

R TEATRO REAL
CERCA DE TI

LÉO DELIBES

LAKMÉ

1 - 3 MAR 2022



Página 4 Ficha artística

Páginas 5 Argumento

Páginas 6 - 11 Laia Falcón: *Aquella mujer lejana... ¿existió de verdad o fue sólo un sueño?*

Páginas 12 - 15 Biografías

Información extraída del programa de mano del Teatro Real

LAKMÉ

Léo Delibes (1836-1891)

Ópera en tres actos

Música de **Léo Delibes**

Libreto de **Edmond Gondinet** y **Philippe Gille**, basado en en la novela *Rarahu ou le mariage* (1880) de Pierre Loti

Estrenada en el Teatro de la Opéra-Comique de París el 14 de abril de 1883

Estrenada en el Teatro Real el 13 de noviembre de 1898

EQUIPO ARTÍSTICO

Director musical **Leo Hussain**
Director del coro **Andrés Máspero**

REPARTO

Lakmé	Sabine Devielhe
Gérald	Xabier Anduaga
Nilakantha	Stéphane Degout
Frédéric	David Menéndez
Mallika	Héloïse Mas
Hadji/Un mercader chino	Gerardo López
Miss Ellen	Inés Ballesteros
Miss Rose	Cristina Toledo
Mistress Bentson	Enkelejda Shkosa
Un domben	David Villegas
Kouravar	Isaac Galán

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Edición musical **Ediciones Alphonse Leduc (fondo Heugel) de París. Editores y propietarios**

Duración aproximada **2 horas y 20 minutos**
Acto I: 45 minutos
Pausa: 25 minutos
Actos II y III: 1 hora y 10 minutos

Fechas **1 y 3 de marzo de 2022**
19:30 horas

ARGUMENTO

PRIMER ACTO

Las fuerzas británicas han prohibido a Nilakantha, el alto sacerdote del templo de Brahmin, practicar su religión. En secreto, un grupo de hindús se reúnen con él para celebrar el rito. Mientras, su hija Lakmé se dirige al río con su sirvienta Mallika y antes de bañarse, se quitan las joyas. Por los alrededores del templo, dos oficiales británicos, Frederic y Gérald, pasean con otras dos mujeres británicas. El pequeño grupo se detiene impresionado por la belleza de las joyas, y las inglesas piden tener otras iguales. Gérald se ofrece a dibujar un boceto, quedando rezagado mientras lo termina. Es entonces cuando Lakmé regresa de su baño. Sorprendido, Gérald se esconde tras un arbusto, pero ella nota que algo se mueve e instintivamente pide socorro. Sin embargo, al descubrir al inglés, la atracción entre ambos es inmediata. Cuando llegan para socorrerla, Lakmé quiere quedarse a solas con él, percatándose inmediatamente de la locura que está cometiendo, y le pide que se vaya. Gérald rehúsa su advertencia. Más tarde, el sacerdote Nilakantha descubre que un soldado británico ha violado el templo con su presencia y jura venganza.

SEGUNDO ACTO

Como estratagema para averiguar quién es el desconocido soldado, Nilakantha obliga a Lakmé a cantar una balada en un abarrotado mercadillo. Gérald se acerca a ella y Lakmé pierde el sentido. Nilakantha se da cuenta de que se trata del soldado que está buscando y lo apuñala. La multitud huye despavorida y el sirviente de Nilakantha aprovecha el caos para ayudar a la pareja a escapar a un lugar seguro en el bosque, donde Lakmé cura la herida de Gérald.

TERCER ACTO

Gérald yace convaleciente sobre un lecho de hojas y Lakmé lo arrulla con una nana. Escuchan los cantos lejanos de los amantes que van a la fuente cuyas aguas confieren el amor eterno. Al igual que ellos, Lakmé se dirige también a buscar el agua y unirse así para siempre a Gérald. En su ausencia, Frederic, que ha seguido los rastros de sangre por el bosque, encuentra a Gérald y le advierte de los efectos devastadores que tendría su unión con Lakmé para él y para su carrera como soldado. Cuando Lakmé regresa, Gérald ya no es él mismo y ella, siendo consciente de que su amor es imposible, mastica una flor venenosa. Entonces aparece Nilakantha con la intención de acabar con Gérald, pero Lakmé le advierte agonizando que ambos han bebido el agua de la fuente sagrada e impide que el sacerdote ataque al inglés.

AQUELLA MUJER LEJANA... ¿EXISTIÓ DE VERDAD O FUE SÓLO UN SUEÑO? Construcción musical, literaria y social de los personajes de la ópera *Lakmé*

«Hija de los dioses, no eres de los nuestros»

«¿Por qué nos rendimos tan fácilmente ante lo exótico? » preguntaba la crítica de portada en la revista *Paris-Artiste* del 10 de noviembre de 1883. Con tal introducción, y viendo la lujosa fotografía de la soprano Marie van Zandt caracterizada para el estreno de *Lakmé*, los lectores de hoy esperaríamos encontrar en el artículo una reflexión sobre el fervor con que aquella época dedicó tantas horas a fantasear sobre tierras lejanas: implacables desiertos, oasis egipcios, templos de la India, palacios de la China... Un álbum inagotable de colores, perfumes y sensuales ensoñaciones sobre misteriosos mundos paganos, una y otra vez, retratados como extrañas criaturas de cuento, tan peligrosas y salvajes como ingenuas y fáciles de conquistar.

Un álbum inagotable de colores, perfumes y sensuales ensoñaciones sobre misteriosos mundos paganos, una y otra vez, retratados como extrañas criaturas de cuento, tan peligrosas y salvajes como ingenuas y fáciles de conquistar.

Pero no: lo que interesaba al crítico (Albert Clennes, en la firma) era demostrar que el éxito de la joven Van Zandt era una prueba más de la debilidad de París ante los encantamientos venidos de ultramar. Según su razonamiento, que se coronase como reina de la Opéra-Comique a una cantante nacida en Manhattan, de familia holandesa, educación italiana y sonoros aplausos en el Covent Garden y la Ópera de Copenhage, decía más del «esnobismo parisino» (así lo escribe) que del verdadero talento de la propia artista:

«La coquetería que lleva a París a acoger a los extranjeros quizás no se debe tanto a un razonado sentimiento de hospitalidad, sino a una curiosidad siempre despierta [...] por parte de una capital aburrida [...], imprudentemente entusiasta ante sospechosas novedades venidas de por ahí, precedidas de mucho ruido y leyendas de hadas.

Normalmente la prueba es corta y, tras unos pocos días de moda, el asunto deja de gustar [...], y el público se va a otra parte. Sin embargo, en este desfile, a veces sucede que el interés de la multitud, un poco inconstante, se queda retenido, preso y bajo un hechizo.»¹

Tras esta introducción tan tajante, el artículo se enreda en senderos sorprendentes, como si la niebla lo hubiese desorientado o la brújula fallara. Durante casi dos páginas más de diminuta y apretada letra, el autor se esmera en repasar la biografía de la soprano con una extraña tenacidad de enamorado. Narra desconcertantes estampas, como que la niña Van Zandt creció entre pieles-rojas y los asombraba con su dulce voz de hija de los dioses. Analiza su maestría técnica y la asombrosa riqueza de su voz, demostradas en la impecable

¹ Albert *Paris-Artiste*, 10 de noviembre de 2022, p.1.

interpretación del papel protagonista de *Lakmé*. «Su nombre quedará ya siempre ligado al de Lakmé, igual que el de Nilsen a Offélie» afirma. Recuerda a los lectores que el personaje, de una complejidad técnica y musical casi inalcanzables, fue creado por los autores expresamente a la medida de la joven diva, y tantos son los detalles que da de su excelencia, que el hilo se vuelve confuso: ¿no había comenzado su andadura afirmando que el éxito de Van Zandt se debía al fácil ofuscamiento de los parisinos ante los hechizos extranjeros? Intrigados con el giro, nos preguntamos entonces si resulta que Marie Van Zandt sí merece su alianza con París. Y la sentencia, para nuestra pena, es que no: hay «demasiada fachada» en la «yanqui holandesa», concluyen los últimos párrafos; «es demasiado fría», en ella «la actriz traiciona a la virtuosa»; «asombra y encanta con su gracia algo salvaje» pero con estos dones solo puede despertar «una admiración fácil», no ser «una verdadera artista».

Qué raro, ¿no?

La más bella y encantadora (instrucciones de fabricación)

Con partitura de Léo Delibes y libreto de Edmont Gondinet y Philippe Gille, *Lakmé* es, en cierto modo, un pequeño álbum de grandes querencias de la escena lírica de su tiempo. Esto es un habitual modo de trabajo en casi todos los talleres de arte y narración, y más aún en aquellos que aspiran a que el público quiera volver a comprar otra entrada: ofrecer, desde la inercia, la admiración y la estrategia comercial, una selección, disfrazada pero efectiva, de asuntos que hayan gustado mucho con anterioridad. Así, con esa misma sorpresa con que se reconocen en un niño los rasgos o ademanes de un antepasado remoto, al acercarnos a los protagonistas de *Lakmé* son muchas las ocasiones donde descubrimos fugaces pero rotundas huellas que hemos visto en alguna otra parte.

Efectivamente, al familiarizarnos con los personajes de esta obra, vamos identificando rasgos de grandes mitos que Verdi, Bizet, Gounod u Offenbach habían instalado en el Olimpo operístico. En la partitura, la mezcla de dulzura y fortaleza de Lakmé recuerda mucho a la luminosidad y determinación de heroínas como Gilda en *Rigoletto*, la joven protagonista de *Romeo y Julieta*, Marguerite en *Fausto* o Micaela en *Carmen*. A su vez, el desbordante canto de Gérard, parece venido de las primeras arias de enamoramiento del Duque de Mantua, Romeo y Don José. Gérard no llega nunca al canalla fondo del primero ni a la trágica faz de los otros dos, pero comparte con ellos ese mismo torrente de juventud y pasión inaplazable que consigue convertir cada noche de ópera en una declaración de por vida. Incluso la construcción del sacerdote Nilakantha podría recordar de lejos a ese otro paria llamado Rigoletto que, hacía tres décadas, había venido para cambiarlo todo. Desde luego en *Lakmé*, diseñada para el público familiar y burgués de la Opéra-Comique, todo parece presentarse tras un cierto velo que difumina notablemente el volcán y la osadía social de Verdi y Bizet o esa talla colosal con que Gounod envolvió a sus personajes. Sería un efecto parecido al que un gran pintor, por ejemplo, podría conseguir al copiar con acuarelas alguno de los lienzos más revolucionarios y dramáticos de Goya: la fuerza de los colores no sería la misma, ni tampoco la rugosidad y la vibración de la pincelada, pero aun así los contornos y las herencias podrían ser claramente reconocibles.

Mucho más contundente es todavía el parentesco de *Lakmé* con esa otra joya llamada *Los cuentos de Hoffmann*, estrenada en el mismo teatro tan solo dos años antes. Es una afirmación rara porque *Lakmé* prescinde por completo de la sátira, el humor y la ironía, principales cimientos que sustentan *Los cuentos de Hoffmann*. Pero hay tres importantes razones que nos llevan a sostener con pasión esta lectura. La primera es muy inmediata y parte del claro referente que Offenbach fue para Delibes desde sus inicios en la profesión. La segunda, quizás un poco más larga de explicar, procede del análisis de las partituras y libretos de ambas óperas. Y, sobre todo, de la comparación entre los específicos pasajes que, en una y otra, consiguieron instalarse no solo en el corazón de los públicos operísticos, sino mucho más allá: en el imaginario musical de nuestros días, trenzado ya por películas, anuncios de perfume, tardes de boda y violinistas callejeros. Es difícil encontrar melodías tan queridas y familiares como son la *Barcarola* de *Los cuentos de Hoffmann* y *El dúo de las Flores* de *Lakmé*. Si abrimos la ventana y las cantamos (como yo misma hice, durante cincuenta y tres días seguidos, en ese desgarrador capítulo de nuestra historia más reciente, con el mundo entero convertido en un planeta de calles vacías y almas en vilo), los demás habitantes del barrio acudirán tarde tras tarde. Sonreirán reconociéndolas, llevarán el compás, darán las gracias de corazón y las pedirán con infinita amabilidad al día siguiente. Niños y adultos las sentirán suyas (así me lo fueron contando mis vecinos, en cartas y rápidas conversaciones que aún me hacen llorar) y las tararearán durante horas. Sin conocerse de antes, se organizarán en sorprendentes gestiones municipales, consiguiendo que la gran fuente de la plaza pare por unos minutos cada tarde a la misma hora, y logrando así que las casas y la farmacia de la otra acera puedan oír mejor. De eso, en parte, estamos hablando: con sabiduría artesana, ambas fueron melodías hechas para acompañar, para que el público las quisiese volver a oír esa misma noche en los cafés de moda, en sus propios salones, en locales de baile y hasta en los muchos funerales en los que el difunto las dejó encargadas para que todo fuese un poco menos gris. Son muy pocas las páginas musicales que alcanzan esta cima y, de siglo en siglo, se quedan ahí a vivir. Estudiar su rara alquimia es una ciencia de sabios mercaderes, a medio camino entre el pragmatismo de los magos y el impulso soñador de los ingenieros.

Además, la comparación entre *Los cuentos de Hoffmann* y *Lakmé* subraya otros dos evidentes asuntos que la discípula estudió con minuciosidad, probablemente intentando conseguir el éxito de la maestra. El *Aria de las campanillas*, el otro gran emblema de *Lakmé* además de *El dúo de las Flores*, es una de las partituras más exigentes del repertorio operístico, al alcance de muy pocas sopranos de coloratura. Y, aun desde su personalidad y mérito propios, es también clara heredera de dos columnas esenciales de *Los cuentos de Hoffmann*. Por un lado, desde la estricta literalidad de trama, el *Aria de las campanillas* es un canto hecho para engañar al pretendiente, para tenderle una trampa a petición del padre, exactamente igual que el aria de la muñeca Olimpia en *Los cuentos de Hoffmann*, otra de las partituras con más pedigrí en el repertorio de coloratura. Además, sirve en el libreto para un episodio muy cercano a ese otro cuadro fantástico de *Los cuentos de Hoffmann* donde la dulce Antonia es manipulada para seguir cantando en bucle, una y otra vez, aunque la vida se le vaya en ello.

Hasta aquí las dos primeras explicaciones de este parentesco. Queda una tercera, que nos llevó más de un siglo entender.

Los cuentos de Pierre Loti

Comprender los mil mundos del siglo XIX desde nuestra óptica y nuestros discursos de hoy no es un laberinto fácil. Estudiamos sus anhelos y cifras, sus conquistas y miserias, y entendemos lo que podemos. Del año del estreno de *Lakmé*, por ejemplo, el citado 1883, sabemos que empezó en lunes y no fue bisiesto. Que anunció el descubrimiento de las bacterias del cólera y la tuberculosis, la inauguración del puente de Brooklyn y el registro de la Coca-Cola. Que lloró los funerales de Richard Wagner, Karl Marx y del último ejemplar de unos primos lejanos de las cebras que se extinguieron para siempre. Que anotó los nacimientos de Benito Mussolini, Coco Chanel y Franz Kafka. Que sirvió para que Stevenson publicara *La isla del tesoro* y Nietzsche *Así habló Zaratustra*. Que se creyó ante el mismísimo fin del mundo cuando, entre Java y Sumatra, el volcán Krakatoa estalló con tanta furia que hizo volar su isla, en un rugido atroz que llegó a oírse en Australia y las Mauricio y se registró como el mayor ruido de la historia de la humanidad. Y que en Bengala, un volcán distinto, silencioso y calmo aún pero de descomunal futuro, empezó a despertarse, fundando las raíces del Congreso Nacional Indio, primer movimiento político destinado a plantar cara al imperialismo británico. (En India, por cierto, *Lakmé* no gusta tanto).

Porque, mirando la lista de banderas ondeantes y compañías mercantiles, sabemos también que el año 1883 vivía el apogeo de un injusto reparto del mundo: con Gran Bretaña y Francia como cabezas más visibles, Europa definía su planeta como un campo propio, organizado por un práctico y ordenado racimo de carreteras marítimas que unían metrópolis y colonias. El centro del universo estaba en Londres y París. Y sus posesiones de ultramar eran calurosas despensas e invernaderos, a donde ir para traer riquezas a cambio de asesinatos y esclavitud. El arte hizo mucho para reforzar esta forma de entender las cosas: imbatibles ejércitos de novelas, ilustraciones y evocaciones musicales de sensualidad inmensa y belleza arrebatadora retrataban (inventaban) asuntos llamados «África» y sobre todo «Oriente» como misteriosos y salvajes seres mitológicos, llenos de belleza y peligros. El engranaje de esta fórmula constaba de dos piezas en perfecta coordinación. En primer lugar se ensalzaba el esplendor y el primitivo encanto de sus pueblos, «aún sin corromper por nuestra tonta civilización», como escribió en sus cuadernos de viaje Pierre Loti, el autor del cuento que inspiró *Lakmé*². Después se explicaba su efecto en el visitante occidental como un imparable y peligroso hechizo, del que era casi imposible escapar y cuyos supuestos efectos exculparían ante cualquier juez lo que sea que el viajero hizo hasta regresar a casa.

El funcionamiento de este dispositivo se repetía mil veces al día. De relato en relato, de estampa en estampa, imprimió sus normas en el imaginario colectivo con un calado de enorme pregnancia. De hecho, si volvemos al artículo con que iniciábamos estas páginas, la crítica a la soprano Marie van Zandt en el estreno de *Lakmé*, encontraremos que su rara estructura y su insistente vocabulario («hechicera», «leyendas», «encantamiento», «salvaje»...) reproduce con exactitud de relojero este mismo esquema. Y que la receta se despliega en todo su esplendor en el libreto y la partitura de esta ópera, cada vez que Gérard y su confidente describen a Lakmé.

² *Rarahu* (o *El matrimonio Loti*), 1880, capítulo V.

Efectivamente, al comparar en el libreto el modo en que Lakmé y Gérard explican lo que están viviendo, parecería que habitan en óperas distintas. La joven, extasiada por el primer amor, borda cada una de sus intervenciones desde una generosidad sin límites: le salva la vida a Gérard, busca comprender su mundo y compartir los mismos dioses y, con infinita ternura, insistirá hasta su último aliento en el compromiso como una ley inquebrantable. Sin embargo, Gérard, que también vibra de profundo enamoramiento, no abandona jamás las expresiones de quien estaría explicando una alucinación o una extraña borrachera: «fruto de mi capricho», «fantasía de divinas mentiras, vienes a extraviarme aún más» exclamará cuando el romance comienza; «mujer soñada», «es un sueño, una locura», «un mundo donde permanezco perdido, ebrio de su encanto y de su amor» seguirá cuando la ópera esté a punto de concluir.

Por desgracia, estas palabras no se quedaron entre los habitantes de lienzos y escenarios. Salieron a las calles, inundaron almohadas y diarios e imprimieron las vidas de largas generaciones. Las vidas, y las muertes también. «No todas las mujeres son iguales, afortunadamente» explica con cruel frialdad el personaje de Frederick, el gran amigo de Gérard y quien consigue que recuerde que su deber es solo para con los suyos: «las mujeres doradas por el sol son diferentes»” añadirá desde su rotundo canto «¡el amor las toma sin ley ni contrato!». «Normalmente la prueba es corta» exponía el crítico aquel al describir el amor parisino por las aventuras exóticas, «y, tras unos pocos días de moda, el asunto deja de gustar [...] y el público se va a otra parte».

Repasando el gran repertorio operístico del siglo XIX encontramos muchas jóvenes heroínas que, olvidadas por quienes más querían, deciden poner fin a su vida ante la conmoción de orquesta y público. El suicidio de Lakmé nos recuerda sin duda al de otros famosos finales de lágrimas y rosas. Pensándolo así, se hace raro que todos aplaudamos con emoción ante la belleza del conjunto. Pero el canto es demasiado hermoso y, a fin de cuentas, el teatro es solo teatro, nos diremos enseguida: son sueños lo que aquí vemos; preciosas catarsis donde aprender más de nuestras emociones y nuestros miedos; nadie ha muerto de verdad sobre este escenario esta noche de función...

¿O sí? La historia de Lakmé nos recuerda tanto a la de esa otra joven llamada Butterfly, que corremos enseguida a las enciclopedias de ópera para admirarlas juntas: la misma belleza lejana y delicada, el mismo corazón de oro, la misma juventud, el mismo arrebatador canto. El mismo final tan, tan doloroso. Y entonces descubrimos algo que nos duele aún más, y la flor se vuelve más venenosa y el puñal más afilado, al recordar que ambas óperas se inspiraron en relatos literarios basados en vivencias reales. Y que ambos relatos literarios basados en vivencias reales fueron escritos por el mismo autor. Y que ese mismo autor, el capitán Pierre Loti, celebrado escritor de libros de viaje, coleccionó jóvenes esposas de un día por medio mapa. Y lo contó después, con enorme pena por los tristes desenlaces y enorme éxito de ventas.

¿Quién nos cuenta esas historias que construyen nuestra forma de ver el mundo? Una de las grandes proezas que, para nuestra mirada del siglo XXI, consiguieron *Los cuentos de Hoffmann* fue convertir al narrador romántico en personaje de una ópera y presentarlo ante nuestros ojos en tres tragedias seguidas. Si viésemos solo una, nos conmoviéramos por su mala suerte. Pero al contemplarlas seguidas hay algo en su llanto y en el *crescendo* de la orquesta que ya no nos parece tan creíble: algo debe de estar haciendo mal, nuestro querido poeta, ese que nos explica el mundo, para que el mismo drama se le repita una y otra vez. Quizás en sus relatos

falta lucidez y no todas las damas de su desdicha son como él nos contó. Quizás las inventó. Y nosotros las leímos, de poema en poema y novela en novela, y las hicimos más fuertes y reales. Quizás las copiamos, en sus gestos, ademanes y destinos, un año detrás de otro, una década detrás de otra, un siglo detrás de otro.

¿Podríamos juntar los cuentos de Pierre Loti en una misma noche de ópera? ¿Seguirían siendo bellísimas páginas de nuestro repertorio, o se convertirían en rastro de otra cosa? Al llorar con la muerte de Lakmé, ¿no se nos haría insoportable pasar a *Madama Butterfly* y ver como otra joven está a punto de correr la misma suerte? Al escuchar el canto enamorado del apuesto galán, ¿no querríamos alertar a la siguiente joven? Pocas páginas de la historia de la ópera como esta brindan una demostración tan triste de cómo nuestros grandes narradores, los que más aplaudimos, los que más nos emocionan, escriben a veces tantos renglones que acaban en las vidas de carne y hueso. Lo pensamos y el final de *Lakmé* se convierte en algo distinto, difícil de soportar. La orquesta nos rescatará, como siempre, y nos salvará de la casi imposible tarea de saber qué decir. Saldremos del teatro y correremos a pensar otras cosas.

O no.

(En India, por cierto, *Lakmé* no gusta tanto).

Laia Falcón

BIOGRAFÍAS

LEO HUSSAIN

Director musical

Este director de orquesta británico estudió en la Universidad de Cambridge y la Royal Academy of Music de Londres, antes de que su labor como asistente de Simon Rattle en la Filarmónica de Berlín y sus colaboraciones con Daniel Barenboim y Yannick Nézet-Séguin le abrieran las puertas de los principales escenarios de todo el mundo. Ha sido director musical de la Ópera de Rouen y el Landestheater de Salzburgo y actualmente es director invitado principal de la Enescu Philharmonic Orchestra. Invitado regularmente por el Theater an der Wien, donde ha dirigido *Salomé* y *Thaïs*, ha dirigido también *Oedipe* y *Die Zauberflöte* en la Royal Opera House de Londres, *Die Tote Stadt* en el Théâtre du Capitole de Toulouse, *Capriccio* en la Ópera de Santa Fe y *The Rape of Lucretia* en el Festival de Glyndebourne. Mantiene una estrecha relación con el Festival George Enescu, donde ha interpretado *Wozzeck* y los *Gurrelieder*. Recientemente ha dirigido *L'italiana in Londra* en la Ópera de Fráncfort, *Wozzeck* en Toulouse y *Der Waffenschmied* en el Theater an der Wien.

ANDRÉS MÁSPERO

Director del coro

Inició sus estudios de piano y dirección orquestal en su país natal, Argentina. En la Universidad Católica de Washington DC obtuvo el doctorado en artes musicales. Fue director del coro del Teatro Argentino de La Plata (1974- 1978) y más tarde del Teatro Municipal de Río de Janeiro durante cinco temporadas. En 1982 fue director del coro del Teatro Colón de Buenos Aires y en 1987 ocupó ese cargo en la Ópera de Dallas. Posteriormente, y durante cinco temporadas, fue director del coro del Gran Teatre del Liceu de Barcelona y entre 1998 y 2003 tuvo a su cargo el coro de la Ópera de Fráncfort. En 2003 fue nombrado, por iniciativa de Zubin Mehta, director del coro de la Bayerische Staatsoper de Múnich. Ha colaborado con la Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma varias veces. Desde 2010, invitado por Gerard Mortier, ocupa el cargo de director del Coro Titular del Teatro Real. En 2019 recibió el premio Konex de Platino otorgado por la Fundación Konex de Argentina.

SABINE DEVIEILHE

Lakmé

Originaria de Normandía, esta soprano francesa estudió violonchelo y musicología antes de formarse vocalmente en el Conservatorio de París. Al poco de graduarse, debutó en el Festival d'Aix-en-Provence como Serpetta de *La finta giardiniera* y en la Ópera de Lyon como la reina de la noche de *Die Zauberflöte*. Desde entonces ha interpretado Sophie de *Der Rosenkavalier* en la Opernhaus de Zúrich, Zerbinetta de *Ariadne auf*

Naxos en el Teatro alla Scala de Milán, Marie de *La fille du régiment* en la Royal Opera House de Londres y en la Staatsoper de Viena, *Die Zauberflöte* en la Bayerische Staatsoper de Múnich y Hébé, Phani y Zima de *Les indes galantes* en la Opéra National de París. Como cantante de concierto, ha ofrecido recitales en la Wigmore Hall de Londres, la Konzerthaus de Viena, la Ópera de Fráncfort, la Elbphilharmonie de Hamburgo, la Philharmonie de Luxemburgo, el Teatro de la Zarzuela de Madrid y el Concertgebouw de Ámsterdam. Recientemente ha cantado Morgana de *Alcina* en el Palais Garnier de París y Ophélie de *Hamlet* en la Opéra Comique de París.

XABIER ANDUAGA

Gérald

Este tenor lírico donostiarra participó en coros infantiles y actuó como niño solista en ópera y concierto antes de graduarse como cantante en Musikene. Actualmente sigue formándose con Elena Barbé. Nominado al primer premio Operalia 2019, en 2021 recibió un International Opera Award al mejor cantante novel y sendos premios Ópera Actual y Opéra XXI. En 2016 ingresó en la Accademia Rossiniana de Alberto Zedda, donde debutó internacionalmente como Belfiore de *Il viaggio a Reims*. Ha cantado Adraste de *Le siège de Corinthe* en el Teatro Rossini de Pésaro, Arturo de *Lucia di Lammermoor* en el Théâtre des Champs Elysées de París con Roberto Abbado, Gennaro de *Lucrezia Borgia* en el Festival Donizetti de Bérgamo con Riccardo Frizza y Almaviva de *Il barbiere di Siviglia* en la Opéra de París. Recientemente ha cantado Ferrando de *Così fan tutte* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, Ramiro de *La Cenerentola* en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria y Arturo de *I puritani* en el Palacio de la Ópera de A Coruña. En el Teatro Real ha participado en *Viva la mamma* (2021).

STÉPHANE DEGOUT

Nilakantha

Este barítono francés se graduó en el Conservatorio Nacional de Lyon y fue miembro del Atelier Lyrique de la Opéra de esta ciudad antes de iniciar su carrera internacional tras debutar en el Festival de Aix-en-Provence como Papageno de *Die Zauberflöte*. Ha cantado Oreste de *Iphigénie en Tauride* en el Théâtre des Champs-Elysées de París, Dandini de *La Cenerentola* en la Royal Opera House de Londres y Chorébe de *Les troyens* y Wolfram de *Tannhäuser* en La Bastille de París. Ha actuado igualmente en la Metropolitan Opera House de Nueva York, el Teatro alla Scala de Milán y la Staatsoper de Berlín. Ha estrenado mundialmente *La dispute* de Benoît Mernier, *Au monde* y *Pinocchio* de Philippe Boesmans y *Lessons in Love and Violence* de George Benjamin, quien compuso la parte del rey específicamente para él. Recientemente ha cantado Ford de *Falstaff* en Aix-en-Provence y los roles titulares de *Wozzeck* en el Théâtre du Capitole de Toulouse y *Hamlet* en la Opéra Comique de París. En el Teatro Real ha participado en *Ariadne auf Naxos* (2006) y *Faust* (2018).

DAVID MENÉNDEZ

Frédéric

Este barítono asturiano es graduado en canto en el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de Valencia, donde estudió con Ana Luisa Chova. Primer Premio del Concurso Juventudes Musicales de España 1999 y tercer premio del Concurso Internacional de Canto Operalia 2005, es asiduo del Teatro Campoamor de Oviedo, donde ha cantado Cecil de *Maria Stuarda*, Rambaldo de *La rondine*, Orbazzano de *Tancredi*, Melisso de *Alcina*, Lord Sydney de *Il viaggio a Reims*, Guglielmo de *Così fan tutte*, el rol titular de *Don Giovanni* y Taddeo de *L'italiana in*

Algeri. Ha cantado también en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Palau de la Música de Valencia, el Festival de Música de Granada, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y los festivales Rossini de Pésaro y Mozart de A Coruña. Recientemente ha cantado el rol titular de *Le nozze di Figaro* en el Teatro Bolshoi de Moscú y Schauburg de *La bohème* en Oviedo. En el Teatro Real de Madrid ha participado en *Il viaggio a Reims*, *Cléopâtre* (2004), *Elena y Constantino* (2005) y *La bohème* (2006).

HELOISE MAS

Mallika

Esta mezzosoprano francesa estudió piano y órgano antes de formarse vocalmente en el Conservatorio Gautier d'Épinal en París y en Lyon. Semifinalista del Concurso Internacional Operalia y finalista del Queen Elizabeth, durante sus estudios cantó Orlofsky de *Die Fledermaus* en el Conservatorio de Lyon, sœur Mathilde de *Dialogues des carmélites* en la Ópera Nacional de Lyon y Dorabella de *Così fan tutte* en el European Opera Center de Liverpool. Después ha cantado Mercédès y el rol titular de *Carmen* en el Grand Théâtre de Ginebra, Siebel de *Faust* en la Ópera de Montecarlo, Maddalena de *Rigoletto* en la Ópera de Niza, Stéphano de *Roméo et Juliette* en la Ópera Real de Mascate, Alcina de *Orlando paladino* en el Theater de Freiburg y Boulotte de *Barbe-bleue* en Lyon y en la Ópera de Marsella. Recientemente ha cantado *Carmen* en el Klassiek Festival de Amberes, el príncipe de *Cendrillon* y Pepa de *Goyescas* en la Ópera de Limoges y Sélysette de *Ariane et Barbe-bleue* en la Ópera Nacional de Lorraine de Nancy.

GERARDO LÓPEZ

Hadji y un comerciante chino

Este tenor malagueño compaginó estudios de ingeniería con los de canto en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal antes de trasladarse a Madrid, donde se tituló en la Escuela Superior de Canto. Ha cantado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, la Ópera de Tenerife, el Festival Mozart de A Coruña, la Quincena Musical de San Sebastián, la Semana de Música Religiosa de Cuenca, la Ópera Nacional de Montpellier y el Palacio Euskalduna de Bilbao. Recientemente ha cantado Jacinto de *Benamor* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y Remendado de *Carmen* en el Auditorio de la Diputación de Alicante. En el Teatro Real ha participado en *The Little Sweep* (2006), *Il tutore burlato* (2007) *Bestiario*, *Il viaggio a Reims* (2010), *L'enfant et les sortilèges*, *Lupus in fabula* (2011), *Poppea e Nerone*, *Il prigioniero* (2012), *Lohengrin*, *Les contes d'Hoffmann*, *Le nozze di Figaro* (2014), *Rigoletto* (2015), *El retablo de maese Pedro* (2016), *Gloriana*, *Die Soldaten* y *Turandot* (2018), *Capriccio* (2019) y *Don Fernando el Emplazado* (2021).

INÉS BALLESTEROS

Miss Ellen

Esta soprano está diplomada por la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde ha interpretado Despina de *Così fan tutte*, Zerlina de *Don Giovanni* y Pamina de *Die Zauberflöte*. Ha sido finalista y vencedora en los concursos nacionales e internacionales Francismo Viñas, Queen Sonja y Belvedere. Debutó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid como Clarita de *La del manojo de rosas*. Ha cantado Susanna de *Le nozze di Figaro* en el Auditorio de Tenerife y el Teatro Comunale de Bolonia. En Tenerife también ha interpretado el rol titular de Doña Francisquita, Olympia de *Les contes d'Hoffmann* y Frasquita de *Carmen*. En 2019 debutó como el pastor de *Tosca* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y como Oscar de *Un ballo in maschera* en el Teatro Campoamor de Oviedo. Recientemente ha cantado Jovenot de *Adriana Lecouvreur* en el Teatro Massimo de Palermo, Fanny

de *La cambiale di matrimonio* en el Festival Little Opera de Zamora y Elvira de *L'italiana in Algeri* en el Auditorio Manuel de Falla de Granada. En el Teatro Real ha participado en *Tosca* (2021).

CRISTINA TOLEDO

Miss Rose

Esta soprano madrileña ha sido galardonada con el segundo premio del Concurso Internacional Francisco Viñas, el Premio Plácido Domingo al mejor cantante español y el Premio Victoria de los Ángeles a la mejor intérprete de ópera francesa. Ha cantado Corinna y la duquesa de Folleville de *Il viaggio a Reims* en el Festival Rossini de Pésaro, el pájaro del bosque de *Siegfried* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el Teatro de la Maestranza de Sevilla, la marquesita de *El barberillo de Lavapiés* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, Gilda de *Rigoletto* en el Teatro Campoamor de Oviedo y el Teatro Principal de Zaragoza, Adina de *L'elisir d'amore* en el Teatro Jovellanos de Gijón y Nanetta de *Falstaff* en el Teatro Cervantes de Málaga. Ha interpretado también las tres óperas de cámara de Manuel García -*Le cinesi*, *Il finto sordo* e *I tre gobbi*- en la Fundación Juan March. Recientemente ha cantado Jovenot de *Adriana Lecouvreur* en Oviedo. En el Teatro Real ha participado en el espectáculo *Chispas y ritmos de un huracán* (2018).

ENKELEJDA SHKOSA

Mistress Bentson

Nacida en Tirana, esta mezzosoprano albanesa estudió canto en su ciudad natal y en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán. Tras obtener en 1995 el primer premio en el Concurso Internacional Leyla Gencer, inició una carrera internacional que le ha llevado a los principales teatros líricos. Ha cantado Maddalena de *Rigoletto* y Hedwige de *Guillaume Tell* en la Royal Opera House de Londres, Mistress Quickly de *Falstaff* en el Teatro di San Carlo de Nápoles, Preziosilla de *La forza del destino* y Azucena de *Il trovatore* en la Israeli Opera y Suzuki de *Madama Butterfly* en Het Nationale Theater de Ámsterdam y Sara de *Roberto Devereux* en la Staatsoper de Viena. También ha cantado en la Metropolitan Opera House de Nueva York y el Teatro alla Scala de Milán. Recientemente ha cantado Fenena de *Nabucco* en el Teatro Regio de Turín, Anaide de *Zazà* en el Theater an der Wien, *Falstaff* en el Teatro Petruzzelli de Bari y la nodriza de *Ariane et Barbe-bleue* en la Opéra de Lyon. En el Teatro Real ha participado en *Rigoletto* (2001) y *Madama Butterfly* (2017).

ISAAC GALÁN

Kouravar

Nacido en Zaragoza, este barítono comenzó sus estudios en su ciudad natal y continuó en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Ha sido miembro del Operastudio de la Ópera de Zúrich y solista del Landestheater de Linz, donde interpretó Fígaro de *Il barbiere di Siviglia*, el conde de *Le nozze di Figaro*, Lescaut de *Manon*, el rol titular de *Orphée* de Philip Glass, Papageno de *Die Zauberflöte* y Malatesta de *Don Pasquale*. Ha cantado Lorenzo de *Doña Francisquita* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Silvio de *Pagliacci* en el Teatro Campoamor de Oviedo, Sid de *La fanciulla del West* en el Palacio Euskalduna de Bilbao y Moralès de *Carmen* en el Teatro Villamarta de Jerez. Recientemente ha cantado Alidoro de *La Cenerentola* en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, Emilio de *Tránsito* en el estreno mundial de esta ópera en los Teatros del Canal de Madrid y *Doña Francisquita* en el Palau de Les Arts Reina Sofía de Valencia. En el Teatro Real ha participado en *Otello* (2016), *Billy Budd*, *Carmen* (2017), *Faust* (2018) y *La traviata* (2020).