Don Giovanni

W.A. Mozart

2026
1 NOV.
Teatro Afundación
VIGO



Amigos de la Ópera de Vigo

Outono Lírico 2026

AAOV membro de ópera XXI
LA AGENDA DE LA ÓPERA EN ESPAÑA

DON GIOVANNI

WOLFGANG AMADEUS MOZART



«Don Giovanni», ópera en dous actos, con música de Mozart e libreto de Lorenzo da Ponte. Estreada o 29 de outubro de 1787 no Teatro Estatal de Praga co título «Il Dissoluto Punito, ossia il Don Giovanni, drama giocoso in due atti».

SINOPSE

O libertino e insaciable Don Giovanni vive entregado ao sedutor xogo do dominio e do pracer, sen reparar nas normas morais nin nas consecuencias humanas. Tras seducir a Donna Anna e provocar, como consecuencia, a morte do seu pai, o Comendador, desátase unha voráxine de vinganzas.

Acompañado polo seu sarcástico e leal criado Leporello —gardador do famoso catálogo das súas conquistas—, o nobre elude os seus perseguidores: a despeitada Donna Elvira, o ofendido Don OttaA medida que o cerco se estreita ao seu redor, Don Giovanni desafía con arrogancia os límites entre o ben e o mal, burlándose mesmo do loito e da xustiza divina. A súa ousadía chega ao límite cando convida a cear a estatua funeraria do Comendador.

Ante a aparición do espectro de pedra, que lle esixe un último arrepentimento, o libertino négase a renunciar á súa liberdade e precipítase inexorablemente cara á condenación eterna.



Organiza:
AMIGOS DE LA ÓPERA DE VIGO



JUNTA DIRECTIVA

Presidente: Daniel Diz Portela

Vicepresidenta: Emilia Díaz Fernández

Secretaria: Isabel Ávila Terzi

Tesorero: José Grobas Montenegro

Vocales: Carlos E. Pérez Gómez I Yolanda Diz Portela

PATROCINAN:
CONCELLO DE VIGO
XUNTA DE GALICIA
DEPUTACIÓN PONTEVEDRA
MINISTERIO DE CULTURA

MECENAZGO:
GADIS

Imagen creativa y publicidad: IdeasPropias Publicidad S.L.

Dirección artística: Daniel Diz Portela

Más información: www.amigosoperavigo.com

FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA



Don Giovanni: **Borja Quiza** (barítono).
Donna Anna: **Laura del Río** (soprano).
Leporello: **Gerardo Bullón** (barítono).
Don Ottavio: **Francisco Corujo** (tenor).
Donna Elvira: **Ruth Terán** (soprano).
Masetto: **Pedro Martínez-Tapia** (baixo).
Zerlina: **Carolina Moncada** (soprano.)
Commendatore: **David Cervera** (baixo).
Bailarinas: **Esperanza Navajas, Adriana Vieiro, Miranda Rodríguez, Yashira Alonso, Tania González, Teresa Garzón.**
Cover Don Giovanni: **Javier Povedano** (barítono).

Orquestra e Coro GAOS.
Dirección musical: Fernando L. Briones.
Dirección de escena: Teresa Garzón.
Axudante direción escénica: Fernando Trujillo.
Rexiduría: Beatriz Cabrero
Iluminación e vídeo: Cristina R. Cejas.
Rexiduría e axudante dirección escénica: Fernando Trujillo.
Asistente produción: Rosa Corujo.
Subtítulos: Ana Miguélez.
Peluquería y Maquillaje: Departamento de Imaxe Persoal.
Caracterización IES de Teis: Andrea Vilas, Lidia Oviedo, Lara Cruces.
Supervisión-docente: Fina Fernández.
Produción de Musical Lanzarote.

SÍNTESE ENRIQUECEDORA E REVELADORA


Arturo Reverter

A suma de elementos, de factores, nalgún caso contradictorios, a combinación de contrarios arroxa, curiosamente e de xeito sorprendente, na ópera das óperas, como dicía Kierkegaard, no *Don Giovanni* mozartiano, un resultado estrañamente unitario: unha síntese que, á postre, dota dunha rara intensidade, dunha insólita unidade ao que, en boa lóxica, debería ter sido unha obra anárquica, caótica, desequilibrada; tal é a variedade do seu contido. Naturalmente, hai que pensar, ese carácter, que aúna o bufo napolitano e o dramático e fantasmagórico propio da tradición alemá —á que se acolle, por exemplo, o *Fausto* goethiano—, emana fundamentalmente da música de Mozart, que se mostrou aquí no seu máximo nivel de inspiración; alcanzou alturas incluso insospeitadas para el, que só chegaría a tocar en *Le nozze di Figaro* ou en *Così fan tutte*, no que respecta aos comportamentos humanos e ao estudo dos *affetti*, e en *A frauta máxica*, no que se refire ao tratamento dos máis elevados valores universais e á contemplación e evocación do sobrenatural.

Non é raro que, ao longo do tempo, recaesen sobre a ópera tantas interpretacións e teorías, algunhas de signo contrario. Existía o caldo de cultivo para tanta elucubración. Por distintas razóns: **a)** o carácter mítico dun asunto tratado, antes que por Tirso de Molina no seu *Burlador de Sevilla* de 1630 —que, segundo teorías modernas, foi escrito por outro, quizais Andrés de Claramonte—, por diversos autores, que se serviron dun tema tan antigo como o mundo, equiparable nalgún xeito ao mito fáustico, co que mantén indubidables conexións; **b)** a ambigüidade do tratamento; **c)** o proteico e, poderíase dicir, o cósmico do resultado, suma atopada e heteroxénea de elementos, como xa apuntamos, e que, cousa estraña, non impide o funcionamento dramático.

Un carácter nuclear

Joseph Kerman cre que don Giovanni é un personaxe insospeitado para un heroe mozartiano, aínda que o seu encanto, xenerosidade, inxenuidade e tolerancia non se poñen en dúbida. O singular do caso é que, ata o final, case toda a acción e a expresión musical van iluminar as persoas que o rodean, non a el mesmo. O que o musicólogo americano xulga un erro monumental, que foi fatalmente ampliado cando Da Ponte edificou o segundo acto ao redor de Leporello. É curioso que o protagonista non teña nin unha soa aria propiamente dita —nin o brindis *Fin ch'han dal vino*, nin a serenata *Deh vieni alla finestra*, nin o andante *Metà di voi quà vadano* poden estimarse como tales, e menos aínda se as comparamos cos números a solo de que dispoñen os outros personaxes.

Home de acción, don Giovanni non dispón do tempo material para os desabafos líricos, pero desprega a súa personalidade, como destaca Abert, en confrontación cos demais, unha novidade nunha época afeita a recoñecer aos seus heroes operísticos precisamente polas súas arias. A pesar diso, como xa se expuxo, é sempre, aínda ausente, o fulcro, o centro do conxunto, quen determina a cohesión de todas as forzas diverxentes centrífugamente que, non obstante, segundo a estimación de Kunze, destrúe, paradoxalmente, toda forma de comunidade; mina, dinamita, corroe. «O demo da súa libido —di Joachim Kaiser (*Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteropern*. Piper, Múnic-Zúric, 1984)— está en prestísimo constante». Non ten contrario, agás a propia morte, representada, como resaltaba Dallapiccola, polo Comendador, ao principio e ao final da ópera. E no momento da súa destrución desafía o sobrenatural.

Apuntamentos sobre a estrutura dramático-musical

A abertura, páxina memorable en Re menor/maior, tonalidades base da obra, é un concentrado pórtico que ambienta e deixa o oínte preparado. A monumental, ominosa e misteriosa introdución traballa sobre a enigmática escala ascendente-descendente que aparecerá nos instantes máis tráxicos e determinantes. A segunda parte, un *Allegro* en Re maior, contén dous áxiles temas que pintan a despreocupación do libertino, a súa ansia vital e a súa irrefreable sexualidade. A carga de fermosuras que atesoura a partitura que discorre a continuación é descomunal e, polo tanto, imposible de examinar, nin sequera someramente. A disposición xeral segue a técnica dos números separados, máis conservadora que a defendida previamente por Gluck, co seu traballo sobre un *continuum* narrativo, e incluso que a aplicada polo propio Mozart á súa sorprendente *Idomeneo* de 1781.

Daremos, de todos os xeitos, aínda que sexa esquematicamente, algunhas referencias. O n.º 4, *Madamina*, en Re maior, a famosa aria do catálogo, é unha páxina cruel (Elvira, impávida —algo pouco verosímil e que detén a acción— escoita a relación das conquistas do seu amo), pero tamén ambigua, chea de contrastes expresivos e dunha asombrosa variedade melódica. Tres temas ben distintos vanse desenvolvendo nas diversas seccións, todas elas cargadas de sentido.

O duettino, n.º 7, *Là ci darem la mano*, con toda a sensualidade que emana da tórrida tonalidade de La maior, que envolve os balanceos das cordas e os contratempos e que dá acubillo aos deseños voluptuosos dos ventos, expón unha melodía cadenciosa que anuncia delicias sen fin e un cambio a 6/8 a partir dese decidido *Andiam!* que dá vía libre ao encontro no *casinetto*. Un xogo de aberto erotismo que define xa a personalidade algo lixeira, de criatura en liberdade, da nova campesiña, atraída polo gran señor e polo home aposto. O recitativo co que Elvira corta de raíz a aventura coas palabras *Fermati, scellerato!* é seguido, tras un breve diálogo, pola aria *Ah! Fuggi il traditor*, que introduce, nun furioso Re maior, sobre un ritmo punteado, unha tumultuosa escena de aire haendeliano, envolta en turbulentas axilidades.

Non menos crispado é o n.º 10, aria *Or sai chi l'onore*, de carácter vindicativo, onde Donna Anna pon en evidencia a súa forte personalidade, cun canto afirmativo e violento, precedido dun extenso e marabilloso recitativo en Mi bemol menor. A narración que a dama fai a Don Ottavio da tentativa de violación posúe un relevo dramático extraordinario. Un número que contrasta poderosamente, por exemplo, co enternecedor canto amoroso *Dalla sua pace*, n.º 10 b, en Sol maior, unha aria de escasa progresión dramática, pero que ten un efecto suavizante, de espera, antes da tensión do primeiro *Finale*. Tamén destinada a Don Ottavio é a páxina máis briosa, con caracteres de *bravura*, *Il mio tesoro*, n.º 8 do segundo acto, que, en Sol maior, alterna o aire de cantilena cunha segunda parte máis heroica.

Debemos mencionar, se cadra, igualmente o citado extenso e complexo *Finale primo*, quizais non tan perfecto como o que pecha o segundo acto de *Le nozze*, pero tamén admirable polas súas modificacións tonais e rítmicas. Unha das grandes xenialidades, tradicionalmente alabada, é a combinación e superposición de tres grupos instrumentais (pequenos conxuntos de cámara sobre a escena que amenizan a festa desde lugares distintos), que tocan pezas diferentes: un minueto (3/4), unha contradanza (2/4) e unha danza alemá (3/8). Curioso caso de polirritmia de gran significación dramática. E como non enxalzar a serena melodía, soberbiamente adornada con elegantes imitacións, do portentoso trío das máscaras, *Protegga il giusto cielo*, un adaxio en 4/4, que rompe momentaneamente o curso da acción segundo Joseph Kerman (*Opera as drama*, Faber and Faber, Londres, 1989) e que non posúe ningunha veracidade psicolóxica a xuízo de Jean-Victor Hocquard (*Le Don Giovanni de Mozart*, Aubier Montaigne, París, 1978). Pode ser, pero ¡que música! Unha demostración de contrapunto vocal e caracterolóxico, que se expón inmediatamente antes de que a festa alcance o seu pleno desenvolvemento.

Do segundo acto destacamos a canzonetta *Deh! Vieni a la finestra*, n.º 3; tan célebre: melodía fácil acompañada pola mandolina; unha serenata con aire de siciliana, en 6/8 e Re maior, sostida por *pizzicati* das cordas sobre o continuo dese instrumento. «Simplicidade, lixeireza e concisión», define Marie-Áude Roux (*Guide des opéras de Mozart*. Fayard. París. 1991). Aínda que teñen máis entidade e entraña outros números como o trío inicial deste segundo acto entre Don Giovanni, Leporello e Elvira, con madeiras nocturnas que iluminan o que Rémy Stricker (*Ficción e realidade nas óperas de Mozart*, Aguilar, Madrid, 1991) denomina metaforicamente o asasinato da dama, onde se inicia o travestimento —amo e criado intercambian a súa vestimenta— que levará ata a fantasmagórica escena do cemiterio (n.º 9), na que o serio se entremestura maxistralmente co bufo.

Outra páxina memorable é *Mi tradì quell'alma ingrata*, n.º 8c, aria en forma de rondó chea de difícil coloratura, precedida dun intenso e sobrecedor recitativo accompagnato, *In quali eccessi*, un dos máis fermosos saídos da pluma de Mozart. Un curto motivo, concentrado, atormentado, con breves e dolorosos trinos, axíitase amargamente, revelando á dama o inxusto da súa situación, que é cantada de inmediato na aria, nun Mi bemol que deixa escapar todo o apasionamento do amor. Pasaxes *legato* alternan con turbulentas corcheas. A exquisita aria *Non mi dir*, n.º 10, de Donna Anna, é anticipada tamén por un recitativo que é outra mostra máis de delicadeza, finura psicolóxica e humanismo; aspectos que se estenden á aria propiamente dita, en Fa maior, que protagoniza unha sublime e tenra melodía, tendida, de milagrosa efusión íntima, só pasaxeramente ameazada por uns depresivos compases en Do menor; unha serena cantilena, que dá paso a un *Allegro moderato* no que a melodía, *legato*, en corcheas, adórnase discretamente con trinos e elegantes vocalizacións; un exemplo máis dese virtuosismo trascendente no que Mozart era único. Curiosamente, este número non lle gustaba nada a Berlioz, como máis dunha vez deixou escrito nas súas críticas xornalísticas.

O reino da estimulante ambigüidade

E chega o segundo *finale* (n.º 11), que é onde se atopan probablemente os instantes máis sobrecedores. Por oito veces escoitanse as escalas ascendente e descendente unidas que percorren o principio da abertura e o momento da morte do Comendador. Logo, o gran diálogo, un monumental tirar e afrouxar; e, por fin, coa máxima intensidade da música, o descenso do protagonista aos infernos. E o peche moralizante e aclarador; unha proposta envelenada do libreto de Da Ponte, co libertino levado aos infernos. O que poderiamos chamar con Massimo Mila (*Lettura del Don Giovanni di Mozart*. Einaudi, Turín, 1988) perenne contradición entre a letra e o espírito nesta ópera constitúe a base da súa constante fecundidade e da súa posibilidade de lecturas diversas e enriquecedoras. Unha ambigüidade que sempre deu carta de natureza á gran arte, dotada de múltiples caras.

Non hai dúbida de que esa ambigüidade deriva en boa parte do *Allegro* conclusivo, dese estrambote que, tras o descenso aos infernos, tráenos a moraleja da obra e que durante moitos anos, ao longo dos séculos XIX e XX, se eliminou das representacións. Por suposto, erradamente: se se quere ser fiel aos propósitos de raíz e á auténtica natureza de *Don Giovanni*, é preciso manter ese peche, que outorga á obra toda a súa potencialidade dramática e significado. Stefan Kunze (*As óperas de Mozart*. Alianza, Madrid, 1990) é terminante ao manifestar que a conclusión é a típica dunha obra cuxos personaxes elévanse sobre o seu destino individual e adoptan o punto de vista da distancia contemplativa fronte ao que aconteceu. «Os feitos —conclúe Kunze— aparecen enmarcados na perspectiva da parábola dramática, da peza doutrinal. A comedia tiña estes rasgos desde sempre e a partir de Tirso de Molina conservaron a súa vixencia nas obras sobre o tema.» A ópera fora planteada, por libretista e compositor, como bufa, máis alá das súas incursións noutros xéneros, e tiña por iso que aceptar as normas ao uso. Entre elas, o final reunificador e moralizante.

En todo caso, esa mestura do cómico e do serio chegara a ser bastante normal na Italia que Mozart coñecía e que mamou desde neno. Dábase unha evidente distorsión para provocar a hilaridade e introducíanse factores severos, situacións ou personaxes graves ou circunspectos, que chocaban en ocasións co contexto no que se movían. A maxestria no manexo deses elementos atopados de que deu mostras o compositor é o que lle outorga, á postre, a categoría de obra importante.

A combinación deses factores atopados non era, polo tanto, novidade, senón que a partir dela se conseguise alumbrar unha partitura similar, en moitos aspectos perfecta, que unía a grácilidade e lixeireza do teatro italiano do *settecento* ao rigor estrutural e vocación de servir unha mitoloxía —con todo o seu aparato de fantasmagorías e lendas— propios da tradición xermánica. Este último punto alcanzaría o seu máximo valor na última ópera mozartiana, *Die Zauberflöte*, e en óperas xa plenamente románticas como *Der Freischütz* de Weber ou *Undine* de Hoffmann.

A calidade compositiva de Mozart apreciase nesa combinación, en definitiva verdadeira síntese, de elementos bufos e serios; pero tamén na presenza de factores propios da traxedia lírica francesa de Lully ou Rameau, xa esbozados na primeira ópera mestra do salzburgués, *Idomeneo*, e de caracteres procedentes do vaudeville ou ópera cómica e, particularmente, das poderosas concepcións clásicas do gran revolucionario dos modos e as estruturas tradicionais: Gluck. Pero nin este nin Haydn —autor dunha excepcional, aínda que non moi coñecida, produción lírica—, aos que Mozart non tivo reparo en copiar nalgúns momentos, chegaron a tales cumes. E iso que, en relación co primeiro, Mozart foi bastante máis conservador, menos avanzado. Curiosamente, cando máis se pareceu a Gluck foi precisamente en *Idomeneo*, que por iso foi tachada de obra revolucionaria. A vida mesma, algo consustancial á ópera mozartiana, cribada pola oportuna distorsión artística, é o que late no fondo de *Don Giovanni*; xunto ao amor, tantas veces cantado e protagonista, sen ir máis lonxe, da ópera precedente, a asombrosa *As bodas de Fígaro*. Cando o músico se atopaba próximo a concluir a partitura da obra que hoxe estudamos escribiu ao seu amigo Gottfried von Jacquin o 11 de abril de 1787: «Nin intelixencia elevada, nin imaxinación, nin as dúas xuntas fan o xenio. **Amor! Amor! Amor! Aí está a alma do xenio!**»

Epicentro

Hai unha escena clave en *Don Giovanni* que mostra a complexidade, a especial configuración dunha ópera chea de contrastes. Trátase do sexteto *Sola, sola, in buio loco*, n.º 19 do segundo acto, que consuma non só o fin de doña Elvira —reflexado no patético sollozo cromático que percorre o número—, senón tamén a derrota de todos os opositores aos plans do disoluto. Resaltemos o múltiple engano que promove o disfraz de Leporello, que leva as roupas do seu amo e que se constitúe nun dos núcleos dramáticos e musicais da obra, engano urdido por ese «xove cabaleiro extremadamente licencioso», do que falaba Mozart. É un fragmento que plantea un interesante suposto de teatro dentro do teatro.

Están en escena todos os personaxes menos Don Giovanni que, con todo, convértese, por alusións, no auténtico protagonista. Leporello deixa de existir como ente dramático real desde que se descobre que está travestido coas roupas do seu amo. Mozart transforma xenialmente unha escena de ópera bufa nun retrato de caracteres vivos e palpitantes, en algo, polo tanto, de rango moi superior que non ten parigual na ópera do seu tempo. A construción, ben estudada por Hermann Abert no seu estupendo traballo sobre a obra (Eulenburg, Londres, 1976), é musical e dramaticamente perfecta. Esta combinación ou síntese de factores é unha constante ao longo de toda a ópera, como xa se veu explicando.

O número alcanza o seu cénit na escena novena, cando Leporello quere facer mutis polo foro e se descobre que vai ataviado coas roupaxes do seu amo. O instante máxico no que os outros cinco personaxes se dan conta do engano comeza cun xesto de indignación colectiva, mentres o criado demanda perdón. É o inicio do *Molto allegro* no que unha expresión de Leporello, *Mille torbide pensieri*, é comentada polos demais. Hai unha clara contraposición nos respectivos discursos. O conxunto prospere sostido por excitantes corcheas. Unha longa *volata* de doña Ana —que ha de cantarse en *piano*— que conduce a un final no que, de súpeto, fai o silencio e os cinco personaxes —todos menos Leporello, logicamente— constrúen un brevísimo pasaxe *a cappella* no que van entrando en canon (*che impensata novità!*). Para Abert este instante é o punto culminante: «Aquí a ópera bufa quedou a mil leguas detrás de nós».

Aquí, unha vez máis, a que leva a peor parte é Elvira, que foi de novo enganada por don Giovanni. Un engano que comeza no terceto previo, que abre ese segundo acto, *Ah! taci, ingiusto core*. «E por que tanta crueldade con Elvira?», pregúntase Stricker ante o sufrimento da dama, bastante maior que o de, por exemplo, Fiordiligi en *Così fan tutte*. «Acaso —continúa o estudoso francés— porque a fidelidade dela non vale moito máis, en resumo, que a do seu amante. En realidade é tan obstinada como el, está tan furiosamente posuída por unha vontade que a engana sen lugar a dúbidas moito máis que aquel a quen ama. Elvira remata practicamente errabunda porque nunca abandonou o erro. O seu amor góberna pola posesión. Admite todos os sacrificios, pero para reter precisamente ao home que nunca debería ter cruzado no seu camiño, aquel ao que non se pode reter.»

As continuas aparicións e desaparicións do protagonista, os efectos que causa nos demais personaxes, o fatalismo que todo o envolve, establecen unha atmosfera angustiosa, opresiva por riba (ou por debaixo) do mencionado esquema de consabida ópera tradicional á napolitana, que estaba no planteamento inicial e que se respecta. Unha aposta de gran modernidade para a época, na que o amor, nas súas máis diversas formas —en sentido distinto ao presente en *As bodas de Fígaro*—, ocupa un papel moi relevante e na que se acertan a ver ou entrever factores premonitorios dun romanticismo en ciños.

Tipoloxía vocal

Na época de Mozart non se establecían, como hoxe, tan claramente, as diferenzas entre os distintos tipos vocais. Practicamente reducíanse a baixos, tenores e sopranos. Os compositores contaban por común con cantantes determinados, nos que xeralmente pensaban ao establecer as liñas e caracteres vocais. Doña Anna é un dos personaxes clave, dos máis estudados. Foi Hoffmann quen aventurou na primeira metade do século XIX que, sen ela sabelo, estaba en realidade namorada de don Giovanni; as súas invectivas non representaban senón o despeito e mostraban a dobre cara do amor e o odio. Hocquard mantivo que nin a letra nin a música indican nada ao respecto.

En calquera caso, o papel é complexo e presenta indubidable complexidade: estraña mestura de amor, odio, violencia e tenrura. Ten dúas arias bellísimas e moi distintas, antes comentadas, *Or sai che l'onore*, do primeiro acto, que esixe un canto crispado, de *bravura*, de *furore*, cunha liña que incorpora nada menos que **14 La naturais agudos**, e *Non mi dir*, do segundo, que pide dozura, canto *legato* e íntima efusión e sitúa no previo recitativo acompañado un refulxente La bemol agudo que ha de ser atacado en *piano*.

É a voz de Anna a que, trasida, marca a pauta apuntando cara ao alto como unha frecha, encaramándose ao Si bemol agudo, no marabilloso e dramaticamente inconsistente, xa comentado brevemente, trío das máscaras do *finale primo*, *Protegga il giusto cielo*; ademais doutras moitas intervencións. Tesitura bastante elevada, a dunha soprano lírica ancha, con corpo e metal pero capaz para as delicadezas e para resaltar a exquisita feminidade da dama; características que posuiría a súa creadora, Teresa Saporiti.

Caterina Micelli foi a primeira Doña Elvira, personaxe tamén digno, pero máis sufrido, máis débil; e máis pasivo, á espera do que faga Don Juan. Léase o que máis arriba expomos sobre a psicoloxía da dama burgalesa. Ha de posuír un instrumento máis denso, máis extenso, para percorrer o amplo camiño que vai do Re 3 da súa primeira intervención (*Ah, chi mi dice mai*) ata o Si bemol do trío da escena 14 do segundo acto, durante a cea do conquistador. É a súa unha escritura moitas veces abrupta, en maior medida que a de Anna, aínda que a esta lle corresponda a tremebunda aria de vindicación, e precisa unha voz de maiores quilates; unha lírico-spinto; aínda que non unha dramática (ben que o fose dentro do repertorio que tratamos). Ha de controlar a emisión de axilidades e atacar con xustiza os longos pasaxes de coloratura (corcheas con repetidos ascensos ao Si bemol agudo) da súa gran *tour de force*, a aria *Mi tradì*, de ubicación variable, ou antes ou despois da fantasmagórica secuencia do cemiterio. Houbo de ser baixada un ton a demandas de Caterina Cavalieri, creadora do papel en Viena, para quen, curiosamente, fora escrita: a soprano estimaba que na partitura praguense faltaba un número de lucimento.

Tradicionalmente viuse encomendando o papel de Zerlina a unha soprano lírico-lixeira ou lixeira, unha típica *soubrette*. Con todo, hoxe parece máis lóxico asignarllo a unha voz de máis entidade, mesmo unha mezzo aguda, carácter que probablemente tiña a creadora, Caterina Bondini. As súas dúas arias —*Batti, batti* e *Vedrai, carino*— son centrais, aínda que con tímidas ascensións, na primeira, ao Si bemol agudo e descenso ao Do grave. Unha voz que poida apoiar sen problemas as notas baixas e encher as agudas —aínda admitindo as posibles tiranteces no final do primeiro acto, cando canta ao unísono con doña Ana— outorgará un sabor máis natural a un personaxe en realidade rústico adornado dunha espontánea sensualidade.

A un personaxe como o do Don, cambiante, áxil, orgulloso, altivo, por veces humano, por veces demoníaco, aristocrático, libertino, licencioso, «impío e sacrílego», auténtico eixe da ópera, Mozart asignoulle a voz dun barítono, a do italiano Luigi Bassi, que era o dispoñible en Praga para aquelas representacións de outubro e novembro de 1787. Bassi contaba tan só 22 anos, polo que debía de ser moi lírico. Un barítono deste carácter parece, en efecto, que será o que poida amoldarse en maior medida ás esixencias dunha escritura sinuosa, elegante, flexible e proporcionar matizadamente a imaxe frívola que demanda o noble.

Unha voz de baixo, que é a que posteriormente se adueñou en ocasións do papel, antóixaselle demasiado pesada e é difícil que acometa con lixeireza e nitidez adecuadas ese brindis ou esa canzonetta serenata *Deh vieni alla finestra*. A tesitura, desde logo, non é moi esixente: por arriba un Mi 3, por abaixo un La 1. Polo tanto, e a despeito do bo xogo que deron determinados baixos ou baixos cantantes nesta parte —Pinza, Siepi, Ghiaurov, Ramey—, o que procede é un barítono de dicción impoluta para o recitativo, *legato* maxestuoso e sentido dramático que o impulse por riba das demais criaturas do entramado.

Francesco Benucci foi quen se fixo cargo de Leporello nas noites praguenses de 1787 que viron a estrea da obra. Sen dúbida era un cantante excepcional, xa que no seu haber estaba xa o personaxe de Fígaro de *Bodas* e estaría o de Guglielmo de *Così*, partes de tesitura non tan grave, pero emparentadas coa do criado do Don. Leporello, a despeito do que algúns directores de escena estableceron, non cremos que deba ser un dobre do seu amo, de aí que esixa unha voz distinta, a ser posible de baixo bufo ou un barítono moi dotado, que ha de solventar unha escritura de máis amplo espectro que a do seu xefe, pois se por arriba ascende tamén ao Mi 3, na franxa inferior ha de descender con frecuencia ao La 1, o que naquel é excepcional, e ten previsto un Fa 1 optativo xusto antes da aparición da estatua na escena 15. As súas intervencións, ás veces en paralelo coas de Don Giovanni, teñen categoría de remedo, de comentario en ocasións irónico. Case todas as esixencias da parte concéntranse na famosa aria do catálogo, *Madamina*, na que tan cruelmente lembra a Elvira as conquistas do amo.

Non existen dúbidas en canto ao instrumento que convén ao Comendador, que, aínda que non vai máis abaixo dun La 1, e nunha soa oportunidade, adoitan representar baixos profundos ou cantantes. Unha tradición, moi posterior á estrea da ópera, que ten o seu lado bo, o de outorgar empaque, solemnidade e rotundidade á nobre figura paterna, e o seu lado malo, pois a maioría dos baixos desgañítanse nas tremendas exclamacións, con cima no Mi agudo, do final, *Pentiti!, Pentiti!*, do seu crispado diálogo derradeiro co libertino. Pero hai unha cousa curiosa e ata certo punto aclaratoria e que mostra que a Mozart tampouco lle preocupaba en exceso o personaxe (claro que, dadas as posibilidades que se lle ofrecían, tampouco tiña moito onde elixir): nas primeiras representacións de Praga de 1787 e Viena de 1788, *Il Commendatore* foi cantado polo mesmo artista que representaba Masetto: Giuseppe Lolli na cidade do Moldava e Francesco Bussani —que, curiosamente, comezara a súa carreira como tenor— na do Danubio. Non coinciden en escena, logicamente. Aclaremos que Masetto ha de ser un barítono de tesitura máis ben central e que non ten especiais dificultades. Iso si, ha de conseguir un aire rústico, sen énfase excesivo.

Antonio Baglioni foi o creador en Praga da parte de Don Ottavio, que sempre foi mirada con desconfianza e moi criticamente pola maioría dos autores, aínda que ultimamente se alzaron voces que defenden a súa aparentemente endeble figura. O seu comportamento é, por exemplo, para Stricker, perfectamente lóxico e nada hai que reprocharlle en canto a virilidade e señorío. É home cauto e prudente, de bo xuízo, iso sen dúbida e non brilla persoalmente demasiado. Pero conta con dúas arias marabillosas, que, posto que en parte expresan cousas moi parecidas, han de estimarse redundantes.

Non é que o compositor calibrara mal o desenvolvemento musical do noble: a segunda aria, é dicir, a situada no Acto I, *Dalla sua pace*, foi escrita porque o tenor da estrea vienesa de 1788, Francesco Morella, non se atrevía coa prevista nun principio, emplazada no acto II, *Il mio tesoro*, un número en parte de *bravura*, gallardo, que precisa un notable dominio de axilidades, entre elas unha *volata* duns 20 segundos, poboada de corcheas e semicorcheas, que ha de resolverse a ser posible nun só alento, cousa que case ninguén fai. Son os directores e os tenores os que insisten, o que non importa dada a beleza das dúas páxinas, en incluír ambas. En todo caso, precísanse voces varonís, de lírico ou lírico-lixeiro, que han de ter dominio do *legato* e os reguladores para a primeira e un certo heroísmo para a segunda. Requírense, polo tanto, voces timbradas, molas, afastadas dos amaneramentos aos que os cantantes en exceso lixeiros son tan proclives.

Arturo Reverter



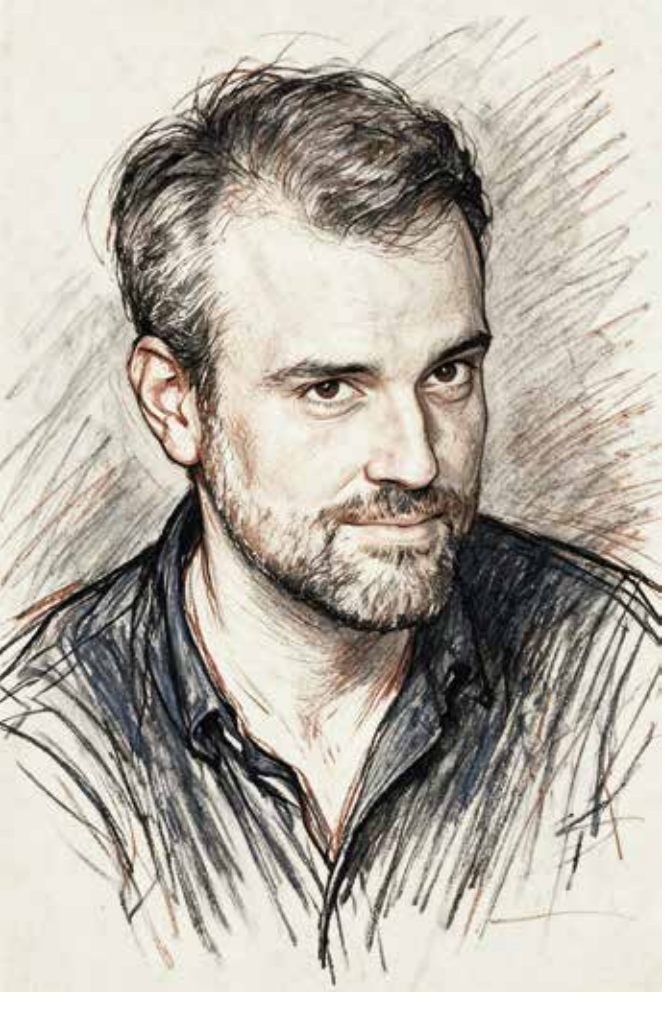
Borja Quiza BARÍTONO

Borja Quiza é un dos barítonos españois máis destacados, versátiles e carismáticos da súa xeración. Formado musicalmente en Galicia e Italia, debutou profesionalmente en 2005. En 2009 foi galardoado co Premio Teatro Campoamor e o Premio Ópera Actual ao artista revelación. Posúe unha voz de barítono lírico nobre, de timbre cálido, impecable proxección e gran soltura escénica. Destaca especialmente no repertorio belcantista e mozartiano, encarnando papeis emblemáticos como Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Don Giovanni, Marcello (*La Boheme*) ou Malatesta (*Don Pasquale*) e incorporando, na actualidade, papeis verdianos ao seu repertorio. É ademais un intérprete de referencia na zarzuela, destacando en obras como *La del manojo de rosas, La viejecita, Maruxa, La Verbena de la Paloma* ou *Luisa Fernanda*. Preséntase con frecuencia en coliseos como o Teatro Real de Madrid, o Gran Teatre del Liceu, o Teatro de la Zarzuela, Les Arts en Valencia, o Teatro Campoamor en Oviedo e no Palacio da Ópera da Coruña. A súa amplitude de rexistro permítelle abordar desde o repertorio barroco até estreas de música contemporánea. Paralelamente á súa carreira operística, desenvolveu unha gran faceta como divulgador lírico e creador de espectáculos escénico-musicais innovadores.



Laura del Río SOPRANO

Laura del Río é unha soprano lírico-lixeira española gabada pola beleza do seu timbre, o seu brillante agudo e a súa entrega actoral. Iniciada no violín, graduouse con honras no Conservatorio Superior de Música do Liceu de Barcelona. Gañadora do Primeiro Premio no Concurso Internacional de Canto de Logroño e do Premio Ferrer-Salat no Viñas, completou a súa formación con mestres como Jaime Aragall. Posúe unha voz áxil, de notable riqueza tímbrica e excelente liña de canto, ideal para o Bel Canto e o repertorio francés. Entre os seus papeis operísticos máis destacados figuran Violetta Valéry (*La traviata*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*), Norina (*Don Pasquale*) e Musetta (*La bohème*). É unha das intérpretes máis demandadas do repertorio de zarzuela, destacando en títulos como *Doña Francisquita*, *La tabernera del puerto* ou *Bohemios*. Preséntase habitualmente en teatros como o Gran Teatre del Liceu, o Teatro de la Zarzuela, o Campoamor de Oviedo e o Teatro Real. Combina a súa vertente operística cunha intensa actividade en recitais e oratorios, desde a *Novena Sinfonía* de Beethoven até o *Requiem* de Fauré.



Gerardo Bullón BARÍTONO

Gerardo Bullón é un barítono español de sólida traxectoria, gabado pola rotundidade e beleza tímbrica da súa voz, así como pola súa imponente presenza dramática. Licenciado en Dereito, formouse musicalmente na Escola Superior de Canto de Madrid e en Arte Dramática. Desde o seu debut no Teatro Real en 2017 con *Billy Budd*, a súa carreira experimentou unha imparable proxección nacional e internacional. Posúe un centro nobre, resoante e ben proxectado, que lle permite abarcar con solvencia desde o repertorio lírico até papeis de corte verdiano e verista. Destaca a súa caracterización do Barón Scarpia (*Tosca*), papel emblemático na súa carreira, xunto a personaxes como Sharpless (*Madama Butterfly*), Escamillo (*Carmen*), Belcore (*L'elisir d'amore*) ou Gianni Schicchi. É unha figura indispensable no Teatro de la Zarzuela, intervindo en títulos fundamentais como *El gato montés*, *La del soto del Parral*, *Pan y toros* ou *La Dolores*. Habitual de coliseos como o Liceu, a Maestranza de Sevilla ou o Campoamor de Oviedo, compaxina a ópera e o xénero chico cunha intensa labor no repertorio sinfónico-coral e a canción de concerto.



Francisco Corujo TENOR

Francisco Corujo é un dos tenores líricos máis acreditados e elegantes do panorama nacional. Formado no Conservatorio Superior de Música de Canarias e na Escola Superior de Música Reina Sofía baixo a tutela de Manuel Cid e Tom Krause, perfeccionou a súa técnica con mestres como Francisco Araiza e Carlo Bergonzi. Galardoado en certames de prestixio como o Concurso Internacional de Canto Julián Gayarre e o Francisco Viñas, debutou en 2006 con *Die Zauberflöte*. Posúe unha voz de timbre doce, nobreza na liña de canto e impecable dicción, especialmente idónea para o repertorio belcantista, o *grand opéra* francés e a música de cámara. Entre os seus papeis máis aclamados destacan Rodolfo (*La bohème*), Alfredo (*La Traviata*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Werther, Duca di Mantova (*Rigoletto*) e Fenton (*Falstaff*). É un intérprete asiduo en coliseos da talla do Teatro Real, o Gran Teatre del Liceu, a Ópera da Coruña, o Teatro Campoamor de Oviedo, o Teatro de la Zarzuela, así como en escenarios de Italia, Francia, Grecia ou Tel Aviv. Compaxina a súa intensa labor operística e de zarzuela cun profundo compromiso co recital de concerto e a divulgación lírica.



Ruth Terán SOPRANO

Ruth Terán é unha soprano lírico-lixeira valorada pola frescura e ductilidade do seu timbre, a súa facilidade para a coloratura e unha contundente vis cómica e dramática. Formada desde moi nova na tradición da lírica e iniciada en compañías do xénero chico, foi galardoada en certames como o de Juventudes Musicales. Posúe unha voz luminosa, brillante no agudo e dotada dunha depurada técnica que lle permite abordar con naturalidade o bel canto, o verismo e a zarzuela. No seu repertorio destacan personaxes como Gilda (*Rigoletto*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*), Musetta (*La bohème*), Micaëla (*Carmen*), Donna Elvira (*Don Giovanni*) ou Norina (*L'elisir d'amore*). É unha intérprete moi demandada no panorama nacional, actuando en escenarios como o Teatro Real, o Auditorio Nacional de Madrid, o Teatro Galdós das Palmas, o Teatro Campoamor de Oviedo ou o Teatro de la Zarzuela. A súa versatilidade levouna a participar en formatos innovadores como Ópera Garage, así como en producións do gran repertorio de zarzuela (*Doña Francisquita*, *La tabernera del puerto*) e destacados concertos orquestrais e de oratorio.



Carolina Moncada
SOPRANO

Carolina Moncada é unha soprano aclamada pola súa vis cómica, desenfado escénico e un instrumento de notable densidade, musicalidade e proxección. Formada na Escola Superior de Canto de Madrid, debutou en 2009 e pasou en 2011 pola Ópera Estudio do Teatro Real. Posúe unha voz dúctil e brillante que abrangue tanto o repertorio mozartiano como o bel canto e a música contemporánea. Destaca como unha intérprete indispensable no repertorio de zarzuela e a lírica española, participando activamente na recuperación de títulos históricos. No seu catálogo de papeis figuran Pamina (*Die Zauberflöte*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Zerlina (*Don Giovanni*), Catalina (*La rosa del azafrán*), Mari Pepa (*La Revoltosa*) e Clarita (*La del manojo de rosas*). Preséntase habitualmente en escenarios como o Teatro de la Zarzuela, o Teatro Real, o Gran Teatre del Liceu ou o Auditorio Nacional de Música. Foi nomeada a Mellor Intérprete Feminina de Lírica nos Premios Talía 2025 polo seu papel en *La rosa del azafrán*.



David Cervera BAIXO

David Cervera é un baixo español moi recoñecido pola solidez do seu rexistro grave, o seu empaque nobre e a súa solvencia en papeis de carácter. Formado inicialmente en trombón, iniciou os seus estudos de canto aos 18 anos e completou a súa formación na Escola Superior de Canto de Madrid con mestres como Julián Molina e Juan Lomba. Galardoado no Concurso Internacional de Canto de Colmenar Viejo, destaca pola firmeza da súa proxección, resonancia e seguridade técnica. O seu repertorio abrangue desde o bel canto verdiano e donizettiano até o verismo e a zarzuela, encarnando papeis como Sparafucile (*Rigoletto*), Raimondo (*Lucia di Lammermoor*), Timur (*Turandot*) ou Zuniga (*Carmen*). Preséntase de forma habitual en coliseos e auditorios como o Gran Teatre del Liceu, o Auditorio Nacional de Música ou o Palau de la Música Catalana. Colaborou con proxectos de vangarda como Ópera Garage e con importantes formacións sinfónicas como a Orquestra Nacional de España ou a Franz Schubert Filharmonia. A súa presenza escénica e firmeza vocal convérteno nunha voz de baixo de gran referencia na lírica nacional.



Pedro Martínez Tapia

BARÍTONO

Pedro Martínez Tapia é un destacado barítono e director coral galego, valorado pola súa solidez interpretativa, ductilidade tímbrica e implicación na divulgación da lírica. Titulado pola Escola Superior de Canto de Madrid, completou a súa formación con mestres de primeiro nivel e debutou profesionalmente compartindo escenario con grandes figuras internacionais como Leo Nucci. Posúe unha voz de barítono ben proxectada e de notable versatilidade, desenvolvéndose con solvencia na ópera, a zarzuela, o oratorio e a canción de concerto. Encarnou papeis en títulos como *Rigoletto*, *Madama Butterfly*, *Carmen*, *La traviata* ou *Tosca*. É unha presenza habitual e imprescindible na Temporada Lírica da Coruña, na dos Amigos da Ópera de Vigo e nos ciclos e teatros de toda a xeografía galega e nacional. Compaxina a súa labor como solista operístico coa dirección da histórica Coral Polifónica El Eco, a formación coral máis antiga de España, liderando proxectos musicais e innovadoras iniciativas didácticas para achegar a ópera a novos públicos.



Fernando Briones

DIRECIÓN MUSICAL

Fernando Briones é un director de orquestra e coro de sólida traxectoria, distinguido polo seu rigor técnico, a súa profunda sensibilidade vocal e a súa incansable labor dinamizadora no panorama musical. Formado na Escola Superior de Música de Cataluña (ESMUC) con mestres como Lutz Köhler e Salvador Brotons, ampliou a súa maestría xunto a Jorma Panula e colaborou como asistente de Alberto Zedda. É fundador, director artístico e musical da Orquestra e Coros Gaos, referente de excelencia co que obtivo múltiples galardóns e impulsou proxectos líricos e sinfónicos de primeiro nivel. Mantén un estreito vínculo coa Temporada Lírica da Coruña e coliseos nacionais, á fronte de títulos como *L'elisir d'amore*, *La verbena de la Paloma*, *Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana*, *Rigoletto* ou a estrea absoluta de *Oca* de Juan Durán. Dirixiu formacións de prestixio como a Orquestra Sinfónica de Galicia, Oviedo Filarmonía, a Filharmónica de Taipéi ou a Filharmónica de Kosovo. Combina a súa intensa actividade sobre os podios internacionais con gravacións discográficas, bandas sonoras e a docencia como profesor de dirección no Conservatorio Superior de Música da Coruña.



Teresa Garzón

DIRECIÓN ESCÉNICA

Teresa Garzón é unha artista multidisciplinar, directora de escena, actriz, bailarina e coreógrafa. Graduada en Coreografía polo Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, posúe unha sólida formación física, teatral e vocal que impregna cada un dos seus proxectos. No cinema destacou como protagonista en *Golpes* de Rafael Cobos xunto a Luis Tosar, interpretación merecedora do Premio Carmen á Mellor Actriz Revelación, ademais de participar en proxectos de ficción televisiva e internacional. No ámbito das artes escénicas traballa habitualmente con compañías de referencia como La Tristura en producións para o Centro Dramático Nacional e Teatros del Canal. Na lírica e a ópera colaborou en títulos do gran repertorio como *Rigoletto* ou *Pan y Toros* en coliseos como o Teatro Real e o Teatro de la Zarzuela, asinando ademais a dirección de escena da ópera de cámara *María de Buenos Aires* de Astor Piazzolla para Ópera de Tenerife. O seu perfil híbrido posiciónaa como un talento emerxente e indispensable na renovación da linguaxe escénica e da ficción actual en España.

ORQUESTRA GAOS



Violíns I

Daniel Rodríguez Castiñeira
Xoán Carro Sánchez
Miguel A. Fernández Gil
Jeyson E. Varona Pérez

Violíns II

Carolina Fuentes Núñez
José Ramírez Díaz-Ambrona
Mario Fernández Escolante

Violas

Pablo Quiroga González
Lian Iglesias García
Nuria Hernández Velasco

Violonchelos

Nicolás Concheiro Veleiro
Irati Font Jiménez
Emilio Ubach Aixa

Contrabaixo

Raquel Miguélez Iglesias

Frauta

Paula Padín Blanco

Óboe

César Rial Salgueiro

Clarinete

José Cerqueiras Cardama

Fagot

Esteban García Vidal

Trompa

Ana Vergara Pérez

Trompeta

Raúl Andrade García

Timbais

Adán García Rodríguez

Clave

Carlos E. Pérez

CORO GAOS



Sopranos

Beatriz Freijido
Paula Gallego
Lucía Gómez
Daniela Quiza
Sabela Torres

Contraltos

Penélope di Pietro
Sara Gil

Tenores

Pedro Pascual
Gabriel Robledo
Miguel Díaz

Baixos

Gonzalo Bazarra
Christian Casas
Pablo Cortón
Antón Madaruelo
Vako Robanishvili
Marcos Suárez



gústache a Ópera?





Queremos animar a todos aqueles que aínda non son socios e comparten a nosa paixón pola ópera, a unirse a Amigos da Ópera de Vigo e contribuír a que siga crecendo a afección na nosa cidade.

Esperamos darlles a benvida a moitos novos socios e o noso sincero agradecemento aos que xa o son.

Faite socio de Amigos da Ópera de Vigo!

Cota anual: 70,00 €

www.amigosoperavigo.com/asociate

PATROCINAN

CONCELLO DE VIGO · XUNTA DE GALICIA · Xacobeo 2027 · Deputación Pontevedra · GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE CULTURA

MECENAZGO

GADIS

Un ano máis queremos agradecer o apoio institucional do Concello de Vigo, a Xunta de Galicia, a Deputación de Pontevedra e o INAEM, Ministerio de Cultura, ao noso Otoño Lírico 2025.
Así como a GADIS, pola súa contribución como mecenas.

Un agradecemento tamén moi especial ás e aos socios e socias da Asociación Amigos da Ópera de Vigo e ao público que asiste ás nosas representacións e aos eventos que realizamos ano tras ano. Sen estes apoios, non sería posible a organización das nosas tempadas líricas.

MOITÍSIMAS GRAZAS!!!

Deseño: ideaspropias.com