

 **TEATRO REAL**
CERCA DE TI



TOMÁS MARCO
TENORIO

13 — 19 MAY
ESTRENO ESCÉNICO ABSOLUTO

Patrocina
Fundación
BBVA

TEMPORADA
23/24

TENORIO

TOMÁS MARCO

Ópera de cámara

Música y libreto de **Tomás Marco** (1942), basado en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, con añadidos de Tirso de Molina, Molière, Lorenzo da Ponte, Lord Byron, sor Juana Inés de la Cruz y Francisco de Quevedo

Estrenada en versión concierto en el Festival de Verano del Teatro-Auditorio de San Lorenzo de El Escorial en 2017

Estreno absoluto en versión escénica

Nueva producción del Teatro Real

Patrocina:

Fundación
BBVA

El Teatro Real agradece su apoyo a la Fundación BBVA, Mecenazgo Principal y patrocinador exclusivo de *Tenorio* de Tomás Marco, cuyo estreno en versión de concierto y su grabación fueron posibles gracias a una Beca Leonardo de Investigación Científica y Creación Cultural de la Fundación BBVA concedida a Santiago Serrate.

13, 15, 17, 19 de mayo de 2024



«Don Juan [...] es incapaz de amar a un tipo de mujer. Busca a la mujer como sexo. La mujer es, para él, tan solo el medio de llegar al sexo. Su actitud es, pues, la misma actitud indiferenciada del adolescente, y también la actitud del macho de casi todas las especies animales [...]. Desde la aparición en la leyenda literaria, en la primera escena del drama de Tirso de Molina, vemos a Don Juan violentar la castidad de la duquesa Isabela, presentándose a oscuras en su alcoba y fingiéndose su prometido. Esto es Don Juan: la pura esencia donjuanesca. Un hombre diferenciado, un verdadero varón, exige, por el contrario, “ver a su amada” y que ella le “vea”; porque la conciencia de la mutua personalidad es condición inexcusable para el gran amor. Cuando el rey, atraído por los gritos de la duquesa burlada, pregunta qué sucede, Don Juan, con profunda exactitud biológica, contesta: “¿Quién ha de ser? Un hombre y una mujer”; es decir, no dos individuos, Don Juan e Isabela, sino dos sexos frente a frente. A la misma Isabela replica Don Juan, cuando ella, en la oscuridad, siente que se acerca y le pregunta quién es: “¿Que quién soy? Un hombre sin nombre”. He aquí definitivamente expresada, desde su primera versión literaria, la definición de Don Juan: “Un hombre sin nombre”; es decir, un sexo, y no un individuo».

GREGORIO MARAÑÓN, *DON JUAN*

FICHA ARTÍSTICA

Dirección musical **Santiago Serrate**
Dirección de escena **Àlex Serrano, Pau Palacios**
(Agrupación Señor Serrano)
Escenografía e iluminación **CUBE.BZ**
Dirección de arte **Jacobo Cayetano (Zuloark)**
Vestuario **Joan Ros Garrofé, Atena Pou Clavell**
Asesoría dramática **Clara Serra**
Diseño de videoescena y realización **Xavier Gibert**

Asistente de la dirección musical **Rubén Sánchez-Vieco**
Asistentes de la dirección de escena **Cristina Cubells, Anna Llopart**
Operadores de cámara **Bibiana Gispert, Marc Costa**
Creación de vídeos digitales **Boris Ramírez**

La Narración **Juan Antonio Sanabria**
Tenorio **Joan Martín-Royo**
Doña Inés **Adriana González**
Don Luis **Juan Francisco Gatell**
Doña Ana **Lucía Caihuela**
Lucía **Sandra Ferrández**

MADRIGAL

Comendador **Alejandro von Büren**
Gonzalo Ruiz Domínguez
Enrique Torres
Brígida **Inés Lorans**
Miriam Silva
Aida Gimeno
Ciutti **Pablo Puértolas**
Eduardo Pomares
Manuel de Filera
Hostelera **Ana Molina García**
Paola Leguizamon
Yeraldin León

ACTORES
Asistentes de rodaje Raquel Villarejo, Joseba Priego
Actores Victoria Lucena, Roberto Lua

Orquesta Titular del Teatro Real

**Coro formado por cantantes del programa
Crescendo de la Fundación Amigos del Teatro Real.
Preparado por Santiago Serrate
y Rubén Sánchez-Vieco.**

Duración aproximada 1 hora y 40 minutos

**Fechas 13, 15, 17, 19 de mayo de 2024
19:30 horas**

EL TEATRO ES MIEMBRO DE LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES



ARGUMENTO

PRELUDIO

Don Juan, en una antigua versión del mito, aparece retorciéndose en el suelo. Un equipo técnico lo rodea. Entra en escena el Comendador, que en este caso es el director de la nueva versión del mito de don Juan que está a punto de comenzar a rodarse. El director echa del escenario a la vieja versión del mito de don Juan, mientras el equipo técnico prepara el plató para empezar a rodar. La actriz principal de la película (que interpreta a doña Inés), se dirige a su camerino acompañada de su amiga la actriz secundaria (que interpreta a Brígida).

PRÓLOGO

La Narración presenta a los personajes: en primer lugar al actor principal, encarnación de la nueva versión del mito de don Juan, que revisa el guion en el camerino. En segundo lugar a la actriz (doña Inés), en plena prueba de vestuario con la figurinista (doña Ana). Finalmente a Ciutti, el asistente del actor principal. Un asistente del director avisa al actor principal para que se dirija al plató para comenzar el rodaje.

INTERMEDIO

Rodaje: presentación de don Juan en la Hostería del Laurel.

ESCENA 1

El actor (don Juan) vuelve a su camerino para escribir una nota de amor para la actriz (doña Inés) y le encarga a su asistente que se la entregue. La actriz recibe la carta y la desdenea. El actor principal va a la zona de *catering* y habla con la encargada para que prepare dos latas de refresco para un encuentro que debe tener con su amigo, el actor secundario que en la película interpreta a don Luis. Luego aparece el director, que soborna a la encargada del *catering* para hacerse pasar por ella y así poder espiar a los dos actores, ya que conoce su fama y no quiere que le estropeen el rodaje de la película. El actor principal (don Juan) y el secundario (don Luis) se encuentran en la zona de *catering* y, mientras se desplazan hacia el camerino, hablan de sus conquistas y fechorías realizadas en el último año. La conversación termina con el actor principal asegurándole al secundario que será capaz de conquistar a la actriz principal (doña Inés) y también a la figurinista (doña Ana), de la cual el actor secundario dice estar enamorado. Llega un asistente para llevarse al actor secundario al set de rodaje, ya que van a rodar una escena con él. El director, que estaba espiando a los dos actores, aparece frente al actor principal y le recrimina su actitud.

INTERMEDIO 2

Rodaje: encuentro entre don Luis y don Juan en un patio de Triana.

ESCENA 2

El actor secundario (don Luis) expresa sus temores y va a hablar con la figurinista (doña Ana) para proponerle un plan y evitar que el actor principal (don Juan) la conquiste, pero a ella en el fondo, conocer este interés del actor principal por ella, le hace gracia. Al mismo tiempo, el actor principal prepara un somnífero para adormecer al actor secundario y tener así vía libre con la figurinista. La actriz secundaria (Brígida) acude al camerino del actor principal (don Juan) para sonsacarle sus intenciones con la actriz que interpreta a doña Inés, haciéndole creer que será su cómplice. Luego, el actor conversará con la maquilladora (Lucía) para que esta le ayude a conquistar a la figurinista (doña Ana) a cambio de dinero.

ESCENA 3

Rodaje: Doña Inés recibe una carta de don Juan a través de Brígida. En paralelo, el actor principal repasa su guion en el camerino. Don Juan entra en plano, doña Inés se desmaya de la emoción y don Juan aprovecha para besarle el cuello. En ese instante, el director grita «corten». La actriz principal sale rápidamente del personaje de doña Inés, mientras que el actor principal no logra salir del personaje de don Juan y alarga demasiado el beso. La actriz responde quitándose de encima. El actor principal parece no entender el rechazo, pero enseguida se percató de que la figurinista le está guiñando el ojo, olvida el trance y se va a flirtear con ella. La figurinista (doña Ana) se lleva al actor principal (don Juan) hacia la zona de vestuario, donde se besan apasionadamente. Mientras tanto, el actor secundario (don Luis) empieza a despertarse justo a tiempo de pillar al actor principal y a la figurinista en pleno beso. El actor secundario (don Luis) se abalanza sobre ellos, el actor principal (don Juan) lo esquiva y la figurinista se queda discutiendo con el actor secundario.

INTERMEDIO 3

Rodaje: Doña Inés en la quinta de don Juan.

ESCENA 4

En la ficción, doña Inés despierta desorientada en la casa de don Juan y Brígida se inventa una historia sobre lo sucedido. Aparece don Juan y se produce el primer encuentro amoroso entre ambos. La escena termina con un beso apasionado entre don Juan y doña Inés. El director grita «corten»

de nuevo, la actriz sale rápidamente del papel y el actor no, manteniendo el beso exageradamente. Ahora sí, la actriz se cansa de esta actitud, discute con el actor recriminándole sus excesos y se va. A partir de aquí, realidad y ficción se funden. El director/Comendador discute con el actor/don Juan. Llega el actor secundario/don Luis, muy enfadado, dispuesto a matar al actor/don Juan. Don Juan se pelea con don Luis y con el Comendador. La pelea sube de tono y don Juan acaba matando al Comendador y a don Luis. Don Juan desorientado y fuera de sí, huye del set de rodaje.

INTERMEDIO 4

Pasa el tiempo.

ESCENA 6

Don Juan ha perdido el sentido de realidad y, sumido en un delirio, habla con el Comendador y con doña Inés, convocando a sus fantasmas.

INTERMEDIO 5

Don Juan vaga aturdido por el escenario.

ESCENA 7

Don Juan, en su imaginación, habla con Ciutti y con el Comendador hasta creer que este lo está matando, abrasado.

EPÍLOGO

Don Juan se retuerce por el suelo del escenario. Entra un equipo técnico, que lo rodea y observa en silencio, hasta que llega a escena una joven con un móvil y un aro de luz en la mano. La chica mira la escena extrañada, se acerca a don Juan, le ayuda a levantarse y tras cruzar una mirada con él, le insta a abandonar el lugar. Don Juan se va, contrariado. La chica mira al resto del equipo y les pide también que se vayan, que ese ya no es su lugar. La chica se queda sola en escena, preparando su equipo para grabar una nueva versión de don Juan.

¿QUÉ HACEMOS CON EL MITO DE DON JUAN?

JOAN MATABOSCH

El mito del seductor incapaz de amar, que desprecia el cielo y es condenado a las penas eternas del infierno, producto típico de la Contrarreforma, fue creado por Tirso de Molina, pero fueron Molière y Goldoni quienes limaron los aspectos metafísicos del personaje y enfatizaron en él lo más lúdico, en sintonía con el cambio de mentalidad del siglo XVIII. Don Juan pasa a encarnar como nadie las contradicciones del nuevo pensamiento más laico, más libre y más racional de la Ilustración. Y es que este Don Juan dieciochesco, pariente cercano de Giacomo Casanova, inquieta menos por su desafío al Todopoderoso y a la ley divina que fascina por su descarado libertinaje, su falta de escrúpulos, su espíritu dionisiaco y su obediencia exclusiva a la voz de su deseo. Es todo lo que la Ilustración detesta y es, al mismo tiempo, un ilustrado llevado al extremo. «Representa —como dice Slavoj Žižek— el surgimiento de una autonomía tan radical que no deja espacio a la compasión». Nada de disfraces piadosos para esconder la amoralidad porque procurarse el máximo placer se ha convertido en el sumo principio ético por el que moriría antes que renunciar. Por mucho que el suyo sea un placer que no se nutra de la realización y que no se aplaque con el logro de una finalidad, sino que simplemente se retroalimenta como un objetivo en sí mismo.

Don Juan Tenorio lo quiere todo, y rápido: mujeres, comida y buen vino. Hombre de aventura y acción, vive en el instante, caprichoso, inconstante, excesivo, huyendo hacia delante a cada momento, olvidando de prisa el pasado y sin preocuparse lo más mínimo por el futuro, casi como un adolescente. «Dejar que el azar y la fascinación gratuita dominen la existencia y minimizar los valores estables de este mundo; ¿no es este el comportamiento de la juventud?», escribe Daniel Fabre en *Études rurals*. ¿Es posible abordar un mito que se ha convertido en epítome de lo políticamente incorrecto, desde una óptica actual? «Mi Don Juan—escribe el compositor, Tomás Marco— es una especie de compendio de cómo está hoy por hoy el mito. Me baso fundamentalmente en el de Zorrilla, pero con muchos añadidos de los de Tirso, Molière o Byron, también del libreto de Da Ponte para Mozart. Por último, incluyo textos que no guardan relación con ello, como un soneto de Quevedo cantado a dúo u otro de sor Juana Inés de la Cruz que interpreta en un momento dado doña Inés y que viene a cuento aunque no forme parte de ninguna de las versiones». La ópera presenta una sucesión de escenas entre las que se encuentran las más archiconocidas del mito, desde el relato de las conquistas hasta la secuencia del sofá; el duelo entre don Juan y don Luis; y la irrupción de la estatua.

La obra plantea finalmente una reflexión sobre el destino de este personaje incómodo que abjura de todos los deberes que le ligan al resto de los hombres. «En la gran feria de la vida —escribe Stendhal en *Del amor*— es un traficante de mala fe que toma siempre y no paga nunca. La idea de la igualdad le inspira la misma rabia que el agua a un hidrófobo; por eso le va tan bien al carácter de don Juan el orgullo del linaje [...]. Hay que disculparle; está tan imbuido del amor a sí mismo, que llega al extremo de no enterarse del mal que causa y de no ver en el universo más que a él que pueda gozar o sufrir [...]. No piensa más que en sí mismo mientras ve a los demás hombres sacrificarse al deber. Cree haber hallado el gran arte de vivir. Pero pronto se da cuenta de que le falta la vida; experimenta un disgusto creciente por lo que constituía todos sus placeres [...]. Ese don Juan que envejece echa a las cosas la culpa de su propia saciedad, y nunca a sí mismo. Atormentado por el veneno que le devora, le vemos agitarse en todos sentidos y cambiar continuamente de objeto. Pero, cualquiera que sea el esplendor de las apariencias, todo acaba para él en cambiar de fastidio; tedio tranquilo o tedio agitado: no le queda otra elección. Por fin descubre y se confiesa a sí mismo esta falsa verdad. Desde este momento, no le queda otro goce que el de sentir su poder y hacer abiertamente el mal por el mal». Hay versiones que lo salvan y otras que lo condenan, pero, para el compositor, lo que importa es que «entra en nuestro inconsciente colectivo y formula diversos interrogantes sobre el amor».

Para construir su dramaturgia, Àlex Serrano y Pau Palacios, con la guía de la filósofa Clara Serra, han perseguido la sombra de Don Juan desde sus primeras apariciones literarias del siglo XVII hasta su progresiva consolidación como uno de los grandes mitos de la cultura occidental. «Los mitos, como todos sabemos, son herramientas ideales para hablar del tiempo presente —afirman—. Por tanto, ¿qué Don Juan podemos esperarnos hoy en día? ¿Sigue siendo un mito del amor? ¿Desde qué punto de vista está narrada la relación entre don Juan y doña Inés? ¿Hoy en día, doña Inés reaccionaría de la misma manera ante don Juan? ¿Qué pasaría si plantásemos a don Juan en medio de un rodaje cinematográfico llevado a cabo en 2024?».

La propuesta de la Agrupación Señor Serrano sitúa la acción de la pieza en el rodaje de una película donde justamente se está grabando una versión del *Ténorio*. «No solo en sus decorados y localizaciones, sino también y sobre todo en el *backstage*: los camerinos, la zona de *catering*, el rincón de maquillaje o la sala de vestuario», explican Àlex Serrano y Pau Palacios. «Así pues, los solistas y el coro forman parte del equipo artístico y técnico de

este rodaje donde poco a poco aquello que pertenece al plató, y por tanto a la ficción, va contaminando los diferentes espacios del *backstage*, es decir, de la realidad. ¿Son don Juan y doña Inés personajes que solo pertenecen a la ficción (y al mito) o también podemos imaginarlos en el plano de la realidad? Un actor que interpreta a don Juan en una película, una actriz que interpreta a doña Inés. ¿En qué grado de ficción y realidad vive cada uno de ellos? ¿Qué sucede cuando el plano de la ficción y el de la realidad se encuentran? ¿Qué posibilidades nos dan don Juan y doña Inés para revisar desde nuestros días la idea del mito romántico?».

La propuesta escénica se completa y multiplica gracias al trabajo de vídeo en tiempo real característico de la compañía: «Una serie de cámaras que se mueven por el espacio, que capturan lo que sucede en escena, pero no para replicar lo que el ojo del espectador ya ve, sino para ofrecer otras perspectivas posibles. Así, la imagen proyectada en gran formato genera contraposiciones de significados, propone lecturas alternativas a lo evidente y, en definitiva, acompaña al espectador a seguir la pieza y las relaciones entre los personajes de una manera multifocal y casi inmersiva».

Joan Matabosch es director artístico del Teatro Real

SOBRE TENORIO

TOMÁS MARCO

Tenorio es una ópera de cámara escrita entre 2008 y 2009 por encargo del Estío Musical Bungalés de 2010, donde finalmente no pudo ser estrenada por la crisis económica de aquella época y la misma que provocó que un año después el festival desapareciera. Antes de ello, en el año que debía haber sido estrenada, se pudo presentar una pequeña selección como parte de un concierto, pero esto daba escasa idea de la obra. Tras infructuosos intentos de montarla en otro espacio, el estreno en versión de concierto tuvo lugar en el Auditorio de San Lorenzo de El Escorial el 28 de julio de 2017. Esta versión sin representación también ha sido montada en Sevilla e incluso se ha llevado al disco, pero nunca se había representado. La obra está dedicada a Alfredo García.

La ópera se basa en el mito de Don Juan, muchas veces tratado por la música de diversas maneras y por autores de distintas épocas, nacionalidades y estilos, y el libreto usa como base principal la obra teatral *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, que es el eje central de la acción, pero no el único, porque convive con diversos textos añadidos de autores como Tirso de Molina, Antonio Zamora, Molière, Lorenzo Da Ponte o Lord Byron que trataron el mito de Don Juan de diferentes maneras y lleva poemas auxiliares de sor Juana Inés de la Cruz y Quevedo.

La ópera se basa en el mito de Don Juan, muchas veces tratado por la música de diversas maneras y por autores de distintas épocas, nacionalidades y estilos, y el libreto usa como base principal la obra teatral *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, que es el eje central de la acción, pero no el único, porque convive con diversos textos añadidos de autores como Tirso de Molina, Antonio Zamora, Molière, Lorenzo Da Ponte o Lord Byron que trataron el mito de Don Juan de diferentes maneras y lleva poemas auxiliares de sor Juana Inés de la Cruz y Quevedo que se consideraron oportunos para el desarrollo lírico dramático y aparecen en momentos puntuales. Quede claro que no se trata principalmente de poner música al texto de Zorrilla tal cual es, sino de usarlo como un armazón teatral para otras cosas. ¿Por qué esta obra? Porque en España es, con mucho, la pieza teatral más conocida sobre el mito de Don Juan y posee versos sonoros, que mucha gente conoce, y que, siendo casi un tópico que se consideran habitualmente como «ripios», son de una eficacia incontestable.

Por otra parte, el tratamiento de este tema siempre se ha hecho sobre unas bases morales que exigían la condena de don Juan, y Zorrilla es el único que tiene la idea de salvarlo basándose en el amor, más súbito que explicado, de

doña Inés y en la circunstancia insólita de que supuestamente don Juan se enamora de ella de verdad. Ambas cosas no están tan claras como la obra misma querría dar a entender, pero son relativamente novedosas en el tratamiento del tema. El propio drama de Zorrilla nos cuenta el tiempo que emplea don Juan en el cortejo y abandono de cada conquista, estableciendo un auténtico cronograma, y prácticamente en todas las versiones del mito no encontramos ninguna víctima que de verdad se enamore de él. Son seducidas, no enamoradas. Que no es lo mismo.

El propio drama de Zorrilla nos cuenta el tiempo que emplea don Juan en el cortejo y abandono de cada conquista, estableciendo un auténtico cronograma, y prácticamente en todas las versiones del mito no encontramos ninguna víctima que de verdad se enamore de él. Son seducidas, no enamoradas. Que no es lo mismo.

Lo anterior está muy claro en todas las obras de «honor» del teatro clásico español, y lo tienen muy en cuenta Calderón, Lope de Vega y otros autores. Por ejemplo, entre los muchos posibles, la Casilda de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* es claramente seducida, que no forzada, por el Comendador sin estar enamorada de él, sino de Peribáñez. Igualmente ocurre con las conquistas de don Juan en cualquiera de las versiones a las que hemos tenido acceso. Se puede hablar de seducción, difícilmente de enamoramiento, e incluso de violencia, ya que existe una auténtica abducción de la voluntad más que una imposición. No se sabe si don Juan de verdad enamora; sí parece, en cambio, que fascina como algunas serpientes a su presa.

Aunque buena parte del texto de Zorrilla conduzca la acción, previamente se establece con claridad que más que contar una historia se trata de la exposición y actualidad de un mito que viene de lejos y que de ninguna manera se puede tratar, ni con criterio y pensamiento actual, ni como una realidad que alguna vez existió, sino como un mito que no es otra cosa que una proyección mental de realidades psicológicas que se encarnan en una historia que las ejemplifica, generaliza y sublima. Ya Freud nos enseñó que el mito de Edipo refleja una realidad psicológica humana y, aunque el Edipo de Sófocles seguramente no existió, su figura encarna materialmente ese conflicto psicológico.

El doctor Marañón, en un célebre ensayo, señaló cómo la figura de don Juan está generada por una inmadurez psicosexual y toma las afirmaciones que el personaje hace en la obra de Tirso de Molina definiéndose como un

burlador, cosa eludida por Zorrilla y trasladada a otra esfera por Lord Byron, que lo considera, más que un mujeriego, como alguien seducido por las mujeres en general, de manera que paradójicamente el seductor es en realidad para el escritor inglés un seducido con práctica en serlo. Por su parte, Antonio Zamora, predecesor de Zorrilla en la reaparición de la obra anualmente, sigue a Tirso, sin su sutileza, y desde luego condena a don Juan, como también lo hace canónicamente Pushkin.

Aunque buena parte del texto de Zorrilla conduzca la acción, previamente se establece con claridad que más que contar una historia se trata de la exposición y actualidad de un mito que viene de lejos y que de ninguna manera se puede tratar, ni con criterio y pensamiento actual, ni como una realidad que alguna vez existió, sino como un mito que no es otra cosa que una proyección mental de realidades psicológicas.

Más cerca de nosotros, Max Frisch nos lo presenta como alguien que se resiste a un papel social que le viene impuesto. Don Juan en la obra del suizo se niega a cumplir su papel, puesto que lo que ama es la claridad, la geometría y el ajedrez. Pero eso no varía la reputación que tiene entre la sociedad, que le exige que cumpla con su papel. Es más fácil ser don Juan que dejar de serlo. Y el sorprendente amor del personaje por la geometría es un contraluz del interés por la aritmética que otros le aplican: Zorrilla en la relación puntual y detallada del relato de sus andanzas escenificado en la Hostería del Laurel, Da Ponte en el cuidadoso catálogo narrado por Leporello que se cierra provisionalmente con el espectacular «mille tre». También en el siglo XX, Torrente Ballester nos da una razón muy personal para que el personaje no pueda arrepentirse, puesto que su batalla es nada menos que contra Dios, algo en lo que, desde luego, ni Zorrilla ni sus predecesores osan entrar. Nos presenta a un don Juan, nada menos que en el París de 1960, negándose a arrepentirse por un prurito de libertad personal y asumiendo el castigo divino.

En otras óperas anteriores he tratado historias que también proceden del mito, cada una realizada de una manera propia. *El viaje circular* es una transmutación cíclica de *La Odisea* centrada en la imposibilidad de que los viajes terminen y de su inevitable circularidad. Se pueden hasta trastocar los papeles, nunca la peripecia del viaje en sí. Por su lado, Segismundo concentra con muy pocos medios toda la esencia calderoniana de *La vida es sueño* cruzada con cosas que nos hablan en realidad de lo mismo, como el mito de la caverna que nos expone Platón en *La república* o las

consideraciones sobre el sueño que Descartes enuncia en sus *Meditaciones metafísicas*, y Alberto Lista, en un magistral y escasamente conocido poema que se usa en la ópera —eficazmente creo—, en una importante transición. Un monumento no teatral como es el *Quijote* sirve para el libreto de *El Caballero de la triste figura* que encuadra y acota la novela cervantina y el significado arquetípico que los personajes del *Quijote* acabaron por asumir para transformarse igualmente en mito.

En *Tenorio* todo el prólogo nos advierte de que más que la historia es su cristalización en mito lo que interesa e incluso hay un personaje que es la Narración que interactúa con Tenorio y doña Inés. Y en los textos de ese prólogo aparecen ya fragmentos reconocibles de Tirso de Molina, de Da Ponte, de Molière y de Lord Byron. Luego, la acción desemboca directamente en el duelo verbal, premonitorio del físico, que Zorrilla sitúa en la Hostería del Laurel.

En *Tenorio* todo el prólogo nos advierte de que más que la historia es su cristalización en mito lo que interesa e incluso hay un personaje que es la Narración que interactúa con Tenorio y doña Inés. Y en los textos de ese prólogo aparecen ya fragmentos reconocibles de Tirso de Molina, de Da Ponte, de Molière y de Lord Byron. Luego, la acción desemboca directamente en el duelo verbal, premonitorio del físico, que Zorrilla, sitúa en la Hostería del Laurel. El final también va más allá de Zorrilla ya que aquí Tenorio muere atenazado por el Comendador, como ocurre en casi todas las versiones, y el epílogo, en el que vuelve a aparecer la Narración, nos devuelve al mundo del mito donde la salvación zorrillesca del personaje se ve con un alejamiento casi brechtiano, y casi como en la paradoja del asno de Jean de Buridan, no podemos ni salvar ni condenar a don Juan porque su categoría de mito nos incapacita para ello. En realidad, la acción vuelve a empezar, nos arrastra hacia la Hostería del Laurel, pero los dos personajes principales del mito de Zorrilla se evaden en una atmósfera suspendida que resulta absolutamente de un idealismo irreal en la que cantan un dúo que se aleja del vate vallisoletano, utilizando uno de los mejores poemas de Quevedo.

Por mucho que se quisiera hacer un ejemplo moral de la depravación de don Juan, él no es ni mucho menos el único «malo» de la historia. En general y, dado que es derrotado y también asesinado por el protagonista, don Luis Mejía suele caer simpático, aunque no sea sino otro Tenorio de vía

más estrecha. En la Hostería del Laurel se jacta de veintitrés muertos y cincuenta y seis conquistas, todo un angelito que además lo único que busca en doña Ana es reponer su hacienda, y eso sea quizá lo que le moleste cuando Tenorio le birla la dama.

El Comendador cumple con su deber de padre de la época. Por eso no debería ser mirado desde hoy, porque ahora sería un implacable patriarca machista que ha condenado sin motivo a su hija a una reclusión de por vida porque cree tener sobre ella un derecho absoluto. Pero tampoco una visión moderna feminista explicaría a doña Inés que está atrapada irremediabilmente en el contexto de esa misma época. Por eso, en su primera aparición, canta un aria sobre un bellissimo poema de sor Juan Inés de la Cruz en el que filosofa (tanto doña Inés como seguramente la misma sor Juana) sobre su abandono del mundo que cree justificable porque el tiempo derrota a la hermosura. Es un *sic transit* que admite el cambio de la ascesis mundana pasajera por la inmutabilidad inexorable de la lejana pero ansiada vida eterna, algo que juega el mismo papel en lo literario que como lo hacen las vanitas en lo pictórico.

El Comendador cumple con su deber de padre de la época. Por eso no debería ser mirado desde hoy, porque ahora sería un implacable patriarca machista que ha condenado sin motivo a su hija a una reclusión de por vida porque cree tener sobre ella un derecho absoluto. Pero tampoco una visión moderna feminista explicaría a doña Inés que está atrapada irremediabilmente en el contexto de esa misma época.

Los personajes principales están encarnados por cantantes individualizados y, aunque la obra está pensada para que una misma soprano pudiera encarnar alternativamente a doña Inés, doña Ana y Lucía, igualmente puede hacerse con dos o tres cantantes diferentes, como ocurre con el tenor o tenores que serían la Narración y don Luis Mejía. Solo Tenorio no comparte personaje y es un barítono. Pero hay otros personajes que no tienen voz individual y que están cantados por el Madrigal. ¿Y qué es el Madrigal? Es un cuarteto vocal de madrigalistas (también puede ser un pequeño coro) que a veces comenta la acción con textos poéticos y otras veces pone voz a personajes como Ciutti, el Comendador o Brígida. Si se escenifica con un cuarteto, el Madrigal puede cantar sentado alrededor de una mesa, como hacían los madrigalistas del Renacimiento, o actuar en todo el espacio. Si es un coro, debería actuar, pero una y otra cosa depende mucho de la puesta

en escena. Aunque la voz la ponga el Madrigal, el personaje en cuestión puede estar encarnado por un actor mudo, un bailarín o un muñeco, ya que al Comendador lo había pensado como una especie de imagen de los gigantes y cabezudos, tanto como aparición del padre asesinado como cuando estando vivo espía en la hostería a don Juan. Pero eso también depende de la puesta en escena elegida.

Importante es el grupo instrumental que, aunque no es muy grande, es determinante, ya que la intención es que participe en la narrativa dramática que se desarrolla y crea un continuo vocal-instrumental que debería ser indisoluble. Por eso, son importantes los diversos intermedios únicamente instrumentales (alguna vez puede participar el Madrigal como una vocalización sin texto que, en ese caso, no encarna a ningún personaje), ya que se trata de elementos dramáticos, incluso narrativos, aunque en escena no esté ocurriendo nada, cosa que también dependerá de la dramaturgia de escena. El canto se desarrolla evolutivamente sobre los parámetros establecidos por el compositor en óperas anteriores donde se intenta lograr una vocalidad no convencional pero muy dependiente del carácter de cada personaje y de los textos, que deberían entenderse hasta el máximo punto que ello sea posible en una ópera, puesto que la moderna existencia de sobretítulos no exime de intentar que las palabras sean mínimamente inteligibles, dado que del tratamiento del idioma debe surgir la musicalidad (vocal e instrumental) general.

Tomás Marco es el compositor y libretista de Tenorio

BIOGRAFÍAS

SANTIAGO SERRATE

DIRECCIÓN MUSICAL



© MANUEL E. GONZÁLEZ MARTÉ

Este director de orquesta nacido en Sabadell es además graduado en piano, contrabajo y composición. Dirige habitualmente las principales orquestas españolas, así como en Portugal, Italia, Alemania, Grecia, China y México y acumula más de 120 estrenos mundiales y 40 nacionales. Ha dirigido los estrenos nacionales de *L'ape musicale* de Lorenzo Da Ponte, *Sárka* de Janáček, *Il prigioniero* de Dallapiccola y la recuperación de *Cristoforo Colombo* de Ramón Carnicer, así como el estreno mundial de la ópera *Fuenteovejuna* de Jorge Muñoz en el Teatro Campoamor de Oviedo. Ha trabajado como director lírico y de *ballet* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Teatro Real, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el ciclo *Òpera a Catalunya*, el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, el Teatro de la Maestranza de Sevilla, el Theater Chemnitz y el Ballet de l'Opéra de Lyon. Ha sido director musical y patrono de la Fundación Sax-Ensemble y, actualmente es profesor de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y director de la Temporada de Música 2023-2024 de la Fundación BBVA.

AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO

DIRECCIÓN DE ESCENA



© JORDI SOLER

Fundada por Àlex Serrano en Barcelona en 2006, la Agrupación Señor Serrano mezcla en sus producciones *performance*, texto, vídeo, sonido y objetos para escenificar historias relacionadas con aspectos discordantes de la experiencia humana de nuestros días. La compañía centra su investigación artística en el uso de recursos audiovisuales aplicados a la escena, donde la utilización del vídeo en tiempo real juega un papel fundamental. Las piezas de la compañía se estrenan y giran sobre todo internacionalmente y en los últimos años se han podido ver frecuentemente en festivales como GREC Festival de Barcelona, Biennale di Venezia, Triennale di Milano, Théâtre de la Ville, Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Festival Internacional de Buenos Aires, Under the Radar New York o Santiago a Mil. Actualmente, el núcleo de la Agrupación Señor Serrano lo componen Àlex Serrano, Pau Palacios, Barbara Bloin, David Muñoz y Paula S. Viteri. Además, para cada uno de sus espectáculos la compañía cuenta con la colaboración imprescindible de un equipo creativo multidisciplinar y versátil. En 2015, la compañía recibió el León de Plata de la Biennale di Venezia. En el Teatro Real, dirigieron *Extinción* (2022).

CUBE.BZ

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN



Este colectivo bebe de las fuentes de la arquitectura racionalista norteamericana, de Camarón de la Isla, los hermanos Lumière, Bruce Nauman, Alvar Aalto o Jean Prouvé, las nuevas tecnologías, la escena berlinesa, Caravaggio, The Young Ones, la Velvet, la rumba y el punk, entre otros. La *performance*, *time code*, instalación, artefactos escénicos, nuevos y viejos sistemas de iluminación, dramaturgia espacial, *radical simplicity*, la falta o el exceso de narrativa, la ley de la gravedad, *white darkness*, mecanismos de percepción, rotaflex y lingüística son algunas de sus herramientas de creación. Formados en artes visuales, teatro y arquitectura, su trabajo se caracteriza por la búsqueda en los campos de la luz, el espacio, y los objetos que lo ocupan. Han trabajado con General Elèctrica, Frederic Amat, Societat Doctor Alonso, Alex Rígola, Marcellí Antunez, Constanza Brenic, Augustí Fernández, Albert Pla, Standstill, La Fura dels Baus, Agrupación Señor Serrano, Mal Pelo, Silvia Pérez Cruz, Los Corderos, Cabo San Roque, Sol Picó, Maria Arnal y Marcel Bagès y Rosalía.

JACOBO CAYETANO (ZULOARK)

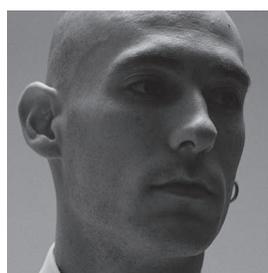
DIRECCIÓN DE ARTE



El trabajo de este escenógrafo gira en torno a la investigación y la práctica artística y urbanística, diseñando e ideando espacios de posibilidad. Formado en la RESAD, trabaja dentro de la estructura Zuloark, un colectivo de arquitectos, urbanistas y agentes culturales que atienden a problemáticas relacionales, desde campos como el diseño, el comisariado, la pedagogía, el urbanismo y la arquitectura. Ha estado íntimamente implicado en proyectos como el espacio vecinal El Campo de Cebada o en PACO GRACO, un proyecto de salvaguarda del patrimonio gráfico madrileño; desde 2019 co-comisaría el programa Bosque real, un programa que trata de contar las historias de La Casa de Campo de Madrid desde las prácticas contemporáneas. Su práctica resñifica y visibiliza el patrimonio inmaterial de los barrios, lo que no solemos ver, con el patrimonio y las artes vivas.

JOAN ROS GARROFÉ

VESTUARIO



Este especialista en sastrería y conceptualización trabajó con 19 años como diseñador de estampados y asistente artístico en Martin Lamothe. Con su proyecto final de grado fue finalista de los MODA-FAD. En 2015 lanzó su marca propia, y con su primera colección ganó el premio o8o a mejor diseñador emergente. Ese mismo año empezó su trabajo como director artístico en distintos proyectos. En 2016 amplió su formación en Central Saint Martins (Londres) estudiando el Máster de Moda Masculina. Trabajó como asistente de Stefan Cooke y ganó el premio de diseño de COS. Más tarde trabajó como director creativo en Milán para Doutzen Kroes. Actualmente combina su trabajo como coordinador del Departamento de Moda en BAU con la dirección de diseño en el relanzamiento de Armand Basi junto con el figurinismo para teatro y danza.

ATENA POU CLAVELL

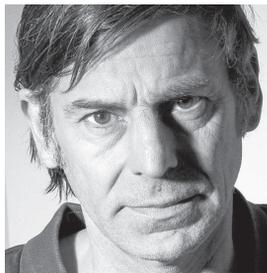
VESTUARIO



Esta diseñadora de vestuario y artista textil se graduó en Diseño de Moda en BAU, Centro Universitario de Artes y Diseño de Barcelona, y realizó un máster en Diseño de Vestuario de Performance por la Royal Welsh College of Music and Drama de Cardiff. Ha trabajado como diseñadora de vestuario en cine, circo, teatro y ópera. Parte de su carrera profesional la ha desarrollado en Inglaterra, donde ha participado en producciones cinematográficas como *The Matrix Resurrections*, *The Crown*, *The Marvels*, *Westworld*, *Krypton*, *The Meg II*, *Pink Wall* o *ABC Murders*, entre otras. Especializada en efectos especiales sobre vestuario y en estampación, dedica su tiempo, cuando no está rodando, a proyectos de investigación en la materia dentro del programa de doctorado de la universidad de BAU.

XAVIER GIBERT

DISEÑO DE VIDEOESCENA Y
REALIZACIÓN

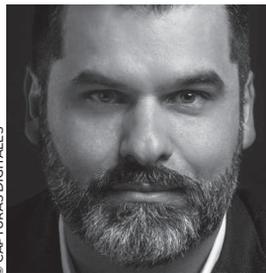


© CAPTURAS DIGITALES

Este director técnico, docente y artista audiovisual es director técnico del Loop Screen Barcelona y el Festival Internacional de Mapping de Girona, asesor técnico en BAF General de Catalunya, presidente de Telenoika y docente en el Institut del Teatre y la Escola Tècnica de l'Espectacle Casa de la Música. Es experto en diseños de ingeniería para control de vídeo en tiempo real aplicado a escenarios y realiza tareas de gestión y asesoramiento técnico y artístico, diseños de ingeniería y videoescena. Operador de sistemas audiovisuales complejos y *streaming*, ha trabajado en el Teatre Nacional de Catalunya, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el Grand Théâtre de Ginebra, y colaborado con las compañías Santa Mandra (Lluís Danés), La Fura dels Baus, Dagoll Dagom o Teatro de la Abadía, los músicos Albert Pla, Alondra de la Parra, Fermín Muguruza, Raúl Fernández «Refree», Xavi Lloses, Natos y Waor, Oques Grasses, Antonio Orozco o Manu Chao, y festivales Sónar, Primavera Sound o Festival Grec. En el Teatro Real ha participado en *Der fliegende Holländer* (2010).

JUAN ANTONIO SANABRIA

LA NARRACIÓN



Juan Antonio Sanabria es licenciado en Pedagogía del Canto y postgrado en Artes Escénicas. Ha sido alumno de María Orán y desde 2003 del tenor Juan Lomba. Ha sido galardonado con el Premio María Orán 2006 y Jacinto Gerrero 2008 en España y el Premio Clermont-Ferrand 2009 en Francia. Desde su debut en el Festival de Ópera de Las Palmas en 2006 con *Pagliacci* ha cantado un amplio repertorio que incluye *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore*, *Così fan tutte*, *Il barbiere di Siviglia*, *La scala di seta*, *Armida* de Haydn, *El caballero avaro* y *Turandot*. Ha colaborado con los directores Juanjo Mena, Marco Armiliato, Nicola Luisotti, Bruno Campanella, Jesús López Cobos, Guillermo García Calvo y Ricardo Frizza, entre otros. Recientemente ha cantado Nemorino de *L'elisir d'amore* y Belmonte de *Die Entführung aus dem Serail*, en el Palacio Euskalduna de Bilbao y Elvino de *La sonnambula* en Alemania e Italia. En el Teatro Real ha participado en *Luisa Fernanda* (2006), *Il tutore burlato* (2007), *Roberto Devereux* (2015), *Turandot* (2018) y *Norma* (2021).

**JOAN
MARTÍN-ROYO**
TENORIO



© AISI CRAVID

Nacido en Barcelona, este barítono estudió en el Conservatorio del Liceo recibiendo formación vocal de Mercè Puntí, Carlos Chausson y Didier Laclau-Barrère. Con un repertorio centrado en Mozart y Rossini, ha cantado el rol titular de *Le nozze di Figaro* y Albert de *Werther* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Papageno de *Die Zauberflöte* en el Teatro dell'Opera de Roma, Auckland, Adelaide y Perth, Guglielmo de *Così fan tutte* en el Théâtre des Champs Élysées de París, Dandini de *La Cenerentola* en el Festival de Glyndebourne y Salvador Dalí en el estreno mundial de *Yo, Dalí* de Xavier Benguerel en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y Barcelona. Recientemente ha cantado *Die Zauberflöte* en Barcelona junto a Gustavo Dudamel, *L'Arxiduc* de Antoni Parera Fons en el Teatro Principal de Palma de Mallorca y el rol de Marcello de *La bohème* en la Ópera de Metz. En el Teatro Real ha cantado *Roméo et Juliette* (2015), *Die Zauberflöte* (2016 y 2020), *La bohème* (2017 y 2021), *Turandot* (2018) y *Le nozze di Figaro* (2022).

**ADRIANA
GÓNZALEZ**
DOÑA INÉS



© MARINE CESSAT-BÉGLER

Nacida en Guatemala, esta soprano lírica fue galardonada con el Primer Premio de Zarzuela en Operalia 2019. Ha sido miembro del Taller Lírico de la Ópera Nacional de París y del Estudio Internacional de Ópera de la Opernhaus de Zúrich. Ha interpretado Micaëla de *Carmen* en el Grand Théâtre de Ginebra, la Ópera de Fráncfort, De Nationale Opera de Ámsterdam, la Ópera Nacional de París y la Ópera de Toulon, Liù de *Turandot* en la Grand Opera de Houston, Toulon y la Ópera National du Rhin, Mimì de *La bohème* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y Toulon, Juliette de *Roméo et Juliette* en Houston, Écho de *Echo et Narcisse* en la Ópera Royal de Versailles y la condesa de *Le nozze di Figaro* en la Ópera National de Lorena, Fráncfort, Luxemburgo y el Festival de Salzburgo. Recientemente ha cantado *Le nozze di Figaro* en Fráncfort y la Staatsoper de Viena, *Carmen* en Barcelona, *Turandot* en la Ópera Bastille de París y Fiordiligi de *Così fan tutte* en la Staatsoper de Hamburgo. En el Teatro Real ha participado en *L'elisir d'amore* (2019).

**JUAN FRANCISCO
GATELL**
DON LUIS



Nacido en La Plata, este tenor hispano-argentino inició estudios en el conservatorio Gilardo Gilardi y los perfeccionó en Madrid antes de iniciar su carrera internacional con roles como el inocente de *Boris Godunov* en el Maggio Musicale de Florencia, Almaviva de *Il barbiere di Siviglia* y Don Ottavio de *Don Giovanni* en el Teatro dell'Opera de Roma y Tamino de *Die Zauberflöte* en el Teatro La Fenice de Venecia. Ha cantado Eliézer de *Moïse et Pharaon* en el Festival de Salzburgo junto a Riccardo Muti y Fenton de *Falstaff* en Los Angeles Opera junto a James Conlon. Recibió el premio Aureliano Pertile en 2015. Recientemente ha cantado Alessandro de *Il re pastore* en el Teatro La Fenice de Venecia, Ernesto de *Don Pasquale* en el Teatro Carlo Felice de Génova, Demetrio de *Demetrio e Polibio* en el Festival Rossini de Pésaro y Don Ottavio de *Don Giovanni* en la Ópera de Sofía, el Nuevo Teatro Nacional de Tokio y el Teatro dell'Opera de Roma. En el Teatro Real ha participado en *Poppea e Nerone* (2012), *Così fan tutte* (2013) y *L'elisir d'amore* (2019).

LUCÍA
CAIHUELA
DOÑA ANA



Esta *mezzosoprano* madrileña se formó como cantante en los Países Bajos, graduándose cum laude en el Conservatorio de Ámsterdam. Colabora habitualmente con The Netherlands Bach Society, el Collegium 1704, Opera2Day, Al Ayre Español, la Orquesta Barroca de Sevilla, L'Apothéose, el Ensemble Masques, La Guirlande, la Sinfónica de Galicia, la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias y la Orquesta Sinfónica de RTVE. Finalista en el concurso Neue Stimmen 2017 y semifinalista en la London Handel Competition 2020, ha interpretado Proserpina de *L'Orfeo* en un proyecto pedagógico del Teatro Real, Dido de *Dido and Aeneas*, Cherubino de *Le nozze di Figaro* y Amenofi de *La Nitteti* de Nicola Conforto en el Auditorio Nacional de Madrid. Ha cantado como solista en la Chapelle Royale de Versailles, el Rudolfinum de Praga, el Concertgebouw de Ámsterdam, De Bijloke de Gante, el TivoliVredenburg de Utrecht y el Mozarteum de Salzburgo, entre otros. Recientemente ha cantado Abel de *Cain, ovvero il primo omicida* de Alessandro Scarlatti en el Teatro Arriaga de Bilbao.

SANDRA
FERRÁNDEZ
LUCÍA



Nacida en Crevillente, esta *mezzosoprano* estudió canto con Ana Luisa Chova en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia. Tras debutar como Giulietta de *Les contes d'Hoffmann*, sustituyó a Montserrat Caballé como Margaret de *Le Roy d'Ys* en Perpiñán. Ha cantado el rol titular de *Carmen* en Lisboa, Coimbra y el Teatro de La Maestranza de Sevilla, Maddalena de *Rigoletto* en el Teatro Cervantes de Málaga, Susana de *La verbena de la Paloma* y Adriana de *Los gaviñanes* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, Raimunda de La malquerida en el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia y la madre de *La dama del alba* de Luis Vázquez del Fresno y la segunda norna de *Götterdämmerung* en el Teatro Campoamor de Oviedo. Recientemente ha cantado Beltrana de *Doña Francisquita* en el Gran Teatro de Córdoba y Salud de *La vida breve* en ADDA Sinfónica. En el Teatro Real ha participado en *Dulcinea* (2006), *Suor Angelica* (2012), *Die Walküre*, *La traviata* (2020) y *Nixon in China* (2023) y *La vera costanza* (2009) en los Teatros del Canal en colaboración con el Teatro Real.

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) y, actualmente, Ivor Bolton, junto con Pablo Heras-Casado y Nicola Luisotti como directores principales invitados. A partir de 2025 asumirá el cargo titular Gustavo Gimeno. 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 con Juanjo Mena en la dirección musical. www.osm.es.

CONCERTINO INVITADO

Paçalin Pavaci

CONTRABAJOS

Holger Ernst
Álvaro Moreno

INSPECTOR

Ricardo García

VIOLINES I

Margarita Sikoeva**
Shoko Muraoka
Alexander Morales
Zohrab Tadevosyan*
Laurentiu Grigorescu

FLAUTAS

Aniela Frey**

ARCHIVO

Antonio Martín
José Guillem

CLARINETES

Jose E. Guerra

AUXILIARES

Alfonso Gallardo
Juan Carlos Riesco

VIOLAS

Cristina Regojo* (P)
Laure M^a Gaudron
Javier Albarracín
Manuel Ascanio
Oleg Krylnikov

FAGOTES

Francisco Alonso**

TROMBONES

Alejandro Galán**

** Solista

*Ayuda de solista

(P) Provisional

(C) Colaborador

VIOLONCHELOS

Simon Veis (solo chelo)
Natalia Margulis*
Andrés Ruiz
Milagro Silvestre

PERCUSIÓN

Esaú Borreda**
Gregorio Gómez (C)

CORO FORMADO POR CANTANTES DEL PROGRAMA CRESCENDO DE LA FUNDACIÓN AMIGOS DEL TEATRO REAL



Crescendo, Creamos Ópera, es un programa de la Fundación Amigos del Teatro Real que promueve, estimula y apoya el desarrollo artístico y profesional de las futuras promesas de la lírica desde el inicio de su trayectoria laboral.

Crescendo nació en 2021 con el objetivo fundamental de complementar la formación académica adquirida por los jóvenes cantantes, pianistas y ayudantes de dirección de escena en sus centros de estudio, ofreciéndoles talleres, clases magistrales, encuentros y distintas actividades transversales de cara a enriquecer su desarrollo artístico y humano para afrontar una carrera profesional de gran exigencia, exposición pública y competencia.

La dimensión más importante y estimulante de Crescendo es la creación de oportunidades laborales reales y de visibilidad para que los jóvenes participantes inicien su carrera profesional con actuaciones en diferentes iniciativas vinculadas al Teatro Real. En sus cuatro ediciones más de ochenta jóvenes artistas —cantantes, pianistas y directores de escena— de catorce nacionalidades han tenido ya la oportunidad de participar en este programa.

SOPRANOS

Miriam Silva
Aida Gimeno García
Inés Lorans

TENORES

Eduardo Pomares
Pablo Puértolas
Manuel de Filera

ALTOS

Paola Andrea Leguizamon
Santos
Yeraldin León Acosta
Ana Molina

BAJOS

Gonzalo Ruiz Rodríguez
Enrique Torres
Alejandro von Büren