



TEATRO REAL
CERCA DE TI

ÓPERA

AQUILES EN ESCIROS

FRANCESCO CORSELLI

17 FEB - 25 FEB

PATROCINA



Consejo
del Teatro Real



FUNDACIÓN AMIGOS
DEL TEATRO REAL

TEMPORADA

22/23

AQUILES EN ESCIROS
AQUILLE IN SCIRO

- Páginas 3 - 4 Ficha artística
- Páginas 5 - 6 Argumento, por Álvaro Torrente
- Páginas 7 - 8 *Abandonar el gineceo*, por Joan Matabosch
- Páginas 9 - 11 Mariame Clément: *La ópera inventó lo queer*.
Entrevista a la directora de escena, por Joan Matabosch
- Páginas 12 - 13 *Achille in Retiro*, ópera seria «*Ma non tanto*», por Álvaro Torrente, editor de la partitura
- Páginas 14 - 18 Biografías del equipo artístico

**Contenidos extraídos del programa de mano de la ópera*

ACHILLE IN SCIRO

AQUILES EN ESCIROS

Francesco Corselli (1705-1778)

Ópera dramática en tres actos

Libreto de **Pietro Metastasio** (1698-1782)

Estrenada en el Real Coliseo del Buen Retiro de Madrid el 8 de diciembre de 1744.

Obra recuperada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con el Theater an der Wien.

EQUIPO ARTÍSTICO

Dirección musical y clave

Ivor Bolton

Directora de escena

Mariame Clément

Escenógrafa y figurinista

Julia Hansen

Coreógrafo

Mathieu Guilhaumon

Iluminador

Ulrik Gad

Director del coro

Andrés Máspero

Asistente del director musical y clave

Roderick Shaw

Asistente del director musical

Alberto Cubero

Organista

Bernard Robertson

Asistente de la directora de escena

Julia Burbach

Ayudante de la directora de escena

Paula Paz

Constanza Meza-Lopehandia

Asistente de la figurinista

Bernard Robertson y Mark Lawson

Maestros repetidores

Cesare Scarton

Supervisor de dicción italiana

Daniel Burki

Afinador y regidor de la orquesta

REPARTO

Licomedes (bajo)

Mirco Palazzi

Ulises (contratenor)

Tim Mead

Deidamia (soprano)

Francesca Aspromonte

Teagene (soprano)

Sabina Puertolas

Achile / Pirra (contratenor)

Franco Fagioli

Arcade (tenor)

Krystian Adam

Nearco (tenor) **Juan Sancho**
La novia (actriz) **Katia Klein**

Orquesta Barroca de Sevilla
Coro Titular del Teatro Real

ACTORES

La infanta **Katia Klein**
Delfín de Francia **Nick Grau**
La reina **Begoña Ayala**
El rey **Agustín Ustarroz**
Lacayos **José Cameán, Diego Landaluce**

EDICIÓN MUSICAL

Edición crítica de **Álvaro Torrente** publicada por el ICCMU

Editores asociados: **Ana Llorens** y **Alberto Cubero** (partitura)

y **Nicola Usula** (libreto)

Revisión de la partitura: **Roderick Shaw**

La recuperación y edición en soporte digital de la partitura de *Aquiles en Esciros* se ha realizado gracias a tres proyectos de investigación liderados por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la Universidad Complutense de Madrid: DIDONE, financiado por una ERC Advanced Grant nº 788986 del European Research Council; MadMusic-CM, H2019-HUM-5731, financiado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo; y DEePMusic, TED2021-131738B-100, financiado por MCIN AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR.

DURACIÓN APROXIMADA

3 horas y 5 minutos

Parte I: 1 hora y 35 minutos

Pausa de 25 minutos (a medio del acto II)

Parte II: 1 hora y 05 minutos

FECHAS

17, 19, 21, 23, 25 de febrero de 2023

19.30 horas. Domingos, 18:00 horas

Las funciones de *Aquiles en Esciros* están patrocinadas por el Consejo del Teatro Real y por la Fundación Amigos del Teatro Real

ARGUMENTO

Álvaro Torrente

Tetis conoce por un oráculo que los griegos no podrán conquistar Troya sin la participación de su hijo Achille [Aquiles], pero que este morirá en el campo de batalla. Para intentar eludir su trágico destino, decide ocultarle en la corte del rey Licomedes [Licomedes], en la isla de Esciros, vestido de doncella, bajo el nombre de Pirra y mezclada con otras mujeres entre las que se halla Deidamia [Deidamía], hija del monarca. Los jóvenes se enamoran perdidamente.

ACTO I

Templo de Baco (escenas I-VI): Aquiles (travestido como Pirra) y Deidamía participan en los rituales en honor a Baco mientras se acercan a la isla unas naves desde donde suena música militar. Deidamía quiere huir, atemorizada, pero Aquiles se siente atraído por el fragor bélico, hasta que su amada le reprocha airadamente que prefiera la guerra a su amor. Entre los navegantes se encuentra Ulises [Ulises], que llega a la isla con la misión secreta de encontrar a Aquiles para llevarle a Troya, y enseguida intuye la farsa. Nearco, tutor de Aquiles, informa a la joven pareja que el Rey quiere presentarles al prometido de Deidamía, el príncipe Teagene, provocando los celos de Aquiles.

Apartamentos de Deidamía (escenas VII-XII): Deidamía discute con su padre y rechaza el compromiso matrimonial. Aquiles reprocha a su amada que no le haya informado de ello y ella le promete fidelidad a cambio de que Aquiles se mantenga oculto en su disfraz de Pirra. De repente aparece el astuto Ulises, que cree reconocer en la fingida amiga de la princesa un parecido con Peleo (padre de Aquiles).

Sala de recreo en el palacio de Licomedes (escenas XIII-XV): Licomedes presenta a los prometidos y Teagene corteja gentilmente a Deidamía, provocando los celos de Aquiles, que permanecía oculto. Licomedes explica con ironía al príncipe que Aquiles –que él cree que es Pirra– es su verdadero rival, revelando el profundo afecto entre las dos supuestas amigas y provocando el sonrojo de su hija, que él cree fruto de la modestia y la humildad filial. Los prometidos se quedan solos con Aquiles oculto, y Deidamía vuelve a rechazar las palabras de amor de Teagene. Cuando ella parte el príncipe intenta seguirla, pero Aquiles lo impide con fiereza, lo que provoca la repentina fascinación de Teagene por quien él cree ser una doncella.

ACTO II

Galería adornada con estatuas de los trabajos de Hércules (escenas I-VI): Ulises encela a Aquiles con engaño y artificio. Este escucha con disimulo la retórica de Ulises, que elogia las cualidades heroicas de Hércules, probando así la frustración del héroe disfrazado. Licomedes les da la bienvenida y les promete aportar naves y guerreros para Troya. Después pide a Aquiles que interceda para que su hija acepte el matrimonio, lo que provoca de nuevo la cólera del Pélida, que Nearco interrumpe oportunamente. Aquiles confiesa a su tutor que ya no puede seguir vestido de mujer y él finge apoyarle, insistiendo en que el dolor de su amada no es relevante, lo que finalmente calma su reacción.

Gran sala iluminada (escenas VII-XII): Para celebrar la llegada de los griegos, Licomedes pide a Aquiles que cante para los invitados, quien acepta con disgusto y canta dulcemente acompañándose con la cítara. Los criados traen los regalos de Ulises, aprovechados por este para continuar con su seducción simulada del joven incauto. Los presentes incluyen joyas, ropajes y objetos lujosos –que cautivan la atención de las damas– además de armas y una brillante armadura que enseguida fascinan a Aquiles. De repente suena un toque de alarma como si atacaran la isla, en realidad parte de la farsa encargada por Ulises a su confidente, Arcade. Todos abandonan repentinamente la sala excepto Aquiles, además de Ulises y Arcade que permanecen ocultos. Excitado por la fanfarria, Aquiles arroja la cítara, coge la espada y el escudo y se dirige a defender la isla, revelando su verdadero ser. Entonces aparece Ulises, que alaba al héroe por fin desvelado mientras que, señalándole su propio reflejo en el escudo, le hace comprender la contradicción que significa su vestido de mujer. Aquiles asume definitivamente su verdadera identidad de hombre y de guerrero ante los reproches de Nearco, que le recuerda el dolor de su amada, por lo que Aquiles le pide que consuele a Deidamía. Teagene aprovecha de nuevo para cortejar en vano a Deidamía, cuya desesperación no alcanza a comprender.

ACTO III

Fachada del palacio mirando al mar (escenas I-V): Aquiles y Ulises están a punto de embarcar hacia Troya cuando llega la noticia de que Licomedes quiere impedir su partida. Los griegos intentan huir pero Aquiles rechaza parecer un cobarde. Mientras, llega Deidamía, que le reprocha que la abandone ante el peligro, lo que consigue que Aquiles decida permanecer en la isla.

Palacio (escenas VI-VII): Delante de la corte, Aquiles pide a Licomedes la mano de su hija y, a la vista de tal adversario, Teagene renuncia a su propósito inicial. Complacido con el desenlace, Licomedes perdona el engaño y autoriza el matrimonio del héroe con Deidamía, además de permitir a Aquiles partir para la guerra de Troya.

Álvaro Torrente es el editor de la partitura

ABANDONAR EL GINECEO

Joan Matabosch

Un oráculo ha aconsejado a la madre de Achille que haga todo lo posible por evitar que su hijo sea reclutado entre los combatientes de la guerra de Troya porque de lo contrario perderá su estatus inmortal y morirá; eso sí, heroicamente. A la madre le importa poco el posible destino heroico de su hijo. Lo que le preocupa es preservar su vida. Por eso lo esconde discretamente en la isla de Esciros vestido de mujer, bajo el nombre de Pirra, confundido entre las alegres doncellas de la corte del rey Licomedes, convencida de que así nadie lo va a encontrar. Los juegos íntimos de las doncellas en los que, desde luego, el inocente impostor participa con afán han acabado por provocar que Pirra (es decir, Achille) se enamore de Deidamia, la hija del rey Licomedes, quien ha prometido su hija al príncipe Teagene, quien a su vez —en uno de esos clásicos enredos double entendre característicos del barroco— está lejos de estar enamorado de su novia porque por quien siente una pujante atracción es por su amiga del alma, la misteriosa Pirra que la acompaña siempre y que le tiene el seso absorbido hasta el punto de llegar a hacerle incómodas proposiciones no siempre honorables. Así, resulta que el príncipe, que interpreta una mujer, porque el rol de Teagene está concebido en su tesitura para que no lo pueda cantar un hombre, se enamora del héroe disfrazado de mujer que, en realidad, es un hombre. Se mire por donde se mire, no hay manera de escapar al equívoco homoerótico, a la transgresora ambigüedad de las identidades sexuales decididas por los creadores de la obra, que desde luego tenían que contar con la complicidad de un público ilustrado, culto, que se podía permitir esta mirada irónica, sensual, lúbrica y hasta casi en la frontera de lo obscuro sobre la rigidez de sus propias normas sociales, morales y cortesanas.

Así las cosas, Ulises llega a Esciros al frente de una delegación griega que busca desesperadamente a Achille porque otro oráculo —tras el primero que había llevado a la madre a esconder a su hijo— ha asegurado que sin él es imposible la victoria en la guerra de Troya. Ulises busca a Achille por todos los rincones de la isla, pero no logra dar con él porque lo que ni se le pasa por la cabeza es que el futuro héroe legendario, cuya testosterona haría temblar la tierra, pueda resultar ser una de esas jovencitas ingenuas que corretean por la isla, concretamente la que todos llaman Pirra, que canta admirablemente canciones amorosas acompañándose con una cítara y que todos creen realmente una virtuosa doncella. Todos salvo, seguramente, Deidamia, que en el cuadro de Rubens y su discípulo Van Dyck del Museo del Prado que reúne los mismos personajes

se muestra con una preñez avanzada que lleva a dudar de la inocencia de algunos de los juegos de las niñas, y también de que Deidamia esté realmente confundida respecto a la verdadera identidad de Pirra. Aunque, desde luego, le convenga correr un tupido velo sobre el asunto.

La estrategia de Ulisse para desenmascarar a Achille va a surtir el efecto deseado, para desesperación de Deidamia. Ante el falso ataque al palacio real de unos enemigos inventados con «grande strepito d'armi e di stromenti militari», Ulisse encuentra la excusa que necesitaba para exhibir su majestuoso arsenal militar, unos rotundos atributos bélicos que despiertan en Pirra una súbita explosión de virilidad que acaba por asomar imprudentemente entre los velos de la falda y el delicado corsé; hasta que no hay manera de que Pirra pueda dejar de reconocer que su auténtica identidad es la de Achille. Despojada de sus ropajes femeninos, y revelada su identidad con esa embarazosa contundencia, Achille se une finalmente a la flota griega de Ulisse para conquistar Troya, donde pronto se pondrá de manifiesto lo certero de la predicción del oráculo y, en efecto, morirá heroicamente.

Detrás de una trama típicamente barroca de identidades sexuales cruzadas, ambigüedad en el género de los personajes y sus tipologías vocales y un punto de sal gruesa picante *ma non troppo* característico de la época, late en el tema de la obra un conflicto filosófico que ha sido desarrollado por Javier Gomá en su obra Achille en el gineceo, una de las entregas de su imprescindible tetralogía de la ejemplaridad: «Escondido entre las doncellas como una más de ellas, el futuro héroe pasó los años de su adolescencia meditando sobre su extraño destino: una vida corta con gloria o larga sin ella; permanecer en Esciros para siempre, quizá sin una personalidad definida, sin nombre, sin hazañas y sin fama, más bien cuidando de no destacar en nada para no ser descubierto, insolidario con la causa de los griegos, pero con larga vida o aun eterno como un dios; o bien salir del gineceo, ir a Troya, pelear contra los bárbaros asiáticos, contribuir decisivamente a la victoria, descollar entre los demás héroes griegos y merecer gran gloria, pero morir, como un hombre más, y además morir joven, en la primavera de la vida».

El dilema que padece Achille es, en realidad, el que «todo hombre experimenta en cierto momento de su vida [...] la elección acuciante y nunca totalmente resuelta entre la tendencia de cada ente individual a perseverar en su propio ser [...] y la decisión de integrarse en la polis ejecutando una acción útil. Ese dilema común a todos los hombres —continúa Gomá— es el que Achille soporta en un grado máximo de tensión cuando se debate entre dos posibilidades supremas: ser dios inmortal en Esciros o el mejor de los

mortales en Troya». Es decir, prolongar la adolescencia apartado en su gineceo o compartir el destino común de los hombres, responsable, heroico y mortal. «El núcleo del mito de Achille se refiere —escribe Javier Gomá— a la empresa, común a todos los hombres en todo tiempo y en las sucesivas etapas de sus vidas, empresa permanente y nunca totalmente acabada, de aceptación auténtica de la condición mortal del ser humano». Dejar atrás el caparazón protector frente al mundo y enfrentarse a él, atreverse a mirar a la humanidad a la cara con sentido del deber, es decir, renunciar a la protección de la condición divina y optar por lo humano. Trascender la tranquila existencia de lo material y aspirar a lo espiritual.

Joan Matabosch es director artístico del Teatro Real

MARIAME CLÉMENT: «LA ÓPERA INVENTÓ LO QUEER»

Entrevista a la directora de escena de *Aquiles en Esciros*, por Joan Matabosch

Ha dirigido usted numerosas óperas de Cavalli y Händel. ¿En qué medida el mundo de Corselli está cerca de estos compositores?

La primera mitad de *Achille in Sciro* está, en efecto, muy cerca del universo de Cavalli: mezcla de lo trágico con lo cómico, confusión de identidades, travestismo y ambigüedad sexual. Pero a medida que avanza la ópera de Corselli pasamos de este mundo emparentado con *La Calisto* de Cavalli a algo mucho más cercano a la *Armida* de Haydn. Me parece increíble cómo es perfectamente posible percibir a lo largo de los tres actos de *Achille in Sciro* la evolución que va a experimentar la ópera desde el siglo XVII al XIX. De alguna manera, se trata de una ópera que contiene el viaje en el tiempo de la ópera como forma de arte entre dichos siglos. Aquella libertad y aquel tratamiento desacomplejado de los temas sexuales característico del XVII cambia progresivamente a lo largo de la segunda mitad del XVIII, y ya en el siglo XIX el resultado va a ser una codificación y una rigidez absolutas, sin rastro de la antigua libertad y falta de complejos. En la primera parte de *Achille in Sciro* la relación amorosa entre Deidamia y Achille es de igual a igual porque, de hecho, son como dos mujeres. No existe una relación de dominación, y esto es lo que es insoportable a partir de finales del XVIII, y así lo muestra el desenlace de la ópera. El hombre puede ciertamente estar enamorado, pero no es aceptable que se limite, como aspiración de su vida, a estar enamorado. Debe aspirar a ser también un héroe. En el caso de la mujer sí que se espera que estar enamorada ocupe la integridad de su identidad. De la mujer se espera que el amor ocupe toda su vida, y de ahí el sometimiento. Es fascinante cómo la ópera de Corselli nos explica a lo

largo de sus tres actos este cambio de mentalidad. En lo que se refiere a la estructura formal de la ópera, ciertamente sí que estamos muy cerca del mundo de Händel con su alternancia de recitativos y arias da capo, sin concertantes. Hemos trabajado mucho los recitativos con los cantantes como si se tratara de actores declamando un texto porque hay que decir que son unos recitativos fantásticos y permiten un riguroso trabajo teatral.

¿Por qué cree que se escogió este tema para un enlace dinástico?

En su momento se consideró que el tema era adecuado porque se trataba de dar a entender que la pareja iba a tener una descendencia digna de héroes como Aquiles y Deidamia. Aunque sea sorprendente que se tome como modelo a una pareja que se sabe de antemano que él va a morir. La idea es casi siniestra vista a posteriori, cuando sabemos lo mal que acabó todo: ella murió tres días después del parto y su hija dos años después. En su momento había algo ejemplarizante en la trama argumental. Deidamia teme que Achille se lance a una carrera militar que puede acarrearle una muerte prematura, como finalmente acaba sucediendo. Pero este miedo no debe abortar la carrera del marido a la gloria, a la asunción de sus responsabilidades con el estado. Late el conflicto ético de una pareja joven que se debate entre el amor y la gloria. La conquista de la gloria debe prevalecer sobre cualquier otro condicionante, afirma la obra a modo de moraleja ejemplarizante.

En el tercer acto, la nueva vocación de Achille entra en conflicto con sus remordimientos por abandonar a Deidamia, y le pide a Nearco que le cante «Dille che si consoli». Ese joven león lleno de energía que es Achille solo puede controlarlo su amante Deidamia. De hecho, será su capacidad de resignación y su asunción de que ella misma debe asumir el sacrificio de renunciar a su amante lo que permitirá la resolución de la trama.

Por cierto, la última escena de la obra alude explícitamente al casamiento dinástico: Licomedes se dirige explícitamente al rey de España, rompiendo la ortodoxia de la convención teatral, y un coro canta las perspectivas de entendimiento entre Francia y España que se abren gracias al enlace.

Entonces, ¿la puesta en escena integra en la trama la circunstancia histórica en la que se encargó la obra?

Así es, en parte. Al tomar las decisiones sobre cómo poner en escena *Achille in Sciro* me pareció relevante preguntarme cómo iba a percibir la infanta esta historia que había sido escogida para celebrar su casamiento. ¿Por qué esta historia? ¿Qué se le quería comunicar sobre el amor y la vida? ¿Cómo percibiría la relación entre los personajes? Incluso decidí reescribir *Achille in Sciro* desde esta perspectiva como una especie de

éducation sentimentale para la infanta, de manera que a lo largo de la obra los personajes le enseñaran aspectos relevantes sobre el amor, los sentimientos, los hombres y las mujeres.

¿Por qué la acción dramática de su puesta en escena transcurre en una gruta?

Porque la imagen de una gruta remite a la arqueología y a la vez a algo muy rococó, muy siglo XVIII: a esas falsas ruinas de los jardines de la época. Porque la acción de la ópera transcurre en una isla, que es un espacio claustrofóbico de donde no se puede escapar, y la imagen de una gruta es perfecta para representar un espacio sin salida. Porque Achille se encuentra allí dado que su madre ha querido protegerlo y la gruta emula algo simbólicamente relacionado con el vientre maternal, y al mismo tiempo algo sexual relacionado con el universo femenino.

La ópera utiliza la confusión de género como un recurso teatral hilarante...

Desde luego. Eso de que el héroe más viril de la guerra de Troya aparezca disfrazado de mujer no podía ser más que un sarcasmo hilarante. Y, encima, otro hombre está atraído sexualmente por este héroe, un hombre que está interpretado por una mujer. Es decir, la subtrama principal se puede resumir de la siguiente manera: una mujer que interpreta a un hombre se siente atraída sexualmente por un hombre disfrazado de mujer, que encima interpreta un contratenedor. Después de esto, que nos digan si la ópera merece tantas etiquetas de antigua, elitista y rancia, o si resulta que tendremos que reconocer que la ópera es realmente la que ha inventado lo *queer*.

Y, sin embargo, la ópera se estrenó con un reparto casi únicamente femenino.

De hecho, todos los papeles principales fueron interpretados por mujeres salvo el del Rey, que era un bajo. Era normal en la época que se distribuyeran los papeles en función de los cantantes disponibles, independientemente del género de los personajes. Esto supone un nivel de libertad y de abstracción que en el siglo XIX pasará a ser inconcebible y que en la actualidad todavía nos cuesta de aceptar. No solo en la ópera, sino también en el cine y en el teatro. Estamos volviendo muy lentamente a recuperar algo de esta libertad.

No hay más que ver la polémica reciente sobre el hecho de que una mujer interprete a James Bond, sobre las mujeres que han interpretado a los reyes shakesperianos en algunos montajes teatrales, o, recientemente, sobre la osadía de que un hombre haya interpretado a Lucrece Borgia en la *Comédie Française*. Todas estas polémicas hubieran

sido incomprensibles en el siglo XVII. Insisto en lo de antes: la ópera ha inventado lo *queer*.

ACHILLE IN RETIRO, ÓPERA SERIA «MA NON TANTO»

Álvaro Torrente

La ópera *Achille in Sciro* desarrolla las aventuras de un jovencísimo Achille, cuya madre, Tetis, ocultó en la isla de Esciros, disfrazado de doncella, entre las hijas del rey Licomedes, para evitar que fuera a luchar y morir a la guerra de Troya. Allí se enamoró de la hija del rey, Deidamia, y la sedujo (o violó, según algunas fuentes). El mito clásico sirvió a Metastasio para escribir un drama sobre un hombre travestido de mujer, recurso muy común en la ópera del siglo XVII pero que había sido prácticamente erradicado en la ópera seria. Su libreto evita los elementos trágicos habituales en el género para desarrollar un drama psicológico donde el conflicto real no se produce entre personajes antagonistas, enfrentados por el amor de una mujer o el poder de un reino, sino en el interior del alma de Achille, donde luchan dos fuerzas aparentemente irreconciliables: la dulzura amorosa y la nobleza de espíritu que el joven manifiesta hacia Deidamia, y el alma de guerrero ansioso de glorias militares. Toda la ópera es una tensión permanente entre estas dos fuerzas, ilustradas la una por las vestimentas femeninas, la cítara y el amor, y la otra por la espada y el yelmo. Como ha propuesto Javier Gomá en *Aquiles en el gineceo*, su dilema le obliga a escoger entre una inmortalidad dulce pero anónima o la mortalidad que conlleva la gloria eterna.

Los secretos amantes viven en esa inmortalidad dulce, casi arcádica, hasta el inicio de la ópera, cuando la fanfarria militar que anuncia la llegada de los navíos griegos desata el ansia belicosa de Achille. Nada volverá a ser igual. El eje principal de la trama es el proceso de Ulises para identificar al héroe travestido y conseguir que revele su identidad. Metastasio ubica la escena de la agnición en el centro del segundo acto, cuidadosamente planificada por Ulises, « fecundo en ardidess». Inmediatamente después de escuchar cómo el de Ítaca ensalza los trabajos de Hércules, Achille sufre la humillación de tener que cantar disfrazado de doncella ante toda la corte, justo antes de que los aqueos muestren sus regalos: vestidos y joyas femeninos entremezclados con armas y armaduras. Un ataque fingido a la isla al son de una trompeta desencadena la estampida general, mientras que Achille cambia la cítara por la espada y la falda por la armadura, con lo que revela su verdadera identidad. Decidido a partir para Troya, necesitará todavía un acto y medio para conciliar su destino con el amor a Deidamia. Solo la intervención final de Licomedes, como *rex ex machina*, aunará las dos fuerzas, autorizando el matrimonio de los enamorados y a la vez permitiendo la partida de Achille a la batalla, que Deidamia acepta sumisamente.

Achille tiene un papel protagónico en esta ópera por encima de las convenciones del género, ya que sus siete números musicales superan con creces los de otros protagonistas, Deidamia y Licomedes (cuatro cada uno) y Ulises y Teagene (tres). Esta distribución no tiene un correlato exacto en la presencia escénica de los personajes, ya que mientras Licomedes solo aparece en ocho de las 37 escenas, su hija lo hace en 13 y Achille en 22. Todas las arias del héroe tienen como tema central el amor, cada una con un carácter diferente, desde el impetuoso y protector en el primer acto a la entrega más absoluta a principios del segundo, pasando por el fingimiento cortesano o la dulce pero firme despedida en las dos últimas arias. El rey de Esciros parece vivir al margen de los hechos y utiliza sus arias para intentar guiar los acontecimientos, ya sea ordenando el matrimonio de Deidamia con Teagene, pidiendo ayuda a Pirra para convencer a su hija de la boda o decidiendo el destino final de los amantes. En cambio, la princesa vive intensamente todo el conflicto y va expresando sus emociones en las arias: su despecho por la volubilidad de Achille, su rechazo a Teagene, la desolación ante la inminente partida de su amado o la servidumbre absoluta al amor que siente por el pálido, además de un intenso *acompanato* en el que maldice su traición.

Ulises, con solo tres arias, interviene en dieciséis escenas, lo que le da una participación excepcional en la trama, confirmando que, en esta ópera, el peso dramático del personaje no se refleja en el número de arias. Es una ópera, sí, pero también un auténtico drama en el que Ulises es el verdadero antagonista, porque es quien provoca la peripecia, el cambio definitivo del curso de la acción. En cambio, el *secondo uomo*, Teagene, como prometido de Deidamia, parece ser el antagonista del héroe, pero desde el principio se deja fascinar por la supuesta damisela de fiero carácter que responde al nombre de Pirra, hasta quedar prendado de ella cuando canta un aria a «la amable fiereza que amenaza». Para compensar su mínimo peso dramático (apenas nueve escenas), Teagene disfruta de otros dos momentos estelares: el aria de confusión que cierra del segundo acto y la brillante aria con trompeta en la que renuncia a sus pretensiones sobre la princesa, aplaudiendo el enlace de los dos jóvenes que parece escrito por los dioses. La sutil comicidad del libreto se percibe también en otras escenas. A mitad del primer acto, cuando Achille discute con su amada, Ulises irrumpe repentinamente en los apartamentos privados de la princesa, como si fuera el camarote de los hermanos Marx. Pero sin duda el momento más jocoso se produce en la escena de la agnición, cuando el joven guerrero rechaza con desprecio la cítara para abrazar la espada, pero olvida despojarse de la falda, algo que le reprocha Ulises al mostrarle su propia imagen reflejada en su escudo.

La versión madrileña se estrenó el 8 de diciembre de 1744 en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar la boda de la infanta María Teresa Rafaela con el delfín Luis de Francia, hijo de Luis XV. Ambos estaban destinados a regir los destinos de la monarquía más poderosa de Europa, pero su triste fortuna hizo que hoy sean nombres casi olvidados.

Pietro Metastasio escribió el libreto de *Achille in Sciro* para el matrimonio de la archiduquesa María Teresa (la futura emperatriz) con Leopoldo de Lorena, y se estrenó en Viena el 13 de febrero de 1736 con música de Antonio Caldara. El poeta escribió el drama en solo dieciocho días, un esfuerzo «que se da la mano con lo imposible», según escribe el propio autor a su hermano. El mismo texto musicado por Domenico Sarro sirvió para inaugurar un año más tarde el Teatro San Carlo de Nápoles. La versión madrileña se estrenó el 8 de diciembre de 1744 en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar la boda de la infanta María Teresa Rafaela con el delfín Luis de Francia, hijo de Luis XV. Ambos estaban destinados a regir los destinos de la monarquía más poderosa de Europa, pero su triste fortuna hizo que hoy sean nombres casi olvidados. Como tantas princesas en la historia, la delfina no sobrevivió a su primer parto, pues falleció a los tres días de dar a luz a la también malograda princesa María, mientras el delfín no sobreviviría a su padre, Luis XV. Esta fue la tercera boda dinástica española celebrada con una ópera, todas compuestas por el maestro de la Capilla Real Francesco Corselli (1705-1778), que previamente había puesto música a *Alessandro nell'Indie* para el matrimonio de Carlos y María Amalia de Sajonia (1738), y *Farnace* para el enlace de Felipe con Luisa Isabel de Francia (1739). Estas tres obras son clave en el proceso de instauración de la ópera de corte en España que se inició en 1738 con la llegada de una compañía estable al servicio de los reyes, primero basada en el Coliseo de los Caños del Peral (ubicado donde se halla actualmente el Teatro Real) y posteriormente en el Coliseo del Buen Retiro.

Hijo del maestro de danza (francés) de los duques de Parma, Francesco Corselli se formó en esa ciudad y debutó como compositor escénico en Venecia, donde compuso dos óperas en 1731 y 1732, cuyas arias usaría Händel en pasticcios estrenados en Londres un año más tarde. Francesco siguió el rastro de Isabel de Farnesio hasta la corte española, donde empezó componiendo música escénica para los teatros públicos antes de ser nombrado maestro de música de los infantes y posteriormente maestro de la Real Capilla, en donde compuso música sacra para tres borbones: Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Podemos considerar a Corselli paradigma de la transversalidad europea de la ópera italiana, un músico italiano de origen francés que acabaría liderando la música en España durante casi medio siglo.

Achille in Sciro se estrenó en el Real Coliseo del Buen Retiro, bajo la dirección artística de Farinelli y con escenografía y maquinaria diseñadas por Santiago Bonavía, lo que requirió más de un centenar de trabajadores a lo largo de once semanas que costaron el equivalente a un millón de euros. En la preparación de los decorados trabajaron ocho pintores, que se instalaron en el claustro de los Jerónimos para pintar los decorados de las siete mutazioni ideadas por Metastasio. Para que pudieran trabajar en pleno invierno fue necesario mantener dieciocho braseros permanentemente encendidos para templar el claustro.

Corselli contó para el estreno con un elenco de lujo en el que destacaba Antonio Montagnana, uno de los primeros bajos líricos en la historia de la ópera, para quien Händel había escrito papeles tan singulares como Zoroastro en Orlando o Varo en Ezio. Charles Burney todavía recordaba décadas después su excepcional voz, caracterizada por su «profundidad, potencia, suavidad y una peculiar capacidad de afinar intervalos muy distantes». Corselli escribió para él el papel de Licomedes, que en las versiones de Viena y Nápoles había sido cantado por castrati, en el que se percibe con claridad el virtuosismo. Otra de las estrellas internacionales era la soprano boloñesa Anna Peruzzi, llegada a Madrid para el estreno de Alessandro en 1739. La Peruzzi, que había compartido escenario con Farinelli en el pasado, interpretó el soberbio papel de Deidamia, y era igualmente vieja conocida de Corselli, ya que había cantado en sus dos óperas venecianas, así como la Deidamia en el Achille de Sarro que inauguró el Teatro San Carlo de Nápoles en 1737. El papel de Ulises fue interpretado por la Elisabetta Utini, soprano de larga trayectoria y también antigua compañera de Farinelli, que había estrenado en Italia óperas de Vinci, Sarro o Porpora. Menos conocida era Constanza Mancinelli, aunque había interpretado óperas de Albinoni o Leo antes de asumir el rol de Arcade en la versión de Corselli, o bien la desconocida Manuela Trombetta, que cantó el papel de Teagene.

Paradójicamente, el único castrato del elenco fue Francesco Giovaninni, cantor como Montagnana de la Real Capilla, en el papel de Nearco. El rol de Achille, interpretado en el estreno vienés por el castrado Salimbeni, y en Nápoles por la alto Vittoria Tesi, fue cantado en Madrid por la soprano española María Heras, una cantante extraordinaria, como revelan tanto la riqueza y diversidad de la música de Corselli como las elogiosas palabras que le dedicó Isabel de Farnesio: «No dirías que es española; pronuncia muy bien y canta completamente al gusto italiano. Si no hubiera sabido que es española no lo habría notado. En fin, es como una pequeña [Vittoria] Tesi pero con mejor voz». El hecho de que el personaje de Achille fuera cantado por una mujer añadió un punto adicional de

ironía a la producción, al presentar en escena a una mujer disfrazada de hombre interpretando a un hombre disfrazado de mujer, en una suerte de travestismo *doppio*.

Francesco Corselli construyó una soberbia partitura que entronca con el estilo galante de mediados de siglo, en la que aprovecha para explorar detalles contrapuntísticos entre voz y orquesta o incursiones armónicas inesperadas, alcanzando una enorme diversidad expresiva en las numerosas arias da capo que se adaptan cuidadosamente a cada personaje. Además, saca partido al papel estructural que el libreto concede al coro, para el que crea tres grandiosas escenas: la fiesta de Baco al inicio de la ópera, la escena del festín durante la que Achille entona su canto, y finalmente el coro áulico que sirve de cierre. La instrumentación es usada con sutileza, añadiendo, a las habituales trompas y oboes, trompetas y timbales en las escenas con reminiscencias bélicas, así como mandolina y flautas en la escena central de Achille. A esto hay que añadir tres arias con instrumentos obligados en el tercer acto, cuidadosamente seleccionados para construir una apoteosis sonora: salterio acompañado de flautas para el aria final de Achille, violín solista en la última intervención de Deidamia y finalmente una trompeta solista en la última aria de Teagene, que precede a la más sobria conclusión de Licomedes. El final de la ópera modifica necesariamente la versión vienesa para adaptarla al evento epitalámico madrileño: Licomedes, o quizás ya Antonio Montagnana, dirige una Licenza encomiástica al rey Felipe V, que va seguida de un majestuoso coro con toda la orquesta ensalzando al rey y a su dinastía.

Álvaro Torrente es director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales y editor de la partitura

BIOGRAFÍAS

IVOR BOLTON

Director musical

Además de director artístico del Teatro Real, este director de orquesta y clavecinista británico es director titular de la Basel Sinfonieorchester y la Dresdner Festspielorchester y director laureado de la orquesta de la Mozarteumorchester Salzburg, con la que actúa anualmente en el Festival de Salzburgo, y mantiene desde 1994 un estrecho vínculo con la Bayerische Staatsoper de Múnich, por el cual ha sido galardonado con el Bayerische Theaterpreis. Es invitado regularmente por el Maggio Musicale Fiorentino y la Opéra National de París, y ha actuado en los Proms de Londres y el Lincoln Center de Nueva York. Recientemente ha dirigido *Saul* en el Festival de Glyndebourne y *Die Jahreszeiten* en el Musikverein de Viena. En el Teatro Real ha dirigido *Leonore* (2007), *Jenůfa* (2009), *Alceste* (2014), *Die Zauberflöte*, *Das Liebesverbot* (2016), *Billy Budd*, *Rodelinda*, *El gallo de oro*, *Lucio Silla* (2017), *Gloriana*, *Only the Sound Remains* (2018), *Idomeneo*, *La Calisto* (2019) y *Die Zauberflöte*, *Rusalka* (2020), *Don Giovanni*, *Partenope*, *Peter Grimes* (2021) y *Le nozze di Figaro* (2022).

MARIAME CLÉMENT

Directora de escena

Esta directora de escena francesa estudió historia de la literatura y el arte en la École Normale Supérieure de París e inició una tesis doctoral sobre la miniatura medieval persa en Berlín antes de realizar un internado en la Staatsoper de Berlín y trabajar como asistente de dirección en varios teatros de ópera europeos. Debutó como directora de escena en 2004 con *Il signor Bruschino* y *Gianni Schicchi* en la Opéra de Lausana. Ha dirigido el estreno en Francia de *Das Liebesverbot* de Wagner y el redescubrimiento de *Barkouf* de Offenbach en la Ópera National du Rhin de Estrasburgo, *Les pigeons d'argile* de Philippe Hurel en el Théâtre du Capitole de Toulouse, *Castor et Pollux* y *The Fairy Queen* en el Theater an der Wien, *Don Pasquale*, *Poliuto* e *Il turco in Italia* en el Festival de Glyndebourne, *Hänsel und Gretel* y *Cendrillon* en la Ópera National de París, *L'étoile* en la Royal Opera House de Londres e *Il ritorno di Ulisse* en el Théâtre des Champs-Élysées de París. Recientemente ha estrenado *Anna Bolena* en el Grand Théâtre de Ginebra.

JULIA HANSEN

Escenógrafa y figurinista

Nacida en Hamburgo, esta escenógrafa y figurinista ha sido galardonada con el premio European Opera-Directing 2001 por su producción de *Fidelio* para el Hessisches Staatstheater de Wiesbaden y premiada en 2010 por el Sindicato Profesional de la Crítica francesa por su producción de *Platée* para la Opéra National du Rhin de Estrasburgo en 2010 y con el Premio del Teatro Musical de Austria por *Don Quichotte* para el Festival de Bregenz en 2019. También para Estrasburgo ha diseñado *La belle Hélène*, *Werther*, *Platée*, *Der Rosenkavalier*, *Das Liebesverbot*, *La Calisto* y el estreno mundial de *Barkouf* de Offenbach. Colaboradora habitual de Mariame Clément, ha diseñado para ella *L'étoile* para la Royal Opera House de Londres, *La novia vendida* para la Semperoper de Dresde, *The Fairy Queen* para el Theater an der Wien, *Poliuto* y *Don Pasquale* para el Festival de Glyndebourne, *Hänsel und Gretel* para el Palais Garnier de París, *Il ritorno d'Ulisse* para el Théâtre des Champs Elysées de París y el estreno mundial de *Les pigeons d'argile* de Hurel para el Théâtre du Capitole de Toulouse.

MATHIEU GUILHAUMON

Coreógrafo

Este bailarín y coreógrafo francés es director artístico del Ballet Nacional Chileno desde 2013. Comenzó sus estudios en el conservatorio de danza de Perpiñán y continuó en el Alvin Ailey American Dance Center de Nueva York y la Escuela Rudra Béjart de Lausana. Ha bailado en el Groupe 13 de Maurice Béjart, en las compañías de *ballet* de la Opéra National du Rhin de Estrasburgo, el Stadttheater de Berna y el Teatro de Augsburgo. Ha creado numerosas obras para el BANCH y el Ballet de Santiago durante la dirección de Marcia Haydeé y ha desarrollado una colaboración permanente de coescritura coreográfica con Millaray Lobos. Desde 2012 ha realizado las coreografías de óperas dirigidas por Mariame Clément como *Der Rosenkavalier*, *Das Liebesverbot* y *Barkouf* en Estrasburgo, *Hänsel und Gretel* en la Opéra National de Paris, *L'Étoile* en la Royal Opera House de Londres, *Lulu* en la Ópera Nacional de Chile y *La novia vendida* en la Semperoper de Dresde. En 2021 creó el Festival des 8 en Collioure (Francia), un nuevo evento en torno a la danza al alcance de todos.

ULRIK GAD

Iluminador

Este diseñador de iluminación danés nació en Copenhague y se formó en la Escuela Nacional Danesa de Artes Escénicas en 2001, cuyo departamento de Diseño de Iluminación dirigió entre 2009 y 2017. Su trabajo cubre diversos ámbitos de las artes escénicas, el cine, la televisión y la arquitectura, principalmente en teatros escandinavos, como el Teatro Real de Copenhague y el Aarhus Teatre, en Dinamarca, y

la Ópera Real de Malmö en Suecia. En el primero de ellos ha trabajado en ópera, ballet y teatro, en el musical *Matilda* junto a Elisabeth Linton, *Die lustige Witwe* y *El hobbit* con Kasper Holten, *The Fall of The King* con Carlus Padrissa, *Masquerade* con Herbert Fritsch, *Ghosts* con Michael Thalheimer y *The Seagull* con Katie Mitchell, directora con quien ha colaborado también en *Die Ringe des Saturn* en el Schauspiel de Colonia. Ha trabajado junto a Mariame Clément en *Maria Stuarda* y *Anna Bolena* en el Gran Théâtre de Ginebra, *Cendrillon* en la Opéra National de París, *Don Quichotte* en el Festival de Bregenz y *The Fairy Queen* en el Theater an der Wien.

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

La Orquesta Barroca de Sevilla, proyecto conjunto de Ventura Rico, cofundador de la misma, y Pedro Gandía Martín, director artístico desde 2001, se sitúa sin duda en el primer nivel de las agrupaciones españolas que se dedican a la interpretación de la música antigua con criterios historicistas. Su actividad artística se desarrolla en los más importantes escenarios españoles y europeos, con una importante presencia en Sevilla y Andalucía. Desde su fundación en 1995 ha contado con la colaboración de figuras internacionales como Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Jordi Savall, Monica Huggett, Diego Fasolis y Enrico Onofri, entre otros. La OBS ha grabado una nutrida colección de repertorio patrimonial en su sello, OBS-Prometeo, además de colaborar con otros sellos discográficos. Ha recibido distinciones de revistas como Gramophone, Scherzo, Ritmo, CD Compact, Audio Clásica, Goldberg o Melómano. En 2011 recibió el Premio Nacional de Música. También ha obtenido el Premio Manuel de Falla 2010, el Premio FestClásica 2011 y una Distinción Honorífica del Ayuntamiento de Sevilla. La OBS cuenta con la colaboración de Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla y Universidad de Sevilla.