


TR TEATRO REAL
CERCA DE TI



**ADRIANA
LECOUVREUR**

FRANCESCO CILEA

23 SEPT — 11 OCT
ESTRENO EN EL TEATRO REAL

Patrocina

Fundación

BBVA

TEMPORADA

24/25

ADRIANA LECOUVREUR

FRANCESCO CILEA

SS.MM. los Reyes presiden la inauguración de la temporada 2024-2025 del Teatro Real

Commedia-dramma en cuatro actos

Música de **Francesco Cilea** (1866-1950)

Libreto de **Arturo Colautti**, basado en la obra de teatro homónima de Eugène Scribe y Ernest Legouvé

Estrenada en el Teatro Lírico de Milán el 6 de noviembre de 1902
Estreno en el Teatro Real

Producción de la Royal Opera House, el Gran Teatre del Liceu, la Wiener Staatsoper, la Opéra national de Paris y la San Francisco Opera

Patrocina:

Fundación
BBVA

En homenaje a José Carreras en el 50º aniversario de su interpretación de *Adriana Lecouvreur* en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela (1974), junto a Montserrat Caballé

23, 25, 26, 28, 29 de septiembre de 2024
1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11 de octubre de 2024



«Que las actrices de la Comédie Française eran, en general, un extraordinario grupo de mujeres, no cabe la menor duda. Habían accedido a una profesión que requería aprendizaje, visión cultural, juicio literario y excelencia dramática. Estas mujeres se dotaron de estas cualidades pese a comenzar su vida con pocas ventajas culturales y muchas carencias. Se labraron sus propias oportunidades y ascendieron a la altura de su exigente profesión. Su posición en el primer teatro de Europa les permitía intimar —tenían derecho a ello— con personas que se hallaban en lo más alto del orden social».

LENARD R. BERLANSTEIN, *WOMEN AND POWER IN
EIGHTEENTH-CENTURY FRANCE. ACTRESSES AT THE
COMÉDIE FRANÇAISE.*

FICHA ARTÍSTICA

Dirección musical **Nicola Luisotti**
Dirección de escena **David McVicar**
Escenografía **Charles Edwards**
Vestuario **Brigitte Reiffenstuel**
Iluminación **Adam Silverman**
Coreografía **Andrew George**
Dirección del coro **José Luis Basso**

Asistente de la dirección musical **Pedro Bartolomé**
Responsable de la reposición de escena **Justin Way**
Asistente de la dirección de escena **Leo Castaldi**
Asistente de la coreografía **Adam Pudney**
Asistente de la iluminación **Karen Spahn**
Asistente de vestuario **Javier Sanz**

Adriana Lecouvreur **Ermonela Jaho** (23, 26, 29 sep; 2, 5, 8, 11 oct)
Maria Agresta (25, 28 sep; 1, 4, 7, 10 oct)
Maurizio **Brian Jagde** (23, 26, 29 sep; 2, 5, 8, 11 oct)
Matthew Polenzani (25, 28 sep; 1, 4, 7, 10 oct)
Príncipe de Bouillon **Maurizio Muraro**
Princesa de Bouillon **Elīna Garanča** (23, 26, 29 sep; 2, 5, 8, 11 oct)
Ksenia Dudnikova (25, 28 sep; 1, 4, 10 oct)
Teresa Romano (7 oct)
Michonnet **Nicola Alaimo** (23, 26, 29 sep; 2, 5, 8, 11 oct)
Manel Esteve Madrid (25, 28 sep; 1, 4, 7, 10 oct)
Quinault **David Lagares**
Poisson **Vicenç Esteve**
Jouvenot **Sylvia Schwartz**
Dangeville **Monica Bacelli**
Abate **Mikeldi Atxalandabaso** (23, 26, 29 sep; 2, 5, 8, 11 oct)
Josep Fadó (25, 28 sep; 1, 4, 7, 10 oct)

Bailarines

Paris	Anatole Zangs
Mercurio	Federico Wagner
Jupiter	Kevin Gibbs
Venus	Margritte Gouin
Minerva	Andrea del Castillo
Pastores	Irene Savary, Laurine Ristroph
Eris	Meri Bonet
Juno	Mónica Domínguez

Actores

Pantaleón	Sixto Cid
Aprendiz de Michonnet	Ismael Palacios
Mayordomo	David Sánchez
Sirvientes	José Camean, José Carpe, Diego Landaluce, José Ruíz

Niños

Elias Daoudi, Álvaro Torres

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Duración aproximada 3 horas y 10 minutos

Acto I y II: 1 hora y 15 minutos

Pausa de 25 minutos

Acto III: 25 minutos

Pausa de 20 minutos

Acto IV: 40 minutos

Edición musical Editor propietario

Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milan

Representante en España

Monge y Boceta Asociados Musicales S.L., Madrid

Fechas 23, 25, 26, 28, 29 de septiembre de 2024

1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11 de octubre de 2024

EL TEATRO ES MIEMBRO DE LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES



ARGUMENTO

ACTO I

1730 en París. Michonnet y su compañía se preparan para una función en los bastidores de la Comédie-Française, en la que se enfrentarán las célebres actrices Adriana Lecouvreur y *mademoiselle* Duclos. Allí se encuentran también el príncipe de Bouillon y el abate de Chazeuil, quienes buscan a Duclos, la amante del príncipe. Este se entera de que Duclos está escribiendo una carta cuyo destinatario le es desconocido, y pide a Chazeuil que intercepte la misiva para resolver el misterio. Adriana hace entonces su aparición y recita unos versos sobre el papel de la actriz como humilde servidora del espíritu creativo. Cuando Michonnet se queda a solas con ella, le confiesa su amor, pero Adriana le rechaza, porque está enamorada de Maurizio, el conde de Sajonia, quien, por razones políticas, se hace pasar por un oficial al servicio del conde. Adriana ha quedado con él en verse al final de la actuación, y le ha regalado además un ramo de violetas como prenda de su amor.

El príncipe de Bouillon finalmente se hace con la carta de *mademoiselle* Duclos, en la que se solicita una reunión con Maurizio, cerca de la villa del príncipe. Lo que no sabe el príncipe es que Duclos escribió el mensaje en nombre de la princesa de Bouillon, que estaba manteniendo una relación con Maurizio. El príncipe, con intención de desvelar la infidelidad de su amante, organiza una fiesta para la compañía de Michonnet esa misma noche en su villa. La carta finalmente es entregada a Maurizio. Él sí es consciente de que la autora de la carta no es la Duclos sino la princesa de Bouillon, pero aún así decide mantener el encuentro secreto porque ella le ayuda políticamente. Cancela su cita con Adriana. La actriz, sin embargo, también ha sido invitada a la fiesta y asistirá.

ACTO II

La princesa de Bouillon espera a Maurizio en la villa. Cuando él aparece, ella ve las violetas e inmediatamente intuye que hay otra mujer. Maurizio, para evitar suspicacias, se las entrega como regalo. Aunque él le está agradecido porque ella habló en su favor ante la reina de Francia, le confiesa que ya no la ama. Su marido, el príncipe de Bouillon, y el abate de Chauzeil llegan a la villa y la princesa corre a esconderse. También aparece Adriana, quien se sorprende al conocer la verdadera identidad del conde de Sajonia. Él le dice que ha acudido a la villa para mantener una entrevista de carácter político con una mujer que está ahora escondida y que necesita su ayuda para conseguir que escape. Adriana confía en él y acepta ayudarlo. En la

SUMMARY

ACT I

Paris, 1730. Backstage at the Comédie-Française, Michonnet and his company prepare for a performance featuring the celebrated actresses Adriana Lecouvreur and Mademoiselle Duclos. The Prince of Bouillon and the Abbé de Chazeuil are also there looking for Duclos, the prince's mistress. He learns that Duclos is writing a letter, though he does not know to whom, and asks Chazeuil to intercept it and solve the mystery. At this point, Adriana appears and recites some lines about how an actress is but a humble servant of the creative spirit. When Michonnet is left alone with her, he confesses his love, but Adriana refuses him because she is in love with Maurizio, the Count of Saxony, who is pretending to be an officer in the count's service for political reasons. Adriana has arranged to meet him after the performance and even given him a bouquet of violets as a token of her love.

The Prince of Bouillon finally gets his hands on Mademoiselle Duclos's letter and reads that she has asked to meet Maurizio near the prince's villa. What the prince doesn't know is that Duclos wrote the letter on behalf of the Princess of Bouillon, who was having an affair with Maurizio. Determined to expose his mistress's infidelity, the prince decides to host a party for Michonnet's company at his villa that very night. The letter finally reaches Maurizio. However, he is well aware that the writer is not La Duclos but the Princess of Bouillon, and he decides for political reasons to keep the assignation. Maurizio cancels his appointment with Adriana, but yet the actress is also invited to the party and plans to attend.

ACT II

The Princess of Bouillon waits for Maurizio at the villa. When he appears, she sees the violets and immediately suspects another woman. To allay her suspicions, Maurizio claims they are a gift for her. Although he is grateful to her because she has spoken on his behalf to the queen of France, he admits that he no longer loves her. Her husband, the Prince of Bouillon, and the Abbé de Chazeuil arrive at the villa, and the princess runs to hide. Adriana also appears and is surprised to discover the Count of Saxony's true identity. He tells her that he came to the villa for a political meeting with a woman who is now in hiding and needs their assistance to escape. Adriana believes him and agrees to help. In the ensuing confusion, neither Adriana nor the

confusión que sigue, ni Adriana ni la princesa se reconocen, pero por las pocas palabras que pronuncian, ambas se dan cuenta de que aman al mismo hombre y que, por lo tanto, son rivales. Adriana desea descubrir la identidad de la otra, pero antes de conseguirlo, la princesa escapa, dejando caer un brazaletes que Michonnet recoge y le entrega a Adriana.

ACTO III

En la residencia de la princesa de Bouillon se prepara una fiesta. Ella, desesperada, se pregunta quién podría ser su rival. El príncipe, químico aficionado, ha llevado a casa un poderoso veneno que debe analizar. Llegan invitados, entre ellos Michonnet y Adriana. La princesa reconoce la voz de la actriz y entiende que es a ella a quien busca. Sus sospechas se confirman cuando finge que Maurizio ha sido herido en un duelo y Adriana casi se desmaya. Sin embargo, esta se recupera rápidamente cuando el conde entra ileso y entretiene a los invitados con sus hazañas militares. Durante la representación de un *ballet*, la princesa y Adriana se enfrentan. La primera menciona las violetas y Adriana, a su vez, saca el brazaletes, que el príncipe identifica como el de su esposa. Entonces Michonnet insta a Adriana a recitar un monólogo y esta elige un pasaje de *Fedra* de Racine, que podría ser interpretado como un ataque hacia la deshonestidad de la princesa. Ella así lo entiende y decide vengarse.

ACTO IV

Adriana se ha retirado de los escenarios, desolada por la pérdida de Maurizio. Los miembros de su compañía de teatro acuden a su casa a visitarla, le llevan regalos y tratan de persuadirla para que regrese. Adriana está especialmente conmovida por el regalo de Michonnet: las joyas que una vez empeñó para conseguir la liberación de Maurizio por sus deudas. Llega una caja con una nota firmada por Maurizio. Cuando Adriana lo abre, encuentra el descolorido ramo de violetas que una vez ella le había regalado, y lo entiende como una señal de que el amor ha llegado a su fin. Besa las flores. Momentos después llega Maurizio, llamado por Michonnet. Se disculpa y le pide a Adriana que se case con él. Ella acepta con alegría, pero de repente palidece. Michonnet y Maurizio se dan cuenta de que las violetas fueron en realidad enviadas por la princesa y estaban envenenadas. Adriana muere en los brazos de Maurizio.

princess recognise each other, but by the few words that are spoken, both realise that they love the same man and are therefore rivals. Adriana is eager to learn the other woman's identity, but before she can do so the princess flees, dropping a bracelet that Michonnet picks up and hands to Adriana.

ACT III

A party is being prepared at the residence of the Princess of Bouillon. Despairing, she wonders who her rival could be. The prince, an amateur chemist, has brought home a powerful poison to analyse. Guests arrive, among them Michonnet and Adriana. The princess recognises the actress's voice and knows that this is the woman she seeks. Her suspicions are confirmed when she pretends that Maurizio has been wounded in a duel and Adriana nearly faints. However, the actress recovers swiftly when the count enters the room unharmed and entertains the guests with tales of his military exploits. During a ballet performance, the princess and Adriana confront each other. The former mentions the violets, and Adriana in turn produces the bracelet, which the prince identifies as belonging to his wife. Michonnet then urges Adriana to give a recitation, and she chooses a passage from Racine's *Phèdre* that could be construed as a critique of the princess's dishonesty. The princess takes offence and determines to have her revenge.

ACT IV

Adriana has retired from the stage, devastated by the loss of Maurizio. Members of her theatre company call on her at home, bringing her presents and trying to convince her to come back. Adriana is especially moved by Michonnet's gift: the jewellery she once pawned to release Maurizio from debtors' prison. A box arrives with a note signed by Maurizio. When Adriana opens it, she finds the faded bouquet of violets that she once gave him and understands it as a sign that their love has come to an end. She kisses the flowers. Moments later Maurizio arrives, summoned by Michonnet. He apologises and asks Adriana to marry him. She joyfully accepts but suddenly turns pale. Michonnet and Maurizio realise that the violets were actually sent by the princess, who poisoned them. Adriana dies in Maurizio's arms.

DETRÁS DEL TELÓN: DEL ARTIFICIO A LA EMOCIÓN

JOAN MATABOSCH

En el París de la primera mitad del siglo XVIII, Adrienne Lecouvreur fue una auténtica leyenda. La más prestigiosa de todas las actrices de la Comédie Française, admirada por su estilo de declamación natural y sin afectación, que realzaba como nadie los versos de Racine y de Corneille, e idolatrada por la *intelligentsia* de su época, falleció repentinamente en plena juventud, en circunstancias turbias que no hicieron más que engrandecer su leyenda. Tras una fatal enfermedad o, según las fuentes, asesinato, Voltaire, que además de adorarla como artista era su amante, protestó reiteradamente al negarle la Iglesia católica un entierro cristiano y poder descansar en tierra sagrada. Su profesión se consideraba, por mucho que se desempeñara con el máximo nivel de excelencia, un atentado contra la moral. Y, en su caso, aseguraban Montchamp & Mosont en 1863 «la vida privada de Adrienne Lecouvreur no puede, en verdad, serle ofrecida como ejemplo por una madre a su hija; sin embargo, para su época, mostró una suerte de cualidad que, en rigor, pasaría por virtud: fue discreta en sus debilidades». Perteneecía, según ellos, al grupo de celebridades que «sin tener el descaro del vicio no tienen el austero rigor de la virtud». Porque no se vanagloriaba de sus conquistas: «amaba realmente, a varios a la vez quizá, pero con aquella candidez que hace perdonar la falta».

En sus *Cartas filosóficas* (1734), Voltaire habla de la «bárbara y cobarde injusticia de haber lanzado al estercolero el cuerpo de la señorita Lecouvreur, y a su musa dedicó, además, el excelente poema *La mort de mademoiselle Lecouvreur* (1730), que concluye con un lamento amargo sobre la insensibilidad de sus contemporáneos ante la colosal artista: «Dieu ! Pourquoi mon pays n'est-il plus la patrie / Et de la gloire et des talents ?», se pregunta. No fue el único. El literato Meusnier de Querlon añadió: «Toi qui méritais des autels, et qu'un cruel préjugé priva du tombeau, divine Lecouvreur, qu'il me soit permis de jeter en passant quelques fleurs sur tes cendres indignées de notre barbarie».

El apoteósico debut de Adrienne Lecouvreur en la Comédie-Française había tenido lugar en 1717 con el rol de Monime del *Mitbridate* de

Racine, que, por cierto, en la ópera que Mozart compondrá cincuenta años después sobre el mismo texto (y que subirá al escenario del Teatro Real esta misma temporada 2024-2025) se convertirá en Aspasia, un papel tan endiablado cuando se recita como cuando se canta, que exige también de la soprano un virtuosismo estratosférico. La Lecouvreur declamó los versos de *Mithridate* toda su vida: «Posee la maravillosa debilidad —publicaba Le Mercure— de permitir que el personaje se apodere de ella y, al actuar de esta forma, confunde realidad y ficción, comunicando a la audiencia su propio placer».

Cien años después de su muerte, el mito de Adrienne Lecouvreur seguía perfectamente vigente en París, y a la leyenda contribuía que su sucesora más augusta, la célebre Rachel, se hubiera reservado para sí misma un repertorio casi idéntico. Resultaba más que tentador convocar sobre un escenario a ambas leyendas, la de Adrienne y la de Rachel, haciendo que la segunda interpretara un texto sobre la vida de la primera, con Corneille y Racine como telón de fondo —una especie de «barniz cultural»— y las andanzas de alcoba, las conspiraciones políticas y las discordias conyugales invadiendo el primer plano. Este es el origen del astuto texto teatral de Eugène Scribe y Ernest Legouvé, dramaturgos muy conocedores de los gustos de su época y que intuyeron acertadamente que tenían en sus manos un artefacto teatral que, bien amañado, no podía menos que arrasarse en los teatros de toda Francia.

Y así fue desde 1849 hasta mediados del siglo XX, primero con la portentosa interpretación de Rachel en homenaje a su predecesora; y posteriormente con otra creación de otra actriz no menos legendaria, Sarah Bernhardt, que también vio en el texto de Scribe y Legouvé la posibilidad de coronarse ella misma como sucesora de las dos divas. Cuando Sarah Bernhardt paseaba la obra por medio mundo estaba reivindicándose, al mismo tiempo, como la legítima sucesora de Adrienne Lecouvreur y de Rachel. No pudo deshacerse del personaje en toda su carrera, hasta el punto de que en 1913, a la edad de 69 años, cuando ya había confesado que no podía meterse más en la piel de Adrienne, y había

expresado en privado a su amigo Reynaldo Hahn que el texto era de una mediocridad alarmante, llegó a interpretarlo incluso en una película muda rodada por Henri Desfontaines y Louis Mercanton. Y es que ella sabía perfectamente cómo convertir un texto discreto en un vehículo arrollador de intensidad emotiva. «Faire sa Sarah» en un escenario era, en la época, presentar la agonía de la protagonista con todo detalle, y si encima se trataba de un envenenamiento lento, como el de Adrienne, que diera mucho juego, mucho mejor.

Como el texto de Scribe y Legouvé, la ópera de Francesco Cilea sobre la vida de la legendaria actriz reproduce ese espacio artificioso, intrigante y galante en el que se movían los aristócratas parisinos del siglo XVIII fascinados por las grandes actrices y su mundo, sus rivalidades, sus inseguridades, su inteligencia y su arrollador talento, todo lo que las convertía en personajes enormemente influyentes. Sobre ellas, Louis-Sébastien Mercier escribió en 1773 —en su *Nouvel essai sur l'art théâtrique*— que «el prestigio que envuelve a una actriz la convierte en la mujer más peligrosa que uno pueda imaginar».

Adriana se venga de su rival, la princesa de Bouillon, recitando en el tercer acto un monólogo de *Fedra* que le permite, utilizando las palabras de Racine traducidas al italiano, acusarla públicamente de hipócrita. Le dice, nada menos, «Ne compormi potrei... come fanno le audacissime impure, cui gioia è tradir, una fronte di gelo, che mai, mai debba arrossir!». Un insulto que sella su destino, algo así como una sentencia de muerte. Y así es: la princesa de Bouillon se venga con mucha más crueldad todavía en el cuarto acto, regalando a Adriana un ramo de violetas que la actriz había entregado a Maurizio pero que ella ha envenenado para acabar con ella. Y así, cuando Adriana aspira la fragancia, resignada ante lo que cree un desaire de su amante, se intoxica fatalmente y muere en sus brazos.

Pese a las apariencias, pese a la violencia, los celos y las intrigas que abundan en su trama, ésta es una ópera que se resiste a la etiqueta de «verista». La glacial determinación de la princesa no tiene nada que ver con la estética de la época que avanzaba a golpe de navajas y bayonetas, ni

tampoco tiene nada de verista el aroma romántico-decadente que rodea a la protagonista. La obra va de emociones y de sentimientos, como el texto teatral en el que se inspira. Lo explica muy bien Cocteau cuando recuerda que Sarah y Rachel «se prodigan en una multitud de obras mediocres en las cuales sus grandes roles femeninos no son más que pretextos para que se pueda exhibir el genio de las actrices». Son obras concebidas esencialmente para el lucimiento de monstruos sagrados: muchas veces el personaje se expresa con una plenitud desconcertante pero, cuando una diva sabe trascender las palabras a través de la intensidad de su recitado o de su canto, el resultado puede ser sencillamente sublime. Se tiene que lograr, y no es fácil, que el artificio se convierta en emoción.

Lo favorece David McVicar planteando su dramaturgia de manera que la predecible historia de pasión, celos, venganza y muerte de la trama resulte convincente. Para él Adriana es una obra autorreferencial, muy consciente de su discurso sobre la naturaleza del hecho teatral. La mejor manera de materializar este concepto es construir un escenario en el escenario. Lo hace, en efecto, convirtiendo lo inverosímil de la historia, sus puntos dramáticos más débiles, en una bella metáfora del artificio del arte dramático. Se apunta a lo que proponía Jean-Jacques Rousseau cuando decía «convertid en actores también a los espectadores: haced que cada uno se quiera en los demás» (*Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*). Entre bastidores y en la recámara de los teatros resultaba tolerable esa confusión de sexos, clases y rangos inimaginable fuera de este contexto. Era incluso difícil dilucidar ahí como dice Maurice Lever «dónde empieza el hombre de teatro, dónde acaba el hombre de mundo, dónde acaba la mujer de mundo, dónde empieza la joven galante».

La acción dramática quiere ser expresamente una «teatralización» de la vida, más que la vida misma. Aunque seguramente el hábitat de estos aristócratas del siglo XVIII tuviera finalmente mucho de ritual, de afectado y de teatral como sus pasiones estaban también sobredimensionadas, exageradas y remilgadas. Esta dramatización de lo público que potenció la élite del siglo XVIII jugaba, expresamente, a que

la clase dirigente y sus cómicos intercambiaran ocasionalmente sus roles hasta imponerse una morbosa ambigüedad entre los papeles de espectador y actor. Los teatros de la época eran, en realidad, símbolos del poder revestidos de la mayor solemnidad. Y en ellos se acogían exquisitos adornos, en forma de obras de teatro, que formaban parte de una representación mayor: fortalecer la legitimidad del poder. En palabras de Lenard R. Berlanstein «el teatro consolidaba su influencia en la sociabilidad de la aristocracia; hasta el extremo de que la gente de la época hablaba de las camarillas del Théâtre Français o la Opéra como sustitutos de una corte real cada vez más privatizada. La aristocracia y sus imitadores acudían en tropel al teatro como lugar para ver y ser vistos; tal vez incluso disfrutando del espectáculo más que nunca».

Cuando en la ópera de Cilea se alza el telón presenciamos entre bastidores, casi con indiscreción, el ajetreo y los nervios de una representación en la Comédie Française. Estamos detrás del escenario y vemos la actividad frenética propia de un teatro en plena actividad. Somos como *voyeurs*: estamos muy cerca de los artistas, pero completamente fuera de la obra. La dramaturgia de David McVicar va a mantener este punto de vista durante toda la ópera. Vamos a ir familiarizándonos con un mundo de madera —parece de madera— que provoca el efecto de mostrar los trucos, descubrir el resorte de lo mágico. En la maqueta de este teatro barroco que ha ideado el escenógrafo, Charles Edwards, se encuentra todo lo que cabe esperar: un escotillón, telas móviles, gasas fluctuantes, incluso un Mercurio que aparece sobre una máquina de nubes, y cambios de escena efectuados con bastidores deslizantes.

Vemos el segundo acto como un proscenio del mismo teatro que remite ligeramente a la Margravia Opera House de Bayreuth; en el tercero nos sentimos identificados con el público que ha sido invitado a la fiesta; y en la escena final volvemos a encontrarnos entre bastidores, pero ya sin ningún artificio. El escenario está desmantelado, abandonado, y Adriana ha renunciado al maquillaje teatral, incapaz de detectar alguna frontera entre la actriz que hace suyo un personaje y su propia realidad. De repente

todo se vuelve inmediato... y creíble. Cuando llega el momento de la muerte de Adriana se encienden las luces del escenario como si se tratara del clímax de una tragedia. Y cuando ya ha expirado, sus compañeros de la Comédie se quitan los sombreros y le rinden un emocionante homenaje en una imagen de fuerza estremecedora.

Esta es una ópera que, explícitamente, se rinde al talento del mundo del teatro y de sus protagonistas: los grandes actores y actrices los grandes cantantes de cada generación. Desde su estreno con Angelica Pandolfini y Enrico Caruso, *Adriana Lecouvreur* ha sido un vehículo infalible y que se ha demostrado adictivo para el lucimiento de las personalidades dramáticas más arrolladoras. Magda Olivero encarnó a Adriana más de un centenar de veces y le gustaba comentar que «la cadena espiritual que me liga a este personaje desventurado y patético [...] provocó mi decisión de regresar a los teatros de ópera después de mi exilio voluntario de casi diez años». Este año se cumplen cincuenta años de la legendaria versión que se escuchó en el Teatro de la Zarzuela —dos únicas funciones en 1974— protagonizada por Montserrat Caballé, José Carreras y Orazio Mori, bajo la dirección musical de Gianfranco Masini. En ocasión de tan significativo aniversario, el Teatro Real quiere dedicarle a José Carreras el estreno en su escenario de una de las óperas que cantó en todo el mundo y que más contribuyó a forjar su leyenda.

Joan Matabosch es director artístico del Teatro Real

LA ELEGANTE OBRA MAESTRA DE UN AUTOR

FIN DE SIÈCLE

ALBERTO BOSCO

Francesco Cilea es considerado uno de los compositores de ópera más importantes de la llamada *Giovane Scuola*, un grupo de músicos italianos nacidos en torno a la década de 1860 que se enfrentaron a la tarea de adaptar al nuevo clima cultural finisecular las formas y temas del melodrama al estilo verdiano.

Francesco Cilea es considerado uno de los compositores de ópera más importantes de la llamada *Giovane Scuola*, un grupo de músicos italianos nacidos en torno a la década de 1860 que se enfrentaron a la tarea de adaptar al nuevo clima cultural finisecular las formas y temas del melodrama al estilo verdiano. Italia había cambiado: para entonces era ya un Estado nación, y la nueva élite dejaba atrás los ideales y la ética del *Risorgimento* para inspirarse en el modelo transalpino, en los valores de la triunfante burguesía francesa. El amor entendido como pasión erótica y no como sentimiento moral, la visión trágica y sin sentido de la historia y la política, con la consiguiente preferencia por narraciones de corte intimista; el gusto por la ostentación culturalista, los escenarios pintorescos y los calcos estilísticos, la evasión hacia lo exótico o lo idílico, el sentimiento de soledad que abrumba a unos personajes abandonados a sus propias pulsiones de destrucción, y por tanto el naturalismo y la estética verista que aspiran a captar lo humano sin imponerle esquemas idealistas o metafísicos: todos ellos elementos venidos de Francia, que irrumpieron en la ópera italiana para transformarla. El injerto no fue fácil, y pocos compositores hallaron la forma de integrar estas nuevas sensibilidades con las tradiciones de la ópera italiana. Hoy, la mirada histórica nos permite afirmar que el único compositor capaz de trasplantar eficazmente el glorioso melodrama italiano en los inestables suelos de la modernidad europea fue Puccini, que nunca o casi nunca erró el tiro; basta decir que todas sus óperas siguen representándose hoy. No así sus compañeros de generación, como Mascagni, Leoncavallo, Giordano o el propio Cilea, a los que se recuerda sobre todo por una única obra.

[Cilea] Dio en el blanco en 1902 con *Adriana Lecouvreur*, obra que le reportó el único éxito indiscutible de su carrera. Su éxito se debió en primer lugar a la elección del tema, muy anhelado por Cilea: un drama escrito a cuatro manos más de medio siglo antes por Scribe y Legouvé, sobre una actriz legendaria que existió realmente, Adrienne Lecouvreur, capaz de embrujar a figuras como Voltaire con su declamación sencilla y espontánea, menos pomposa de lo que dictaba en aquel tiempo la Comédie Française

Cilea era un compositor refinado, más cómodo en la atmósfera elegiaca y en los tonos idílicos y galantes que en los momentos de dramatismo exasperado, hasta tal punto que llegó a repudiar su única ópera verista, *Tilda*, cuya ambientación en los bajos fondos repugnaba a su sensibilidad artística. Dio en el blanco en 1902 con *Adriana Lecouvreur*, obra que le reportó el único éxito indiscutible de su carrera. Su éxito se debió en primer lugar a la elección del tema, muy anhelado por Cilea: un drama escrito a cuatro manos más de medio siglo antes por Scribe y Legouvé, sobre una actriz legendaria que existió realmente, Adrienne Lecouvreur, capaz de embrujar a figuras como Voltaire con su declamación sencilla y espontánea, menos pomposa de lo que dictaba en aquel tiempo la Comédie Française. La obra seguía en los escenarios gracias al favor de divas contemporáneas como Sarah Bernhardt y Eleonora Duse, pero fue precisamente su carácter un tanto retro lo que tocó la fibra sensible del compositor, que encontró en esta leve distancia la dimensión adecuada para cultivar su música en todo su esplendor. Cabe precisar que la obra original no tiene nada de dramática; pero, al igual que el resto de la obra de Scribe, presenta con gran ingenio un elaborado artificio teatral que alterna con destreza giros, intrigas, equívocos, momentos sentimentales y *divertimentos*, sin forzar nunca la mano. Y este era otro elemento de afinidad con la vena musical de Cilea que, como señaló entonces Fauré en una crítica favorable, se limitó a ilustrar musicalmente con elegancia las distintas situaciones, sin buscar profundidades ocultas. A pesar del final trágico —también tópico—, el drama incorpora numerosos rasgos de la comedia de intriga, que remiten a toda una serie de situaciones también típicas de la ópera cómica, como el desahogo emocional del sirviente, el aristócrata que se disfraza para ser amado solo por su persona, el

seductor a su vez traicionado o circunstancias comprometidas que obligan unos personajes a esconderse.

El libreto que Colautti derivó del original francés es muy fiel y, aunque se compone de actos que se desarrollan de forma continua según los usos de finales del XIX, revela una estructura en realidad muy tradicional, prácticamente en números cerrados, con introducciones a varias voces, arias de entrada en escena, dúos... [...] Además de esta nítida delimitación formal, el libreto presenta cuatro situaciones diferentes, una por acto, ofreciendo así al compositor cuatro marcos en que situar los episodios musicales con acentos variados, pero sin perder la unidad de fondo.

El libreto que Colautti derivó del original francés es muy fiel y, aunque se compone de actos que se desarrollan de forma continua según los usos de finales del XIX, revela una estructura en realidad muy tradicional, prácticamente en números cerrados, con introducciones a varias voces, arias de entrada en escena, dúos... Casi como si se tratase de un libreto del propio Scribe. Además de esta nítida delimitación formal, el libreto presenta cuatro situaciones diferentes, una por acto, ofreciendo así al compositor cuatro marcos en que situar los episodios musicales con acentos variados, pero sin perder la unidad de fondo. El primer acto muestra la animación del ambiente teatral entre bastidores, con la trepidación de salir a escena, momento ilustrado con efecto de distanciamiento por un bello solo de violín que encarna a Adriana recitando, mientras Michonnet comenta extasiado su actuación. El segundo acto, dominado por los malentendidos, desata el conflicto entre Adriana y la princesa de Bouillon, ambas enamoradas del mismo hombre; no obstante, el encuentro se representa de forma sofisticada e indirecta pues las dos hablan sin verse, y ninguna sabe quién es la otra. La recepción del tercer acto nos devuelve a la frivolidad del primer acto y, con ella, numerosas piezas de carácter: el relato épico de Maurizio, que en otros tiempos se habría representado con *couplets* intercalados con estribillos del coro; el interludio coreográfico del juicio de Paris, de regusto casi neoclásico, y por último la actuación de Adriana, que marca el clímax de la confrontación con la princesa. También aquí el enfrentamiento está puesto entre comillas, porque Adriana aprovecha su actuación para acusar a su rival de forma soterrada, interpretando el personaje de Fedra. Finalmente, el cuarto acto se ambienta en casa de Adriana, con un tono más intimista y resignado, presentado por una bella melodía lúgubre

y desconsolada; tiene un carácter casi retrospectivo, volviendo a todos los temas ya escuchados, y su clímax es el gran dúo de los enamorados, formalmente verdiano a todos los efectos, con *tempo d'attacco*, *cantabili* y un *tempo di mezzo* que provoca un cambio de sentimientos (en este caso el efecto del veneno).

Sería erróneo pensar que *Adriana* es una obra anacrónica, fuera de su tiempo. La ambientación dieciochesca está en perfecta consonancia con el gusto estetizante de la época y con el deseo de los compositores de ensayar pastiches musicales: hallamos *minuets*, madrigales o *intermezzos* con pastorales [...] La fascinación por el siglo XVIII responde a los mismos motivos que la de los escenarios, otro ingrediente favorito de muchas óperas de la época y en particular de *Adriana Lecouvreur*, con protagonistas que son cantantes, actores, artistas.

Sin embargo, sería erróneo pensar que *Adriana* es una obra anacrónica, fuera de su tiempo. La ambientación dieciochesca está en perfecta consonancia con el gusto estetizante de la época y con el deseo de los compositores de ensayar pastiches musicales: hallamos *minuets*, madrigales o *intermezzos* con pastorales en, por ejemplo, *La dama de Picas*, *Andrea Chénier* o *Manon* de Puccini, por citar sólo algunas obras célebres. La fascinación por el siglo XVIII responde a los mismos motivos que la de los escenarios, otro ingrediente favorito de muchas óperas de la época y en particular de *Adriana Lecouvreur*, con protagonistas que son cantantes, actores, artistas. Tanto el mundo del *Ancien Régime* como el del teatro son el polo opuesto a la prosaica vida burguesa, dos microcosmos en los que el erotismo y las relaciones personales siguen activas y desinhibidas. En definitiva, se trata del mismo resorte que impulsó a los dramaturgos a ambientar sus obras en los bajos fondos, otro tópico de ese tiempo: se buscan contextos en los que pasiones y sentimientos puedan desatarse, fuera del conformismo burgués. De hecho hubo quien, como Leoncavallo, combinó escenarios veristas y teatro dentro del teatro, por ejemplo en *Pagliacci* o *Zazà*. Esta última tiene muchos puntos en común con *Adriana*, aunque los protagonistas no sean nobles y grandes divas sino pequeños burgueses y gentes del cabaret: la misma introducción frenética entre bastidores con el bullicio de la gente, la misma figura del barítono secretamente enamorado de la *primadonna* a cuya formación ha contribuido (Cascart en Leoncavallo, Michonnet en Cilea), y el mismo nudo dramático subyacente, el inexorable destino trágico de ambas

actrices al abandonar su reino, el escenario, y mezclarse con los hombres de la realidad. También este último tema es típico de la sensibilidad finisecular: la incompatibilidad entre vida y arte, como dos mundos condenados a permanecer siempre separados. En la ópera italiana lo inaugura —a su manera— *La Gioconda* de Ponchielli, cuya protagonista es también cantante; pero es en obras contemporáneas como *Tosca* o *Andrea Chénier* donde se asiste a la oposición plena entre el mundo cruel y sin sentido de la política de los poderosos, y el mundo de nobles ideales de los artistas condenados a la derrota. En *Adriana* el componente político se relega a un segundo plano (las deudas del Conde de Sajonia son poco más que un mero pretexto para la intriga, pues le llevan a pedir los favores de la Princesa de Bouillon), pero cobra gran fuerza la idea del teatro como santuario, del arte como único refugio de las criaturas sensibles y nobles, como sabe bien el viejo Michonnet, que en el segundo acto advierte en vano a la protagonista de que no se meta en asuntos de ricos: «Nosotros somos gente pobre... Dejemos la broma a los grandes».

Pero estos tópicos de la época —el gusto por el pastiche estilístico del siglo XVIII, el teatro dentro del teatro y la oposición entre dos mujeres, una dominante y otra, la artista, que sucumbe— no se llevan hasta los extremos a los que llegaron los pioneros del modernismo musical. Cilea no ostenta el mismo preciosismo estetizante del *Manon Lescaut* de Puccini, ni el virtuosismo arrebatado que anima el teatro dentro del teatro en *Ariadna en Naxos* de Strauss, ni los abismos de sadismo y abyección de *Tosca*: apreciamos aquí un agradable término medio, certeramente logrado porque se adapta tanto al carácter del tema —poco más que un juego teatral— como al temperamento del propio compositor, refinado y algo frívolo.

Pero estos tópicos de la época —el gusto por el pastiche estilístico del siglo XVIII, el teatro dentro del teatro y la oposición entre dos mujeres, una dominante y otra, la artista, que sucumbe— no se llevan hasta los extremos a los que llegaron los pioneros del modernismo musical. Cilea no ostenta el mismo preciosismo estetizante del *Manon Lescaut* de Puccini, ni el virtuosismo arrebatado que anima el teatro dentro del teatro en *Ariadna en Naxos de Strauss*, ni los abismos de sadismo y abyección de *Tosca*: apreciamos

aquí un agradable término medio, certeramente logrado porque se adapta tanto al carácter del tema —poco más que un juego teatral— como al temperamento del propio compositor, refinado y algo frívolo. Incluso el uso de la técnica wagneriana de los *Leitmotive*, que Cilea adopta en esta ópera, se queda en la superficie. Atendamos por ejemplo al prolongado momento orquestal en el que la protagonista decide encontrarse con su rival en la oscuridad, y apaga todas las velas: es el punto de inflexión de toda la obra, y el interludio habría podido ser una suerte de *Verwandlungsmusik* que traduzca en música los impulsos inconscientes que llevan a Adriana a dar ese paso fatal; pero no, es un bello repaso de los temas principales, expuestos sin demasiada elaboración. Es precisamente la ausencia de verdaderos desarrollos temáticos, el eslabón más débil de la partitura, cuyos temas se repiten con frecuencia, sea íntegros o en progresiones, pues tienen el carácter de melodías ya en sí concluidas y no son motivos armónicamente hechizantes o cimientos de un discurso sinfónico en constante evolución. Las repeticiones literales, la moderación armónica y el carácter simétrico y cuadrado de las melodías alejan fatalmente a Cilea del wagnerismo, pero mantienen la obra encaminada dejándola avanzar con claridad y fluidez. Además, estos rasgos se ven compensados por la sugestión de las melodías cantables, de los momentos ligeros y brillantes inspirados en el *Falstaff* de Verdi y de los picos dramáticos, delimitados, pero muy eficaces cuando los interpreta una gran cantante-actriz: por ejemplo, la escena final de la locura o el momento del monólogo de *Fedra*, interpretado con la técnica dieciochesca del *mélodrame* o melólogo, declamación recitada sobre un fondo orquestal. La misma soltura vuelve a verse en la limpia instrumentación, dominada por los timbres puros de los instrumentos solistas y elogiada incluso por Massenet, gran admirador de *Adriana*. En conclusión, hemos de agradecer a Cilea que no haya querido levantar la voz y forzar su mano, porque es precisamente esto lo que ha permitido a su elegante obra maestra envejecer mejor que tantas otras obras de la *Giovane Scuola*, tal vez más atrevidas, pero desde luego más descompasadas.

Alberto Bosco

BIOGRAFÍAS

NICOLA LUISOTTI

DIRECCIÓN MUSICAL



© RITA SIMONINI

Director principal invitado del Teatro Real, ha sido director musical de la Ópera de San Francisco entre 2009 y 2018 y director musical del Teatro San Carlo de Nápoles entre 2012 y 2014. Ha sido invitado por el Teatro alla Scala de Milán, la Royal Opera House de Londres y la Bayerische Staatsoper de Múnich y dirigido la Filarmónica de Berlín, la London Philharmonia, la Orquesta de Santa Cecilia de Roma, la Orquesta de París, la Orquesta de Cleveland, la Orquesta de Philadelphia, la Sinfónica de Atlanta y la Orquesta Sinfónica de Madrid. Recientemente ha dirigido *Mefistofele* en el Teatro La Fenice de Venecia, *Aida* en la Staatsoper de Berlín y *La traviata* en la Metropolitan Opera House de Nueva York y la Staatsoper de Viena. Es director asociado del Teatro Real de Madrid desde 2017, donde ha dirigido *Il trovatore* (2007), *La damnation de Faust* (2009), *Rigoletto* (2015), *Aida*, *Turandot* (2018), *Don Carlo* (2019), *La traviata*, *Un ballo in maschera* (2020), *Tosca*, *La bohème* (2021), *Nabucco* (2022), *Turandot*, *Rigoletto* (2023) y *Madama Butterfly* (2024).

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 e investido Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres por el Gobierno francés. Sus producciones se han presentado en todo el Reino Unido, incluyendo *Le nozze di Figaro*, *Death in Venice* y *Die Zauberflöte* en la Royal Opera House de Londres, *Der Rosenkavalier* y *The Turn of the Screw* en la English National Opera, *Die Meistersinger* en Glyndebourne e *Il tritico*, *The Rake's Progress* y *Madama Butterfly* en la Scottish Opera. Ha trabajado en la Opéra National de París, la Scala de Milán, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Festival de Aix-en Provence. Ha dirigido numerosas producciones en la Metropolitan Opera House de Nueva York, incluyendo *Medea*, *Don Carlo* y *Giulio Cesare*, así como en la Lyric Opera de Chicago, la San Francisco Opera, la Canadian Opera Company, Opera Australia y la Santa Fe Opera. En el Teatro Real ha dirigido *The Turn of the Screw* (2015), *La Traviata*, *Rigoletto* (2015), *Gloriana* (2018) y *Don Carlo* (2019).

CHARLES EDWARDS

ESCENOGRAFÍA



Nacido en Newcastle, este escenógrafo y director de escena británico estudió en la Central School of Art and Design de Londres. Recientemente ha diseñado la escenografía de *Aleko* para la Opera North de Leeds, *Un giorno di regno* en Garsington, *Il tritico* en la Scottish Opera y la Welsh National Opera, *Asrael* de Franchetti en el Theater Bonn, así como para su propia producción de *Tristan und Isolde* para la Grange Park Opera. Ha diseñado también *Adriana Lecouvreur*, *Werther* y *Faust* para la Royal Opera House de Londres, *A Midsummer Night's Dream*, *Lucia di Lammermoor*, *Jenůfa*, *El caso Makropulos* y *Katia Kabanová* en la English National Opera de Londres, *Gianni Schicchi*, *Il trovatore*, *Radamisto*, *Norma* y *Tosca* en la Opera North, *I masnadieri* y *La Calisto* en el Teatro alla Scala de Milán, *Fedora* y *Don Carlos* en la Metropolitan Opera House de Nueva York e *Il trovatore*, *Billy Budd*, *Wozzeck* y *El caso Makropulos* en la Lyric Opera de Chicago. En el Teatro Real hemos visto su producción de *Lucia di Lammermoor* (2018) y *Norma* (2021).

**BRIGITTE
REIFFENSTUEL**
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 Opera House de Londres, la English National Opera, la Lyric Opera de Chicago, la San Francisco Opera, el Teatro alla Scala de Milán, la Opéra 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) y *Don Carlo* (2019).

**ADAM
SILVERMAN**
ILUMINACIÓN



Este diseñador de iluminación ha trabajado en *Wozzeck, La clemenza di Tito, Lobengrin, Andrea Chénier* y *Adriana Lecouvreur* en la Royal Opera House de Londres, *Un ballo in maschera, Fedora* y *Don Carlos* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, *Das Rheingold, Die Walküre, Partenope, Peter Grimes* y *Jenůfa* en la English National Opera, *La Calisto* e *I masnadieri* en el Teatro alla Scala de Milán, *Les huguenots* y *Aida* en la Deutsche Oper de Berlín, *Le roi Arthus* en la Opéra Bastille de París, *Il turco in Italia* en el Festival de Aix-en-Provence, *Deidamia* y *Ercole amante* en De Nationale Opera de Ámsterdam, *Der Schatzgräber* en la Ópera de Fráncfort, *La dama de picas* en la Bayerische Staatsoper de Múnich y *Andrea Chénier* y *Katja Kabanová* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. También ha iluminado *El lago de los cisnes, Petrusbka, Medusa* y *La consagración de la primavera*, entre otros. En el Teatro Real ha participado en *Turn of the Screw* (2010), *Otello* (2016), *Gloriana, Lucia di Lammermoor* (2018) y *Partenope* (2021).

**ANDREW
GEORGE**
COREOGRAFÍA



Este coreógrafo galés se formó en el Laban Centre de Londres. Ha participado en la producción de *Andrea Chénier, Les troyens, Salome* y *Adriana Lecouvreur* en la Royal Opera House de Londres, *The Turn of the Screw, Agrippina, The Handmaid's Tale* y *Die Walküre* en la English National Opera, *Die Entführung aus dem Serail, Die Meistersinger, Giulio Cesare* y *Carmen* en el Festival de Glyndebourne, *Falstaff, Der Rosenkavalier, The Rake's Progress* y *La traviata* en la Scottish Opera, *A Little Night Music* en el Théâtre du Châtelet de París, *Tristan und Isolde* en la Staatsoper de Viena, *Don Carlos* en la Ópera de Fráncfort, *L'incoronazione di Poppea* en el Théâtre des Champs-Élysées, *Les contes d'Hoffmann* en el Festival de Salzburgo, *Tannhäuser* en Teatro alla Scala de Milán, *Der Ring des Nibelungen* en la Ópera National du Rhin y *Agrippina, Adriana Lecouvreur, Giulio Cesare, Cavalleria rusticana, Pagliacci, Anna Bolena* y *Don Giovanni* en la Metropolitan Opera House de Nueva York. En el Teatro Real ha participado en *La traviata* (2015) y *Don Carlos* (2019).

JUSTIN WAY

REPOSICIÓN



Graduado en el Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia y en la Universidad de Sidney, fue jefe del departamento de directores residentes de la Royal Opera House de Londres, donde trabajó como director residente entre 1999 y 2014. Desde entonces es director de producción del Teatro Real de Madrid. Ha dirigido *Alcina* y *Orlando* para Opera Australia, *The Beggar's Opera* para la Royal Opera House de Londres, *Die Entführung aus dem Serail*, *Il Giasone* y *Orlando* para la Chicago Opera Theater, *Médée* de Charpentier, *Carmen* para la Canadian Opera Company y *La bohème* para la Ópera de Minnesota. Ha realizado versiones semiescénificadas de *Der Ring des Nibelungen* junto a Daniel Barenboim, *Tannhäuser* y *Salome* con Donald Runnicles, *Elektra* con Semyon Bychkov y *Parsifal* con Mark Elder en el Royal Albert Hall de Londres, y de *Roméo et Juliette* y *Elektra* en la Opéra National de Burdeos. En el Teatro Real ha participado en *Ariadne auf Naxos* (2006), *Rigoletto* (2015), *Madama Butterfly* (2017), *Norma* (2021), y ha dirigido la versión semiescénificada de *Tristan und Isolde* (2023).

JOSÉ LUIS BASO

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 René Fleming en un disco galardonado en los Grammy Awards 2003. Desde 2023 es director del Coro Titular del Teatro Real.

ERMONELA JAHO

ADRIANA LECOUVREUR



Esta soprano albanesa ha llevado los principales roles de su cuerda por los teatros más importantes del mundo. Entre ellos, destacan Violetta de *La traviata*, los roles titulares de *Anna Bolena*, *Madama Butterfly*, *Suor Angelica*, *Thais*, *Adriana Lecouvreur*, Desdemona de *Dialogues des Carmélites*. Miembro de la Academia de Ciencias de Albania, es embajadora de la YWCA de este país y ha sido galardonada como Artista del Año en los Premios Internacionales de Música Clásica 2023. Como embajadora de Opera Rara, está comprometida con el redescubrimiento de óperas del siglo XIX y XX que han caído en el olvido. Recientemente ha interpretado Magda de *La rondine* en la Opernhaus de Zürich, Liù de *Turandot* en el Festival d'Aix-en-Provence. En el Teatro Real ha participado en *La traviata* (2015), *Otello* (2016), *Madama Butterfly* (2017), *Thais* (2018), *La bohème* (2021) y *La voix humaine* (2024).

MARIA AGRESTA

ADRIANA LECOUVREUR



© ELISA RINALDI

Esta soprano italiana ganó fama internacional en 2011 tras interpretar Elena de *I vespri siciliani* en el Teatro Regio de Turín. Ganadora de los premios Franco Abbiati y Luigi Illica, en 2019 fue investida Cavaliere dell'ordine al mérito della Repubblica Italiana. Ha sido invitada a cantar en los escenarios más importantes del mundo, como el Teatro alla Scala de Milán, la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Lyric Opera de Chicago, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Staatsoper de Viena, la Bayerische Staatsoper de Múnich, la Royal Opera House de Londres, la Opernhaus de Zúrich y la Opéra Bastille de París. En las últimas temporadas ha interpretado Elisabetta de *Don Carlo* en el Teatro La Fenice de Venecia, los roles titulares de *Tosca* en la Opéra de París, de *Adriana Lecouvreur* en Milán, y de *Madama Butterfly* en el Palacio Euskalduna de Bilbao y Londres, y Margherita de *Mefistofele* en el Teatro dell'Opera de Roma. En el Teatro Real ha cantado en *Norma* (2016), *Il trovatore*, *Don Carlo* (2019), *Tosca* (2021) y *Médée* (2023).

BRIAN JAGDE

MAURIZIO



© SIMON PAULY

Este tenor estadounidense ha sido galardonado con el primer premio en el Concurso Internacional Loren L. Zachary y el segundo premio y el Birgit Nilsson Prize en el Concurso Operalia. Ha cantado Samson de *Samson et Dalila* en el Teatro di San Carlo de Nápoles y la Staatsoper de Berlín, Canio de *Pagliacci* en el Teatro dell'Opera de Roma, el rol titular de *Don Carlo* en la Royal Opera House de Londres, Cavaradossi de *Tosca* en la Opéra national de París y Radamés de *Aida* en la Metropolitan Opera House de Nueva York y la Bayerische Staatsoper de Múnich. En primavera debutó en el Teatro alla Scala de Milán como Turiddu de *Cavalleria rusticana* y el Teatro Regio de Parma en *Tosca*, además de interpretar Calaf de *Turandot* en París. Embajador de Opera for Peace por la educación artística en el mundo, recientemente ha interpretado Don Alvaro de *La forza del destino* en Londres y Nueva York, en una producción transmitida en vivo en HD, y *Turandot* junto a Anna Netrebko en Milán y en las Termas de Caracalla en el Festival de verano de la ópera de Roma.

MATTHEW POLENZANI

MAURIZIO



© FAY FOX

Ganador del Premio Richard Tucker 2004, el Premio Beverly Sills 2008 y el Opera News Award 2017, este tenor estadounidense nacido en Illinois tiene en su haber más de 450 actuaciones en la Metropolitan Opera House de Nueva York. Tras debutar en 1998 como Gérauld de *Lakmé* en la Opéra National de Burdeos, actuó en los principales teatros europeos como Tamino de *Die Zauberflöte* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, Alfredo de *La traviata* en el Teatro alla Scala de Milán, Edgardo de *Lucia di Lammermoor* en la Opéra de París, el rol titular de *Idomeneo* en la Royal Opera House de Londres y Don Ottavio de *Don Giovanni* en el Festival de Salzburgo. Recientemente ha cantado el rol titular de *La clemenza di Tito* en la Staatsoper de Viena, el rol titular en *Don Carlo* en el Teatro di San Carlo de Nápoles, Rodolfo de *La bohème* y Pinkerton de *Madama Butterfly* en la Metropolitan Opera de Nueva York, Florestan de *Fidelio* en la Staatsoper de Hamburgo y Giasone de *Medea* en la producción de David McVicar con la Canadian Opera Company. En el Teatro Real ha participado en *La traviata* (2020) y *Madama Butterfly* (2024).

ELĪNA GARANČA

PRINCESA DE BOUILLON



© SARAH KATHARINA

Esta *mezzosoprano* letona ha conquistado los principales escenarios de todo el mundo con el rol titular de *Carmen*, que ha llevado a la Royal Opera House de Londres, la Bayerische Staatsoper de Múnich, la Staatsoper de Viena, la Metropolitan Opera House de Nueva York y el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, entre muchos otros. Otros roles destacados de su carrera son Anño de *La demenza di Tito*, Dorabella de *Così fan tutte*, Rosina de *Il barbiere di Siviglia*, Sara de *Roberto Devereux*, Charlotte de *Werther*, Dalila de *Samson et Dalila* y Eboli de *Don Carlos*. Ha sido distinguida como *Kammersängerin* de la Staatsoper de Viena tras haber interpretado más de ciento sesenta representaciones de dieciocho papeles distintos desde su debut en esta plaza en 2003. Recientemente ha cantado *Samson et Dalila* y Amneris de *Aida* en Viena y la Staatsoper de Berlín, Venus de *Tannhäuser* en el Festival de Salzburgo y *Carmen* en la Kasemattenbühne de Graz y debutado en el Festival de Bayreuth como Kundry de *Parsifal*, como primera artista letona en subir a este escenario. En el Teatro Real ha participado en *Luisa Fernanda* (2023).

KSENIA DUDNIKOVA

PRINCESA DE BOUILLON



© KRISTINA KALININA

Esta *mezzosoprano* rusa se graduó en el Colegio Pedagógico Musical de Krasnodar y completó su formación en el Conservatorio Estatal Chaikovski de Moscú. Desde 2001, es solista en el Teatro Musical Stanislavski de esta ciudad. Su repertorio incluye roles como Polina de *La dama de picas*, Neris de *Medea*, Marfa de *Jovánshchina* de Músorgski, el rol titular de *Carmen*, Niklausse de *Les contes d'Hoffmann*, Olga de *Eugenio Oneguín*, Dorabella de *Così fan tutte* y Helena Bezúhova de *Guerra y paz*. Ha interpretado Marguerite de *La damnation de Faust* en el Teatro Bolshói de Moscú, la princesa de Bouillon de *Adriana Lecouvreur* en la Royal Opera House de Londres, Juana de Arco de *La doncella de Orleans* en el Grand Théâtre de Ginebra, Amneris en *Aida* en La Monnaie de Bruselas y Sonetka de *Lady Macbeth de Mtsensk* en el Festival de Salzburgo junto a Mariss Jansons. Recientemente ha interpretado Konchákovna de *El príncipe Ígor* en el Teatro Estatal de Novosibirsk, y Lyubasha de *La novia del zar* y Lyubava de *Sadko* en el Teatro Bolshói de Moscú.

TERESA ROMANO

PRINCESA DE BOUILLON



© ROSEMARY PETRAGLIA

Estudiante de la Accademia del Teatro alla Scala en 2005-2007, esta *mezzosoprano* italiana comenzó su carrera como soprano interpretando roles como Fiordiligi de *Così fan tutte*, Vitellia de *La clemenza di Tito*, Margherita de *Mefistofele*, Leonora de *Il trovatore* y *La forza del destino*, Amelia de *Un ballo in maschera*, Maddalena de *Andrea Chénier* y el rol titular de *Turandot*, que interpretó en el Teatro Regio de Turín, el Palau de les Arts de Valencia y La Fenice de Venecia. Debutó como *mezzosoprano* en 2019 como Amneris de *Aida* en el Festspielhaus de Erl, antes de acometer la princesa de Bouillon de *Adriana Lecouvreur* en Piacenza, Módena y Salerno, junto a Daniel Oren, Eboli de *Don Carlo* en Vilna y Laura Adorno de *La Gioconda* en Verona y el circuito lombardo. Posteriormente ha interpretado *Aida* en la Ópera Estatal de Praga y Santuzza de *Cavalleria rusticana* en el Teatro Metropolitan de Tokio junto a Asher Fisch. Recientemente ha cantado *Don Carlo*, el rol titular de *Fedora* y *Cavalleria rusticana* en el circuito emiliano y *La Gioconda* en la Deutsche Oper de Berlín.

MAURIZIO MURARO

PRINCIPE DE BOUILLON

© STUDIO VOLPE



Tras debutar como Dulcamara de *L'elisir d'amore* en Spoleto, este bajo italiano ha desarrollado una extensa carrera internacional interpretando roles como Masetto de *Don Giovanni* en la Bayerische Staatsoper de Baviera de Múnich junto a Colin Davis y *Otello* de Rossini en el Festival de Viena junto Yehudi Menuhin. Otros hitos de su carrera incluyen la inauguración de la temporada del Teatro alla Scala de Milán con *Iphigénie en Aulide* con Riccardo Muti y su debut en la Staatsoper de Viena como Bartolo de *Le nozze di Figaro* con este mismo director. Ha interpretado *Le nozze di Figaro* e *Il barbiere di Siviglia*, Sulpice de *La fille du régiment* y Don Alfonso de *Così fan tutte* en la Metropolitan Opera de Nueva York, *Il barbiere di Siviglia* y Ferrando de *Il trovatore* en el Royal Opera House de Londres y Osmin de *Die Entführung aus dem Serail*, Don Magnifico de *La Cenerentola* y Balducci de *Benvenuto Cellini* en la Bastille de París. Recientemente ha cantado *Le nozze di Figaro* y *La Cenerentola* en la Semperoper de Dresde y el príncipe Bouillon de *Adriana Lecouvreur* en la Ópera de Lyon.

NICOLA ALAIMO

MICHONNET

© MARCO BORRELLI



Nacido en Palermo, este baritono ganó el Premio Giuseppe Di Stefano en Trapani, donde debutó como Dandini de *La Cenerentola* en 1997, antes de ingresar en la Academia Rossiniana de Pésaro, donde cantó Raimbaud de *Le comte Ory* junto a Alberto Zedda. Tras cantar el conde Luna de *Il trovatore* en el Festival de Rávena, interpretó el faraón de *Moïse et Pharaon* con Riccardo Muti en el Teatro alla Scala de Milán, Renato de *Un ballo in maschera* en el Teatro Massimo de Palermo, fra Melitone de *La forza del destino* en el Maggio Musicale de Florencia y la Metropolitan Opera House de Nueva York y Ezio de *Attila* con Muti en el Teatro dell'Opera de Roma. Recientemente ha cantado el rol titular de *Guillaume Tell* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, el rol titular de *Don Pasquale* y Belcore de *L'elisir d'amore* en la Staatsoper de Viena y Don Bartolo de *Il barbiere di Siviglia* en la Fondazione Arena de Verona y el Festival de Salzburgo. En el Teatro Real ha participado en *Don Pasquale* (2013), *Gianni Schicchi* (2015), *La traviata* (2020) y *La Cenerentola* (2021).

MANEL ESTEVE

MICHONNET



Este baritono barcelonés realizó estudios musicales en el conservatorio municipal de su ciudad natal y canto con su padre, el baritono Vicenç Esteve. Galardonado en los Concursos Internacionales de Canto Pedro Lavirgen y Manuel Ausensi, debutó en 1999 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona como Uberto de *La serva padrona*. Además de en este teatro, ha actuado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Palau de la Música Catalana de Barcelona, el Teatro de la Maestranza de Sevilla, el Auditorio Nacional de Madrid, el Teatro Arriaga de Bilbao, la Quincena Musical de San Sebastián y el Festival Castell de Peralada, entre otros. Recientemente ha cantado Lescaut de *Manon* en el Teatro Campoamor de Oviedo y el Teatro Municipal de Santiago de Chile, Schounard de *La bohème* en el Teatro Regio de Turín, Ping de *Turandot* en Barcelona, Hajny de *Rusalka* en el Palau de Les Arts Reina Sofía de Valencia y Marcello de *La bohème* en el Palacio Euskalduna de Bilbao. En el Teatro Real ha participado en *La bohème* (2017, 2021) y *Rusalka* (2020).

DAVID
LAGARES
QUINAULT



Este bajo barítono onubense estudió canto en Sevilla con la profesora Esperanza Melguizo y el maestro Carlos Aragón. Ha cantado Schaubard de *La bohème*, Masetto de *Don Giovanni* y el príncipe Bouillon de *Adriana Lecouvreur* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, el lacayo de *Ariadne auf Naxos*, el médico de *Macbeth* y el mandarín de *Turandot* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Nourabad de *Les pêcheurs de perles*, Colline de *La bohème* y Masetto de *Don Giovanni* en el Teatro Campoamor de Oviedo, Jack Wallace de *La fanciulla del West*, Ataliba de *Alzira* y Ramfis de *Aida* en el Palacio Euskalduna de Bilbao, Samuel de *Un ballo in maschera* y Zúñiga de *Carmen* en la Fundación Baluarte de Pamplona, Pietro de *Simon Boccanegra* y *Adriana Lecouvreur* en el Teatro Cervantes de Málaga y Don Basilio de *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro Villamarta de Jerez. Recientemente ha interpretado *La bohème* en Bilbao. En el Teatro Real ha participado en *Don Carlo* (2019), *Tosca* (2021), *El ángel de fuego*, *Hadrian* (2022), *Tristan und Isolde* y *Médée* (2023).

VINCENÇ
ESTEVE
POISSON



Este tenor barcelonés estudió piano y cantó en el coro infantil del Gran Teatre del Liceu de Barcelona estudió canto con su padre, el barítono Vincenç Esteve. Tras debutar como Rafael de *La Dolorosa*, ha actuado en el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, el Palau de la Música Catalana, el Festival de Ópera de Oviedo y el Teatro de la Maestranza en Sevilla, así como la Ópera de Washington, el Théâtre du Capitole de Toulouse y el Teatro Comunale de Bolonia. Ha cantado Cassio de *Otello* en el Teatro Campoamor de Oviedo y Remendado de *Carmen* en el Palacio Euskalduna de Bilbao. Recientemente ha cantado Pang de *Turandot* en la Ópera Nacional de Lituania, Cardona de *Doña Francisquita* y Ricardo de *La del manojó de rosas* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y Scaramuccio de *Ariadne auf Naxos* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En el Teatro Real ha cantado *Otello*, *Parsifal* (2016), *Dead Man Walking*, *Turandot* (2018) y *Don Fernando, el Emplazado*, *La bohème* (2021), *El abrecartas*, *Hadrian* (2022) y *Turandot* (2023).

SYLVIA
SCHWARTZ
JOUVENOT



Nacida en Londres, esta soprano española se formó en la Escuela Superior de Canto de Madrid y la Escuela Superior de Música Hanns Eisler de Berlín. Como miembro estable de la Deutsche Staatsoper de Berlín trabajó con Daniel Barenboim y cantó Susanna de *Le nozze di Figaro*, Pamina de *Die Zauberflöte*, Zerlina de *Don Giovanni*, Sophie de *Der Rosenkavalier*, Oscar de *Un ballo in maschera* y Marzelline de *Fidelio*. Ha actuado en el Teatro alla Scala de Milán, la Staatsoper de Viena, la Bayerische Staatsoper de Múnich y los festivales de Salzburgo y Verbier. En las últimas temporadas ha incorporado roles más dramáticos como Donna Anna de *Don Giovanni*, Micaëla de *Carmen*, Cleopatra de *Giulio Cesare*, la condesa de *Le nozze di Figaro* y Fiordiligi de *Così fan tutte*. En el Teatro Real ha participado en *Il postino* (2013), *Le nozze di Figaro* (2014), *Hänsel und Gretel* (2015), *Die Zauberflöte*, *La clemenza di Tito* (2016), *Viva la Mamma* (2021), *Jeanne d'Arc au bûcher* y *Orphée* en (2022), esta última en los Teatros del Canal en colaboración con el Teatro Real.

MONICA
BACELLI
DANGEVILLE



Esta *mezzosoprano* italiana se graduó en el Conservatorio de Pescara y fue premiada en el Concurso Belli de Spoleto, donde debutó como Cherubino de *Le nozze di Figaro* y Dorabella de *Così fan tutte*. Intérprete reconocida de música contemporánea, estrenó el monólogo lírico *Le bel indifférent* de Marco Tutino, el rol titular de *Antigone* de Ivan Fedele en el Festival del Maggio Musicale de Florencia y diversos roles escritos para ella por Luciano Berio, como Marina de *Outis* en el Teatro alla Scala de Milán, Orvid de *Cronaca del luogo* y la pieza *Altra voce*, presentada en el Festival de Salzburgo, Nueva York, Tokio, París y Roma. Recientemente ha cantado Marcellina de *Le nozze di Figaro* en el Festival de Aix-en-Provence y la Royal Opera House de Londres, *Teorema* de Giorgio Battistelli en la Deutsche Oper de Berlín y la abadesa de *Suor Angelica* en el Teatro Regio de Turín. En el Teatro Real ha participado en *L'enfant et les sortilèges* (2002), *Tamerlano* (2008), *La clemenza di Tito* (2016), *La Calisto* (2019), *Le nozze di Figaro* y *La sonnambula* (2022).

MIKELDI
ATXALANDABASO
ABATE



Tras su éxito como Ruodi de *Guillaume Tell* en la Ópera Nacional de Ámsterdam en 2013, este tenor vasco ha repetido este rol en el Théâtre des Champs-Élysées de París, el Festival de Edimburgo, el Teatro Regio de Turín y la Ópera de Montecarlo y cantado Goro de *Madama Butterfly* en el citado teatro parisino, Spoletta de *Tosca* en el Festival de Salzburgo, Pong de *Turandot* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y Turín, Narraboth de *Salome* y Beppe de *Pagliacci* en el Palacio Euskalduna de Bilbao. Recientemente ha cantado *Pagliacci* en la Royal Opera House de Londres, el capitán de *Wozzeck* en Montecarlo, *Tosca* en Ámsterdam, monsieur Triquet de *Eugenio Oneguín* y *Wozzeck* en Barcelona y el rol titular de *Der Zwerg* en la Ópera de Tenerife. En el Teatro Real ha cantado *Roberto Devereux* (2013), *Roméo et Juliette* (2014), *I due foscari*, *Die Zauberflöte* (2016), *Carmen* (2017), *Das Rheingold*, *Falstaff* (2019), *Tosca* (2021), *El abrecartas*, *Orphée* (2022) en los Teatros del Canal en colaboración con el Teatro Real, *Turandot* (2023) y *Madama Butterfly* (2024).

JOSEP
FADÓ
ABATE



Este tenor nacido en Mataró se ha especializado en roles de carácter tras debutar en 1999 como Manrico de *Il trovatore* y cantar los roles principales de su cuerda en *Carmen*, *Norma*, *Aida*, *La forza del destino*, *Pagliacci*, *Caratteria rusticana* y *Un ballo in maschera*. Ha cantado Uldino de *Attila*, Borsa de *Rigoletto*, el mensajero de *Aida*, el primer caballero de *Parsifal* y el oficial de *Ariadne auf Naxos* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el primer judío de *Salome*, el prior de *I lombardi*, Mitrane de *Semiramide* y Hervey de *Anna Bolena* en el Palacio Euskalduna de Bilbao, el abate de *Adriana Lecouvreur*, Riccardo de *Ernani* y Tinca y Gherardo de *Il tabarro* y Gianni Schicchi en el Teatro Campoamor de Oviedo, *Adriana Lecouvreur* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, los cuatro sirvientes de *Les contes d'Hoffmann* en el Teatre Principal de Palma y Bardolfo de *Falstaff* en el Teatro Afundación de Vigo. Recientemente ha interpretado Goro de *Madama Butterfly* en Niza, Antibes y Vichy. En el Teatro Real ha participado en *El ángel de fuego* (2022), *La nariz* y *Rigoletto* (2023).