

 **TEATRO REAL**  
CERCA DE TI



LUIGI CHERUBINI  
**MEDEA**

19 SEPT — 4 OCT  
ESTRENO EN EL TEATRO REAL

Patrocina



Telefónica

TEMPORADA

**23/24**





Páginas 3 - 4 Ficha artística

Páginas 5 - 6 Argumento

Páginas 7 - 10 *Cuando los hijos son el único defecto de la coraza del cónyuge*, Joan Matabosch

Páginas 11 - 12 *A propósito de Médée*, Paco Azorín

Páginas 13 - Biografías

## **Medea (Medée)**

Tragedia lírica en tres actos

**Luigi Cherubini** (1760-1842)

Libreto de **François-Benoît Hoffmann**

basado en la tragedia (431 a.C.) de

(1760-1828),

**Eurípides.**

Edición crítica de **Heiko Cullmann**, a partir de la edición original francesa, con recitativos cantados a cargo de **Alan Curtis.**

Estrenada en el Théâtre Feydeau de París el 13 de marzo de 1797.

### **Estreno en el Teatro Real**

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con el Abu Dhabi Festival

En homenaje a Maria Callas (1923-2023), por el centenario de su nacimiento.

### **EQUIPO ARTÍSTICO**

Director musical  
Dirección de escena y escenografía  
Vestuario  
Movimiento escénico  
Iluminación  
Vídeo  
Asesoramiento histórico-mitológico  
Dirección del coro

**Ivor Bolton**  
**Paco Azorín**  
**Ana Garay**  
**Carlos Martos de la Vega**  
**Pedro Yagüe**  
**Pedro Chamizo**  
**Pedro Sáenz Almeida**  
**José Luis Basso**

Asistente de la dirección musical  
Asistente de la dirección de escena  
Asistente de escenografía  
Asistente de vestuario  
Supervisión de la dicción francesa  
Maestros repetidores

**Kornilios Michailidis**  
**Rodrigo Vázquez Maya**  
**Alessandro Arcangeli**  
**Ana B. Cortés**  
**Laila Barnat**  
**Bernard Robertson, Mark Lawson**

### **REPARTO**

Jasón **Enea Scala** (19, 22, 25, 28 sep; 1, 4 oct)

oct)		<b>Francesco Demuro</b> (20, 23, 26, 29 sep; 2
1, 4 oct)	Médée	<b>Maria Agresta</b> (19, 22, 28 sep; 4 oct) <b>Saioa Hernández</b> (20, 23, 26, 29 sep; 2 oct) <b>Maria Pia Piscitelli</b> (25 sep; 1 oct)
oct)	Néris	<b>Nancy Fabiola Herrera</b> (19, 22, 25, 28 sep; <b>Silvia Tro Santafé</b> (20, 23, 26, 29 sep; 2
1, 4 oct)	Créon	<b>Jongmin Park</b> (19, 22, 25, 28 sep; 1, 4 oct) <b>Michael Mofidian</b> (20, 23, 26, 29 sep; 2 oct) Dircé <b>Sara Blanch</b> (19, 22, 25, 28 sep; <b>Marina Monzó</b> (20, 23, 26, 29 sep; 2 oct)
	Primera doncella Segunda doncella Un corifeo	<b>Mercedes Gancedo</b> <b>Alexandra Urquiola</b> <b>David Lagares</b>
<b>Martínez</b>	Hijos de Medea y Jasón	<b>Valeria Grandio/Carla Rodríguez</b> <b>Ismael Palacios</b>
<b>Mellado</b>	Tres furias (artistas de Parkour)	<b>Max Iniesta, Cosmin Marius, Daniel</b>
<b>Delgado, Lucía Díaz,</b>	Actores	<b>Verónica Moreno (sombra de Medea)</b> <b>Julen Alba, Carolina Andrés, Rafa</b> <b>Alex Larumbe, Verónica Moreno, Agus Ruiz, Tarik Saornil</b>

## TEATRO REAL

## CORO Y ORQUESTA TITULARES DEL

con **EDICIÓN MUSICAL** Edición crítica de Heiko Cullmann, versión recitativos de Alan Curtis (1934-2015). Representaciones ofrecidas con permiso de Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.

**DURACIÓN APROXIMADA** **2 horas 50 minutos**  
Acto I: 1 hora y 5 minutos  
Pausa de 25 minutos  
Actos II y III: 1 hora y 15 minutos

**FECHAS** 19, 20, 22, 23, 25, 26, 28 de septiembre.  
1, 2 y 4 de octubre

19.30 horas. Domingos: 18:00 horas

**Patrocina**



## **ARGUMENTO**

Antes de que empiece la música vemos a una mujer atormentada. En un extremo del escenario dos adolescentes juegan. Tras dudarlo, la mujer asesina a sus hijos. Arranca la música. Detona la tragedia.

### **OBERTURA**

La Cólquide, actual Georgia, en un tiempo mitológico.

Asistimos al amor entre Medea y Jasón, al momento preciso en que Medea le entrega el vellocino de oro, símbolo máximo del poder. Para conseguirlo, Medea ha traicionado a su padre, asesinado a su hermano y abandonado su patria. Sobre el vellocino de oro, la pareja yace, se jura amor eterno y engendra a sus dos hijos.

### **ACTO I**

Corinto, en la actualidad.

Jasón ha traicionado a Medea y va a casarse con Dircé, hija del rey Créon, con la intención de ser príncipe heredero de Corinto. Hoy da comienzo el himeneo, el rito de boda que durará varios días.

Dircé, conocedora de los poderes nigrománticos de Medea, se lamenta con sus amigas: su matrimonio con Jasón será la diana del odio de Medea.

Créon se compromete con Jasón a proteger a sus hijos de la furia de Medea.

Llegan los argonautas y, junto a Jasón, ofrecen a Dircé el vellocino de oro como presente de nupcias. Créon oficia un primer rito de unión de la joven pareja, ante la mirada atónita de los hijos de Medea y Jasón. En ese preciso momento llega Medea, acompañada por las tres Euménides o Furias. Son deidades de la venganza.

Ante la sobrenatural presencia de Medea los argonautas huyen aterrorizados. Créon defiende a su hija Dircé y amenaza a la extranjera con la muerte inminente. Jasón entrega los niños a Créon para que se los lleve. Medea y Jasón quedan solos. Ella, aún enamorada de Jasón intenta recuperar su amor. Ante la negativa del mismo, Medea promete vengarse.

## **ACTO II**

En el palacio de Créon vemos cómo los hijos de Medea y Jasón sufren las consecuencias de la violencia entre sus progenitores. Los niños han sido apartados de su madre por designio de Jasón.

Medea, acompañada por su única confidente Neris, planea su venganza: dar muerte a Dircé y Créon.

Irrumpe el rey, acompañado por su guardia, y condena a la hechicera al exilio. Medea solicita, in extremis, quedarse un día más. Ante la negativa, manifiesta sus poderes y Créon emplea a sus hijos como escudo humano. Medea consigue la prórroga de un día que ha solicitado. Neris jura lealtad eterna a Medea.

En ese momento llega Jasón que, en un intento de apaciguar su sufrimiento, le anuncia que podrá pasar su último día en Corinto con sus hijos.

Medea, que ha ganado tiempo, continúa su venganza y emplea sus artes oscuras. Entrega a Neris un vestido y una diadema como regalo para la joven novia que, bajo un hechizo, le provocará la muerte. Medea, llena de odio hacia Jasón, fija su vista en los niños como posible objetivo para dañarle en lo más profundo.

A lo lejos, comienza el rito del casamiento de Dircé y Jasón oficiado por Créon y los sacerdotes de Corinto. En él Dircé queda completamente sometida a Jasón para siempre. Medea, oculta, asiste al ritual mientras se consume en ansias de venganza.

## **ACTO III**

Poco después, Medea, en una pesadilla se ve a sí misma intentando asesinar a sus hijos, sin éxito. Tras despertar, llega Neris con los adolescentes. Medea dispuesta a destruir a Jasón matando a sus propios hijos implora a los dioses que le den fuerza para llevar a cabo el terrible asesinato. Ante ellos, la protagonista se ve incapaz de consumar el crimen y pide a Neris que los esconda. Mientras, en el palacio de Créon, los regalos envenenados surten efecto y Dircé muere abrasada junto a su padre, Créon, que trata de socorrerla. La noticia de la muerte del rey y la princesa corre rápidamente y el pueblo acude a contemplar la

tragedia. Jasón se lamenta por la muerte de su nueva esposa y Medea, cegada de odio, consume el asesinato de sus hijos con extrema violencia. Jasón, descompuesto, implora ver a sus hijos muertos. Medea se lo niega y le condena por perjurio, a vivir en el dolor y caminar errante el resto de su vida. En ese momento, Medea hace uso de todo su poder: Corinto entero arde bajo el fuego abrasador de los infiernos y el pueblo huye despavorido. La semidiosa Medea vuela hacia el sol, acompañada de las Erinias, llevándose los cadáveres de sus hijos. Jasón queda solo, condenado a errar eternamente.

## **CUANDO LOS HIJOS SON EL ÚNICO DEFECTO DE LA CORAZA DEL CÓNYUGE**

**Joan Matabosch**

*Médée* se estrena en plena resaca de la Revolución Francesa, en un momento en el que el público del Directorio estaba intentando olvidar el reciente período del Terror con “operas bufas” sobre temas cotidianos e inofensivos que monopolizaban casi en exclusiva la cartelera parisina. En ese contexto, era difícil proponer algo más inadecuado que esta *Médée* lúgubre, audaz y, encima, con desenlace trágico, ya de por sí un gesto de una enorme audacia en un teatro de la época. La reacción fue dubitativa, admirativa en lo artístico por sus innovaciones dramáticas y musicales, que ejemplifican admirablemente esa transición entre el clasicismo y el romanticismo que encarnaba la figura de Cherubini, pero incómoda por su tema y por el horror nada disimulado de su tono y de su emoción sin tregua.

No es extraño que, tras representarse en París entre los años 1797 y 1799, *Médée* desapareciera del repertorio en Francia. Fueron los teatros alemanes quienes reivindicaron la obra a partir de 1800, traducéndola y representándola regularmente a lo largo de todo el siglo XIX. Incluso, a raíz de su estreno en Frankfurt en 1855, el texto alemán de los

diálogos hablados fue reemplazado por recitativos cantados compuestos por Franz Lachner bajo la inspiración de Wagner, que era su modelo. Así fue cómo en Alemania *Médée* fue admirada unánimemente durante todo el siglo; Beethoven asistió a su estreno en Viena, y Johannes Brahms llegó a afirmar que “es la obra que nosotros los músicos reconocemos entre nosotros como la cumbre mayor de toda la música dramática”. Nada menos.

Convertir *Médée* en una ópera íntegramente cantada, sin diálogos hablados, tenía todo el sentido del mundo. Esa había sido la intención del libretista, François-Benoît Hoffman, cuando presentó el proyecto a la Ópera de París, que era la única institución que tenía el privilegio de programar obras puestas íntegramente en música. Su rechazo al proyecto cerró esta posibilidad y fue entonces cuando los autores tuvieron que acomodar *Médée* a los imperativos de las “opera-comique”. Nada que ver con lo que querían hacer, pero al menos pudieron estrenar la ópera en 1797 en el Théâtre Feydeau, que antes de la revolución era conocido como Théâtre de Monsieur.

La Revolución Francesa se había apropiado, como puede verse en la obra pictórica de Jacques-Louis David, de numerosos temas clásicos a los que los artistas inyectaban nuevos contenidos ideológicos. Pero el mito de Medea se resistía a este tipo de operaciones porque en la historia faltaba un héroe positivo con el que pudiera proponerse algún tipo de identificación. Todos los personajes de la trama son horripilantes. El esposo, Jason, es execrable, traidor, infiel, condescendiente, sentencioso, aterrorizado ante Medea, siempre maniobrando por la espalda, salteador de pueblos y de caminos, depredador que roba cuanto encuentra. El rey Creonte es autoritario, fatuo, cegado por su propio orgullo. Incapaz de darse cuenta de las consecuencias de ceder a las demandas de Medea, presume de su propia clemencia en una sección marcial de la ópera que describe su indigna estatura como gobernante. Su hija, la pobre Dircé, es tan sumisa como se supone que debían ser las mujeres en los siglos XVII y XVIII. Solo se salva la abnegada Neris, generosa, benévola, consejera de Medea, cómplice, que no es tanto un personaje como una encarnación del coro de las antiguas tragedias griegas. Cherubini la premia con la única aria amorosa de la ópera, uno de los cantables más bellos de toda la literatura operística de la época.

Medea es, por su parte, el arquetipo de la figura trágica. Una “tragédienne” como ella no se mezcla con temas humanos como el amor, los celos o la venganza. Eso son trivialidades indignas de un auténtico perfil trágico. Nada de amores decepcionados que exijan compensaciones, ni de emociones carnales, ni de móviles humanos. La “tragédienne” es glacial, del mármol de las estatuas, y no se pone en acción por menos de querellarse directamente con el Cielo. Sabe demasiado de los dioses, que son de su misma raza, y se

dirige a ellos porque son sus iguales, por mucho que sea en la Tierra donde encienda fuegos, inspire rechazos, se la vigile con recelo y haga correr la sangre. La Medea enamorada y engañada tiene apenas importancia al lado de la Medea ofendida. Porque al ofenderla a ella es a los dioses mismos que ofenden Jason y Creonte con sus cálculos políticos y sentimentales. De ahí que, pese a sus crímenes, Medea sea finalmente la representante legítima de un cierto orden.

Medea ha nacido salvaje, fuera de la civilización, de la moral y de las reglas de la civilización. Es una bárbara, pero también una hechicera, una curandera y una maga con poderes, con voluntad y con energía muy digna de ser temida. Ha querido aspirar a un amor humano, creyendo que podría auparlo a la órbita de su rango, pero sabe que le espera una enorme decepción. Ha ayudado a Jason manchándose las manos de sangre muchas veces, enfrentándose a los suyos, haciendo triunfar la causa de su marido con engaños, envenenamientos, asesinatos y tretas que han provocado que otros cometan las matanzas que ella ha instigado. Esposa traicionada, despechada, con la que cabe empatizar, extrañamente lógica en sus arrebatos, hechicera temible y finalmente madre criminal, Medea excita sentimientos ambivalentes cuando devora los escenarios del brazo de grandes divas que sepan rendirle justicia, desde Maria Callas a Nuria Espert. Como decía Corneille en 1660 “excusamos su venganza después del indigno trato que ha recibido de Creonte y de su marido, y (...) llegamos a sentir compasión de la desesperación a que la han reducido”. Y así, pasamos de sentir emoción por lo razonable de su súplica a horrorizarnos por lo atroz de sus acciones, por el paroxismo de violencia que desencadena, epítome de lo irrepresentable. Ella misma afirma que su pasión es más fuerte que sus reflexiones, es decir, que es consciente de los terribles daños que va a cometer, pero que no va a hacer nada por evitar sus crímenes. Su lúcido razonamiento -como afirma Carlos García Gual en su prólogo a la edición castellana del texto de Eurípides- “no esquiva su dolorosa ruina, no le evita avanzar, impulsada por su afán de venganza, hacia la destrucción de lo que más ama”.

Elisabeth Badinter ha demostrado -en “¿Existe el amor maternal?”- cómo históricamente el amor maternal ha sido un sentimiento humano incierto, frágil e imperfecto, que sólo se grabó en la naturaleza femenina a partir de la reacción contra la frialdad y la tendencia al abandono de los menores en la Francia urbana del siglo XVII, que se generaliza en el XVIII. En la segunda mitad del siglo XVIII se toma conciencia de la necesidad de un cambio radical, ante una mortalidad infantil que crece desorbitadamente en todas las clases sociales porque la crianza de los niños era, llega a decir Badinter, “un infanticidio encubierto”. A fines del siglo XVIII será preciso desarrollar argumentos que le recuerden a

la madre su actividad “instintiva”, supuestamente espontánea y natural: apelar a su sentido del deber, suplicarle que asegure la supervivencia de sus hijos y, dentro de nada, culpabilizarla y amenazarla por estar “excluida de la humanidad, puesto que ha perdido su especificidad femenina”.

En este contexto, que era el de la época del estreno de la ópera de Cherubini, el mito de Medea era particularmente incómodo. Ciertamente que Cherubini intenta, en la ópera, que el infanticidio se justifique por la misma naturaleza del instinto maternal. La demencia de Medea, tras su enfrentamiento con Creonte, la lleva a un estado de abnegación, de olvido de sí misma, de ofuscamiento inconexo de sus instintos básicos, incluido el maternal, que hace plausible el infanticidio: la madre no puede soportar la idea de abandonar a sus hijos, y se resigna a matarlos. Pero una madre asesinando a sus hijos en escena en plena campaña institucional por favorecer que las madres aseguren la supervivencia de sus hijos, no dejaba de ser una paradoja embarazosa. Y así, a medida que la maternidad se va convirtiendo en un elemento definitorio de la identidad femenina, el personaje de Medea se va convirtiendo en cada vez más intolerable, más delicado de delinear en un teatro de la época.

Eurípides insiste en la antipatía que genera Medea en su entorno por el mero hecho de ser una mente instruida que denuncia sin ambages lo que acontece. Como dice ella misma “si eres considerado superior a los que pasan por poseer conocimientos variados, parecerás a la ciudad persona molesta. Yo misma participo de esta suerte, ya que, al ser sabia, soy odiosa para unos... y para otros hostil”. Podemos empatizar e incluso dar la razón a esta Medea que se lamenta de haber abandonado la morada paterna fiándose de un griego que ha traicionado todas sus promesas. Pero la desesperación de su espiral de venganza la lleva a un acto que le quita toda la razón que tenía antes de consumarla. Medea asesina a sus hijos porque ellos son el único defecto de la coraza de su marido. Late en la obra, más allá del espanto del asesinato de unos niños, el juego perverso que desarrollan a veces algunos padres que tienen entre ellos pleitos desesperados, cuando se sirven de los hijos para herir al otro cónyuge. Por eso, en lo que se refiere a las ramificaciones del mito no es ni siquiera necesario recurrir al turbador texto de Eurípides. Lamentablemente, basta con coger el periódico.

Joan Matabosch  
Director Artístico del Teatro Real

## **A PROPÓSITO DE MÉDÉE**

**Paco Azorín**

*La época mítica no es simplemente un tiempo pasado, sino también un presente y un futuro. No sólo es un periodo, sino también un estado.*

Adolphus Peter Elkin, antropólogo (1891-1979)

Tradicionalmente, la trama de esta ópera y su significado, se han interpretado desde la óptica de Jasón, desde el heteropatriarcado. Así pues, una madre enloquecida asesinaba a sus hijos como método de tortura para el padre. Por suerte, en la actualidad, prevalece la óptica de Medea, la de la mujer ultrajada cuyo marido falta al juramento de amor eterno. En ese caso, Jasón era un personaje descreído e ingrato que ya no recordaba que Medea lo dejó todo por él, traicionó a su padre e incluso asesinó a su hermano para beneficiar a Jasón.

Los grandes olvidados de esta historia, sin embargo, son los dos hijos de la pareja. Me ha parecido que era de justicia social y política darles voz en esta producción, entenderlos como los auténticos destinatarios de la violencia de la pareja, y proponer al público la identificación con ellos. Curiosamente, según los escritos mitológicos, los hijos de la pareja tenían entre 10 y 12 años cuando fueron asesinados. Siempre, en todas las producciones que hemos visto, los niños son mucho más pequeños, llevándolos al territorio de la infancia, pero resulta que ya son personas capaces de pensar, son casi personas adultas.

Medea, como todo mito trágico reinterpretado en el clasicismo, se desarrolla bajo las unidades de tiempo, lugar y acción: en un solo día, en un solo lugar y con una sola trama. Esta concreción espacio temporal es muy útil para centrar la atención sobre unos personajes cuyas conductas nos van a llevar hacia la catarsis.

En lo referente al lugar, la escenografía de *Médée* representa el tártaro, el infierno del inframundo para el mundo antiguo, un lugar en el que aparecen expiando su culpa los que han cometido atrocidades. Siglos más tarde, Dante dibujará su infierno de un modo semejante, en círculos concéntricos y allí, en el octavo círculo condena a Jasón por perjuro y seductor.

Para esta puesta en escena contaremos con un espacio que representa la bajada a los infiernos de todos los personajes, la bajada al centro de la tierra, a un pozo interior, casi a una mina. Una gran escalera y ascensor preside todo el dispositivo. Todos los personajes entran por dicho acceso que refuerza la verticalidad del lugar. Un elemento horizontal, el palacio de Créon aparece desde arriba. Y abajo, nada más que un suelo de lava negra.

En lo referente al tiempo, nos hemos inspirado de la frase de A.P. Elkin para generar dos tiempos distintos: el mítico, atemporal y universal, y el concreto, el actual aquí y ahora.

Por desgracia, la violencia contra los niños no es un tema ajeno a nuestra realidad. Los datos de la ONG *Save The Children* son alarmantes: más de treinta niños han muerto a manos de sus padres en los últimos cinco años, sólo en nuestro país. Por lo tanto, Medea tiene nombre y apellidos concretos, son mujeres de carne y hueso que afianzan el mito que tenemos entre las manos.

Intentaremos jugar permanentemente con esa doble temporalidad para conducir al espectador por un relato lleno de referentes históricos y contemporáneos al mismo tiempo.

Por último, me gustaría destacar la importancia de que Medea sea una extranjera en Corinto la patria de Jasón. Ella procede de la Cólquide, actual Georgia. Allí conoció a Jasón quince años antes de que empiece la acción de nuestra ópera. Allí le ofreció el vellocino de oro, símbolo máximo del poder, y allí traicionó a su padre y asesinó a su propio hermano para poder huir con Jasón. Instalados ya en Corinto, Medea es esa mujer extranjera que asusta a todos por sus poderes nigrománticos, y que no gusta a nadie pues tiene aspecto de extranjera, costumbres de extranjera y hasta un nombre de extranjera. Créon decide proteger a la nueva pareja desterrando a la forastera lejos de sus fronteras.

Señoras, señores, la tragedia está servida.

Que se levante el telón y que veamos ya a los personajes en el tártaro, y conozcamos sus razones para hacer lo que hicieron o para decir lo que dijeron.

Pero, ¿Y los niños? No los pierdan de vista, por favor.

Paco Azorín  
Director de escena y escenógrafo de Médée

## BIOGRAFÍAS

### **IVOR BOLTON**

#### **DIRECTOR MUSICAL**

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 y mantiene desde 1994 un estrecho vínculo con la Bayerische Staatsoper de Múnich, por el cual ha sido galardonado con el Bayerische Theaterpreis. También ha dirigido producciones en el Festival de Glyndebourne, la Royal Opera House de Londres, la Opéra National de París, el Maggio Musicale de Florencia y De Nationale Opera de Ámsterdam y es invitado actualmente, entre otros, por la Staatsoper de Viena y el Teatro La Fenice de Venecia. 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), *Le nozze di Figaro* y *Achille in Sciro* (2022).

### **PACO AZORÍN**

#### **DIRECTOR DE ESCENA**

Este director de escena español formado en el Institut del Teatre de Barcelona ha firmado más de 250 títulos en los ámbitos de la ópera, teatro, zarzuela y danza. Ha trabajado durante muchos años como escenógrafo con los directores de escena Lluís Pasqual y Carme Portaceli y colaborado con Mario Gas, Francisco Negrín, Helena Pimenta, Sergi Belbel, Víctor Ullate y Ernesto Caballero. Ha dirigido *María Moliner* de Antoni Parera Fons en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, *Una voce in off* de Montsalvatge, *Tosca* y *Otello* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, *Salome* y *Samson et Dalila* en el Festival de Mérida (ésta última también en L'Opéra de Aviñón), *Jérusalem* en el Theater de Bonn, *Manon Lescaut* en la Opéra National de Lyon y *La voix humaine* en los Teatros del Canal de Madrid. Ha sido galardonado con el Premio Lírico Campoamor 2015, los premios Ceres 2013, Crítica Serra d'Or 2004, Butaca 2004 y 2009 y Premio Josep Solbes 2005. En el Teatro Real ha participado en *Il prigioniero/Suor Angelica* (2012) y *Tosca* (2021).

### **MARIA AGRESTA**

#### **MEDEA**

Esta soprano italiana debutó en 2007 y alcanzó notoriedad internacional en 2011 al interpretar Elena de *I vespri siciliani* en el Teatro Regio de Turín con Gianandrea Noseda.

Desde entonces ha desarrollado una carrera internacional que le ha llevado a cantar Leonora de *Il trovatore* y Desdemona de *Otello* con Zubin Mehta en el Palau de Les Arts de Valencia, Amelia de *Simon Boccanegra* con Riccardo Muti, Christian Thielemann, Myungwhun Chung y Daniel Barenboim, el *Requiem* de Verdi con Nicola Luisotti en el Teatro San Carlo de Nápoles y con Daniel Barenboim en la Staatsoper de Berlín, Liù de *Turandot* con Riccardo Chailly en el Teatro alla Scala de Milán y Lucrezia de *I due foscari* con Antonio Pappano en la Royal Opera House de Londres. Recientemente ha cantado Maddalena de *Andrea Chénier* en la Opéra de Montecarlo, Giorgetta de *Il tabarro* en el Teatro dell'Opera de Roma y los roles titulares de *Anna Bolena* en Nápoles y de *Madama Butterfly* en Londres. En el Teatro Real ha cantado en *Norma* (2016), *Il trovatore*, *Don Carlo* (2019) y *Tosca* (2021).

### **SAIOA HERNÁNDEZ**

#### **MEDEA**

Madrid, es una de las voces más demandadas en los principales teatros como la Wiener Staatsoper, Teatro alla Scala, Berliner Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Opera de Paris y Berliner Philharmoniker. Estudió con el tenor Santiago Calderón y luego con las sopranos Montserrat Caballé (con quien preparó sus debuts como Norma e Imogene) y Renata Scottò. Desde entonces sigue estudiando y se perfecciona con el tenor Francesco Pio Galasso. Además Saioa Hernández ha interpretado un gran número de roles como Francesca da Rimini, Madama Butterfly, Odabella, La Gioconda, Lady Macbeth, Abigaille, Norma, Imogene, Tosca, Zaira, Violetta, Leonora di Vargas, Leonora, Aida, Wally, Maddalena, Amelia... Ha sido galardonada con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 2022, Oscar de la Lírica 2021 y Premio Talía de las Artes Escénicas 2023. Definida como «la diva de nuestro siglo» por Montserrat Caballé, ha abierto la temporada 18/19 del Teatro alla Scala di Milano como Odabella con Riccardo Chailly y la 22/23 de la Ópera de París como Tosca con Gustavo Dudamel. Debutó en el Teatro Real como Amelia de *Un ballo in maschera* (2020), seguido de Abigaille de *Nabucco* (2022) y *Turandot* (2023).

### **MARIA PIA PISCITELLI**

#### **MEDEA**

Nacida en Giovinazzo, esta soprano italiana ganó en 1988 el concurso Aslico en Milán y debutó en el Teatro Olímpico de Vicenza en La Calisto. Ha cantado el rol titular de Norma en la Staatsoper de Viena y el Teatro dell'Opera de Roma, la condesa de *Le nozze di Figaro* y Alice de *Falstaff* en la Deutsche Oper de Berlín, Donna Elvira de *Don Giovanni* en la Staatsoper de Hamburgo y el Teatro La Fenice de Venecia, Leonora de La forza del destino

en la Opernhaus de Zúrich, Amelia de *Simon Boccanegra* y Elisabetta de *Don Carlo* en el Teatro Colón de Buenos Aires, los roles titulares de Beatrice di Tenda, Lucrezia Borgia y Maria Stuarda en el Teatro alla Scala de Milán, el de Semiramide en el Teatro di San Carlo de Nápoles y los de Manon Lescaut y Anna Bolena en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Recientemente ha cantado Maddalena de *Andrea Chénier* en el Teatro Comunale de Bolonia y el rol titular de Tosca en la Ópera Real Danesa y Buenos Aires. En el Teatro Real ha cantado *Roberto Devereux* (2015), *Il pirata* (2019) y *Un ballo in maschera* (2020).