



MARIA STUARDA

GAETANO DONIZETTI

MARIA STUARDA

GAETANO DONIZETTI

Tragedia lírica en dos actos

Música de **Gaetano Donizetti** (1797-1848)

Libreto de **Giuseppe Bardari**, basado en la traducción de Andrea Maffei de la obra de *Maria Stuart*, de Friedrich von Schiller

Estrenada en el Teatro alla Scala de Milán el 30 de diciembre de 1835

Estreno en el Teatro Real

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con el Gran Teatre del Liceu, el Donizetti Opera Festival - Bergamo, La Monnaie de Bruselas y la Ópera Nacional de Finlandia

14, 16, 17, 19, 20, 23, 26, 27, 29, 30 de diciembre de 2024



«Llegué a este reino con la promesa de apoyo y ayuda contra mis enemigos y no como súbdita [...]; en lugar de ello, fui detenida y encarcelada... No niego que haya deseado seriamente la libertad y que he hecho todo lo posible para procurármela. En ese sentido he seguido un deseo perfectamente natural [...]. No deseo la venganza. La venganza la dejo en manos de Dios, que es el justo vengador del inocente y de los que sufren por su nombre y bajo cuyo poder me refugiare. Yo prefiero rezar con Esther que tomar la espada junto a Judith [...]. Por mi parte, no deseo acusar a mis secretarios, pero puedo ver claramente que lo que ellos han dicho es producto del miedo a la tortura y a la muerte». »

MARÍA ESTUARDO, DECLARACIÓN ANTE EL TRIBUNAL DE
FORTHERINGAY (1586)

FICHA ARTÍSTICA

Dirección musical	José Miguel Pérez-Sierra
Dirección de escena y vestuario adicional	David McVicar
Escenografía	Hannah Postlethwaite
Vestuario	Brigitte Reiffenstuel
Iluminación	Lizzie Powell
Dirección de movimiento	Gareth Mole
Dirección del coro	José Luis Basso

Asistente de la dirección musical	Jon Malaxetxebarria
Asistentes de la dirección de escena	Greg Eldridge Isabelle Kettle

Elisabetta (Isabel I)	Aigul Akhmetshina (14, 17, 20, 23, 26, 29 dic) Silvia Tro Santafé (16, 19, 27, 30 dic)
Maria Stuarda	Lisette Oropesa (14, 17, 20, 23, 26, 29 dic) Yolanda Auyanet (16, 19, 27, 30 dic)
Roberto Leicester	Ismael Jordi (14, 17, 20, 23, 26, 29 dic) Airam Hernández (16, 19, 27, 30 dic)
Giorgio Talbot	Roberto Tagliavini (14, 17, 20, 23, 26, 29 dic) Krzysztof Bączyk (16, 19, 27, 30 dic)
Lord Guglielmo Cecil	Andrzej Filończyk (14, 17, 20, 23, 26, 29 dic) Szymon Mechliński (16, 19, 27, 30 dic)
Anna Kennedy	Elissa Pfaender (14, 17, 20, 23, 26, 29 dic) Mercedes Gancedo (16, 19, 27, 30 dic)

Bailarines

Fran Antón, Magdalena Aizpurua, Paola Cabello, José Carpe, Carlos Ibáñez, Billy Jackson, Mariana Limeres, Javier López, Daniel Mellado, Elisa Morris, Nacho Rodríguez, Giuseppe Romano, Raúl Santos, David Vento

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Duración aproximada 2 horas y 40 minutos

Acto I: 1 hora y 15 minutos

Pausa de 25 minutos

Acto II: 1 hora

Edición musical Edición crítica a cargo de Anders Wiklund
- Casa Ricordi Milano - con la colaboración
y contribución del Comune di Bergamo

Fechas 14, 16, 17, 19, 20, 23, 26, 27, 29, 30
de diciembre de 2024

EL TEATRO ES MIEMBRO DE LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES



ARGUMENTO

ACTO I

ESCENA I

Londres, año 1587. En el palacio de Westminster, las damas y caballeros de la corte festejan la visita del embajador francés. Elisabetta (Isabel I) entra y anuncia que ha recibido la propuesta de matrimonio del rey de Francia. Sin embargo, su corazón, en secreto, está ocupado por Roberto, conde de Leicester. Talbot, el consejero real, aprovecha el clima animado para pedirle a la reina un acto de clemencia hacia Maria Stuarda, reina de Escocia, detenida en Fotheringay bajo la acusación de alta traición; Cecil, ferviente protestante, la invita en cambio a no tener piedad. Elisabetta pide tiempo para tomar una decisión: teme que Maria Stuarda sea rival no solo en lo político, sino también en el amor por Leicester. Cuando llega el conde, Elisabetta le pide que lleve el anillo y una respuesta afirmativa al embajador del rey de Francia para poner a prueba los sentimientos de Leicester, pero él permanece impassible.

El conde se queda a solas con Talbot, quien le confiesa haber estado en Fotheringay, y le entrega un retrato y una carta de la prisionera implorando ayuda. Conmoverido, Leicester promete que hará todo lo posible para liberarla. Al salir Talbot, Elisabetta encuentra a Leicester preocupado y sospecha que Talbot ha intercedido a favor de Maria. La reina le pregunta directamente si Talbot le ha llevado algún mensaje secreto de la reina reclusa; Leicester lo niega, pero después confiesa y le entrega la carta. Maria Stuarda pide una entrevista con Elisabetta. El conde le ruega que acepte. Elisabetta le reprocha estar enamorado de ella y se deja llevar por los celos. Acepta encontrarse con ella en los bosques de Fortheringay.

ESCENA II

Mientras tanto, Maria Stuarda recuerda con nostalgia los años felices de su juventud en Francia, pero la llegada de una cacería real perturba su serenidad y la hace volver a la realidad. Leicester le avisa de que la cacería es la excusa para entrevistarse con la reina. El conde le ruega que parezca sumisa y, ante la respuesta de protesta, le advierte que, en caso de rechazo, será él quien sufra represalias. Maria finalmente cede. Durante el encuentro,

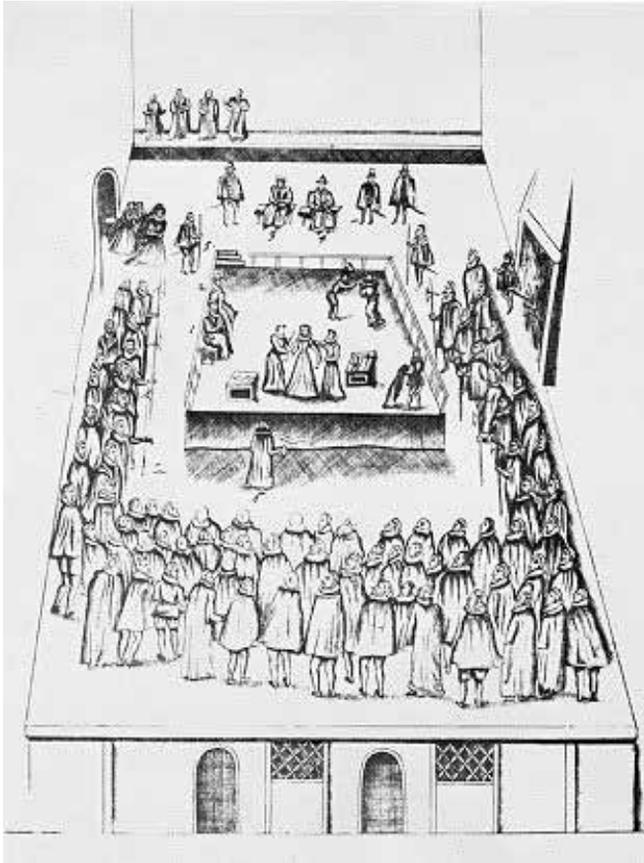
Maria se arrodilla ante Elisabetta y le suplica clemencia, pero esta, aún dolida por antiguas conspiraciones y rencores, la humilla y le reprocha su vida licenciosa. La reina escocesa, llena de ira, responde con agresividad e insultos. Acaba de firmar su sentencia de muerte.

ACTO II

En su gabinete de palacio, Elisabetta está indecisa. No tiene claro si debe o no condenar a muerte a Maria Stuarda a pesar de la presión de Cecil por convencerla de que es una amenaza para la monarquía inglesa. La llegada de Leicester acelera la decisión. Tan pronto como lo ve, firma la pena capital y ordena al conde que esté presente en la ejecución.

Por otro lado, en Fortheringhay, Maria Stuarda teme por la suerte de Leicester. Cecil y Talbot llegan para comunicarle la sentencia de muerte inmediata. Ella lo asume con dignidad y rechaza ver al sacerdote protestante que Cecil le ofrece. A solas con Talbot, expresa su deseo de encontrarse con un confesor de su propia religión y él le revela, debajo de su capa, sus hábitos de sacerdote católico. Maria confiesa, entonces, sus pecados. Los familiares y amigos de Maria la están esperando. Entra vestida de negro y con la corona real. Les pide a sus fieles amigos que se unan a ella para orar por el perdón de todos los que le han hecho daño; y Leicester solo puede quedarse impotente mientras la reina es conducida hacia el verdugo.

Boceto contemporáneo de la escena de la ejecución dibujada por el testigo Robert Beale.



«Una de las mujeres llevaba un paño del Corpus Christi doblado en triángulo, que después de besar puso sobre el rostro de la reina de los escoceses, y lo sujetó fuertemente muy apretado al cráneo. Entonces las dos mujeres se separaron de ella, y ella, arrodillándose sobre el cojín con la mayor resolución, y sin hacer ninguna señal ni mostrar miedo a la muerte, recitó en voz alta este salmo en latín: “In te Domine confido, non confundar in eternal, etc.”. Luego, andando a tuestas hacia el tajo, reclinó en él su cabeza, poniendo su barbilla sobre el tajo [...]. Entonces, manteniéndose muy quieta sobre el tajo, mientras uno de los verdugos la sostenía ligeramente con una mano, soportó dos hachazos que le asestó el otro verdugo , sin que ella hiciera el más mínimo ruido o como mucho un ruido imperceptible ni moviera parte alguna de su cuerpo del lugar donde se encontraba, y así el verdugo le cortó la cabeza, salvo un pequeño cartilago, y una vez cortado este el verdugo alzó su cabeza a la vista de todos los asistentes y exclamó “Dios salve a la reina”».

**Robert Wynkfielde, crónica de la ejecución de María Estuardo,
el 8 de febrero de 1587 en el castillo de Fortheringay**

RESIGNADA A LO INEVITABLE

JOAN MATABOSCH

«María Estuardo - ¡El trono de Inglaterra está profanado por una bastarda! ¡El noble pueblo de Inglaterra es engañado por una bellaca, por una comediante! Si la justicia hubiese triunfado de la suerte, os veríamos hundida en el polvo a mi presencia, porque yo... yo... soy vuestra reina.»

Friedrich von Schiller (1759-1805), *María Estuardo*

Friedrich von Schiller concibió su *María Estuardo*, en 1800, como un tributo a los palpitantes postulados revolucionarios del teatro romántico que estaban conquistando los escenarios europeos. Los nostálgicos del clasicismo encontraron en su falta de intriga dramática artillería pesada contra los nuevos rumbos que, como la literatura y la pintura, estaban tomando el teatro. No les parecía aceptable que la acción estuviera «bloqueada» desde el inicio, que el desenlace —la ejecución de la protagonista— apareciera como inevitable desde la primera frase de la obra y que no tuvieran apenas relevancia los hechos que, en la evolución de la trama, se iban acumulando. Ciertamente estos hechos en ningún momento abrían las puertas a que los acontecimientos pudieran seguir un curso diferente, pero iba a ser precisamente esta predestinación de los hechos, tan inaceptable para el Neoclasicismo, lo que llegaría a ser atributo identitario del nuevo código asumido por el Romanticismo. Es esa casi ausencia de intriga lo que va a permitir poner todo el acento en la evolución interior de un personaje como el de María Estuardo que, a través de una escueta trama, va a acabar aceptando libremente su trágico y heroico destino. Lo explica perfectamente el gran poeta romántico italiano Alessandro Manzoni, autor de *I promessi sposi*, uno de los grandes devotos de Schiller, cuando habla del espectáculo de una mujer que ha gozado de la mayor prosperidad, caída en manos de su enemigo, a veces rozada por la esperanza de escaparse de la muerte, finalmente resignada cuando comprende lo inevitable, preparada a arrepentirse por las faltas cometidas y consolada por el sentimiento y el rito religioso. Lo conmovedor de la obra radica no tanto en evaluar las posibilidades de éxito de las diversas conspiraciones en las que ella participa para defender su causa, sino en su temple a medida que se acerca a una muerte indeclinable.

Desde luego, María Estuardo no está sola en esa lucha interior que, una vez desencadenada, sigue su inexorable camino de resignación y recogimiento. Ninguna de las dos protagonistas femeninas de la obra disfruta, en el fondo, de libertad de juicio y de acción. Tampoco Isabel I que, pese a ser una reina victoriosa, dominadora y manipuladora, tanto si decreta la muerte de su rival y pariente de sangre como si se inclina por la clemencia y le concede un indulto, sabe que actúa siguiendo el impulso de pasiones contrapuestas que invalidan la plenitud de su dominio y la pureza de su decisión. Ha experimentado en carne propia lo conveniente que acaba siendo aceptar los hechos y jamás oponerse a lo inevitable. Porque, frente a esta prima que lo ha recibido todo del destino por su nacimiento sin la menor conciencia, nada en su vida le ha sido regalado ni entregado con mano ligera. Declarada bastarda de niña, arrojada a la Torre de Londres por su propia hermana, amenazada con la pena de muerte, ha tenido que conquistar, con astucia, temprana diplomacia y competencia en la gestión política y económica, la pura existencia y el hecho de ser tolerada. Para ella el poder es algo que fluye y que se le puede escurrir en cualquier momento. Por eso mira con desconfianza al mundo, y su duda, inseguridad y titubeo terminan convirtiéndose en beneficio frente a la osadía heroica y necia de su prima. Como dice Zweig, «Isabel, la realista, vence en la historia; María Estuardo, la romántica, en la poesía y la leyenda». Y esta victoria del «realismo», que le será muy amarga en lo personal, enseñará a la reina de Inglaterra a ocultar su rencor, su disgusto y su sufrimiento bajo palabras frías y mayestáticas.

En el momento en que comienza la acción dramática de la ópera, la decisión de Isabel de retener a su prima prisionera en Inglaterra, que en su momento había parecido un juego maestro de finura política, se le estaba volviendo en contra. Lo explica Stefan Zweig en su biografía de María: «(A Isabel) el destino le ha puesto en la palma de la mano la victoria con la que soñaba desde hacía años: su rival (María), que pasaba por ser el espejo

de todas las virtudes caballerescas, ha caído sin obra suya en vergüenza y oprobio, la reina que aspiraba a su corona ha perdido la suya, la mujer que se le enfrentaba con arrogancia con el sentimiento de su legitimidad está ante ella pidiendo ayuda. Ahora Isabel podría hacer dos cosas. Podría ofrecerle como a una mendiga el asilo que Inglaterra siempre concedió con generosidad a cualquier fugitivo, y por tanto ponerla moralmente de rodillas. O podría negarle la estancia en su país por motivos políticos. Tanto una conducta como la otra llevarían la sagrada corona del derecho. Se puede recibir a alguien que pide ayuda, se le puede rechazar, pero hay una cosa que va contra todo el derecho del cielo y de la tierra: atraer a alguien que pide ayuda y luego retenerlo por la fuerza en contra de su voluntad». Lo dice el personaje de María en uno de sus monólogos del drama de Schiller: «No vine a estos reinos con las armas en la mano; vine a invocar los derechos sagrados de la hospitalidad, a echarme en brazos de la reina, mi parienta, y he sido víctima de la violencia, y he sido encadenada en el mismo lugar donde esperé encontrar apoyo». Ese es el dilema en el que se encuentra Isabel. No puede prolongar más la farsa de tener prisionera a su prima en el castillo de Sheffield rodeada de una corte de opereta para que no acaben de verse del todo los barrotos de su mazmorra.

Esta pariente caída en desgracia que ella misma ha invitado a su reino, ahora la agobia como nadie, porque ha caído en la cuenta de que desde su celda puede deslegitimar su cetro. No se puede demorar más su decisión sobre cómo proceder, y lo más eficaz que se le ocurre es involucrarla en una malvada trama de traición contra su persona para tener una excusa con la que ejecutarla, deshacerse de ella. Es una estrategia fácil de cumplir, porque la prisionera es de una imprudencia notoria, y ha convertido su cárcel en una cancillería desde la que conspira con quien se le ponga a tiro. Pero incluso esa táctica que parece simple no está exenta —como explica Zweig— de peligros éticos inquietantes para la institución monárquica: «Desde hoy en día, apenas podemos percibir el peso revolucionario de aquella decisión (cortarle la cabeza), que en aquel entonces conmovió todas las jerarquías del mundo. Porque poner bajo el hacha del verdugo a una reina ungida significa nada menos que exponer ante los hasta ahora obedientes pueblos de Europa que también el monarca es una persona justiciable, ejecutable, y no intocable: por eso, en la decisión de Isabel no se

está poniendo en cuestión a un mortal, sino una idea. Durante siglos, para todos los reyes de este mundo servirá de advertencia el precedente de que ya en una ocasión ha caído en el patíbulo una testa coronada; no cabe imaginar la ejecución de Carlos I, el nieto de los Estuardo, sin invocar este ejemplo; ni la de Luis XVI y María Antonieta. Con su amplia mirada, con su fuerte sentido de la responsabilidad, Isabel intuye lo irrevocable de su decisión, duda, titubea, vacila, aplaza y difiere. Una vez más, y de manera más apasionada que nunca, empieza en ella la lucha de la razón contra el sentimiento, la lucha de Isabel contra Isabel». Una lucha en la que se entremezcla el sentido de Estado con lo personal: la hija de Ana Bolena no puede menos que sentir horror cortando la cabeza de una reina, de una prima suya, de una mujer, invocando el espectro que, desde niña, había dominado su existencia.

En el texto de Schiller y en la ópera de Donizetti, lo que desencadena la decisión final de Isabel es una escena que históricamente nunca tuvo lugar: un encuentro ficticio entre las dos reinas que comienza con un ejercicio de autohumillación y vasallaje de la prisionera, pero termina entre insultos. Para María, se trata, a la vez, de la confirmación de su propia derrota y de la recuperación de su libertad interior. Y la segunda mitad del drama teatral y operístico consiste en acompañar a María en su lento recorrido del camino del suplicio, de la expiación y de la redención, de la conquista de un sereno distanciamiento de las vanidades de la política, del amor y de la vida. Como si asumiendo su destino de mártir, avanzando resignadamente hacia la muerte, María confirmara a Isabel en su poder terrestre; pero, al mismo tiempo, matándola, Isabel ofreciera a María un martirio espiritual casi igual de deseado.

Ese martirio llega tras un indigno reinado en Escocia que había sido, también, un martirio para sus súbditos. Con su apasionada ligereza, María Estuardo acabó creando una situación insostenible: Riccio, su secretario, cayó en un complot cortesano; y Darnley, su esposo, fue asesinado por su amante, Bothwell, con el que tuvo las agallas de casarse a las pocas semanas del crimen. Como dice Zweig, siempre que se trataba de mostrar valor en vez de inteligencia, María Estuardo jamás fallaba. Tampoco acababa de percibir la reina de Escocia la frontera que separaba el valor de

la loca y necia audacia. Y así, el escándalo la acechaba en todos los frentes posibles con sus vasallos sublevados contra ella y su propio hermano expulsándola del trono. Hasta que su prima, Isabel, encontró en el conflicto una ocasión privilegiada de tomar partido por la invisible idea de la intangibilidad del derecho real, es decir, por su propia causa. No es que Isabel se pusiera de parte de María, de la mujer y de sus fechorías. Nada de eso. Por lo que tomaba partido Isabel era por el derecho inalienable de una reina ungida, fuera quien fuera, María o la misma Isabel, que se sabía muy necesitada de esa legitimidad que nadie se atrevería a negar a su prima.

Pero esa legitimidad incuestionable es precisamente lo que Isabel más teme, porque sabe que es lo que le falta a ella. Y ese miedo explica lo mucho que Isabel postergó su decisión final. Si el derecho real es soberano, ¿cómo puede permitirse ella, una bastarda, ejecutar a una reina legítima, incuestionable, por muy malvada, adúltera, asesina e imprudente que pueda ser, sin poner en cuestión los fundamentos sobre lo sacrosanto de su propia persona? También para Isabel, como para María, la acción de la obra de Schiller es casi totalmente interior, un drama psicológico y de ideas en el que lo de menos es la trama. Por eso se trata de un texto literario que invita, primero, a reflexionar sobre la revolución del teatro romántico; y después, a comprender la esencia del reto de convertir un drama teatral en un drama musical. Si se quiere comparar la estructura de sentido de la ópera con la del drama teatral, esta *Maria Stuarda* reescrita por Donizetti a partir de Schiller proporciona el ejemplo más ilustrativo imaginable. Porque la ópera es el espacio ideal para la dramaturgia de los sentimientos, de los intercambios afectivos y psicológicos donde el acento no se encuentra en la tensión interna y el conflicto entre pasiones y deberes de los nudos clásicos, sino en la contemplación de los efectos de estas tensiones y estos conflictos sobre los personajes. La fuerza estética no reside en que la tensión dramática esté «abierta» y haga avanzar la intriga ante el espectador, sino en la expresión de los afectos, de lo que ya ha tenido lugar, de lo que ya está decidido. Por eso es imposible superar, con palabras, lo que Donizetti comunica a través de la música y el canto en toda esta escena final en la que se nos invita a interiorizar el martirio de

esta mujer que sabe que va a morir, y que acepta su calvario con la mayor fortaleza interior.

Pero el *via crucis* interior de estas dos reinas, una como verdugo y la otra como mártir, resultaba en sí mismo inadmisibles para la censura de la época de Donizetti. ¿Cómo puede pasarse por alto que lo soberano está por encima del conflicto interior de lo humano? ¿Cómo se atreve el texto a insinuar, por mucho que fuera rigurosamente cierto, que una reina se ha casado con el asesino de su esposo? ¿Qué es eso de tratar públicamente temas que atentan contra el honor de un monarca? ¿Cómo se atreve la obra a incluir una escena en la que se administran los sacramentos a una reina y, por consiguiente, se la obliga a arrodillarse ¡en público!? ¿Cómo se atreve la obra a poner en boca de una reina insultos indignos de su majestad? En efecto, el texto plagado de injurias del enfrentamiento inventado por Schiller y puesto en música por Donizetti hizo correr ríos de tinta desde el primer momento. En el ensayo general del abortado estreno en Nápoles, la gran diva de la época que interpretaba el rol titular, Giuseppina Ronzi de Begnis, se giró hacia Anna del Serre, que cantaba la parte de Isabel, y le lanzó con auténtico aplomo la ristra de improperios del texto. Nada menos que:

«Figlia impura di Bolena
parli tu di disonore?
Meretrice indegna, oscena
in te cada il mio rossore.
Profanato è il soglio inglese
Vil bastarda, dal tuo pié!»

Dicen las crónicas de la época que se organizó un alboroto impresionante, un auténtico pugilato en el que la ficción quedó confundida con la realidad del temperamento artístico, seguramente excesivo, de ambas contrincantes. Parece que la Ronzi de Begnis dijo estas frases con una tal convicción que Anna del Serre, con quien las relaciones ya eran tensas, se lo tomó a título personal. Pese a que las injurias figuraban con letras —y notas— bien claras en la partitura, se lanzó contra la cabellera de su rival y se la arrancó de raíz, la abofeteó, la mordió, le hizo una cara nueva con una tormenta de

puñetazos y casi le rompió una pierna a base de patadas. Dicen que la corpulenta Ronzi de Begnis no mostró sorpresa y pasó a la contraofensiva, hasta que su esmirriada adversaria perdió el sentido y tuvo que ser internada. Un cronista presente en el ensayo lo explicó así: «Después de doscientos años, resulta que se ha despertado el odio de Elisabetta. Cogió a Maria Stuarda por los cabellos, y la pobre reina de Escocia, que siempre acaba perdiendo las batallas, ha tenido que pasarse quince días en la cama». Con las divas en el hospital no pudo haber estreno, y ante un espectáculo tan poco edificante intervino la censura para prohibir la ópera.

Las funciones napolitanas se cancelaron por motivos ideológicos y —según se dijo— de orden público, pero La Scala ofreció a Donizetti estrenar la ópera en Milán al año siguiente, siempre y cuando accediera a cambiar, entre otros, el texto del enfrentamiento. Ante la encrucijada, Donizetti acabó consintiendo limar los aspectos más espinosos de la obra y, en efecto, *Maria Stuarda* fue programada. Pero, de nuevo, una diva iba a inmiscuirse en el asunto, en este caso nada menos que la gran Maria Malibran, contratada para interpretar el rol titular. La Malibran dejó claro que no aceptaba los cambios negociados y que cantaría la obra tal y como había sido concebida originariamente por Donizetti, incluido el texto original con la frase «vil bastarda» que, para los censores, era inaceptable. Lo sorprendente del caso es que los funcionarios encargados del orden público no se atrevieron con Maria Malibran, le dejaron hacer lo que quiso en las funciones en las que intervino, y la ópera se prohibió a partir del momento en que la diva ya no figuraba en el reparto. La Malibran dijo todos los improperios y se arrodilló cuando se le administraron los sacramentos, con la censura callada y aguantando. Contribuyó a la sordina que la misma censura se había autoimpuesto en este asunto —se trataba de prohibir la obra, pero evitando un enfrentamiento con una artista idolatrada— que la Malibran estuvo indispuesta durante el período, lejos de poder ofrecer lo mejor de sí misma.

El caso es que la pobre *Maria Stuarda* acabó proscrita, o en algunos casos, víctima de una intervención drástica en su libreto. Por ejemplo, quien quisiera programar la obra, en vez de «Meretrice indegna, oscena», tenía que decir «E chi mai ti rassomiglia?»; y la frase «Profanato è il soglio

inglese Vil bastarda, dal tuo pié!» debía quedar reconvertida en «Profanato è il soglio inglese Donna vile dal tuo pie!».

Con estas y otras modificaciones de su libreto, *Maria Stuarda* se hizo un cierto camino en Europa en los años 1840, en los que llegó a presentarse en una única función en el Teatro de la Cruz de Madrid y en el Teatre Principal de Barcelona, pero acabó tan enterrada en el olvido como la mayor parte de las óperas de Donizetti. Fue Leyla Gencer quien, en los años 1950 exhumó el título y lo convirtió en una de las perlas mayores de la incipiente Donizetti Renaissance; y, sobre todo, fue Montserrat Caballé quien hizo de *Maria Stuarda* —junto a Shirley Verrett o Bianca Berini como Isabel— uno de los caballos de batalla de su carrera en los años 1960 y 1970; Beverly Sills la interpretó en el New York City Opera y la grabó en disco; Janet Baker le abrió las puertas de Gran Bretaña con una legendaria producción de la English National Opera; y Joan Sutherland, Edita Gruberova, Daniela Dessì y Mariella Devia la consolidaron definitivamente en el repertorio.

Parte del desconcierto que provocó la obra, en su época, tuvo que ver con su estructura dramática, que no se ajustaba en nada a las expectativas del melodrama romántico. En *Maria Stuarda* el amor no es, en absoluto, el motor del drama. Este no es uno de esos argumentos tipificados de la época en el que un tenor ama a una soprano y el barítono se pone celoso. Hay ciertamente un tenor (Roberto, el conde de Leicester) cuyo amor es correspondido por la reina católica desposeída, pero su oponente no es un barítono que se quiere beneficiar a la misma soprano sino otra *prima donna*, nada menos que la reina inglesa, que infructuosamente lo desea para ella. Lo desea, pero jamás se «rebaja» a hablarle de amor más allá de concederle ciertos indicios en forma de interés, de celos, de dolor o de dudas. Frente a esta mínima intriga amorosa, que no es la que mueve los hilos de la tragedia, el barítono y el bajo, Cecil y Talbot, son rivales en política y en religión.

El conde Giorgio Talbot, el Shrewsbury histórico, fue el encargado de custodiar a María Estuardo durante sus quince años de cautividad, atendiendo a su huésped y a la vez vigilándolo permanentemente. Hombre

ejemplar, muestra siempre una actitud respetuosa hacia su prisionera sin dejar de ser el hombre de confianza de Isabel que tiene el encargo de restringirle toda libertad. En cambio, Lord Guglielmo Cecil, secretario de estado de Isabel, es el principal acusador de la reina prisionera. El Cecil histórico fue un político moderado de una enorme habilidad en la gestión de la economía de su país, contrario a la persecución contra los católicos pero enemigo encarnizado de María Estuardo, que consideraba que tenía un efecto nocivo y destabilizador sobre Inglaterra. «El peligro no siempre es igual, tiene grados —escribía Cecil a la reina en 1569—. Si os casarais, sería menor: mientras no lo hagáis, aumentará. Si su persona permaneciera recluida, aquí o en Escocia, sería menor; si estuviera en libertad, sería mayor. Si fuera declarada culpable del asesinato de su esposo, sería una persona menos peligrosa; si se mantuviera el silencio sobre la cicatriz de ese asesinato, acabaría cerrándose, y el peligro sería mayor». Así es como, en la *Maria Stuarda* de Donizetti, las voces graves forman un segundo triángulo cuyo vértice es, desde luego, la *prima donna*, pero que no tiene nada de amoroso ni de erótico: el conflicto es estrictamente moral y político. La verdadera rivalidad, en la obra, tiene por objeto el trono, el pueblo y la religión.

Trono, pueblo y religión son las fuerzas que conducen a María Estuardo al cadalso. Eso, y su propia imprudencia, su terquedad de querer ser una prisionera coronada antes que una reina sin corona. Por eso rechaza todas las ofertas de su prima para salvarla y, al mismo tiempo, ciertamente, humillarla. Como soberana sabe que ha perdido la partida, pero todavía le queda la carta de poner a su adversaria, Isabel, en la situación de ser injusta y avergonzarla ante el mundo con una muerte gloriosa. Por linaje, sabe cómo lidiar con lo que se avecina. Como dice Elizabeth Jenkins en su biografía de Isabel, «los Estuardo no sabían reinar, pero en cambio sabían morir. El comportamiento de María en el patíbulo fue digno de las tradiciones de los martirologios, y mediante el terrible acto de cortarle la cabeza, todos aquellos a los que ella había intentado traicionar y matar se convirtieron al instante en criminales sacrílegos». Y así cae el hecha del verdugo sobre una muerte ostentosa, un triunfo en el último momento, que casi logra expiar ante el mundo el error trágico que fue toda su vida.

Joan Matabosch es director artístico del Teatro Real

JOSÉ MIGUEL PÉREZ SIERRA

DIRECCIÓN MUSICAL



© OFELIA MATOS

Director musical del Teatro de la Zarzuela de Madrid, principal director invitado de la Ópera de A Coruña y director musical del Royal Opera Festival de Cracovia, este maestro madrileño saltó a la fama internacional en 2006 tras dirigir *Il viaggio a Reims* en el Festival Rossini de Pésaro. Formado con Gabriele Ferro, Gianluigi Gelmetti, Colin Metters y Alberto Zedda y Lorin Maazel, debutó en 2005 con la Orquesta Sinfónica de Galicia y es invitado habitual del Palau de les Arts Reina Sofia de Valencia, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la AGAO de Pamplona, La Ópera de A Coruña, la ABAO, la Ópera Nacional de Chile, el Teatro San Carlo de Nápoles, el Théâtre des Champs-Élysées de París y la Opéra de Montréal. También dirige habitualmente la OCNE, la Orquesta de la Comunitat Valenciana, la Sinfónica de Madrid y la Orquesta de RTVE. Recientemente ha dirigido *Carmen* en la Quincena musical de San Sebastián, *La bohème* en la Ópera de A Coruña y *Marina* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. En el Teatro Real ha dirigido *Don Fernando el Emplazado* y *Viva la Mamma* (2021). En 2022, dirigió el *Requiem* de Verdi en la Catedral de Burgos.

DAVID MCVICAR

DIRECCIÓN DE ESCENA



Este director de escena nacido en Glasgow se formó como actor en el Royal Conservatoire of Scotland. Fue nombrado caballero en 2012 por sus servicios a la ópera e investido Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres por el gobierno francés. Ha producido *Le nozze di Figaro*, *Death in Venice* y *Die Zauberflöte* en la Royal Ballet and Opera, *Der Rosenkavalier* y *The Turn of the Screw* en la English National Opera, así como *Die Meistersinger von Nürnberg* en el Festival de Glyndebourne e *Il trittico*, *The Rake's Progress* y *Madama Butterfly* en la Scottish Opera y *Medea*, *Don Carlo* y *Giulio Cesare*, entre otras, en la Metropolitan Opera House de Nueva York. Ha trabajado también en la Opéra National de París, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Festival de Aix-en-Provence, la Lyric Opera de Chicago y la San Francisco Opera. Está dirigiendo y diseñando *Der Ring des Nibelungen* en el Teatro alla Scala de Milán. En el Teatro Real ha dirigido *The Turn of the Screw* (2015), *La traviata*, *Rigoletto* (2015), *Gloriana* (2018), *Don Carlo* (2019) y *Adriana Lecouvreur* (2024).

**HANNAH
POSTLETHWAITE**
ESCENOGRAFÍA



Nacida en Sutton-in-Ashfield, esta escenógrafa se formó en The Northern School of Art en Middlesbrough. Ha codiseñado la escenografía para la producción de David McVicar para el Teatro alla Scala de Milán de la tetralogía *Der Ring des Nibelungen*, de la que se ha estrenado recientemente el primero de sus títulos, *Das Rheingold*. Ha colaborado también en *Médée* para la Metropolitan Opera de Nueva York, la Canadian Opera Company y la Ópera Nacional de Grecia en Atenas, así como en *Falstaff* para la Scottish Opera de Glasgow y la Santa Fe Opera en Nuevo México y *Katia Kabanová* junto a David Alden para la Grange Park Opera de West Horsley. Sus intereses abarcan la ciencia ficción de principios del siglo XX, el activismo ambiental, la pintura, las artes textiles y las margaritas.

**BRIGITTE
REINSTUEFEL**
VESTUARIO



Nacida en Múnich, esta diseñadora se formó en el London College of Fashion y en el Central St Martins College of Art and Design de la misma ciudad. Ha diseñado vestuarios para la Royal Ballet and Opera de Londres, la English National Opera, la Lyric Opera de Chicago, la San Francisco Opera, el Teatro alla Scala de Milán, la Ópera Bastille de París y la Bayerische Staatsoper de Múnich, entre otros. Ha ganado el Dora Mavor Moore Award por *Falstaff* para la Canadian Opera Company y el premio Oscar della Lirica de los International Opera Awards y el Tony Award 2023 por *Leopoldstadt* en Broadway. Recientemente ha diseñado el vestuario para *Stranger Things: The First Shadow* y *Leopoldstadt* de Tom Stoppard en el West End de Londres, *Il barbiere di Siviglia* para el Festival de Salzburgo y la Ópera de Montecarlo, *La sonnambula* para el Théâtre des Champs-Élysées, la Ópera de Niza y la Semperoper de Dresde y *Fedora* y *Don Carlos* para la Metropolitan Opera de Nueva York. En el Teatro Real ha participado en *Gloriana*, *Lucia di Lammermoor* (2018), *Don Carlo* (2019) y *Adriana Lecouvreur* (2024).

**LIZZIE
POWELL**
ILUMINACIÓN



Esta diseñadora de iluminación trabaja internacionalmente en teatro y ópera. En teatro, ha trabajado en producciones como *Robin Red Breast* en la Factory International Manchester, *The Outrun* en el Lyceum Theatre de Edimburgo, *Macbeth – An Undoing* en el Lyceum Theatre de Edimburgo, el Rose Theatre y el Kingston Theatre for a New Audience en Nueva York, *The Fifth Step, Thrown, Orphans, Red Dust Road, Adam, Knives in Hens* y *Venus As A Boy* en el National Theatre of Scotland, *Comedy of Errors, Endgame* y *The Libertine* en el Citizens Theatre, *The Da Vinci Code* y *Dial M for Murder* con Simon Friend Productions, *Our Ladies of Perpetual Succour* en el West End y el National Theatre of Scotland y *Cyrano de Bergerac* en el Citizens Theatre y el National Theatre of Scotland. También ha trabajado con la Royal Shakespeare Company, así como en el Teatro Estatal de Malmö, el Royal Exchange, el Barbican y la Sydney Theatre Company. En el ámbito operístico, ha participado en *Falstaff* para la Scottish Opera y la Santa Fe Opera, y *A Midsummer Night's Dream* para la Scottish Opera.

**GARETH
MOLE**
COREOGRAFÍA



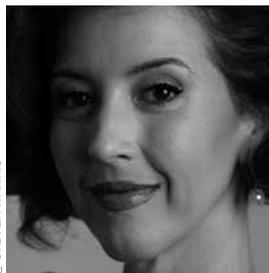
Este coreógrafo nacido en East Anglia se formó en la London Contemporary Dance School, donde recibió el premio de danza Lunn Prothero. Comenzó su carrera en la National Dance Company Wales bajo la dirección de Anne Sholem. Fue presidente del Comité de Danza de Equity en el Reino Unido y es coreógrafo asociado de la James Cousins Company. Ha coreografiado *Il trittico* en la Scottish Opera y la Welsh National Opera y *Dido & Aeneas* para Music at the Tower de Londres. Ha dirigido repeticiones de *Death in Venice* en la Volksoper de Viena, *A Christmas Carol* en el Bridge Theatre de Londres y *West Side Story* en el Royal Exchange Theatre de Mánchester. Ha trabajado como asistente o coreógrafo asociado en *Giulio Cesare* en el Festival de Glyndebourne, *Il trovatore* y *Death in Venice* en la Royal Ballet and Opera de Londres y los Brit Awards de 2019 en Londres. Recientemente ha colaborado con David McVicar en *Der Ring des Nibelungen* en el Teatro alla Scala, donde ya se ha estrenado *Das Rheingold*. Maria Stuarda es su sexta producción con este director de escena.

**JOSÉ LUIS
BASSO**
DIRECCIÓN DEL CORO



Este director de coro nacido en Buenos Aires y de nacionalidad italoargentina estudió piano, dirección coral y orquestal en su ciudad natal antes de dar sus primeros pasos profesionales en el Teatro Argentino de La Plata. En 1989 trabajó en el Teatro Colón de Buenos Aires y el Coro de la Asociación Wagneriana, hasta que en 1990 Romano Gandolfi lo eligió como asistente para el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, inaugurando con ello su carrera internacional. Ha sido director del coro del Teatro di San Carlo de Nápoles, del Maggio Musicale de Florencia (donde hizo *Parsifal* con Semyon Bychkov y *Turandot* con Zubin Mehta) y del Liceu de Barcelona. En 2014 fue nombrado director del coro de la Opéra national de París (participando en títulos como *Moses und Aron*, *Don Carlo*, *Samson et Dalila* y *Die Meistersinger von Nürnberg*) y en 2021 regresó al frente del Coro del Teatro di San Carlo de Nápoles. Ha recibido el Premio Ina Assitalia Galileo 2000 y colaborado con Renée Fleming en un disco galardonado en los Grammy Awards 2003. Desde 2023 es director del Coro Titular del Teatro Real.

**LISETTE
OROPESA**
MARIA STUARDA



Esta soprano lírico-coloratura de Nueva Orleans ha actuado en los principales teatros de ópera del mundo, entre ellos la Metropolitan Opera House de Nueva York, el Teatro alla Scala de Milán, la Staatsoper de Viena y la Royal Ballet and Opera de Londres. Ha interpretado Violetta de *La traviata* en Nueva York, Londres, Viena, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y la Arena di Verona, entre otros, el rol titular de *Lucia di Lammermoor* en Londres, Milán y el Festival de Salzburgo, así como Gilda de *Rigoletto* y Konstanze de *Die Entführung aus dem Serail* en Viena y la Bayerische Staatsoper de Múnich. Intérprete habitual de repertorio de concierto y recital, ha cantado para audiencias de todo el mundo, desde Tokio hasta Río de Janeiro. Recientemente, ha interpretado Ophélie de *Hamlet* en el Festival de Salzburgo, *La traviata* en Viena, y ha inaugurado la temporada en el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia con el rol titular de *Manon* de Massenet. En el Teatro Real ha cantado *Rigoletto* (2015), *Lucia di Lammermoor* (2018), *La traviata* (2020) e *Il turco in Italia* (2023) y también ofreció un concierto en 2022.

© STEVEN HARRIS

**YOLANDA
AUYANET**
MARIA STUARDA



© MIGUEL BARRETO

La soprano grancanaria Yolanda Auyanet debutó como Musetta de *La bohème* en el Teatro Petruzzelli de Bari a los veintitrés años, iniciando una carrera artística que amplió con los roles de Violetta de *La traviata*, Gilda de *Rigoletto*, Maria de *La figlia del reggimento*, Norina de *Don Pasquale*, el titular de *Lucia di Lammermoor*, Mimí de *La bohème* y Micaëla de *Carmen*, entre otros. Ha cantado Elisabeth de *Don Carlos* en la Ópera Royal de Wallonie de Lieja, Mathilde de *Guillaume Tell* en el Teatro Comunale de Bolonia y los roles titulares de *Norma* en la Opernhaus de Stuttgart, de *Lucrezia Borgia* en el Auditorio de Tenerife y de *Luisa Fernanda* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Recientemente ha cantado *Lucrezia Borgia* en el Teatro Campoamor de Oviedo y *Norma* en la Semperoper de Dresde, Alice de *Robert le diable* en La Monnaie de Bruselas, y ha abierto la temporada del Théâtre du Capitole de Toulouse como Abigail de *Nabucco*. En el Teatro Real ha participado en *La clemenza di Tito* (2016), *La bohème*, *Turandot* (2018), *Il pirata* (2019) y *Norma* (2021).

**AIGUL
AKHMETSHINA**
ELISABETTA



© BEATA NYKIE

Esta *mezzosoprano* rusa se formó en la Escuela de Artes de Ufa. En 2017 se unió al programa para jóvenes artistas Jette Parker de la Royal Ballet and Opera de Londres, escenario en el que ha cantado el rol titular de *Carmen* junto a Antonio Pappano. Más recientemente ha cantado Olga de *Eugenio Oneguín* en la Ópera de San Francisco, Elisabetta de *Maria Stuarda* en la Ópera Nacional Neerlandesa, Polina de *La dama de picas* junto a la Filarmónica de Berlín, Rosina de *Il barbiere di Siviglia* y Charlotte de *Werther* en Londres, Romeo de *I Capuletti e i Montecchi* en el Festival de Salzburgo, Maddalena de *Rigoletto* y *Carmen* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Fondazione Arena di Verona, la Staatsoper de Viena, la Royal Ballet and Opera, el Festival de Glyndebourne, el Teatro di San Carlo de Nápoles, la Bayerische Staatsoper de Múnich y la Deutsche Oper de Berlín, y Elisabetta de *Maria Stuarda* en el Teatro di San Carlo de Nápoles. En el Teatro Real ha participado en *La Cenerentola* (2021).

**SILVIA TRO
SANTAFÉ**
ELISABETTA



© CHRIS GLOAG

Esta *mezzosoprano* valenciana se caracteriza por la versatilidad en su repertorio, que abarca desde el Baroco hasta el siglo XXI, y es especialmente reconocida por sus interpretaciones de Rossini y del *bel canto*. Tras su debut en el Festival Rossini de Pesaro como Lucilla de *La scala di seta*, ha cantado más de treinta roles operísticos, entre los que se incluyen Elisabetta I de *Maria Stuarda* en la Deutsche Oper de Berlín, Isabella de *L'italiana in Algeri* en el Teatro alla Scala de Milán y la Opernhaus de Zúrich, Laura de *La Gioconda* en La Monnaie de Bruselas, Sara de *Roberto Devereux* en la Bayerische Staatsoper de Múnich y el rol titular de *Serse* en el Théâtre des Champs-Élysées de París. Recientemente ha interpretado *Maria Stuarda* en el Palau de Les Arts de Valencia y *Christus* de Liszt junto a la Orquesta Sinfónica de RTVE. En el Teatro Real ha participado en *La zorrina astuta* (1998), *L'italiana in Algeri* (2009), *Roberto Devereux* (2015), *Lucio Silla* (2017), *Don Carlo* (2019), *Nabucco* (2022) y *Médée* (2023).

**ELISSA
PFAENDER**
ANNA KENNEDY



Esta *mezzosoprano* estadounidense se graduó en Música en el Oberlin Conservatory of Music y obtuvo su máster en el Westminster Choir College. Galardonada por la Opera Foundation 2023, estuvo becada en el Ravinia Steans Music Institute, culminando el programa con una actuación en solitario con la Orquesta Sinfónica de Chicago. Ha sido joven artista en el Savannah Voice Festival bajo la dirección de Sherrill Milnes, en el Manchester Music Festival, en la Sarasota Opera y en la Fundación Young Arts del National Endowment for the Arts. Durante su paso por el Opera Theater de San Luis, creó el rol de la Dra. Muriel Elsie Landau en el estreno mundial de *Awakenings* de Tobias Picker e interpretó el rol de Mrs. McLean de *Susannah*. Debutó como *Carmen* en Opera North y ha interpretado a Zulma de *L'italiana in Algeri* con la Ópera de Tulsa y Alisa de *Lucia di Lammermoor* con la New York City Opera. Recientemente se ha incorporado al cuerpo estable de la Deutsche Oper de Berlín, donde cantará la tercera dama de *Die Zauberflöte* y la segunda secretaria de *Nixon in China*.

**MERCEDES
GANCEDO**
ANNA KENNEDY



Esta soprano argentina debutó con 18 años como Despina de *Così fan tutte* en el Teatro Roma de Buenos Aires. Formada vocalmente con Jaume Aragall, Teresa Berganza, Mirella Freni, Montserrat Caballé y Cecilia Bartoli, combina la carrera operística con el *lied*. Ha sido premiada en la *Competizione dell'Opera* de Dresde, el Concurso Francisco Viñas y galardonada con el Premio Primer Palau otorgado por el Palau de la Música Catalana de Barcelona. Ha cantado los roles de Elle de *La voix humaine* en numerosos espacios, entre ellos el Theater am Delphi de Berlín, así como Giannetta de *L'elisir d'amore*, Papagena de *Die Zauberflöte*, Prilepa de *La dama de picas*, Suor Genovieffa de *Suor Angelica* y Oberto de *Alcina* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Colabora asiduamente con la agrupación historicista Vespres d'Arnadí, con la que ha ofrecido recientemente el oratorio *Giuseppe riconosciuto* de Domènec Terradellas en numerosas sedes. En el Teatro Real ha participado en *Siberia* (2022) y *Médée* (2023).

**ISMAEL
JORDI**
ROBERTO LEICESTER



Este tenor jerezano estudió en la Escuela Superior de Música Reina Sofía con Alfredo Kraus. Tras debutar en el Teatro Villamarta de Jerez como Ernesto de *Don Pasquale*, ha interpretado Alfredo de *La traviata* en la Opéra national de París, Almaviva de *Il barbiere di Siviglia* y Nemorino de *L'elisir d'amore* en la Staatsoper de Berlín, *La traviata*, Edgardo de *Lucia di Lammermoor* y el duque de *Rigoletto* en la Deutsche Oper de Berlín, Gennaro de *Lucrezia Borgia* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, Carlo de *Linda di Chamounix*, *La traviata* y *Lucia di Lammermoor* en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Fernando de *Doña Francisquita*, Javier de *Luisa Fernanda* en el Teatro de la Zarzuela, *La traviata* en el Teatro La Fenice de Venecia, Leicester de *Maria Stuarda*, *La traviata* y *Lucia di Lammermoor* en la Royal Ballet and Opera de Londres y *La traviata* en la Metropolitan Opera House de Nueva York. En el Teatro Real ha cantado en *Così fan tutte* (2001), *L'elisir d'amore* (2013), *Roberto Devereux* (2015), *Lucia di Lammermoor*, *Faust* (2018) y *La traviata* (2020).

© GENMA ESCRIBANO

**AIRAM
HERNÁNDEZ**
ROBERTO LEICESTER



© MCDERMOTT

Este tenor tinerfeño, formado inicialmente como trompista, inició su carrera como miembro del ensamble de la Opernhaus de Zürich. Ha interpretado Alfredo de *La traviata* en el Théâtre du Capitole de Toulouse, el Teatro La Fenice de Venecia y la Elbphilharmonie de Hamburgo. Debutó en The Dallas Opera como Fenton de *Falstaff* e interpretó Edgardo de *Lucia de Lammermoor* en la Ópera de Lausana y la Ópera de Colonia. En 2018 participó en el estreno mundial de la ópera *Sardanapalo* de Franz Liszt con la Staatskapelle de Weimar. Recientemente ha interpretado Grigori de *Boris Godunov* en el Théâtre des Champs Elysées de París, y Pollione de *Norma* en el Festival de la Valle d'Itria, junto al maestro Fabio Luisi. Ha cantado Giasone de *Medea* en el Teatro Nacional de Varsovia, *Lucia de Lammermoor* en Colonia, *La traviata* en Lugano Arte y Cultura, y Ismael de *Nabucco* en Lausana, así como el *Requiem* de Verdi en la Philharmonie de París y la *Missa solemnis* de Beethoven en el Musikverein de Viena. En el Teatro Real ha participado en *Don Giovanni* (2020) y *El abrecartas* (2022).

**ANDRZEJ
FIŁOŃCZYK**
LORD GUGLIELMO CECIL



Este barítono polaco se graduó en la Academia de Música de Breslavia con Bogdan Makal. Ha sido miembro del Programa Nacional para Jóvenes Talentos de Ópera de Polonia y del Estudio de Ópera de Zürich. Debutó en 2015 en el Gran Teatro de Poznan como Tonio de *Pagliacci* y participó en el Proyecto para Jóvenes Cantantes del Festival de Salzburgo 2016. Desde entonces, ha cantado Figaro de *Il barbiere di Siviglia* en la Opernhaus de Zürich, el Teatro Bolshoi de Moscú y el Teatro dell'Opera de Roma, Silvio de *Pagliacci* en el Teatro Regio de Turín y la Royal Ballet and Opera de Londres, Marcello de *La bohème* en Londres y en la Canadian Opera Company de Toronto, Frank y Fritz de *Die tote Stadt* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, Riccardo de *I puritani* en la Ópera de Fráncfort y el rol titular de *Don Giovanni* en la Semperoper de Dresden. Recientemente ha cantado Malatesta de *Don Pasquale* en Londres y el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y ha debutado en la Staatsoper de Viena con el rol titular de *Don Giovanni*. En el Teatro Real ha participado en *La bohème* (2021).

**SZYMON
MECHLIŃSKI**
LORD GUGLIELMO CECIL



Nacido en Polonia, este barítono se formó en la Academia de Música Ignacy Jan Paderewski de Poznan, y continúa su formación con Giorgio Zancanaro. Segundo premio en el concurso Moniuszko de 2022, debutó en el Teatro Massimo de Palermo como Sharpless de *Madama Butterfly* y ha actuado en el Teatro Nacional de Varsovia como Marcello de *La bohème*, Amonasro de *Aida*, Francesco Cenci en *Beatrice Cenci* y Escamillo de *Carmen*. Ha interpretado Miecznik de *La casa embrujada* en la Ópera de Poznań, Luna de *Il trovatore* en el Teatro Regio de Parma y Guglielmo Cecil de *Maria Stuarda* en la Ópera Nacional de los Países Bajos. Recientemente ha interpretado Lescaut de *Manon* y *La bohème*, Guglielmo de *Così fan tutte* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, Strahlbusch de *Irrelobe* en la Ópera de Lyon, el rol titular de *Eugenio Oneguín* en el Theater de Dortmund y la Ópera de Toulon, Fritz de *Die tote Stadt* con la Ópera Nacional de Polonia en gira, Raimbaud de *Le comte Ory* en el Festival de Ópera de Dorset y *La bohème* en la Ópera Estatal Báltica de Gdansk.

**ROBERTO
TAGLIAVINI**
GIORGIO TALBOT

© VICTOR SANTIAGO



Nacido en Parma, este bajo estudió canto en su ciudad natal antes de debutar en el 2004 en el Teatro Regio de Parma. Desde entonces ha actuado en los principales teatros del mundo con un repertorio que abarca desde Rossini, Bellini y Donizetti hasta Verdi y el repertorio francés. Recientemente ha cantado Moïse de *Moïse et Pharaon* en el Festival Rossini de Pésaro, Sir Giorgio de *I puritani*, Escamillito de *Carmen*, Alidoro de *La Cenerentola* y Filippo II de Don Carlo en la Staatsoper de Viena, el rol titular de *Maometto II* en el Teatro di San Carlo de Nápoles, Méphistophélès de *Faust* en la Opernhaus de Zürich, Banco de *Macbeth*, Oroveso de *Norma* y Zaccaria de *Nabucco* en la Bayerische Staatsoper de Múnich y Rodolfo de *La sonnambula* en el Teatro dell'Opera de Roma. En el Teatro Real ha participado en *I puritani* (2010), *Les pêcheurs de perles* (2013), *Roméo et Juliette* (2014), *I puritani*, *I due Foscari* (2016), *Aida*, *Lucia di Lammermoor* (2018), *Il trovatore* (2019), *Norma*, *La Cenerentola* (2021), *Nabucco* y *La sonnambula* (2022).

**KRZYSZTOF
BĄCZYK**
GIORGIO TALBOT

© KSENIA S. PHOTOGRAPHY



Este bajo polaco se graduó en la Academia de Música de Poznań y fue miembro del Programa de Jóvenes Artistas de la Ópera Nacional de Polonia, la Academia de Ópera del Gran Teatro de Poznań y el taller de ópera de la Académie d'Aix-en-Provence. Ha cantado el rey de *Aida* y Colline de *La bohème* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, el monje de *Don Carlos*, el jefe de policía de *Lady Macbeth de Mzensk*, Angelotti de *Tosca*, Don Basilio de *Il barbiere di Siviglia*, el rey René de *Iolanta*, Leporello de *Don Giovanni* e Lorenzo de *I Capuleti e i Montecchi* en la Opéra de Paris, Sarastro de *Die Zauberflöte* en la Royal Ballet and Opera de Londres, Ferrando de *Il trovatore* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, *Il barbiere di Siviglia* en la Lyric Opera of Chicago, Don Bartolo de *Le nozze di Figaro* en el Festival de Salzburgo, Miller de *Luisa Miller* en el Festival de Glyndebourne, *Aida*, *Carmen* y *Tosca* en la Arena de Verona y el rol titular de *Mefistofele* en la Semperoper de Dresde. En el Teatro Real ha cantado en *Don Giovanni* (2020) y *La bohème* (2021).