

Rodelinda

Georg Friedrich Händel (1685-1759)



RODELINDA

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

ÓPERA SERIA EN TRES ACTOS. MÚSICA DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759). LIBRETO DE NICOLA FRANCESCO HAYM, ADAPTACIÓN DEL LIBRETO *RODELINDA, REGINA DE'LONGOBARDI* DE ANTONIO SALVI, BASADO A SU VEZ EN LA OBRA *PERTHARITE, ROI DES LOMBARDS* DE PIERRE CORNEILLE. ESTENADA EN EL KING'S THEATRE DE LONDRES EL 13 DE FEBRERO DE 1725. ESTRENO EN EL TEATRO REAL. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON LA OPER FRANKFURT, LA OPÉRA NATIONAL DE LYON Y EL GRAN TEATRE DEL LICEU DE BARCELONA.

Director musical: **Ivor Bolton**

Director de escena: **Claus Guth**

Escenógrafo y figurinista: **Christian Schmidt**

Iluminador: **Olaf Winter**

Coreógrafo: **Ramses Sigl**

Dramaturgo: **Konrad Kuhn**

Rodelinda: **Lucy Crowe** (24, 26, 29, 31 de marzo; 2, 5 de abril)

Sabina Puértolas (25, 30 de marzo; 1 de abril)

Bertarido: **Bejun Mehta** (24, 26, 29, 31 de marzo; 2, 5 de abril)

Xavier Sabata (25, 30 de marzo; 1 de abril)

Grimoaldo: **Michele Angelini** (24, 26, 29, 31 de marzo; 2, 5 de abril)

Benjamin Hulett (25, 30 de marzo; 1 de abril)

Eduige: **Sonia Prina** (24, 26, 29, 31 de marzo; 2, 5 de abril)

Lidia Vinyes Curtis (25, 30 de marzo; 1 de abril)

Unulfo: **Lawrence Zazzo** (24, 26, 29, 31 de marzo; 2, 5 de abril)

Christopher Ainslie (25, 30 de marzo; 1 de abril)

Garibaldo: **Umberto Chiummo** (24, 26, 29, 31 de marzo; 2, 5 de abril)

José Antonio López (25, 30 de marzo; 1 de abril)

Orquesta Titular del Teatro Real

24, 25, 26, 29, 30, 31 de marzo de 2017; 1, 2, 5 de abril de 2017

19:00 horas; domingo, 18:00 horas.

Salida a la venta al público 17 de enero de 2017

ARGUMENTO

Rodelinda

Fernando Fraga

La acción tiene lugar en Milán, en el palacio de los reyes de Lombardía.

Acto I

En sus apartamentos personales, Rodelinda reina de los lombardos, llora la muerte de su esposo Bertarido (N.º 1. Aria: *Ho perduto il caro sposo*). Ella ignora que el marido está vivo y que se oculta para poder vengarse de Grimoaldo quien le ha depuesto de su trono.

Grimoaldo, pese a estar prometido con Eduige, la hermana de Bertarido, está enamorado

de Rodelinda y la pretende. Pero esta, modelo de fidelidad conyugal, lo rechaza con energía (N.º 2. Aria: *L'empio rigor del fato*).

Grimoaldo pide ayuda a su amigo Garibaldo, duque de Turín y enemigo personal de Bertarido, que le ayude a desembarazarse de Eduige y, en consecuencia, haga lo posible por ablandar a Rodelinda para que sucumba a sus pretensiones sentimentales.

Aparece Eduige y reprocha a Grimoaldo su desafección y él le responde de manera desdenosa diciéndole que antaño ella misma le había



también rechazado; por ende, él merece una esposa mejor (N.º 3. *Aria: Iogìa t'amai*).

Eduige le echa en cara con energía esta actitud (N.º 4. *Aria: Lo farò, dirò, spietato*). Grimoaldo sólo piensa en asentarse en el trono logrando la mano de Rodelinda (N.º 5: *Di Cupido impiego ivanni*).

En un bosque de cipreses donde yacen enterrados los reyes lombardos, Bertarido disfrazado para que no se descubra su identidad, contempla la propia tumba que Grimoaldo ha hecho levantar (N.º 6. Sinfonía y recitativo acompañado: *Pompe vane di morte*). Declara su amor por la esposa Rodelinda (N.º 7: *Dove sei, amato bene?*).

Pese a su interés por no ser reconocido, el noble Unulfo, consejero de Grimoaldo pero amigo de Bertarido, reconoce a éste. Se coloca incondicionalmente a su lado, después de ponerle en conocimiento lo que está ocurriendo en la corte.

Rodelinda y su hijo Flavio se acercan a la tumba de Bertarido portando flores (N.º 8. *Aria: Ombre piante, urne funeste*. N.º 9. Recitativo acompañado: *Ombre del mio bel sol*).

Garibaldo le anuncia a Rodelinda que si no accede a casarse con Grimoaldo, su hijo morirá. Ella entonces accede, pero en su fuero interno está se propone que Grimoaldo pagará con su vida esta imposición (N.º 10. *Aria: Morrai, sì, l'empia sua testa*).

Al mismo tiempo que Garibaldo comunica a Grimoaldo su conversación con Rodelinda, éste en pago a sus servicios le asegura su protección (N.º 11. *Aria: Se per te giungo a godere*).

Ignorando las verdaderas intenciones de Rodelinda, Bertarido cree que la esposa ha cedido a las presiones de Grimoaldo y cae en una profunda desilusión. El consuelo de Unulfo (N.º 12. *Aria: Sono i colpi della sorte*) no logra mitigar su dolor (N.º 13. Recitativo acompañado: *Sì, l'infida consorte* y N.º 14. *Aria: Confusa si miri*).

Acto II

En un espacio palaciego, Eduige no se plantea otra opción que la de vengarse de Grimoaldo (N.º 15. *Aria: De miei scherni per far le vendette*). Sorprende a Garibaldo, que a su vez la pretende, aceptando sus proposiciones.

Deseando que aparezca como el monstruo que es a los ojos de todos, Rodelinda desafía a Grimoaldo: no se casará con él hasta que no mate a su hijo Flavio (N.º 16. *Aria: Spietati, io vigiurai*). Unulfo se opone a esta barbaridad; Garibaldo le anima a que acepte. Grimoaldo duda e, incapaz de tomar una resolución, se va apresuradamente (N.º 17. *Aria: Prigioniera ho l'alma in pena*).

Garibaldo es capaz de confesar sus proyectos maquiavélicos ante Unulfo: todo es lícito para llegar al poder (N.º 18. *Aria: Tirannia gli diede il regno*). Unulfo, lógicamente, se queda muy alterado (N.º 19. *Aria: Fra tempeste funeste a quest'alma*).

Del palacio pasa la acción a un lugar exterior de deliciosas características. Bertarido invita a los arroyos y a las fuentes para que participen en su dolor, ya que está convencido de la traición de su esposa (N.º 20. *Aria: Con rauco mormorio*).

Llega Eduige y se sorprende y alegra al ver a su hermano con vida. Además le da cuenta de la fidelidad de su esposa a toda prueba, palabras que son confirmadas poco después por Unulfo. Bertarido recobra y expresa su recuperada y desbordante dicha (N.º 21. Aria: *Scacciata dal suo nido*).

En una galería que da a las habitaciones privadas de Rodelinda ésta conoce al fin, por vía de Unulfo, que su esposo se halla con vida.

Exaltación incontrolada (N.º 22. Aria: *Ritorna, o caro*).

Los esposos se reúnen y, en medio de las mutuas declaraciones de amor, aparece Grimoadlo. Es hecho prisionero Bertarido y sólo le resta que se despidiera de la esposa pues le espera la prisión y más tarde, la muerte (N.º 23. Aria: *Tuo drudo è mio rivale*).

Los esposos se despiden tiernamente (N.º 24. Dúo: *Io t'abbraccio, e più che morte*).



Acto III

En una galería del palacio Eduige se ha hecho con una llave de la torre donde está encarcelado Bertarido. Con la colaboración de Unulfo ha preparado un plan para que el prisionero huya (N.º 25. Aria: *Un zeffiro spirò*). Aunque Eduige está preocupada por lo arriesgado de la empresa (N.º 26. Aria: *Quanto più fiera*).

Garibaldo quiere convencer de lo beneficioso que sería para ambos la muerte de Bertarido, pero Grimoaldo vacila y expresa sus temores (N.º 27. Aria: *Tra sospetti, affetti e timori*).

En la sombría celda del torreón, Bertarido lamenta lo aciago de su destino (N.º 28. Aria: *Chi di voi fu più infedele*).



Unulfo lanza una espada por la ventana y cuando se abre la puerta de la prisión, Bertarido le confunde con su verdugo y le hiere ligeramente (N.º 29. Recitativo acompañado: *Ma non soche*). Los dos huyen.

Rodelinda y Eduige, que han bajado a la celda, encuentran una capa ensangrentada y suponen que Bertarido ha sido ajusticiado. El dolor de Rodelinda es inmenso (N.º 30. Aria: *Se'l mio duol non è si forte*).

En los jardines reales Bertarido manifiesta la alegría por su liberación (N.º 31. Aria: *Se fiera belva ha cinto*).

Por su parte los remordimientos por su conducta acosan a Grimoaldo (N.º 32. Recitativo acompañado: *Fatto inferno è il mio petto*). Se consuela con la idea de alejarse de los oropeles el poder y convertirse en un simple pastor (N.º 33. Aria: *Pastorello d'un povero armento*).

Poco después cae en un plácido sueño, ocasión que quiere aprovechar Garibaldo para matarlo con su propia espada. Se lo impide Bertarino oportunamente llegado al lugar, acabando con la vida del traidor. Bertarido, pues, ha salvado la vida a quien intenta suplantarse en el trono y en el corazón de Rodelinda (N.º 34. Aria: *Vivi, tiranno*).

Agradecido, Grimoaldo olvida sus pretensiones y une a los dos esposos. Rodelinda expresa su recobrada felicidad (N.º 35. Aria: *Mio caro ben*). Dicha que es compartida por todos en el coro triunfal que cierra la obra y que inician Rodelinda y Bertarido (N.º 35. Coro: *Dopo la notte oscura*).

AMOR, PODER Y TRACIÓ

RODELINDA, UNA CIMA DE LA ÓPERA HAENDELIANA

Enrique Martínez Miura

A comienzos de 1725, exactamente el día 20 de enero, firma Haendel los últimos pentagramas de la nueva ópera que estaba preparando, *Rodelinda, regina de'Longobardi*, con muy escaso margen de tiempo para el estreno, previsto en el King's Theatre londinense el 13 de febrero siguiente. Sin embargo, esa premura no supondrá ningún problema para la maquinaria

perfectamente engrasada que supone la ópera para su autor, desde la concepción misma a la puesta en escena, siempre con la vista enfocada en el servicio de unos cantantes muy bien escogidos, cuyas características vocales conoce a fondo.

Rodelinda, séptima ópera pensada para la Royal Academy of Music, se ve en el curso



de la misma temporada que Tamerlano, participando el mismo prodigioso reparto, la soprano Francesca Cuzzoni (Rodelinda), los castrati Senesino (Bertarido) y Andrea Pacini (Unulfo), el tenor Francesco Borosini (Grimoaldo), la contralto Anna Vincenza Dotti (Eduige) y el bajo Giuseppe Maria Boschi (Garibaldo). La estrella más rutilante del reparto era Senesino, uno de los pocos rivales de Farinelli. Francesco Bernardi, conocido por su gentilicio, se había dado a conocer en Londres con un éxito fuera de toda ponderación -literalmente “más allá de la crítica”, según uno de los testimonios- en la ópera Astarto de Bononcini; a lo largo de su carrera, se vería íntimamente asociado con las obras de Haendel, compositor del que cantó hasta trece títulos. Todas las fuentes de la época coinciden en referirse a su interpretación en *Giulio Cesare* como un logro portentoso. Precisamente en esta última ópera hubo otra artista que triunfó clamorosamente, Francesca Cuzzoni como Cleopatra. La cantante participaría en todas las óperas presentadas por Haendel en la Royal Academy hasta el verano de 1728. El segundo castrato, Pacini, si bien había salido muy airoso de su intervención en *Tamerlano*, todavía en *Rodelinda* su papel era el de secundario tras Senesino. Sin embargo, Haendel había quedado muy satisfecho de su contribución, como prueba que le escribiera un aria nueva para una de las reposiciones de *Giulio Cesare*. Dotti, por su parte, no tenía otros antecedentes haendelianos que su intervención en *Tamerlano*, pero se sabe que después volvió a actuar en sucesivos montajes de *Giulio Cesare*, así como en *Ottone* y *Floridante*.

Finalmente, Boschi ya había cantado la *Agrippina* de Haendel en Venecia en 1709 e hizo su presentación londinense relacionada con este autor en *Rinaldo* (1711), aunque para el Queen's Theatre. Luego, ya con la Royal Academy, a lo largo de la década de 1720, interpretó el mismo número de óperas haendelianas que Senesino, trece.

Gracias a las crónicas de la época -por ejemplo, la detallada relación del historiador Charles Burney- sabemos que *Rodelinda* fue un gran éxito, pues se mantuvo en cartel durante catorce representaciones y se retomó inmediatamente, como segundo título de la temporada siguiente, el 18 de diciembre de 1725. Como era su costumbre, Haendel hizo algunos cambios menores en esta reposición, añadiendo cuatro arias y un dúo nuevos, sobresaliendo como la versión que se tiene por la más cuajada de todas. Y aún se reestrenaría otra vez la ópera en vida de su autor, el 4 de mayo de 1731, incluyendo entonces un dúo y dos arias, si bien no nuevos, sino tomados en préstamo de otras composiciones propias, y procediendo a varios cortes. La crítica valora unánimemente este estado de la obra como el más endeble de todos los salidos de la pluma de su autor, ya que el éxito de la composición provocó que fueran numerosos los arreglos espurios que se verían inmediatamente por toda Alemania, un circuito teatral fuera del alcance de Haendel.

Rodelinda ocupa un lugar muy especial dentro de la producción haendeliana, aunque algunos de sus logros estéticos pueden



considerarse poco menos que contingentes, sobre todo por lo que se refiere al libreto. El tema, basado muy lejanamente en un texto histórico, la Gesta longobardorum de Pablo el Diácono (c. 720-c.800), narra hechos acaecidos en la Lombardía del siglo VII, situándose la acción en Milán. A las manos de Haendel llega en la adaptación de su colaborador Nicola Haym -libretista de *Giulio Cesare* y *Tamerlano*-, que lo toma a su vez de Antonio Salvi, cuya fuente no es otra que la tragedia de Corneille Pertharite, roi des Lombards (1652). No es en absoluto la única conexión de la lírica del compositor sajón con el teatro del gran siglo francés, encontrándose también en su catálogo *Teseo* (1713), procedente de Quinault; *Amadigi* (1715), de Lamotte y Flavio (1723), de Corneille. Con todos los condicionantes a que estaba sujeto un libreto de ópera dieciochesco, debe tenerse el elaborado por Haym como expresivo y plástico, repleto de situaciones y parlamentos aptos para el vuelo de la música.

Rodelinda es un título cargado de simbolismo para la historia de la ópera de Haendel. Fue la obra con la que se inauguró el renacer del compositor como operista en tiempos modernos, un proceso que en nuestros días no hace sino crecer. En efecto, Oskar Hagen dirigió esa jornada histórica en Göttingen, el 26 de junio de 1920, cuando volvió a sonar por primera vez en el siglo XX la música de una ópera de Haendel. El éxito fue instantáneo, subiendo rápidamente la ópera en otras 25 ocasiones a las tablas de otros teatros alemanes. Con todo, Hagen presentó una adaptación, una forma tergiversada

de volver a oír a Haendel, que únicamente en tiempos recientes se ha visto arrinconada por obra de los planteamientos de búsqueda de la mayor fidelidad histórica factible.

Ahora bien, *Rodelinda* no posee únicamente un significado histórico, porque siempre se ha visto, ya desde los tiempos del estreno londinense, como una de las grandes óperas de Haendel. Con la trilogía de mediados de la década de 1720, formada por los títulos, capitales en su producción, *Giulio Cesare*, *Tamerlano* y *Rodelinda*, puede considerarse que Haendel hizo un esfuerzo supremo para aclimatar en Londres la ópera italiana. Tres óperas de tema histórico, con todas las licencias poéticas que se quiera, centradas en los personajes regios que era acostumbrado en ese momento subir a los escenarios. Así y todo, el verdadero núcleo de la intriga de *Rodelinda* da un giro algo distinto, puesto que hace hincapié en la fidelidad marital que impulsa a su protagonista, que cree muerto a su esposo Bertarido, al verse acosada por el nuevo gobernante de la región. Se ha señalado un cierto paralelismo argumental con el *Fidelio* beethoveniano, lo que es forzar la comparación, porque aun admitiendo que en *Rodelinda* se narra una historia de fidelidad de la esposa al marido, primero dado por muerto y luego atrapado en la prisión, ni se recurre al disfraz de la mujer -como sí sucede en otras óperas de Haendel- ni hay escena de liberación del prisionero por la acción de aquélla, ni, muy especialmente, figura el trasfondo de canto a la libertad y lucha contra la opresión que se respira en la atípica y solitaria ópera de Beethoven.

Es innegable, por otra parte, que permanecen no pocos de los tópicos de los libretos barrocos, con la intrincada red que se teje en torno a los personajes y los equívocos y sorpresas habituales, pero la trama es mucho menos enrevesada que en otras ocasiones. Los seis personajes tienen aquí una complejidad psicológica y una riqueza de matices y motivaciones para sus actos que no siempre encontramos en otras óperas barrocas; seis caracteres que cobran un relieve parecido, lo que asegura un equilibrio dramático único.

Ni que decir tiene que la propia música de Haendel es la clave para que la narración no se quede en un insulso blanco y negro. Claro que el músico no fuerza el esquema formal de la ópera seria, encadenando una maravillosa sucesión de arias da capo, punteadas por los recitativos, y algún dúo, en la que brilla una invención melódica inagotable y rara vez igualada en la historia de la ópera. Las arias aparecen distribuidas entre los personajes en función de la consecución del objetivo de la máxima variedad anímica y tímbrica, lográndose un muy



medido equilibrio de conjunto. Si el esquema general es indudablemente el convencional de la estructura de la ópera barroca de la época, en su interior aporta Haendel una notable imaginación creadora, que enriquece la escritura tanto para las voces como para los instrumentos -a pesar de que la plantilla utilizada es más bien reducida-, puesto que ya desde la obertura asistimos a un despliegue de energía y plasticidad puesto a su servicio. Hasta parte de los historiadores han querido ver un antecedente del esquema *cavatina-cabaletta* de la ópera belcantista romántica en las arias *Ho perduto il caro sposo*, con la que se nos sumerge de inmediato en la acción, y *L'empio rigor del fato*, ambas de *Rodelinda*. Es el caso, por lo demás, que todas las arias tienen un fuerte contenido emocional, algo a lo que los espectadores londinenses no estaban acostumbrados. Por todo ello, no sería probablemente exagerado afirmar que *Rodelinda* es la ópera de Haendel que más puede aproximarse a lo que hoy entendemos como un drama moderno.

De acuerdo con las capacidades y los estilos de los cantantes de los que dispuso para el estreno, Haendel ideó una diferenciada sucesión de arias de enorme singularidad, por mucho que pueda reconocerse que discurren todas ellas dentro de cánones bien establecidos, ya sean de lamento, de furia o de venganza. Así, el aria de Bertarido Dovesei, *amato bene* (acto I, escena 6) pinta bien a las claras la desesperación sentimental del héroe derrotado, que vive en esos momentos uno de los instantes más negros de su peripecia. Podría verse como

simétrica del patetismo expresado por el aria *Se'l mio duol non è si forte* (III, 4) de *Rodelinda*, que, por otro lado, dispone en *Morraisi* (I, 8) de un aria que responde con precisión a las características de un aria arquetípica de furia. Aparte de los dos protagonistas, los otros personajes, como señalábamos más atrás, no están en absoluto descuidados. En el aria de *Eduige* *De'miei scherni per far vendetta* (II, 1), donde se ilustran las oscilaciones del ánimo de un personaje carcomido por el rencor, la música se mueve con abundantes modulaciones del modo mayor al menor, que reflejan de forma idónea las dudas y vacilaciones.

Haendel no pudo contar con frecuencia en sus montajes con grandes tenores, por lo que no descubrimos en su catálogo papeles importantes para esta tesitura, salvo en *Tamerlano*, *Lotario* y *Poro*. Y por descontado en el papel de Grimoaldo en la propia *Rodelinda*. Borosini debió de ser un cantante de amplios recursos, a juzgar por la música cambiante en lo psicológico y exigente en lo vocal que Haendel le dedicó. Tiene a su disposición la preceptiva escena de rabia y furor en *Tuo drudo è mio rivale* (II, 6). Por supuesto que debe resolver agilidades, como en su aria de presentación, *Io giàt'amai* (I, 3), donde alardea de un punto de cinismo, a fin de cuentas se supone que se trata de un tirano usurpador. No carece de su momento de gloria en *Se per te giungo a godere* (I, 9), cuando parece que va a triunfar en sus pretensiones amorosas hacia *Rodelinda*, donde el cantante afronta endiabladas vocalizaciones. Pero, en lo que constituye un

hallazgo dramático -y en consecuencia musical- de primera magnitud, Haendel dota al personaje de Grimoaldo de recovecos sinuosos y cambiantes claroscuros psicológicos en el contrastante paso del turbulento recitativo acompañado *Fatto inferno è il mio petto a la plácida aria Pastorello d'un povero armento*

(III, 6), en ocasiones interpretada como una escena de locura.

Ahora bien, que Haendel dispusiera de un excelente tenor no le hizo olvidar sus otras estrellas del reparto. En efecto, Cuzzoni, de acuerdo con los testimonios coetáneos no muy



buena actriz -en la época no se esperaba un gran rendimiento en este aspecto- y de presencia tampoco muy agraciada, pero cantante excelsa, tiene a su cargo, además de los ya citados, varios de los mejores pasajes de la ópera, como la evocación de la naturaleza de *Ombra del mio bel sol* (I, 7) o su estallido en *L'empio rigor del fato* (I, 1). Y en cuanto a Senesino, podemos hacernos una idea de las piruetas vocales de las que era capaz por el virtuosismo que debe desarrollar el cantante de hoy que incorpore su parte en *Confusa si miri* (I, 11) y sobre todo en las vocalizaciones portentosas de la escena crítica, antes de la resolución dramática final, de *Vivi, tiranno* (III, 8), sin olvidar su dimensión más lírica en *Con rauco mormorio* (II, 4), secuencia en cuya segunda parte Haendel emplea el grupo de instrumentos para servir de eco de la naturaleza al lamento del personaje por su felicidad perdida. En el arioso *Chi di voi fu più infedele* (III, 3), en si bemol menor, Senesino debía explorar otro de los registros imprescindibles para un cantante estelar del barroco, el patético. Y, ciertamente, es éste uno de los números más hondos de su personaje.

Los dos grandes cantantes que Haendel tuvo a su disposición en el estreno de *Rodolinda* se fusionan en el dúo *Io t'abbraccio* (II, 6), instante que quiebra la sucesión de arias *da capo* y es un inmejorable final del acto central. Los esposos se han reunido, mas deben volver a separarse de inmediato por orden del tirano Grimoaldo, situación de fuerte tensión dramática expresada musicalmente con elocuencia por las disonancias.

También los secundarios Unulfo y Garibaldo aparecen sólidamente esculpido por medio de la música. El primero es un personaje fiel y constante, al que Haendel no privó, en la persona del *castrato* Pacini, conocido como “*Il Lucchesino*”, de un aria vivaz y brillante, *Sono i colpi della sorte* (I, 10). Mucho más monolítico, si se compara con Grimoaldo, se comporta el personaje de Garibaldo, un conspirador marcado por la doblez -*Di Cupido impiego i vanni* (I, 5)-, dispuesto a todo, como evidencia en *Tirannia gli diede il regno* (II, 3).