

EL *REGIETHEATER* Y CALIXTO BIEITO EN EL VEINTE ANIVERSARIO DE SU *DON GIOVANNI*

The Regietheater and Calixto Bieito on the Twentieth Anniversary of his Don Giovanni

David MARTÍN SÁNCHEZ 

Consejería de Educación. Comunidad de Madrid

RESUMEN. La ópera es un género musical en el que tanto el director de la orquesta como el director escénico tienen que trabajar conjuntamente para crear un resultado final que variará de unas producciones a otras. Si bien el director de orquesta y los cantantes tienen una partitura que recoge de manera precisa lo que deben interpretar, el director escénico disfruta de una mayor libertad a la hora de realizar su interpretación. Precisamente esa posibilidad creativa que tiene en sus manos es lo que explica la existencia del término *Regietheater* (teatro del director), el cual considera que su aportación es tan importante como el texto y la música, aunque puede llegar a transformar la obra original, por lo que debe tener presente la *Werktreue* o fidelidad a la misma.

En el presente artículo, nos proponemos analizar el balance entre *Regietheater* y *Werktreue* en la producción de la ópera *Don Giovanni* de Mozart realizada por Calixto Bieito en Barcelona hace ahora veinte años. Para ello, en primer lugar, partiremos del origen y las críticas al *Regietheater*, así como de la *Werktreue* como concepto opuesto. A continuación, comentaremos las principales características y críticas hacia las producciones de Bieito. Finalmente, abordaremos su versión de *Don Giovanni*, comentando el planteamiento, la repercusión y el equilibrio entre el respeto al libreto y la adaptación a un contexto histórico posterior.

Palabras clave: *Regietheater*; *Werktreue*; Calixto Bieito; *Don Giovanni*; Mozart.

ABSTRACT. Opera is a musical genre in which both the conductor and the stage director have to work together to create a final result that will vary from production to production. Although the conductor and the singers have a score that accurately reflects what they must interpret, the stage director enjoys greater freedom when performing his interpretation. That creative possibility that he has in his hands is what explains the existence of the term *Regietheater* (director's theatre), which considers that his contribution is as important as the text and the music, although it can transform the original work, so the *Werktreue* or fidelity to the original work must be kept in mind.

In this paper, we intend to analyze the balance between *Regietheater* and *Werktreue* in the production of Mozart's opera *Don Giovanni* by Calixto Bieito in Barcelona twenty years ago. To do this, first of all, we will start from the origin and criticism of the *Regietheater*, as well as the *Werktreue* as an opposite concept. Next, we will comment on the main characteristics and criticisms of Bieito's productions. Finally, we will address his version of *Don Giovanni*, commenting on the approach, the impact and the balance between respecting the libretto and adapting it to a later historical context.

Keywords: *Regietheater*; *Werktreue*; Calixto Bieito; *Don Giovanni*; Mozart.

1. REGIETHEATER Y WERKTREUE, DOS CONCEPTOS PRESENTES EN LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS

1.1. Concepto de Regietheater

Como señala Müller (2014: 1-2), el término *Regietheater* está presente en los estrenos de cada nueva producción escénica, siendo frecuente escuchar discusiones entre quienes lo consideran innovador e interesante y aquellos que lo rechazan por ser impropio o incluso detestable. Por un lado, implica que el director escénico es tan importante como el texto y la música, mientras que, por otro, tiene la connotación de que el director escénico busca dominar la obra, deconstruirla, cuestionarla e incluso transformarla o interpretarla de otra forma. Desde su punto de vista, Müller afirma que solo es posible hablar de *Regietheater* de una manera muy subjetiva y centrándose en alguna ópera, compositor o director escénico, puesto que es inabarcable la gran cantidad de producciones disponibles. Además, señala que es un término ampliamente apoyado por autores alemanes, mientras que en otros contextos se toma con más cautela.

Una variante del *Regietheater* en el ámbito de la ópera es la *Regieoper* (ópera del director) que, como señala Rothe (2019), hace referencia a las producciones experimentales o no literales de las óperas canónicas. Estas buscarían crear nuevas experiencias e interpretaciones del repertorio operístico a través de un proceso de «defamiliarización» en el que, a menudo, se incluyen elementos visuales que no buscan ceñirse a las intenciones del compositor o libretista de una manera literal. En ese sentido, Rothe afirma que los estudios de *performance* han sido de gran ayuda para considerar la *Regieoper* en términos de la realización de la puesta en escena y, aunque ha sido más frecuente en Alemania por las subvenciones estatales, también se ha desarrollado en teatros de ópera independientes de Nueva York y Los Ángeles.

Por todo ello, como señala Baker (2013: 457), el *Regietheater* es una práctica en la que el significado de la puesta en escena y el de la obra original son independientes de manera obvia e intencional, de ahí que, como afirma Risi (2018: 8), los estrenos de las producciones de *Regietheater* suelen ir acompañadas de reacciones por parte de la audiencia, tanto de aprobación como de protesta, no existiendo ninguna otra forma de teatro capaz de producir reacciones tan intensas, tanto negativas como positivas.

1.2. Origen del Regietheater

Según Klonovsky (2009), *Regietheater* es una palabra de moda en la crítica teatral que surgió en la década de 1970. Si bien apareció con un sentido negativo, adquirió cierto carácter positivo cuando defendió que las obras del pasado deben ser reinterpretadas, por el hecho de que la audiencia de hoy se relaciona de una manera diferente a la audiencia de la época en que se estrenó.

Respecto a su origen, Mac Donald (2007) reconoce que la reacción alemana de posguerra al nazismo sin duda contribuyó a la aparición de puestas en escena transgresoras en la década de 1970, pero sería más un pretexto que una causa real. En su opinión, esto se debe a que, aunque los directores del *Regietheater* pretendieran demostrar que estaban contribuyendo a la «desnazificación», tal pretensión no justificaría sus decisiones estéticas, al tiempo que el «antinazismo» tampoco explica la atracción por el *Regietheater* fuera de Alemania. Por todo ello, defiende que su origen se situaría en los violentos movimientos estudiantiles de los años sesenta, cuando en los teatros de Alemania Occidental invitaron a directores de Berlín Oriental para que mostraran sus críticas al capitalismo y los valores burgueses. En aquel contexto, prosigue Mac Donald, los *baby boomers* desarrollaron una estética adolescente en la que defendían que el saber del pasado no podía estar a la altura de sus propias ideas, por lo que, llevado a los teatros, las óperas debían adaptarse para reflejarlos a ellos mismos, lo cual era considerado más interesante.

Además, señala que en el siglo XX se produjo un cambio de actitud hacia las óperas del pasado al asumirse que ya no aparecían composiciones como aquellas.

1.3. Críticas al REGIETHEATER

Klonovsky (2009) considera que en el *Regietheater* prevalece una visión igualitaria de la historia y del hombre, el cual asume que nada, y especialmente nadie, está bien hecho. En su opinión, los protagonistas del *Regietheater* son intelectuales de izquierda que se basan en la idea conservadora de que la condición humana es en gran parte inmutable, por lo que recurren al sexo continuamente por considerarlo un elemento nivelador de la sociedad. Desde su punto de vista, visten a los personajes de siglos pasados con ropa de épocas posteriores para transmitir el mensaje de que los problemas han permanecido igual y que las obras siguen siendo relevantes hoy. Por otro lado, opina que los directores de escena carecen de creatividad y que su actividad se basa en la destrucción de obras de otros sin tener nada de vanguardistas, mostrando resentimiento hacia las obras maestras y lo canónico en el arte, al igual que contra la elite, el éxito y la excelencia en la historia.

Mac Donald (2007), por su parte, considera que el dominio del *Regietheater* en Europa es uno de los desarrollos artísticos más deprimentes de nuestro tiempo, puesto que sugiere que una cultura no es capaz de tolerar su propio legado de belleza. En su opinión, los promotores del *Regietheater* dan a entender que seguir las intenciones del compositor es fácil, mientras que la genialidad está en modernizarlo. En ese sentido, cita al director artístico Gerard Mortier, quien ponía de relieve la dificultad de encontrar un lenguaje visual que transmita el significado de la música y el mundo que representa. Para Mac Donald, los directores de *Regietheater* rechazan las convenciones estéticas porque son demasiado complejas para «su comprensión simplista de la experiencia humana». Respecto a los cantantes, miembros de la orquesta y directores, asume que saben lo vergonzosas que son este tipo de producciones, pero se sienten impotentes por no adquirir reputación de obstruccionistas. En cuanto a los directores de orquesta, señala que, hasta bien entrado el siglo XX, eran quienes controlaban la puesta en escena, por lo que podrían ser quienes «vencieran» al *Regietheater*, aunque, al igual que los cantantes, tampoco quieren poner en peligro su carrera. Por todo ello, señala que solo las audiencias podrían detener el proceso de «destronar» la ópera, pero, incluso aunque lo rechacen, el compromiso empresarial con el *Regietheater* se mantiene firme porque lo considera un fenómeno impulsado por subvenciones públicas y mantenido por críticos designados por el Gobierno, que lo hacen prosperar aun cuando el público lo rechaza.

Como señala Nicholas Payne, exdirector de la ENO y defensor de Calixto Bieito (citado por Mac Donald, 2007), el *Regietheater* es un intento de tomar el

material y hacer que hable al espíritu de los tiempos actuales. Defiende que una ópera está tan limitada musical y dramáticamente que no puede llegar a la audiencia actual en sus propios términos, por lo que el público no puede encontrar significado a algo que no está próximo a su realidad, de manera que la representación escénica debe lograr lo que la música no es capaz. Frente a este planteamiento, Mac Donald plantea que el motivo de existencia del *Regietheater* radica en que, si sus directores quieren hacer una crítica social que llegue a mostrarse, tienen que recurrir a las grandes obras de los grandes compositores puesto que, si crearan su propia ópera, no recibirían subvenciones del Gobierno ni llegarían a ser representadas.

1.4. *La Werktreue como oposición al Regietheater*

Según Meyer-Dinkgräfe (2015: 8), el problema de la *Regieoper* radica en que se pierden muchos aspectos del original, por lo que se introduce el término de *Werktreue* (fidelidad a la obra). Este hace referencia al compromiso del director de escena de respetar las intenciones del compositor y del libretista en el proceso de llevar el libreto al escenario, en unión con el director musical, que debe hacer lo mismo con la partitura.

En opinión de Müller (2014: 10), en las producciones contemporáneas de ópera se produce la paradoja de la gran diferencia entre lo que se representa en el escenario, determinado por los directores de escena, y lo que se escucha a la orquesta y los cantantes. En ese sentido, considera que la *Werktreue* sería la antítesis al *Regietheater* y cita como ejemplo a Cosima Wagner cuando insistía en que todo en Bayreuth debía hacerse tal y como el «maestro» había escrito y concebido. En ese sentido, Müller afirma que la *Werktreue* no es realista, puesto que es imposible representar una ópera como el autor quería o, todavía más difícil, como la estrenó. Defiende que las puestas en escena están continuamente influidas por modas, más incluso que la pintura o el cine, por lo que no es posible concebir una representación como lo hizo su autor cuando han transcurrido varios siglos de transformaciones en el ámbito escénico. Estas han proporcionado continuas referencias y asociaciones que se han ido sumando y de las que no podemos deshacernos. En el caso de la música, señala que sería más viable acercarse a esa fidelidad porque las corrientes de interpretación históricamente informada posibilitan el uso de instrumentos de época y orquestas del tamaño original. Aun así, considera que la *Werktreue* en la música es una ilusión, puesto que la capacidad de escucha ha cambiado a lo largo de los siglos con cada nuevo género que ha ido apareciendo, de manera que no se puede escuchar una obra de una época concreta sin las referencias posteriores que tenemos.

2. CALIXTO BIEITO

2.1. *Características de sus producciones*

Como señala Zubieta Tabernero (2018: 47-49), Calixto Bieito (Miranda de Ebro, Burgos, 1963) es uno de los directores de escena más conocidos dentro y fuera de España. Sus planteamientos escénicos abarcan producciones teatrales, operísticas y de zarzuela que muestran gran creatividad y carácter internacional, puesto que trabaja con coproductores de diversos países, lo que ha provocado que sus montajes sean estrenados en otros países antes que en España.

Como señala el propio Bieito (Morgades, 24 de diciembre de 2005), no está dispuesto a hacer ópera a cualquier precio, por lo que en sus contratos establece que tiene la responsabilidad artística de los montajes que se compromete a dirigir. Asimismo, Cester (2002: 23) señala que Bieito busca que sus producciones se vean como algo vivo, creíble y directo, de manera que el público no se aburra ni quede indiferente.

Según Ojeda (2019: 316), entre los diferentes directores escénicos actuales se observan diferentes orígenes y personalidades. Así, califica a Pasqual y a Pimenta como autodidactas y creadores en espacios de emancipación artística, a otros como Liddell o Ignacio García les atribuye una base académica, mientras que a Bieito lo califica de «ejecutor de diferentes elecciones dramáticas y escénicas que se sitúan entre lo clásico, lo contemporáneo y el espectáculo lírico».

En opinión de Gómez Sánchez (2018: 18-20), sus espectáculos no solo han creado tendencia, sino que han servido para abrir puertas a nuevas generaciones y para renovar los criterios de programación de teatros y festivales. Respecto a la crítica especializada, señala que siempre recoge la gran expectación que genera cada nueva producción, aunque suele valorar negativamente el nivel de fidelidad a la obra y las escenografías empleadas.

Algunos de los elementos presentes en sus producciones son el sexo y la violencia. Como señala el propio Bieito (Díaz, 2008), un espectáculo es más que el texto, por lo que considera que el autor y el escritor son una parte más. Respecto al sexo, reconoce que siempre está presente en sus producciones porque lo considera un tema eterno y, respecto a su planteamiento empresarial, a pesar de llenar el aforo, busca hacer programaciones cerradas que viajen mucho.

En cuanto a la violencia, Bieito (2003) considera que pertenece a la naturaleza humana, de ahí que los grandes autores siempre la hayan incluido y las producciones de todos los tiempos la hayan reflejado. Sin embargo, defiende que la dificultad para mostrarla en el escenario viene de que hay que darle el realismo suficiente para que sea creíble y produzca asombro. En ese sentido, reconoce que, cuando quiere reflejar la sociedad y hay contenido de violencia, trata de despertar sentimientos de condena por parte del espectador.

Por otro lado, como recoge Tejero Martín (2014), Bieito defiende que la crudeza está presente en la vida cotidiana, por lo que, en su opinión, lo más controvertido que muestra en el escenario no son las escenas sexuales o la violencia, sino el dolor y el amor, puesto que considera que a la sociedad le faltan generosidad, altruismo y amor. En opinión de Gómez Sánchez y Del Hoyo Ventura (2017: 71-73), la violencia es la auténtica seña de identidad del trabajo de Bieito y alcanza desde el actor al espectador, confundiéndose en ocasiones con la provocación. Desde su punto de vista, tal violencia se emplea como mecanismo de distancia y reflexión, aunque muchas veces se emplea para condenar su trabajo, a pesar de que el propio Bieito defienda que la violencia de la escena es solo la consecuencia de la que ya el texto conlleva.

Frente a este planteamiento, Pradier Sebastián (2018: 246) señala que Bieito parte de la idea errónea de que los espectadores desconocen la crudeza de lo real y de que, por tanto, es necesario «ponerla ante sus ojos». En su opinión, los planteamientos de Bieito convierten la tragedia en una mera banalización de la violencia, alejándose de la filosofía trágica de hacer reflexionar a los espectadores sobre la violencia en el mundo y su carácter cruel.

2.2. *Críticas a sus puestas en escena*

Según Sheil (2012: 130-131), aunque Bieito comenzó su carrera en el teatro, campo en el que sigue activo y en el que destaca por sus versiones contemporáneas de obras canónicas, se le considera principalmente un director de ópera. Señala que suele ser conocido y criticado por convertir las tramas operísticas en «violentas distopías contemporáneas» y entre sus producciones más polémicas se sitúan *Un ballo in maschera* (2000), por comenzar con los miembros del coro sentados en una fila de inodoros, y *Die Entführung aus dem Serail* (2004), por situarla en un violento burdel y mostrar imágenes de asesinatos.

En opinión de Mac Donald (2007), Bieito es el director de escena más ofensivo de los presentes en Europa, por lo que también es el más buscado. Señala que, al igual que muchos directores de *Regietheater*, afirma tomar las decisiones a partir de la propia música, aunque, como todos los defensores de esta corriente, tendría poca tolerancia para los finales felices, o para cualquier conjunto de valores que esté en desacuerdo con su propia visión estereotipada del mundo.

Como recoge Zubieta Tabernero (2018: 63), se le ha criticado la recurrencia de la sexualidad, la violencia y la sangre en sus producciones, aunque él defiende que estos elementos están más presentes en cine o televisión que en sus espectáculos y nadie se escandaliza. Aun así, asume que impacta más cuando se ve en vivo, pero defiende que busca romper con muchos clichés estéticos porque son de otras épocas. En este sentido, Delgado (2004: 263-264) señala que el hecho de que sus

producciones se caractericen por una gran carga sexual no ha logrado el favor de las audiencias más conservadoras, de manera que sus producciones han sido consideradas como lecturas erróneas, de mal gusto, abusivas y vulgares, a pesar de que buscan responder a qué significan los textos para las diferentes generaciones.

3. *DON GIOVANNI* DE MOZART EN LA PRODUCCIÓN DE BIEITO

3.1. *Planteamiento del contexto y los personajes*

Como señala Billington (2001), cuando Bieito se propuso hacer el montaje de *Don Giovanni*, señaló que le gustó la versión para el cine que había hecho Joseph Losey en 1979, pero asumió que él no podía hacer algo parecido porque no es su terreno, por lo que comenzó con la partitura y escuchó la música para encontrar el alma de la pieza. Lo que encontró fue el «nihilismo del mundo moderno», por lo que situó la acción en el Puerto Olímpico de Barcelona entre un grupo de treintañeros que buscan divertirse bebiendo, tomando pastillas, teniendo sexo e incluso matando para escapar de su vida normal.

Para Morgades (27 de noviembre de 2002), en su producción de *Don Giovanni* Bieito no buscó mostrar un mito, sino un ser humano concreto que da muestras de ser cruel, tierno, amoroso, violento y seductor en un contexto actual y de amoralidad, que denomina como «una mala noche». Para ello lo planteó en forma de *thriller* con el fin de mantener la tensión y se inspiró en el crimen de la Villa Olímpica de Barcelona de 2000 en el que un joven murió en una pelea por una cazadora. En su opinión, todo está en la partitura de Mozart y él sitúa la acción en lo que conoce: una sociedad de consumo que tiene miedo al vacío y que vive deprisa.

Según Delgado (2001: 54), el hecho de situar la acción en la Villa Olímpica de Barcelona se explica por ser símbolo de la prosperidad de la ciudad en los años 90, ya que el puerto deteriorado dio paso a un nuevo paisaje de elegantes torres de cristal y bares de diseño. Recrea las características farolas del Passeig de Barceloneta y, al fondo, las luces distantes de la ciudad, mientras que dos filas de columnas perpendiculares sugieren una autopista.

Don Giovanni

Según Xavier Zuber, colaborador de Bieito en esta versión (Morgades, 27 de noviembre de 2002), *Don Giovanni* es un personaje en continua crisis de identidad que vive a las afueras de Barcelona y que acude al centro los fines de semana para vivir experiencias extremas de seducción y asesinato como forma de huir del vacío que le envuelve. Para Morgades (1 de diciembre de 2002), se trata de un joven seductor y dominante de clase media que, durante las noches, seduce y

fuerza a mujeres y consume alcohol y drogas. Para Delgado (2001: 57), lejos de ser un *sex symbol*, se trata de un oportunista que se estrella en su búsqueda del placer hedonista.

Leporello

Para Bieito representa la clase de taxista de clase media que tiene una entrada para el Nou Camp y es más un amigo cercano que un dócil siervo, puesto que ha estado unido a Don Giovanni desde que hicieron la mili. Aun así, muestra una relación de dependencia que va más allá de la amistad, puesto que Don Giovanni mantiene sus adicciones y lo tiene bajo su control a través de una dependencia de tipo económico. Su antecesor cinematográfico más aparente sería José Luis Torrente, un taxista malhablado, racista y obsesionado con el fútbol creado por Santiago Segura en los noventa (Delgado, 2001: 54).

El Commendatore

Según Bieito, es uno de los personajes que aporta sentido actual a la historia. Se trata de un hombre violento que regenta un bar de cócteles y que va a pegarse con Don Giovanni porque ha intentado seducir a su hija, recreando el tipo de peleas que se pueden encontrar cada fin de semana en las ciudades europeas. Al final aparece del maletero del coche como una visión alucinatoria inducida por las drogas, tanto en Leporello como en Don Giovanni, cuya misión no es vengarse de Don Giovanni, sino allanar el camino para que lo hagan el resto de personajes (Delgado, 2001: 56-57).

Donna Anna

Según Bieito, la presenta como una «maciza» con tacones, minifalda y top con estampado de leopardo. Esto sugiere que es una chica «para pasar un buen rato» que engaña al decente Don Ottavio, hasta que la muerte de su padre la lleva a la venganza. A partir de ahí, acepta mantener relaciones con Don Ottavio porque teme no ser capaz de vengar la muerte de su padre ella sola (Delgado, 2001: 56).

Don Ottavio

Aparece como un hombre decente al que Donna Anna da largas continuamente en sus planes de casarse. En la fiesta lleva un traje de Superman, como una ironía del rol que debería desempeñar (Delgado, 2001: 56).

Donna Elvira

Se muestra como una adolescente con capucha y deportivas que se mueve torpemente y lleva bolsas de compras, como una terapia para olvidar a Don Giovanni

y como refugio. Además, come patatas fritas y otras golosinas, mostrando sus desórdenes alimenticios (Delgado, 2001: 56).

Zerlina

No es la campesina victimizada tradicional en producciones románticas, sino que coquetea con Don Giovanni mientras un invitado lo graba con una videocámara (Delgado, 2001: 56).

Massetto

Lleva una estética pretenciosa que da muestras de ostentación con ausencia de buen gusto, lo que se corrobora cuando van al bar y la gente se divierte bebiendo y disfrazándose (Delgado, 2001: 56).

Tabla 1. Comparación entre el libreto de Da Ponte y la versión de Bieito

Libreto de Lorenzo da Ponte (Pahlen, 1993)	Versión de Bieito ¹
Primer Acto	
Escena Primera	
<p>Jardín, noche. Leporello, envuelto en una capa, se pasea ante la casa de Donna Anna. Después, Don Giovanni y Donna Anna y, por último, el Commendatore.</p> <p>El Commendatore acude a los gritos de su hija con espada y antorcha. Don Giovanni lo hiere y muere.</p>	<p>De noche. Leporello conduce un Mercedes hasta la Villa Olímpica. Sale del coche, arroja unas banderas del Real Madrid y besa el escudo del Barça del chándal. Mientras, Don Giovanni mantiene relaciones sexuales con Donna Anna en el asiento trasero. Al salir del coche, anuda un preservativo y lo arroja. Leporello le ofrece una lata de cerveza. Donna Anna, lejos de huir, se acerca seductora a Don Giovanni.</p> <p>Llega el Commendatore con un bate de béisbol y rompe la luna trasera del coche mientras su hija sale corriendo. Don Giovanni lo apuñala.</p>

¹ *Mozart. Don Giovanni*. Bertrand de Billy. Calixto Bieito (2006). Gran Teatre del Liceu. DVD. Opus Arte, OA 0921 D.

Libreto de Lorenzo da Ponte (Pahlen, 1993)	Versión de Bieito ¹
Escena Segunda	
Huida de Don Giovanni y discusión con Leporello.	Don Giovanni roba el dinero de la billetera del Commendatore antes de marcharse del lugar.
Escena Tercera	
Don Ottavio, Donna Anna y criados con antorchas acuden a socorrer al Commendatore, que está muerto. Los criados se llevan el cadáver. Don Ottavio jura a Donna Anna vengar su sangre.	Solo llegan Donna Anna y Don Ottavio, que encuentran muerto al Commendatore. Donna Anna se desmaya y Don Ottavio le da a beber de una botella del maletero. No hay criados, es Don Ottavio quien mete el cuerpo en el maletero y se marchan.
Escena Cuarta	
Noche, una calle. Leporello recrimina a Don Giovanni la vida que lleva. Perciben el olor de una mujer.	No hay variación.
Escena Quinta	
Don Giovanni oye lamentarse a una mujer que ha sido abandonada. Al acercarse ve que es Donna Elvira, que lleva maletas y ha viajado desde Burgos para reprochárselo.	Donna Elvira aparece con una sudadera con capucha y bolsas de la compra. Cuando se acerca Don Giovanni saca una pistola de una bolsa. Este logra quitársela y se marcha. Leporello canta un aria y Donna Elvira se pone a comer de una bolsa de patatas fritas. Él saca otra lata de cerveza.
Escena Sexta	
Donna Elvira, que se ha quedado sola, jura venganza contra Don Giovanni.	Es un breve recitativo que suele ser omitido (Pahlen, 1993: 54), como sucede en esta versión.

Libreto de Lorenzo da Ponte (Pahlen, 1993)	Versión de Bieito ¹
Escena Séptima	
<p>Zerlina, Masetto y un coro de campesinos de ambos sexos cantan, tocan instrumentos y bailan. Es la fiesta de bodas de Zerlina con Masetto.</p>	<p>Un grupo de jóvenes vestidos elegantemente acompañan a una pareja que va a casarse. Llevan una pancarta con el texto «Masetto and Zerlina Forever» y bailan el «Aserejé». Uno de los invitados lleva una cámara de vídeo y acaba besándose con otro invitado. Leporello está bajo una tela con tres mujeres.</p>
Escena Octava	
<p>Don Giovanni ordena a Leporello que se lleve a Masetto y a los campesinos a su palacio mientras él se queda con Zerlina.</p>	<p>Todos los invitados a la boda se marchan con Leporello.</p>
Escena Novena	
<p>Don Giovanni dice a Zerlina que no se case con Masetto porque no ha nacido para ser campesina y le promete matrimonio en su palacio.</p>	<p>Don Giovanni le ofrece la pistola a Zerlina como muestra de confianza. Ella se la devuelve. Don Giovanni le quita una parte del vestido de novia y se van juntos.</p>
Escena Décima	
<p>Llega Donna Elvira y se lleva a Zerlina de las manos de Don Giovanni.</p>	<p>Donna Elvira pega con las bolsas a Don Giovanni.</p>
Escena Undécima	
<p>Don Giovanni se cruza con Donna Anna y Don Ottavio. Ella le pide ayuda.</p>	<p>No hay variación.</p>

Libreto de Lorenzo da Ponte (Pahlen, 1993)	Versión de Bieito ¹
Escena Duodécima	
<p>Regresa Donna Elvira y advierte a Donna Anna de las intenciones de Don Giovanni. Este les dice que está loca. Don Giovanni se marcha con Donna Elvira y dice a Donna Anna que la espera en su casa.</p>	<p>Cuando Donna Anna escucha la invitación de Don Giovanni le hace una peineta.</p>
Escena Decimotercera	
<p>Donna Anna informa a Don Ottavio de que Don Giovanni es el asesino de su padre y que, estando en su aposento, entró con una capa y le confundió con él. Logró liberarse y salió tras él con su padre, al que asesinó.</p>	<p>Donna Anna saca un cuchillo de grandes dimensiones de su bolso y se lo da a Don Ottavio pidiéndole venganza.</p>
Escena Decimocuarta	
<p>Don Ottavio jura hacer todo lo posible para descubrir la verdad.</p>	<p>Don Ottavio se guarda el cuchillo en el bolsillo interior de la chaqueta.</p>
Escena Decimoquinta	
<p>Leporello informa a Don Giovanni de cómo entretuvo a Masetto y al resto de los campesinos, hasta que llegó Zerlina con Donna Elvira, a la que sacó a la calle.</p>	<p>Ambos siguen con latas de cerveza, Leporello orina contra una farola. Don Giovanni mete dinero en la boca a Leporello para que invite a todo el mundo.</p>
Escena Decimosexta	
<p>Un jardín con dos puertas cerradas con llave por fuera, dos nichos en el muro. Masetto y Zerlina discuten hasta que oyen acercarse a Don Giovanni. Masetto se esconde en un nicho para poder escuchar qué ocurrió entre ellos antes.</p>	<p>Un local nocturno con una larga barra y una mesa de billar. Masetto se esconde detrás de la barra.</p>

Libreto de Lorenzo da Ponte (Pahlen, 1993)	Versión de Bieito ¹
Escena Decimoséptima	
Entra Don Giovanni con sus sirvientes y los campesinos, animándolos a pasarlo bien.	Don Giovanni entra montado en una silla de ruedas con todos los invitados de la boda con diversos disfraces.
Escena Decimioctava	
Zerlina trata de esconderse, pero la ve Don Giovanni y la agarra. A continuación, descubre a Masetto y los anima a ir a bailar.	Los tres bailan mientras los invitados se van retirando y el invitado de la cámara sigue grabando.
Escena Decimonovena	
Don Ottavio, Donna Anna y Donna Elvira se acercan enmascarados al castillo. Don Giovanni los invita a entrar.	Don Ottavio, Donna Anna y Donna Elvira llegan al bar, que está vacío, y se ponen algunos de los disfraces que quedaban de la fiesta.
Escena Vigésima	
Salón en la casa de Don Giovanni, iluminado y preparado para un gran baile. Don Giovanni intenta llevarse a Zerlina, Leporello pretende bailar con Masetto, Zerlina pide ayuda, se quitan las máscaras y Don Giovanni trata de culpar a Leporello. Don Ottavio saca una pistola.	Sobre la mesa de billar preparan una mezcla de bebidas en un gran recipiente. Todos bailan y beben. Don Giovanni trata de violar a Zerlina tras la barra del bar mientras Leporello los tapa. Todos se quitan los disfraces, Don Giovanni saca una pistola y apunta a Leporello.

Libreto de Lorenzo da Ponte (Pahlen, 1993)	Versión de Bieito ¹
Segundo Acto	
Escena Primera	
<p>Una calle a punto de anochecer. Leporello dice a Don Giovanni que quiere marcharse porque casi lo mata. Este lo acaba convenciendo y le dice que se intercambien capa y sombrero para tratar de seducir a la criada de Donna Elvira.</p>	<p>Leporello y Don Giovanni siguen en el bar y juegan al billar.</p>
Escena Segunda	
<p>Se va haciendo de noche. Donna Elvira está en la ventana de la casa. Se acercan Don Giovanni y Leporello, la convencen para que baje y se marche con Leporello haciéndole creer que es Don Giovanni.</p>	<p>Donna Elvira está sobre la barra del bar sirviéndose una copa y Don Giovanni le canta desde el suelo mientras se intercambia la ropa con Leporello.</p>
Escena Tercera	
<p>Don Giovanni los asusta para que se marchen y canta bajo la ventana de la criada.</p>	<p>Don Giovanni logra que Leporello se marche con Donna Elvira. Descuelga el teléfono y comienza a cantar su <i>canzonetta</i>, aunque pronto cuelga y lanza el teléfono.</p>
Escena Cuarta	
<p>Se acercan Masetto y los criados buscando a Don Giovanni para matarlo. Este, haciéndose pasar por Leporello, los envía en dos direcciones opuestas y se lleva a Masetto.</p>	<p>Bieito omite la parte inicial. Solo llega Masetto con una mujer enmascarada. Don Giovanni agradece a Masetto y se marcha del bar con la mujer.</p>

Libreto de Lorenzo da Ponte (Pahlen, 1993)	Versión de Bieito ¹
Escena Quinta	
<p>Una vez solos, Don Giovanni pregunta a Masetto qué armas tiene, este se las muestra y Don Giovanni se las quita, pegándole con el revés de la espada.</p>	<p>No incluida.</p>
Escena Sexta	
<p>Zerlina oye los lamentos de Masetto y acude a su encuentro. Le dice que tiene un remedio para sus dolores y le lleva la mano al corazón. Después se marchan juntos.</p>	<p>Zerlina llega al bar donde está herido Masetto e intenta practicarle sexo oral, pero él la aparta y se va solo. Ella lanza una mesa furiosa.</p>
Escena Séptima	
<p>Atrio oscuro, con tres puertas, en casa de Donna Anna. Leporello ve acercarse luces de antorchas y pide a Donna Elvira quedarse allí mientras se aleja. Llegan Donna Anna y Don Ottavio de luto. Leporello sale por la puerta equivocada y se encuentra con Masetto y Zerlina.</p>	<p>Leporello se arrastra por el suelo del bar bajo una tela, mientras acuden los demás, Masetto juega al billar. Se encienden las luces y descubren a Leporello. Donna Anna le quema el pecho con un cigarrillo y Don Ottavio vuelca sobre él un cubo de basura.</p>
Escena Octava	
<p>Don Ottavio intenta matar a Leporello quien, para evitarlo, descubre su identidad. Donna Anna sale con los sirvientes.</p>	<p>No hay sirvientes.</p>
Escena Novena	
<p>Todos quieren castigar a Leporello, que consigue escapar.</p>	<p>Leporello no escapa, queda en el bar dentro de un cubo de basura.</p>

Libreto de Lorenzo da Ponte (Pahlen, 1993)	Versión de Bieito ¹
Escena Décima	
<p>Don Ottavio les indica que se queden en la casa, porque va a alertar a los oficiales, y que consuelen a Donna Anna porque él va a vengarla.</p>	<p>Están en el bar.</p>
Escenas 10a, 10b, 10c Y 10d	
<p>Fueron compuestas para la versión «vienesas» (Kunze, 1990: 371) y en muchas representaciones son omitidas, como en este caso.</p>	
Escena Undécima	
<p>Don Giovanni se esconde en un cementerio rodeado por un muro y con varias estatuas ecuestres, entre ellas la del Commendatore. Llega Leporello y se intercambian la ropa. La estatua del Commendatore les habla y Don Giovanni dice a Leporello que le invite a cenar, después, se van del cementerio.</p>	<p>No hay cementerio. Don Giovanni llega al bar donde está Leporello, toman drogas y beben juntos. Se oye la voz del Commendatore y Don Giovanni habla a una botella de alcohol.</p>
Escena Duodécima	
<p>Diálogo entre Don Ottavio y Donna Anna en un oscuro aposento de la casa de ella.</p>	<p>Don Ottavio y Donna Anna llegan en el coche al bar.</p>
Escena Decimotercera	
<p>En casa de Don Giovanni con una mesa preparada. Hay algunos músicos y sirvientes, Leporello sirve el vino en la copa y luego come escondido.</p>	<p>Don Giovanni está en el sofá, coloca unas muñecas hawaianas que bailan ante él, no hay sirvientes. Mientras, Leporello prepara la comida y lleva a Don Giovanni un brik de vino. Don Giovanni orina sobre el sofá mientras suena el tema de Cherubino de <i>Las Bodas de Figaro</i>, imitando las fuentes en las que el agua sale de un querubín orinando.</p>

Libreto de Lorenzo da Ponte (Pahlen, 1993)	Versión de Bieito ¹
Escena Decimocuarta	
<p>Entra Donna Elvira y pide a Don Giovanni que cambie de vida. Llaman a la puerta, pero Leporello no quiere abrir porque dice que es el Commendatore. Donna Elvira sale y vuelve a entrar corriendo de un lado a otro. Don Giovanni coge una vela y la espada y va a abrir.</p>	<p>Donna Elvira sale, pero no vuelve a entrar. Don Giovanni sigue bebiendo y tomando drogas. Abre el maletero del coche y ve salir al Commendatore.</p>
Escena Decimoquinta	
<p>El Commendatore dice a Don Giovanni que ha llegado a cumplir su invitación, pero le pide que cambie de vida y Don Giovanni se niega. Brota fuego de distintos lugares y el Commendatore desaparece. Aparecen varias furias y se hunden con él.</p>	<p>Leporello escondido hace una cruz al Commendatore con dos chorizos de la cocina y se pone unos ajos sobre la cabeza. Don Giovanni clava un cuchillo al Commendatore que cae dentro del maletero. Don Giovanni cae al suelo y Leporello lo aparta a un lado de la cocina.</p>
Última Escena	
<p>Llegan todos con los oficiales de justicia a buscar a Don Giovanni, pero Leporello les explica lo sucedido. Donna Anna pide un año más a Don Ottavio antes de casarse, Donna Elvira decide irse a un convento, Masetto y Zerlina se van a casa a cenar y Leporello se va a la hostería a buscar un amo mejor.</p>	<p>No hay oficiales de justicia, solo los personajes principales. Cogen a Don Giovanni y lo atan a una silla, después van pasando todos ante él y le clavan el cuchillo uno tras otro.</p>

3.2. Repercusión

Como señala Morgades (27 de noviembre de 2002), el estreno mundial del montaje, coproducción de la English National Opera de Londres junto al Liceo y la Ópera Estatal de Hannover, tuvo lugar el 31 de mayo de 2001 en Londres,

provocando un gran revuelo. En Alemania, se representó por primera vez en enero de 2002 y un espectador interpuso una denuncia tras su representación en Hannover (EFE, 26 de febrero de 2002). Cuando llegó a Barcelona el 30 de noviembre de 2002, prosigue Morgades, decidieron dejarla fuera del abono de temporada para que solo asistieran los interesados, tras las consecuencias del estreno en 2000 de la versión de Bieito de *Un ballo in maschera*. Cester (2002: 23) añade que en el Liceu ofreció diez funciones con dos repartos distintos, advirtiendo en el programa general de la temporada de que planteaba imágenes que podían «ofender la sensibilidad de algunos espectadores».

Respecto al recibimiento del estreno en Barcelona, Morgades (1 de diciembre de 2002) señala que los aplausos que recibieron cantantes, orquesta y director musical se volvieron abucheos cuando salió Bieito, por lo que este se marchó del escenario, siguiéndole los cantantes cuando les iban a entregar las flores. Esto provocó que cesaran aplausos y abucheos, hasta que se encendieron las luces y empezó a vaciarse la sala, siendo, en palabras de Morgades, «uno de los finales operísticos del Liceo más insólitos».

Para Loomis (4 de febrero de 2008), Bieito es un director que a los amantes de la ópera tradicional les encanta odiar y menciona cómo un crítico se refirió a su producción de *Don Giovanni* como un «festival de felaciones alimentado con cocaína».

3.3. *Análisis*

Como señala Higgins (4 de octubre de 2004), para el director de orquesta David Parry la producción de Bieito es un examen muy serio de la obra que presenta los temas de manera muy directa, por lo que entiende que moleste a ciertas personas que prefieren correr un velo sobre los asuntos profundos que se tratan.

En opinión de Delgado (2001: 54), la producción de Bieito debe mucho a la producción que hizo Peter Sellars a finales de los 80, en la que *Don Giovanni* también era un traficante de drogas que suministraba asiduamente a Leporello. Respecto a la influencia del cine, Delgado señala cómo el propio Bieito ha establecido paralelismos con *El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia, aunque pueden encontrarse más. Así, el tono de violencia empleado muestra su deuda con *La naranja mecánica* (1971) de Kubrick, el escenario minimalista evoca el nihilismo urbano de *West Side Story* (1961) y la irrealidad de *Golpe al corazón* (1982) de Coppola.

Cester (2002: 22), por su parte, señala influencia de Tarantino cuando el Commendatore aparece del maletero del coche en el último acto todo ensangrentado y explica cómo Bieito preparó a los cantantes durante las ocho semanas de ensayos haciéndoles ver películas como *Jamón, jamón* (1992) de Bigas Luna o *El*

día de la bestia (1995) de Álex de la Iglesia, como forma de ayudar en el proceso de mentalización. Por último, Billington (30 de mayo de 2001) señala referencias al cine de Almodóvar, Kubrick, Buñuel e Iglesias, al describir el nihilismo hedonista que busca evocar Bieito, quien ve la ópera como un estudio de una sociedad secularizada y autodestructiva más que un cuento de moralidad sagrada, haciendo reverencia al cine de Buñuel.

Respecto al tratamiento del sexo, según Delgado (2001: 56) es el elemento que mueve a todos los personajes a lograr sus ambiciones o caprichos, de manera que todos aparecen corrompidos por los mismos vicios que reprochan a Don Giovanni. Según Wright (2004: 319 y 324), cuando Don Giovanni ve un vídeo casero de la boda mientras come cereales, las muñecas Barbie hawaianas dispersas por su piso de soltero representan las numerosas mujeres que seduce por lo que, en su opinión, Barbie representa una parodia del maniquí de escaparate, que vincularía las conquistas de Don Giovanni con las compras.

En opinión de Higgins (29 de septiembre de 2004), Don Giovanni es ambivalente en relación al sexo, la muerte y la violencia, por lo que, cuando canta su serenata por teléfono y no bajo ninguna ventana, está reflejando la soledad del sexo anónimo. En su opinión, Bieito también saca a relucir el desorden sexual en el que están inmersos Donna Anna y Ottavio, así como la ternura y la violencia de la relación entre Zerlina y Masetto.

3.4. *Equilibrio entre Regietheater y Werktreue*

Cuando se estrenó la versión de Bieito en Barcelona, el director de orquesta encargado de la misma, Bertrand de Billy, afirmó que consideraba acertada la propuesta de Bieito, por lo que buscó contribuir al planteamiento tratando de llevar la obra musicalmente al límite (Morgades, 27 de noviembre de 2002). A pesar de ello, como señaló Herrscher (Zubieta Tabernero, 2018: 62), los procedimientos narrativos y expresivos de Bieito no eran esperables para la mayoría del público, entre otras razones por presentar a Leporello como un hincha del Barça y a Donna Anna persiguiendo insaciable a Don Giovanni.

Respecto a la presencia de *Regietheater*, según Mac Donald (2007), cuando se saca una ópera de su contexto histórico se cierra una ventana al pasado, puesto que las suposiciones de nobleza, virtud, deberes de gobernantes y súbditos y de padres e hijos están muy alejadas de la experiencia moderna. De esta manera, si no se toman en serio esos valores, las tramas se hacen incomprensibles e impiden comprender cómo eran las costumbres de aquella época. En su opinión, si se trae *Don Giovanni* a un escenario contemporáneo, donde la castidad prematrimonial no está vigente y se hace a la campesina Zerlina y a las nobles Donna Anna y Donna Elvira agresivamente promiscuas, los gritos de desesperación de Zerlina

se vuelven absurdos, al igual que la respuesta de los nobles «Soccorriamo l'innocente» y las advertencias del trío vengador a Don Giovanni de que le espera un castigo no tienen sentido. En este sentido, según Sans Rivière (2003: 38), en 2002 Bieito se había convertido en el «más vanguardista y transgresor director de escena español», por lo que su filosofía se acentuó todavía más en su *Don Giovanni*, en el que la transformación del protagonista en un «personaje amoral, violento y adicto al sexo, las drogas y el alcohol» está presente en todos los personajes. En su opinión, se rompe el equilibrio que Mozart y Da Ponte sí lograron con el clásico de la literatura universal, a diferencia del «drama transgresor» de Bieito.

En ese sentido, Bieito hace guiños al cine de Scorsese, Kubrick o Tarantino, pero sin ninguna referencia a Mozart o a Da Ponte, porque lo que se oye del libreto no coincide con lo que se ve en escena. Un ejemplo de ello aparece al comienzo de la ópera, cuando Donna Anna sale del coche pidiendo auxilio mientras va detrás de Don Giovanni en plan «calentorra ninfómana pidiendo más de su dotado amante» (J.R., 2003: 104). Otro ejemplo aparece cuando Don Giovanni canta su *canzonetta* por teléfono puesto que, según Cester (2002: 22), el montaje de Bieito muestra la soledad del hombre contemporáneo, siendo más una llamada angustiada que un canto de seducción. Según Mac Donald (2007), Bieito convierte la escena en «otro episodio deprimente del nihilismo del mundo moderno», puesto que Don Giovanni está sentado solo en un bar vacío con los restos de una gran fiesta, mostrando una apatía que no se corresponde con la intención de volver a sus conquistas que expresa el libreto de Da Ponte.

Sin embargo, hay otros planteamientos actualizadores que pueden considerarse más acertados, como cuando el Commendatore aparece del maletero del coche lleno de sangre con el objetivo de provocar terror. Como señaló el propio Bieito, con una estatua hasta su hijo de un año se reiría porque no se lo iba a creer (Wright, 2004: 325), de manera que «convierte el cuadro de la estatua en una especie de 'trip' pastillero», en el que se escogió la versión de Praga y no se interpretó «Mi Tradi» de Donna Elvira ni «Dalla sua Pace» del tenor (J. R., 2003: 104). En ese sentido, Billington (30 de mayo de 2001) califica la aparición del Commendatore como una visión inducida por las drogas, puesto que coincide en que nadie se creería la idea de una estatua llevando a gente al infierno, y cita al director Joseph Swenson, quien defiende que es la primera vez que se comprende la música al final.

Finalmente, desde el punto de vista de los estudios de género, en la escena decimosexta del primer acto, según Allanbrook (2000: 62-63) se muestra una relación de agresiones y reconciliaciones. En su opinión, la complacencia de Zerlina hacia el abuso masculino solo puede resultar doloroso para una audiencia moderna, por lo que el modo masoquista en que se presenta a sí misma sería inaceptable si se mostrara de otra forma.

4. CONCLUSIONES

Tras haber recogido diversas opiniones respecto a la propuesta de Bieito, y con la perspectiva del tiempo transcurrido desde su estreno, podemos concluir este comentario reflexionando sobre diferentes aspectos. En primer lugar, el hecho de que la partitura ofrezca una serie de elementos que no cambian, aun cuando se habla de la versión «praguense» y la versión «vienesas», no impide que la acción dramática y el escenario sí tengan esa posibilidad, por lo que deben lograr transmitir lo que la música no puede.

En segundo lugar, esta adaptación de la escenografía y la dramaturgia, para situar la acción en otro contexto, obliga a realizar ciertos cambios que, en ocasiones, no permiten mantener la fidelidad al libreto. En ese sentido, encontramos cómo no aparecen criados ni oficiales de justicia, por lo que se omiten sus intervenciones, y cómo se cambia el cementerio por un bar, cambiando la estatua que cobra vida por una visión alucinatoria.

Por otro lado, también se realizan añadidos que tienen una doble función, puesto que unas veces ayudan a contextualizar la historia y otras hacen un guiño al espectador. En el primer sentido, encontramos que Don Giovanni roba el dinero de la billetera del Commendatore y que Donna Anna hace una peineta a Don Giovanni por su proposición. En el segundo caso, las invitadas bailan el «Aserejé» en la boda; Don Giovanni imita a un querubín de una fuente orinando mientras suena el aria de Querubino de *Las bodas de Fígaro*, y Leporello hace una cruz a la visión del Commendatore con unos chorizos, cubriéndose la cabeza con una ristra de ajos. Asimismo, también hay que comentar cómo logra incorporar elementos del libreto original en un contexto contemporáneo en el que, a priori, no parecería sencillo. En ese sentido, vemos cómo logra mantener los disfraces que menciona Da Ponte para acceder al castillo, incorporándolos en una fiesta de disfraces en un bar.

A pesar de todo, a la hora de realizar una interpretación de una puesta en escena de este tipo, en ocasiones surge que el público o los críticos encuentran similitudes o referencias que ni el propio director escénico se había planteado. Un ejemplo lo encontramos en Cester (2022: 22) cuando reflexiona sobre si el Commendatore es el padre de Donna Anna, su novio o un proxeneta, lo que da muestra de la riqueza que ofrecen este tipo de producciones de *Regietheater*, que logran un interés hacia obras de épocas pasadas por parte de un público no habitual.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allanbrook, W. J. (2000). Zerlina's «Batti, batti»: a case study? En M. A. Smart (Ed.), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera* (pp. 62-66). Princeton University Press.

- Delgado, M. M. (2001). Calixto Bieito's *Don Giovanni* outrages the British Critics. *Western European Stages*, 13(3), 53-58.
- Delgado, M. M. (2004). Calixto Bieito (1963-). En S. Mitter, & M. Shevtsova (Eds.), *Fifty Key Theatre Directors* (pp. 262-266). Routledge.
- Delgado, M. M. (2006). Journeys of Cultural Transference: Calixto Bieito's Multilingual Shakespeares. *The Modern Language Review*, 101(1), 106-150.
- Encabo Fernández, E. (2006). El reto de la relectura operística: versiones y subversiones en la obra de Calixto Bieito. *Revista de Musicología*, 29(1), 59-74.
- Fischer, B. D. (Ed.). (2002). *Don Giovanni. Opera Classics Library Series*. Opera Journeys Publishing.
- Gómez Sánchez, B. (2018). *La poética de la puesta en escena: Calixto Bieito*. Fundamentos.
- Gómez Sánchez, B., & Del Hoyo Ventura, M. (2017). Calixto Bieito. La transgresión como lectura del mundo contemporáneo. En M. del Hoyo Ventura (Ed.), *La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras* (pp. 65-82). Tragacanto.
- Kunze, S. (1990). *Las óperas de Mozart*. Alianza Editorial.
- Levin, D. J. (2007). *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. University of Chicago Press.
- Meyer-Dinkgräfe, D. (2015). *Werktreue and Regieoper*. En F. Schopf (Ed.), *Music on Stage* (pp. 8-27). Cambridge Scholars Publishing.
- Müller, U. (2014). Regietheater/Director's Theater. En H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.026>.
- Ojeda, D. (2019). Recensión de: Hoyo, Ventura del (2017). *La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras*. Granada: Editorial Tragacanto. *Acotaciones*, 42, 315-317.
- Pahlen, K. (1993). *Don Giovanni. Libreto, presentación y comentario*. Javier Vergara Editor.
- Pradier Sebastián, A. (2018). Pensamiento trágico y traiciones escénicas. En J. B. Riera, J. J. González Martínez, & M. Sanz Jiménez (Eds.), *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena* (pp. 227-249). Fundación Universitaria Española.
- Risi, C. (2019). Opera in Performance: «Regietheater» and the Performative Turn. *The Opera Quarterly*, 35(1-2), 7-19.
- Rothe, A. K. (2019). Regieoper [Regietheater]. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000315418>.
- Sheil, Á. (2012). The Opera Director's Voice: DVD 'Extras' and the Question of Authority. En H. J. Pérez (Ed.), *Opera and video: technology and spectatorship* (pp. 129-154). Peter Lang.
- Wright, S. (2004). Consuming Passions: The Aesthetics of Cultural Consumption in Calixto Bieito's *Don Giovanni* (2001). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5, 317-339.
- Zubieta Tabernero, M. (2018). Calixto Bieito y los clásicos: coherencia y evolución de un director de escena. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 21(1), 47-93.

6. OTRAS FUENTES

- Bieito, C. (5 de diciembre de 2003). La violencia como representación. *El Cultural de Prensa Europea del Siglo XXI*. <https://bit.ly/3P8C7mJ>
- Billington, M. (30 de mayo de 2001). Sex, booze, drugs and Mozart. *The Guardian*. <https://bit.ly/3bTHsjB>
- Cester, X. (2002). Reportaje. *Don Giovanni* en Barcelona. *Ópera Actual*, año 11 (55), 20-24.
- Díaz, C. (2008). Maneras de vivir con Calixto Bieito. *Almiar*, 38. <https://bit.ly/3albigB>
- EFE. (26 de febrero de 2002). Denuncian en Alemania el montaje que ha hecho Calixto Bieito de una ópera por mostrar «sexo explícito». *El Mundo*. <https://bit.ly/3P6EQxa>
- Higgins, C. (29 de septiembre de 2004). ENO retests market with Bieito's dirty Don. *The Guardian*. <https://bit.ly/3uuCq3m>
- Higgins, C. (4 de octubre de 2004). The rape of Mozart. *The Guardian*. <https://bit.ly/3yKIV4O>
- J.R. (2003). *Don Giovanni* made in Bieito. *Ritmo*, año 74 (750), 104.
- Klonovsky, M. (2009). *Herunter, Herunter*. <https://bit.ly/3Pbcj9H>
- Loomis, G. (4 de febrero de 2008). Behind the violence of Bieito's *Flying Dutchman*. *The New York Times*. <https://nyti.ms/3nRt9i5>
- Mac Donald, H. (2007). The Abduction of Opera. Can the Met stand firm against the trashy productions of trendy nihilists? *City Journal*. <https://bit.ly/3OQT3P4>
- Morgades, L. (27 de noviembre de 2002). Bieito coloca a su *Don Giovanni* en la vorágine de una mala noche. *El País*. <https://bit.ly/3bZz0za>
- Morgades, L. (1 de diciembre de 2002). Aplausos y bronca para Bieito en el estreno de su *Don Giovanni*. *El País*. <https://bit.ly/3bLgLgS>
- Morgades, L. (24 de diciembre de 2005). No estoy dispuesto a hacer ópera a cualquier precio. *El País*. <https://bit.ly/3bXdR94>
- Sáez, S. (1 de diciembre de 2002). La violenta versión de *Don Giovanni* de Calixto Bieito llega al Liceo. *El País*. <https://bit.ly/3ORbHGB>
- Sáez, S. (29 de septiembre de 2004). El polémico regreso del violento *Don Giovanni* de Calixto Bieito a Londres. *El País*. <https://bit.ly/3nIHsWj>
- Sans Rivière, F. (2003). Crítica nacional. Barcelona, Gran Teatre del Liceu. Mozart. *Don Giovanni*. *Ópera Actual*, 57, 38.
- Tejero Martín, M. (1 de abril de 2014). Calixto Bieito: «La crudeza está en la realidad diaria que nos rodea». *La Vanguardia*. <https://bit.ly/3bX3IZL>