



33 TEMPORADA LÍRICA  
TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA

# RIGOLETTO

GIUSEPPE VERDI

v11 20.00 h

d13 19.00 h

MARZO 2022



# RIGOLETTO

Ópera en tres actos de **GIUSEPPE VERDI**

con libreto de F. M. Piave, según el drama *Le roi s'amuse*, de V. Hugo

Estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia, el 11 de marzo de 1851

Producción musical Teatro Cervantes de Málaga

Producción escénica Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera

**Duque de Mantua**

**Rigoletto** bufón del duque

**Gilda** hija de Rigoletto

**Sparafucile** sicario

**Maddalena** hermana de Sparafucile

**Conde de Monterone** noble de Mantua

**Condesa de Ceprano**

**Conde de Ceprano** noble de Mantua

**Giovanna** doncella de Gilda

**Marullo** cortesano

**Borsa** cortesano

**Paje**

**Un ujier**

ALEXEV TATARINTSEV tenor

JUAN JESÚS RODRÍGUEZ barítono

SABINA PUÉRTOLAS soprano

FELIPE BOU bajo

SANDRA FERRÁNDEZ mezzosoprano

FERNANDO LATORRE bajo-barítono

OLGA BYKOVA soprano

DAVID CERVERA bajo

MARÍA LOURDES BENÍTEZ soprano

PAU ARMENGOL bajo

JESÚS GÓMEZ tenor

MARÍA LUZ ROMÁN soprano

JUAN ANTONIO BLANCO bajo

Figuración Loli Arrabal, Nico Capasso, Rafa Chaves, Carmen Cívico, Sebastián Domínguez,

Álex Fernández, Diego García, Juan María García, Marina Hernández, Fina Mayo,

Carlos Medina, Cristina Morales, Angie Moreno, Julia Pons y Lola Ramos

Ballet Paula Campos y Marina Díaz

**Orquesta Filarmónica de Málaga**

**Coro de Ópera De Málaga**

Director de escena Francisco López

Director del coro María del Mar Muñoz Varo

Director musical José María Moreno

duración 2.45 h (c/i)

Escenografía y diseño de vestuario Jesús Ruiz  
Meritoria de vestuario Erregiñe Arrotza  
Iluminación Francisco López  
Maestra repetidora Silvia Mkrтчian  
Maestro repetidor Coro de Ópera Néstor Silva  
Ayudante de dirección Francisco Javier Hernández  
Regiduría Carmen Guerra  
Ayudante de regiduría Berta Alfonsín  
Responsable de maquillaje Katy Navarro  
Ayudante de maquillaje Cristina G. Calvo  
Responsable de peluquería José Carlos Montesinos  
Ayudante de peluquería María Antonia Montesinos  
Sobretítulos Daniel García de Castro  
Jefa de producción Ana Añoto  
Jefes técnicos Alberto Martínez (Teatro Villamarta) y Rafael Godoy (Teatro Cervantes)  
Técnicos de maquinaria José García Vera (Teatro Villamarta) y Esteban Guerrero  
Oficiales de maquinaria José Aranda, José Pino, Jesús Gómez y Miguel Ángel Pérez  
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 Rafael Castilla y Javier Arjona  
Ayudantes de iluminación Javier Moreno, Rubén Zambrana, María Expósito, Laura Rodríguez,  
Juan Francisco Ruiz y Carmen García  
Sonido Guy Boulanger, Juan Antonio García, Jordi Cabrera y Fran Oliva  
Sastrería Inmaculada Pardo, Sofía Pardo, Juana Díaz y Dolores Rodríguez  
Utilería Marina Perea



# 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. Este 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 esta 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 este 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 *Ermani 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) polémicas lecturas escénicas.

En *Ermani* 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 posbelcantistas 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 envejecimiento, 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



Mantua (Italia), durante el siglo XVI

## **ACTO I**

### **Cuadro I**

Palacio del duque de Mantua.

El duque de Mantua, mujeriego y arrogante, ofrece una fiesta. En su transcurso muestra a su amigo Borsa su interés por conquistar a una desconocida joven del pueblo con la que suele coincidir en la iglesia. Al marchar la condesa de Ceprano, a la que el duque corteja sin escrúpulos ante su marido, el bufón Rigoletto, al que todos temen por su mordacidad, se mofa públicamente de aquel provocando el desprecio de los presentes. Llega Marullo y, aprovechando que el duque y su bufón han salido, anuncia a todos que este tiene una amante. Los cortesanos, como venganza a sus continuas humillaciones, deciden raptarla.

El conde de Monterone, cuya hija también ha sido seducida por el duque, aparece enfurecido y exigiendo reparación. El duque ordena a sus hombres que lo apresen mientras Rigoletto se burla cruelmente de él. El conde es arrestado mientras proclama la famosa *maledizione* que traerá la perdición a Rigoletto.

### **Cuadro II**

Callejón sin salida. A un lado, la casa de Rigoletto; al otro, el palacio del conde Ceprano. Es de noche.

Rigoletto vuelve a casa preocupado por la maldición. Se le acerca un extraño. Es Sparafucile, un asesino profesional que ofrece sus servicios al bufón. Aunque declina la oferta, luego, a solas, piensa que Sparafucile mata con su puñal pero él lo hace con sus palabras. En su casa le espera la que todos creen su amante pero que es su hija Gilda, que vive custodiada por Giovanna y a quien su padre solo permite salir para ir a la iglesia evitando, así, que sea posible presa del duque o de cualquiera de sus secuaces.

El duque, que ha sobornado a Giovanna, consigue entrar en la casa. Escondido, descubre el secreto del bufón y reconoce en su hija a la joven con quien coincide en la iglesia. Haciéndose pasar por un estudiante, le declara su amor. Se escuchan las voces de Borsa, Marullo y Ceprano que se encuentran en los alrededores con la intención de raptar a la supuesta amante del bufón. El duque se marcha y Gilda queda a solas repitiendo el nombre que este ha inventado para seducirla, Gualtier Maldè. Cuando los cortesanos están a punto de asaltar la casa, aparece Rigoletto, que ha vuelto sobre sus pasos movido por una fatal corazónada. Amparados en la oscuridad, los cortesanos le hacen creer que en realidad van a raptar a la esposa de Ceprano, cuyo palacio se halla contiguo a su casa, de tal modo que el bufón se suma gozoso al plan. Le ponen una máscara como la que ellos llevan y, además, le vendan los ojos y le tapan los oídos, de modo que, sin percatarse, ayuda a raptar a su propia hija. Extrañado de que todo quede en silencio, Rigoletto se arranca el pañuelo que lo ciega y comprende lo ocurrido. Con espanto, recuerda la maldición.

## ACTO II

Una estancia en el Palacio Ducal.

El duque se encuentra muy contrariado porque al volver a casa de Gilda la ha encontrado desierta. Entran los cortesanos y le ofrecen la supuesta amante de Rigoletto. El duque entiende entonces que se trata de Gilda. Dispuesto a culminar la seducción, acude presuroso junto a ella.

Rigoletto llega entonando una cantinela y aparentando una indiferencia que, al poco tiempo, se transforma en llanto desconsolado. Confirmadas sus suposiciones se abalanza contra la puerta tras la que se encuentra su hija pero los cortesanos le impiden el paso y se burlan de él sin piedad. Confiesa entonces que Gilda es su único tesoro en la tierra. Esta, de pronto, abre la puerta y se lanza en los brazos de su padre. Rigoletto expulsa a todos de la sala y escucha de su hija el relato de lo sucedido. Mientras intenta consolarla aparece Monterone custodiado y camino de prisión. Pese a que Gilda, que ama al duque, se esfuerza en impedirlo, su padre, encolerizado, le promete venganza.

## ACTO III

Casa de Sparafucile a orillas de un río. Es de noche.

Rigoletto ha conducido a Gilda hasta el exterior de la posada con la intención de que esta descubra la verdadera catadura del duque y al fin se desengañe. A través de las grietas de un muro observan cómo en el interior, este, fingiendo ser un simple oficial, trata de seducir a Maddalena, hermana de Sparafucile. Pese a la evidencia, Gilda no renuncia a su amor. Rigoletto, desesperado, ordena a su hija que vuelva a casa y que, vestida de hombre, huya a Verona.

Rigoletto y Sparafucile acuerdan que el duque morirá a medianoche. Se desata una fuerte tormenta y el duque decide pasar la noche en la posada. Maddalena, atraída por los encantos de este, trata de convencer a su hermano de que no lo mate y que, en su lugar, asesine al bufón. Aunque en un principio se niega, finalmente accede a perdonarle la vida si, antes de la medianoche, aparece alguien a quien poder ejecutar en su lugar. Gilda, que ha desobedecido las órdenes de su padre y ha vuelto a la posada disfrazada de mendigo, escucha la conversación y no duda en sacrificarse para salvar la vida de su amado. Entra en la posada pidiendo asilo. De inmediato, Sparafucile la hiere de muerte con un puñal.

Con la medianoche llega Rigoletto. Sparafucile le entrega un saco con el supuesto cuerpo del duque. Cuando se dispone a arrojarlo al río, el bufón escucha la voz de este desde el interior de la posada. Horrorizado, abre el saco y descubre a su hija agonizante. Gilda le ruega el perdón para ella y para su amado y muere en los brazos de su padre. La *maledizione* de Monterone se ha consumado.

