

Páginas 1 - 2 **Ficha artística**

Página 3 **Argumento**

Páginas 4 - 7 **Joan Matabosch: *Viaje del realismo al simbolismo***

Páginas 8 - 9 **Biografías (selección artistas de la rueda de prensa)**

Contenidos extraídos del programa de mano.

TOSCA

Melodramma en tres actos

Música de **Giacomo Puccini** (1858-1924)

Libreto de **Giuseppe Giacosa** y **Luigi Illica**, basado en la obra *La Tosca* (1887) de Victorien Sardou

Estrenada en el Teatro Costanzi de Roma el 14 de enero de 1900. Estrenada en el Teatro Real el 15 de diciembre de 1900

Coproducción del Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el Teatro de la Maestranza de Sevilla

EQUIPO ARTÍSTICO

Director musical	Nicola Luisotti
Director de escena y escenógrafo	Paco Azorín
Figurinista	Isidre Prunés
Vestuario de Floria Tosca	Ulíses Mérida
Iluminador	Pedro Yagüe
Vídeo	Alessandro Arcangeli
Coreógrafo	Carlos Martos de la Veja
Director del coro	Andrés Máspero
Directora de Pequeños Cantores	Ana González
Asistente del director musical	Lucía Marín
Asistente del director de escena	Salva Bolta
Asistente del figurinista	Iluna Albert

REPARTO

Floria Tosca	Sondra Radvanovsky (días 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22) Maria Agresta (5, 8, 11, 14, 17, 20, 23) Anna Netrebko (21, 24)
Mario Cavaradossi	Joseph Calleja (4, 7, 10, 13, 16, 23) Michael Fabiano (5, 8, 11, 14, 17, 20) Yusif Eyvazof (21, 24) Jonas Kaufmann (19, 22)
Barón Scarpia	Carlos Álvarez (4, 7, 10, 13, 16, 19, 22) Gevorg Hakobyan (5, 8, 11, 14, 17, 20, 23) Luca Salsi (21, 24)

Cesare Angelotti	Gerardo Bullón
El sacristán	Valeriano Lanchas
Spoletta	Mikeldi Atxalandabaso
Sciarrone	David Lagares
Un pastor	Inés Ballesteros

Actores

Julen Alba, David Aparicio, Ana Bercianos, África Clúa, Anna Coll, Rafa Delgado, Álex Larumbe, Yoankis Matos, Néstor Rubio, Tarik Saornil

**Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real
Pequeños Cantores de la JORCAM**

Duración aproximada 2 horas y 30 minutos

Acto I: 45 minutos

Pausa de 25 minutos

Actos II y III: 1 hora y 20 minutos

Fechas 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20,
21, 22, 23, 24 de julio

19:30 horas; domingos, 18:00 horas

**Las funciones de Tosca cuentan con el patrocinio de
Fundación BBVA**

ARGUMENTO

ACTO I

El preso político Cesare Angelotti se ha fugado y está oculto en la iglesia Sant' Andrea della Valle. Su hermana, la marquesa Attavanti, le prepara ropa femenina para que pueda escapar a la persecución del jefe de policía, Scarpia. El pintor Mario Cavaradossi llega a la iglesia para continuar el retrato de María Magdalena, cuya inefable belleza asocia con su amada, la cantante Tosca. Angelotti y Cavaradossi se encuentran y el pintor ayuda a escapar al proscrito. Cuando llega Tosca, la extraña conducta de Cavaradossi provoca los celos de ésta, que cree reconocer en el rostro de la Magdalena los rasgos de la marquesa Attavanti. Cavaradossi y Angelotti huyen y llega Messner junto con el coro para celebrar con un *Te Deum* la victoria sobre las tropas napoleónicas. La entrada de Scarpia pone fin al ambiente festivo; cuando este encuentra el abanico de la Attavanti concibe una intriga que suscita los celos de Tosca, intriga cuyo fin es tanto encontrar al proscrito Angelotti como poseer a la cantante.

ACTO II

En el Palazzo Farnese, Scarpia espera impaciente las noticias que le traen sus secuaces. Spoletta le comunica que Cavaradossi ha sido detenido, ocasión que Scarpia decide aprovechar para someter a Tosca una insostenible coacción. Tras escucharse una gavota y entonar Tosca una cantata para la reina María Carolina, la cantante es llamada al despacho de Scarpia; al escuchar los gritos de dolor de su amado Cavaradossi sometido a tortura, Tosca confiesa el lugar en el que se esconde Angelotti. El pintor es llevado a presencia de ambos y en ese momento se anuncia la victoria de Napoleón sobre las tropas antirrepublicanas, hecho que inspira a Cavaradossi a cantar un himno contra la tiranía. Scarpia y Tosca se quedan solos: cuando Scarpia promete de fingir el fusilamiento de Cavaradossi y extender un salvoconducto con el que ambos puedan huir, la cantante, después de entonar una súplica reflexiva basada en su vida pasada, accede a entregarse a Scarpia. Cuando este se le aproxima, Tosca lo apuñala con un cuchillo que lleva escondido.

ACTO III

Durante el amanecer, Cavaradossi espera en el Castel Sant' Angelo su ejecución. Comienza a redactar una carta de despedida para Tosca cuando los recuerdos le sumen en un estado de profunda postración. En ese momento aparece Tosca, que le cuenta los últimos acontecimientos sucedidos: Scarpia ha muerto y Cavaradossi debe fingir su ejecución antes de poder huir juntos con el salvoconducto. El diálogo entre ambos combina las precisas instrucciones de Tosca con muy diversos estados emocionales. Se escuchan los disparos del fusilamiento y el pintor cae al suelo. Cuando los soldados se alejan, Tosca se acerca para constatar horrorizada que la promesa de Scarpia era falsa y que el fusilamiento ha sido real. Ante la llegada de Spoletta

y sus secuaces, que atribuyen a Tosca el asesinato de Scarpia, ésta se arroja al vacío desde la torre del castillo.

VIAJE DEL REALISMO AL SIMBOLISMO

JOAN MATABOSCH

No hay otra ópera que se pueda fechar con la precisión de Tosca en lo que se refiere al momento histórico de su trama. La ópera se desarrolla en el lapso de tiempo que transcurre desde la pretendida victoria austríaca sobre las tropas de Napoleón que habían cruzado los Alpes hasta la noticia del verdadero resultado de la contienda –quien finalmente ganó la batalla fue Napoleón–, que sentencia el destino de Cavaradossi y apresura los acontecimientos que llevarán al sangriento final. En Marengo se encontraron ambos ejércitos, franceses y austríacos, luchando hasta la extenuación. Estaba mucho en juego porque se trataba de una batalla del paladín de la revolución francesa, Napoleón, contra su enconada contrincante María Carolina, la única entre los príncipes de Europa que rechazaba inclinarse ante su poder; la opresora desalmada de cualquier súbdito que pudiera sentir el más mínimo volteriano entusiasmo republicano; la instigadora de la salvaje represión de Roma, tan pronto como se la anexionó asumiendo la regencia al caer la ciudad ante las tropas napolitanas, a la muerte de Pío VI. En esa jornada decisiva se enfrentaban mucho más que dos ejércitos que defendían intereses particulares de dos países: lo que estaba frente a frente eran dos concepciones antitéticas del mundo. El desenlace parecía próximo porque las fuerzas austríacas estaban a punto de tomar la plaza y así se publicó por todo el país, pero Louis Charles Antoine Desaix, el general de Napoleón, consiguió in extremis cambiar la suerte de la contienda y convertirla en una grandiosa victoria de los franceses, no sin antes encontrar la muerte.

Este es el momento del inicio de La Tosca de Victorien Sardou que Puccini pronto transformó en una de las óperas más populares de la historia mediante una hábil adaptación que mantiene, y aún potencia, lo más característico de su estilo dramático: por un lado, el culto reverencial al actor; y, por otro, la resurrección de las viejas unidades clásicas del teatro pulverizadas por el romanticismo durante el siglo anterior. De nuevo, un texto teatral respetaba las unidades de acción, tiempo y espacio, y se convertía, sobre todo, en un vehículo de lucimiento para una gran diva.

El teatro de Sardou enardece como ningún otro el culto inflamado hacia los grandes actores y actrices de su época. «Los actores –explica Robert Abirached– se apropian de sus personajes para dotarlos de una irradiación propia que hace delirar al público». Estalla la era de la mitomanía, del culto al «monstruo sagrado» escénico, con la legendaria Sarah Bernhardt como la gran maestra de ceremonias: «con el cuchillo en la mano, inclinada ante Scarpia, el gesto de Bernhardt –aseguraba Clement Scott– es lo más cercano a la gran tragedia que se ha visto en los tiempos modernos». Por mucho que, como decía malignamente Georg Bernard Shaw en uno de sus lúcidos textos, «Sarah nunca cambia. No penetra en el personaje que representa, simplemente se pone en su lugar». El gesto es el de Sarah, solo que a disposición de Tosca, o Fédora, o Marguerite Gautier.

Ella misma se atreve a teorizar sobre su tratamiento del gesto en su imprescindible *L'art du Théâtre: la voix, le geste, la prononciation* (1923): «Por “gesto” –dice Sarah Bernhardt– no se debe entender solo el

movimiento de los brazos sino, sobre todo, el del conjunto del cuerpo. En un artista, todo debe responder y expresar la sensación profunda que lo anima: el ojo, la mano, la posición del pecho y la inclinación de la cabeza deben contribuir al efecto que debe producir el conjunto (...). Porque el aspecto exterior del arte constituye el arte mismo (...). Por eso, la mirada debe preceder al gesto, el cual debe preceder a la palabra, que no es, a su vez, más que la formulación del pensamiento. Puedo dar un ejemplo de esto aplicado a La Tosca. Abrumada por el dolor y ardiente de fiebre, Tosca extiende su mano para tomar un vaso de agua y humedecer el ardor de sus labios. En la mesa hay un cuchillo. En su mente se formula la idea: matar al malvado. Entonces, su mirada se dirige hacia él y, después, vuelve a mirar el cuchillo. Y en su pensamiento, liberado por la mirada y el gesto, deja escapar un grito: "Muere, muere, cobarde". Si al ver el cuchillo la actriz se apoderase inmediatamente de él y matara al miserable lanzando el mismo grito de rabia sin que la mirada y el gesto precedieran al grito, la acción sería menos escalofriante.

El público, cuya atención sería absorbida inmediatamente por otro pensamiento, no recibiría más que un impacto sin control y no comprendería esta acción. Por esto el arte del dramaturgo y el del actor están íntimamente ligados uno al otro. El arte del actor es el más delicado de elaborar porque es el responsable de los grandes cerebros que le han confiado su esfuerzo». La escena que describe Sarah Bernhardt es idéntica en el texto teatral y en la ópera de Puccini, pero en otros momentos hay un buen trecho entre Sardou y el libreto operístico de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Mientras Sardou –como dice Eugen Weber– nos abruma con referencias y alusiones políticas e históricas, la ópera de Puccini de lo que rebosa es de sadismo. Y no solo por la centralidad de ese monstruo presuntuoso y demoníaco que es Scarpia, el personaje cuya retorcida psicología está más claramente definida, sino sobre todo por la implacable tensión que la ópera concentra en una duración escasa de una hora y media que incluye, nada menos, la huida de un fugitivo, una sesión de tortura al sospechoso de haberlo protegido, noticias de un suicidio, un intento de agresión sexual que termina con el asesinato del agresor, una ejecución y un suicidio en escena.

Seguramente lo que mejor transmite la impotencia de los personajes de Puccini ante los acontecimientos históricos y lo despiadado del poder político son los tres acordes disonantes que abren la ópera y la impregnan hasta la médula. Inevitablemente asociados a Scarpia, de hecho los acordes no evocan solo su presencia y su poder sino también la amenaza del control del Estado y la corrupción subyacente. Esos tremendos acordes de Scarpia son idóneos como imagen sonora de ese abismo de abyección que es también el paradigma de un nuevo modelo de burócrata. Para empezar, no se cantan nunca, siempre los toca la orquesta y por lo tanto nunca están vinculados a unas palabras concretas ni a la introspección de ninguno de los personajes o situaciones. Como el astuto policía, el motivo musical es breve y maleable, puede aparecer casi en cualquier momento, puede adaptarse a cualquier contexto melódico e incluso metamorfosearse en otras formas afines. Por su asociación a este motivo musical siniestro, es tentador ver a Scarpia como un titiritero omnisciente y todopoderoso, y a los otros protagonistas como seres impotentes e inexorablemente manipulados por la música que él controla. De forma que cabe preguntarse si tal vez sea Scarpia quien acaba ganando la partida: no ha logrado comerciar con el cuerpo de Tosca, pero la ha corrompido convirtiéndola primero en asesina y después en suicida.

Por su parte, Floria Tosca es a la vez una femme fatale fin-de-siècle y una mujer moderna de su tiempo, exigente, autocomplaciente, independiente, mimada y apasionada, turbada por el amor y mortalmente celosa. Una mujer que pensaba dedicar su vida al arte y a la belleza pero que se encuentra atrapada en el movimiento de resistencia contra los opresores napoleónicos y austríacos de Italia, sin comprender gran cosa de la sangrienta batalla que se está librando. La ópera no hace explícito el origen de la heroína ni el motivo de su beatería enfermiza, que sí queda claro en el texto de Sardou. 18 En su juventud, Tosca era una pastora de cabras que fue acogida y educada en un convento de benedictinos. Al plantearse iniciar una carrera operística debido a lo impresionante de su voz, recibió una dispensa de la Santa Sede que le permitió dedicarse plenamente a su arte. También Mario Cavaradossi, su amante, aparece mucho más desarrollado psicológicamente en el texto teatral. Se trata de un intelectual de una rica familia metida en política, cuyo padre fue amigo de Voltaire. Intenta en vano explicar sus opiniones liberales a su amante, poco versada y menos interesada en asuntos políticos.

También el personaje del sacristán está caracterizado de una manera extraordinaria por parte de Puccini como un reptil servil, hipócrita y cobarde al servicio de las fuerzas reaccionarias. Así como el personaje histórico de Cesare Angelotti, el más importante cautivo político de los cazados por traidores y colaboradores durante la implacable represión de María Carolina. Angelotti había sido proclamado por los franceses cónsul de Roma y aquel fatídico 17 de junio de 1800 huyó del Castello di Sant'Angelo y se refugió en la capilla privada de su hermana, la marquesa Attavanti, en una dependencia lateral de la iglesia de Sant'Andrea della Valle.

Esta galería de personajes maravillosamente definidos psicológicamente por Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica y Giacomo Puccini, reivindican, de hecho, un modelo de teatro que se aleja drásticamente de los postulados románticos que habían dominado el siglo anterior para volver a lo clásico, a la resurrección de las aristotélicas convenciones unitarias de acción, tiempo y espacio. La unidad de acción es, de hecho, la base de la trama, bajo la estructura de una implacable lógica: cada premisa tiene una consecuencia, y no hay desviaciones en la trayectoria de los acontecimientos, desde la fuga de Angelotti al inicio hasta el suicidio de Tosca al final. La unidad de tiempo, igual de esencial, se refuerza explícitamente en la dramaturgia de Paco Azorín a través de la escenificación de algunos de los momentos que el libreto ha eliminado del texto de Sardou: vemos a Angelotti fugándose del Castel Sant'Angelo herido y harapiento; y vemos a Floria Tosca, tras haber apuñalado a Scarpia, deambulando como un espectro por los alrededores del Tíber. De forma que, además de hacerse explícita la continuidad del tiempo de la acción dramática, las imágenes de Angelotti y Tosca huyendo por las calles de Roma enfatizan lo mucho que ambos tienen en común: son, finalmente, los dos fugitivos de la obra.

Y la unidad de espacio es, desde luego, igual de esencial en la arquitectura de la obra: la acción es única, aparece condensada en un período temporal de veinticuatro horas y todas las escenas suceden en el mismo lugar, en el corazón de Roma, a pocos centenares de metros de distancia. Lo que propone la dramaturgia de Paco Azorín es reforzar esa sensación de unidad de espacio –o lugar– a través de un viaje, del primer al tercer acto, desde el realismo hasta el simbolismo. El primer acto transcurre ante el gran retablo que Mario Cavaradossi está pintando en Sant'Andrea della Valle. El tratamiento escénico es expresamente realista con

algunos elementos que ya dejan entrever la evolución que se completará en los actos siguientes, cuando Scarpia percibe a través de su libido corrupta las imágenes de las santas y las vírgenes del retablo. En el segundo acto la escenografía ha girado ciento ochenta grados para mostrar lo que hay detrás del aparente costumbrismo que ha presidido la acción dramática hasta ese momento. Ya estamos muy lejos de un código realista, y nos situamos a un paso del mundo del expresionismo: la imagen apela simbólicamente a lo que hay detrás del boato eclesial del Te Deum, es decir, a la crueldad represora y a la lascivia de Scarpia; a las bambalinas del poder; a las mazmorras ubicadas detrás de los cortinajes y de las imágenes sagradas. Seguimos presenciando la característica estructura del ábside del retablo, pero desde el otro lado: ahora es un retablo de intrigas políticas y de pasiones lúbricas en el que destaca la figura de Tosca, la mujer enamorada y vehemente que se enfrenta, a costa de su propia vida, a la corrupta crueldad, al sadismo del poder y al comercio con su propio cuerpo. Parece como si todo el cuadro panorámico de la escena participase de la angustia y de la inquietud de esa mujer que se siente cazada en una trampa de la que solo puede escapar mediante una acción violenta heroica, pero que será una nueva trampa. En el tercer acto desaparecen del espacio escénico todos los elementos referenciales y el patíbulo vuelve a ser el mismo ábside del retablo que hasta ahora hemos visto de frente y por detrás, finalmente apoyado en el suelo como si fuera un montículo en el que vamos a ser testigos del trágico desenlace. Todos los elementos del argumento aparecen entrelazados y dotados de una fuerte unidad, gracias a esa misma imagen que presenciamos, en cada acto, desde ángulos diversos. Unidad de espacio, pues, también férreamente enunciada, como la de acción y la de tiempo.

Joan Matabosch es el director artístico del Teatro Real

BIOGRAFÍAS

NICOLA LUISOTTI

Director de orquesta

Director Principal Invitado del Teatro Real desde 2017, este maestro italiano ha sido director musical de la Ópera de San Francisco entre 2009 y 2018 (donde dirigió más de cuarenta óperas y conciertos desde su debut en 2005), y director musical del Teatro di San Carlo de Nápoles entre 2012 y 2014. Ha sido invitado por la Royal Opera House de Londres, la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Staatsoper de Viena, el Teatro La Fenice de Venecia y la Bayerische Staatsoper de Múnich. Ha dirigido la Filarmónica de Berlín, la Philharmonia, la Filarmonica della Scala, la Orquesta de Santa Cecilia de Roma, la Orquesta de París, la Orquesta de Cleveland, la Orquesta de Philadelphia, la Sinfónica de Atlanta y la Orquesta Sinfónica de Madrid. Recientemente ha dirigido *Il trovatore* en el Teatro alla Scala de Milán y *La forza del destino* en la Opéra Bastille de París. En el Teatro Real ha dirigido *Il trovatore* (2007), *La damnation de Faust* (2009), *Rigoletto* (2015), *Aida*, *Turandot* (2018), *Don Carlo* (2019), *La traviata* y *Un ballo in maschera* (2020).

PACO AZORÍN

Director de escena

Este director de escena español formado en el Institut del Teatre de Barcelona ha firmado más de 250 títulos en los ámbitos de la ópera, el teatro, la zarzuela y la danza. Ha trabajado durante muchos años como escenógrafo con los directores de escena Lluís Pasqual y Carme Portaceli y colaborado con Mario Gas, Francisco Negrín, Helena Pimenta, Sergi Belbel, Victor Ullate y Ernesto Caballero. Ha dirigido *Maria Moliner* de Antoni Parera Fons en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, *Una voce in off* by Xavier Montsalvatge, *Tosca* y *Otello* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, *Julio Cesar* de William Shakespeare y *Salome* en el Festival de Mérida, *Jerusalem* en el Theater de Bonn, *Manon Lescaut* en la Opéra National de Lyon y *La voix humaine* by Francis Poulenc en los Teatros del Canal de Madrid. Ha sido galardonado con el Premio Lírico Campoamor 2015 a la mejor producción por su montaje de *Otello* para el Festival de Peralada y con los premios Ceres 2013, Crítica Serra d'Or 2004, Butaca 2004 y 2009 y Premio Josep Solbes 2005.

SONDRA RADVANOVSKY

Floria Tosca

Esta soprano estadounidense cursó estudios de canto en Richmond (Indiana), donde debutó a los 21 años como Mimi de *La bohème*. Fue miembro del programa Lindemann para jóvenes cantantes de la Metropolitan Opera House de Nueva York, donde pronto destacó como Antonia de *Les contes d'Hoffmann* y donde ha cantado posteriormente Leonora de *Il trovatore*, Amelia de *Un ballo in maschera*, Minnie de *La fanciulla del West*, Desdemona de *Otello* y el rol titular de *Francesca da Rimini*. Ha actuado en la Bayerische Staatsoper de Múnich, la Royal Opera House de Londres, el Teatro alla Scala de Milán y la Opernhaus de Zúrich junto a los directores de orquesta James Levine, David Zinman, James Conlon y Zubin Mehta. Recientemente ha cantado un programa especial en el que protagonizó los actos finales de *Anna Bolena*, *Maria Stuarda* y *Roberto Devereux* en la Lyric Opera de Chicago, un recital con Piotr Beczala en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el rol titular de *Aida* en la Opéra Bastille de París. En el Teatro Real ha participado en *Tosca* (2011) y *Un ballo in maschera* (2020).

JOSEPH CALLEJA

Mario Cavaradossi

Este tenor maltés debutó con solo 19 años como Macduff de *Macbeth* en el Teatro Astra de Malta, poco antes de recibir el premio en el Concurso Hans Gabor Belvedere que impulsó su carrera internacional, y que consolidó al ganar el Concurso Caruso de Milán en 1998 y ser galardonado en Operalia 1999. Asiduo de los principales teatros de ópera del mundo, ha cantado los roles titulares de *Faust* y *Les contes d'Hoffmann* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, Alfredo de *La traviata* junto a Renée Fleming y Adorno de *Simon Boccanegra* junto a Plácido Domingo en la Royal Opera House de Londres, Rodolfo de *La bohème* junto a Anna Netrebko en la Lyric Opera de Chicago, Leicester de *María Stuarda* junto a Joyce DiDonato en la Deutsche Oper de Berlín y Cavaradossi de *Tosca* junto a Bryn Terfel en la Staatsoper de Viena, título que también ha cantado en la Bayerische Staatsoper de Múnich. Recientemente ha cantado Enzo Grimaldo de *La Gioconda* en la Deutsche Oper y ha participado en el espectáculo *Met Stars Live in Concert* junto a Diana Damrau en el Palacio Real de Caserta.

CARLOS ÁLVAREZ

Barón Scarpia

Este barítono malagueño ha visto reconocida su carrera artística con numerosas condecoraciones: nombrado *Kammersänger* de la Staatsoper de Viena en 2007 y galardonado con la medalla de oro del Gran Teatre del Liceu de Barcelona en 2013, es también doctor *honoris causa* por la Universidad de Málaga. Ha cantado Rodrigo de *Don Carlo* en el Festival de Salzburgo con Lorin Maazel, Iago de *Otello* con la Orquesta Sinfónica de Londres y Colin Davis, Tonio de *Pagliacci* en Het Muziektheater de Ámsterdam con Riccardo Chailly y el titular de *Don Giovanni* en el Teatro alla Scala de Milán con Riccardo Muti, así como Renato de *Un ballo in maschera* y el titular de *Rigoletto* en la Metropolitan Opera House de Nueva York. Recientemente ha cantado el titular de *Simon Boccanegra* en el Teatro Cervantes de Málaga, Joaquín de *La del manojo de rosas* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y *Otello* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En el Teatro Real ha actuado en *Le nozze di Figaro* (1998), *Ernani* (2000), *Rigoletto* (2001), *La favorite* (2003), *Ildegonda* (2004), *Don Giovanni* (2005) y *Viva la Mamma!* (2021).