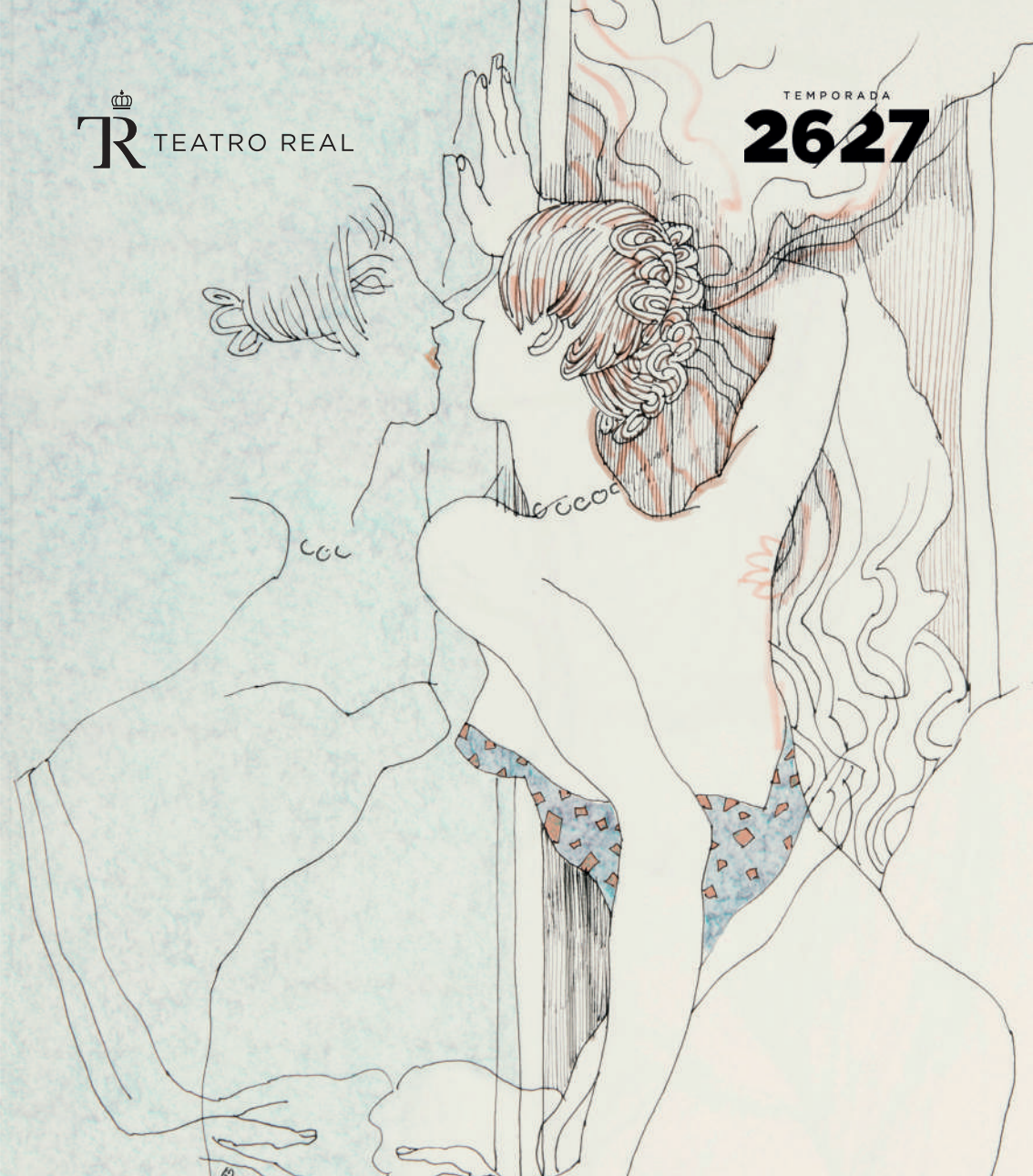


 **TEATRO REAL**

TEMPORADA

26/27



MANON LESCAUT
Giacomo Puccini

Patrocina

Fundación
BBVA

El Teatro Real cumple, el próximo 11 de octubre, 30 años desde su reapertura, 262.800 horas dedicadas a la lírica, a crear emociones y a disfrutar y compartir la pasión por la excelencia artística. El título con el que comienza la que es su trigésima temporada, *Manon Lescaut*, significó hace 133 años un movimiento anticipatorio de lo que iba a ser el nuevo lenguaje musical. Fue una osada propuesta de Puccini, vigorosa y fascinante, en plena regencia de Verdi que ahora dirige musicalmente el director honorario del teatro, Nicola Luisotti, y Carlos Wagner en la escena. La alegría, el drama y el romanticismo están tratados con una contundente solidez sinfónica en la que cabe una asombrosa diversidad de material temático.

La perturbadora belleza de Manon, su escasa empatía con la moral imperante, su deseo irreprimible de disfrutar de lo material a la vez que su decidida voluntad de entregarse a un amor sin medida la convierten en un personaje ajeno a lo común que sufren los mortales, en general, y a las convenciones de su época, en particular. Lo quiere todo y en ese camino destruye y es destruida.

Esta extraordinaria historia, puesta en música por Puccini, no se veía en el Teatro Real desde comienzos del pasado siglo, algo más incomprensible aún si se tiene en cuenta que fue de los primeros en el mundo que abrió sus puertas a esta formidable ópera.

Los jóvenes han sido de nuevo los primeros en ver este título en una gala para ellos, y los niños tendrán su propia programación a partir del 26 de septiembre en nuestro Real Teatro de Retiro, que inicia su quinta temporada con el orgullo de ser un espacio de referencia para la programación infantil y juvenil.

La marca Teatro Real, que vive uno de los mejores momentos de su larga historia, continúa su proyección internacional. Por primera vez ha actuado aquí la Orquesta del Festival de Bayreuth, y en octubre será el Real el que viaje a Nueva York, Miami y Washington; en noviembre, a Shanghái y Pekín. *Katja Kabanova*, *Las bodas de Figaro*, el estreno mundial de *Bodas de sangre*, el *ballet* de Alvin Ailey, los conciertos de Ermonela Jaho y Xabier Anduaga, así como el arte de Arcángel y el Yiyo en Flamenco Real son algunas de las propuestas que tres décadas después llenan un escenario en el que la pasión es de todos. Feliz temporada 2026/2027.

Gregorio Marañón
Ignacio García-Belenguer
Joan Matabosch

MANON LESCAUT

GIACOMO PUCCINI

Dramma lirico en cuatro actos

Música de **Giacomo Puccini** (1858-1924)

Libreto de **Domenico Oliva** y **Luigi Illica**, basado en la obra *L'histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) de Antoine-François Prévost

Estrenada en el Teatro Regio de Turín el 1 de febrero de 1893

Estrenada en el Teatro Real el 4 de noviembre de 1893

Nueva producción del Teatro Real en coproducción con la Oper Köln

Patrocina

Fundación
BBVA

23, 24, 26, 27, 29, 30 de septiembre de 2026

2, 3, 5, 6, 8, 9, 11 de octubre de 2026

«Predicadores que queréis hacerme volver a la virtud, decidme que es indispensablemente necesaria, pero no me escondáis que también es severa y penosa. Dejad muy claro que las delicias del amor son pasajeras, que están prohibidas, que irán seguidas de penas eternas y, lo que quizá aún me causará más impresión, que cuanto más dulces y encantadoras sean, más magníficamente me recompensará el cielo si las sacrifico, pero confesad que con unos corazones como los que tenemos, [las delicias del amor] constituyen, en este mundo, la más perfecta de las felicidades nuestras».

MANON LESCAUT, ANTOINE-FRANÇOIS PRÉVOST

FICHA ARTÍSTICA

Dirección musical **Nicola Luisotti**
Dirección de escena **Carlos Wagner**
Escenografía **Frank Philipp Schlößmann**
Vestuario **Jon Morrell**
Iluminación **Nicol Hungsberg**
Dirección del coro **José Luis Basso**

Asistente de la dirección musical **Julio García Vico**
Asistentes de la dirección de escena **Eike Ecker**
Iñigo Santacana
Asistente de escenografía **Manuel Curiman**
Asistente de vestuario **Gabriela Hilario**
Asistente de movimiento **Mónica Domínguez**

Manon Lescaut **Sondra Radvanovsky** (23, 26, 29 sep; 2, 5, 8, 11 oct)
Saioa Hernández (24, 27, 30 sep; 3, 6, 9 oct)
Lescaut **Lucas Meachem** (23, 26, 29 sep; 2, 5, 8, 11 oct)
Szymon Mechliński (24, 27, 30 sep; 3, 6, 9 oct)
Renato Des Grieux **Michael Fabiano** (23, 26, 29 sep; 2, 5, 8, 11 oct)
Jorge de León (24, 27, 30 sep; 3, 6, 9 oct)
Geronte di Ravoir **Pietro Spagnoli**
Edmondo **Alejandro del Cerro** (23, 26, 29 sep; 2, 5, 8, 11 oct)
Albert Casals (24, 27, 30 sep; 3, 6, 9 oct)
El posadero / Un capitán de la marina **Javier Castañeda**
El maestro de baile / El farolero **Mikeldi Atxalandabaso**
Una cantante **Mercedes Gancedo**
Un sargento de los arqueros **Javier Franco**

Actores/bailarines

María Briones, Yanelis Brooks, Marta García,
Verónica Moreno, Urielle Perona, Carola Tauler,
Chiara Mordeglija, Fredo Belda, Santiago Cano,
José Carpe, Fabricio Oieni (*pole dancer*),
Francisco Hilario (*pole dancer*)

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Duración aproximada 2 horas y 30 minutos

Actos I y II: 1 hora y 20 minutos

Pausa de 25 minutos

Actos III y IV: 45 minutos

Fechas 23, 24, 26, 27, 29, 30 de septiembre de 2026

2, 3, 5, 6, 8, 9, 11 de octubre de 2026

19:30 horas, excepto domingo 11 de octubre
a las 18:00 horas

La Gala Joven de *Manon Lescaut* el 20 de septiembre
cuenta con la colaboración de Estrella Damm y Rodilla



RODILLA
DESDE 1939

EL TEATRO REAL ES MIEMBRO DE LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES



opera
europa

reseo

ola

ÓPERA
LATINOAMÉRICA



AED



AHCES

Alien al Hispano Culture,
Education and Science
Foundation



Miembro de
Madrid
unique
destination

ARGUMENTO

ACTO I

En el patio de la posada de Amiens, los habitantes esperan la llegada de la diligencia. Un grupo de estudiantes bromea y charla animadamente. Entre ellos se encuentra el caballero Des Grieux, que admira la belleza de las jóvenes reunidas allí a la espera de noticias, cartas y viajeros. Cuando finalmente llega la diligencia, Des Grieux queda cautivado por Manon, una joven desconocida que desciende del carruaje acompañada de su hermano, Lescaut. Este ha llegado a un acuerdo con Geronte di Ravoit, un anciano y acaudalado recaudador de impuestos, a quien prácticamente ha entregado a la muchacha, a pesar de que, en un principio, su destino era ingresar en un convento. Al conocer, gracias al estudiante Edmondo, el futuro que le espera a Manon, Des Grieux decide actuar. Aprovechando el propio carruaje de Geronte, huye con el joven rumbo a París. Mientras tanto, Lescaut observa la situación con frialdad y asegura a Geronte que, tarde o temprano, Manon acabará siendo suya.

ACTO II

Manon vive ahora en la lujosa residencia de Geronte como su amante. Aunque disfruta de toda clase de comodidades y riquezas, la opulencia no consigue hacerla feliz. Cansada de esa vida, recuerda con nostalgia a Des Grieux, a quien abandonó precisamente por ese lujo que ahora detesta. Lescaut visita a su hermana y, al verla tan desanimada, decide reunirla con Des Grieux, no sin antes aceptar la generosa propina que Manon entrega a los músicos. Poco después llega Geronte acompañado de varios amigos. Presume ante ellos de su riqueza, de las joyas que luce Manon y hasta de sus supuestas habilidades para la danza. Antes de marcharse, le recuerda que debe reunirse con ellos en cuanto termine de arreglarse para el almuerzo. Nada más salir Geronte, aparece Des Grieux. El reencuentro entre ambos está cargado de emoción y pasión, y Manon olvida por completo la vida que lleva. Sin embargo, Geronte regresa inesperadamente y los sorprende juntos. Aunque habría podido perdonar una simple infidelidad, Manon se burla abiertamente de él mostrándole, frente a un espejo, su avanzada vejez. Humillado, Geronte se marcha con aparente calma, aunque promete regresar pronto. Consciente del peligro, Des Grieux propone huir de inmediato, pero Manon se resiste a abandonar sus joyas y se entretiene recogiendo. En ese momento llega Lescaut alarmado para advertirles de que la policía está rodeando la casa. Ni siquiera entonces Manon deja de recoger sus pertenencias. Cuando finalmente intenta escapar, la policía entra y la arresta por orden de Geronte, pues la acusan de prostitución. Des Grieux quiere

defenderla, pero Lescaut consigue detenerlo, convencido de que solo podrá ayudarla si permanece en libertad.

ACTO III

En el puerto de Le Havre, Lescaut intenta sobornar a varios soldados para organizar la fuga de Manon, encarcelada junto a otras mujeres condenadas a la deportación. Todavía es de noche y un centinela vigila el lugar. Lescaut y Des Grieux llegan al puerto. Mientras el primero trata de tranquilizar a su compañero, le explica que el relevo de la guardia ha sido comprado y que la evasión está preparada. Desde una ventana aparece Manon, que puede estrechar las manos de Des Grieux mientras le transmite esperanza y le explica el plan. La tranquilidad se rompe cuando, tras el paso de un farolero que canta una sombría melodía, se escucha un disparo: el intento de fuga ha fracasado. Lescaut regresa precipitadamente y obliga a Des Grieux a confundirse entre la multitud que comienza a congregarse. El comandante del barco ordena iniciar el embarque de las deportadas, mientras un sargento las va llamando una a una. Entre los habitantes de Le Havre predominan las emociones encontradas, pues algunas mujeres se muestran desafiantes, mientras que otras ocultan el rostro avergonzadas. Cuando llega el turno de Manon, esta abandona momentáneamente la fila para reunirse con Des Grieux bajo la vigilancia del sargento. Al intentar devolverla a su lugar, Des Grieux se rebela y se aferra desesperadamente a ella. La multitud simpatiza con la pareja y la tensión aumenta, hasta que el comandante restablece el orden. Des Grieux deja caer su arma y suplica al comandante que le permita embarcar junto a Manon. Conmovido por su sinceridad, el comandante accede y permite que ambos permanezcan unidos.

ACTO IV

En una desolada llanura de Luisiana, Manon y Des Grieux vagan tras haber escapado de unas condiciones de vida insoportables. Exhaustos, mal vestidos y sin recursos, avanzan con dificultad por un paisaje árido. Manon, completamente debilitada por el cansancio y la sed, cae al suelo incapaz de continuar. Des Grieux parte desesperadamente en busca de agua, mientras ella, convencida de que va a morir sola y abandonada, entona un último y doloroso lamento. Cuando Des Grieux regresa con las manos vacías, descubre que ya es demasiado tarde. Manon muere entre sus brazos y pone un trágico final a la historia de ambos amantes.

«¿No te das cuenta de que en el estado en el que hemos quedado reducidos la fidelidad es una virtud bien necia? ¿Crees que se puede ser tierno cuando lo que falta es el pan?»

Manon Lescaut, Antoine-François Prévost,

Manon Lescaut se estrenó en el Teatro Real, protagonizada por la célebre Hericlea Darclée, el 4 de noviembre de 1893, apenas nueve meses después de su estreno absoluto en el Teatro Regio de Turín. La ópera había supuesto, para Giacomo Puccini, su rotunda consagración como sucesor de Giuseppe Verdi, que ya era un anciano apenas en activo, pero que ese mismo año acababa de estrenar su última ópera, *Falstaff*. *Manon Lescaut* llegó a una velocidad de vértigo a la mayoría de los grandes teatros internacionales, incluido el Teatro Real, impulsada por sus indiscutibles cualidades musicales, pero también asistida por su editor, Ricordi, que estaba más que interesado en fomentar la percepción de que, finalmente, Italia había desenmascarado al sucesor de Verdi. La hábil estrategia de Ricordi consistió en ofrecer un sustancial descuento en la factura de derechos de autor a todos los teatros que accedieran a programar, en la misma temporada, la última obra del gran maestro Verdi y el nuevo título del lobeznio Puccini, que estaba buscando prosperar en el mercado operístico. Así fue como el Teatro Real, como muchos otros, incluyó en su temporada 1893-1894 los estrenos locales de *Manon Lescaut* el 4 de noviembre y de *Falstaff* el 10 de febrero, invitando a legitimar, como quería el editor, que Verdi le estaba entregando el cetro a Puccini.

La maniobra del editor favorecía, desde luego, la fulgurante difusión de la ópera del joven Puccini, pero también forzaba peligrosamente su comparación con alguien tan consagrado como Verdi, venerado en la época como el padre de la ópera italiana. No siempre aguantó Puccini la presión a la que le estaba sometiendo su editor, y en Londres, donde también coincidieron ambas óperas la misma temporada, casi toda la crítica se lanzó con saña contra el compositor de Lucca porque «no era Verdi». Una única voz se alzó defendiendo *Manon Lescaut*: eso sí, nada menos que la del brillante dramaturgo, crítico y polemista Bernard Shaw, que era el crítico de ópera de *The World* y comenzaba a ser un influyente personaje en el mundo del teatro y de la cultura, años antes de recibir el Premio Nobel de Literatura (1925) e incluso un Óscar por su guion adaptado de *Pigmalión* (1938). Shaw afirmó rotundamente, más allá de la estrategia comercial y de los intereses de Ricordi, que Puccini era, por derecho propio, el gran sucesor de Verdi. Su texto para *The World* es, leído retrospectivamente, un prodigio de lucidez, en el que anticipa lo que está por llegar y argumenta perfectamente por qué

Manon Lescaut es, respecto al legado de Giuseppe Verdi, un paso adelante en la evolución del lenguaje musical: «En *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci* —escribía Bernard Shaw— no puedo encontrar nada más que la ópera donizettiana racionalizada, condensada, acabada y plenamente puesta al día; pero en *Manon Lescaut*, el dominio de la ópera italiana se ha ampliado mediante la anexión de un territorio alemán. El primer acto, que es alegre, eficaz y romántico, como debe ser cualquier versión de *Manon*, es también ininterrumpidamente sinfónico en su tratamiento. Hay una modificación, un desarrollo genuinamente sinfónico, y en ocasiones hay la combinación de material temático, todo de un modo dramático, pero también de un modo musicalmente homogéneo; por lo tanto, el acto es realmente un movimiento único con episodios, y no un movimiento hecho de números autónomos, unidos entre sí, para adecuarse al uso actual, sustituyendo cadencias suspendidas por cadencias perfectas y presentando ocasionalmente un *leitmotiv*».

Shaw sigue extendiéndose sobre el refinamiento armónico de que hacía gala «la escuela joven» y que permitía producir «óperas vigorosas, grandiosas y, además, fascinantes, sin que ni un solo compás les fuera propio en el sentido en que *Casta diva* es propia de Bellini; Puccini, en cambio, no manifiesta ninguna señal de declive de las capacidades melódicas: irrumpe creando melodías con una inspiración análoga a la de Verdi; por ejemplo, «Tra voi belle», en el primer acto de *Manon*, posee toda la fascinación de las melodías que tanto gustan a la vieja guardia operística. Por este y por otros aspectos, me parece que Puccini tiene más probabilidades que cualquier otro de sus rivales de convertirse en el heredero de Verdi». El tiempo ha confirmado su opinión. Con *Manon Lescaut* Puccini definió, con un éxito extraordinario, el que había de ser su estilo, continuador, de hecho, del melodrama romántico italiano con algunos aspectos nuevos procedentes del verismo, como la violencia en la línea de canto, u otros más singulares, como la densidad sinfónica de la orquestación y la utilización de algunos «motivos» musicales que se reiteran, evocadores, a lo largo de la ópera. Concluye Bernard Shaw que «la estructura musical —melodía, armonía, tratamiento sinfónico— tiene ahora una función narrativa paralela al canto y llega a suplir la información verbal». Años más tarde, a raíz de una crónica sobre *Manon Lescaut*, Josep Pla propondría su propia valoración, también muy lúcida, del éxito del compositor: «Puccini, después de brindarnos las melodías más delicuescentes, suaves, avisadamente voluptuosas y eróticas, se alza y otorga a la orquesta una manifestación de forma vertical, rápida y contundente.

Con este gesto elimina de sus melodías de contorno de cintura femenina el exceso de azúcar, la densidad de sacarina que a veces destilan, aunque esa sacarina excesiva sea la base de su éxito popular».

La *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut* (1731), del abate Prévost, ha inspirado un número considerable de óperas, muy diferentes, pero con algo en común: la personalidad de Manon definida por su turbadora y seductora belleza, por su absoluta inconsciencia moral y por su deseo instintivo y frívolo de poseer a la vez lujo, placeres y seguridad económica. Todo eso sin renunciar, entre complicados equilibrios, a ese amor arrebatado y pasional por el caballero Des Grieux que también quiere que forme parte de su vida y que quizás sea incluso su prioridad. Escoger no es lo suyo: lo quiere todo. Y ese es el trasfondo de su caída en desgracia. Comienza siendo un ser destructivo para los hombres que la desean, y acaba siendo una víctima de sí misma que pagará demasiado cara su caprichosa ligereza. El personaje tiene una perversa complejidad que ha permitido que cada adaptación operística —Auber, Massenet, Puccini, Henze— subraye un aspecto u otro de su personalidad: puede ser más ingenuo, más maligno, más pasional, más víctima de la marginación social o más abatido por el sentimiento de culpa derivado de lo irreconciliable de sus elecciones. Es la misma novela de Prévost la que abre las puertas a esta amplia gama de posibilidades al ser narrada en primera persona, de manera que nunca llegamos a saber realmente quien es Manon Lescaut, un personaje femenino que siempre percibimos a través de un narrador interesado, su amante, Des Grieux, que además parece como si escribiera el relato para justificar cosas que ha hecho y decisiones que ha tomado, muchas de las cuales en el límite de la dignidad cuando no directamente innobles. El mismo Puccini argumentaba con ironía volver a recrear la figura de Manon después del éxito de la ópera de Massenet: «Manon es una heroína en la que confío —escribió Puccini— y por consiguiente no puede dejar de ganarse el corazón del público. ¿Por qué no debería haber dos óperas sobre ella? Una muchacha inconstante como Manon puede tener más de un amante».

Manon vista por un francés no podía ser sentida del mismo modo que por un italiano, decía Puccini a su primer libretista, Marco Praga: «Quería su protagonista ardiente de pasión —escribe Praga—. Frívola y ávida, sí, pero también perdidamente atrapada en el turbio remolino que arrastra a su atractivo caballero. Quería que los amantes latieran siempre en un ansia común de salvación y redención». Así es como, frente a Auber, Massenet y, posteriormente, Henze, *Manon Lescaut* sitúa en el centro de la trama la

trágica «passione disperata» —en palabras de Puccini— de Des Grieux y Manon. Lo que muestra la ópera es cómo se trata de una pasión tan violenta, tan irreductible, que va a ser capaz de imponerse a la personalidad voluble e inconstante de Manon, a la situación de marginación social que sufren los amantes, a la infidelidad tolerada en medio de la miseria, a la condena penal que los llevará a ser deportados a Luisiana y finalmente a la muerte. En la ópera de Puccini la pasión es siempre la que tiene la última palabra: es lo que lleva a los amantes a fugarse y a desafiar la voluntad familiar de encerrar a Manon en un convento; es lo que determina a Manon a abandonar los lujos del palacio de Geronte, donde su cínico hermano la ha confinado sacando él mismo provecho del comercio con su belleza; es lo que permite a la pareja sobreponerse a la condena por prostitución y por el robo de las joyas de Geronte; y es lo que sublima su amor «desesperado» en pleno exilio, a las puertas de la muerte.

La operación implica, desde luego, que muchos de los episodios más relevantes de la novela de Prévost queden excluidos del libreto, como el intento del joven de hacer votos religiosos en Saint-Sulpice, y que la psicología de los personajes se reduzca a una descripción, eso sí, muy contundente, de la pasión que los une. El amor apasionado apenas deja entrever lo que hay detrás, en el personaje literario, de amoral, de ambicioso, de ingenuo, de contaminado por una coquetería irreflexiva. Manon tiene, en la ópera, un carácter fuerte, afirmativo, casi agresivo, que se aleja mucho de la frágil figura pintada en la novela. A diferencia de Massenet, Puccini parece menos interesado en desentrañar el alma de sus personajes que en mostrárnoslos en el torbellino de los acontecimientos en los que se juega su destino: en Puccini la contundencia del desenlace de cada escena prevalece sobre la psicología. Pero como, a la vez, la construcción de ese desenlace adolece de grietas y de carencias narrativas, el retrato de los héroes parece que sufre de una cierta falta de consistencia. La ópera se te lleva por delante por su contundente exposición de una pasión sin límites, pero se queda muy lejos de formar un todo orgánico.

Puccini parece que tenía muy claro lo que quería, pero la legión de libretistas que se fueron pasando el encargo de adaptar la novela aportaron perspectivas muchas veces contradictorias sobre cómo proceder. El primero que trabajó en el proyecto fue el dramaturgo Marco Praga, uno de los nombres más notables del movimiento de la «Scapigliatura», caracterizado por su espíritu de rebeldía contra la cultura tradicional, y muy en especial contra el

«provincianismo» —decían los literatos afines— de la cultura surgida del Risorgimento. Marco Praga dejó el proyecto encarrilado, pero discrepó sobre lo que quería hacer Puccini y abandonó, dejando el campo libre a Domenico Oliva y, posteriormente, a Luigi Illica, quien a su vez incorporó a Giuseppe Giacosa, quienes se convertirían más adelante en estrechos colaboradores de Puccini. El caso es que habían intervenido tantas manos en el libreto que, de cara al estreno, se llegó a la conclusión de que no se podía atribuir a ningún autor. Había cosas aisladas de cada uno de los prosistas, y también decisiones que todos los demás consideraban imposibles. Y, así, todos los libretistas tenían motivos para rechazar lo que se había acabado convirtiendo en el libreto y la ópera se estrenó sin ninguna mención a quién lo había escrito. Otra cosa es que, después del éxito, Domenico Oliva acabara protestando y reivindicando que una gran parte del texto final era suyo, lo que no dejaba de ser cierto.

Todo el mundo era consciente, en cualquier caso, que la adaptación de la novela era muy problemática, sencillamente porque son tantas las grietas que se toleran que no hay manera de entender la sucesión de los acontecimientos. Es por eso por lo que poner en escena *Manon Lescaut* debe partir de tomar conciencia de que hay que construir un sentido de continuidad ausente en la obra tal como la conocemos. Como dice Carlos Wagner, el director de escena de la nueva producción del Teatro Real con la Ópera de Colonia, «los cuatro actos extraen viñetas de la novela sin explicar los acontecimientos intermedios. Te lanzan de una etapa de la vida de Manon a otra escena aludida en la novela sin que se expliquen las conexiones». Por eso, opta en su dramaturgia por proponer una imagen simbólica como hilo conductor: «Un tiovivo, que en cada acto se transforma, que conecta las escenas y que, además, evoca una ilusión infantil y simboliza la rueda de la fortuna, la rueda de la vida. Los amantes Manon y Des Grieux representan en ese tiovivo una escena de felicidad conjunta, que Puccini suprimió. Y también muestra el tiovivo el sinsentido de la huida con la que termina cada escena, ya que en realidad por muchas vueltas que den no van a llegar a ningún sitio. La huida es una fantasía de los amantes, y nada más». El tiovivo se torna también, en un momento dado, en la reluciente jaula dorada del *boudoir* en el que Geronte ha encerrado a Manon para exhibirla como un trofeo ante sus amigos; y deja al descubierto los barrotes de una cárcel que alude al puerto de Le Havre, donde Manon acaba retenida junto a algunas prostitutas de París esperando a que zarpe hacia América el barco de los proscritos, expuesta a todas las miradas. La circularidad de la imagen

de la escenografía sintoniza precisamente con la perspectiva que propone Puccini sobre el texto literario, y refuerza la sensación de irreflexión de las grandes decisiones de la heroína: Manon Lescaut se enfrenta a los graves acontecimientos de su vida cabalgando a lomos de un caballito de un nostálgico tióvivo de feria.

Para Carlos Wagner es importante mostrar también que Manon y Des Grieux viven en una sociedad represiva y que Manon «no actúa por codicia o hedonismo sino por pura necesidad. Lo que hay en Manon es puro instinto de supervivencia. Es una mujer que comprende perfectamente cómo funciona la sociedad, sobre todo la sociedad masculina, y que sabe que no puede conseguir directamente, sin peajes, lo que realmente quiere, que es compartir su vida con su amante Des Grieux. El único capital del que dispone la joven Manon es el encanto natural de su físico. Nadie piensa valorarla por ningún otro motivo: Geronte la exhibe en sus aposentos, de hecho, como un trofeo viviente. Aunque Geronte no sea un personaje más negativo que cualquier otro de la época de su misma posición. Tener a una mantenida en casa formaba parte de una convención social, era un símbolo de estatus aderezado con una pizca de lascivia». Geronte adora a Manon, pero no siente pasión por ella. Él paga por el «juguete» que luce ante sus amigos, pero quiere el respeto de las convenciones sociales que Manon, en cambio, destruye. De ahí su indignación. Y su hermano Lescaut es un proxeneta que negocia con otros hombres los favores que exige a su hermana, para beneficiarse él mismo con las transacciones. Así las cosas, Manon sabe muy bien que no tiene a nadie en quien confiar salvo su amante, que no tiene nada de nada. Y, por consiguiente, sin las joyas de Geronte no va a poder sobrevivir mucho tiempo junto a Des Grieux, y de ahí que esté tan obsesionada por llevárselas en su huida, una de sus tantas huidas. Hasta que, en el cuarto acto, concluye esa aventura que nació bajo el signo de la ligereza. Concluye el juego en ese tióvivo que casi ha logrado mantener plausible la ficción de trasladar a los personajes de un sitio a otro. Y el cuarto acto, en un cráter mortuorio que ya no puede engañar a nadie, es el canto fúnebre de una heroína que no quiere morir. Ha amado la vida con pasión, pero ahora debe prepararse para renunciar a ella. Las joyas y los vestidos están lejos, la inconsciencia, la alegría, el juego y la irreflexión han dado paso a una necesidad elemental e imperiosa: la sed. Y al final la ópera nos invita a que prevalezca en el espectador un sentimiento de piedad más que un juicio de condena de carácter moral.

No tiene nada de extraño que esta ópera emocionante y de una belleza perturbadora abriera en su día, para Puccini, todos los grandes escenarios operísticos del mundo. Desde su estreno no ha dejado de representarse como uno de los grandes títulos del repertorio italiano, protagonizado por las sopranos y los tenores más destacados de todas las generaciones. Por eso es tan incomprensible que lleve la friolera de ciento veintiún años sin acceder al escenario del Teatro Real, uno de los primeros que le abrió sus puertas tras su estreno absoluto: inaugurar la temporada con *Manon Lescaut* es algo que el Teatro Real le debía a Puccini para mitigar un olvido tan imperdonable.

Joan Matabosch es director artístico del Teatro Real

El año 1893 certificó un relevo generacional largamente postergado en la ópera italiana. Giuseppe Verdi culminaba más de medio siglo de reinado operístico con su otoñal *Falstaff* casi al mismo tiempo que dos compositores de treinta y tantos años lograban sus primeros éxitos incontestables: Alfredo Catalani con *La Wally*, estrenada en enero de 1892, y Giacomo Puccini con *Manon Lescaut*, estrenada en febrero de 1893 en el Teatro Regio de Turín. Se consumaba un traspaso de poderes sobre el que la crítica italiana venía especulando al menos desde que en 1863, tras el estreno de *I profughi fiamminghi* de Franco Faccio, Arrigo Boito ensalzara a una nueva generación de músicos que liberaría el arte italiano de las ataduras «del viejo y del cretino». Tras tres décadas de tentativas frustradas —y dieciséis años de silencio creativo de un Verdi dolido con el nuevo rumbo de la ópera—, la ansiada renovación del melodrama italiano comenzaba a tomar cuerpo.

Este difícil relevo artístico se inscribió en una crisis generacional más amplia. La unificación italiana, iniciada en 1861 y culminada con la toma de Roma en 1870, enfrentó las grandes promesas del Risorgimento a las dificultades reales del nuevo Estado italiano: desigualdades entre norte y sur, pobreza, analfabetismo y un atraso económico que empujó a cientos de miles de italianos a emigrar a América. El entusiasmo patriótico de los «padres» cedió al *disinganno* posunitario de los «hijos», mientras declinaban las grandes figuras que habían encarnado los ideales de la construcción nacional. La muerte de Alessandro Manzoni en 1873 y el monumental *Requiem* que Verdi le tributó al año siguiente adquirieron, desde esta perspectiva, el valor de una despedida a una era.

Desde el incendiario manifiesto de Boito de los años 1860, la renovación del teatro musical apuntó invariablemente fuera del ámbito italiano: si la generación de Faccio y Boito buscó referentes en Baudelaire, Poe, Hoffmann o Victor Hugo, la de Catalani y Puccini miró al mundo germánico y, en especial, a Wagner. La muerte de Catalani por tuberculosis en 1893, a los 39 años, truncó una trayectoria que prometía un curso de la ópera italiana muy distinto del que finalmente tomó. Estos precedentes dejaron una fuerte huella en *Le Villi* y *Edgar* —las dos primeras óperas de Puccini—, todavía muy ligadas a este universo estético de transición. La impronta espiritual de Catalani sobrevuela aún *Manon Lescaut*, cuyo cuarto acto replica el desolador desenlace de *La Wally* y está coloreado por los sombríos tonos de *Crisantemi* (1890), elegía pucciniana para cuarteto de cuerda que había sido elogiada por el malogrado compositor.

Pese a la vía germánica —y vagamente wagneriana— apuntada por los compositores más jóvenes desde los tiempos de Boito, fue el verismo

literario la corriente que, de forma totalmente inesperada, imprimió un giro decisivo al teatro lírico italiano. Surgido de la adaptación del naturalismo francés por escritores como Giovanni Verga y Luigi Capuana, el verismo encontró su correlato operístico en *Cavalleria rusticana* (1890) y *Pagliacci* (1892), cuyas historias de adulterio, celos y violencia en entornos socialmente degradados alcanzaron un impacto súbito dentro y fuera de Italia. El influjo verista en *Manon Lescaut* fue, con todo, tangencial. Puccini había escogido el asunto de esta ópera en el verano de 1889 —poco antes de su segundo viaje al Festival de Bayreuth— e iniciado la composición del primer acto antes del estreno de *Cavalleria rusticana*. Ni la omisión de la obertura era exclusiva de la nueva corriente ni la inserción de un intermezzo sinfónico puede atribuirse a su influencia, pues Puccini ya había incluido intermedios en *Le Villi* y *Edgar*. En cambio, resulta difícil desvincular del verismo la original escena del embarque de las prostitutas en el tercer acto, prevista desde 1890, pero cuyos detalles se concretaron dos años después.

Pese a la vía germánica —y vagamente wagneriana— apuntada por los compositores más jóvenes desde los tiempos de Boito, fue el verismo literario la corriente que, de forma totalmente inesperada, imprimió un giro decisivo al teatro lírico italiano.

Basada en la novela *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), del abate Prévost, la partitura de la ópera de Puccini evoca un estilizado rococó que, además de ambientar el drama —una preocupación persistente en su producción operística—, conectaba con el inesperado florecimiento de géneros antiguos en la Italia septentrional de finales de siglo. Antologías como el *Piccolo album di musica antica* de Alessandro Parisotti inundaron los salones, junto a una abundante producción de minuets, gavotas o gigas de autores menores como Gellio Benvenuto Coronaro, Alfredo Soffredini, Marco Enrico Bossi o Ugo Bassani, pero también de reputados maestros como Giuseppe Martucci. Como ha señalado la musicóloga Laura Basini, los géneros antiguos ofrecían un contrapeso al supuesto caos de la música y el teatro contemporáneos, pero también, en una segunda lectura, remitían a la fractura entre el norte desarrollado y un sur asociado en el imaginario finisecular al atraso y la violencia.

Estas asociaciones fueron aprovechadas por autores veristas como Leoncavallo, quien en *Pagliacci* contrapuso los civilizados gestos de la *commedia dell'arte* —acompañados de minuets, serenatas y gavotas— a los estallidos pasionales de Canio, realzando así, por contraste, su atávica

violencia. *Manon Lescaut* recurre igualmente a este tipo de *kitsch* dieciochesco, pero lo hace invirtiendo los términos, dado que ahora no se presenta como una ficción encapsulada en el drama, sino como un delicado tapiz sonoro progresivamente desgarrado por el curso de los acontecimientos. Puccini tejió este tapiz reutilizando dos de sus *Tre minuetti* para cuarteto de cuerda (ca. 1881) en los dos primeros actos e incorporando el madrigal «Sulla vetta tu del monte», basado en el *Agnus Dei* de su también juvenil *Messa da Gloria* (1880), en la escena de los músicos del segundo acto. El desvanecimiento definitivo de este universo galante a partir del dúo «Tu, tu, amore? Tu?» del segundo acto, de fuerte impronta wagneriana, señala el momento en el que el drama abandona su envoltura dieciochesca e inicia la espiral que conducirá a sus protagonistas al desastre.

Los ejemplos citados no agotan las composiciones tempranas reutilizadas por Puccini en esta ópera. El biógrafo Julian Budden encuentra algún eco del *Scherzo* de su *Cuarteto en re mayor* (1881) en la escena previa a la fuga de los amantes en el primer acto, y de la romanza «Ad una morta!» (1883) en el acto final. Mayor importancia reviste la recuperación de la escena y aria «Mentia l'avviso» (1883), escrita como ejercicio final de sus estudios en el Conservatorio de Milán. Reconvertida en el aria «Donna non vidi mai» de Des Grieux, se entrelaza en la ópera con una nueva melodía asociada a las palabras «Manon Lescaut mi chiamo», cuya cabeza —un intervalo descendente de segunda mayor sobre la palabra «Manon»— funciona, emancipada de su matriz, como uno de los *leitmotifs* más concisos y sugerentes de la historia de la ópera.

La llamativa acumulación de préstamos de juventud sugiere que Puccini encontró en la novela de Prévost un universo afectivo que encajaba con su sensibilidad musical en mayor grado que cualquiera de sus óperas anteriores. El personaje de Manon encarnaba también una ambigüedad moral que permitió a Puccini desbordar algunos de los códigos de género —la exaltación del orgullo masculino, la identificación de la virtud femenina con la fidelidad— más arraigados del melodrama italiano.

La llamativa acumulación de préstamos de juventud sugiere que Puccini encontró en la novela de Prévost un universo afectivo que encajaba con su sensibilidad musical en mayor grado que cualquiera de sus óperas anteriores. El personaje de Manon encarnaba también una ambigüedad moral que permitió a Puccini desbordar algunos de los códigos de género —la exaltación del orgullo masculino, la identificación de la virtud femenina con

la fidelidad— más arraigados del melodrama italiano. Manon transgrede la moral sexual burguesa como lo hace Violetta en *La traviata*, pero no interioriza el estigma ni aspira a redimirse mediante el sacrificio; obedece a sus deseos y apetencias como la *Carmen* de Bizet, pero no por ello pretende desafiar el orden social. Jules Massenet —autor de una exitosa *Manon* apenas una década antes— neutralizó las contradicciones de su protagonista suavizando su amoralidad y enmarcando su hedonismo en las convenciones de la *opéra-comique*. La *Manon* de Puccini, por el contrario, es una personalidad poliédrica en la que confluyen el hastío de su vida con Geronte y su apego a los lujos que este le proporciona, así como el deseo por Des Grieux y el temor ante la perspectiva de compartir su pobreza.

La rápida concatenación de impulsos contrapuestos en la huida de la mansión de Geronte del acto segundo indignó a algunos de sus primeros críticos. Tras el estreno de *Manon Lescaut* en el Teatro Real de Madrid en 1893, R. Melgrán describió a la protagonista en *El Resumen* como una «mezcla incoherente» de lo más hermoso y lo más despreciable de la mujer y reprochó a Puccini no haber escogido entre sus dos caras: la muchacha «coqueta y frívola, pero apasionada y ardiente» y la cortesana parisina. Para Melgrán, Massenet había resuelto mejor el problema priorizando uno de esos aspectos. Sin embargo, lo que este crítico censuraba como incoherencia constituye, desde otra perspectiva, el principal logro de la Manon pucciniana: la negativa a resolver sus contradicciones en un tipo femenino moralmente inteligible. Tampoco es casual que Melgrán calificara *Manon Lescaut* como «una obra de decadencia» y describiera su música como «neurótica, exaltada y enfermiza». Su terminología remite directamente al imaginario del decadentismo: la fascinación por las personalidades inestables, las pulsiones contradictorias y los estados nerviosos que desdibujaban las certezas morales y psicológicas del realismo precedente.

El retrato que Puccini ofrece de Manon refleja otra importante veta de la sensibilidad finisecular italiana: la búsqueda de un núcleo de inocencia capaz de sobrevivir a la experiencia adulta, formulada pocos años después por Giovanni Pascoli en su influyente ensayo-manifiesto *Il fanciullino* (1897). Puccini contempla a Manon desde una perspectiva semejante: muestra su frivolidad, su sensualidad y su apego al lujo, pero preserva bajo ellos una vulnerabilidad casi infantil que imposibilita una condena moral. Las objeciones al decadentismo pucciniano adquirieron una dimensión desproporcionada a medida que aumentó su éxito internacional, integrándose en un discurso crítico que asoció reiteradamente el sentimentalismo, la sensualidad y la vulnerabilidad de su teatro con una supuesta falta de virilidad. En 1912, Fausto Torrefranca llevaría este

argumento al extremo al presentar a Puccini como el «perfecto músico mujeril», convirtiendo su empatía con la subjetividad de sus heroínas en prueba de inferioridad artística.

La distancia histórica ha invertido en buena medida los términos del problema. Si la moral decimonónica condenaba a Manon por transgredir las normas que regulaban la conducta y el deseo femeninos, nuestra conciencia de las desigualdades de género nos ha enseñado a reconocer las estructuras de poder masculino que determinan su trágico destino: Manon es sucesivamente amada, entregada, mantenida, detenida, exhibida y deportada por hombres. Algunas lecturas actuales han situado también a Des Grieux dentro de esa ecuación, pero Puccini le reserva una posición diferente: desactiva en él atributos tradicionales de la masculinidad operística y lo arrastra progresivamente hacia la órbita de Manon. Lejos de controlar el curso de los acontecimientos, abandona posición social, familia y futuro hasta compartir finalmente el desamparo de la mujer a la que ama.

Puccini no oculta las faltas de sus personajes, pero tampoco ignora las relaciones de poder que los condicionan. Esa empatía le permitió expresar, bajo los delicados ropajes del decorado dieciochesco, algo mucho más duradero: la impaciencia del deseo, la contradicción, el miedo y la entrega absoluta de dos jóvenes que acaban sucumbiendo a fuerzas que les son tan inadvertidas como fatales.

Vista desde el siglo XX, Manon se aproxima menos a las mujeres fatales del melodrama romántico que a figuras como la Anna de *Die sieben Todsünden* de Weill o la *Lulu* de Berg: personajes ajenos a una lectura moral unívoca, cuyos deseos y necesidades se entrecruzan con fuerzas económicas, sociales y sexuales que escapan a su control. Quizá la singular modernidad de *Manon Lescaut* resida precisamente ahí. Puccini no oculta las faltas de sus personajes, pero tampoco ignora las relaciones de poder que los condicionan. Esa empatía le permitió expresar, bajo los delicados ropajes del decorado dieciochesco, algo mucho más duradero: la impaciencia del deseo, la contradicción, el miedo y la entrega absoluta de dos jóvenes que acaban sucumbiendo a fuerzas que les son tan inadvertidas como fatales.

Rafael Fernández de Larrinoa
Universidad de La Rioja

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, donde dirigió el estreno mundial de *La ciociara* de Marco Tituno, *Salome*, *Lohengrin* y *Don Carlo*. Director musical del Teatro San Carlo de Nápoles entre 2012 y 2014, ha sido invitado por el Teatro alla Scala de Milán, la Metropolitan Opera House de Nueva York, el Royal Ballet and Opera de Londres, la Bayerische Staatsoper de Múnich, la Staatsoper de Viena, la Fenice de Venecia, la Opéra de París, la Staatsoper de Berlín y dirigido la Filarmónica de Berlín, la London Philharmonia, la Orquesta de Santa Cecilia de Roma, la Orquesta de París y la Orquesta de Cleveland. Recientemente ha dirigido *Turandot* en Milán y el *Requiem* de Verdi en el Teatro San Carlo. Director asociado del Teatro Real de Madrid, ha dirigido en esta sede desde 2007 *Il trovatore*, *La damnation de Faust*, *Rigoletto*, *Aida*, *Turandot*, *Don Carlo*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *La bohème*, *Nabucco*, *Turandot*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly*, *Adriana Lecouvreur*, *Attila*, *Otello* e *Il trovatore*.

CARLOS
WAGNER

DIRECCIÓN DE ESCENA



© THOMAS KAEMPE

Este director de escena venezolano se formó en la Guildhall School of Music & Drama de Londres. Un seminario con la directora Ruth Berghaus en Berlín le impulsó a dedicarse por completo a la dirección de escena. A lo largo de su trayectoria, ha dirigido producciones en la Royal Ballet and Opera de Londres, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, la Staatstheater am Gärtnerplatz de Múnich, la Ópera de Leipzig, el Teatro Campoamor de Oviedo, la Ópera Ballet de Flandes, la Opéra national de Burdeos y en los festivales de Karlsruhe, Viena, Gotinga, Alden Biesen, San Galo y Connecticut. Su repertorio incluye *Ottone*, *Carmen*, *Il trovatore*, *Lohengrin*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*, *Notre Dame* y *Das Gesicht im Spiegel*. Recientemente ha dirigido nuevas producciones de *Rigoletto* en la Theater Regensburg, *Manon Lescaut* en la Ópera de Colonia, *Sweeney Todd* en la Saarländisches Staatstheater de Saarbrück, *Rodelinda* en la Oper Kiel y el estreno mundial de *La bella Susana* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, repuesto en la Ópera de Tenerife.

FRANK PHILIPP
SCHLÖSSMANN

ESCENOGRAFÍA



Este escenógrafo alemán se formó en el Mozarteum de Salzburgo. A lo largo de su trayectoria, ha colaborado con directores de escena como Andreas Homoki, Harry Kupfer, Peter Konwitschny y Vincent Boussard. Ha trabajado para las tres óperas de Berlín (la Staatsoper, la Komische Oper y la Deutsche Oper), la Staatsoper de Hamburgo, la Bayerische Staatsoper de Múnich, la Semperoper de Dresde, la Deutsche Oper am Rhein y la Ópera de Colonia. Ha sido invitado por la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Lyric Opera de Chicago, la Houston Grand Opera, la Los Angeles Opera, la San Francisco Opera, el Royal Ballet and Opera de Londres, el Teatro La Fenice de Venecia, el Teatro Comunale de Bolonia, la Opernhaus de Zürich, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Palau de les Arts Reina Sofia de Valencia y las óperas de Helsinki, Praga, Pekín y Tokio. Recientemente ha trabajado en el Festival de Bayreuth, el Festival de Brezgenz, el Festival de las Noches Blancas de San Petersburgo y el Festival Seiji Ozawa en Japón.

**JON
MORRELL**
VESTUARIO



© THOMAS SCHAEKEL

Este galardonado diseñador de escenografía y vestuario se formó en la Central School of Art and Design de Londres. Como figurinista, ha trabajado en la capital británica en *Top Hat* en el Aldwych Theatre, *His Dark Materials* en el National Theatre, *Richard III* en el Almeida Theatre y los musicales *Sinatra The Musical* y *Anything Goes* en el Barbican Centre. En el ámbito operístico, ha diseñado el vestuario de *Parsifal* en Dresde, *La bohème* en el Festival de Glyndebourne, *La Juive* en el Grand Théâtre de Ginebra, *Un ballo in maschera* en Oslo y Copenhague, *Jenůfa* en Londres y Santa Fe, *Katja Kabanová* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y Houston, *Peter Grimes* en Fráncfort, *La finta giardiniera* en Santa Fe y *Tannhäuser* en Londres y Chicago. Como diseñador de escenografía y vestuario, ha firmado sendas producciones de *Giulio Cesare* en Hampshire, *Der Wald* y *Lucrezia* en Londres, *Otello* en Colonia, Washington, Toronto, Madrid y Londres y el *ballet Gotta Dance!* en Copenhague. En el Teatro Real ha participado en *Otello* (2016, 2025) y *Partenope* (2019).

**NICOL
HUNGSBERG**
ILUMINACIÓN



© FLORIAN KALOTAY

Este diseñador de iluminación alemán comenzó su trayectoria en el Theater Rudolstadt y continuó en el Staatstheater de Kassel y el Schauspielhaus de las Städtische Bühnen de Fráncfort del Meno. En la temporada 2009/2010 se incorporó a la Ópera de Colonia, donde ejerció como diseñador de iluminación y subdirector de iluminación. Es responsable de la iluminación de numerosas producciones de ópera y teatro. Ha trabajado como invitado en el Staatstheater de Saarbrücken, el Kunstfest de Weimar, la Ópera Nacional Letona de Riga, la Volksoper de Viena, la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf y la Deutsche Oper de Berlín. Asimismo, colabora en la época estival con el Festival de Bayreuth como subdirector de iluminación, coliseo donde ha diseñado la iluminación de la producción de *Tristan und Isolde* de Roland Schwab y *Der Ring des Nibelungen* de Valentin Schwarz en 2023. A lo largo de su carrera ha colaborado con directores de escena como Johannes Erath, Katharina Thoma, Sebastian Baumgarten, Nadia Loschky y Uwe Eric Laufenberg.

**SONDRA
RADVANOVSKY**
MANON LESCAUT



Esta soprano realizó su debut en la Metropolitan Opera House de Nueva York en 1996, escenario donde ha cantado Amelia de *Un ballo in maschera*, Leonora de *Il trovatore*, Elvira de *Ernani*, Elisabeth de *Don Carlo*, Roxane de *Cyrano de Bergerac* y los roles titulares de *Tosca*, *Aida*, *Luisa Miller*, *Norma*, *Anna Bolena* y *Maria Stuarda*. Ha interpretado *Tosca* en Nueva York, la Deutsche Oper de Berlín y el Teatro di San Carlo de Nápoles, *Turandot* en la Royal Ballet and Opera de Londres y Nápoles, *Medea* en la Canadian Opera Company, *Aida* en París y Berlín, Lisa de *La dama de picas* y Maddalena de *Andrea Chénier* en Berlín, y Leonora de *La forza del destino* en Londres. La temporada pasada interpretó *Tosca* en París y *Turandot* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, además de actuar en el Carnegie Hall y en el Festival de Liubliana. Recientemente ha debutado el rol de Minnie de *La fanciulla del West* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En el Teatro Real ha participado en *Tosca* (2011), *Un ballo in maschera* (2020), *Tosca* (2021), el programa especial *Las tres reinas* (2024) y *Attila* (2025).

**SAIOA
HERNÁNDEZ**
MANON LESCAUT



© WEBART

Galardonada con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2021, esta soprano madrileña ha sido reconocida con el Óscar Lírico a la mejor soprano del año 2021 y a la mejor voz femenina del año 2016, el primer premio Talía de las Artes Escénicas 2023 y el premio del Teatro Real 2023. Ha cantado los roles principales de *La traviata*, *Il trovatore*, *La forza del destino*, *Nabucco*, *Macbeth*, *Andrea Chénier*, *Il pirata*, *Guillaume Tell*, *Un ballo in maschera* y los titulares de *Médée*, *Norma*, *Tosca*, *Turandot*, *La Gioconda*, *Aida*, *Fedora*, *Madama Butterfly*, *Luisa Miller*, *Zaira*, *La Wally* y *Francesca da Rimini* en escenarios como el Teatro alla Scala de Milán, la Opéra national de París, la Bayerische Staatsoper de Múnich, la Staatsoper de Berlín, la Royal Ballet and Opera de Londres, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona o la Sydney Opera House. Ha participado en el concierto del Teatro Real en el Carnegie Hall junto a María Dueñas y David Afkham. En el Teatro Real ha participado en *Un ballo in maschera* (2020), *Nabucco* (2022), *Turandot*, *Médée* (2023), *Madama Butterfly* (2024) e *Il trovatore* (2026).

**LUCAS
MEACHEM**
LESCAUT



© SIMON PAULI

Ganador de un premio Grammy, este barítono estadounidense ha cantado Robert de *Iolanta*, Marcello de *La bohème*, Sharpless de *Madama Butterfly* y Mercutio de *Roméo et Juliette* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, Chorèbe de *Les troyens* y Yeletsy de *La dama de picas* en la Lyric Opera de Chicago, Figaro de *Il barbiere di Siviglia* en la Staatsoper de Viena y la Royal Ballet and Opera de Londres, Athanaël de *Thaïs* y Guglielmo da Baskerville en el estreno mundial de *Il nome della rosa* de Francesco Filidei en el Teatro alla Scala de Milán y el rol titular de *Don Giovanni* en el Festival de Glyndebourne, la Lyric Opera de Chicago, la Santa Fe Opera, la San Francisco Opera y la Semperoper de Dresde. Recientemente ha cantado Ford de *Falstaff* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Scarpia de *Tosca* en el Teatro Carlo Felice de Génova y Zurga de *Les pêcheurs de perles* en el Maggio Musicale de Florencia. En el Teatro Real ha participado en *El viaje a Simorgh* (2007), *Die tote Stadt* (2010), *Iphigénie en Tauride* (2011), *La bohème* (2021), *Madama Butterfly* (2024) y *Carmen* (2025).

**SZYMON
MECHLIŃSKI**
LESCAUT



© KARPATI & ZAREWICZ

Este barítono polaco fue galardonado en el prestigioso Concurso Internacional de Canto Stanisław Moniuszko y su debut internacional tuvo lugar en Dortmund con el rol titular de *Eugenio Oneguín*. Ha interpretado Valentín de *Faust* en la Canadian Opera Company de Toronto, lord Guglielmo Cecil de *Maria Stuarda* en la Ópera Neerlandesa de Ámsterdam y don Pizarro de *Fidelio* en la Opéra national de Burdeos. En la Ópera Nacional de Varsovia ha encarnado a Amonasro de *Aida*, Marcello de *La bohème* y Pietro Negri de *Beatrice Cenci*. Asimismo, ha cantado el rol de Miecznik de *La casa embrujada* en el Gran Teatro de Poznań y el conde Luna de *Il trovatore* en el Teatro Regio de Parma. Recientemente ha interpretado el rol titular de *Król Roger* en la Philharmonie de Berlín y en Poznań, Marcello de *La bohème* en el Festival de Ópera de Santa Fe, el heraldo de *Lobengrin* en la Staatsoper de Hamburgo, y Germont de *La traviata*, Paolo Albani de *Simon Boccanegra* y en *La bohème* en Varsovia. En el Teatro Real ha participado en *Maria Stuarda* (2024).

MICHAEL FABIANO

RENATO DES GRIEUX



Este tenor estadounidense de ascendencia italiana estudió en la Universidad de Michigan y en la Academia de Artes Vocales de Filadelfia. Fue galardonado con el Beverly Sills Artist Award y el Richard Tucker Award en 2014, convirtiéndose en el primer cantante en recibir ambos reconocimientos en el mismo año. Ha interpretado don José de *Carmen* en el Festival d'Aix-en-Provence, el rol titular de *Poliuto* en Glyndebourne y Calaf de *Turandot*, papel con el que debutó en Roma. Actúa con regularidad en la Metropolitan Opera House de Nueva York, la San Francisco Opera, la Staatsoper de Berlín, el Teatro alla Scala de Milán, la Staatsoper de Viena, el Royal Ballet and Opera de Londres y la Ópera de París. Recientemente ha debutado en el rol titular de *Otello* y Enzo de *La Gioconda*. En el Teatro Real ha participado en *Cyrano de Bergerac* (2012), *I due Foscari* (2016), *Giovanna d'Arco* (2019), *La traviata*, *Un ballo in maschera* (2020), *Tosca*, *La bohème* (2021), *Nabucco* (2022), *Turandot* (2023), *Madama Butterfly* (2024), *Attila* y *Carmen* (2025).

JORGE DE LEÓN

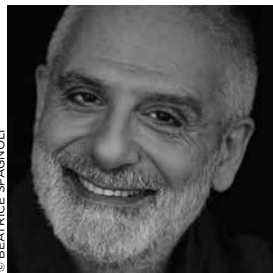
RENATO DES GRIEUX



Este tenor tinerfeño cursó estudios de música y canto con Isabel G. Soto, Giuseppe Valdengo y, a partir de 2004, con Alfonso García Leoz. Tras ganar el IV Concurso Villa Abarán y obtener en 2004 el primer premio Julián Gayarre y el segundo premio Jaime Aragall, inició una trayectoria en escenarios internacionales. A lo largo de su carrera ha cantado Radamès de *Aida* y Turiddu de *Cavalleria rusticana* en el Teatro alla Scala de Milán, Calaf de *Turandot* en el Teatro Regio de Turín, Cavaradossi de *Tosca*, Pinkerton de *Madama Butterfly* y Macduff de *Macbeth* en la Staatsoper de Viena, *Tosca*, *Aida*, Riccardo de *Un ballo in maschera*, Des Grieux de *Manon Lescaut* y don Alvaro *La fuerza del destino*, *Tosca* y *Manon Lescaut* en la Staatsoper de Hamburgo, *Aida* en la Semperoper de Dresde y la Metropolitan Opera House de Nueva York, *Tosca* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio con *Tosca*, y *Madama Butterfly* en el Teatro de la Ópera de Shanghái. En el Teatro Real ha participado en *Andrea Chénier* (2010), *Tosca* (2011), *Madama Butterfly* (2017), *Aida* (2022), *Turandot* (2023) y *Otello* (2025).

PIETRO SPAGNOLI

GERONTE DI RAVOIR



Especializado inicialmente en el repertorio de Mozart, Rossini y Donizetti, este barítono italiano ha destacado como Figaro de *Il barbiere di Siviglia*, el conde de *Le nozze di Figaro*, el rol titular de *Don Giovanni*, Dandini y don Magnifico de *La Cenerentola*, Belcore y Dulcamara de *L'elisir d'amore*, Sulpice de *La fille du régiment* o el rol titular y Malatesta de *Don Pasquale*. En los últimos años ha interpretado el rol titular de *Falstaff* en Hamburgo, Lieja y Lisboa, fra Melitone de *La forza del destino* en la Semperoper de Dresde y el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Sharpless de *Madama Butterfly* y Michonnet de *Adriana Lecouvreur* en el Teatro Petruzzelli de Bari y el Teatro San Carlo de Nápoles. Ha incorporado títulos de zarzuela en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y el rol titular de *Gian-ni Schicchi* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio (2025). En el Teatro Real ha participado en *L'Orfeo* (1999), *Così fan tutte* (2002), *Le nozze di Figaro* (2003 y 2011), *Il barbiere di Siviglia* (2005), *La pietra del paragone* (2007), *La fille du régiment* (2014) e *Il turco in Italia* (2023).

ALEJANDRO DEL CERRO

EDMONDO



© CARLOS VILLAREJO

Este tenor nacido en Santander inició su formación en piano y canto en su ciudad natal antes de licenciarse en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Tras debutar con *Katiushka*, ha actuado en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Palau de les Arts de Valencia, el Teatro de la Maestranza de Sevilla, Oviedo y Bilbao. Debutó en la Opernhaus de Zürich como Lord Cecil de *Roberto Devereux* y ha actuado en Reino Unido, Chile, Colombia y Estados Unidos. Ha cantado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid *Doña Francisquita*, *Juan José*, *La tabernera del puerto*, *Luisa Fernanda* y *Los gavilanes*, entre otras. Su repertorio operístico incluye roles como Pinkerton de *Madama Butterfly*, Rodolfo de *La bohème*, Alfredo de *La traviata*, Edgardo de *Lucia di Lammermoor*, Lenski de *Eugenio Oneguín* y el titular de *Faust*. En el Teatro Real ha participado en *I vespri siciliani* (2014), *Parsifal* (2016), *La favorite*, *Lucia di Lammermoor* (2018), *Viva la mamma* (2021), *Siberia*, *Hadrian* (2022), *Tristan und Isolde* (2023), *La vida breve*, *Tejas verdes*, *El zar Saltán* (2025) e *I masnadieri* (2026).

ALBERT CASALS

EDMONDO



© LAURENCE DE RIEN

Este tenor barcelonés comenzó sus estudios musicales en la Escolanía de Montserrat y se formó en canto con Xavier Torra y Joaquim Proubasta, perfeccionando con Mariella Devia, Viorica Cortez, Carlos Chausson y Dalmau González. Inició su trayectoria en el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana y debutó con la Asociación Amigos de la Ópera de Sabadell como Gualtiero de *Il pirata*. Ha actuado regularmente en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, el Palau de les Arts de Valencia, el Teatro Arriaga de Bilbao y el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, donde ha cantado Beppe de *Pagliacci*, Arturo de *Lucia di Lammermoor* y Malcolm de *Macbeth*. Asimismo, ha interpretado Alfred de *Die Fledermaus* y Edgardo de *Lucia di Lammermoor* en el Teatro Campoamor de Oviedo. En el Teatro Real ha participado en *Gianni Schicchi* y *La traviata* (2015, 2020, 2025), *Der Kaiser von Atlantis* (2016), *Bomarzo* (2017), *Die Soldaten* (2018), *Falstaff* (2019), *Siberia*, *Hadrian* (2022), *Die Passagierin*, *Die Meistersinger von Nürnberg* (2024), *Otello* (2025) e *I masnadieri* (2026).

JAVIER CASTAÑEDA

EL POSADERO / UN CAPITÁN DE LA MARINA



Este bajo barítono natural de Palencia, formado en piano, cursó estudios de canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha consolidado un repertorio que incluye a Zaccaria de *Nabucco*, Titirel de *Parsifal*, don Basilio de *Il barbiere di Siviglia*, Zuniga de *Carmen*, Ferrando de *Il trovatore*, Des Grieux de *Manon*, el espectro de *Hamlet*, el doctor de *Pelléas et Mélisande*, Iván de *El caballero avaro*, Pleberio de *La Celestina*, Gualtiero de *Roberto Devereux*, Iago de *Ernani*, Roberto de *Las golondrinas*, el bonzo de *Madama Butterfly*, Grenvil de *La traviata*, Samuel y Tom de *Un ballo in maschera* y Víctor de *Yerma*. Ha actuado en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, el Palau de les Arts de Valencia, el Teatro Calderón de Valladolid, el Teatro Villamarta de Jerez, el Teatro Campoamor de Oviedo, el Teatro Cervantes de Málaga, el Teatro de la Zarzuela de Madrid y la Ópera de Tenerife, así como con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid y la Orquesta Filarmónica de Málaga. En el Teatro Real ha participado en *Roméo et Juliette* (2026).

MIKELDI ATXALANDABASO

EL MAESTRO DE BAILE /
EL FAROLERO



Tras estudiar canto en Bilbao y debutar como Ruodi de *Guillaume Tell* en la Ópera Nacional Neerlandesa, este tenor ha cantado en el Théâtre du Capitole de Toulouse, el Théâtre des Champs-Élysées de París, el Festival de Salzburgo, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el Teatro de la Zarzuela de Madrid, entre otros teatros. Recientemente ha cantado Bardolfo de *Falstaff* en La Monnaie de Bruselas, Beppe de *Pagliacci* en el Royal Ballet and Opera de Londres, el capitán de *Wozzeck* en la Ópera de Montecarlo y Barcelona, Pong de *Turandot*, Gherardo de *Gianni Schicchi* y Torquemada de *L'heure espagnole* en el Palau de les Arts Reina Sofia de Valencia y el Festival Enescu 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), *Madama Butterfly*, *Adriana Lecouvreur* (2024), *Carmen* (2025) y *La novia vendida* (2026).

MERCEDES GANCEDO

UNA CANTANTE



Esta soprano argentina debutó con 18 años como Despina de *Così fan tutte* en el Teatro Roma de Buenos Aires. Formada vocalmente con Jaume Aragall, Teresa Berganza, Mirella Freni, Montserrat Caballé y Cecilia Bartoli, ha sido premiada en la Competizione dell'Opera de Dresde, el Concurso Francisco Viñas y galardonada con el premio primer Palau del Palau de la Música Catalana de Barcelona. Colabora asiduamente con la agrupación historicista Vespres d'Arnadi con la que ha ofrecido el oratorio *Giuseppe riconosciuto* de Domènec Terradellas en numerosas sedes. Ha cantado el rol de Elle de *La voix humaine* en el Theater am Delphi de Berlín, Susanna de *Le nozze di Figaro* en el Teatro Campoamor de Oviedo así como Giannetta de *L'elisir d'amore*, Papagena de *Die Zauberflöte*, Prilepa de *La dama de picas*, Suor Genovieffa de *Suor Angelica*, Oberto de *Alcina*, un músico de *Manon Lescaut* y Cherubino de *Le nozze di Figaro* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En el Teatro Real ha participado en *Siberia* (2022), *Médée* (2023), *Maria Stuarda* (2024) e *I lombardi* (2025).

JAVIER FRANCO

UN SARGENTO DE LOS
ARQUEROS



Formado en la Escuela de Canto de Madrid y en el Conservatorio del Liceu de Barcelona, este barítono coruñés ha sido premiado en concursos internacionales como el Viñas de Barcelona o el Rocca delle Macie en Siena. Con una destacada trayectoria profesional en España, ha interpretado los roles principales de su cuerda en títulos como *Macbeth*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Un ballo in maschera*, *La bohème*, *Faust*, *Il trovatore*, *Don Giovanni*, *Pagliacci* y *Luisa Miller*, en espacios como el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Palau de les Arts Reina Sofia de Valencia, la Maestranza de Sevilla, el Palacio de Ópera de A Coruña, el Festival de Peralada, el Teatro Cervantes de Málaga, el Teatro Campoamor de Oviedo, el Teatro Comunale di Bologna, el Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa, la Ópera de Ruán y la Ópera Royal du Château de Versailles. Ha interpretado también zarzuelas como *Luisa Fernanda*, *La del Soto del Parral*, *La rosa del azahrán*, *Los gavilanes*, *El caserío*, *Pan y toros*, *Katiuska* y *Marina*. En el Teatro Real ha participado en *Babel 46* (2002), *La bohème* (2021), *Tránsito* (2021) en Naves Matadero en colaboración con el Teatro Real y *La traviata* (2020).

© LAURENCE DE RIEN

ORQUESTA TITULAR DEL TEATRO REAL

La Orquesta Sinfónica de Madrid es la titular del Teatro Real desde su reinauguración en 1997. Fundada en 1903, se presentó en el Teatro Real de Madrid en 1904, dirigida por Alonso Cordelás. En 1905 inició la colaboración con el maestro Arbós, que se prolongó durante tres décadas, en las que también ocuparon el podio figuras de la talla de Richard Strauss e Ígor Stravinsky. En 1935 Serguéi Prokófiev estrenó con la OSM el *Concierto para violín n.º 2* dirigido por Arbós. Desde su incorporación al Teatro Real como Orquesta Titular ha contado con la dirección musical de Luis Antonio García Navarro (1999-2002), Jesús López Cobos (2002-2010), Ivor Bolton (2015-2025) y, actualmente, Gustavo Gimeno, junto con Nicola Luisotti como director principal invitado. Además de trabajar con los directores españoles más importantes, ha sido dirigida por maestros como Mirga Gražinytė-Tyla, Mark Wigglesworth, Dan Ettinger, Peter Maag, Kurt Sanderling, Krzysztof Penderecki, Mstislav Rostropóvich, Semyon Bychkov, Pinchas Steinberg, Armin Jordan, Peter Schneider, James Conlon, Hartmut Haenchen, Thomas Hengelbrock, Jeffrey Tate, Lothar Koenigs, Gustavo Dudamel, David Afkham y Asher Fisch. El Teatro Real ha sido galardonado con el International Opera Award como mejor teatro de ópera del mundo de 2019, con la Orquesta Sinfónica de Madrid como su orquesta titular. En septiembre de 2022, debutó en el Carnegie Hall, y en octubre de 2023 en el David Geffen Hall de Nueva York, con Juanjo Mena en la dirección musical. En noviembre de 2025, debutó en el National Center of the Performing Arts de Pekín, bajo la batuta de Gustavo Gimeno. www.osm.es.

VIOLINES I

Gergana Gergova
(concertino)
Malgorzata Wrobel**
Zohrab Tadevosyan*
Aki Hamamoto
Mayumi Ito
Shoko Muraoka
Saho Shinohara
David Tena
Erik Ellegiers
Alexander Morales
Albert Skuratov
Santa-Monica Mihalache
Daniel Chirilov
Tomoko Kosugi

VIOLINES II

Sonia Klikiewicz**
Margarita Sikoeva**
Vera Paskaleva*
Laurentiu Grigorescu*
Pablo Quintanilla
Manuel del Barco
Béatrice Cazals
Felipe Rodríguez
Marianna Toth
Yuri Rapoport
Pablo Griggio
Maria Matshkalyan
Julen Zelaia

VIOLAS

Olga González**
Javier Albarracín
Leonardo Papa
Manuel Ascanio
Oleg Krylnikov
Josefa Lafarga
Laure Gaudron
Alexis Rosales
Olga Izsak
Jesús Mujica Parra
Samuel Palomino

VIOLONCHELOS

Simon Veis (solo chelo)
Dmitri Tsirin**
Natalia Margulis*
Antonio Martín*
Paula Brizuela
Gregory Lacour
Andrés Ruiz
Geuna Lee
Silvia Gómez

CONTRABAJOS

Vitan Ivanov**
Andreu Sanjuan
José Luis Ferreyra
Bernhard Huber
Holger Ernst
Álvaro Moreno
Marcos Romero

FLAUTAS

Aniela Frey**
Jaume Martí*
Genma González**

OBOES

Guillermo Sanchís**
Lourdes Viguera
Ricardo Herrero
(corno inglés)

CLARINETES

Luis Miguel Méndez**
Nerea Meyer*
Ildefonso Moreno**

FAGOTES

Francisco Alonso**
Álber Catalá*

TROMPAS

Ignacio Sánchez*
Manuel Asensi*
Víctor Talayero
Ramón Cueves*

TROMPETAS

Francesc Castelló**
Ricardo García*
Xavier Castelló

TROMBONES

Simeón Galduf**
Sergio García*
Ricardo Rodríguez

TUBAS/CIMBASSO

Samuel Tejada

TIMBALES

Irene Rodríguez**

PERCUSIÓN

Esaú Borredá**
Sergio Álvarez**
Juan José Rubio*

ARPA

José Antonio Domené

CELESTA

Ángel Huidobro

BANDA INTERNA

Corneta

Marcos García**

Percusión

Diego Sáenz**

** Solista

* Ayuda de solista

ARCHIVO

Antonio Martín
Marco Pannaría

AUXILIARES

Alfonso Gallardo
Juan Carlos Riesco

MOZO

Tania López

CORO TITULAR DEL TEATRO REAL

El Coro Intermezzo es el Coro Titular del Teatro Real desde septiembre de 2010, actualmente bajo la dirección de José Luis Basso. Ha cantado bajo la batuta de directores como Ivor Bolton (*Jenůfa*), Riccardo Muti (*Requiem* de Verdi), Simon Rattle (*Sinfonía n.º 9* de Beethoven), Jesús López Cobos (*Simon Boccanegra*), Pedro Halffter (*Cyrano de Bergerac*), Titus Engel (*Brokeback Mountain*), Pablo Heras-Casado (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), James Conlon (*I vespri siciliani*), Hartmut Haenchen (*Lady Macbeth de Mtsensk*), Sylvain Cambreling (*Saint François d'Assise*), Teodor Currentzis (*Macbeth*), Lothar Koenigs (*Moses und Aron*), Semyon Bychkov (*Parsifal*), Michel Plasson (*Roméo et Juliette*), Plácido Domingo (*Goyescas*), Roberto Abbado (*Norma*), Evelino Pidó (*I puritani*), David Afkham (*Bomarzo*), Christophe Rousset (*La clemenza di Tito*) y Marco Armiliato (*Madama Butterfly*). Entre los directores de escena con los que ha actuado destacan Alex Ollé, Robert Carsen, Emilio Sagi, Alain Platel, Peter Sellars, Lluís Pasqual, Dmitri Tcherniakov, Pierre Audi, Krystof Warlikowski, David McVicar, Romeo Castellucci, Willy Decker, Barrie Kosky, Davide Livermore, Deborah Warner, Christof Loy, Michael Haneke y Bob Wilson. Ha participado en los estrenos mundiales de *La página en blanco* (Pilar Jurado), *The Perfect American* (Philip Glass), *Brokeback Mountain* (Charles Wuorinen) o *El público* (Mauricio Sotelo), y en espectáculos de danza como *C(h)oeurs*. Desde 2011 acredita la certificación de calidad ISO 9001. En 2018 fue nominado en la categoría de mejor coro en los International Opera Awards, donde fue premiada como mejor producción *Billy Budd*, con la participación del Coro Intermezzo, y cuyo DVD ha obtenido el Diapason d'Or.

SOPRANOS

Legipsy Álvarez
Immaculada Masramón
Victoria González
Cristina Herreras
Rebeca Salcines
Diana Cárdenas
Inmaculada Laín
Marta Barbé
Jéssica Bogado
Carmen Mateo
Paloma Alvelo
María Alcalde
Ana M^a Fernández
María Fidalgo
Adela López
Laura Suárez
Carmen Arrieta
Luciana Michelli
Patricia Rijnhout
Pilar Cuadrado

MEZZO-ALTOS

Debora Abramowicz
Elena Castresana
Olga Guseva
Montserrat Martín
Tina Silc
Claudia García
M^a Jesús Gerpe
Águeda Fernández
Claudia Sierra
Oxana Arabadzhieva
Ana Arán
Nazaret Cardoso
Rosaida Castillo
Gleisy Lovillo
Liliana Rugiero
Paula García

TENORES

Ángel Álvarez
César de Frutos
Alexander González
Bartomeu Guiscaféré
Gaizka Gurruchaga
José Carlo Marino
David Romero
Álvaro Vallejo
Sergio Aunión
Abdelkrim Bakkali
Charles dos Santos
Antonio Magno
Pablo Oliva
José Ángel Florido
José Tablada
Ramón Farto
Antonio Sayago

BARÍTONOS-BAJOS

Sebastián Covarrubias
Claudio Malgesini
Jonatan de Dios
Carlos Carzoglio
Koba Sardalashvili
Harold Torres
Iñigo Martín
Alejandro Guillén
Carlos García
Andrew Barbosa
Manuel Lozano
Andrés Mundo
Pedro Pablo Oliva
Nacho Ojeda
Jorge Martín
Adrián Bernal
Endrys Cisneros

Asistente del director del coro

Eric Varas

Asistente-pianista

Ludovico Camarda