martina Franca, la que sigue siendo una de las más satisfactorias grabaciones de la ópera. Con una modesta orquesta rumana, un coro universitario inglés y el joven Fabio Luisi al clave, el musicólogo se eclipsa tras el *concertatore* y deja que la partitura recupere su ingenuidad original, con las tesituras auténticas y un reparto en estado de gracia: Martine Dupuy deslumbra en la lección de canto, Dano Raffanti es uno de los Almaviva más radiantes de la fonografía, Simone Alaimo firma un Basilio antológico y Berta es una jovencísima Daniela Dessì. El único pesar es que exista tan solo en una edición de Frequenz, descatalogada desde hace décadas y ausente de todas las plataformas de *streaming*.

Ese mismo año, Riccardo Chailly ofreció en el Teatro alla Scala la Rosina fuera de norma de Marilyn Horne, demasiado madura y doctoral, junto a un Leo Nucci forzado y un tenor inexistente. También en 1982, Neville Marriner logró la versión más homogénea, con la ardiente Agnes Baltsa, el viril Francisco Araiza y el impecable Thomas Allen. Giuseppe Patanè reivindicó en 1988 el retorno a una tradición que no era sino rutina, con una Cecilia Bartoli de veintitrés años, de dotes evidentes y una inexperiencia manifiesta. Abbado volvió en 1992 con una dirección chispeante y un reparto caprichoso: Plácido Domingo como un Figaro tenoril y Kathleen Battle como una Rosina con tintes de *soubrette*.

La videografía arranca con la película de Jean-Pierre Ponnelle (1972), reconstrucción de su montaje *scaligero*, tradicional y bufo, cuyo *playback* congela a unos protagonistas ya demasiado maduros. Michael Hampe firmó en Schwetzingen (1988) una pequeña obra maestra de refinamiento dieciochesco, con el Bartolo mejor caracterizado de la videografía, Carlos Feller, y una Bartoli un tanto petulante. El Met del año siguiente propone la lectura más animada y suntuosa: John Cox convierte Sevilla en una viñeta cercana a la *Carmen* de Mérimée, mientras que Rockwell Blake, de aliento inagotable, justifica la restitución de "*Cessa di più resistere*". Zúrich (2001) reduce España a un abanico, con una Vesselina Kasarova de voz privilegiada, y en París (2002) debutó en vídeo una Joyce DiDonato todavía tímida por entonces.

Emilio Sagi rodó en el Teatro Real (2005) la partitura íntegra de una alegre españolada, con un Juan Diego Flórez

más virtuosístico y demostrativo que musical frente a una María Bayo tan ágil como rígida. La referencia videográfica moderna sigue siendo la del Covent Garden de 2009, con Antonio Pappano en el foso y un reparto perfecto, coronado por la mejor Rosina de Joyce DiDonato, que cantó en silla de ruedas tras romperse el peroné en el estreno. Glyndebourne (2016) resulta simpático, pero blando; Laurent Pelly convirtió en 2017 la partitura en decorado, con instrumentos de época y Florian Sempey como el mejor Figaro de los últimos tiempos. Y en Viena (2021), entre el estruendo escénico de Herbert Fritsch y la madurez de Juan Diego Flórez, Vasilisa Berzhánskaya nos recuerda, dos siglos después, que Rosina parece volver a ser una contralto de coloratura.

Il barbiere di Siviglia en CD

Personajes: Figaro (barítono); Il Conte Almaviva (tenor); Rosina (contralto/mezzosoprano); Dr. Bartolo (bajo); Don Basilio (bajo); Berta (soprano); Fiorello (bajo).

1929

Riccardo Stracciari; Dino Borgioli; Mercedes Capsir; Salvatore Baccaloni; Vincenzo Bettoni; Cesira Ferrari; Attilio Bordonali. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala / Dir.: Lorenzo Molajoli. PRISTINE CLASSICAL © 2019.

1943

John Brownlee; Nino Martini; Bidù Sayão; Salvatore Baccaloni; Ezio Pinza; Irra Petina; Mack Harrell. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Frank St. Leger. CANTUS CLASSICS © 2008.

1950

Giuseppe Taddei; Luigi Infantino; Giulietta Simionato; Carlo Badioli; Antonio Cassinelli; Renata Broilo; Piero Poldi. Coro y Orquesta de la RAI de Milán / Dir.: Fernando Previtali. WARNER FONIT © 2004.

1956

Tito Gobbi; Luigi Alva; Maria Callas; Melchiorre Luise; Nicola Rossi-Lemeni; Anna Maria Canali; Pier Luigi Latinucci. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala / Dir.: Carlo Maria Giulini. OPERA D'ORO © 2000.

1957

Tito Gobbi; Luigi Alva; Maria Callas; Fritz Ollendorff; Nicola Zaccaria; Gabriella Carturan; Mario Carlin. Coro y Orquesta Philharmonia / Dir.: Alceo Galliera. WARNER CLASSICS © 2014.

1958

Aldo Protti; Alfredo Kraus; Renata Scotto; Carlo Badioli; Enrico Campi; Anna Di Stasio; Mariano Caruso. Coro y Orquesta del Teatro di San Carlo de Nápoles / Dir.: Vincenzo Bellezza. BONGIOVANNI © 2015.

1962

Sesto Bruscantini; Luigi Alva; Victoria de los Ángeles; Ian Wallace; Carlo Cava; Laura Sarti; Duncan Robertson. Coro del Festival de Glyndebourne y Royal Philharmonic Orchestra / Dir.: Vittorio Gui. WARNER CLASSICS © 2002.

1964

Manuel Ausensi; Ugo Benelli; Teresa Berganza; Fernando Corena; Nicolai Ghiaurov; Stefania Malagù; Dino Mantovani. Coro y Orquesta Rossini de Nápoles / Dir.: Silvio Varviso. DECCA © 1999.

1971
Hermann Prey; Luigi Alva; Teresa Berganza; Enzo Dara; Paolo Montarsolo; Stefania Malagù; Renato Cesari. Ambrosian Opera Chorus y Orquesta Sinfónica de Londres / Dir.: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON © 2018.

1982
Nelson Portella; Dano Raffanti; Martine Dupuy; Luigi De Corato; Simone Alaimo; Daniela Dessì; Giovanni Savoiardo. Coro del Trinity College de Cambridge y Orquesta Filarmónica Rumana / Dir.: Alberto Zedda. FREQUENZ © 1985.

1982
Leo Nucci; Paolo Barbacini; Marilyn Horne; Enzo Dara; Samuel Ramey; Raquel Pierotti; Simone Alaimo. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala / Dir.: Riccardo Chailly. SONY CLASSICAL © 2019.

1982
Thomas Allen; Francisco Araiza; Agnes Baltsa; Domenico Trimarchi; Robert Lloyd; Sally Burgess; Matthew Best. Ambrosian Opera Chorus y Academy of St Martin in the Fields / Dir.: Neville Marriner. DECCA © 2002.

1988
Leo Nucci; William Matteuzzi; Cecilia Bartoli; Enrico Fissore; Paata Burchuladze; Gloria Banditelli; Michele Pertusi. Coro y Orquesta del Teatro Comunale de Bolonia / Dir.: Giuseppe Patanè. DECCA © 2012.

1992
Plácido Domingo; Frank Lopardo; Kathleen Battle; Lucio Gallo; Ruggero Raimondi; Gabriele Sima; Carlos Chausson. Coro del Teatro La Fenice de Venecia y Orquesta de Cámara de Europa / Dir.: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON © 1993.

Il barbiere di Siviglia en DVD

1972
Hermann Prey; Luigi Alva; Teresa Berganza; Enzo Dara; Paolo Montarsolo; Stefania Malagù; Renato Cesari. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala / Dir.: Claudio Abbado / Dir. de la película: Jean-Pierre Ponnelle. DEUTSCHE GRAMMOPHON © 2005.

1988
Gino Quilico; David Kuebler; Cecilia Bartoli; Carlos Feller; Robert Lloyd; Edith Kertész-Gabry; Klaus Bruch. Coro de la Ópera de Colonia y Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart / Dir.: Gabriele Ferro / Dir. esc.: Michael Hampe. ARTHAUS MUSIK © 2013.

1989
Leo Nucci; Rockwell Blake; Kathleen Battle; Enzo Dara; Ferruccio Furlanetto; Loretta Di Franco; David Hamilton. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Ralf Weikert / Dir. esc.: John Cox. DEUTSCHE GRAMMOPHON © 2010.

2001
Manuel Lanza; Reinaldo Macías; Vesselina Kasarova; Carlos Chausson; Nicolai Ghiaurov; Elizabeth Rae Magnuson; Valery Murga. Coro y Orquesta de la Ópera de Zúrich / Dir.: Nello Santi / Dir. esc.: Grischa Asagaroff. EUROARTS © 2007.

2002
Dalibor Jenis; Roberto Saccà; Joyce DiDonato; Carlos Chausson; Kristinn Sigmundsson; Jeannette Fischer; Nicholas Garrett. Coro y Orquesta de la Ópera Nacional de París / Dir.: Bruno Campanella / Dir. esc.: Coline Serreau. TDK © 2006.

2005
Pietro Spagnoli; Juan Diego Flórez; María Bayo; Bruno Praticò; Ruggero Raimondi; Susana Cordón; Marco Moncloa. Coro y Orquesta del Teatro Real / Dir.: Gianluigi Gelmetti / Dir. esc.: Emilio Sagi. DECCA © 2005.

2009
Pietro Spagnoli; Juan Diego Flórez; Joyce DiDonato; Alessandro Corbelli; Ferruccio Furlanetto; Jennifer Rhys-Davies; Changhan Lim. Coro y Orquesta de la Royal Opera House / Dir.: Antonio Pappano / Dir. esc.: Moshe Leiser y Patrice Caurier. VIRGIN CLASSICS © 2010.

2016
Björn Bürger; Taylor Stayton; Danielle de Niese; Alessandro Corbelli; Christophoros Stamboglis; Janis Kelly; Huw Montague Rendall. Coro de Glyndebourne y Orquesta Filarmónica de Londres / Dir.: Enrique Mazzola / Dir. esc.: Annabel Arden. OPUS ARTE © 2017.

2017
Florian Sempey; Michele Angelini; Catherine Trottmann; Péter Kálmán; Robert Gleadow; Annunziata Vestri; Guillaume Andrieux. Coro Unikanti y Le Cercle de l'Harmonie / Dir.: Jérémie Rhorer / Dir. esc.: Laurent Pelly. NAXOS © 2019.

2021
Étienne Dupuis; Juan Diego Flórez; Vasilisa Berzhánskaya; Paolo Bordogna; Ildar Abdrazakov; Aurora Marthens; Stefan Astakhov. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena / Dir.: Michele Mariotti / Dir. esc.: Herbert Fritsch. C MAJOR © 2024.



Pablo L. Rodríguez

Doctor en Historia del Arte y Musicología por la Universidad de Zaragoza, es profesor del Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad de La Rioja donde imparte las asignaturas de interpretación, dramaturgia y discología en el Máster Universitario en Musicología. Ha publicado artículos y monografías en diferentes revistas y editoriales especializadas, y ha sido colaborador en las ediciones revisadas del New Grove Dictionary of Music and Musicians y del Oxford Companion to Music. Además de su labor docente e investigadora, mantiene una importante actividad como crítico y divulgador musical.

GAZTEAM





OPERA ATSEGIN DUZU, BAINA ORAINDIK EZ DAKIZU

25 urte edo gutxiago badituzu, sarrerak 30€ tan soilik
26 eta 30 urte bitartean badituzu, sarrerak 35€ tan soilik

TE GUSTA LA ÓPERA PERO AÚN NO LO SABES

GAZTEAM*

Si tienes hasta 25 años (incluidos), entradas por solo 30€
Si tienes entre 26 y 30 (incluidos), entradas por solo 35€

Gazteam ABAO Bilbao Operaren programa gaztea da, operarekiko jakin-mina eta interesa duten 30 urtetik beherakoentzat. Besaulkirik onenak paregabeko prezioan eskaintzen ditu, adinaren arabera, baita eduki esklusiboa, bisitak *backstage*-ra, solasaldiak artistekin, *meetup*-ak. / Gazteam es el programa joven de ABAO Bilbao Opera para menores de 30 años con curiosidad e interés por la ópera. Ofrece las mejores butacas a un precio único según la edad, contenido exclusivo, visitas al *backstage,* charlas con los artistas, *meetups*.

Sarreran, nortasun-agiria eskatuko da
En la entrada se exigirá documento acreditativo

* Txartela egiteko kostua 13€ / denboraldia
Coste de la tarjeta 13€ / temporada

www.gazteamabao.org

ABAO 75 BILBAO OPERA

ABAO TXIKI

Bizkaia bizkaibus

Bizkaibusek operara hurbiltzen zaitu

Bizkaibus te acerca a la ópera



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

TEATRO ARRIAGA ANTZOKIA

ABAO 75 BILBAO OPERA

ABAO TXIKI

ABAO Txikiren babesle nagusia
Patrocinador principal de ABAO Txiki

bbk

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

DENBORALDIA / TEMPORADA **2026-27**

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

Claude Debussy, Camille Saint-Saëns

Soñando el carnaval de los animales

Azaroak
7, 8, 9
Noviembre 2026



Iñigo Casalí

Alí Babá y los cuarenta ladrones

Urtarrilak
3, 4
Enero 2027



Juan Crisóstomo de Arriaga

La princesa árabe

Martxoak
13, 14, 15
Marzo 2027



Tibor Harsányi

El sastrecillo valiente

Maiatzak
8, 9, 10
Mayo 2027



abao.org

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

TEATRO ARRIAGA ANTZOKIA

ABAO 75 BILBAO OPERA

Laguntzaileak
Colaboradores

Euskadi, auzolana, bien común
EUSKO JAURLARITZA GOBIERNO VASCO

MINISTERIO DE CULTURA

Bizkaia
foru aldundia
diputación foral

Bilbao

ABAO TXIKI

ABAO Txikiren babesle nagusia
Patrocinador principal de ABAO Txiki

bbk

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

Iñigo Casalí

Alí Babá y los cuarenta ladrones

Urtarrilak
3, 4
Enero 2027

+5 · 60



abao.org

DESDE SOLO 6€ -TIK AURRERA

abao.org
teatroarriaga.eus
kutxabank.es

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

TEATRO ARRIAGA ANTZOKIA

ABA75 BILBAO OPERA

Laguntzaileak
Colaboradores

Euskadi, auzolana, bien comun
EUSKO JAURLARITZA GOBIERNO VASCO

MINISTERIO DE CULTURA

Bizkaia foru aldundia diputación foral

Bilbao

BIOGRAFÍAS



PEDRO BARTOLOMÉ

Director Musical

Nacido en Burgos, Pedro Bartolomé es titulado superior en Clarinete y Dirección de Orquesta por el Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner del Principado de Asturias, y diplomado en Educación Musical por la Universidad de Burgos.

En su formación como director han sido fundamentales Miguel Romea y Andrés Salado, y ha seguido también el trabajo de maestros como Aldo Ceccato, Hans Leenders, Timothy Redmond, Pablo González y Rossen Milanov.

Inició su carrera operística como asistente de Daniel Oren, Riccardo Frizza, Nicola Luisotti, Francesco Ivan Ciampa, Yves Abel, Henrik Nánási y Pedro Halffter, en producciones como *Tosca, Lucia di Lammermoor, Les pêcheurs de perles, Rigoletto, La bohème* y *Jérusalem*.

Ha colaborado con ABAO Bilbao Opera, el Teatro de la Maestranza, ACO de Gran Canaria, el Teatro Real y el Teatro Colón de Buenos Aires. Como director ha asumido títulos como *Così fan tutte* en ABAO y *Norma* en Sevilla.

En el ámbito sinfónico ha dirigido orquestas como la Sinfónica de Castilla y León, Oviedo Filarmonía, Sinfónica de Navarra y la Orquesta de la Opéra Royal de Wallonie.

En 2022 creó el Festival Lírico de Burgos y es director musical y artístico de la Joven Orquesta Sinfónica de Burgos.

Próximamente dirigirá *Rigoletto* en el Teatro de la Maestranza

En ABAO Bilbao Opera

- *Così fan tutte,* Opera Berri, 2023

Perfiles RRSS

- Web: www.pedrobartolome.com
- Facebook: @pedrobartolomedirector
- Instagram: @pedrobartolomearce
- X: @pedrobartolomea

BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA

Orquesta Principal de ABAO

Bilbao Orkestra Sinfonikoa ofreció su primer concierto el 8 de marzo de 1922 en el Teatro Arriaga, bajo la dirección de Armand Marsick. Su nacimiento se debió al impulso de la sociedad civil de Bizkaia, un vínculo que sigue siendo esencial en su identidad.



La Bilbao Orkestra Sinfonikoa colabora con la ABAO desde 1953. Fue en el Coliseo Albia, con la ópera *Tosca* de G. Puccini un 16 de agosto de aquel año. Desde entonces, y hasta la fecha, la BOS ha participado en 288 títulos de las temporadas de ABAO en una fructífera colaboración entre ambas entidades.

La BOS desarrolla su temporada sinfónica en el Euskalduna Bilbao, sede de la Orquesta, y ofrece temporadas de música de cámara. También desarrolla una importante labor pedagógica a través de los conciertos didácticos y «en familia», además de talleres de inclusión social. Fiel a su vocación, realiza regularmente conciertos por toda Bizkaia.

Su actividad fuera del territorio le ha llevado a actuar en todo el Estado, en San Petersburgo, Tokio, en gira por Japón, en la Royal Opera House de Muscat y de manera regular en importantes festivales. Mantiene programas conjuntos con el Museo Guggenheim, el Bellas Artes de Bilbao, la Universidad de Deusto, o el Teatro Arriaga.

Su catálogo discográfico incluye una valiosa colección dedicada a compositores vascos, la grabación en directo de los *Gurrelieder* de Schönberg o un disco con obras de Joaquín Rodrigo y Tōru Takemitsu, junto al guitarrista japonés Kiyoshi Shomura. Además, ha grabado para IBS Classical las óperas *Maitena* (Charles Colin) y *Mirentxu* (Jesús Guridi). Su siguiente proyecto discográfico va a ser para ONDINE, con música de Gabriel Erkoreka.

La actividad de la BOS se desarrolla gracias al apoyo de sus numerosos aficionados y a las aportaciones de la Diputación Foral de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao.

Perfiles RRSS

- Web: www.bilbaorkestra.eus
- Facebook: @SinfonicadeBilbao
- Twitter: @Bilbaorkestra
- Instagram: @bilbaorkestra



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, Friedrich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Alain Guingal, Jiří Kout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juanjo Mena o Jean-Christophe Spinosi.

Ha intervenido en más de 400 representaciones en más de 75 títulos, sobre todo del repertorio italiano del siglo XIX (Verdi, Donizetti, Bellini, Puccini), la ópera francesa (Gounod, Bizet, Saint Saens) y alemana (Wagner, Mozart, Beethoven). Cabe destacar su



actuación en títulos como *Les Huguenots, Der Freischütz, Jenufa, Zigor, Alcina, Göterdämmerung, Lohengrin, Tannhäuser, Fidelio* o *Idomeneo*.

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

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

Perfiles RRSS

- Web: www.corodeoperadebilbao.org
- Facebook: @corodeoperadebilbao
- Instagram: @corodeoperadebilbao



VINCENT DUJARDIN*

Director de escena

El director belga Vincent Dujardin es graduado en Arte Dramático por el Conservatorio Real de Música de Bruselas. Actor y, principalmente, director de escena, ha desarrollado su trayectoria junto a diversos teatros y compañías.

En el marco de las celebraciones por la reapertura de la Ópera Real de Valonia, dirigió *L'Officier de fortune*, de Grétry, a partir de una partitura inédita. También fue narrador en *Zémire et Azor*, del mismo compositor, y en 2021 dirigió *Ursule et Hirsute*, ópera destinada al público joven.

En 2023 presentó *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, en la Opéra Royal Wallonie-Liége. Posteriormente adaptó y dirigió *La belle et franche aventure de Petit-Guillaume*, basada en *Guillaume Tell*, y en 2025 dirigió *Così fan tutte*, de Mozart. En 2026 incorpora a su repertorio *The Threepenny Opera*, de Kurt Weill.

Gran conocedor del repertorio clásico ha dirigido obras de Shakespeare, Molière, Goldoni, Hugo, Musset, Feydeau, Maeterlinck, Strindberg, Brecht e Ionesco, y también se interesa por autores contemporáneos como Ayckbourn, Calaferte, Horovitz, Reza, Pommerat y Lagarce.

Es licenciado en Artes Escénicas por el Centre d'Études Théâtrales de Louvain-la-Neuve y profesor de ópera en el IMEP de Namur.

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Web: http://www.vincentdujardin.be



LEILA FTEITA

Escenografía y vestuario

Escenógrafa y figurinista italiana, Leila Fteita se formó en la Accademia Albertina di Belle Arti de Turín y comenzó su trayectoria como asistente de Mauro Pagano.

Ha colaborado con figuras clave de la escena europea como Ezio Frigerio, Dante Ferretti, Gae Aulenti, Hugo De Ana, Peter Stein y Tullio Pericoli, desarrollando una extensa carrera en ópera, teatro y ballet en los principales teatros internacionales.

Debutó como escenógrafa en el Teatro alla Scala en 1992 con *La bottega fantastica* y ha firmado producciones para instituciones como La Scala, Piccolo Teatro di Milano, Teatro Regio di Torino, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro dell'Opera di Roma, Festival Pucciniano y Teatro Carlo Felice di Genova.

Compagina su labor artística con la docencia, habiendo sido profesora universitaria y formando parte del claustro de la Accademia del Teatro alla Scala desde 2022.

En 2022 recibió el Premio Abbiati por Il giocatore de Prokofiev en el Festival de Martina Franca.



BRUNO CIULLI

Iluminación

El diseñador de iluminación italiano, Bruno Ciulli es licenciado en Ciencias y Tecnologías del Espectáculo y desarrolla desde hace décadas una sólida trayectoria en los principales teatros de ópera y festivales internacionales.

Ha sido lighting designer del Teatro Massimo di Palermo y ha colaborado con instituciones como el Teatro alla Scala, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Regio di Torino, Opéra de Nice, Royal Opera House Muscat, Opera House Dubai, Teatro Real de Madrid y ABAO Bilbao Opera, entre muchas otras.

Su trabajo abarca un amplísimo repertorio operístico y sinfónico, así como producciones de danza y teatro musical, colaborando con directores de escena como Luca Ronconi, Filippo Crivelli, Pier Francesco Maestrini, Hugo de Ana, Massimo Gasparon y Davide Garattini Raimondi.

Entre sus producciones más destacadas figuran *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Andrea Chénier*, *La bohème*, *Rigoletto*, *Turandot*, *Il barbiere di Siviglia* y *Macbeth*.

Desde 2016 es docente de Iluminotecnia en la Accademia di Belle Arti di Palermo.



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.

ABAO 75 | BILBAO OPERA

BIOGRAFÍAS



ANDRZEJ FILOŃCZYK

Barítono

Wrocław, Polonia

Rol

FÍGARO. Barbero. Astuto, alegre y organizador de enredos

Principales títulos de su repertorio

- *Don Pasquale*, Donizetti, Malatesta
- *Madama Butterfly*, Puccini, Sharpless
- *Don Carlo*, Verdi, Rodrigo
- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti, Enrico Ashton

Recientes actuaciones

- *Don Giovanni*, Hamburgische Staatsoper
- *I puritani*, Royal Opera House
- *La bohème*, Bayerische Staatsoper

Próximos compromisos destacados

- *Werther*, Bayerische Staatsoper
- *Manon*, Metropolitan Opera
- *Le nozze di Figaro*, Wiener Staatsoper

En ABAO Bilbao Opera

- *I puritani* (Sir Riccardo Forth) 2022
- *Roméo et Juliette* (Mercutio) 2023

Perfiles RRSS

- Facebook: @AFilonczyk
- Instagram: @andrzej.filonczyk



LEONOR BONILLA

Soprano

Sevilla, España

Rol

ROSINA. Joven huérfana pupila en casa de Bartolo, enamorada del Conte d'Almaviva

Principales títulos de su repertorio

- *Lucia di Lammermoor,* Donizetti, Lucia
- *Rigoletto*, Verdi, Gilda
- *La bohème*, Puccini, Musetta
- *Il turco in Italia*, Rossini, Fiorilla
- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, Rosina

Recientes actuaciones destacadas

- *Le nozze di Figaro*, Auditorio de Tenerife
- *La tabernera del puerto*, Teatro Santo Domingo de Bogotá
- *Werther*, Gran Teatre del Liceu

Próximos compromisos destacados

- *La tabernera del puerto*, Teatro Principal de Palma
- *El Mesías*, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
- *Rigoletto*, Teatro de la Maestranza

En ABAO Bilbao Opera

- *Lucia di Lammermoor* (Lucia Ashton) Opera Berri 2019
- *Die Entführung aus dem Serail* (Blonde) 2024

Perfiles RRSS

- Facebook: @Leonor-Bonilla
- Instagram: @leonorbonilla.Soprano



SANTIAGO BALLERINI

Tenor

Buenos Aires, Argentina

Rol

Il Conte d'Almaviva. Noble enamorado de la joven Rosina

Principales títulos de su repertorio

- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, Il Conte d'Almaviva
- *Don Pasquale*, Donizetti, Ernesto

Recientes actuaciones destacadas

- *I Capuleti e i Montecchi*, Slovak Philharmonic
- *Idomeneo*, Noctes Festival Croacia
- *Don Pasquale*, Royal Danish Opera

Próximos compromisos destacados

- *Il barbiere di Siviglia*, Teatro Petruzzelli de Bari
- *Los gavilanes*, Teatro de la Zarzuela
- *Così fan tutte*, Teatro Colón

En ABAO Bilbao Opera

- *Don Pasquale* (Ernesto) 2017

Perfiles RRSS

- Web: https://santiagoballerini.com
- Facebook: santiagoballeriniTenor
- Instagram: @santiagoballerini.Tenor



BRUNO DE SIMONE

Bajo-Barítono

Nápoles, Italia

Rol

BARTOLO. Médico, tutor de Rosina y su pretendiente

Principales títulos de su repertorio

- *La Cenerentola*, Rossini, Don Magnifico
- *L'elisir d'amore*, Donizetti, Dulcamara
- *Don Pasquale*, Donizetti, Don Pasquale
- *Gianni Schicchi*, Puccini, Gianni Schicchi
- *Linda di Chamounix*, Donizetti, Marqués de Boisfleury

Recientes actuaciones destacadas

- *Gianni Schicchi*, Maggio Musicale Fiorentino
- *Il barbiere di Siviglia*, Teatro Nacional de Cluj-Napoca
- *Così fan tutte*, Teatro Rossini de Ancona

Próximos compromisos destacados

- *Manon Lescaut*, ABAO Bilbao Opera

En ABAO Bilbao Opera

- *Il matrimonio segreto* (Geronimo), 1997.
- *L'elisir d'amore* (Dulcamara), 2012.
- *La forza del destino* (Fra Melitone), 2013.
- *La Cenerentola* (Don Magnifico), 2016.

Perfiles RRSS

- Web: www.brunodesimone.it



GIORGIO CAODURO*

Bajo-Barítono

Monfalcone, Italia

Rol

BASILIO. Maestro de música de Rosina y cómplice de Bartolo.

Principales títulos de su repertorio

- *L'italiana in Algeri*, Rossini, Mustafà
- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, Don Basilio
- *Le nozze di Figaro*, Mozart, Figaro / Il Conte d'Almaviva
- *Don Giovanni*, Mozart, Don Giovanni

Recientes actuaciones destacadas

- *Don Quichotte*, Teatros de Pavía, Como, Brescia y Cremona
- *L'italiana in Algeri*, Teatros de Reggio Emilia, Módena y otras ciudades
- *Il barbiere di Siviglia*, Maggio Musicale Fiorentino

Próximos compromisos destacados

- *Don Giovanni*, Teatro Verdi de Trieste
- *Il barbiere di Siviglia*, Teatro Coccia de Novara

Debuta En ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Web: https://cd.giorgiocaoduro.com
- Facebook: @giorgiocaodurooffical
- Instagram: @giorgio_caoduro



SABRINA GÁRDEZ*

Soprano

La Habana, Cuba

Rol

BERTA. Anciana gobernanta en casa de Bartolo.

Principales títulos de su repertorio

- *Pelléas et Mélisande*, Debussy, Mélisande
- *Werther*, Massenet, Sophie
- *La bohème*, Puccini, Musetta
- *La sonnambula*, Bellini, Lisa

Recientes actuaciones destacadas

- *Pelléas et Mélisande*, Temporada Lírica de A Coruña
- *Werther*, Teatro Municipal de Santiago de Chile
- *La sonnambula*, Gran Teatre del Liceu

Próximos compromisos destacados

- *Schiava e regina*, Gran Teatre del Liceu
- *Tancredi*, Rossini Opera Festival de Pésaro

Debuta En ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Instagram: @gardezsabrina



JOSÉ MANUEL DÍAZ

Barítono
Bizkaia, España

Rol

FIORELLO. Sirviente del Conte d'Almaviva.

Principales títulos de su repertorio

- *La Bohème,* Puccini, Marcello
- *Le Nozze di Figaro,* Mozart, Il Conte Almaviva
- *Il Barbiere di Siviglia,* Rossini, Figaro
- *Madama Butterfly,* Puccini, Sharpless
- *Cosí fan tutte,* Mozart, Guglielmo

Recientes actuaciones destacadas

- *Werther*, ABAO Bilbao Opera
- *Andrea Chènier,* ABAO Bilbao Opera
- *Carmen,* Quincena Musical de San Sebastián

Próximos compromisos destacados

- *Carmen*, Burgos

En ABAO Bilbao Opera

Desde 1998 colabora en ABAO Bilbao Opera.

Sus últimas actuaciones han sido:

- *Rigoletto* (Marullo) 2024
- *La Bohème (Schaunard) 2024*
- *Il Trittico. Gianni Schicchi* (Marco) 2024
- *Otello* (Montano) 2025
- *Adriana Lecouvreur* (Quinault) 2025
- *Werther* (Johann) 2026
- *Andrea Chènier* (Il romanziero, Fouguier Tinville) 2026
- *La traviata* (Barone Douphol) 2026

Perfiles RRSS

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



JAVIER CAMPO

Bajo-Barítono
Bizkaia, España

Rol

Un ufficiale. Oficial de justicia

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

En ABAO Bilbao Opera

- *Madama Butterfly* (Ufficiale del Registro) 2015
- *Pagliacci* (Contadino) 2015
- *Lucrezia Borgia* (voz interna) 2016
- *Don Pasquale* (Notario) 2017
- *Madama Butterfly* (Ufficiale del Registro) 2022

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

EL CORTE INGLÉS

Web: elcorteingles.es/entradas/

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**

WEB

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

TEATRO ARRIAGA

Leihatilan / Taquilla:
Plaza Arriaga, 1.
48005 Bilbao

Web: **teatroarriaga.eus**
Tel: **944 792 036**

EL CORTE INGLÉS

Web: elcorteingles.es/entradas/

PEFC
PEFC-14-38-00193
PEFC Certificado
Este producto procede de bosques gestionados de forma sostenible y fuentes controladas
www.pefc.co.uk

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 kolaboratzaileren bat aldatzekoa ere, aldez aurretik ohartarazi gabe. Era berean, programaturiko edozein ikuskizun edo ekimen ordeztu ahal izango du. / ABAO Bilbao Opera se reserva el derecho de alterar el día de las funciones y de remplazar a algún artista o colaborador sin previo aviso. Asimismo se podrán sustituir cualquiera de los espectáculos o iniciativas programados.
Coordinación general, edición, diseño y maquetación: ABAO Bilbao Opera;
Imprime: Samper Impresores (Grupo Garcinuño). D.L. LG BI 1343-2026

ABAO 75 BILBAO OPERA

abao.org

Sarreren salmenta
Venta de entradas

RICHARD WAGNER

Die Walküre

DESDE SOLO 27 € -TIK AURRERA

Urtarrilak **23, 26, 29** Enero 2027

Otsailak **01** Febrero 2027

Euskalduna
Bilbao



PERODRI



Una historia de historias. Alta joyería desde 1961.

Gran Vía, 33 y Calle Bidebarrieta, 7. Bilbao
perodri.es