

Denboraldia/Temporada 2024-2025

G. Donizetti

DON PASQUALE



#ABAOahaztezin
#ABAOdejaHuella

ABAO | BILBAO
OPERA



DESDE
1961

ALTA JOYERÍA
CON HISTORIA



Colección Emperatriz

PERODRI.ES

@PERODRIJOYEROS

PERODRI

MADRID

BILBAO

SANTANDER

VITORIA

LEÓN

BURGOS

Denboraldia/Temporada 2024-2025

Liluragarriki opera / Irresistiblemente Ópera



G. Donizetti

DON PASQUALE

Urriak/Octubre 2024
19, 22, 25, 26 (Opera Berri), 28



G. Puccini

IL TRITTO

Azaroak/Noviembre 2024
23, 26, 29
Abenduak/Diciembre 2024
2

Fundación
BBVA



R. Wagner

TRISTAN UND ISOLDE

Urtarrilak/Enero 2025
18, 21, 24, 27

Fundación
BBVA



G. Donizetti

LA FAVORITE

Otsailak/Febrero 2025
15, 18, 21, 24



Recital

AMARTUVSHIN ENKHBAT

Martxoak/Marzo 2025
29

Fundación
BBVA



G. Verdi

OTELLO

Maiatzak/Mayo 2025
17, 20, 23, 26

k
kutxabank



Sarrerren salmenta
Venta de entradas

ABA  | BILBAO
OPERA

BABESLE NAGUSIA/PATROCINADOR PRINCIPAL _____

Fundación
BBVA

MEZENAK/MECENAS _____

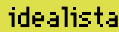
Euskadi, auzolana, bien común



BABESLEA/PATROCINADOR _____



LAGUNTZAILEAK/COLABORADORES



BAZKIDEAK/ASOCIADOS





ÍNDICE

IRRESISTIBLEMENTE ÓPERA. Juan Carlos Matellanes	06
JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA	09
EQUIPO DIRECTIVO	09
FICHA GENERAL	
<i>Don Pasquale.</i> Gaetano Donizetti	12
FICHA ARTÍSTICA	14
FICHA TÉCNICA	16
SINOPSIS ARGUMENTAL. Luis Gago	
Sinopsia	18
Sinopsis	22
Synopsis	26
ARTÍCULOS	
Mi <i>Don Pasquale</i>	30
Emiliano Suarez	
<i>Don Pasquale</i>	32
Alfons Flores	
El “fuego inusual” de <i>Don Pasquale</i>	36
Francesco Izzo	
Alegría en el pentagrama	56
Manuel Cabrera	
DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE DON PASQUALE	61
Pablo L. Rodríguez	
BIOGRAFÍAS	
Equipo artístico	66
Reperto	73
INFORMACIÓN PRÁCTICA. VENTA DE ENTRADAS	80



IRRESISTIBLEMENTE ÓPERA

ABAO BILBAO OPERA INICIA SU 73º TEMPORADA Y AFIANZA SU POSICIONAMIENTO COMO LA INICIATIVA PRIVADA DE REFERENCIA EN EL MUNDO LÍRICO, TANTO NACIONAL COMO INTERNACIONALMENTE

La nueva temporada presenta **una programación entre la tradición y la modernidad** con nuevas producciones, estrenos, primeras figuras y reconocidos maestros en una apuesta permanente por la **excelencia**.

Vamos a disfrutar de una gran variedad de temáticas argumentales, estilos y características musicales, en un recorrido desde los lenguajes del periodo romántico de mediados del XIX hasta la transición evolutiva que empezó a florecer con el cambio de siglo.

Cuatro compositores: **Donizetti, Puccini, Wagner** y **Verdi** traen a nuestro escenario

conocidos títulos del repertorio italiano como como **Don Pasquale, La Favorite** en francés que es estreno en ABAO, y **Otello**, combinados con **Tristan und Isolde** del repertorio alemán. Además, programamos por primera vez **Il Trittico**, para conmemorar el centenario del fallecimiento de Puccini en noviembre.

En el escenario destaca la presencia de **grandes intérpretes femeninas**: Ángeles Blancas, Chiara Isotton, Karita Mattila, Maria José Moreno, Oksana Dyka, Silvia Tro Santafé y Ermonela Jaho. Junto a ellas, **notables voces masculinas** como Carlos Álvarez, Ismael Jordi, Amartuvshin Enkhbat, Simón Orfila, Gwyn Hughes



Jones y Jorge de León, entre los **56 artistas** que visitan la temporada.

El **Coro de Ópera de Bilbao** se encarga de la parte coral de la temporada, y junto a la **Bilbao Orkestra Sinfonikoa**, la **Euskadiko Orkestra** y la **Orquesta Sinfónica de Navarra** que gozan de un creciente prestigio nacional e internacional, participan en la programación consolidándose como colaboradores estables de ABAO Bilbao Opera.

Además, como cada temporada, realizamos una **intensa actividad cultural paralela** con ciclos de conferencias, charlas didácticas, visitas guiadas, fidelización y captación de nuevos públicos y otras actividades sociales y culturales en colaboración con distintas instituciones y empresas, en el territorio y Comunidades Autónomas limítrofes.

Una actividad que es posible gracias al respaldo de las instituciones públicas y al apoyo y compromiso de las empresas

que cada temporada reconocen nuestra dedicación y esfuerzo por la cultura y la ópera, con especial agradecimiento a nuestro principal patrocinador, la **Fundación BBVA**, por su generoso apoyo y confianza.

Mención especial merece nuestro principal activo, **nuestros socios**, cuya fidelidad e impulso hacen posible seguir adelante y afrontar el futuro con ilusión.

“Irresistiblemente ópera” es el lema de esta nueva temporada porque queremos transmitir nuestra pasión por la cultura y el arte de la ópera a toda la sociedad. Un empeño con el que estamos comprometidos desde hace más de 70 años y por el que no vamos a escatimar ningún esfuerzo.

Disfruten de la temporada.

JUAN CARLOS MATELLANES
Presidente de ABAO Bilbao Opera

ABAO | BILBAO
OPERA



#ABAdejaHuella

JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

Presidente

Juan Carlos Matellanes Fariza

Vicepresidentes

Javier Hernani Burzaco

Secretario

Guillermo Ibáñez Calle

Tesorera

M^a Victoria Mendía Lasa

Vocales

M^a Ángeles Mata Merino

José M^a Bilbao Urquijo

Abel López de Aguieta Quintana

Emilia Galán Fernández

EQUIPO DIRECTIVO

Directora de Gestión

M^a Luisa Molina Torija

Director Artístico

Cesidio Niño García



DON PASQUALE



GUGGENHEIM BILBAO



Yoshitomo Nara

28/06 - 03/11

Fundación
BBVA

G. Donizetti

DON PASQUALE

Género	Ópera bufa en tres actos
Música	Gaetano Donizetti (1797-1848)
Libreto	Michele Accursi, pseudónimo de Giovanni Ruffini y el propio compositor. Basado en el libreto de la ópera <i>Ser Marco Antonio</i> que Angelo Anelli escribiera para el compositor Stefano Pavesi
Partitura	Casa Ricordi S.r.l, di Milano. Editores y propietarios
Estreno	Théâtre-Italien de París el 3 de enero de 1843
Estreno en ABAO Bilbao Opera	Teatro Arriaga el 4 de septiembre de 1958
Representación en ABAO Bilbao Opera	1.110 ^a , 1.111 ^a , 1.112 ^a , 1.113 ^a , 1.114 ^a
De este título	10 ^a , 11 ^a , 12 ^a , 13 ^a y 14 ^a representación del título.
Representaciones	19, 22, 25, 26 y 28 de octubre de 2024
Hora de inicio de las representaciones	19 y 26 de octubre: 19:00h 22, 25 y 28 de octubre: 19:30h
Duración estimada	Actos I y II: 75 minutos Pausa: 30 minutos Acto III: 45 minutos

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.

Erregai berriztagarri
berrien buru

Liderando los nuevos
combustibles renovables

Konpromiso irmoa
Bizkaiarekin

Comprometidos
con Bizkaia



www.petronor.eus



DON PASQUALE

FICHA ARTÍSTICA

Don Pasquale	Simón Orfila
Don Pasquale (Opera Berri)	Enric Martínez-Castignani
Norina	María José Moreno
Norina (Opera Berri)	Sofía Esparza*
Ernesto	Francesco Demuro
Ernesto (Opera Berri)	Juan Antonio Sanabria
Dottor Malatesta	Damián del Castillo
Un Notaro	Pedro Mari Sánchez*
Orquesta	Euskadiko Orkestra
Coro	Coro de Ópera de Bilbao
Director musical	Sesto Quatrini*
Asistente director musical	Lara Diloy
Director de escena	Emiliano Suárez*
Asistente director de escena	Iñigo Santacana
Escenografía	Alfons Flores
Iluminación	David Picazo
Vestuario	Carola Baleztena en colaboración con Scalpers
Director del C.O.B.	Boris Dujin
Maestros repetidores	Itziar Barredo e Iñaki Velasco
Producción	ABAO Bilbao Opera Okapi Producciones

*Debuta en ABAO Bilbao Opera

idealista

todo es mejor con música

orgullosa mecenas de la ABAO



DON PASQUALE

FICHA TÉCNICA

Jefe de producción	Cesidio Niño
Director técnico	Iñigo Ayarza
Asistente artístico	Pablo Romero
Asistente Producción y jefe de figuración	Alberto Sedano
Jefa de regiduría y coordinadora musical del escenario	Ainhoa Barredo
Regidora	Oihana Barandiarán
Regidora de luces	Meiya Salaberria
Jefe de maquinaria	Mario Pastoressa
Jefe de Iluminación	Kepa Aretxaga Pérez
Jefe de utilería	Javier Berrojalbiz
Peluquería, Caracterización y Posticería	Alicia Suárez
Vestuario, Zapatería y Complementos	ABAO Bilbao Opera, Okapi Producciones, Scalpers
Utilería	ABAO Bilbao Opera, Okapi Producciones, Just Eat
Técnicos de maquinaria escénica	Proscenio
Iluminación	ABAO Bilbao Opera, Tarima, S.L., Varona.
Audiovisuales	Tarima, S.L.
Sobretitulación	Itziar Maiz, Aitziber Aretxederra
Figuración	Sergio Fontán

Agradecimientos:



La música es buena para

LA SALUD



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

IMQ, COLABORADOR DE LA ABAO

Nuestra historia es
cuidarte

IMQ *90 años*



euskera

SINOPSISIA

I. EKITALDIA

Don Pasquale –“agure ezkongabea, antigoalekoa, aurreztailea, sineskorra, setatia, barrenean gizon ona”– erlojuari begira dago, urduri, bere etxeko gela batean, Malatesta doktorearen zain. Bere iloba Ernestorekin suminduta dago, harentzat aukeratu duen neska gazte aberatsarekin beharrean, Norina alargun gazte eta pobreakin maitemindu delako. Mutlizaharrak, iloba zigortzeko, herentzia kentzea eta bera ezkontzea erabaki du. Emaztegaia aurkitzeko, Malatesta doktorearen laguntza dauka, baina hura Ernesto eta Norinaren laguna denez, agure egoskorra desesperatzeko eta gazte bie ezkontzeko baimena emanarazteko azpijokoa asmatzen dihardu. Pozarren, Malatestak diotso Don Pasqualeri neska eder, otzan eta apal bat aurkitu duela, eta aberatsa, gainera. Benetan, bere arreba da, Sofronia, komentutik irten berria. Don Pasqualek, zoriontsu eta urduri, ilobari deituko dio bere asmoen berri emateko eta etxetik botatzeko. Ernesto, Norinari etorkizun segurua eskaintzerik izango ez duen beldur eta bere itxaropen guztiak suntsituta ikusita, Malatestak, laguntzat zuenak, traizionatua sentitzen da.

Norina, bere etxeko gela batean, amodiozko istorio bat irakurtzen ari da Malatesta heldu bitartean. Doktoreak esango dio plan bat diseinatu duela agureak zentzuz joka dezan. Ernestok

neskari helarazi dion gutunean, osabak etxetik bota duela eta “heriotza bihotzean duela” alde egiteko zorian dagoela kontatzen dio. Malatestak neska lasaitu, eta bere arreba Sofronia balitz bezala jokatu behar duela azalduko dio, plana horretan datzala. Bere trikimailuekin zaharra bereganatu eta berarekin ezkontzeko konbentzitu du (itxurazko ezkontza bere lehengusu Carlottok ospatuko du). Ondoren, bitzta hain jasangaitza egingo dio, ezen agurea gazteak ezkontzeko irrikatsu egongo den. Norina, paregabeko engainu hori antzetzeko gogotsu, horretarako prestatzen hasiko da.

II. EKITALDIA

Ernesto, Don Pasqualeren etxeko gela batean, “urrutiko lurralde” batera joateko prestatzen ari da. Don Pasquale, dotore-dotore jantzita eta indarberrituta, bere emaztegaiaren zain dago, ezinegonik. Emakumea Malatestaren besotik helduta dator, dardarka, eta doktoreak samurki eta pazientziaz trata dezan eskatuko dio agureari, ez dagoelako gizonekin ibiltzen ohituta eta oso lotsatia, aurreztailea eta isila delako: altxor hutsa. Don Pasqualek, hain neska apalarekin poz-pozik, beloa kentzeko eskatuko dio neskari, eta hala egiten duenean haren edertasunak liluratuta utziko du. Totelka eta izerdi-patsetan, berarekin lehenbailehen ezkondu nahi duela esango dio; gezurrezko

Sofroniak ezkontza-proposamena onartuko du. Usteko notarioa iritsitakoan, Don Pasqualek eztei-kontratuan bere ondasunen erdiak utziko dizkio emazteari, baita etxearen ardura osoa ere. Sinatzeaz daudenean, Ernesto agertuko da, azpijokoaz ezer ez dakiela, eta osabak lekuko gisa izenpetzeko eskatuko dio. “Guztiz txundituta”, emaztegaia Norina dela konturatuko da, baina Malatestak berehala jakinaraziko dio, ahapeka, dena gezurra besterik ez dela.

Eztei-kontrata sinatu bezain laster, Norinak, Ernestoren dibertimendurako, senarraren besarkadari uko egingo dio. Don Pasquale, minduta, iloba etxetik botatzen saiatuko da, baina Sofroniak dio gaztea bere zaldun gisa eduki nahi duela, eta senarrari ohartaraziko dio aurrerantzean “nahi dut” berak bakarrik esango duela eta, jaramonik egiten ez badio, indarraz baliatuko dela. Agurea, txundituta eta izututa, geldi eta mutu dago, emaztea hartzen ari den erabakien aurka ezer egin ezinik: etxezainari soldata bikoiztuko dio, beste bi dozena mirabe gazte kontratatzeko aginduko du, baita bi kalesa, zortzi zaldi ingeles eta gainean ibiltzeko bi zaldi erosteko ere. Altzari berriak, ile-apaintzaile bat, jostun bat eta bitxigile bat ere eskatuko ditu. Azkenik, gau horretan bertan berrogeita hamar lagunentzako oturuntza antola dadila aginduko du. Don Pasquale, zorabiatzeko zorian, esku hartzen saiatuko da, baina neska gazteak, iruzurraz gero eta gehiago gozatzen ari denak, “gero eta suminduago” galaraziko dio. Malatestak adiskide zaharrari ohera joatea aholkatu eta arrebari errieta egiten ari balitzaio bezala jokatu bitartean, gazteek hitz maitekorrek esaten dizkiote batak besteari.

III. EKITALDIA

Don Pasqualeren etxeko gela batean, zerbitzariak eta merkatariak hara eta hona dabilta anabasa betean: edonon jantziak, kapelak eta larruak daude, eta agurea, nahigabetuta, ordaindu beharreko faktura-piloari begira dago. Norinak, dotore jantzita, antzerkera doala jakinaraziko dio. Senarra etxetik ateratzea galarazten ahaleginduko da, eta “lotsagabe halakoa” esaten dionean, emazteak zaplaztekoa emango dio. Don Pasquale lur jota badago ere, Norinak hura probokatzen jarraituko du, “agure” esanez eta lotara joateko aginduz. Jarraian, etxetik irten aurretik, gutun bat lurrera erortzen utziko du, Don Pasqualek berehala irakurriko duena: ezezagun batek amodiozko hitzordua egin du bere emaztearekin arratsalde horretan bertan, lorategian. Bere onetik aterata, Don Pasqualek Malatesta etorerraraziko du.

Morroiak hainbeste lan egin behar izateagatik kezaka eta ezkonberrien portaera arraroaz hitz egiten ari dira. Malatesta doktorea, engainuari amaiera emateko eszena Ernestorekin adostuta, bere lagunarekin mintzatzen hasiko da, eta hark, “zeharo abailduta eta ezin goibelago” doktorearen arrebak egindako gehiegikeria guztien berri eman ondoren (beste gizon batekin elkartzeko dela barne), mendekua aldarrikatuko du. Malatestak, hasieran, zuhurra izatea aholkatuko dio, baina gero, elkartasuna agertzen ari balitzaio bezala, lorategian ezkutatzea, maiteminduak ustekabeen harrapatzea eta bere emazte desleiala etxetik botatzea proposatuko dio. Agureak, dagoeneko mendekua dastatzen ari denak, dena berak nahi bezala gauzatzeko baimena emango dio.

Gaez, Don Pasqualeren etxeko lorategian, Ernesto serenata bat abesten

ari da koru txiki batek lagunduta. Norina/Sofroniak langa kontu handiz ireki, eta lorategian sartuko dira biak. Elkar maitekiro besarkatzen ari direla, Don Pasquale eta Malatesta isilpean ezkututako dira, gero bat-batean agertzeko. Ernesto isil-isilik etxean sartu, eta neskak senarrari aurre egingo dio, hark maite-jolasean norekin dabilen galdetzen dionean. Emazteak errugabea dela dio behin eta berriz, baina Malatestak aholkatuko dio ez izatea egoskorra, biharamunean Ernestoren emazte berria, Norina, iritsiko baita etxera. Emakumeak, haserre-plantak eginez, neska arrotzarekin etxe berean bizi baino nahiago duela alde egin dio, nahiz eta ezkontza benetan ospatuko dela ziur egon nahi duen. Malatestak

jakinaraziko dio Ernestori osabak Norinarekin ezkontzeko baimena eman diola eta urtean lau mila ezkutuko dirukopurua jasoko duela. Don Pasqualek ezkontza lehenbailehen ospatzea nahi du, baina ez dakite andregai non dagoen. Orduan, Malatestak Sofronia eta Norina pertsona bera direla jakinarazi eta fartsa osoa berak asmatu duela aitortuko du. Gazteek barkamena eskatuko dute eta agurea, arriskua jada urrun dagoelako pozarren, bedeinkazioa emango die, hunkituta. Norinak istorioaren amaierako ikasbidea esango du: “Zaharra izanik ezkondu nahi duenari garuna ez dabilkio behar bezala. Kanpaitxoarekin, nahigabe eta arazo ugariren bila doa”. Denak, baita Don Pasquale burlatua ere, ados daude berarekin. ●

Luis Gago

RNEko Radio 2eko zuzendariordea eta saioen buru izan da, baita Irrati-difusioko Europar Batasunaren Musika Serioaren arloko Aditu Taldeko kidea ere. Halaber, RTVEko Oskestra Sinfonikoaren koordinatzaile eta Errege Antzokiko editore aritu da. Irratsaioak ere egin ditu BBCrako, eta artikulu nahiz monografia askoren egilea da. Horrez gain, *Bach* (1995) liburua idatzi du, eta berak egina da *Harvardeko Musika Hiztegi Berriaren* gaztelaniazko bertsioa. Eskuarki, gaztelaniazko azpitoluak prestatzen ditu Royal Opera House, English National Opera eta Berlingo Orkestra Filarmonikoaren Digital Concert Hallerako. Azkenik, *Revista de Librosen* musika-editorea zein kritikaria eta *El País* egunkariko musika-kritikaria da, eta Bonneko Beethoven-Hauseko Ganbera Musika Jaialdia zuzentzen du Tabea Zimmerannekin batera.





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



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


LABORAL
kutxa

Hay otra forma

SINOPSIS

ACTO I

En una habitación de su casa, Don Pasquale –un “viejo soltero, chapado a la antigua, ahorrador, crédulo, obstinado, buen hombre en el fondo”– observa con impaciencia el reloj. Espera la llegada del Dr. Malatesta y esta furioso con su sobrino Ernesto, que se ha enamorado de Norina, una viuda joven y pobre, en vez de con la joven rica que ha elegido para él. El viejo solterón, para castigarlo, ha decidido desheredarlo y casarse él mismo. Cuenta con los consejos del Dr. Malatesta para encontrar a su prometida, pero, como es amigo de Ernesto y Norina, lo que está haciendo en realidad es idear una treta para desesperar al obstinado viejo y obligarle a dar su consentimiento a la boda de los jóvenes. Exultante, Malatesta anuncia a Don Pasquale que ha encontrado a una joven guapa, dócil y modesta, además de rica. Se trata de su propia hermana, Sofronia, que acaba de salir del convento. Don Pasquale se siente feliz e impaciente y llama a su sobrino para informarle de sus intenciones y echarlo de casa. Temeroso de no poder ofrecer ya a Norina un futuro seguro, Ernesto ve cómo se derrumban todas sus esperanzas y se siente traicionado por Malatesta, al que tenía por un amigo.

En una habitación de su casa, Norina está leyendo una historia de amor

mientras espera la llegada de Malatesta, que le insinúa que ha diseñado un plan para que el viejo entre en razón. Ella recibe una carta de Ernesto en la que le cuenta que su tío lo ha echado de casa y que está a punto de irse “con la muerte en el corazón”. Malatesta la tranquiliza y le explica que su plan consiste en que ella se haga pasar por su hermana Sofronia. Conquistará al viejo con sus artimañas, lo convencerá de que se case con ella (la boda fingida la celebrará su primo Carlotto) y le hará la vida tan imposible que se mostrará deseoso de acceder al matrimonio de los jóvenes. Norina se muestra encantada con la perspectiva de protagonizar esta farsa y se dispone alegremente a prepararse para ello.

ACTO II

En una habitación en casa de Don Pasquale, Ernesto está preparándose para partir a una “tierra lejana”. Don Pasquale, elegantísimo y con una fuerza renovada, está esperando impacientemente a su prometida. Ella llega temblorosa y con un velo del brazo de Malatesta, que ruega a su amigo que tenga tacto y paciencia, ya que la muchacha no está acostumbrada a la compañía de hombres y es muy tímida, ahorradora y callada: una verdadera perla. Don Pasquale, encantado con una joven tan modosa, le ruega que se

quite el velo y, cuando lo hace, queda cautivado por su belleza. Balbuceante y sudoroso, se muestra deseoso de casarse con ella cuanto antes. La falsa Sofronia acepta su propuesta de matrimonio. Llega el supuesto notario y en el contrato matrimonial Don Pasquale cede a su mujer la mitad de sus bienes y la pone al frente de la casa. En el momento de firmar, aparece Ernesto, que no sabe nada de la trama y al que su tío le pide que firme como testigo. “Con el máximo estupor”, el joven se da cuenta de que la novia es Norina, pero Malatesta le informa enseguida en un aparte de que se trata de una burla.

Tras la firma del contrato nupcial, lo primero que hace Norina, para diversión de Ernesto, es rechazar el abrazo de su marido. Don Pasquale se ofende e intenta echar a su sobrino de la casa, pero Sofronia decide que quiere tener al joven como su caballero y advierte a su marido de que, a partir de ahora, la palabra “quiero” la pronunciará únicamente ella y que, si no es obedecida por las buenas, recurrirá a la fuerza. Estupefacto y aterrorizado, el viejo se queda inmóvil y mudo, asistiendo impotente a las decisiones que va tomando ella: dobla su salario al mayordomo, ordena contratar a dos docenas más de criados jóvenes, comprar dos calesas, ocho caballos ingleses y dos caballos para montar. También encarga nuevos muebles y pide un peluquero, un sastre y un joyero. Por último, ordena un banquete para cincuenta personas esa misma noche. Don Pasquale, al borde del desmayo, intenta intervenir, pero ella, que disfruta cada vez más con la farsa, se lo impide “con una furia creciente”. Con la

complicidad de Malatesta, que aconseja a su viejo amigo que se vaya a la cama y finge reprender a su hermana, los jóvenes intercambian ternuras amorosas.

ACTO III

Una sala en casa de Don Pasquale, que es un constante ir y venir de criados y comerciantes en medio de la mayor confusión: hay vestidos, sombreros y pieles por todas partes, mientras que el viejo, consternado, se enfrenta a una pila de facturas que pagar. Aparece Norina elegantemente vestida y anuncia que se va al teatro. Su marido intenta detenerla y cuando él le grita “impertinente”, ella le da una bofetada. Don Pasquale se siente destrozado y Norina sigue provocándolo, llamándolo “abuelo” y diciéndole que se vaya a dormir. Ella sale de casa y deja caer una carta que su marido se dispone a leer de inmediato su contenido: un desconocido fija una cita amorosa con ella esa misma tarde en el jardín. Fuera de sí, Don Pasquale manda llamar a Malatesta.

Los criados se quejan de tener tanto trabajo y hablan del extraño comportamiento de la pareja recién casada. El Dr. Malatesta se pone de acuerdo con Ernesto para la última escena de la comedia y se dispone a hablar con su amigo, que, “abatidísimo”, lo pone al corriente “con solemne tristeza” de todos los desmanes cometidos por su hermana (incluida la supuesta infidelidad que está a punto de cometer) y clama venganza. Malatesta lo anima de entrada a ser prudente, pero luego finge solidarizarse con él y le propone esconderse en el jardín, sorprender a la pareja de enamorados y echar de casa a su mujer infiel. El viejo,

que ya está saboreando la venganza, le da carta blanca para que todo se lleve a cabo como él desee.

En el jardín de la casa de Don Pasquale, es ya de noche y Ernesto, acompañado de un pequeño coro, canta una serenata. Norina/Sofronia le abre cautelosamente la cancela y los dos entran al jardín. Se abrazan cariñosamente mientras Don Pasquale y Malatesta se esconden en silencio para irrumpir luego de improviso. Ernesto entra en la casa sigilosamente y ella se enfrenta a su marido, que quiere saber el nombre del hombre con el que estaba coqueteando. Ella defiende su inocencia, pero Malatesta le sugiere que no sea obstinada, porque el día siguiente llegará a la casa la nueva esposa de Ernesto, Norina. Ella finge estar furiosa y dice que prefiere irse de la casa a tener que vivir bajo el mismo techo con

esa advenediza, aunque quiere estar segura de que la boda vaya realmente a celebrarse. Malatesta informa a Ernesto de que su tío ha accedido a que se case con Norina, prometiéndole una asignación anual de cuatro mil escudos. Don Pasquale quiere que la boda se celebre lo antes posible, pero no saben dónde está la novia. Malatesta revela entonces que Sofronia y Norina son la misma persona y admite haber ideado él toda la farsa. Los jóvenes piden perdón y el viejo, radiante de felicidad por haber alejado ya el peligro, se siente conmovido y les da su bendición. Norina tiene confiada la moraleja final de la historia: “No le funciona bien el seso a quien quiere casarse siendo viejo. Va a buscar con la campanilla un sinfín de disgustos y problemas”. Todos, incluso el burlado Don Pasquale, se muestran de acuerdo con ella. ●

Luis Gago

Ha sido subdirector y jefe de programas de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea de Radiodifusión, coordinador de la Orquesta Sinfónica de RTVE y editor del Teatro Real. Ha realizado programas de radio para la BBC y es autor de numerosos artículos y monografías, del libro *Bach* (1995) y de la versión española del *Nuevo Diccionario Harvard de Música*. 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. Es editor y crítico de música de *Revista de Libros*, crítico musical de *El País* y codirector, junto con Tabea Zimmermann, del Festival de Música de Cámara de la Beethoven-Haus de Bonn.





LEGADO BODEGAS Faustino

El primer proyecto Planeta 1.0.



¡Ven a conocernos!

Legado Bodegas Faustino es el proyecto de la 4ª generación de la Familia Martínez Zabala, diseñado junto a Foster + Partners, un nuevo universo alrededor del vino, el viñedo, la naturaleza, la arquitectura, la cultura y la sostenibilidad, en una propuesta única de conexión de todos los espacios con los viñedos.

Haz tu reserva:

bodegasfaustino.com | visitas@familiamartinezzabala.es | 945 601 228
Oyón, Álava. Google maps: FHR7+5P

Una bodega de



SYNOPSIS

ACT I

In a room at his house, Don Pasquale –an “elderly bachelor of the old school, thrifty, gullible and stubborn but at heart a good man”– is impatiently watching the clock. He is awaiting the arrival of Dr. Malatesta and is furious with his nephew, Ernesto, who has fallen in love with Norina, a young and impoverished widow, instead of the wealthy young woman he has selected for him. The old bachelor, to punish him, has decided to disinherit him and get married himself. He is counting on Dr. Malatesta’s advice to find himself a fiancée but, as Malatesta is a friend to both Ernesto and Norina, he is in fact concocting a scheme to exasperate the stubborn old man and force him to give his consent to the young couple’s marriage. Elated, Malatesta tells Don Pasquale that he has found a beautiful, docile and modest young woman, as well as rich. It is in fact his own sister, Sofronia, who has just left the convent. Don Pasquale feels happy and impatient and he calls his nephew to inform him of his intentions and throw him out of the house. Fearing that he can no longer be able to offer Norina a secure future, Ernesto sees all his hopes dashed and feels betrayed by Malatesta, whom he had believed to be a friend.

In a room at her house, Norina is reading a love story while waiting for Malatesta, who hints that he has devised a plan

to make the old man see reason. She receives a letter from Ernesto in which he tells her that his uncle has thrown him out of the house and that he is about to leave “with death in his heart”. Malatesta reassures her and explains that his plan involves her impersonating his sister Sofronia. She will win the old man’s heart with her tricks, convince him to marry her (the mock ceremony will be performed by his cousin Carlotto) and will make his life so difficult that he will be willing to agree to the young couple’s marriage. Norina is delighted at the prospect of acting out this farce and gleefully prepares for it.

ACT II

At a room at Don Pasquale’s house, Ernesto is preparing to depart to a “distant land”. Don Pasquale, elegantly dressed and with renewed vigour, impatiently awaits his fiancée. She arrives, trembling and veiled, on the arm of Malatesta, who begs his friend to be tactful and patient, since the young girl is unaccustomed to male company and is very shy, thrifty and quiet: a real pearl. Don Pasquale, captivated by such a well-mannered young lady, implores her to remove her veil and, when she does so, he is overwhelmed by her beauty. Stammering and perspiring, he is willing to wed her at once. The false Sofronia accepts his marriage proposal. The fake notary arrives and in the marriage

contract Don Pasquale agrees to give his wife half of his property and makes her the mistress of the house. Ernesto, unaware of the plot, appears at the time of signing and is asked by his uncle to sign as a witness. “Thunderstruck”, the young man realises that the bride is Norina, but Malatesta quickly informs him in an aside that it is a hoax.

After the marriage contract is signed, the first thing Norina does, to Ernesto’s amusement, is to refuse her husband’s embrace. Don Pasquale takes offence and tries to turn his nephew out of the house, but Sofronia decides that she wants to have the young man as her squire and warns her husband that, from now on, she will be the only one allowed to say “I want” and, if they don’t obey willingly, she will use force. Shocked and terrified, the old man stands speechless, helplessly witnessing the decisions she makes: she doubles the butler’s salary, has a dozen more young servants hired, buys two coaches, eight English horses and two riding horses. She also orders new furniture and asks for a hairdresser, a dressmaker and a jeweller. Finally, she orders a banquet for fifty people for that same evening. Don Pasquale, on the verge of collapsing, tries to intervene but she, who is thoroughly enjoying the hoax by now, prevents it “with increasing anger”. With the complicity of Malatesta, who advises his old friend to go to bed and pretends to reprimand his sister, the young couple exchange words of love.

ACT III

A room at Don Pasquale’s house, where servants and tradesmen come and go amidst utter chaos: there are dresses, hats and furs everywhere and the old

man, in dismay, faces a pile of bills to pay. Norina enters, elegantly dressed, and announces that she is going to the theatre. Her husband tries to stop her and when he calls her “hussy”, she slaps him. Don Pasquale feels devastated and Norina keeps provoking him, calling him “grandpa” and telling him to go to sleep. She leaves the house and drops a letter whose content is immediately read by her husband: an unknown person is arranging a love date with her in the garden that very evening. Don Pasquale, out of his wits, sends for Malatesta.

The servants complain that they are overworked and speak about the strange behaviour of the newlyweds. Dr. Malatesta arranges the final scene of the comedy with Ernesto and goes to talk with his friend, who, “dispirited”, tells him “with solemn sadness” about all the outrages committed by his sister (including the alleged infidelity that she is about to commit) and demands revenge. At first, Malatesta advises him to act prudently, but he then pretends to be in agreement with him and proposes to hide in the garden, expose the lovers and throw his unfaithful wife out of the house. The old man, who is already savouring the taste of revenge, gives him carte blanche for everything to be done as he wishes.

In the garden at Don Pasquale’s home, it is night and Ernesto, accompanied by a small chorus, sings a serenade. Norina/Sofronia cautiously opens the gate and both of them enter the garden. They lovingly embrace while Don Pasquale and Malatesta hide in silence to barge in later on unexpectedly. Ernesto enters the house quietly and she confronts her

husband, who demands to know the name of the man she was flirting with. She protests her innocence but Malatesta suggests her not to be stubborn because Ernesto's new wife, Norina, will be arriving the following day. She pretends to be furious and says that she prefers to leave than to live under the same roof as that upstart, although she wants to be sure that the wedding is actually going to take place. Malatesta informs Ernesto that his uncle has agreed to his marrying Norina, promising him a yearly allowance of four thousand scudos. Don Pasquale wants

the wedding to be as soon as possible, but they don't know where the bride is. Malatesta then reveals that Sofronia and Norina are in fact the same person and admits that he was responsible for concocting the whole scheme. The young lovers apologize and the old man, beaming with happiness due to his being out of danger, is moved and gives them his blessing. Norina gives the bottom line of the story: "Foolish indeed is he who marries in old age: he is only asking for trouble and sorrow". Everyone, including Don Pasquale, agrees with her. ●

Luis Gago

He has been Deputy Director and Programme Manager for Radio 2 (RNE), member of the Serious Music Experts Group of the European Broadcasting Union, Coordinator of the RTVE Symphony Orchestra and Editor of Teatro Real.

He has produced radio programmes for the BBC and is the author of numerous articles and monographs, the book *Bach* (1995) and the Spanish version of the *New Harvard Dictionary of Music*. 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. He is an editor and music critic for *Revista de Libros*, music critic for *El País* and co-director, together with Tabea Zimmermann, of the Chamber Music Festival of the Beethoven-Haus in Bonn.



VIVIMOS LA ÓPERA

GAETANO DONIZETTI

DON PASQUALE

OCTUBRE 2024

19-22-25-26-28



EL CORREO

PATROCINADOR DE LA

ABA ○ **BILBAO
OPERA**

MI DON PASQUALE



DON PASQUALE ES UNA ÓPERA BUFA EN TRES ACTOS CON MÚSICA DE GAETANO DONIZETTI. SE ESTRENÓ EN EL «TEATRO DE LOS ITALIANOS» DE PARÍS EL 3 DE ENERO DE 1843.

Estamos ante una comedia satírica de tono ligero, trasfondo edificante y final feliz. El humor costumbrista que destila la obra nos ofrece la posibilidad de trasladarla en el tiempo con criterios contemporáneos.

La última gran obra maestra de Donizetti esconde sabiduría epicúrea, un libreto audaz y detallista, una comedia de enredo que se puede poner en escena desde un punto de partida sencillo y actual.

Según la tradición estilística de la época, toda ópera tenía su correspondiente obertura. En *Don Pasquale*, la apertura nos permite repasar los fragmentos esenciales de la trama y así aprovecharla para presentar a sus protagonistas. Unos personajes de comedia alocada

pero sensata, capaz de encapsular estereotipos de la vida moderna en problemáticas cotidianas de hoy y de siempre.

La ópera, en la tradición de la ópera bufa, está inspirada en «La Comedia del Arte». La herencia de Pantaleón, Pierrot, Scapino y Colombina, existe en protagonistas inspirados en películas de artistas sagrados como J. Tati, B. Wilder o W. Allen.

Donizetti había llegado a la cumbre de la celebridad. Óperas como *Ana Bolena*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*, *L'elisir d'amore*, *Lucía de Lammermoor*, *La favorita* o *La Fille du régiment* habían conquistado el mundo. *Don Pasquale* es un final de carrera inesperado, igual que *Falstaff* lo

fue para Verdi posteriormente. Este giro de madurez compositiva nos concede la libertad creadora de hacer auténtico teatro.

Saturado de referencias fáciles, presentamos un *Don Pasquale* contemporáneo y medido. La trama es sencilla, pero de gran actualidad y el relato es tradicional pero sugestivo por su absoluta vigencia. En el encadenamiento de los textos que da Ponte escribía para Mozart, Donizetti crea una burla elevada e insenscente.

Una caja de pizza es el punto de partida. Y una pizzería es en donde podemos encontrar los ingredientes necesarios y populares para contar una historia cotidiana y divertida. Incluso podemos alejarnos con decoro de lo trivial y despertar el interés del público desde un enfoque diferencial.

Don Pasquale es el tradicional y pintoresco dueño de una pizzería que lleva su nombre. Malatesta es un airoso

amigo que, con altanera picardía, apuesta seducción y arrogante complicidad, ayudará a armar esta trama de enredo y polémica. Norina y su “cuento de hadas”, representan la codicia de una generación influenciada por las redes sociales y que toma como referencia la superficialidad de sus contenidos para imitar conductas y así armar el sainete. Ernesto es un buen chico al que cuesta motivar y que desconoce su verdadera vocación. Por último, el maestro pizzero hará las veces del falso notario, un simpático personaje secundario al que daremos importancia escénica como dueño y señor de los fogones y de la sabiduría popular.

Una caja de pizza es un contenedor de nuestro particular “cajón de sastre”, diverso y fascinante. Una pizzería es folklore, un punto de encuentro que admite intrigas atemporales. Buscamos el efecto en lo auténtico y la seducción en la novedad. Desde mi admiración por la obra del maestro Donizetti, traemos una propuesta original y reflexiva que además nos hará pasar un buen rato. ●

Emiliano Suárez Pascual

Director de escena de *Don Pasquale*

Desde 2016 su actividad se centra en la producción y dirección de escena en espacios alternativos. Es propietario y director artístico de Garaje Lola, un contenedor cultural con proyectos de autor, diferenciales y disruptivos, dedicado al arte contemporáneo y espectáculos musicales y operísticos.



DON PASQUALE

LA PRIMERA COSA QUE ME DIJO EMILIANO SUAREZ CUANDO ME PROPUSO DISEÑAR LA ESCENOGRAFÍA DE *DON PASQUALE*, FUE SOBRE UNA VISITA QUE HIZO A UNA PIZZERÍA NAPOLITANA Y SU DUEÑO, UN HOMBRE BASTANTE MAYOR. ME DIJO: «*ES EL DON PASQUALE PERFECTO. CUANDO LO VI, ENSEGUIDA ME DI CUENTA, Y QUIERO QUE NUESTRA OBRA TRANSCURRA EN UNA PIZZERÍA*».

Le dije que me parecía perfecto, porque me pareció una idea estupenda y probablemente original. Los *Don Pasquale* que conozco, he visto un par, siempre transcurren en un palacio, luego Norina en la cama, Norina en la bañera..., y palacio otra vez.

Esta propuesta de recrear un mundo familiar me pareció más que ideal. Ya tenemos un tío y un sobrino, una novia, pero ahora además tenemos una novia

que además es empleada del tío, y un notario que es uno de sus camareros. Los que conocen el mundo de la hostelería desde dentro sabrán que en él se denomina familia al grupo de personas que trabajan en un mismo restaurante.

Don Pasquale es una comedia con un nivel muy alto de fantasía y que además termina bien. Podría terminar muy mal, porque engañar a una persona ya de naturaleza egoísta y engañarlo para hacerlo casar tramposamente con

alguien que le amargará la existencia, no me parece una idea muy recomendable para convencer a alguien de nada. Pero la pieza funciona y tendremos un final feliz... No hay ninguna intención de dañar a Don Pasquale, si no de hacerle comprender lo equivocado que está en el trato con sus semejantes, en especial con su sobrino. Un universo familiar donde las cosas se hacen por amor y no por ambición.

Como Emiliano no se inspira en una idea de pizzerías si no en una pizzería en la que estuvo y comió, yo también me he planteado que lo que el público vea tenga un nivel muy alto de realismo y no piense: «es un decorado», sino un lugar con el que podría encontrarse un día paseando por una ciudad desconocida. No existe una parte trasera; vemos el

espacio por delante y por detrás y con cada giro nos ofrece una nueva visión del lugar, una zona de fregar platos, una barra dónde tomar un cóctel, unas mesas dónde comer y una zona dónde aparcar nuestra bicicleta.

Pero no era suficiente sólo hacer algo muy realista, y ya hemos dicho que hablamos de una comedia un poco fantástica en el sentido emocional; por tanto, también había que fantasear un poco con el aspecto de la pizzería, y para ello, la inspiración vino de una caja de pizzas y un aspecto de edificio construido de cartón ondulado. Me conformo con que sea un lugar donde puedan vivir confortablemente los personajes de la obra. Quizás, visto lo visto, me podría dedicar al diseño de chiringuitos de playa. Espero que lo disfruten. ●



Alfons Flores

Escenógrafo de *Don Pasquale*

Su trabajo abarca escenografías para teatro, óperas, escenografía urbana y grandes eventos, colaborando con reputados directores de escena.

Su trabajo ha sido reconocido con el Premio de la Crítica de Barcelona de 1996, 1998 y 2009. En el año 2000 recibió el Irish Times Theater Award a la Mejor Escenografía, el Premio Teatro Musical en 2017 y estuvo nominado en la categoría de Mejor Escenógrafo en The International Opera Awards 2017.



Imaginémonos cumpliendo sueños

Llevamos 100 años conectando la vida de las personas.
Imaginémonos un mañana en el que todos podamos
hacer que las cosas sucedan.



EL "FUEGO INUSUAL" DE *DON PASQUALE*

"¿ESTÁS CONTENTO AHORA QUE TIENES TU *OPERA BUFFA*? ¿QUE TE ROMPERÁS LOS C... CON *DON PASQUALE*?"¹ ESTAS PALABRAS DESCABELLADAS, QUE TRANSMITEN COLOQUIALMENTE MÁS QUE UN DEJO DE EXASPERACIÓN, NO LAS ESCRIBIÓ UN EXALTADO

1 "Sei contento ora che hai la tua opera buffa? che ti romperai i c... col Don Pasquale?", en Guido Zavadini, *Donizetti: Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1848, p. 652.



- ▲ Relieve de cantantes en activo en el Théâtre-Italien de París, entre ellos tres de los que estrenaron *Don Pasquale* el 3 de enero de 1843: Giulia Grisi (Norina), Antonio Tamburini (Doctor Malatesta) y Mario (Ernesto)

loggionista que sentía aversión por la ópera cómica, ni un crítico descontento con las decisiones de un director artístico o un intendente de un teatro de ópera. No son de otra persona que Gaetano Donizetti y están tomadas de una carta dirigida a una persona muy cercana a él: su cuñado Antonio Vasselli. La carta fue escrita poco después del estreno de *Don Pasquale* en 1843.

Aparentemente, aquel no era un momento propicio para la comedia. Sobre el telón del fondo del Romanticismo y el Risorgimento, la creciente marea de temas trágicos en la ópera italiana durante el segundo cuarto del siglo XIX, ejemplificada por algunas de las más famosas obras maestras de Vincenzo Bellini y el propio Donizetti, estaba arrasando la tradición de larga raigambre de la *opera buffa*. Y varios estudiosos que escribieron hacia finales del siglo

XX afirmaron de manera inequívoca que, después de Rossini, la comedia pasó a estar ciertamente en decadencia. Julian Budden, por ejemplo, escribió que “en la época romántica, la importancia de la *opera buffa* disminuyó de una manera espectacular”. David Kimbell, al recordar las tendencias estéticas del Romanticismo, afirmó que “el repertorio de la época romántica era abrumadoramente heroico y trágico” y que “la verdadera *opera buffa* no recuperó nunca una posición central en la vida musical italiana”. Giorgio Pestelli se hizo eco de estas opiniones y se refirió a la “popularidad menguante de la ópera cómica tras la cima alcanzada por Rossini”. Por encima de estas afirmaciones descuello el veredicto extremo de Carl Dahlhaus: “Estrictamente hablando, la historia de la *opera buffa* italiana había llegado a su fin con *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, de



Primera edición del libreto de *Don Pasquale*, impreso pocos días antes de su estreno en París el 3 de enero de 1843

1816. *Falstaff* (1893) de Verdi y, mucho antes que ella, *Don Pasquale* (1843) de Donizetti son, por así decirlo, obras póstumas en la historia de este género, excepciones a la regla de que la ópera italiana del siglo XIX estuvo prácticamente dominada por la *opera seria*".

Aunque el juicio de Dahlhaus ofrece una instantánea que concuerda en gran medida con el repertorio de *opere buffe* que se representó en los teatros de ópera de finales del siglo XX o lo hace ahora a comienzos del siglo XXI, la realidad de mediados del siglo XIX es algo diferente. En aquella época, la *opera buffa* conservaba aún una posición importante como una práctica viva en Italia. Al tiempo que *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola* de Gioachino Rossini estaban ganjeándose el lugar en

el canon que han seguido conservando hasta hoy, la producción de nuevas obras cómicas prosiguió en el tramo central del siglo, gracias no sólo a las importantes contribuciones de Gaetano Donizetti, sino también al trabajo de otros compositores que ahora se encuentran en su mayor parte olvidados, pero que disfrutaron de un éxito considerable en su propio tiempo. Y libretistas y cantantes siguieron trabajando en el ámbito de la *opera buffa*, unas veces celebrando abiertamente su italianidad por excelencia y otras condenando las exageraciones del *melodramma* trágico. Cuando Carlo Cambiaggio, un prominente *basso buffo*, visitó Roma para actuar durante una temporada en el Teatro Valle en 1845-1846, el poeta local Giacopo Ferretti, uno de los libretistas más destacados de su generación, autor del texto para una de las grandes obras maestras de Gioachino Rossini, *La Cenerentola* (1817), y para un éxito juvenil de Gaetano Donizetti, *L'ajo nell'imbarazzo* (1824), celebró la ocasión con un poema dedicado a este renombrado cantante:

*Sai che dei librettisti or suda l'estro
A straziar degli eroi petto, epa o strozza
Con pugnale, con arsenico, o capestro
Sì che lo spettator guata e singhiozza.
Il più beccajo ha titol di maestro;
Archimandrita è chi più affoga, o sgozza,
E rivela all'intreccio e alla parola
Che d'Attila e Neron crebbe alla scuola.*

*Apri tesor di melodie ridenti,
Apri tesor di critiche commedie,
E affollinsi al mattin pronte le genti
Né vuote lascin logge, panche, o sedie.
Così la sera ozierem contenti,
Scordando le domestiche tragedie;
Ché ogni testa... ch'è testa... è persuasa
Che il melodramma serio han tutti in casa.*

Sabes que el resto de los libretistas ahora ansía desgarrar pecho, tripa o gatzate de los héroes con puñal, con arsénico o con soga para que el espectador observe y solloce. El más carnicero tiene el título de maestro; archimandrita es quien más ahoga o degüella y revela en la trama y en sus palabras que se crió en la escuela de Atila y de Nerón.

Abre un tesoro de melodías dichosas,
 abre un tesoro de comedias críticas,
 y aglomérense las gentes desde bien temprano,
 sin dejar vacíos ni palcos, ni bancos ni sillas.
 Así por la noche holgazanearemos contentos,
 olvidando las tragedias domésticas;
 porque cada cabeza... que está enredada...
 se convence]
 de que todos tienen en casa el melodrama serio.

Tres años antes, la víspera del estreno mundial de *Don Pasquale*, la revista *Teatri Arti e Letteratura* señaló que esta nueva ópera era "muy necesaria para el teatro italiano, porque carece de *opere buffe*". En París, *Le monde musicale* realizó una observación semejante: "Ha pasado mucho tiempo desde que solicitamos una *opera buffa* en el Théâtre-Italien". *Don Pasquale* estaba llamada a ser objeto de una gran atención y a despertar comparaciones con obras cómicas anteriores. Más de ciento ochenta años después, podemos afirmar con ciertas dosis de convicción que la mejor manera de aproximarse a *Don Pasquale* de Donizetti no es verla como una obra maestra en un espléndido aislamiento, sino como una composición conectada con la práctica viva que se ha mencionado más arriba, en contacto directo con convenciones y estereotipos establecidos, y que decidió explotar y desafiar al mismo tiempo.

En el primer número de la ópera, que sigue a la brillante *Sinfonia* inicial, puede comprobarse hasta qué punto Donizetti se mantuvo en contacto con esas convenciones. Don Pasquale, solo en el escenario, observa impacientemente su reloj mientras espera la llegada de su médico y confidente, el Doctor Malatesta. Este llega enseguida y dice al anciano que le ha encontrado una prometida. Fuera de sí de emoción, Don Pasquale apremia a su amigo para que vaya a buscar a la joven; de nuevo solo, anticipa la dicha de la vida conyugal y la paternidad. Esta escena inicial constituye un magistral estudio de carácter, que resulta crucial de cara a establecer el tono íntimo característico de esta comedia burguesa. A nosotros nos brinda una excelente puerta de entrada en las convenciones que informaban la composición de la *opera buffa* y que contribuyeron a definirla como un género inconfundible desde el punto de vista de su configuración musical. Más importante aún es el hecho de que nos permite explorar cómo se enfrentó Donizetti a los límites de esas convenciones y cómo las



Manuscrito autógrafo de la Sinfonía instrumental inicial de *Don Pasquale*

subvirtió con el fin de transmitir humor y distanciarse de algunos procedimientos y prácticas muy extendidos.

La presencia de un reloj de bolsillo apunta a la ambientación contemporánea. Y el acompañamiento orquestal de las primeras frases de Don Pasquale, con su ondulante línea de bajo en negras, no sólo retrata al protagonista recorriendo nerviosamente el escenario, sino que también marca el inexorable paso del tiempo, al que el anciano confía en poder plantar cara. Aunque no hay nada intrínsecamente cómico en la acción, no hay duda de que nos encontramos muy lejos de cualquier elemento que pudiera asemejarse a un *melodramma* serio.

En su manuscrito autógrafo de *Don Pasquale*, Donizetti denominó este número inicial como *Introduzione*, exactamente igual que la inmensa mayoría de números iniciales de las óperas de la primera mitad del siglo XIX. Tomado literalmente, el término significa simplemente *introducción*. En la ópera italiana de aquella época, sin embargo, la *introduzione* solía ajustarse a rasgos formales específicos, establecidos en las óperas de Gioachino Rossini y adoptados por sus seguidores durante el tramo central del siglo. En palabras de Philip Gossett, entre estas características figuraban normalmente las siguientes: "a) un movimiento inicial para el coro, en ocasiones con partes solistas para personajes secundarios; b) un movimiento lento, que servía a menudo para introducir a un personaje principal; c) una *cabaletta* final para el personaje principal, con apoyo del coro y de otros personajes que se encuentren en el escenario". Este modelo puede observarse en un gran

número de *opere buffe* de este período: la *Introduzione* de *Un giorno di regno* (1840) de Verdi, por ejemplo, se ajusta perfectamente a él, ya que comienza con un coro y contiene una doble aria para el personaje protagonista (Belfiore). En otros ejemplos, la aparición del coro puede retrasarse ligeramente, o la forma verse expandida por medio del añadido de otros episodios: en *L'elisir d'amore* (1832), del propio Donizetti, el coro inicial va seguido de secciones *cantabile* para Nemorino ("*Quanto è bella, quanto è cara!*") y Adina ("*Della crudele Isotta*") antes de finalizar con el aria de entrada de Belcore.

Pocas *introduzioni* de esta época, sin embargo, se hallan tan alejadas del modelo descrito por Gossett como la que podemos encontrar en *Don Pasquale*. Sobresalen dos diferencias fundamentales: en primer lugar, no hay coro, por lo que la parte A de la descripción de Gossett, en otras palabras, brilla por su ausencia; en segundo lugar, el movimiento lento y la *cabaletta* los cantan personajes diferentes. Es posible que el público del Théâtre-Italien no quedara del todo sorprendido al constatar la ausencia de coro al comienzo de la escena: muchos de ellos conocían, a buen seguro, *La Cenerentola* de Rossini, que comienza con un diálogo cómico entre las dos hermanastras. El coro no entra hasta cerca del final del número para anunciar la llegada inminente del príncipe. Pero el hecho de que la totalidad del número de *Don Pasquale* cuente únicamente con dos personajes y carezca de ningún tipo de intervención coral sí que resulta llamativo.

El número inicial de *Don Pasquale* no adquirió su fisonomía por casualidad y merece ser examinado con mucha



Manuscrito autógrafo de la *Introduzione* de *Il ventaglio* (1831), de Pietro Raimondi

atención. Al comienzo de su primera *opera buffa* de grandes dimensiones desde *L'elisir d'amore*, Donizetti afrontó y difuminó las fronteras entre tradición e innovación como respuesta a las recientes tendencias compositivas y críticas. De hecho, las *introduzioni* en las que el coro se encuentra ausente o entra tardíamente son infrecuentes en la *opera buffa* rossiniana y post-rossiniana. Pero existen unos pocos ejemplos que el compositor conocía con seguridad y que posiblemente le influyeron, como *Il ventaglio* (*El abanico*, 1831), de Pietro Raimondi. Pero es posible que Donizetti tuviera otras razones para

dar forma de este modo a un número tan inusual. El año anterior a la composición de *Don Pasquale*, por ejemplo, el crítico y comentarista Carlo Ritorni había censurado duramente la utilización del coro en la *opera buffa*, identificando en él el primer paso en la corrupción del género cómico: “Recuerdo que ya desde 1808, cuando vi por primera vez una gran *opera buffa* en el gran Teatro alla Scala, me quedé asombrado al encontrar en *Il rivale di se stesso* de Weigl la aparición de coros: para secundar, por tanto, esta ruidosa multiplicidad de voces, [estaba] el ruido y la multiplicidad de la instrumentación. Esta fue ciertamente la causa fundamental de la mezcla de dos colores diferentes [serio y buffo], y luego de que acabara eclipsándose el que era el más débil [de los dos]”².

Ritorni fue una voz extraordinariamente personal entre los comentaristas de la ópera italiana de mediados del siglo XIX. En otro pasaje del mismo libro, criticó severamente la añeja convención de dar comienzo a cada *introduzione* con un coro: “Quienes sostienen que las *introduzioni* se han convertido en una necesidad querrían privarnos también de nuestro sentido común pretendiendo que nosotros planteábamos una exigencia tan caprichosa”³. Y en relación específicamente con la *opera buffa*, afirmó: “Si la *introduzione* es antidramática en la

- 2 “Mi ricordo che fino dal 1808, allorchè vidi la prima volta col gran teatro della Scala una grande opera buffa, mi fu maraviglia ritrovar nel *Rivale di sestesso* [sic] di Weigl l'apparimento de' cori: quindi, per secondare questa rumorosa molteplicità delle voci, il rumore, la molteplicità della istrumentazione. Fu questa certamente la causa prima della mescolanza di due coloriti diversi, poscia dell'eclissamento di quello ch'era più debole”, en Carlo Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milán, Luigi di Giacomo Pirola, 1841, p. 202.
- 3 “Coloro che vantano essere oggimai diventate di necessità nell'opere le introduzioni, vorrebbero anche privarci del buon senso col fingere in noi una sì capricciosa esigenza”, Ritorni, *Ammaestramenti*, pp. 51-52.



ópera trágica, en una historia cómica es afectación y se traduce en fastuosidad inoportuna en la música *buffa*...”⁴. Ritorni no fue el primero en condenar la *introduzione* convencional. En 1833, por ejemplo, el famoso tenor Nicola Tacchinardi se había burlado de la aparición convencional del coro en la *introduzione*: “Cuando se levanta el telón en cualquier ópera, veremos dispuestos en dos partes, y casi siempre formando un semicírculo, a ese número de coristas que suele asignar el teatro [...], pero siempre en el mismo número, en la misma posición, y haciendo el mismo movimiento, esto es, el de levantar apenas la mitad de un brazo”⁵.

Este tipo de número, en suma, había pasado a ser problemático tanto por su trasnochada apariencia visual como (específicamente en la *opera buffa*) por la sonoridad abrumadora del coro, que obligaba a los compositores a ampliar la orquestación. Y desde la perspectiva de la eficacia dramática, Ritorni planteó objeciones a una escena inicial que normalmente contribuía poco o nada en absoluto a la acción. Todos estos aspectos se abordan en *Don Pasquale*: al estar ausente el coro, la textura orquestal es leve en todo momento (cuerda, madera y un par de trompas), en contraposición a la abundancia de metal y percusión que se encuentra habitualmente en las *introduzioni* corales (incluso *L'elisir d'amore*, a pesar de su ambientación pastoril, incluye trompetas, trombones y *cassa* desde sus primeros compases). Y la acción comienza *in medias res*, con los dos personajes prosiguiendo una conversación (sobre la búsqueda de una prometida por parte de Don Pasquale) que se había iniciado en un momento anterior. En el curso del breve diálogo antes del *cantabile* de Malatesta, no sólo conocemos a los dos personajes que se encuentran sobre el escenario, sino que sabemos también indirectamente de los otros dos: un sobrino testarudo y una potencial candidata para el protagonista. Para tan solo diecisiete versos de texto (setenta y cinco compases de música), esto constituye todo un logro.

4 “Se l'introduzione è antidrammatica nell'opera tragica, è affettazione in una favola comica, e fastosità impertinente riesce nella musica buffa...”, en Ritorni, *Ammaestramenti*, p. 208.

5 “All'alzar di sipario in qualunque opera, vedremo disposti in due parti, e quasi sempre formando un semicerchio, quel tal numero di coristi, che suole assegnare il teatro [...] sempre però nello stesso numero, nella stessa posizione, e facendo lo stesso moto, quello cioè, di alzare appena la metà d'un braccio”, en Nicola Tacchinardi, *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti*, 2ª ed., Florencia, Giovanni Berni, 1833, pp. 71-72.



◀ Dibujo y firma manuscrita de Luigi Lablache, el primer intérprete del papel de Don Pasquale

(“*spinge via*”) a Malatesta antes de cantar “*Un foco insolito*”.

A pesar de la ausencia del coro, la *Introduzione* de *Don Pasquale*, claramente dividida en cuatro secciones, se ajusta de alguna manera a la convención, basada en un modelo que se había utilizado en números operísticos de comienzos del *Ottocento*: a) un movimiento inicial dialógico; b) un movimiento lento lírico (“*Bella siccome un angelo*” de Malatesta); c) un *tempo di mezzo*, de nuevo dialogado; y d) una *cabaletta* conclusiva (“*Un foco insolito*” de Don Pasquale). De alguna manera, el número combina elementos del dúo y el aria convencionales: por un lado, hace suya la alternancia tradicional de secciones dramáticas y líricas típica de los dúos rossinianos (algo sobre lo que se volverá más adelante), pero sin cantar en ningún momento a 2. Por otro lado, aunque no se trata de una doble aria convencional (las dos secciones líricas las cantan dos personajes diferentes), el *cantabile* y la *cabaletta* ofrecen solos “formales” a Malatesta y a Don Pasquale, respectivamente. (Debemos recordar que ninguno de ellos canta un aria completa en toda la ópera.) Para proporcionar una explicación de la partida apresurada de Malatesta y de la *cabaletta* posterior a solo de Don Pasquale, el libreto indica que Don Pasquale “echa de un empujón”

Las circunstancias de la composición de *Don Pasquale* nos proporcionan un contexto para esta *Introduzione*. Aunque Donizetti (como era habitual en él) trabajó en esta ópera a una velocidad vertiginosa, tuvo un control considerable sobre el libreto, cuya autoría firmó él mismo junto con Giovanni Ruffini. Tampoco debe pasarse por alto el hecho de que la ópera fuera compuesta para París: Donizetti se había establecido en la capital francesa desde 1838 y sus obras habían pasado a ser cada vez más populares en los principales escenarios de la ciudad: la Académie Royale de Musique, donde estrenó *Les Martyrs* y *La Favorite* (1840); la Opéra-Comique, para la que escribió *La Fille du régiment* (1840) y *Rita* (1841); y, por supuesto, el Théâtre-Italien. Para este último había escrito también *Marino Faliero* en una fecha tan temprana como 1835 y había supervisado producciones de sus obras a partir de 1839, incluida, por supuesto, *L'elisir d'amore*, que constituía el término de comparación más directo para los espectadores parisienses que asistieron al estreno de *Don Pasquale*. Y es posible que Donizetti concibiera esta última en parte con el propósito de ofrecerles un tipo de comedia muy diferente.

A pesar de su esencial intimidad, *Don Pasquale* contiene menos arias (es decir, números a solo) de las que cabría esperar. Como ya se ha mencionado más arriba,

las secciones líricas de la *Introduzione* son los únicos solos para Malatesta y Don Pasquale. Norina y Ernesto tienen un aria doble cada uno: las justamente celebradas “*Quel guardo il cavaliere ... So anch’io la virtù magica*” y “*Cercherò lontana terra ... E se fia che ad altro oggetto*”). A ellas podría añadirse la *serenata e duettino* que se encuentra cerca del final de la ópera y que se abre con un extenso solo para Ernesto. Aun así, en comparación con la profusión de arias en la mayor parte de las *opere buffe* de Rossini, incluidas *L’italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola*, la cifra es muy baja. Aunque en la *opera buffa* post-rossiniana el número de solos formales tendió a disminuir, Donizetti había compuesto un buen número de solos en *L’elisir d’amore*: tres para Nemorino, Adina y Belcore en la *Introduzione*; un *aria buffa* para Dulcamara; y solos adicionales para Nemorino y Adina en el segundo acto. Como en el caso de la *Introduzione* en *Don Pasquale*, por tanto, el compositor se propuso alumbrar una obra que contrastase con *L’elisir*, reduciendo también el número de extensos solos. Lo cierto es que incluso las arias para Norina y Ernesto son bastante compactas y carecen de un *tempo di mezzo*.

Don Pasquale, por contraste, contiene una profusión de dúos. Don Pasquale canta uno de grandes dimensiones con cada uno de los tres personajes principales restantes; Norina y Malatesta tienen un dúo en la conclusión del primer acto; y los dos jóvenes amantes cantan su *duettino* cerca del desenlace. El dúo es, por tanto, el tipo de número más frecuente en *Don Pasquale*. Semejante abundancia difícilmente puede sorprendernos, ya que para entonces los encuentros entre dos personajes habían adquirido una

importancia sin precedentes a lo largo y ancho del espectro de los géneros operísticos. Pero ¿cómo funcionan estos dúos? También ellos, al igual en gran medida que la *introduzione*, se basan en convenciones establecidas y cada uno de ellos se conecta con esas convenciones en virtud de motivos dramáticos concretos.

Durante estas últimas décadas, el dúo del *Ottocento* ha venido siendo objeto de detalladas discusiones analíticas, que arrancaron con un estudio seminal de Harold S. Powers publicado en 1987. Powers describió la conocida como *solita forma* (una expresión acuñada por un discípulo de Verdi, Emanuele Muzio, que ha pasado a ser paradigmática) de los dúos operísticos italianos del siglo XIX como una secuencia de cuatro movimientos (*tempo d’attacco*, movimiento lento, *tempo di mezzo*, *cabaletta*), a menudo precedidos de una *scena*. Este modelo resulta muy apropiado para describir dos de los dúos en *Don Pasquale*: el de Ernesto y Don Pasquale en el primer acto, y el de Norina y Don Pasquale en el tercero. Ambos dúos comienzan con un conciso movimiento dialógico que avanza rápidamente hacia el movimiento lento y este constituye el clímax lírico del número. El movimiento lento, cantado a 2 con abundantes terceras y sextas, se basa en dos estrofas de poesía en las que los dos personajes no interactúan, sino que se hablan a sí mismos (con el texto, por tanto, impreso entre paréntesis). En el primer dúo, el énfasis se pone en Ernesto, que cree que ha sido desheredado y se despide de su sueño de amor, mientras que Don Pasquale, fiel a su naturaleza *buffa*, se dedica a rezongar. En su confrontación con Norina, Don Pasquale se lamenta de sus problemas conyugales, mientras

que Norina muestra un atisbo de compasión por el anciano. Después de sus memorables secciones líricas lentas (posiblemente el centro emocional de las escenas, que permiten dar cabida a sentimentalismo y patetismo dentro de un marco cómico), ambos números se cierran con un *tempo di mezzo* (marcado por un incremento de la velocidad y un regreso a la interacción) y una *cabaletta*.

Los dos dúos que retratan situaciones cómicas de conspiración –esto es, Norina y Malatesta organizando su broma contra Don Pasquale en el primer acto y Malatesta y Don Pasquale tramando para sorprender a Norina con su amante en el jardín en el tercer acto– son muy diferentes. Es decir, ninguno de ellos da cabida a un movimiento lento sentimental y ambos avanzan directamente desde un *primo tempo* rápido hasta el *tempo di mezzo* y la *cabaletta*. Este tipo de dúo en tres movimientos era bastante inusual en el momento de composición de *Don*

Pasquale, pero sí que era muy habitual en las *opere buffe* de Rossini y siguió apareciendo asimismo en obras cómicas posteriores; se encuentra, por ejemplo, en el dúo para Adina y Nemorino del primer acto de *L'elisir d'amore*, así como en el dúo cómico para dos bajos, "*Tutte l'armi si può prendere*" de *Un giorno di regno*, de Giuseppe Verdi. Es evidente que estos dúos de *Don Pasquale* se ajustan eficazmente a la sensación de secretismo y a la vis cómica de las situaciones en que aparecen, y están contruidos musicalmente de tal modo que hacen avanzar la acción dramática sin explayarse en una sola efusión lírica. En suma, mientras que con la *Introduzione*, como ya se ha visto, Donizetti buscó apartarse conscientemente de una convención, con los extensos dúos de *Don Pasquale* sacó provecho de otra, creando estrechas asociaciones entre procedimientos formales específicos y el contenido dramático de cada pieza.

La presencia de papeles *buffo* en todos los grandes dúos de *Don Pasquale* resulta crucial de cara a definir el género de cada pieza de otros modos diferentes de la pura organización formal. Un denominador común de las cuatro piezas es la inclusión de extensos pasajes de *parlante*, una técnica para poner música a un texto, típicamente asociada con los cantantes *buffo*, que llevaba considerándose desde hacía mucho tiempo como un componente esencial de la *opera buffa*. La entrada "*Comico*" del *Dizionario e bibliografia della musica* (1826), de Pietro Lichtenthal, por ejemplo, explica cómo el *parlante* puede contribuir a la creación de un estilo cómico propiamente dicho: "Lo Cómico en la música consiste en una especial



aplicación en las expresiones melódicas y armónicas del arte, con el cual se intenta despertar el sentimiento del regocijo y del ridículo. El *Canto parlante*, el cual se acerca al habla ordinaria, es uno de los modos más seguros, tanto en el Recitativo como en las Arias y piezas concertadas; por ello la armonía debe ser en ellas sencilla, mientras que la velocidad y las frecuentes repeticiones de las palabras, hechas con humor, sirven admirablemente a reforzar el ridículo”⁶.

En torno a la misma época, Giuseppe Carpani, que atribuyó la invención de esta técnica a Giovanni Paisiello, se lamentó de la inflación de pasajes *parlante* y de las ligeras melodías orquestales danzables asociadas con ellos: “Utilizado con moderación, es cierto que el resultado era felicísimo. Pero utilizado regularmente en todos los tipos de composición, acaba por arruinar a todos los cantantes, equiparando a los buenos con los malos, y convirtiendo la música teatral en una mezcla de contradanzas inglesas, polonesas, valeses y fandangos, detrás de los cuales se hace que vayan trotando no sólo las palabras, sino la totalidad de los libretos”⁷.

A pesar de la preocupación de Carpani, el *parlante* seguía utilizándose profusamente a mediados del siglo XIX y también fuera

del ámbito de la *opera buffa*. Así, Abramo Basevi, en su estudio analítico de las óperas de Verdi, se valió de un dúo de *I lombardi alla prima crociata* para ofrecer una definición y un examen detallado de esta técnica. Aun en el movimiento lírico de los dúos cómicos, la responsabilidad de llevar las líneas melódicas se confiaba únicamente a la voz más aguda, mientras que la más grave (y lo más habitual es que sea el *basso buffo*) agrega pasajes de *parlante*. Un ejemplo es “*Sogno soave e casto*” en el dúo para Ernesto y Don Pasquale, en el que el primero introduce y hace avanzar la melodía, mientras que, pocos compases más adelante, interviene el segundo con un *parlante armonico*. Del mismo modo, Ernesto presenta inicialmente él mismo la *cabaletta* (“*Mi fa il destin mendico*”) y el *parlante* de Don Pasquale no se une hasta la llegada de la retransición y durante la repetición parcial de la sección. Don Pasquale tiene confiado un *parlante* incluso en uno de los clímax emocionales de la ópera, el dúo con Norina en el tercer acto. Aquí, después de que su supuesta mujer le dé una bofetada, ve cómo se acerca su final y contempla la posibilidad de ahogarse; canta fragmentos de texto mayoritariamente con notas repetidas por encima de una melodía quejumbrosa en modo menor tocada por los primeros violines.

6 “*Il Comico nella musica consiste in una particolare applicazione nelle espressioni melodiche er armoniche dell’arte, con cui si tenta di destare il sentimento della gajezza e del ridicolo. Il Canto parlante, il quale s’avvicina alla loquela ordinaria, è uno de’ modi più sicuri, tanto nel Recitativo, che nelle Arie e pezzi concertanti; perciò l’armonia deve esserne semplice, mentre la speditezza e le frequenti repliche delle parole fatte con spirito, servono mirabilmente a rinforzare il ridicolo*”, en Pietro Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, vol. I, Milán, Antonio Fontana, 1836, p. 179.

7 “*Usato con parsimonia, certo è che il ritrovato era felicissimo; ma preso per regola di ogni maniera di composizione, egli finisce per rovinare tutti i cantanti, pareggiando i buoni ai cattivi, e per farne della musica teatrale un miscuglio di contraddanze inglesi, di polacche, di walzer e di fandanghi, dietro ai quali si fanno miseramente sgambettare le parole non solo, ma gl’interi poemi*”, en Giuseppe Carpani, “Lettere di un viaggiatore ad un amico sopra i Teatri di Venezia,” en *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padua, Tipografia della Minerva, 1824, p. 20.

La presencia de papeles *buffo* en todos los grandes dúos de *Don Pasquale* resulta crucial de cara a definir el género de cada pieza de otros modos diferentes de la pura organización formal

Pero ¿qué hay de los momentos en que todos los personajes se encuentran sobre el escenario? Convencionalmente, en algún punto cerca del ecuador de cualquier ópera (*buffa* o *seria*) de este período, la acción alcanza su clímax, con todos los personajes y el coro reunidos y afrontando una situación de caos, incertidumbre o miedo. Esta convención se inserta dentro de una unidad dramática y musical a gran escala conocida como “*finale medio*” (*finale primo* si aparece como cierre del primer acto; *finale secondo* si se encuentra en la conclusión del segundo acto). *Don Pasquale* no es inmune a esta convención. En el segundo acto, todos se reúnen en casa de Don Pasquale para firmar el falso contrato matrimonial de Don Pasquale y Norina. Nada más firmarse el documento, la joven se convierte de inmediato en una arpía; rechaza autoritariamente las insinuaciones de Don Pasquale, afirma que necesitará un joven que la saque por ahí (una excusa perfecta para mantener cerca a Ernesto), anuncia que ella será la única a la que le estará permitido decir “Quiero” y amenaza con pegar al atónito anciano si no se pliega a sus órdenes. Esta última amenaza, que deja a Don

Pasquale como si se hubiera vuelto de piedra, desencadena el *pezzo concertato* de este *finale medio*, “*È rimasto là impietrato*”, que, en ausencia del coro, es simplemente un cuarteto para Norina y los tres hombres (el falso notario que ha preparado el contrato nupcial ya ha abandonado el escenario).

El texto de este pasaje parece casi una cita del texto del libreto para el *concertato* en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (“*Freddo ed immobile*”), que trata también de un *buffo* (en este caso, Don Bartolo) que parece haberse vuelto de piedra. En *Il barbiere*, el *concertato* se produce en un momento en el que el coro de guardias acaba de irrumpir en el escenario, amenazando con arrestar al Conde Almaviva disfrazado y mostrándose luego dubitativo al conocer la verdadera identidad del hombre. Aunque el coro no canta en el *concertato*, sí que se mantiene visible en todo momento y su presencia sirve de recordatorio de que la acción continúa aún avanzando. Lo mismo puede predicarse de otros innumerables *finali medios* de esta época, incluidos, por supuesto, los serios; un ejemplo paradigmático de Donizetti es el que se encuentra en *Lucia di Lammermoor*, cuyo clímax (lo que supone una curiosa analogía con *Don Pasquale*) se produce inmediatamente después de la firma del contrato matrimonial entre Lucia y Arturo, cuando Edgardo irrumpe en el escenario inesperadamente, se sacan las espadas y nadie sabe qué es lo que va a pasar después del *concertato* (el famoso –así conocido– sexteto “*Chi mi frena in tal momento*”). En ambos ejemplos es necesario esperar al *tempo di mezzo* para descubrir qué hará que el telón descienda al final del acto.

Este no es el caso en *Don Pasquale*. Cuando comienza el *concertato*, dramáticamente hablando, el *finale* medio ya ha conseguido todo lo que se necesitaba, con un incremento gradual de la tensión que ha conducido al clímax de toda la ópera: la firma del contrato y la revelación chocante (para Don Pasquale) y cómica (para el resto de los personajes y para el público) de la beligerante conducta de Norina. Aun así, basándose en precedentes como los mencionados anteriormente, podría ser razonable suponer que algo o alguien podría intervenir y hacer que la situación alcanzara un grado incluso mayor de tensión. Nada habría sido más fácil que hacer entrar en el último momento a un coro de criados, que es justamente lo que Norina parece estar preparando en los compases iniciales del *tempo di mezzo*, cuando pide que acudan todos los criados de Don Pasquale:

NORINA

va al tavolo, prende il campanello e suona con violenza. Entra un servo. (Al servo.) Riunita immantamente, La servitù qui voglio. (Servo esce.)

DON PASQUALE

(Che vuol dalla mia gente?)

DOTTORE, ERNESTO

(Or nasce un altro imbroglio.)
(Entrano due servi e un maggiordomo.)

NORINA (*riendo*)

Tre in tutto! Va benissimo, C'è poco da contar.

La aparición de apenas tres trabajadores domésticos (un mayordomo y dos criados) en respuesta a la llamada de Norina es uno de los golpes de ingenio más brillantes de todo el libreto. Donizetti puso música al pasaje asegurándose de que se entendieran todas y cada una de las palabras. Aquí, finalmente, se nos dan los motivos para no sólo la ausencia de un coro en este número, sino también, retrospectivamente, en la totalidad de los dos primeros actos. Al descubrir que el servicio doméstico de Don Pasquale es tan exiguo, Norina no pierde el tiempo y, para horror de Don Pasquale, da instrucciones al mayordomo para que contrate a nuevos criados, en concreto dos docenas, según se lee en un pareado del libreto: "*Parmi che due dozzine / Potran bastar per or*" ("Me parece que dos docenas / podrán bastar por el momento"). Donizetti decidió no poner música a estas palabras, por lo que en la partitura no aparece una cifra exacta;

NORINA

va a la mesa, coge la campanilla y la hace sonar con violencia. Entra un criado (Al criado) Quiero ver aquí reunida ahora mismo a la servidumbre. (Sale el criado.)

DON PASQUALE

(¿Qué quiere de mi gente?)

DOTTORE, ERNESTO

(Ahora va a montarse otro embrollo.)
(Entran dos criados y un mayordomo.)

NORINA (*riendo*)

¡Tres en total! Estupendísimo, hay bien poco que contar.

pero la magnitud del furor contratista de Norina se pone de manifiesto al comienzo del tercer acto, cuando aparece en el escenario todo un coro de criados, que canta no sólo la concisa *introduzione* coral, "*I diamanti, presto, presto*", sino también un sustancioso *coro*, "*Che interminabile andirivieni*", además de servir de refuerzo en los dos últimos números de la ópera. La considerable presencia de un coro en el último acto, por tanto, es un indicador visual y auditivo de cuán dramáticamente ha cambiado la vida en la casa de Don Pasquale en tan solo unas pocas horas: un indicador que resulta mucho más eficaz gracias precisamente a su ausencia en los dos primeros tercios de la ópera y al cómico recuento de Norina en el *finale* medio. Este último, por tanto, no es sólo otro momento de humor en una escena ya de por sí desternillante, sino también un elemento más de una planificación a gran escala; este breve pasaje en el *tempo di mezzo* es un momento capital, ya que recuerda al público que el coro no ha estado presente hasta entonces, al mismo tiempo que crea la expectativa para su posterior llegada en el tercer acto.

El coro "*Che interminabile andirivieni*" a veces se omite en las representaciones modernas. Este corte podría deberse a razones prácticas: reducir, por ejemplo, el tiempo de ensayos o la duración de la representación. Podría también apuntar a la incómoda y prominente presencia del coro, por incongruente que resulte con el carácter íntimo y camerístico de la mayor parte de los dos primeros actos, así como a un deseo de minimizar esa incongruencia. Es, efectivamente, incongruente, pero por un motivo muy concreto. Si se prescinde de "*Che*

interminabile andirivieni", se elimina un aspecto fundamental del humor de *Don Pasquale*; en la *Introduzione*, en el *Finale* medio, y a lo largo de todo el tercer acto, el coro pasa a ser imprevisible tanto por su ausencia como por su presencia, desafiando así de un modo humorístico las convenciones y las expectativas.

Además, si se opta por suprimir ese coro, no sólo se pierde una nota deliciosa de humor, sino que también se atenúa uno de los más notables elementos musicales de esta ópera. En 1863, en su crítica del estreno vienés de la *opera buffa* de Carlo Pedrotti *Tutti in maschera* (1856), el famoso crítico Eduard Hanslick describió negativamente esta obra como una sucesión de valsos, interrumpida únicamente por un par de polcas y



galops. Hanslick señaló claramente que esta profusión de danzas no eran una invención de Pedrotti, y señaló con su dedo a Donizetti, culpable, desde su punto de vista, de haber introducido el vals en la *opera buffa* por primera vez en *Don Pasquale*. (Bien podría estar refiriéndose justamente a “*Che interminabile andirivieni*”). Sus comentarios llegaban tras el comienzo de la recepción de *Don Pasquale* en Viena. Así, en las *Sonntagsblätter für heimathliche Interessen*, por ejemplo, pudo leerse:

Hay tan solo una innovación reseñable [...]: a saber, la presencia constante de la música de danza, y en concreto del vals, como un número vocal en la ópera. Esto es así hasta tal punto que si *Don Pasquale* no se hubiera compuesto el año pasado y para París, ¡uno podría sentirse tentado de creer que Donizetti había querido ofrecer a sus adorados vieneses un sustituto por la muerte del justamente añorado [Joseph] Lanner!⁸

La presencia de valeses en *Don Pasquale* fue también objeto de comentario en otros lugares. Un arreglo del coro de Théodore Labarre publicado en París, por ejemplo, tiene en su cubierta una caricatura de Luigi Lablache, el famoso bajo que estrenó el papel protagonista, con la inscripción “*Valse de Don Pasquale*” escrita de manera destacada en la prominente tripa del personaje. Una cosa



está clara: en 1843, en París, Viena y en otros lugares de Europa, en los escenarios y fuera de ellos, la popularidad del vals se hallaba en todo su esplendor. En Italia, los catálogos de las editoriales de música habían incluido valeses desde antes del Congreso de Viena, iniciándose con ello una trayectoria que abarcaría la totalidad del siglo XIX, salpicada por un gran número de famosas danzas en el repertorio operístico, desde *La traviata* de Giuseppe Verdi hasta el vals de Musetta en el segundo acto de *La bohème* de Puccini, por no mencionar innumerables piezas de salón tanto vocales como instrumentales. Incluso en la iglesia, la formación laica de muchos organistas se había traducido en la utilización de música de danza. Así, en un tono desaprobatorio, Pietro Alfieri escribió en 1843 en *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica*:

8 “*Nur Eines ist allenfalls eine Neuerung zu nennen [...]: nämlich die vollständige Einführung der Tanzmusik und namentlich des Walzers als Gesangsnummer der Oper. In solchem Masse ist dies hier der Fall, dass, wenn ‚Don Pasquale‘ nicht schon im vorigen Jahre und für Paris komponirt worden, man versucht wäre, zu glauben, Donizetti habe seinen lieben Wienern für den Tod ihres mit Recht beklagten Lanner einen Ersatz bieten wollen*”, *Sonntagsblätter für heimathliche Interessen*, Zweiter Jahrgang, núm. 21 (21 de mayo de 1843), p. 504. Citado y comentado en Claudio Vellutini, “*Adina par excellence*: Eugenia Tadolini and the Performing Tradition of Donizetti’s *L’elisir d’amore* in Vienna”, en *19th-Century Music*, núm. 38 (2014), p. 26.

Por estar acostumbrados y habituados a interpretar las contradanzas, las *cabalette*, las *monferrine* y otras cosas semejantes, con algunos de estos organistas resulta un tanto difícil que con el sonido del órgano puedan despertar en los fieles el necesario recogimiento y la verdadera devoción⁹.

Lo que se percibía como la trivialidad y la lascivia de danzas como el vals dio lugar a una serie de comentarios negativos. Basta pensar en el director de circo que, en el *Pinocchio* de Carlo Collodi, compra la marioneta transformada en un burro y se dirige a él con estas palabras: “*Vieni con me nel Circo e là ti insegnerò a saltare i cerchi, a rompere col capo le botti di foglio e a ballare il valzer e la polka, stando ritto sulle gambe di dietro*” (“Ven conmigo al circo y allí te enseñaré a saltar por los aros, a romper con la cabeza los barriles de papel y a bailar el vals y la polka, poniéndote de pie sobre las patas traseras”).

Los ritmos de danza de *Don Pasquale* reflejan, explotan y contribuyen quizás, por tanto, a una popularidad muy extendida en un vasto espectro cultural, que trasciende tanto a Donizetti como al entorno parisiense en que nació la ópera. A pesar de la afirmación de Hanslick, este tipo de ritmos hicieron su aparición en la *opera buffa* mucho antes de la última obra maestra cómica de Donizetti. Recuérdese, como ya se ha señalado más arriba, que Giuseppe Carpani, al criticar el uso excesivo de la técnica *parlante* en 1824, se refirió precisamente a las

danzas que se utilizaban para acompañar la declamación de los cantantes. Un ejemplo paradigmático de vals, citado por Abramo Basevi en su *Studio delle opere di Giuseppe Verdi* (1859), es el que acompaña a “*Numero quindici a mano manca*” de Figaro; Almaviva retoma más tarde el mismo motivo en la *cabalette* conclusiva del dúo.

Pero el contexto para los ritmos de danza presentes en *Don Pasquale* debe buscarse sobre todo en el mundo de la *opera buffa* post-rossiniana que comienza al menos desde *Un'avventura di Scaramuccia*, de Luigi Ricci (1834). Al final de la ópera, la protagonista, Sandrina, que pertenece a una compañía de comediantes italianos en el París de Molière, se despidе del público con una especie de *vaudeville* en el que el coro y los demás personajes cantan sucesivas estrofas del texto, en compás de 3/4 y que va precedido de la indicación “*tempo di valzer*”, la primera de este tipo que he podido encontrar en una *opera buffa* de este período. La elección es significativa: en una comedia con una ambientación en el siglo XVII y que incluye, además, parodias metateatrales con una ambientación clásica (Dido y Eneas, París y Helena), la aparición de un vals dirige más bien la atención del oyente al *hic et nunc*. También resulta llamativa la asociación del vals con las ambiciones profesionales y sociales de una mujer joven que busca emanciparse, una vinculación que se encontrará repetidamente en la ópera cómica de la época. Pocos meses después del éxito de *Un'avventura di Scaramuccia*,

9 “[A]lcuni di questi organisti essendosi assuefatti ed abituati ad eseguire le contraddanze, i walzer, le cabalette, le monferrine ed altri simili concetti, rendesi assai difficile che col suono dell'organo possano eccitare i fedeli al necessario raccoglimento e alla vera devozione”, en Pietro Alfieri, *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1843, p. 72.

Ricci volvió a utilizar un tempo de vals con un propósito análogo en la última escena de *Chi dura vince* (1834). En un contexto así, no debería sorprendernos que el ya mencionado vals de *Don Pasquale*, así como numerosos pasajes cercanos al vals que se encuentran en la misma ópera, expresen ambición personal y social, además de, en algunos casos, aspiraciones sexuales. Algunos de estos pasajes, como era previsible, están confiados a Norina, desde la *cabaletta* "Via, caro sposino" en el dúo con Don Pasquale al *vaudeville* que pone fin a la ópera ("La moral di tutto questo").

Otros valeses de la ópera, de manera menos previsible, están asociados con el protagonista. Al final de la *Introduzione* con la que hemos iniciado nuestra

exploración de la partitura de Donizetti, Don Pasquale se muestra exultante por su inminente matrimonio en la *cabaletta* "Un foco insolito". La media docena de hijos que espera tener Don Pasquale es una manera un tanto torpe de referirse a la relación sexual que confía ilusoriamente en tener con su joven prometida. Y Donizetti puso música a este pasaje con un vals inusual que puede percibirse como una representación musical de la vitalidad y la determinación, y que anticipa al mismo tiempo el brío y la energía de Norina antes incluso de que ella aparezca sobre el escenario. El hecho de que el anciano y torpe Don Pasquale se exprese en un lenguaje musical que no le pertenece debido a su edad y a su tipología vocal contribuye asimismo a la comicidad del momento.



Carta de Gaetano Donizetti a su editor Giovanni Ricordi que comienza con una referencia a la recién estrenada *Don Pasquale*, fechada en Viena el 20 de enero de 1843

El entusiasmo de Don Pasquale, como sabemos, es efímero. Su prometida se convierte en una arpía y en el dúo al comienzo del tercer acto ella le da incluso una bofetada (a ritmo de vals, por supuesto, como ya se ha mencionado). En el dúo posterior con Malatesta, Don Pasquale intenta acometer otro vals: la *cabaletta* "Aspetta, aspetta, cara sposina". La esperanza de vengarse por los malos tratos que ha recibido le hace volver a encontrar la vitalidad que había experimentado inicialmente ante la perspectiva de su inminente matrimonio.

Merece la pena recordar que, durante la composición de *Don Pasquale*, Donizetti pidió a la condesa Merlin que le enviara un vals que había escrito en el álbum familiar de la aristócrata. Fue ese vals el que le proporcionó la inspiración para el coro del tercer acto, simbolizando de este modo la transferencia de una pieza del salón al teatro, un concepto que puede también aplicarse en un sentido figurado a otras páginas danzables en esta ópera y en muchas otras que visitaron los escenarios operísticos a mediados del siglo XIX. El arreglo de Labarre ya mencionado, junto con muchos otros,

constituye, por tanto, un recordatorio de la inmensa popularidad del vals, y de la facilidad con que viajó de los salones a los teatros, pasando asimismo por fiestas, conciertos de bandas y aun por los facistolos de los músicos de iglesia. El fuego del vals podía parecer quizás inusual para un hombre de otra generación como Don Pasquale, pero el público de la época lo conocía realmente muy bien.

Y del mismo modo que los personajes de *Don Pasquale*, junto con sus homólogos en un gran número de *opere buffe* de la época, avanzan a golpe de danza por la partitura, nosotros hemos ido adentrándonos a paso ligero en una extraordinaria partitura que, por personal que sea, se halla entroncada en la cultura (musical y de otros tipos) de su tiempo. Ojalá que su disfrute aliente nuestra *joie de vivre* y, más importante aún, nuestra curiosidad e imaginación mientras contemplamos un antiguo mundo operístico que se encuentra ahora en su mayor parte sumergido y que sostiene, sin embargo, la brillante punta del iceberg que es la última obra maestra cómica de Gaetano Donizetti. ●

Francesco Izzo

Es catedrático de Música en la Universidad de Southampton. Es el Editor General de la edición crítica de *The Works of Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press y Ricordi) y Director de la Accademia Verdiana del Regio de Parma. Ha publicado extensamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es autor de *Laughter between Two Revolutions. Opera buffa in Italy, 1831-1848* (Rochester, University of Rochester Press, 2013).



Denboraldia/Temporada 2024-2025

Operarik dibertigarriena familiartean/ la ópera es más divertida en familia



S. Prokófiev

PEDRO ETA OTSOA

Azaroak / Noviembre 2024
23, 24, 25

J. Echeverría

D'ARTAGNAN Y LOS JOVENES MOSQUETEROS

Urtarrilak / Enero 2025
3, 4, 5

I. Casali

EL TRAJE NUEVO DEL EMPERADOR

Martxoak / Marzo 2025
15, 16, 17

M. Delage, C. Debussy,
J. López Montes

¡SOY SALVAJE!

Maiatzak / Mayo 2025
10, 11, 12

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



Laguntzaileak
Colaboradores



ABAO TXIKI



Sarreraren salmenta
Venta de entradas

DESDE
SOLO 6€ -TIK
AURRERA

abao.org
teatroarriaga.eus
kutxabank.es

S. Prokófiev

PEDRO ETA OTSOA



Azaroak / Noviembre 2024
23, 24, 25



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



ABAO | BILBAO
OPERA

Laguntzaileak
Colaboradores

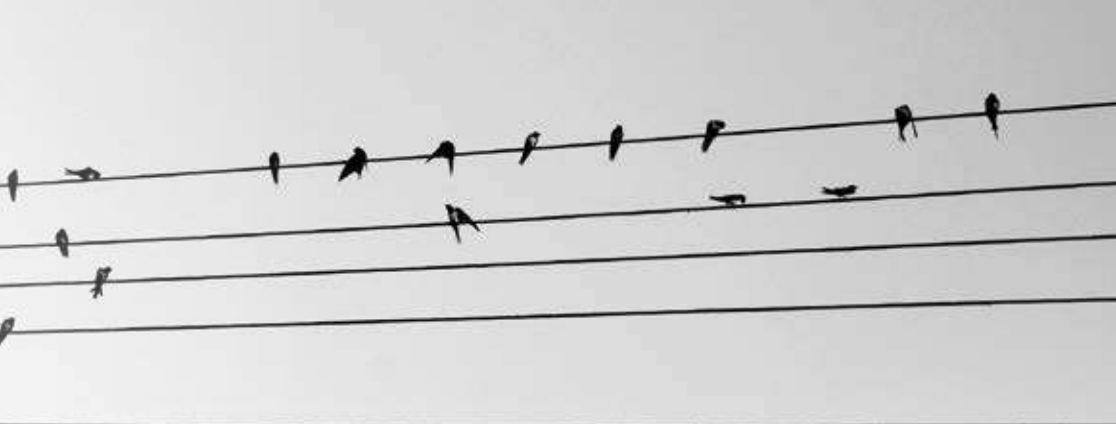


ALEGRÍA EN EL PENTAGRAMA

En la tarde del 5 de enero de 1795, cuando **Domenico Gaetano María Donizetti** tenía un año de vida (29.XI.1797), el mariscal de Francia, **Louis-Achille Beraguey d'Hilliers**, invadió la vieja ciudad lombarda de Bérgamo al frente de mil soldados de infantería, treinta coraceros de élite y noventa y cuatro artilleros provistos de cuatro poderosos cañones, ocupando el espacio principal de la *Vecchia Città*, otrora donde estuvo el circo romano. Refiere el propio Gaetano que su padre, Andrea, por quien sentía veneración, le contaba, siendo niño, historias de la invasión del ejército de **Le Petit Cabron, como a Napoleón Bonaparte le llamaban sus soldados.**

Encontrada la historia de Bérgamo en época cercana al natalicio de nuestro genial músico, para cumplir con el objeto de este programa de mano es aconsejable colocar el intelecto en el género lírico escenificado que concitó las sinergias compositivas y literarias sobre **il vecchio don Pasquale**. ¡La ópera bufa!

Por ello viene de si examinar la relación en que se encuentra Donizetti con **Gioachino Rossini** en lo que a la ópera cómica se refiere. Este formato del **ars canendi** nace a principios del siglo XVIII como una antítesis social entre las clases elitistas (monarquías, nobles y cortesanos) y pequeña burguesía por un lado y por otro las clases bajas (menestrales, obreros, servidores). Es la **commedia del'arte** (nacida en Italia a mediados del siglo XVI y que posiblemente tenga sus antecedentes en las farsas atelanas romanas), con los personajes **de Pantaleone, Brighela, Polichinela, Tartufo, Colombina, Truffaldino, Arlequin, Florindo, Isabella, Stenterello, Coviello, Il Capitano, Il Dottore o Scapino**, la que se irá haciendo carne en seres humanos derivados de figuras populares y microburguesas, que aparecen en obras maestras de Pasiello, Cimarosa y Wolfgang Amadeus Mozart, que van ascendiendo gradualmente donde la sátira inicial pasa a lo espontáneo, a final de siglo, volviéndose más sutil y menos amarga.



Don Pasquale, obra maestra de Donizetti, es concebida durante la estancia del Maestro en París, a raíz de su nombramiento como miembro del *Institut de France*, el 31 de diciembre de 1842.

El papel de Rossini en la ópera cómica o bufa, para entender la de Donizetti, ha de apreciarse desde un doble aspecto: el de la forma y el del personaje. En cuanto al primero **el Cisne de Pésaro** crea una nueva culminación estructural en su música, a través de sinfonismo expuesto en los preludios u oberturas, en los recitativos secos o acompañados, en las arias de bravura y en la complejidad polifónica de los concertantes, conformando un proceso hacia atrás que bien puede llamarse neobarroco, como bien se aprecia en ***Il barbiere di Siviglia*** y en ***La Cenerentola***, en donde coloca la anterior vocalidad de la contralto, como remembranza de los antiguos castrados.

De este modo la ópera cómica, nacida un siglo antes -el XVIII-, se identifica con la estructura de la ópera seria creada en el mismo siglo.

En cuanto a los personajes en Rossini no existe una verdadera sátira social como la que había en la ópera bufa del ochocientos como es el caso de la mozartiana ***Le nozze di Figaro***. En la obra de Rossini hay una connotación caricaturesca de tipos humanos (don Magnífico y el padre ambicioso, don Basilio y el hipócrita, don Bartolo y la pasión erótica en la senectud). Para la comedia de Rossini, más que la llamada «**comedia significativa**» (la que hace

De las 79 óperas donizettianas escritas y representadas, tan solo 11 pueden considerarse, con plenitud, dentro del género bufo

meditar, basada en la sátira y la ironía, lo que hoy día llamaríamos humor), es válida la calificación de «**comedia absoluta**», comedia pura, en post de una necesidad vitalista, casi dionisiaca.

En Donizetti, en cambio, **se produce un retorno a las costumbres propias del siglo XVIII**, no solo entendidas como un choque de clases sociales, sino también, con una visión diversa a la par que profunda. Ahí tenemos, a modo de ejemplo, la educación sexofóbica de los jóvenes, plasmada en su ópera ***L'ajo nell'imbarazzo*** [El preceptor avergonzado]. Nos regala la visión de la vergüenza puesta en escena sobre las conveniencias sociales, del mismo modo que nos muestra el oportunismo social de la burguesía hacia Nemorino cuando por herencia es un hombre rico.

Además, si los personajes de Rossini tienen su propia dignidad de la alta burguesía, **con Donizetti asistimos, con frecuencia, a la recuperación de las figuras populares de la ópera cómica napolitana**, a la par que se reducen los concertantes, las arias de bravura e, incluso, el sinfonismo orquestal.

Don Pasquale, obra maestra de Donizetti, es concebida durante la estancia del Maestro en París, a raíz de su nombramiento como miembro del ***Institut de France***, el 31 de diciembre de 1842. El libreto es de **Michele Accursi**, su secretario parisino, quien más tarde se reveló como espía papal exiliado en Francia. **La ópera tuvo su estreno en el Théâtre des Italiens de París, el 3 de enero de 1843.**

Si bien fue compuesta para la capital de Francia y se adorna con muchos elementos de dicho país, cierto es que **en ella existe un notorio retorno al espíritu italiano, con muchos aromas cimarosianos**, dado que su propia obertura es eminentemente temática, puesto que anticipa y nos hace «escuchar» los temas principales de la ópera.

De las 79 óperas donizettianas escritas y representadas, tan solo 11 pueden considerarse, con plenitud, dentro del género bufo, si bien algunas de ellas tienen especiales apellidos, juguete lírico o comedia cómica o jugueteón suizo.

Este es el listado de éstas, con lugar y fecha de su primera representación:

- ***L'ajo nell'imbarazzo***. Roma. Teatro Valle. 4-II-1824.
- ***Olivo e Pasquale***. Roma. Teatro Valle. 7-I-1827.
- ***Il Burgomastro di Saardam***. Nápoles. Teatro del Fondo. 18-VIII-1827.
- *Le convenienze e inconvenienze teatrali*. Nápoles. Teatro Nuovo. 21-XI-1827.
- ***Il giovedì grasso o Il nuovo Poursegnac***. Nápoles. Teatro del Fondo. Otoño de 1828.

- **L'elisir d'amore.** Milán. Teatro La Cannobbiana. 12-VO-1832.
- **Il Campanello dello Speziale.** Nápoles. Teatro Nuovo. 5-6-1836.
- **Betly o la Capanna svizzera.** Nápoles. Teatro Nuovo. 24-VIII-1836.
- **La Figlia del reggimento.** París. Opéra Comique. 11-II-1840.
- **Rita ou Le Mari battu.** Compuesta en 1841, siendo su estreno póstumo de la Opéra Comique. 7-V-1861.
- **Don Pasquale.** París. Théâtre des Italiens, Sala Ventadour. 3-I-1843.

Me permito traer a estas líneas un hermoso pensamiento escrito por quien fue gran humanista y crítico musical, Carlos Gómez Amat: «*Mudando todo lo mudable, con la ópera bufa sucede un poco lo que alguna vez se ha señalado con respecto al género chico o sainete lírico en la zarzuela. Nacida con menos pretensión que el género grande, ha sostenido con fuerza mucho mayor el*

estilo y las maneras a través del tiempo. Rossini aseguró en cierta ocasión que, de su obra, quedaría para la posteridad algún fragmento de Otelo o Moisés, y todo el Barbero de Sevilla. Tenía mucha más razón en lo último que en lo primero.

Entre los distintos cantantes que han encarnado al personaje del viejo solterón y rico *Don Pasquale*, permítaseme que tenga en el mejor de los recuerdos al mantuano **Enzo Dara** y al zaragozano **Carlos Chausson** ¡Sublimes!

Ahora le ruego a usted, quien amablemente ha leído cuanto precede, que se disponga a disfrutar de esta joya de la lírica, de cuya partitura mana la alegría a borbotones y que apertura una esperanzada **temporada lírica 2024-2025 de ABAO Bilbao Opera**. Por favor, tenga presente que **la música y la alegría nos conceden siempre un profundo bienestar.** ●

Manuel Cabrera

Crítico Musical

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



ABAO, OPERA BAINO GEHIAGO MÁS QUE ÓPERA



Guruzetako Unibertsitate Ospitaleko pazienteen eta beren senideen **ongizate emozionala** areagotzen laguntzen du.

Contribuye al **bienestar emocional** de pacientes y familiares del Hospital Universitario Cruces.



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

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

Laguntzaileak / Colaboran



Atal soziala / Acción social de



DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *DON PASQUALE*, de Gaetano Donizetti



Las dos primeras grabaciones completas de *Don Pasquale* fueron realizadas en el Teatro alla Scala de Milán entre 1930 y 1932. Ambas se registraron severamente acortadas y surgieron de la pugna comercial entre las compañías británicas Columbia y Gramophone, que en aquellos años terminaron ambas fusionadas en la EMI. Tan solo la segunda de ellas, grabada entre septiembre y octubre de 1932, ha adquirido el estatus de monumento por el intemporal y cautivador Ernesto de Tito Schipa en su única grabación completa de una ópera.

No obstante, la primera referencia fonográfica de este tardío título bufo donizettiano proviene del sello Cetra, en septiembre de 1952, con una modélica dirección de Mario Rossi al frente de los conjuntos de la RAI de Turín y un reparto admirable. Sesto Bruscantini canta un Don Pasquale canónico, un ideal *buffo caricato* que combina maestría en la inflexión con un canto refinado. Cesare Valletti es el digno sucesor de Schipa como

Ernesto, con una exquisita combinación de falsete y voz plena. Y la *soubrette* Alda Noni resulta convincente como Norina, aunque un punto por debajo.

Sucede todo lo contrario con Graziella Sciutti, en la grabación de Decca de 1964. Un excelente retrato de la joven viuda cincelado a medio camino entre Mozart y Rossini. Sin embargo, el ideal como Norina podemos escuchárselo a la carnal y dramática Renata Scotto, en marzo de 1967, dentro de un registro en directo, en el Teatro Comunale de Florencia, que coloca a este personaje al nivel de los grandes papeles trágicos de Donizetti.

Alfredo Kraus es lo más destacado del registro en estudio, de 1978, de la antigua EMI, del mismo modo que Lucia Popp despunta, al año siguiente, en otra grabación de la ópera producida por el sello alemán Eurodisc. El tenor canario resalta la elegancia de Ernesto en cada frase con una dinámica ideal, mientras que la soprano eslovaca insufla en Norina su inolvidable brillo mozartiano.

Pero la grabación de EMI/Warner dirigida por Riccardo Muti al frente de la Orquesta Philharmonia, en el verano de 1982, marca un antes y un después. Nadie ha revelado tantas sorpresas en la instrumentación de esta partitura tardía de Donizetti. Es la referencia absoluta de esta ópera, a pesar de contar con un reparto imperfecto. Bruscantini todavía era, claramente, un excelente Don Pasquale, Leo Nucci es un confiable Malatesta y Mirella Freni traza una ágil Norina con peso pucciniano, pero Gösta Winbergh no resulta convincente como Ernesto.

La grabación en directo de Bruno Campanella, de 1988, en el Teatro Regio de Turín, tiene menos atractivo desde el foso, aunque incluye sobre el escenario uno de los repartos más compactos de la discografía. Enzo Dara aporta una lección de estilo como viejo tacaño, Alessandro Corbelli añade sutileza a su amigo el doctor, Luciana Serra es una refinada Norina y Aldo Bertolo un vigoroso Ernesto. Y, en la desigual dirección de Gabriele Ferro para la antigua EMI, en 1990, tan solo destaca la personal creación de Barbara Hendricks como una seductora Norina por encima del sobreactuado viejo tacaño de Gabriel Bacquier.

La filmografía de *Don Pasquale* arranca con una atractiva filmación en blanco y negro, de Alessandro Brissoni, realizada por la RAI, en 1955. Un magnífico reparto, dirigido por Alberto Erede, encabezado por el Pasquale de Italo Tajo, con Bruscantini como Malatesta y la pareja formada por el refinado Cesare Valletti y la ligera Alda Noni. Le sigue una rareza, de 1977, cantada en alemán y con una estética de opereta vienesa, donde sobresale la Norina de Edita Gruberova.

Saltamos hasta 1994 y 2002 para contemplar dos realizaciones diferentes de una misma producción realista de Stefano Vizioli ambientada en la Roma de 1830. En el primer caso, con Riccardo Muti en La Scala, adquiere un tinte más serio y melancólico encarnado por el Pasquale de Ferruccio Furlanetto. En el segundo caso, con Gérard Korsten en Cagliari, recupera su tono cómico con Alessandro Corbelli como *buffo caricato*. Muti dirigió, además, otra producción de Andrea de Rosa, en 2006, que se aproxima a la comedia refinada y protagoniza un convincente Claudio Desderi.

De la producción caprichosa de Grischa Asagaroff, para Zúrich, en 2006, con ese aire modernista y ositos de peluche, sobresale la dirección vigorosa de Nello Santi y el excepcional Ernesto de Juan Diego Flórez. Mucho más interesante resulta la producción para Ginebra, de 2007, de Daniel Slater, que traslada la acción al París de los años veinte y convierte a Norina en una pintora art déco. Incluye una brillante dirección musical de Evelino Pidò junto a un convincente Simone Alaimo como protagonista.

La filmación realizada en la Metropolitan Opera, de 2010, reviste poco interés. Una propuesta convencional de Otto Schenk centrada en la irregular Norina de Anna Netrebko, aunque casi resulte más interesante el refinado Malatesta de Mariusz Kwiecień. Por el contrario, la propuesta de Mariame Clément, de 2013, para el Festival de Glyndebourne, es una de las más potentes a nivel teatral. Con una escenografía de ambientes sombríos inspirados en las pinturas de Fragonard, un buen reparto encabezado por el mejor Pasquale de Alessandro Corbelli y la

convinciente dirección musical de Enrique Mazzola. El último lanzamiento, filmado en el Covent Garden de Londres, en 2019, incluye una superficial actualización de la acción, de Damiano Michieletto, planteada como una crítica al edadismo de nuestra sociedad. Una propuesta con escaso vuelo teatral que no remonta con Evelino Pidò en el foso y en la que Bryn Terfel transforma al protagonista en un viejo perverso y sobreactuado.

Don Pasquale en CD

Personajes: Don Pasquale (bajo); Norina (soprano); Doctor Malatesta (barítono); Ernesto (tenor); Un notario (bajo)

1932

Ernesto Badini; Adelaide Saraceni; Afro Poli; Tito Schipa; Giordano Callegari. Coro y Orquesta de Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Carlo Sabajno. ARKADIA © 1996

1952

Sesto Bruscantini; Alda Noni; Mario Borriello; Cesare Valletti; Armando Benzi. Coro y Orquesta de la RAI de Turín / Dir.: Mario Rossi. DIAPASON © 2021

1964

Fernando Corena; Graziella Sciutti; Tom Krause; Juan Oncina; Angelo Mercuriali. Coro de la Wiener Staatsoper y Wiener Philharmoniker / Dir.: István Kertész. DECCA © 2007

1967

Fernando Corena; Renata Scotto; Walter Alberti; Luigi Alva; [...]. Coro y Orquesta del Teatro Comunale di Firenze / Dir.: Bruno Rigacci. CLAUQUE © 1992

1978

Donald Gramm; Beverly Sills; Alan Titus; Alfredo Kraus; Henry Newman. Ambrosian

Opera Chorus y London Symphony Orchestra / Dir.: Sarah Caldwell. EMI © 1996

1979

Yevgueni Nesterenko; Lucia Popp; Bernd Weikl; Francisco Araiza; Peter Lika. Chor des Bayerischen Rundfunks y Münchner Rundfunkorchester / Dir.: Heinz Wallberg. RCA © 1996

1982

Sesto Bruscantini; Mirella Freni; Leo Nucci; Gösta Winbergh; Guido Fabbris. Ambrosian Opera Chorus y Philharmonia Orchestra / Dir.: Riccardo Muti. WARNER CLASSICS © 2016

1988

Enzo Dara; Luciana Serra; Alessandro Corbelli; Aldo Bertolo; Guido Pasella. Coro y Orquesta del Teatro Regio di Torino / Dir.: Bruno Campanella. NUOVA ERA © 2013

1990

Gabriel Bacquier; Barbara Hendricks; Gino Quilico; Luca Canonici; René Schirrer. Coro y Orquesta de la Opéra de Lyon / Dir.: Gabriele Ferro. WARNER CLASSICS © 2010

Don Pasquale en DVD

1955

Italo Tajo; Alda Noni; Sesto Bruscantini; Cesare Valletti; Renato Ercolani. Coro y Orquesta de la RAI de Milán / Dir.: Alberto Erede / Dir. esc.: Alessandro Brissoni. BEL CANTO SOCIETY © 2006

1977

Oskar Czerwenka; Edita Gruberova; Hans Helm; Luigi Alva; Alois Pernerstorfer. Coro y Orquesta de la Wiener Staatsoper / Dir.: Héctor Urbón / Dir. esc.: Helge Thoma. NAXOS © 2020

1994

Ferruccio Furlanetto; Nuccia Focile; Lucio Gallo; Gregory Kunde; Claudio Giombi. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Riccardo Muti / Dir. esc.: Stefano Vizioli. ARTHAUS MUSIK © 2010

2002

Alessandro Corbelli; Eva Mei; Roberto De Candia; Antonino Siragusa; Giorgio Gatti. Coro y Orquesta del Teatro Lirico di Cagliari / Dir.: Gérard Korsten / Dir. esc.: Stefano Vizioli. ARTHAUS MUSIK © 2003

2006

Claudio Desderi; Laura Giordano; Mario Cassi; Francisco Gatell; Gabriele Spina. Coro del Teatro Municipale di Piacenza y Orchestra Giovanile Luigi Cherubini / Dir.: Riccardo Muti / Dir. esc.: Andrea de Rosa. ARTHAUS MUSIK © 2007

2006

Ruggero Raimondi; Isabel Rey; Oliver Widmer; Juan Diego Flórez; Valery Murga. Coro y Orquesta de la Opernhaus Zürich / Dir. Nello Santi / Dir. esc.: Grischa Asagoroff. DECCA © 2007

2007

Simone Alaimo; Patrizia Ciofi; Marzio Giossi; Norman Shankle; Romaric Braun. Coro del Grand Théâtre de Genève y Orchestre de la Suisse Romande / Dir.: Evelino Pidò / Dir. esc. : Daniel Slater. BEL AIR CLASSIQUES © 2008

2010

John Del Carlo; Anna Netrebko; Mariusz Kwiecień; Matthew Polenzani; Bernard Fitch. Chorus Donizetti Opera y Orchestra Gli Originali / Dir.: James Levine / Dir. esc.: Otto Schenk. DEUTSCHE GRAMMOPHON © 2011

2013

Alessandro Corbelli; Danielle de Niese; Nikolay Borchev; Alek Shrader; James Platt. The Glyndebourne Chorus y London Philharmonic Orchestra / Dir.: Enrique Mazzola / Dir. esc.: Mariame Clément. OPUS ARTE © 2014

2019

Bryn Terfel; Olga Peretyatko; Markus Werba; Ioan Hotea; Bryan Secombe. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden / Dir.: Evelino Pidò / Dir. esc.: Damiano Michieletto. OPUS ARTE © 2023 •



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.

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

Arreta pertsonalizatua

Besaulkirik onenen
hautaketa eta erreserba

Bisitak backstage-ra

Material eksklusiboak

Hitzaldi espezializatuak

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

Atención personalizada

Elección y reserva de las
mejores butacas

Visitas al backstage

Materiales exclusivos

Asistencia a charlas
especializadas

2024-25KO TARIFA BERRIAK

Gazteen abonamendua **165€**-tik aurrera
Helduen abonamendua **213€**-tik aurrera

NUEVAS TARIFAS 2024-25

Abono joven desde **165€**
Adulto **213€**

**Denboraldi honetan, egin
zaitetz bazkide. BIZI EZAZU
opera ABAOrekin.**

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



Descubre todas
las ventajas

Ezagut abantaila
guzutiak

ABAO | BILBAO
OPERA

BIOGRAFÍAS



SESTO QUATRINI*

Director Musical

Nacido en Roma, está considerado uno de los

grandes directores de

orquesta de su generación. Entre 2016 y 2023 fue director artístico del Teatro Nacional de Ópera y Ballet de Lituania. Se especializó como asistente de Fabio Luisi en el Metropolitan Opera y en el Festival Valle d'Itria en 2017, debutó en la ópera italiana con *Un giorno di Regno* de Verdi. A partir de entonces comenzó una brillante carrera internacional que le ha llevado a dirigir óperas en importantes teatros y festivales.

Entre sus recientes compromisos destacan *L'elisir d'amore* en la Royal Opera House y en el Teatro Regio de Parma, *Don Pasquale* en la Opernhaus Zürich, *Die Zauberflöte* en el Teatro Regio de Turín, *Norma* en La Monnaie y en el Teatro Municipale de Piacenza, *La Traviata* en la Ópera Real de Dinamarca, *Anna Bolena* en el Teatro Carlo Felice, *Rigoletto* en la Deutsche Oper de Berlín, *Aida* y *Les Contes d'Hoffmann* en la Ópera de Lituania, *Madama Butterfly* en La Fenice y los dos *Otellos* (Rossini y di Verdi) en la Ópera de Frankfurt. Ha dirigido conciertos con la Orquesta Sinfónica de Milán, en el Festival de Ópera Rossini y en el Liceu de Barcelona.

En la temporada 2024-2025 dirigirá *Carmen* en la Staatsoper Hambur, *Nabucco* en Oper

Köln, *Madama Butterfly* en la Opéra National de Lyon y por primera vez, *Roméo et Juliette* en el Teatro San Carlo y *L'italiana in Algeri* en la Ópera de Roma. También están en su programa numerosos conciertos con la Filarmónica Arturo Toscanini.

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Web: <https://www.sestoquatrini.com>
- Facebook: @maestroquatrini
- Instagram: @sestoquatrini
- X: @SestoQuatrini



EUSKADIKO ORKESTRA

Robert Treviño, director titular

Don Pasquale de Donizetti supone el título número 68 que Euskadiko Orkestra presenta de la mano de ABAO Bilbao Opera. De todos ellos 44 han sido defendidos desde el foso del Palacio Euskalduna de Bilbao. Este espacio escénico y concertístico es una de las sedes de nuestra orquesta, que ofrece una completa Temporada de conciertos

en línea con las ciudades de Vitoria, San Sebastián y Pamplona.

Promovida y desarrollada desde el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Euskadiko Orkestra es hoy una orquesta de país con un altísimo nivel de exigencia y firmemente comprometida con la difusión de la música sinfónica de todas las épocas. Atiende con especial énfasis la creación y expansión de la música vasca en todo el mundo a través de sus numerosas giras internacionales o de la distribución de grabaciones discográficas. Registradas bajo el sello *Ondine*, *Ravel*, *Americascapes* y *Ravel 2* han llamado la atención de la crítica mundial y han posicionado Euskadiko Orkestra en el entorno más especializado. La última grabación dedicada a Gabriel Erkoreka sigue por la misma senda del éxito internacional. Robert Treviño es su director titular desde el año 2017 y seguirá guiando a la orquesta en los próximos años. Con Robert Treviño ha realizado sus últimas y exitosas giras internacionales por Alemania, Polonia y Austria.

A través de una asentada y bien estructurada actividad la orquesta actúa en cuatro ciclos de conciertos en Bilbao, Vitoria, San Sebastián y Pamplona, y celebra otros dos ciclos dedicados a la música de cámara y al público infantil y familiar. Como orquesta de país, participa en la temporada de ABAO Bilbao Opera, Musika-Música, Quincena Musical, Zinemaldia, Festival Ravel, Musikaste, y un largo etc.

Perfiles RRSS

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



BORIS DUJIN

Director del Coro

Nació en Moscú donde estudió música en el Conservatorio Tsaikovsky, especializándose en Dirección Coral y Composición, graduándose con la máxima calificación.

Durante cinco años, trabajó como redactor en la editora musical de Moscú: "MUSICA". Después se incorporó a la radio, primero como redactor y después como jefe secretario de la emisora de música clásica. Posteriormente fue nombrado jefe de programas musicales de una de las primeras emisoras de música clásica del país llamada "Mayak Musica".

En 1992 se trasladó a Bilbao, donde trabajó con diversos coros de música hasta 1994 que asumió la dirección del Coro de Ópera de Bilbao.

Este Coro ha tenido la oportunidad de cantar junto con algunas de las más grandes figuras de la lírica, dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, Jiri Kout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juan José Mena, Jean-Christophe Spinosi, entre otros muchos.

El Coro de Ópera de Bilbao ha intervenido en más de 400 representaciones de ópera. Fuera de la temporada de ABAO Bilbao Opera, son de destacar las actuaciones con Boris Dujin como director, en la obra rusa *Prometeo* de Alexander Scriabin, bajo la batuta de Vladimir Ashknazy, y en 2007 en la obra *Aleko* del compositor Sergei Rachmaninov, bajo la batuta del Maestro Mijaíl Pletniov.



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 hace cargo de la dirección su actual titular, el maestro Boris Dujin.

El Coro ha cantado junto a algunas de las grandes figuras de la lírica y ha sido dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, JiriKout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juanjo Mena o Jean-Christophe Spinosi.

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

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

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

Perfiles RRSS

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



EMILIANO SUÁREZ*

Director de escena

Es director artístico de OperaGarage S.L.

Desde 2016 su actividad se centra en la producción y dirección de escena en espacios alternativos. Es propietario y director artístico de Garaje Lola, un contenedor cultural con proyectos de autor,

diferenciales y disruptivos, dedicado al arte contemporáneo y espectáculos musicales. En un marco de carácter industrial, desarrolla una programación estable con proyectos experimentales en colaboración con artistas del máximo nivel.

Licenciado en Publicidad, RRPP y Periodismo, comenzó su carrera profesional en la agencia “Publicis”, donde trabajó como Ejecutivo de Cuentas y Creativo de Cuentas. Posteriormente estudió canto lírico junto al tenor gran canario Suso Mariategui. En ese periodo recibe clases magistrales con Josefina Arregui, Vicente Sardinero, Ramón Vargas o Alfredo Kraus, entre otros.

En el año 2000 se traslada a vivir a Chicago y allí continúa su andadura profesional en el Departamento de Comunicación de la Lyric Opera of Chicago, desarrollando un proyecto integral de gestión de mecenazgo, coordinando la estrategia de “donors” de habla hispana del Estado de Illinois. Allí entra en contacto con Graham Vick, Mark Lamos, Christopher Alden o Richard Jones y participa en sus producciones.

Estudioso del cine clásico participa en tertulias junto a expertos como Javier Grandjean, Eduardo Torres Dulce, Sergio Sauca y el director de cine Andrés Moret. Siempre polifacético, publica su primer libro gastronómico: *Los 20 magníficos*. En 2008, el segundo: *Otros 20 magníficos*, premiado por la Real Academia de Gastronomía.

Entre los años 2007 y 2010, colabora en la revista Opera Actual. Su pasión por la música le lleva a producir el espectáculo *Tango y lágrimas*, un homenaje a Gardel creado por el tenor José Manuel Zapata e interpretado por Marta Sánchez y José Mercé. Concierto aclamado por el público y la crítica, plasmado en escenarios como el Teatro Real de Madrid y el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

En Producción y Dirección de Arte, ha dirigido numerosas campañas publicitarias junto a los mejores fotógrafos del momento como Eugenio Recuenco, Richard Ramos, Sergi Pons, Scott Schuman o Mario Testino. Con todos ellos sigue colaborando en la actualidad.

En 2018 realiza su primer trabajo fotográfico *#TexturesofNY* con la colaboración de Ana Garay y Pepe Botella. La presentación de su trabajo consiste en una expo efímera y disruptiva, dotándole del carácter propio de la ciudad y del ambiente de NY a un garaje abandonado. Después llegarían La Habana, Chicago y Berlín. En la actualidad su próximo destino es Tokio.

Como divulgador musical, participa en el programa cultural de radio “A Media Luz” bajo las órdenes de Ayanta Barilli. Desde hace cuatro temporadas comparte sección con su inseparable Pancho Corujo. “Mucho más que ópera” ha alcanzado un gran prestigio dentro del grupo Libertad Digital EsRadio.

Director de Escena de la compañía OperaGarage, ha encontrado junto a su socia Macarena Bergareche una fórmula de gran éxito que seguirá recorriendo garajes, naves, desguaces, edificios abandonados y viejas fabricas por España y el mundo. *La Boheme*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto* y *Tosca* son los cuatro títulos que han puesto en pie. Emiliano pretende seguir acercando este género con una fórmula inédita y diferencial, pensando que nuevos públicos y audiencias son posibles para la ópera.

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Web: <https://operagarage.com>
- Instagram: @emilianosuarezpascual



ALFONS FLORES

Escenografía

Comienza su carrera profesional como

escenógrafo en 1978 en el grupo GAT de L'Hospitalet de Llobregat, del que fue cofundador. Su trabajo abarca escenografías para teatro, óperas, escenografía urbana y grandes eventos, colaborando con directores como Calixto Bieito, Josep Lluís Bozzo, Carlos Wagner, Joan Anton Rechi, Guy Joosten, Àlex Ollé y Carlus Padrissa de la compañía *La Fura dels Baus*.

Su labor teatral le ha llevado a estrenar en teatros como el Teatre Nacional de Catalunya, Birmingham Repertory Theatre, Edinburgh International Festival, Festival de Teatro Clásico de Mérida, Festspillene y Bergen y en el Deutsches N. Theater S. Weimar, del que cabe destacar: *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre*, *La Celestina*, *Peer Gynt*, *Los Persas*, *Réquiem por un soldado*, *Tirant lo Blanc*, *La casa dels cors trencats*, *Afinidades electivas*, *La familia irreal*, *Flames a la fosca*, *Sol/Ensam* y *Scaramouche*.

En ópera ha estrenado en teatros como el Gran Teatre del Liceu, Teatro Real, English National Opera, Teatro alla Scala, Covent Garden de Londres, Komische Oper, La Monnaie, Sydney Opera House, Theater Basel, Opéra de Lyon, Oper Frankfurt, Staats Oper Stuttgart, De Nederlandse Opera, Opera de París, entre otros. Entre sus escenografías más significativas destacan: *Carmen*, *Un Ballo in Maschera*, *Don Giovanni*, *Die Fledermaus*, *Manon*, *Die Entführung aus dem Serrail*, *Wozzeck*, *La Fanciulla del West*, *Le Grand Macabre*, *Mahagony* y *Adriana Lecouvreur*, *Król Roger*, *Quartett*, *Tristan & Isolde* y *Oedipe*, *Le Duc d'Albe*, *Erwartung* / *Il prigioniero*,

Madama Butterfly, *Daphne*, *Der fliegende Holländer*, *L'Elisir d'Amore*, *Pelléas et Mélisande*, *Il trovatore*, *Don Carlo*, *Norma*, *La Bohème*, *Alceste*, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Frankenstein*, *Turandot* y *Manon Lescaut*.

Su trabajo para escenografías urbanas le ha llevado a participar, entre otros, en la *Fiesta de Fin Milenio* en Santiago de Compostela, en el espectáculo inaugural del Forum Universal de les Cultures de Barcelona 2004, así como en la Exposición Internacional de Zaragoza de 2008 y en el espectáculo ofrecido en la Exposición Universal de Shanghai de 2010 titulado *The window of the city*. También ha participado en el diseño de eventos como los Premios Ondas o los Premios Max.

Su trabajo ha sido reconocido con el Premio de la Crítica de Barcelona de 1996, 1998 y 2009. En el año 2000 recibió el Irish Times Theater Award a la Mejor Escenografía por *Las Comedias Bárbaras*, el Premio Teatro Musical en 2017 y estuvo nominado en la categoría de Mejor Escenógrafo en The International Opera Awards 2017.

Perfiles RRSS

- Web: <http://www.alfonsflores.net>
- Instagram: @alfons.flores



DAVID PICAZO

Iluminación

Actor, director de escena e Iluminador autodidacta con formación en diferentes disciplinas de cine, teatro y danza.

Se inicia como actor combinando su trabajo como director de escena especialmente en piezas de danza, con colaboraciones de prestigio.

Es a partir de participar en varios proyectos como director de escena donde en paralelo se inicia como iluminador encontrando un nuevo espacio para desarrollarse artísticamente.

Actualmente desarrolla sus trabajos de iluminación en lírica, teatro y danza y ha recibido el Premio Talía 2024 a la Mejor Iluminación por su trabajo *Cielos*.

Perfiles RRSS

- Web: <https://www.davidpicazo.com/>
- Instagram: @picazolight



CAROLA BALEZTENA

Vestuario

Está vinculada al mundo de la moda, el cine y la televisión

desde 1996. Inició su carrera de modelo realizando campañas para compañías internacionales de moda, pasando largas temporadas en ciudades como Tokio, Cape Town, Miami o Milán.

Se formó como actriz en la escuela de arte dramático Carlos Corazza, amplió sus estudios en la Universidad de Miami Dade, y completo su formación con Agustín Bellucci en expresión corporal y danza.

En el campo de la ficción y el entretenimiento ha protagonizado diez series de televisión en los principales canales generalistas, siendo Natalia en “Nada es para siempre” y Lucia en “Al salir de clase” sus papeles más recordados.

Ha rodado cuatro largometrajes, bajo la dirección de Josetxo San Mateo o Santiago Segura entre otros, y presentado seis programas de televisión, en donde se le

recuerda especialmente por “Ver Cine” en Antena 3.

En la actualidad está considerada uno de los cien rostros más prestigiosos en redes sociales y colabora con las marcas de moda más importantes.

Desde 2016 es figurinista y directora de vestuario del proyecto OperaGarage. Ha participado en las producciones de *La Boheme*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto* y *Tosca*.

Es socia del proyecto cultural Garaje Lola, donde crea y diseña los vestuarios para los espectáculos líricos que produce y dirige Emiliano Suárez. Ha trabajado con Ainhoa Arteta, Ramon Vargas, Gregory Kunde, Nancy Fabiola Herrera, Nicola Beller-Carbone, Stefano Palatchi, Ruth Iniesta, Celso Albelo, Carmen Solís, Ruth Terán, Maite Alberola, Rocío Pérez, Cristina Faus, Marta Sanchez, Diana Navarro o Jose Mercè entre otros.

Para esta producción de *Don Pasquale*, Carola Baleztena ha contado con la colaboración de Scalpers.

Perfiles RRSS

- Instagram: @carolabaleztena

CREER.
QUERER.
CRECER.

COLABORA CON ABAO

y disfruta de las ventajas y beneficios
exclusivos para tu **empresa.**

Contacta con nosotros y crezcamos juntos:



patrocinios@abao.org



www.abao.org

ABAO | BILBAO
OPERA



BIOGRAFÍAS



SIMÓN ORFILA

Bajo-barítono
Menorca, España

Rol

DON PASQUALE.

Anciano rico y solterón

Principales títulos de su repertorio

- *La italiana in Algeri*, Rossini, (Mustafá)
- *Ernani*, Verdi, (Silva)
- *Nabucco*, Verdi, (Zaccaria)
- *Carmen*, Bizet, (Escamillo)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Leporello)

Recientes actuaciones

- *Carmen*, Teatro Colón Buenos Aires
- *Carmen*, Quincena Musical Donostiarra
- *La Bohème*, Palacio de la Ópera A Coruña

Próximos compromisos destacados

- *Aida*, Teatro Campoamor, Oviedo
- *La favorite*, ABAO Bilbao Opera
- *La tabernera del puerto*, Teatro de la Zarzuela

En ABAO Bilbao Opera

- *Lucia di Lammermoor* (Raimondo Bidebent) 2011
- *I puritani* (Sir Giorgio Valton) 2014
- *Don Giovanni* (Leporello) 2017
- *Semiramide* (Assur) 2019
- Gala ABAO on Stage 2021
- *Les contes d'Hoffmann* (Lindorf, Coppélius, Miracle, Dapertutto) 2021
- *El elixir de amor*. ABAO Txiki 2021
- Concierto Stabat Mater, 2022

Perfiles RRSS

- Web: www.simonorfila.es
- Facebook: @simonorfila
- Instagram: @simonorfila
- Twitter: @simonorfila



ENRIC MARTÍNEZ-CASTIGNANI

Barítono
Barcelona, España

Rol

DON PASQUALE. Anciano rico y solterón
OPERA BERRI

Principales títulos de su repertorio

- *Elisir d'amore*, Donizetti, (Dulcamara)
- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, (Bartolo)
- *La Cenerentola*, Rossini, (Don Magnifico)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Leporello)
- *Così fan tutte*, Mozart, (Don Alfonso)
- *Le nozze di Figaro*, Mozart, (Figaro-Conte)
- *Tosca*, Puccini, (Sagrestano)

Recientes actuaciones

- *Werther*, Teatro alla Scala Milán
- *Viva la Mamma*, Opéra de Lyon, Gran Théâtre de Genève, Teatro Real
- *Don Giovanni*, Teatro Calderón Valladolid

Próximos compromisos destacados

- *Corte del Faraón*, Teatro de la Zarzuela

En ABAO Bilbao Opera

- *Il barbiere di Siviglia* (Bartolo) 2016

Perfiles RRSS

- Web: <https://linktr.ee/emcastignani>
- Facebook: @enriccastignani
- X: @emcastignani
- Instagram: @emcastignani

**MARÍA JOSÉ MORENO**

Soprano
Granada, España

Rol

NORINA. Joven viuda,
enamorada de Ernesto

Principales títulos de su repertorio

- *Rigoletto*, Verdi, (Gilda)
- *La Sonnambula*, Bellini, (Amina)
- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti, (Lucia)
- *Il turco in Italia*, Rossini, (Fiorilla)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Donna Anna)

Recientes actuaciones

- *Luisa Fernanda*, Teatro Real
- *Lucia di Lammermoor*, Teatro Nacional de São Carlos
- *Le Nozze di Figaro*, Teatro Real

Próximos compromisos destacados

- *Le Nozze di Figaro*, Ópera de Oviedo

En ABAO Bilbao Opera

- *Der Freischütz*, (Ánchen) 2001
- *Le Nozze di Figaro*, (Susanna) 2002
- *Alcina*, (Morgana) 2003
- *La Bohème*, (Musetta) 2004
- *Les Pêcheurs de Perles*, (Léïla) 2019

Perfiles RRSS

- Instagram: @mariajosemorenosoprano

**SOFÍA ESPARZA***

Soprano
Navarra, España

Rol

NORINA. Joven viuda,
enamorada de Ernesto
OPERA BERRI

Principales títulos de su repertorio

- *La Traviata*, Verdi, (Violetta)
- *L'Elisir d'amore*, Donizetti, (Adina)
- *Romèo et Juliette*, Gounod, (Juliette)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Donna Anna)
- *Turandot*, Puccini, (Liù)

Recientes actuaciones

- *La Traviata*, Camp de Mart - Tarragona
- *Don Giovanni*, Auditorio Jameos del agua Lanzarote
- *Don Gil de Alcalá*, Teatro Campoamor
- *Los Gavilanes*, Teatro de la Maestranza
- *Las Golondrinas*, Teatro de la Zarzuela
- *Romèo et Juliette*, Teatro Colón A Coruña

Próximos compromisos destacados

- *Turandot*, Oper am Theatre Basel, Basilea
- *La Revoltosa*, Teatro de la Zarzuela

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- Facebook: Sofia Esparza Soprano
- X: @SofiaEsparza
- Instagram: @sofiaesparzasoprano

**FRANCESCO DEMURO**

Tenor
Porto Torres, Italia

Rol

ERNESTO. Sobrino de Don Pasquale

Principales títulos de su repertorio

- *La traviata*, Verdi, (Alfredo)
- *La bohème*, Puccini, (Rodolfo)
- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti, (Edgardo)
- *La sonnambula*, Bellini, (Elvino)
- *Werther*, Massenet, (Werther)

Recientes actuaciones

- *La traviata*, Royal Opera House
- *Maria Stuarda*, Teatro di San Carlo
- *Don Giovanni*, Teatro la Fenice
- *Beatrice di Tenda*, Teatro Carlo Felice Genova.

Próximos compromisos destacados

- *Le postillon de Lonjumeau*, Oper Frankfurt
- *Der Rosenkavalier*, Théâtre des Champs-Élysées
- *La sonnambula*, Teatro Massimo

En ABAO Bilbao Opera

Maria Stuarda, (Roberto, Conte di Leicester), 2013

Perfiles RRSS

- Facebook: @francescodemuroofficial
- Instagram: @demurofrancesco



JUAN ANTONIO SANABRIA

Tenor

Las Palmas de Gran Canaria, España

Rol

ERNESTO. Sobrino de Don Pasquale
OPERA BERRI

Principales títulos de su repertorio

- *L'Elisir d'Amore*, Donizetti, (Nemorino)
- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, (Conte di Almaviva)
- *La Sonnambula*, Bellini, (Elvino)
- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti, (Edgardo)
- *Così fan tutte*, Mozart, (Ferrando)

Recientes actuaciones destacadas

- *Die Entführung aus dem Serail*, ABAO Bilbao Opera
- *La Sonnambula*, Theater Krefeld und Mönchengladbach
- *La Sonnambula*, Piccolo Opera Festival
- *Tenorio*, Teatro Rea

Próximos compromisos destacados

- Sinfonía nº9, Mezquita de Córdoba
- *Ariadne auf Naxos*, Teatro Maestranza
- *Misa de Requiem* (W.A. Mozart), Teatro Monumental

En ABAO Bilbao Opera

- *La Sonnambula*, (Elvino), 2016
- *I Masnadieri*, (Arminio), 2017
- *Lucia di Lammermoor*, (Edgardo), 2019
- *L'elisir d'Amore*, (Nemorino), 2023
- *Die Entführung aus dem Serail*, (Belmonte), 2024

Perfiles RRSS

- X: @Juan_A_Sanabria
- Instagram: @juanantoniosanabria_tenor



DAMIÁN DEL CASTILLO

Barítono

Jaén, España

Rol

DOTTOR MALATESTA.

Médico y amigo de Don Pasquale y Ernesto

Principales títulos de su repertorio

- *Madama Butterfly*, Puccini, (Sharpless)
- *La Bohème*, Puccini, (Marcello)
- *Un ballo in maschera*, Verdi, (Renato)
- *Don Carlo*, Verdi, (Rodrigo)
- *Manon*, Massenet, (Lescout)

Recientes actuaciones

- *L'elisir d'Amore*, Palacio de la Ópera, A Coruña

- *La Bohème*, Les Arts, Valencia
- *La Bohème*, Gran Teatre del Liceu
- *Goyescas*, Ópera de Oviedo

Próximos compromisos destacados

- *Lucia di Lammermoor*, Zaragoza
- *Iphigénie en Tauride*, Teatro de la Maestranza
- *Goyescas*, Teatro Cervantes de Málaga

En ABAO Bilbao Opera

- *La Traviata*, (Marquese D'Obigny), 2012
- *Carmen*, (Dancairo), 2014
- *Il barbiere di Siviglia*, (Figaro), 2016
- *Il finto sordo*, (Francuccio), 2019
- *Madama Butterfly*, (Sharpless), 2022

Perfiles RRSS

- Facebook: Damián del Castillo
- X: @delcastillo_Da
- Instagram: @delcastillo_damian



PEDRO MARI SÁNCHEZ*
Actor, director,
músico y docente
Madrid, España

Rol

UN NOTARO. Carlo, primo de Malatesta

Debutó en el cine, con solo seis años, en *La gran familia* y *Atraco a las 3*.

En su completa trayectoria ha compuesto y grabado el éxito *Soñé que te quería*, ha compartido escenario con Europa Galante, ha protagonizado *Esposados* (nominado a los Oscar) ha sido elegido por Kubrick para doblar al protagonista de *La naranja mecánica*, y se ha convertido en parte de la historia de la escena y la televisión de este país.

Tiene en su haber más de medio centenar de obras de teatro, películas y varios episodios de programas míticos de la televisión como *Historias para no dormir* o *Estudio 1*.

Sus trabajos más recientes son la película *Alguien que cuide de mí*, la función *Y...lo que el viento se llevó*, la zarzuela *Pan y Toros* y la docencia en el Ópera Estudio de Málaga, proyecto dirigido por Carlos Álvarez.

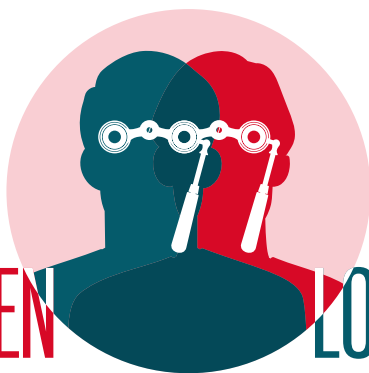
Entre sus premios destacan El Ojo Crítico al mejor actor de teatro, el Ricardo Calvo Villa de Madrid, el Ágora de la Crítica en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, Premio al mejor actor del Festival de Cine Ibérico, Premio de la Unión de Actores y Premio Días de Cine.

En breve estrenará *Ena*, serie creada por Javier Olivares para TVE.

Debuta en ABAO Bilbao Opera

Perfiles RRSS

- X: @pemarisanchez
- Facebook: @pedromarisanchez
- Instagram: @pedromarisanchez



OPERAREN ONENA, PARTEKATU AHAL IZATEA

LO MEJOR DE LA ÓPERA, PODER COMPARTIRLA

Izan ere, badakigu operarekiko pasioa ezin dela barruan geratu. Horregatik, gure komunitatera lagun bat ekartzen baduzu, **ENBAXADORE** bihurtuko zara, eta bai zuk bai hark abantailak izango dituzue.

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

Nola?

¿Cómo funciona?

- 1** Bazkide berri babesteaz batera, **ABAO ENBAXADORE** bihurtuko zara.
 - 2** Biok % 10eko deskontua izango duzue lehen Denboraldiko abonamenduren prezioan.
 - 3** Sustapena metagarria da. Zenbat eta bazkide gehiago ekarri, orduan eta deskontu gehiago izango dituzue.
 - 4** Lehen hiletik aurrera, bazkide berriak beste bazkide bat ekarri ahal izango du, eta horrela sustapen honen onurez gozatu.
- 1** **Apadrinas** un nuevo socio y te conviertes en **EMBAJADOR ABAO**.
 - 2** Los dos conseguís un **10% de descuento** sobre el precio del abono de la primera Temporada.
 - 3** La promoción es **acumulable**. Cuantos más socios traigas, más descuentos tienes.
 - 4** A partir del primer mes, el nuevo socio podrá traer otro socio y **beneficiarse** de la misma promoción.

Opera gehiago merezi dugu. Parteka dezagun.
Nos merecemos más ópera. Compartámosla.


abao.org

ABAO | BILBAO
OPERA

GAZTEAM



OPERA ATSEGIN DUZU, BAINA ORAINDIK EZ DAKIZU

25 urte edo gutxiago badituzu, sarrerak 25 €-an baino ez 

26 eta 30 urte bitartean badituzu, sarrerak 30 €-an baino ez 

TE GUSTA LA ÓPERA PERO AÚN NO LO SABES



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

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

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



www.gazteamabao.org

ABA  **BILBAO
OPERA**

Recital


AMARTUVSHIN ENKHBAT



Sarreren salmenta
Venta de entradas

DESDE
SOLO 10€ -TIK
AURRERA

Martxoak/Marzo 2025
29

 Euskalduna
Bilbao



Fundación
BBVA

ABAO | BILBAO
OPERA

SARREREN SALMENTA / VENTA DE ENTRADAS

OPERA-DENBORALDIA / TEMPORADA DE ÓPERA

📍 ABAO BILBAO OPERA

Leihatilan / Taquilla: **José María Olabarra, 2-4 bajo. 48001 Bilbao**
Web: abao.org / Tel: **944 355 100**

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

📍 EUSKALDUNA BILBAO

Leihatilan / Taquilla: **Avenida Abandoibarra, 4. 48011 Bilbao**

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

ABAO TXIKI DENBORALDIA / TEMPORADA ABAO TXIKI

📍 ABAO BILBAO OPERA

Leihatilan / Taquilla:
José María Olabarra, 2-4 bajo.
48001 Bilbao
Web: abao.org / Tel: **944 355 100**

📍 TEATRO ARRIAGA

Leihatilan / Taquilla:
Plaza Arriaga, 1.
48005 Bilbao
Web: teatroarriaga.eus / Tel: **944 792 036**

📍 WEB

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

Zalantzaren bat baduzu, jo guregana / Si tienes alguna duda, contacta con nosotros



944 355 100



ABAO@ABAO.ORG



WWW.ABAO.ORG

ABAO Bilbao Operak beretzat gordeko du ikuskizunaren data aldatzeko eskubidea, bai eta artista edo kolaboratzailearen bat aldatzekoa ere, aldez aurretik ohartarazi gabe. Era berean, programaturiko edozein ikuskizun edo ekimen ordeztu ahal izango du. / ABAO Bilbao Opera se reserva el derecho de alterar el día de las funciones y de remplazar a algún artista o colaborador sin previo aviso. Asimismo se podrán sustituir cualquiera de los espectáculos o iniciativas programados. Coordinación general, edición, diseño y maquetación: ABAO Bilbao Opera; Diseño original: The Mood Project; Imprime: Samper Impresores (Grupo Garcinuno)

G. Puccini

IL TRITTIKO



Sarreren salmenta
Venta de entradas


Azaroak/Noviembre 2024

23, 26, 29

Abenduak/Diciembre 2024

2

DESDE
SOLO 25€ -TIK
AURRERA

 Euskalduna
Bilbao



Fundación
BBVA

ABAO | BILBAO
OPERA



DESDE
1961

ALTA JOYERÍA
CON HISTORIA



Colección Venus

PERODRI.ES

@PERODRIJOYEROS

PERODRI

MADRID

BILBAO

SANTANDER

VITORIA

LEÓN

BURGOS