

PAGLIACCI CAVALLERIA RUSTICANA

v25 d27
NOVIEMBRE 2022

XXXIV
TEMPORADA LÍRICA

TEATRO CERVANTES
DE MÁLAGA

Producción musical Teatro Cervantes de Málaga
Coproducción escénica del Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera y
Teatro Principal de Palma de Mallorca

Orquesta Filarmónica de Málaga
Coro de Ópera de Málaga
Escolanía Pueri Cantores Málaga

Director de escena Francisco López
Directora del coro María del Mar Muñoz Varo
Director de la escolanía Antonio del Pino
Director musical José María Moreno

PAGLIACCI

Drama en un prólogo y dos actos con música y libreto de **Ruggero Leoncavallo**

Estrenada el 21 de mayo de 1892 en el Teatro dal Verme de Milán

Canio ALEJANDRO ROY
Nedda CARMEN SOLÍS
Tonio DALIBOR JENIS
Silvio CARLOS DAZA
Beppe LEONARDO SÁNCHEZ
Aldeano ANTONIO BURGOS
Aldeano JESÚS GÓMEZ

1.15 h (s/i)

Un pueblo de Calabria, la tarde de un 15 de agosto, mediados del siglo XIX.

Prólogo

Tonio, personificando al Prólogo, comunica a la audiencia las intenciones del autor: en la ficción escénica se ocultan pasiones auténticas, porque el teatro siempre debe nacer de la realidad.

Acto I

Los aldeanos dan la bienvenida a la compañía ambulante. Tonio, uno de los cómicos, galantea con Nedda, esposa de Canio, el director de la troupe, quien lo aparta bruscamente, pues no tolera que nadie corteje a su mujer fuera de la escena. A solas, Nedda expresa su inquietud por la actitud violenta de Canio, ya que ama en secreto a Silvio, un joven del lugar. Tonio regresa y confiesa a Nedda que la desea apasionadamente, tratando de besarla. Esta lo rechaza con dureza, burlándose de su deformidad. Tonio se marcha jurando vengarse. Silvio acude en busca de Nedda, proponiéndole huir. Aunque duda, la joven promete escapar con él finalizado el espectáculo. Tonio, que había quedado al acecho y ha sorprendido a la pareja, reaparece con Canio, al que ha avisado de la situación. Fuera de sí, Canio trata de averiguar la identidad del amante, que ha logrado huir, pero Nedda se niega a dar su nombre. Beppe, otro cómico de la compañía, acude para poner paz. Ha llegado la hora de la función y Canio habrá de ocultar su ira bajo la máscara sonriente de Pagliaccio.

Acto II

El público, entre el que se encuentra Silvio, acude bullicioso al espectáculo. Comienza la función. Arlecchino (Beppe) corteja a Colombina (Nedda). Irrumpe Pagliaccio (Canio), marido de Colombina, y Arlecchino huye. Canio, que se encuentra en el mismo estado en la ficción y en la realidad, sin distinguir los límites entre una y otra, vuelve a exigir a Nedda el nombre de su amante. Ella se mantiene firme en su silencio, recibiendo una cuchillada de muerte, al igual que Silvio, que se había precipitado al escenario para socorrerla. Ante un público horrorizado, Canio da por concluido el espectáculo con un terrible e irónico “La comedia ha terminado”.

CAVALLERIA RUSTICANA

Melodrama en un acto de **Pietro Mascagni** sobre libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, según el drama homónimo de Giovanni Verga

Estrenado el 17 de mayo de 1890 en el Teatro Costanzi de Roma

Santuzza	CARMEN SOLÍS
Turiddu	ALEJANDRO ROY
Alfio	DALIBOR JENIS
Mamma Lucia	MARINA RODRÍGUEZ-CUSÍ
Lola	CRISTINA DEL BARRIO

1.15 h (s/i)

Una aldea siciliana, el Domingo de Pascua de un año cualquiera a fines del siglo XIX.

Cuadro primero

Amanece. Turiddu entona una canción en la que elogia la belleza de Lola, antaño su prometida, y a la que al volver del servicio militar encontró casada con Alfio. Despechado, sedujo entonces a Santuzza, pero ahora ha vuelto a retomar secretamente la relación con Lola. Santuzza, que lo presiente, acude a preguntar a Mamma Lucia por su hijo Turiddu, pues al parecer ha sido visto esa misma noche por el pueblo cuando se le suponía en una ciudad vecina por negocios. Llega Alfio, quien exalta su oficio de carretero y la hermosura de su joven esposa, Lola. Al preguntar a Mamma Lucia por Turiddu, esta le responde que ha ido a Francofonte a comprar vino, pero Alfio la desmiente, pues esa misma mañana lo ha visto cerca de su propia casa. Mamma Lucia muestra su sorpresa, pero Santuzza la conmina a no decir nada más, para no levantar los celos de Alfio. Los vecinos se dirigen a la iglesia. Solo Santuzza queda atrás y confiesa a Mamma Lucia que sospecha que Turiddu ha vuelto con Lola. Santuzza y Turiddu se encuentran, negando estas las acusaciones de infidelidad. Su agria discusión es interrumpida por Lola, que se dirige a la iglesia sin perder la oportunidad de coquetear con Turiddu, quien finalmente la acompaña al templo. Santuzza lo maldice y, desesperada, revela a Alfio la infidelidad de su esposa y su deshonor. El carretero promete vengarse, quedando Santuzza presa de los remordimientos.

Cuadro segundo

Al salir del oficio religioso Turiddu invita a vino a la concurrencia. Alfio llega y saluda a todos cordialmente. Turiddu lo anima a acompañarlos, pero Alfio rechaza la oferta con desdén. El desafío está servido, los dos hombres se retan a una lucha a muerte en un lugar cercano. Antes de acudir a la cita, Turiddu se despide de su madre y le pide que no abandone a Santuzza. Las dos mujeres se encuentran y presagian una desgracia. Instantes después, unos gritos desgarrados anuncian el fatal desenlace: "Han matado al compadre Turiddu".

LA ESTÉTICA DEL COLTELLO

Cavalleria y Pagliacci, por mucho que una y otra puedan ser discutidas, son dos ejemplos especialmente logrados y enjutos de la estética que defienden y obedecen a presupuestos muy comunes, que se alcanzan siguiendo pautas como las que, irónicamente y no sin gracia, señala Bruno Poindefert. Se trata de buscar “una historia de una extrema simplicidad, más próxima al desenlace que al desarrollo propiamente dicho de un argumento, con algunas escenas de multitud, una dosis de erotismo y dos dosis de celos y de violencia. Escribese en dos meses (no más, porque si no sería demasiado complicada y perdería espontaneidad) una música más bien estereotipada pero enérgica y clara, destacando el valor de la línea vocal pero no en detrimento de la orquesta. Añádase en fin una dosis de música cercana, aunque tampoco demasiado, a lo popular, sin olvidarse de envolver el conjunto con un lirismo a la italiana a veces exacerbado pero capaz de provocar una fuerte emoción y se tendrá la alegría, como Mascagni, de haber compuesto una ópera popular que fue interpretada a lo largo de los dos primeros años en 290 teatros del mundo entero. Se recibirán seguramente al mismo tiempo las alabanzas de la crítica, excepto de la francesa, sin duda demasiado chauvinista, que se limitó a describir casi unánimemente a *Cavalleria* como una obra ‘incolora e infantil’ (Charles Darcours, *Figaro*, 20 de enero de 1892). Pero sobre todo no se intente repetir la experiencia; este género de milagro no se da dos veces jamás y se corre el riesgo de sufrir un enorme fracaso.”

Hanno ammazzato compare Turiddu!

En *Cavalleria* Mascagni abandona las originalidades que pretendía en *Guglielmo Ratcliff*. El libreto de Targioni-Tozzetti y Menasci, en general bastante respetuoso con el texto original de Giovanni Verga, introduce, no obstante, algunas modificaciones, cortes y supresiones, sin que ello suponga traicionar el primitivo espíritu y sentido de la tragedia. Cosa significativa es que el final, reducido a lo mínimo, adquiere en la ópera una importancia extraordinaria. Todo gira en torno a la exclamación de la joven campesina *Hanno ammazzato compare Turiddu!* Sobre estas palabras, opina Ghirardini, se centra el drama entero como un esquelético suceso de crónica popular; un hecho que supone en definitiva, de ahí su relevancia, “el acto de nacimiento del verismo musical”. De este grito nace por tanto toda la obra, tocada, como dice Salvetti, de una “drástica simplificación de las perspectivas dramáticas”.

Los personajes poseen sin duda contornos bien delineados, con cuatro trazos. Santuzza, embargada por los celos, intenta contar a los demás, a la madre de Turiddu en primer lugar, su estado de ánimo de mujer comprometida y ultrajada, pero sus alusiones e imploraciones acaban por caer en saco roto. No termina de entablar un diálogo de igual a igual con nadie, porque el que más y el que menos está al cabo de la calle de las infidelidades de su novio. Esa falta de comunicación es algo común a los demás protagonistas, que son, insiste Ghirardini, prisioneros de sí mismos y de un destino inapelable. Turiddu mantiene durante toda la ópera una especie de narcisista diálogo con sí mismo, algo que se aprecia muy pronto con ese rasgo de ingenio que es la *siciliana*, sensual y distante, que ilustra una letra, en dialecto, de alto contenido erótico.

Número altamente significativo es la llamada *Escena de Pascua*, que se desarrolla en la plaza del pueblo. De la iglesia llegan las voces de los lugareños, que entonan *Aleluyas* a la Virgen. Sobre un ritmo simple y eficaz, de seguro efecto repetitivo, Santuzza, celosa de Lola y temerosa de perder a Turiddu, se une al coro en la plegaria *Inneggiamo, il Signor non è morto*. Transida, ruega insistentemente por su suerte. El coro interno y externo cantan en contrapunto. La voz de la solista se eleva hasta el Si natural agudo.

El Intermedio se ha hecho muy célebre. Santuzza, tras la violentísima discusión con Turiddu, acaba de confesarle a Alfio que su mujer lo engaña. Sobreviene entonces esa página sinfónica, que juega hábilmente con ecos de los cantos de Pascua y con momentos punta del dúo soprano-tenor. El espectacular *Addio a la mamma: Mamma, il vino è generoso!* es una dramática despedida, Turiddu echa la culpa de sus malos presagios al vino. Un número espléndido para tenores con garra, con brillo en medios y agudos; un vibrante canto de adiós. Toda la historia del melodrama italiano condensada en unos minutos. Resulta inquietante el recitativo sobre irisaciones de los violines.

Recitar mentre presso

Cuando Ruggero Leoncavallo decidió escribir una ópera corta, a imitación de lo que había hecho Mascagni, venía rumiando hacía meses diversas frustraciones a causa de las largas que le daba una y otra vez Ricordi. Se consideraba a sí mismo poco menos que un bufón, una marioneta a merced de los caprichos del editor. Una suerte de pobre payaso... La rabia que albergaba en su interior pugnaba por salir hacia fuera y le dio cauce a través de un suceso callejero, una historia de amor terminada a cuchilladas —una de las características de esa cultura verista del coltello—; sin héroes, sin nobles exiliados, sin némesis históricas.

Este siniestro suceso fue utilizado por Leoncavallo a la hora de confeccionar su nueva y funcional ópera; pero empleó también elementos de otras narraciones, concretamente dos obras de teatro: *La femme de tabarin*, de Catulle Mendès y Paul Ferrier, que el músico pudo ver en París en 1887, y *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus traducido por Ernesto Rossi, representada en 1868 y repuesta en 1891. Lo que finalmente dio como resultado una acción dramática que juega con distintos factores y plantea una muy curiosa disposición escénica, impulsada por un artista que, como el operista, poseía evidentes dotes literarias. “Esa original permuta o conmixión entre actores y hombres, entre escena y vida —establece Orselli—, entre ficciones y sentimientos auténticos anticipa ciertos aspectos del teatro de Pirandello.”

A esta original concepción dramática corresponde una puesta en música que destaca por la fuerte sugestión de las melodías cantables, entre las más memorables esas del Prólogo que enuncian respectivamente las palabras *Un nido di memorie* y *E voi piuttosto*, las cantilenas del dúo Nedda-Silvio y el famoso *Ridi pagliaccio*. Pero casi más importante y efectiva es la estructura de collage estilístico, un poco a la manera de *Cavalleria* que, hay que repetirlo, era el modelo en el que se miraba interesadamente Leoncavallo; pero también se localiza la inclusión de formas

antiguas, como la gavota o el minueto en la comedia del segundo acto. Orselli señala algunas citas de Mendelssohn y Chabrier y también la presencia de algunos recursos de corte wagneriano en la caracterización colorista de Tonio y en las sensuales líneas cromáticas, “de ascendencia tristaniana”, del final del *duetto* Nedda-Silvio.

Discutido collage

Esta mezcla de recursos estilísticos, algunos detalles de no especial buen gusto han facilitado una cierta hostilidad hacia la ópera por parte de alguna crítica, no de toda, y de la propia clase creadora. Ni Puccini ni Mascagni apreciaban demasiado estos *Payasos*. Pero destacados estudiosos aplaudían la hábil estructura dramática, el inteligente balance de efectos patéticos, trágicos, grotescos y sentimentales, que producen tradicionalmente fuertes emociones en el público. Nos parece, sin embargo, excesivo considerar que *Pagliacci* sea una anticipación temática de rasgos expresionistas, como apunta buena parte de la crítica germánica y americana: abyección moral, delito pasional, deformación física como signo de una perversión interior (Tonio)... Elementos que pueden rastrearse, sin duda, pero tratados de otra manera más estilizada y refinada, sugerente y profunda, en óperas como *Wozzeck* y *Lulu*, de Berg, *El sonido lejano*, de Schreker o las comedias musicales de Weill-Brecht; o, incluso, las óperas del joven Hindemith.

ARTURO REVERTER

Crítico musical. Director de *Ars Canendi*, Radio Clásica



VIOLENCIA DE GÉNERO (Y DE NÚMERO)

1

La etiqueta verista con la que se suele encasillar esta pareja de óperas siamesas *post partum* responde más a ciertos aspectos teatrales (argumento, localizaciones) que a criterios de índole musical o vocal. No he encontrado en ellas elementos compositivos que signifiquen una ruptura con respecto a esa estética de lo verosímil preconizada por Verdi a partir de su *Rigoletto*: más allá del recurso al *arioso* o la atención prestada al folclore y a la tradición musical renacentista y barroca; lo que subyuga al ‘sentirlas’ es su abigarrado cromatismo, su directa intensidad, la amalgama entre el vuelo melódico y la palabra desnuda.

2

En el germen argumental de ambas, encontramos unos hechos trágicos, del todo identificables como una de las execrables lacras sociales que subsisten: la violencia machista. Más allá del relato de unos hechos de naturaleza criminal, nos encontramos con la crónica vívida de una cultura donde el sojuzgamiento a las estrictas e inmutables pautas de conducta de la moral imperante –la pertenencia a la tribu, en suma– es la única norma que le es permitida al individuo. Fuera de aquellas, solo cabe la aniquilación del infractor.

3

El artilugio del ‘teatro dentro del teatro’ es un recurso que puede resultar manido si no lo trasciende un sentido pirandelliano: si no posibilita exteriorizar el conflicto íntimo del yo, la inevitable lucha entre la realidad impuesta y nuestros deseos.

El mecanismo teatral está en la médula de *Pagliacci*: la muerte espera a todo aquel que confunda ficción y vida. Pero también lo está, en una dimensión parateatral, en *Cavalleria rusticana*, donde el conflicto íntimo de sus protagonistas adquiere la dimensión de auténtica representación pública: hasta el momento en que, cada uno, decide o se ve obligado a quitarse la máscara. Y, entonces, la tragedia sobreviene inevitable.

FRANCISCO LÓPEZ
Director de escena

Fichas artística y técnica

Artistas de circo Manuela Alonso, Mauro Bajo, Florcita Delorenzi y Anthony Jones
Bailarines Pepa Martín y David Segura
Figuración Loli Arrabal, Tony Gómez, Lara Guirado, Marina Hernández, Juan Carlos Ledesma,
Fina Mayo, Carlos Medina, José Meléndez, Julia Pons y Jaime Senabre
Escenografía y diseño de vestuario Jesús Ruiz
Ayudante de vestuario Erregiñe Arrotza
Iluminación Francisco López
Maestra repetidora Alicia Moreno
Maestra repetidora Coro de Ópera Margarita Kozlovska
Ayudante de dirección Sonia Gómez
Regiduría Carmen Guerra
Ayudante de regiduría Juan Jesús Moreno
Responsable de maquillaje Katy Navarro
Ayudantes de maquillaje Cristina G. Calvo y Erica Marina García
Responsable de peluquería José Carlos Montesinos
Ayudante de peluquería María Antonia Montesinos
Sobretítulos Carlos Javier García de Castro
Jefa de producción Ana Añoto
Jefes técnicos Rafael Godoy (Teatro Cervantes) y Marcos Serna (Teatro Villamarta)
Gestión de imagen Marcos Serna
Técnico de maquinaria Esteban Guerrero
Oficiales de maquinaria José Aranda, Jesús Gómez, Miguel Ángel Pérez y José Pino
Ayudantes de maquinaria Salvador Jimena, Manuel López, Antonio Muñoz, Daniel Palma,
Roberto Pérez y José Carlos Romero
Técnicos de Iluminación Salvador Bueno y Francisco Martín
Oficiales de Iluminación Javier Arjona y Rafael Castilla
Ayudantes de Iluminación María Expósito, Javier Moreno, Laura Rodríguez,
Juan Francisco Ruiz y Rubén Zambrana
Sonido Guy Boulanger, Jordi Cabrera, Juan Antonio García y Javier Oliva
Responsable de sastrería Inmaculada Pardo
Ayudantes de sastrería Juana Díaz, Sofía Pardo y Dolores Rodríguez
Utería Carmen García



Ayuntamiento
de Málaga

málaga
la ciudad redonda

MálagaProcultura



TEATRO
CERVANTES

Temporada Lírica subvencionada por el
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)



Fundación Unicaja



Unicaja Banco



Fundación
sando

idealista



ópera XXI