

TEATRO REAL
CERCA DE TI

WOLFGANG AMADEUS MOZART
LAS BODAS
DE FÍGARO

22 ABR - 12 MAY 2022

Patrocina

endesa

Páginas 3 - 4 Ficha artística

Página 5 Argumento

Páginas 6 - 9 Joan Matabosch: *Sobre la fragilidad de los sentimientos*

Páginas 10 - 12 Biografías

Información extraída del programa de mano del Teatro Real

Las bodas de Figaro

Wolfgang A. Mozart (1756-1791)

Le nozze di Figaro (*Las bodas de Figaro*)

Opera buffa en cuatro actos

Música de **Wolfgang A. Mozart**

Libreto de **Lorenzo da Ponte**, basado en la comedia

La folle journée, ou le mariage de Figaro (1784) de

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

Producción de Canadian Opera Company

Procedente del Festival de Salzburgo

EQUIPO ARTÍSTICO

Director musical	Ivor Bolton
Director de escena	Claus Guth
Escenógrafo y figurinista	Christian Schmidt
Iluminador	Olaf Winter
Coreógrafo	Ramses Sigl
Diseñador de vídeo	Andi A. Müller
Director del coro	Andrés Máspero
Responsable de la reposición	Axel Weidauer
Reposición de la iluminación	Paul Fresacher
Asistentes del director musical	Roderick Shaw y Alberto Cubero
Asistente del director de escena	Marcelo Buscaino
Asistente del escenógrafo	Christian Tabakoff
Asistente del figurinista	Ulrike Zimmermann
Asistente del coreógrafo	Michael Schmieder
Supervisor de dicción italiana	Cesare Scarton
Fortepiano	Bernard Robertson
Bajo continuo	Simon Veis

REPARTO

El conde de Almaviva	André Schuen (22, 26, 28, 30 abril; 5, 7, 11 mayo) Joan Martín-Royo (24, 27, 29 abril; 2, 10, 12 mayo)
La condesa de Almaviva	María José Moreno (22, 26, 28, 30 abril; 5, 7, 11 mayo) Miren Urbietta-Vega (24, 27, 29 abril; 2, 10, 12 mayo)
Susanna	Julie Fuchs (22, 26, 28, 30 abril; 5, 7, 11 mayo) Elena Sancho Pereg (24, 27, 29 abril; 2, 10, 12 mayo)
Figaro	Vito Priante (22, 26, 28, 30 abril; 5, 7, 11 mayo) Thomas Oliemans (24, 27, 29 abril; 2, 10, 12 mayo)

Cherubino	Rachael Wilson (22, 26, 28, 30 abril; 5, 7, 11 mayo) Maite Beaumont (24, 27, 29 abril; 2, 10, 12 mayo)
Marcellina	Monica Bacelli (22, 26, 28, 30 abril; 2, 5, 7, 11 mayo) Gemma Coma-Alabert (24, 27, 29 abril; 10, 12 mayo)
Bartolo	Fernando Radó (22, 26, 28, 30 abril; 5, 7, 11 mayo) Daniel Giulianini (24, 27, 29 abril; 2, 10, 12 mayo)
Basilio	Christophe Montagne
Don Curzio	Moisés Marín
Barbarina	Alexandra Flood
Antonio	Leonardo Galeazzi
El ángel	Uli Kirsch
Actrices	Eva Abradelo, Paula Bejarano, Daniela Ceñera, Marta González, Samantha Jaramillo, Clara Navarro; Ana Parras
Un hombre colgado	David Vento Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Edición musical **Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.**

Duración aproximada **3 horas y 30 minutos**
Acto I: 1 hora y 35 minutos
Pausa de 25 minutos
Acto II: 1 hora y 25 minutos

Fechas **22, 24, 26, 27, 28, 29, 30** de abril de 2022
2, 5, 7, 10, 11, 12 de abril de 2022

19.30 horas; domingos, 18.00 horas

Patrocinio **Endesa**

ARGUMENTO

PRIMER ACTO

Cerca de Sevilla, en el castillo de Aguas Frescas propiedad del conde de Almaviva, los criados Figaro y Susanna preparan su boda; la joven insinúa un plan oculto del conde para seducirla. La gobernanta Marcellina, enemiga de Susanna, dispone de un contrato para casarse con Figaro y el médico Bartolo decide ayudarla. El joven paje Cherubino se oculta ante la llegada del conde para cortejar a la criada. Lo mismo hace el conde al aparecer Basilio, el maestro de música, aunque ante las insinuaciones de que Cherubino flirtea con la condesa, el conde sale furioso y descubre al paje; Figaro aparece junto a otros aldeanos y pone en marcha su plan contra el conde alabando su magnanimidad por renunciar al *droit de seigneur*. El conde determina enviar a Cherubino como oficial a su regimiento.

SEGUNDO ACTO

En su alcoba, la condesa pide a Dios que recupere el amor de su marido. Confiesa a Susanna sus preocupaciones y Figaro les propone un plan para demostrar la infidelidad del conde con ayuda de Cherubino. Susanna acicala al paje y este corteja a la condesa sin que esta lo tome en serio. Llega el conde, y la condesa oculta a Cherubino en el tocador. Susanna ayuda a huir a Cherubino y la habilidad de ambas mujeres logra desorientar al conde. Regresa Figaro anunciando que está todo listo para la boda. El acto termina con la llegada de Bartolo, Basilio y Marcellina, quien exhibe su contrato con Figaro.

TERCER ACTO

En el salón de bodas, la condesa prosigue con el plan para demostrar la infidelidad de su marido; Susanna se reconcilia con el conde. En el juicio para dirimir el contrato de Figaro con Marcellina las alegaciones del criado descubren a la gobernanta que este es el hijo perdido que tuvo con Bartolo. Ahora la boda será doble al unirse también Bartolo y Marcellina. Cherubino se cuela en las nupcias travestido con la ayuda de Barbarina. La condesa dicta a Susanna una carta donde confirma su cita con el conde. Cherubino es descubierto por el conde pero lo salva Barbarina al pedir que el paje sea su esposo. Durante la boda, Susanna pasa al conde la nota.

CUARTO ACTO

Figaro cree que su esposa le es infiel. El criado cita a Bartolo y Basilio como testigos del encuentro entre Susanna y el conde; aparecen Susanna y la condesa junto a Marcellina. La llegada de Cherubino inicia una serie de equívocos motivados por el intercambio de vestimenta entre Susanna y la condesa que se aclaran cuando el conde detiene a Figaro y hace comparecer a todos como testigos, sacando a la falsa condesa de su escondite. La aparición de la verdadera condesa disfrazada de Susanna deja anonadado al conde; se disculpa con humildad y su esposa le perdona.

Pablo L. Rodríguez

SOBRE LA FRAGILIDAD DE LOS SENTIMIENTOS

JOAN MATABOSCH

Cinco años antes del estallido de la Revolución francesa, *Le mariage de Figaro ou La folle journée* (1784) de Beaumarchais se había convertido, en los teatros parisinos, en altavoz de las aspiraciones de una sociedad más racional, más laica, más libre y más igualitaria, a la vez síntoma y estímulo de las reivindicaciones que iban ganando terreno con imparable dinamismo y que pronto estallarían en una sangrienta insurrección. La alianza contra el poder de las clases oprimidas que retrataba el texto de Beaumarchais –criados, mujeres y jóvenes– encontraba su arma más devastadora en el tono de sátira, que disimulaba con humor las diatribas contra la corrupción y la hipocresía de la aristocracia *settecentesca*. Se trataba, aparentemente, de una simple comedia que pretendía divertir y entretener, y que casi encubría la bomba de relojería que latía detrás de las risotadas que provocaba. El nuevo texto de Beaumarchais se presentaba como la continuación del también desternillante *El barbero de Sevilla*, que ciertamente contenía algunas invectivas contra el Antiguo Régimen, pero que era perfectamente encajable por ese mismo régimen con una sonrisa franca y con ese punto de capacidad de autocrítica que, seguramente, tenían sus representantes políticos más lúcidos. Hasta el punto de que, en 1783, la mismísima reina de Francia, Maria Antonieta, interpretó el papel de Rosina en unas funciones de *El barbero de Sevilla* en el Trianón del Palacio Real.

Pero la sonrisa que había desencadenado aquel *Barbero de Sevilla* se le congeló a más de uno cuando conoció el texto de *Las bodas de Figaro*, ya en pleno clima prerrevolucionario. El conde de Almaviva ya no era aquí el joven simpático y seductor de *El barbero*, sino que se había convertido en un aristócrata que abusaba de su posición social para someter a Susanna a la humillación de tener que pasar por su dormitorio la noche de su boda para ejercer un antiguo derecho feudal que no acababa de derogarse. Vamos viendo a lo largo de la obra como se frustran los planes libidinosos del conde y cómo el criado triunfa por todo lo alto sobre el señor. Vemos cómo Figaro se encara a las maniobras de su amo con el júbilo de quien comienza un juego que sabe que va a ganar por goleada porque es más listo, porque tiene el futuro a su favor y porque la inteligencia y la destreza pueden más que una autoridad que se basa simplemente en la prepotencia. Y todo eso envuelto en el escudo impecable del tono despreocupado de una comedia, que ciertamente no lograba ni pretendía disimular del todo la dimensión de la provocación. Véase si tiene disimulo alguno el elocuente diálogo entre el conde y Figaro del acto III:

«CONDE: Lo que yo quisiera saber es en qué se ha demorado al señor, cuando le he hecho llamar.

FIGARO (*haciendo ver que se arregla la ropa*): Veréis, como me había ensuciado al caer encima de las meloneras, me estaba cambiando.

CONDE: ¿Hace una hora?

FIGARO: Hace rato.

CONDE: ¿Es que aquí los criados tienen que tardar en vestirse más rato que los amos?

FIGARO: Es porque ellos no tienen criados para ayudarlos».

No hace falta insistir en lo complicado, rayando en lo imposible, que era adaptar un texto subversivo de esta naturaleza a un libreto operístico que pudiera considerarse aceptable para el mismísimo Burgtheater de Viena de 1786, el teatro imperial de la corte. Mozart y su libretista, Lorenzo da Ponte, lo lograron poniendo y sacando elementos esenciales que acabaron modificando sustancialmente, como no podía ser de otra manera, la perspectiva del texto teatral original. La carga de crítica social la dejó Lorenzo da Ponte justo en el punto en el que pudiera resultar tolerable para José II, el emperador, parte del armatoste que el texto denunciaba que se estaba resquebrajando pero hijo de la Ilustración, amante del arte y motor de reformas políticas éticas y sociales que hubieran sido impensables durante el reinado de su madre, María Teresa. Quizás incluso simpatizaba con algunas de las invectivas de Beaumarchais contra la aristocracia, a la que él mismo había obligado a que renunciara a gran parte de sus viejos derechos feudales. José II acabó siendo casi un héroe para los campesinos, intelectuales, pequeños comerciantes, judíos y protestantes, los marginados del imperio. No es extraño que, en estas circunstancias, Lorenzo da Ponte decidiera trasladarse a Viena en 1782 y que Mozart aprovechara, para estimular su creatividad, los aires de libertad y tolerancia que se estaban, hasta cierto punto, consintiendo.

Esa carga de crítica social se percibe abiertamente, en cualquier caso, algo más encubierta, en el libreto de Da Ponte y en la música de Mozart. No hay más que ver la utilización del ritmo de minué con el que el villano desafía al señor, o el perverso recurso de Mozart de recurrir a formas musicales retrógradas para caracterizar a los personajes nobiliarios y subrayar así lo obsoleto de su condición social. Pero la denuncia social no es finalmente lo que más interesa a Mozart y a Da Ponte del texto de Beaumarchais, y eso se pone de manifiesto en la construcción dramática de los personajes, que en la adaptación operística van a tener su propia psicología. Sobre todo en cuanto a los dos principales roles femeninos, entre los que se va a establecer una conmovedora complicidad: esa condesa que la ópera nos invita a sorprender en la intimidad de su dormitorio, nada que ver con su convencional entrada en escena del texto teatral original; y, desde luego, su sirvienta Susanna, que en la ópera es al mismo tiempo objeto del deseo y sujeto que desea. El nuevo perfil psicológico que Mozart y Da Ponte inyectan a los protagonistas de la *folle journée* favorece que la ópera deje de ser, predominantemente, una pura denuncia social. Como escribe José Luis Téllez, «la excepcional intensidad emotiva aportada por la música con que Mozart engrandece y multiplica su sentido, lograron ahondar en el texto original y proyectarlo hasta un extremo de significación que convierte la obra de comedia, de enredo, con un fondo violentamente

crítico, en genuina y fructífera meditación, no ya sobre la transformación de las relaciones personales en una sociedad prerrevolucionaria, sino sobre la propia índole de la condición humana».

Al final lo que acierta a desvelar la ópera es que ningún personaje puede estar seguro del destino de sus sentimientos, ni siquiera de los sentimientos que finalmente se le puedan llegar a manifestar. Como escribe Hans Felten en *Una ronda de amor: discursos amorosos en Le nozze di Figaro*, «el conde quiere a Susanna. Susanna quiere a Figaro –¿o quizás también a Cherubino y al conde?-. La condesa quiere al conde, ¿o quizás también a Cherubino? ¿Cherubino quiere a Susanna y a la condesa y a Barbarina y a todas las mujeres del castillo? Obviamente, un enredo de amor, un caos de pasiones, una confusión de amor en la cual cada uno está buscando su propio *camino de perfección*, su propio éxtasis amoroso». Por eso el final feliz de las bodas operísticas, obligado en una comedia, está teñido de una melancolía que provoca en los personajes, y también en el público, la constatación de la fragilidad de los sentimientos. Regresa, al final, una aparente normalidad, pero el mundo ha perdido algunas de sus certezas.

Ese es precisamente el punto de partida de la dramaturgia de Claus Guth en su ya legendaria puesta en escena para el Festival de Salzburgo: eludir interpretar la obra estrictamente desde las líneas de fuerza habituales, que son la *clase* y el *género*, y centrarse en lo que comparten todos los personajes, que es lo que Mozart y Da Ponte han puesto en el centro de su *lectura* del texto teatral. Los personajes se encuentran encerrados en un espacio tan crepuscular como los privilegios que algunos están a punto de perder. Un austero espacio escénico decadente, opresivo e inhóspito, en el que subyace una especie de tensión erótica, que remite al teatro de Ibsen y de Strindberg, pero también a una gigantesca casa de muñecas que alguien va a manipular desde fuera. Nos encontramos en el descansillo de un monumental palacio semiabandonado, mansión veraniega de los Almaviva, con algunos cuervos en las ventanas que, como en el poema de Edgar Allan Poe, son una metáfora del retraimiento y la tristeza de quienes luchan contra sus propios instintos y pulsiones afectivas y eróticas, intuyendo que acaso *nunca más* saldrán de la sombra de la soledad y de la depresión: «¡Deja en paz mi soledad! Quita el pico de mi pecho. De mi umbral tu forma aleja... Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”» (Edgar Allan Poe, *El cuervo*).

Entre estos personajes que han perdido la inocencia y, algunos, la dignidad, el conflicto no se reduce a que el conde esté encaprichado de la criada de su esposa, sino a que todos se encuentran en medio de deseos propios y cruzados. En algunas escenas ni se sabe si Susanna prefiere a su prometido Figaro o al poderoso y apuesto conde, ante cuyos avances no parece del todo insensible; o si la condesa y Susanna están disfrazando inocentemente a Cherubino o desnudándolo como un *toy boy*, con miradas y gestos salpicados de tórrida avidez. No es extraño que el protagonista sea, en esta dramaturgia, el adolescente supersexual *genderfluid* Cherubino y, sobre todo, sus hormonas desbocadas, que encima tienen un angélico *alter ego* dinámico y mudo que aparece en los momentos clave manipulando a todos los personajes como un titiritero. Ese cupido alado, bello, funámbulo, mudo, irresistible y tóxico como un Tadzio, reparte sus plumas para que todos abran la caja

fuerte de sus hormonas; invita a los antagonistas a acoplarse en combinaciones diversas, a veces imprevisibles; detiene el transcurrir del tiempo para que todos escuchen sus sentimientos más íntimos; y finalmente mueve la trama de relaciones peligrosas de los protagonistas.

Todos están igualmente inflamados por el erotismo avasallador de este *doppelgänger* omnipresente del paje que controla la acción e invita a liberar los sentimientos de todos los que se le acercan.

Estas son unas *Bodas de Figaro* explicadas desde la sensibilidad de otra de las grandes óperas de Mozart y Da Ponte: *Così fan tutte*. El tema nuclear casi se ha desplazado desde el conflicto de clase hasta la fuerza de los impulsos instintivos que, como en *Così*, no admiten concesión alguna al idealismo sentimental y comparten todos, amos y criados. Se trata de la naturaleza humana, de la constatación de que el amor es transferible y sus objetos intercambiables, de forma que el individuo es sustituible. Cupido realiza, en la puesta en escena de Guth, un experimento sobre la naturaleza humana semejante al de don Alfonso en *Così*. El resultado es la constatación de la fragilidad de la conducta amorosa, la atracción del deseo, la nobleza de la lealtad, el ofuscamiento del enamoramiento, la tristeza de la separación, la vergüenza del desenlace y la humillación que causa en los demás el reconocimiento de los propios impulsos afectivos. Finalmente resulta que *Las bodas* de Da Ponte y Mozart son tan subversivas como las originales de Beaumarchais pero por un motivo completamente diferente. Si Beaumarchais apuntaba contra los privilegios de la aristocracia, Mozart y Da Ponte arremeten contra esa moral represiva y esos supuestos valores *eternos* que van ganando espacio en el siglo de la burguesía. Y la lectura de Mozart y Da Ponte sobre el texto de Beaumarchais es, por otro motivo, igual de radical y, casi podría afirmarse, mucho más contemporánea.

Joan Matabosch es director artístico del Teatro Real

BIOGRAFÍAS

IVOR BOLTON

Director musical

Además de director musical 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 esta ciudad. Mantiene además 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 Ópera nacional de París. Recientemente ha dirigido *Così fan tutte* en Het Muziektheater de Ámsterdam, *Giulio Cesare* en el Theater an der Wien y *Le nozze di Figaro* y *Die Zauberflöte* en Múnich. 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), *Die Zauberflöte*, *Rusalka* (2020), *Don Giovanni*, *Parténope* y *Peter Grimes* (2021).

CLAUS GUTH

Director de escena

Nacido en Fráncfort, este director de escena alemán estudió en Múnich antes de dirigir sus primeras producciones en esta ciudad, Mannheim y Hamburgo. En 1999 alcanzó notoriedad internacional tras dirigir el estreno mundial de *Cronaca del luogo* de Luciano Berio en el Festival de Salzburgo, donde también ha dirigido *Iphigénie en Tauride*, *Zaide* y la trilogía Da Ponte. Ha dirigido *Der fliegende Holländer* en el Festival de Bayreuth y *Tristan und Isolde* y *Parsifal*, en la Opernhaus de Zúrich. Ha producido todas las óperas de Wagner, entre ellas *Lohengrin* en el Teatro alla Scala de Milán, *Tannhäuser* en la Staatsoper de Viena y *El anillo del nibelungo* en la Staatsoper de Hamburgo. Ha dirigido *Pelléas et Mélisande*, *Daphne* y *Der Rosenkavalier* en la Ópera de Fráncfort, la trilogía Monteverdi en el Theater an der Wien, el estreno mundial de *Lullaby Experience* de Pascal Dusapin en la Staatsoper de Berlín y *Salome* en el Teatro Bolshói de Moscú. En el Teatro Real ha dirigido *Parsifal* (2016), *Rodelinda*, *Lucio Silla* (2017) y *Don Giovanni* (2020).

CHRISTIAN SCHMIDT

Escenógrafo y figurinista

Nacido en Coburgo, este escenógrafo y figurinista alemán estudió con Erich Wonder en la Academia de Bellas Artes de Viena. Colabora regularmente con los directores de escena Claus Guth, Hans Neuenfels, Christof Loy, Andreas Homoki, Yona Kim y Amélie Niermeyer. Ha diseñado el ciclo Mozart/ Da Ponte para el Festival de Salzburgo, *Der fliegende Holländer* para el Festival de Bayreuth, *Die Frau ohne Schatten* y *Lohengrin* para el Teatro alla Scala de Milán, *Rigoletto* para la Ópera nacional de París y *Tristan und Isolde*, *Ariane et Barbe-bleue* y *Ariadne auf Naxos* para la Opernhaus de Zúrich. Nominado para los International Opera Awards en 2017 y 2019, recientemente ha realizado las escenografías de *La forza del destino* de Christof Loy para la Royal Opera House de Londres, *Rusalka* de Amélie Niermeyer para el Theater an der Wien y sendas producciones de *Orlando* y *Heart Chamber* de Chaya Czernowin junto a Claus Guth para el Theater an der Wien y la Deutsche Oper de Berlín, respectivamente. En el Teatro Real ha participado en *Parsifal* (2016), *Rodelinda*, *Lucio Silla* (2017) y *Don Giovanni* (2020).

OLAF WINTER**Iluminador**

Este diseñador de iluminación alemán inició su carrera teatral en el Wolfgang Borchert Theatre de Münster a la vez que realizaba estudios de musicología, periodismo y literatura y lengua alemanas, antes de especializarse en el diseño de iluminación en el Studio and Forum of Stage Design de Nueva York. Fue iluminador residente para el *ballet* de William Forsythe en Fráncfort en 1990, en cuyo teatro ejerció después como director técnico de ópera y teatro. Ha diseñado la iluminación de espectáculos para el Ensemble Modern, la Ópera nacional de París, el Festival de Salzburgo, la Royal Opera House de Londres, el Teatro alla Scala de Milán y la Staatsoper y la Deutsche Oper de Berlín. Ha colaborado regularmente con Christoph Marthaler, Christof Loy y Claus Guth, con quien ha trabajado en la trilogía Mozart/ Da Ponte para el Festival de Salzburgo y *Daphne, Il tritico* y *Der Rosenkavalier* para la Opernhaus de Fráncfort. En el Teatro Real ha participado en las producciones de *Wozzeck* (2013), *Les contes d'Hoffmann* (2014), *Rodelinda* (2017) y *Don Giovanni* (2020).

RAMSES SIGL**Coreógrafo**

Este coreógrafo alemán estudió educación social en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Múnich además de formarse como bailarín en Nueva York y Ámsterdam. Ha sido profesor, coreógrafo y director del departamento de danza de la Bayerische Theaterakademie August Everding entre 1998 y 2012, donde coreografió los musicales *On the Town, Company, Into the Woods, City of Angels, Little Shop of Horrors* y *Street Scene*. Trabaja estrechamente con el director de escena Claus Guth, con quien ha colaborado en *Die lustige Witwe* y *Der Rosenkavalier* para la Ópera de Fráncfort, *Messiah, Saul* y *L'incoronazione di Poppea* para el Theater an der Wien, *King Arthur* para el Prinzregententheater de Múnich, *Julietta* y *AscheMOND* para la Staatsoper de Berlín y *La clemenza di Tito* para el Festival de Glyndebourne, así como la trilogía Mozart/ Da Ponte para el Festival de Salzburgo. Ha colaborado también con Jens-Daniel Herzog, Aron Stiehl, Balázs Kovalik, August Everding y Dieter Dorn. En el Teatro Real ha participado en *Rodelinda* (2017) y *Don Giovanni* (2020).

ANDI A. MÜLLER**Diseñador de vídeo**

Este diseñador de vídeo suizo cursó estudios de vídeo e imagen en su ciudad natal, Basilea, y con Nam June Paik en la Kunstakademie Düsseldorf. En 1989 comenzó a trabajar como videoartista, participando en exposiciones y *performances*. En 2004 inició su colaboración con la Ópera de Basilea como diseñador de vídeo y, desde entonces, ha sido invitado a algunos de los escenarios líricos más prestigiosos de Europa. Colabora habitualmente con el director de escena Claus Guth, con quien ha trabajado en la trilogía Mozart/Da Ponte en el Festival de Salzburgo y en Toronto, *Die Frau ohne Schatten* en el Teatro alla Scala de Milán y la Royal Opera House de Londres, *Parsifal* en la Opernhaus de Zúrich y en Tokio, *Fidelio* en Salzburgo y *Rigoletto* en la Ópera nacional de París. Desde 2006 trabaja en la Schauspielhaus de Zúrich como diseñador de vídeo. Allí ha colaborado con Barbara Frey, Christoph Marthaler, Matthias Hartmann, Werner Düggelin, Dani Levy, Stefan Pucher y Rimini Protokoll. En el Teatro Real ha participado en *Parsifal* (2016) y *Rodelinda* (2017).

ANDRÉ SCHUEN, barítono**El conde de Almaviva**

Nacido en La Val del Tirolo italiano, este barítono estudió canto con Horiana Branisteanu y oratorio con Wolfgang Holzmair en la Universidad del Mozarteum de Salzburgo. Formó parte del cuerpo estable de la Ópera de Graz entre 2010 y 2014 y mantiene una estrecha relación artística con el Theater an der Wien, donde ha cantado los principales roles mozartianos de su cuerda junto a Nikolaus Harnoncourt, además de estrenar el rol titular de *Hamlet* de Anno Schreier e interpretar Figaro de *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello dirigido por René Jacobs.

Asiduo del Festival de Salzburgo desde 2010, ha participado en diversas producciones dirigidas por Simon Rattle y Riccardo Muti. También actúa en la Schubertiada de Vilabertrán, y recientemente ha cantado Figaro de *Le nozze di Figaro* en el Festival de Aix-en-Provence, Guglielmo de *Così fan tutte* en Salzburgo, el conde de *Le nozze di Figaro* y el rol titular de *Eugenio Onegin* en la Staatsoper de Viena. En el Teatro Real ha participado en *Capriccio* (2019).

MARÍA JOSÉ MORENO, soprano

La condesa de Almaviva

Nacida en Granada, esta soprano estudió en la Escuela Superior de Canto de Madrid y ganó en 1997 el Concurso Francesc Viñas de Barcelona. Ha cantado Rosina de *Il barbiere di Siviglia* y *Olympia* de *Les contes d'Hoffmann* en la Staatsoper de Viena, *Gilda de Rigoletto* en el Teatro alla Scala de Milán, La condesa Adèle de *Le comte Ory* y Lisinga de *Demetrio e Polibio* en el Festival Rossini de Pésaro, Celia de *Lucio Silla*, el rol titular de *Lucia de Lammermoor* y El hada de *Cendrillon* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y Catalina de *Los diamantes de la corona* y Marola de *La tabernera del puerto* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, donde es asidua. Recientemente ha cantado Micaëla de *Carmen* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla y el rol titular de *Lucia di Lammermoor* en el Gran Teatro de Córdoba. En el Teatro Real ha participado en *Un ballo in maschera* (1998), *Werther* (1999), *La sonnambula* (2000), *Lucia de Lammermoor* (2001), *Le nozze di Figaro* (2003), *Don Giovanni* (2005), *Alcina* (2015), *Lucio Silla* y *I Puritani en Savonlinna* (2017), *Don Giovanni* (2020).

JULIE FUCHS, soprano

Susanna

Esta soprano francesa comenzó su formación en Aviñón y se graduó en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Ha cantado Marie de *La fille du régiment* en la Staatsoper de Viena, Norina de *Don Pasquale* en la Opernhaus de Zúrich, Leïla de *Les pêcheurs de perles* en el Théâtre des Champs-Élysées de París, Adèle de *Le comte Ory* en la Opéra Comique de París, Musetta de *La bohème* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, Pamina de *Die Zauberflöte*, la Folie in Platée y Nannetta de *Falstaff* en la Opéra national de Paris y Aspasia de *Mitridate* en gira con Les Musiciens du Louvre y Marc Minkowski. Ha sido ordenada Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por el ministro de Educación de Francia. Recientemente ha cantado Doña Fiorilla de *Il turco in Italia* en el Teatro di San Carlo de Nápoles, Susanna de *Le nozze di Figaro* en el Festival d'Aix-en-Provence, el rol titular de *L'incoronazione di Poppea* en la Opernhaus de Zúrich y Mélisande de *Pelléas et Mélisande* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En el Teatro Real ha participado en *Lucio Silla* (2017).

VITO PRIANTE, barítono

Figaro

Este barítono napolitano estudió literatura germánica y francesa antes de debutar profesionalmente como cantante como Uberto de *La serva padrona* en Florencia. Ha cantado el rol titular de *Don Giovanni* en la Ópera y Ballet Nacional de Sofía, Dandini de *La Cenerentola* y Leporello de *Don Giovanni* en el Teatro dell'Opera de Roma y la Staatsoper de Viena, Papageno de *Die Zauberflöte* en la Royal Opera House de Londres y Figaro de *Il barbiere di Siviglia* en la Canadian Opera Company de Toronto. Ha sido galardonado con el Premio Franco Abbiati 2009 por el rol titular de *Il prigioniero* en el Teatro alla Scala de Milán, y por la BBC Music Magazine por su interpretación de Leporello junto a Teodor Currentzis. Recientemente ha cantado Leporello en el Festival de Salzburgo, el rol titular de *Szenen aus Goethes Faust* en el Teatro Comunale Dante Alighieri de Rávena, Ford de *Falstaff* en la Bayerische Staatsoper de Múnich y Dandini de *La Cenerentola* en la Staatsoper de Viena. En el Teatro Real ha participado en *Il prigioniero* (2012), *Les contes d'Hoffmann* (2014) y *Carmen* (2017).