



33 TEMPORADA LÍRICA
TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA

TOSCA

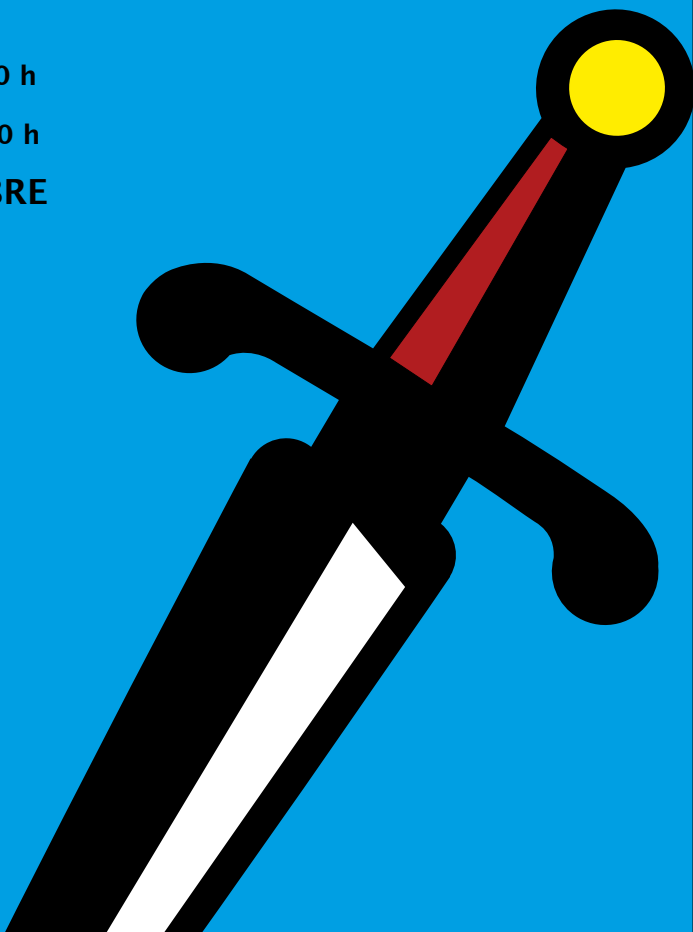
GIACOMO PUCCINI

v26 20.00 h

d28 19.00 h

NOVIEMBRE

2021



TOSCA

Ópera en tres actos de **GIACOMO PUCCINI**
sobre libreto de G. Giacosa y L. Illica según la obra homónima de V. Sardou
Estrenada en el Teatro Constanzi de Roma, el 14 de enero de 1900

Producción escénica Ópera de Tours
Producción musical Teatro Cervantes de Málaga

Floria Tosca famosa cantante

Mario Cavaradossi pintor

Barón Scarpia jefe de la policía

Cesare Angelotti excónsul de la República de Roma

Sacristán

Sciarrone gendarme

Spoletta agente de policía

Carcelero

Pastorcillo

LIANNA HAROUTOUNIAN soprano

RAMÓN VARGAS tenor

KOSTAS SMORIGINAS barítono

LUIS LÓPEZ bajo

FERNANDO LATORRE bajo

CRISTIAN DÍAZ bajo

LUIS PACETTI tenor

ANTONIO BURGOS

CRISTINA RISUEÑO

Reina María Carolina de Austria, un juez, Roberti (un verdugo), un oficial, soldados, esbirros
Carmen Cívico, Diego José García, Alejandro Fernández, Mario Gómez,
Javier Joaquín Sánchez, Antonio Rafael Gómez, Carlos Daniel Medina,
Juan María García, Juan Luis Bermúdez y Juan Carlos González

Orquesta Filarmónica de Málaga

Coro de Ópera de Málaga

Pueri Cantores Málaga

Dirección de escena Pier-Francesco Maestrini

Dirección Pueri Cantores Málaga Antonio del Pino

Dirección del Coro María del Mar Muñoz Varo

Dirección musical Pedro Halffter

duración 2.30 h (c/i)



Escenografía Guillermo Nova
Figurines Luca Dall'Alpi
Iluminación Bruno Ciulli
Maestra repetidora Alicia Moreno
Regiduría Francisco Javier Hernández
Ayudante de regiduría Berta Alfonsín
Responsable de maquillaje Katy Navarro
Ayudante de maquillaje Antonia Salido
Responsable de peluquería José Carlos Montesinos
Ayudante de peluquería María Antonia Montesinos
Sobretítulos Daniel García de Castro
Jefa de producción Ana Añoto
Jefes técnicos Fabrice Zígler (Ópera de Tours) y Rafael Godoy (Teatro Cervantes)
Técnico de maquinaria Esteban Guerrero
Oficiales de maquinaria José Aranda, José Pino y Jesús Gómez
Ayudantes de maquinaria Salvador Jimena, Manuel López, Antonio Muñoz,
Daniel Palma, Roberto Pérez y Juan Carlos Romero
Técnicos de iluminación Salvador Bueno y Francisco Martín
Oficiales de iluminación Adolfo Rodríguez, Rafael Castilla y Javier Arjona
Ayudantes de iluminación Javier Moreno, Rubén Zambrana y Laura Rodríguez
Sonido Guy Boulanger y Juan Antonio García
Sastrería Inmaculada Pardo, Sofía Pardo, Juana Díaz, Dolores Rodríguez y
María Bravo
Utilería Marina Perea



TOSCA O LA IMPOSIBILIDAD DEL VERISMO

Cuando Puccini estrenó *Tosca* (1900) hacía ya ocho años que el prólogo de *Pagliacci* había dicho al respetable público que el autor pretendía mostrar “Uno squarcio di vita” (“un trozo de vida”). Y habían transcurrido diez desde que por primera vez en la historia de la ópera Turiddu cayera apuñalado por el cuchillo de Alfio, antes de que una campesina gritara ‘¡Hanno ammazzato compare Turiddu!’ con un grito espeluznante y desgarrador con el que culmina *Cavalleria rusticana*. Ruggiero Leoncavallo y Pietro Mascagni habían anunciado el programa. Su colega Giacomo Puccini lo cumpliría con creces, pero pronto fue mucho más allá.

Dicho de otra manera, la novedad del verismo dejó de serlo en manos de Puccini porque, aun sin renunciar a sus principios, supo de su genio para ponerlo al servicio del melodrama *tout court*, cuya apoteosis se plasma en dramas como *La bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*. En ellos, se mantiene el peso de la expresividad con ese canto *spianato* y sin artificios, así como la voluntad de plasmar de manera realista o naturalista los ambientes, las situaciones o los espacios donde transcurren las acciones de dichos títulos. Cosa que más adelante se repetiría con la evocación del paisajismo del lejano oeste norteamericano (*La fanciulla del west*) o de la China imperial (*Turandot*).

No obstante, hay algo que a veces escapa a los comentaristas o críticos operísticos: hablar de ópera verista es un oxímoron, porque la ópera nunca puede ser realista, siendo como es el espectáculo artificioso por definición: ¿cómo puede ser realista que Edgardo cante diez minutos seguidos después de apuñalarse en el último acto de *Lucia di Lammermoor*? ¿Cómo creer que Violeta Valéry muera tísica al final de *La traviata* si lo hace cantando? ¿Y Mimí en *La bohème*, igualmente tísica y que muere entonando unos pasajes canoros de suma delicadeza? Eso no puede ser verista, porque la ópera nunca lo fue. Y no hacían falta los gorgoritos del barroco o del *belcanto* para convencernos de ello.

Lo que en cambio sí que son reales y creíbles son las emociones inherentes al canto, sea este artificioso y ornamentado o bien directo y *spianato*. De eso Puccini sabía mucho. Y *Tosca* es una de esas obras maestras que demuestran el gran hombre de teatro que había detrás del músico de Lucca, cuya acomodada vida (después de sus inicios tan bohemios como divertidos) estuvo rodeada de éxitos y salpicada de algunos (pocos) fracasos.

En el caso de *Tosca*, Puccini se basa en un drama de Victorien Sardou –inmortalizado en teatro por Sarah Bernhardt– ambientado en 1800, justo cien años antes del estreno de la adaptación operística. Y saca del libreto de Giacosa e Illica el mejor jugo, soslayando el cartón piedra del texto: en ‘*Tosca mi fai dimenticare Iddio*’ es la música pucciniana la que le da ese viso de blasfemia que, culminado con el ‘*Te Deum*’, constituye uno de los grandes finales de acto de la historia de la ópera.

La frase la pronuncia el Barón Scarpia, jefe de la policía vaticana y obsesionado por Tosca, diva operística enamorada locamente del pintor Mario Cavaradossi. El trío está servido y la tensión sexual también. Porque Puccini redondea la trama con una música que es unas veces lasciva (Scarpia), pasión fogosa (Tosca) y heroísmo distante (Cavaradossi).

Mario es aún el héroe romántico posverdiano y un personaje relativamente creíble. Es así como fácilmente deja paso al verdadero dúo protagonista, Scarpia y Tosca, antagonistas y que se odian entre sí, aunque se necesitan: Scarpia necesita a la diva para su desfogue sexual y para destruir a Cavaradossi. Y Tosca necesita a Scarpia para declarar lo que nunca ha revelado a nadie (ni a su novio pintor): que es una mujer

que ha vivido de arte y de amor... enigmática aria, ese 'Vissi d'arte' que es la culminación de un segundo acto magistral, en el que los planos dramáticos llegan hasta el paroxismo en pasajes como el de la tortura (entre bastidores) de Mario, mientras que Scarpia y Tosca en escena protagonizan un momento de gran intensidad climática, de gran eficacia teatral. Solo faltaba el "bacio di Tosca" (o sea, la puñalada que dejará muerto a Scarpia) para rematar la faena, por decirlo en términos taurinos. El resto, incluyendo el melifluido "adiós a la vida" ('E lucevan le stelle') no es más que un pie de página.

Si hay algo de verismo en *Tosca* quizá sea en su disposición temporal, ya que transcurren menos de veinticuatro horas entre el inicio del primer acto y el final del tercero. Y todo ello en espacios perfectamente reconocibles por los primeros espectadores que vieron las primeras representaciones en el Teatro Costanzi de Roma. Porque es la ciudad italiana el marco natural en el que transcurre la trama: en la iglesia de Sant'Andrea della Valle (primer acto), en el Palazzo Farnese (segundo acto) y en el castillo de Sant'Angelo (tercer acto), cercano al Vaticano.

A lo largo y ancho de la partitura, el genio pucciniano fluye de manera natural y sin que nada falte o nada sobre en esa magistral página: desde los siniestros acordes del inicio (el tema de Scarpia) hasta el suicidio de Tosca al final, lanzándose por las almenas del castillo de Sant'Angelo con el tema del "adiós a la vida", pasando por el canto interno de la protagonista en la cantata del Palazzo Farnese, sus dos dúos (primer y tercer acto) con Cavaradossi, las dos arias tardorrománticas de este ('Recondita armonía' y 'E lucevan le stelle'), el breve monólogo de Scarpia al principio del segundo acto o sus murmullos en el primero ('Va, Tosca'), el citado 'Te Deum'... sí, y definitivamente y por si alguien aún lo dudaba, *Tosca* es una de las obras maestras, sin paliativos, de la historia de la ópera. Y lo es por méritos propios, porque es una pieza de teatro ceñida y cincelada a base de toques de gran sabiduría musical, tanto en lo referido a la caracterización de los personajes como a la creación de ambientes, sean estos luminosos o lúgubres, pero siempre creíbles desde la sinceridad musical.

En definitiva, *Tosca* es una ópera imposiblemente verista pero apoteósicamente dramática.

JAUME RADIGALES
Crítico musical y profesor universitario

LA QUINTA DE LAS DOCE ÓPERAS DE PUCCINI, además de una de las cimas de su producción musical, marca una transición importante en la evolución creativa del compositor, que realiza un giro absoluto respecto a su anterior ópera, *La bohème*. Si esta es el último retrato de los estragos y sueños rotos de las clases obreras, *Tosca* supondrá el retorno a la más pura tragedia. Engaños, celos, traición, chantaje y tortura se mezclan entre las emociones y deseos de sus protagonistas. Es mucho más estremecedora, mucho más vertiginosa y con un desenlace fatal, lo que contribuyó, paradójicamente, al rechazo de la crítica y al apabullante éxito entre el público el día de su estreno,

Sin renunciar al estilo de composición del autor, en *Tosca* se advierten claras influencias wagnerianas, sobre todo por el gran uso del *leit-motiv* (tema o melodía que identifica a un personaje, objeto o situación). Puccini estructura la ópera de manera casi perfecta: no hay nada de más, nada es redundante; los personajes y sus sentimientos son extraordinariamente descritos por la orquesta, con una correlación casi perfecta entre drama y música.

El argumento de *Tosca* es de corte político y la acción se desarrolla en Roma, en apenas veinticuatro horas del mes de junio del año 1800, en medio de la ofensiva de Napoleón a Italia (batalla de Marengo).



ACTO I Iglesia Sant'Andrea della Valle

Cesare Angelotti, prisionero político por sus ideas republicanas, ha huido de la cárcel y se refugia en la iglesia. Su hermana, la marquesa Attavanti, le decía en un mensaje que en la capilla familiar encontraría ropa para disfrazarse de mujer y poder huir de Roma. Mario Cavaradossi –de ideas revolucionarias y antimonárquicas (un volteriano)–, amante de la actriz y cantante Floria Tosca, llega para continuar trabajando en su retrato de Maria Magdalena, inspirado en la marquesa. Al dejar su escondite, Angelotti es reconocido por su amigo Cavaradossi, que se ofrece a ayudarle a escapar. Entra Tosca y, convencida de haber oído voces, monta una escena de celos. Cuando entiende que su actitud atormenta a Cavaradossi, se calma y decide marcharse. El pintor ofrece a Angelotti esconderse en su casa de campo, donde suele reunirse con Tosca, hasta que pueda abandonar el país. Vuelve Tosca en busca de su amante. Cuando Scarpia, jefe de la Policía Real Romana, que también la ama, le insinúa que se ha marchado con la dama del cuadro, la diva promete venganza y decide sorprenderlos en la casa de campo. El jefe de policía manda a sus hombres seguirla hasta Angelotti con la intención de capturar al prófugo y conquistar a su amada. Se inicia el 'Te Deum' y todos se unen a la plegaria.

ACTO II Palacio Farnese. Oficina de Scarpia

Scarpia se anticipa al sumo placer de poseer a Tosca cuando llega Spoletta muerto de miedo y sin Angelotti, aunque consigue eludir su ira al anunciar que han podido detener a Cavaradossi. Llega Tosca y al oír los gritos de dolor de su amado, que está siendo torturado, revela el paradero de Angelotti. Cavaradossi la acusa de traidora. Sciarrone irrumpe con la noticia de que Napoleón ha ganado la batalla de Marengo. Cavaradossi no puede contener su júbilo y exclama su fe en el fin de la tiranía. Scarpia ordena su inmediata ejecución. Quedan solos Scarpia y Tosca. El jefe de policía ofrece a la diva la posibilidad de salvar la vida del pintor a cambio de que ceda ante sus deseos amorosos.

Sus lágrimas y ruegos no le sirven de nada ('Vissi d'arte, vissi d'amore'). Scarpia insiste cuando Spoletta lo interrumpe para anunciarle que Angelotti, ante su inminente captura, se ha suicidado. Tosca se ve obligada acceder a la proposición de Scarpia a cambio de la vida de Cavaradossi y de un salvoconducto que les permita huir. Scarpia da instrucciones en clave y hace creer a Tosca que fingirán la ejecución. Impaciente, trata de consumir su plan, pero la diva coge un cuchillo de la mesa y lo apuñala.

ACTO III Castillo de Sant'Angelo

Amanece. Un pelotón trae a Cavaradossi que soborna al carcelero para que entregue una carta de despedida a su amada. Cavaradossi escribe lleno de nostalgia y deshecho en lágrimas ('E lucevan le stelle'). Entra Tosca, que se precipita sobre él, le muestra el salvoconducto y le pide que actúe con toda naturalidad cuando finjan fusilarlo. El pelotón dispara contra el preso. Mario se desploma. Cuando se quedan solos Tosca lo llama e intenta levantarlo en vano. Está muerto. Spoletta ha descubierto el cuerpo de Scarpia y aparece con Sciarrone para detener a Tosca, quien lejos de dejarse coger se lanza al vacío.

