



8 de marzo de 2022 | Málaga

# JUAN JESÚS RODRÍGUEZ, SABINA PUÉRTOLAS Y ALEXEY TATARINTSEV PROTAGONIZAN UN *RIGOLETTO* AMBIENTADO EN LA ITALIA FASCISTA

La 33 Temporada Lírica del Teatro Cervantes, que patrocinan Unicaja Banco y Fundación Unicaja, levanta el telón los días 11 y 13 de marzo para un montaje escénico con tintes de cine neorrealista italiano firmado por Francisco López

El maestro José María Moreno dirige en el foso la obra maestra de Giuseppe Verdi

El barítono Juan Jesús Rodríguez, la soprano Sabina Puértolas y el tenor Alexey Tatarintsev protagonizan el *Rigoletto* ambientado en la Italia fascista del final de la II Guerra Mundial que levantará el telón del Teatro Cervantes de Málaga los días 11 y 13 de marzo. La 33 Temporada Lírica del coliseo, que patrocinan Unicaja Banco y Fundación Unicaja, presenta una versión escénica del Villamarta de Jerez para la que Francisco López ha tomado como referente el cine neorrealista italiano de la posguerra. El director titular de la Orquesta Filarmónica de Málaga, José María Moreno, conducirá desde el foso esta producción musical del Teatro Cervantes de la obra con la que Giuseppe Verdi adoptó el realismo teatral en lugar de las convenciones románticas del mundo caballeresco medieval y comenzó a usar el canto para profundizar de manera decidida en la psicología de los personajes. *Rigoletto*, primera ópera de la llamada 'trilogía verdiana', compuesta sobre un libreto de Francesco Maria Piave basado en el drama político de Victor Hugo *Le roi s'amuse*, se estrenó el 11 de marzo 1851 en La Fenice de Venecia con tal éxito que a la mañana siguiente, dicen las crónicas, se tarareaba por las calles la celeberrima aria 'La donna é mobile'.

Junto a Juan Jesús Rodríguez en la piel del jorobado bufón que da título a la ópera, a Sabina Puértolas como 'Gilda' y a Alexey Tatarintsev en el rol del 'Duque de Mantua' participan en los papeles principales el bajo Felipe Bou y la mezzo Sandra Ferrández como los hermanos 'Sparafucile' y 'Maddalena' y el barítono Fernando Latorre como 'Monterone'. Las peripecias de sus personajes se mueven en una escenografía diseñada por Jesús Ruiz que potencia la crítica del poder que abordó Verdi en *Rigoletto* trasladando la ambientación original, en la corte ducal de la Mantua del Cinquecento, a la tenebrosa República de Salò, en 1944, en los últimos compases de la contienda mundial.

La concejala de Cultura de Málaga, Noelia Losada, y Juan Antonio Vigar, gerente de Málaga Procultura y director del Teatro Cervantes, han presentado *Rigoletto* esta mañana en rueda de prensa junto a Francisco Cañadas, representante de la Fundación Unicaja, a los maestros y a los solistas. Losada y Vigar anunciaron que dado que las funciones del viernes 11 y el domingo 13 de marzo están agotadas, y con objeto de acercar el montaje a la mayor cantidad posible de aficionados, se invitará al público el ensayo general de mañana. A las 8.30 horas de mañana miércoles 9 de marzo se repartirán entradas en las taquillas del Cervantes (dos por persona) para la prueba general, que comienza a las 20.00 horas el mismo día.

**MálagaProcultura**



Los cantantes Pau Armengol ('Marullo'), Jesús Gómez ('Borsa'), David Cervera ('Conde de Ceprano'), M<sup>a</sup> Lourdes Benítez ('Giovanna'), Olga Bykova ('Condesa de Ceprano'), María Luz Román ('paje') y Juan Antonio Blanco ('ujier') y los componentes del Coro de Ópera de Málaga bajo la batuta de María del Mar Muñoz acompañarán a los solistas principales de *Rigoletto*. José María Moreno dirigirá a los profesores de la Orquesta Filarmónica de Málaga, Jesús Ruiz se encargará de vestir a los personajes, Katy Navarro de maquillarlos y José Carlos Montesinos de la peluquería. El propio director teatral, Francisco López, que está asistido por Javier Hernández, firma asimismo el diseño de iluminación del montaje.

### La apuesta escénica del Francisco López y el Teatro Villamarta de Jerez

La puesta en escena firmada por Francisco López para el Teatro Villamarta de Jerez traslada la acción desde la corte ducal de Mantua, en el siglo XVI, a la República de Salò, en las postrimerías de la II Guerra mundial. Sin embargo, cuando se alza el telón, un sorprendente e ingenioso juego de equívocos parece indicar lo contrario, vinculando eficazmente ambas épocas, la del original verdiano y la de la Italia de Mussolini.

La crítica verdiana del poder absoluto, corrupto y corruptor, y su indagación en la naturaleza del mal encajan como anillo al dedo en la degradación moral del fascismo más despótico y depravado, en una corte de los horrores habitada por personajes de la más baja catadura moral.

Tanto el vestuario como los distintos ambientes (desde la evocación renacentista en las arquerías palaciegas a la tenebrosidad del último acto) contribuyen, sin estar por ello exentos de belleza, a ahondar en la sórdida y canallesca atmósfera en la que se desenvuelve la trama, enmarcada en un discurso estético que tiene como referente el cine neorrealista italiano de la posguerra.

### La 'trilogía popular' de Verdi y el final de la 33 Temporada Lírica del Cervantes

*Rigoletto* forma parte junto a *La traviata* e *Il trovatore* de la 'trilogía popular' o de la 'intimidad' del compositor de Busseto. Precisamente, el 33 ciclo operístico malagueño terminará a finales de mayo con *Il trovatore* en una lectura teatral de Arnaud Bernard para el Teatro Nacional de Croacia (HNK de Zagreb) con producción musical del Cervantes que dirigirá en el atril Carlos Aragón. La obra épico-heroica de Verdi subirá a las tablas en mayo de 2022 (días 27 y 29) al barítono Carlos Álvarez en el papel del 'conde Luna', la mezzosoprano Carmen Topciu como 'Azucena', el tenor Jorge de León en el rol de 'Manrico', la soprano Rocío Ignacio interpretando a 'Leonora' y el bajo José Antonio García haciendo de 'Ferrando'. La Orquesta Filarmónica de Málaga en el foso y el Coro de Ópera de Málaga en la escena participarán también en este título.

Juan Diego Flórez abrió el domingo 31 de octubre de 2021 la 33 Temporada Lírica del Teatro Cervantes con un esperadísimo recital en el que se interpretaron arias de ópera italiana y francesa y canciones latinoamericanas. El ciclo continuó a finales del pasado noviembre con dos representaciones de *Tosca* en un montaje escénico de la Ópera de Tours y con la representación de *La Cenicienta* de Viardot en el Teatro Echegaray en el mes de diciembre.

[www.teatrocervantes.com](http://www.teatrocervantes.com)

[www.facebook.com/teatrocervantes](https://www.facebook.com/teatrocervantes)

[www.instagram.com/teatrocervantes](https://www.instagram.com/teatrocervantes)

MálagaProcultura

## Rigoletto: Un ensayo sobre la deformidad

“Tomad la deformidad física más repulsiva, la que produzca más rechazo, la más completa; ponedla allí donde más destaque, en el estrato más ínfimo, en el más subterráneo y el más degradado del edificio social; iluminad por todos los medios, por la luz siniestra del contraste, a esa miserable criatura y después, poned en ella un alma, y depositad en esa alma el sentimiento más puro que pueda ser concedido a un hombre, el sentimiento paternal”.

Victor Hugo, prefacio a *Lucrecia Borgia*

Con estas palabras describe Victor Hugo en su prefacio a *Lucrecia Borgia* la esencia de *Rigoletto*, pues habla exactamente del modo en que ha concebido a tal personaje: el más abyecto aspecto con el alma más noble. Éste será precisamente el juego que, a mediados del siglo XIX, y hasta nuestros días, establece el arte y el pensamiento con él en torno a la apariencia y el espíritu; lo bueno y lo bello ante lo malo y lo deforme. Un asunto que, desde ese 1830 en que se estrena *Le roi s’amuse*, precedente teatral de *Rigoletto*, se convierte en tema político, mucho más allá del asunto dramático-musical.

A mediados del siglo XIX el mundo asistía a un determinante cambio de rumbo que marcaría, desde el pensamiento especulativo y las esferas de la creatividad, el lento pero incesante camino hacia un mundo de iconoclastia deformante que se plasmaría en las primeras vanguardias, las continuas convulsiones geopolíticas y la disolución de las estéticas tardo-románticas, divididas entre la ensoñación mística decadentista y las búsquedas de la realidad cuasi fotográfica en las entrañas misteriosas del individuo humano, características del naciente realismo y naturalismo.

El mundo se deformaba y, como la energía, su deformación no era una pérdida de valor sino un cambio en la sustancia de los valores y los intereses que lo movían. Victor Hugo primero con su drama político *Le roi s’amuse*; Giuseppe Verdi con *Rigoletto* y Karl Rosenkranz después con su *Estética de lo feo* publicada en 1853, entre muchos otros, harán definitivas aportaciones a la categoría de lo deforme en lo estético que marcarán nuevos rumbos para el pensamiento venidero, del que hoy somos hijos y herederos, un mundo en el que ya somos plenamente conscientes de que el arte puede hacer bellas aquellas cosas que en la naturaleza son feas o desagradables.

A mediados del siglo XIX, ya en un nuevo tipo de sociedad industrial, lo feo en el arte era un síntoma del estado de la sociedad, una señal anunciadora de la estética de la mercancía que implicaba per se una lectura del arte en clave política. Y será esta palabra, ‘política’ la que más directamente una a nuestros dos protagonistas: Victor Hugo y Giuseppe Verdi; *Le roi s’amuse* y *Rigoletto*.

Victor Hugo estrenaba en París, en 1830 *Le roi s’amuse*, un drama romántico en cinco actos que se representó una noche, se prohibió en toda Francia y fue, seguramente por ello conocido en el mundo occidental entero. El mismo autor reconocía, en el prefacio a su *Lucrecia Borgia*, que a ésta le debía la fama dramática y a *Le roi s’amuse* la fama política.

Hugo, en este drama, captaba lo deforme de un sistema político, lo retorcido de la sociedad que éste gobierna, la deformidad del individuo que en número indefinido la conforma y la convierte en un crisol de partículas vivas, pensantes y deformantes. La deformidad de lo bueno y de lo bello, confundidos e indistinguibles ya.



Olvidado casi ya en 1850, eclipsado por la fama de otros dramas huguianos, *Le roi s'amuse* está a punto de adquirir fama eterna en una revisión melodramática en lengua italiana que Francesco Maria Piave elabora para ser puesta en música por Giuseppe Verdi.

El 11 de marzo de 1851 se estrenaba en el Teatro la Fenice de Venecia *Rigoletto*, ópera compuesta por Giuseppe Verdi sobre un libreto de Francesco Maria Piave, inspirada muy de cerca en el drama romántico *Le roi s'amuse -El rey se divierte-*, estrenada en 1831 y escrita por el francés Victor Hugo, dramaturgo de capital relevancia dentro del panorama cultural occidental al que Verdi ya se había acercado para su ópera *Ernani o el honor castellano*, estrenada en 1844, un drama de controvertido fondo. histórico-político susceptible aún hoy día de despertar (en España, sin ir más lejos) controvertidas lecturas escénicas.

En *Ernani* encontró Verdi la inquietud por el ser político, que renovó en *Le roi s'amuse*, encontrando de paso en este drama un elemento fascinante y nuevo para él: la deformidad como tema del hombre. Una deformidad que le serviría para denunciar la injusticia, para reflejar la contradicción cobijada en el corazón humano y, sobre todo, para romper con las convenciones clásicas.

La novedad en el concepto mismo, en la ideología de *Rigoletto*, se tradujo desde el mismo día de su estreno en estupor en un público asombrado por la fuerza de un drama servido por una música de arrebatador psicologismo que no renunciaba a los parámetros post belcantistas que habían marcado la producción verdiana previa, basada en el canto epidérmicamente adaptado a la concepción melodramática a la cual se aplica.

En este sentido, Victor Hugo había allanado el terreno y había preparado al drama romántico para presentar los fenómenos anormales y ambiguos. Ya en su momento, Kant había aceptado la idea de que todo cuanto es feo en la naturaleza puede ser salvado por vía de lo estético, aunque a la vez había excluido de este supuesto a lo repugnante. La fealdad del cuerpo y la del alma, se encontraban ya desde *Le roi s'amuse* convertidas en categorías complementarias intercambiables que guiarían al público a un nuevo disfrute estético gracias a la experiencia de lo sublime, resultado de la metamorfosis de lo feo objetivo en bello como resultado. Como el mismo Hugo escribe en su prefacio a *Lucrecia Borgia*: "C'est que ce sentiment sublime, chauffé selon certaines conditions, transformera sous vos yeux la créature dégradée; c'est que l'être petit deviendra grand; c'est que l'être difforme deviendra beau. Au fond, voilà ce que c'est que le Roi s'amuse".

La trama de *Rigoletto*, que como tal se aparta en muy poco de la original inventada por el dramaturgo francés, se expone con una sorprendente novedad con relación a la ópera de tradición italiana de su tiempo: los personajes, en apariencia convencionales y continuistas con los argumentos melodramáticos al uso de su tiempo: habitan una especie de cuartos estancos, de incompreensión y aislamiento mental dentro de un mundo sórdido del que a duras penas se atisba una vía de escape. Estancias donde los personajes se encuentran de dos en dos (aunque a veces, el segundo personaje que da réplica a un primero sea el personaje múltiple, el coro).

En paralelo a esta estructura dramática, las formas de la música en *Rigoletto* han abandonado casi la forma 'aria', sustancial para el melodrama romántico, y el final en conjunto, multitudinario, para adoptar una especie de concatenación de dúos o escenas a dos que juegan eficazmente a mantener la tradición y abandonarla a la vez merced a nuevas vías creativas.



Cuatro figuras principales: el duque de Mantua, Rigoletto, Gilda y Monterone, y dos figuras necesarias, los hermanos criminales Sparafucile y Maddalena. Todos perfectamente esculpidos y coloreados, sin posible confusión de significado y función dan forma a los temas que ya eran habituales en Verdi: el poder y sus manifestaciones arbitrarias; la fuerza del destino, y el influjo del amor. A estas temáticas se suman en *Rigoletto* -y se contraponen a ellas- la venganza, como vehículo de lucha contra el destino, el orgullo y la culpa, como sentimiento y como castigo.

En esta solución técnica, Verdi asume por completo la estética que proponía Hugo con su formulación del juego de lo bueno y lo bello en estrecha comunión con lo deforme y lo malo. Giuseppe Verdi, al escribir su música, asume gustosamente toda la turbulencia y el desorden moral del drama de Victor Hugo.

Por esta razón, aparte de por el evidente respeto que sin duda Verdi sentía por Hugo como dramaturgo, dejó Piave intacto el argumento de *Le roi s'amuse*, salvo el lugar de la escena que fue trasladado a Italia, y la variación de los nombres originales que no hace al caso. Triboulet o Rigoletto, Francisco I de Francia o cierto Duque de Mantua... Poco importaba para la posteridad ya el evidente problema que la férrea crítica a la monarquía hereditaria de raíz franco-revolucionaria podría plantear a la especial situación geopolítica de la aún no unificada Italia, fragmentada todavía y dominada casi toda por monarquías "de fuera". El *Rigoletto* verdiano conectaba con profundas corrientes de pensamiento que desembocarían en las vanguardias modernas.

Así cuando en 1853 Karl Rosenkranz publica su reflexión sobre la fealdad como motivo estético, dos años después del estreno de *Rigoletto*, expresa desde el campo de la filosofía del arte la misma nueva estética que preconiza que el objeto de arte feo traiciona el modelo de belleza que había primado hasta el momento y que lo feo en el arte es capaz de ofrecer una visión completa del mundo. Lo feo es, propiamente, lo bello negativo. Una declaración también política del mundo que aspira a contemplarlo todo como necesario y constitutivo de una misma unidad.

El mayor éxito de lo feo en *Rigoletto* está en mostrar la idea suprema de belleza a través de la fealdad. Como dirá ya en el siglo XX Theodor Adorno en su *Nueva Estética*:

"El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentando lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiado en simpatía por lo envilecido".

### **Anselmo Alonso Soriano**

Historiador del Arte, traductor y técnico del área de dramaturgia del Palau de Les Arts de Valencia