

 **R** 200  
AÑOS



***Giovanna D'Arco***  
*Giuseppe Verdi*



## **GIOVANNA D'ARCO**

Página 2 Ficha artística

Página 3 Argumento

Página 5 *Apropiarse de un mito*, por Joan Matabosch

Página 7 *Pastoral, patriótica y sobrenatural: Giovanna d'Arco según Giuseppe Verdi*, por Liana Püschel

Página 12 Biografías



## **GIOVANNA D'ARCO**

Drama lírico en prólogo y tres actos

Música de Giuseppe Verdi (1813-1901)

Libreto de Temistocle Solera,  
basado en la obra de teatro *Die Jungfrau von Orleans* (1801) de  
Friedrich Von Schiller.

Estrenada en el Teatro alla Scala de Milán, el 15 de febrero de 1845  
Estreno en el Teatro Real

Ópera en versión de concierto

### **Equipo artístico**

Director musical	<b>James Conlon</b>
Director del coro	<b>Andrés Máspero</b>
Asistente del director musical	<b>Carlos Chamorro</b>
Preparadora y apuntadora	<b>Nino Sanikidze</b>

### **Reparto**

Carlos VII	<b>Michael Fabiano</b>
Giacomo	<b>Plácido Domingo</b>
Giovanna	<b>Carmen Giannattasio</b>
Delil	<b>Moisés Marín</b>
Taldot	<b>Fernando Radó</b>

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Edición musical	<b>Casa Ricordi S.r.l. de Milán</b> <b>Editores y propietarios</b>
-----------------	---

### **Duración aproximada**

2 horas y 20 minutos

Parte I: 1 hora y 5 minutos

Pausa de 25 minutos

Parte II: 50 minutos

### **Fechas**

14, 17, 20 de julio

20:00 horas

**Patrocinan la función del 17 de julio:**

**ROLEX**

**PERODRI**

## ARGUMENTO

### PRÓLOGO

Escena 1. Localidad de Domrémy, Francia. Carlo, próximo rey de Francia, describe a sus oficiales y a los lugareños una visión: en ella la Virgen María le ordena rendirse al ejército invasor inglés y deponer las armas al pie de un gran roble. A continuación expresa su frustración por las limitaciones del gobernante.

Escena 2. Un bosque. Junto al gran roble, Giacomo ruega por la seguridad de su hija Giovanna; ante un altar cercano, ella pide en sus oraciones ser elegida para liderar a las fuerzas francesas; seguidamente se adormece. En ese momento llega Carlo, dispuesto a deponer las armas al pie del árbol. Entretanto, entre sueños, Giovanna ve ángeles que la animan a convertirse en soldado y a conducir a Francia a la victoria. Ella clama que está preparada para ello. Carlo la escucha y se emociona por su valentía. Su padre, Giacomo, se apena, creyendo que la devoción de su hija por el futuro rey la ha empujado a entregar su alma al Diablo.

### ACTO I

Escena 1. Cerca de Reims. Talbot, general del ejército inglés, trata de convencer a sus desolados soldados de que no son las fuerzas del mal las causantes de su inminente rendición ante los franceses. Llega Giacomo y ofrece entregar a su hija, ya que cree que está influida por el Diablo.

Escena 2. La Corte de Francia en Reims. Se inician los preparativos para la coronación de Carlo. Giovanna añora la vida simple que tenía en su hogar. Carlo confiesa su amor a Giovanna, pero ella se retira, a pesar de lo que siente por el rey, porque las voces que ha escuchado le advierten contra el amor terrenal. Carlo es conducido a la catedral de Reims para la coronación.

### ACTO II

La plaza de la catedral. Los habitantes de Reims están reunidos en la plaza de la catedral para celebrar la victoria de Giovanna sobre el ejército inglés. Los soldados franceses escoltan a Carlo al interior de la catedral. Giacomo ha decidido que debe repudiar a su hija, porque cree que ella ha firmado un pacto con el Diablo. La denuncia públicamente, y los congregados lo creen, aunque el rey no quiere escucharlo. Carlo suplica a Giovanna que se defienda, pero ella se niega.

### **ACTO III**

Giovanna ha sido capturada por el ejército inglés. Tiene visiones de victorias en el campo de batalla y ruega a Dios que no la abandone, ya que ha demostrado obediencia al rechazar su amor terrenal hacia el rey, tal como las voces le ordenaban. Giacomo alcanza a escucharla y reconoce su error. La libera de sus cadenas y ella escapa. Corre hacia el campo de batalla y una vez más la derrota francesa se transforma en victoria. Giacomo acude al rey, solicitando primero castigo, y después perdón, que Carlo concede. Carlo se entera de la victoria de Francia en el campo de batalla y de la muerte de Giovanna. Cuando introducen el cadáver, Giovanna revive repentinamente. Giacomo recupera a su hija y el rey le profesa su amor. Entre cánticos angelicales de salvación y victoria, Giovanna muere y asciende al paraíso.

## APROPIARSE DE UN MITO

JOAN MATABOSCH

El autor del libreto de *Giovanna d'Arco*, el aventurero, poeta y compositor Temistocle Solera, artífice también de los textos de otras óperas verdianas como *Nabucco*, *I Lombardi* y *Attila*, que no llegó a terminar, fue también uno de los primeros empresarios de la historia del Teatro Real. Se encargó, desde octubre de 1851, de programar la segunda temporada de la historia del coliseo hasta caer en desgracia ante Isabel II por múltiples motivos, seguramente relacionados con su más que dudosa lealtad a la institución. Casi al mismo tiempo que programaba el Teatro Real de Madrid, Temistocle Solera se promocionaba como empresario y compositor en todos los demás teatros españoles a los que tenía acceso y, muy especialmente, se ofrecía al Gran Teatre del Liceu de Barcelona como *compositor residente* para desarrollar su proyecto de construir una *ópera nacional* española.

Tras lograr que el Liceu estrenara su ópera *La hermana de Pelayo* en la temporada 1852-1853 hizo llegar a sus propietarios un manifiesto en el que les preguntaba, literalmente: «¿A quién mejor que a vosotros se debe consagrar la primera ópera que se escribe para el teatro que vosotros mismos habéis con tanta grandeza y esplendor levantado? Sí, ¿a quién mejor que a vosotros que habéis con tanta lealtad y generoso desprendimiento ayudado a la empresa que la primera ha concebido la idea de fundar un teatro español? (...) Si yo he podido probar que aquí lo mismo que en Italia, y mucho mejor aún que en Francia y Alemania es fácil superar tales dificultades, quedaré recompensado con usura, porque habré puesto mi pobre piedrecita en el monumento de la ópera en España».

Antes de gestionar artísticamente el Teatro Real, Temistocle Solera ya había conseguido que *Giovanna d'Arco*, compuesta por Verdi sobre su libreto, formara parte, en julio de 1847, de la primera temporada de la historia del Liceu, erigiéndose además en la primera novedad absoluta que el flamante nuevo teatro ofrecía al público de Barcelona. El avispado Solera había mostrado a Verdi y a su editor su texto sobre Juana de Arco asegurando que se trataba de «un drama completamente original». Ocultaba que, en realidad, era una perezosa adaptación de la *Jungfrau von Orleans* de Schiller que simplemente esquivaba lo más conflictivo del texto original: por eso la heroína no moría en la hoguera sino en el campo de batalla; y quien la acusaba no era la Iglesia sino su propio padre.

No podía sorprender que fuera precisamente Schiller quien se encontrara en el origen de la ópera de Verdi, como en el de tantas óperas italianas y francesas de Rossini, Donizetti, Mercadante y el propio Verdi.



Se trataba siempre de héroes y heroínas traspasadas por la luz del idealismo y que se debatían entre la grandeza y la servidumbre de las pasiones humanas. En el caso de Juana de Arco, la fragilidad de esta joven pueblerina, provinciana e indefensa contrasta con su indómita voluntad de hierro y con un fuego interior tan poderoso que le lleva a jurar que no sucumbirá a las *debilidades femeninas*, que no sentirá piedad por los enemigos y que no buscará el amor protector de un hombre. Y así, finalmente, ganará batallas, liberará ciudades y coronará reyes.

Ciertamente, en el libreto de Solera se pierde el control racional sobre los materiales que dan al texto de Schiller una unidad y una auténtica grandeza épica. La obra deja de ser una construcción dramática perfectamente engrasada para convertirse, como dice Ramón Pla i Arxé, en un «excitante recorrido a través de algunos dioramas románticos: cuadros rurales pintorescos, batallas cruentas, cárceles, catedrales, pastores, reyes, prodigios y milagros». Los espacios y recursos evocadores del arte romántico dejan de ser un instrumento para convertirse en una finalidad. Y el artista no se siente abrumado por el efecto de la pasión que se desprende de su creación, sino que ha creado la situación para provocar precisamente ese efecto. La retórica se apodera de la escena, la previsión sustituye a la sorpresa, y el resultado es una banalización del arte que guarda, eso sí, una cierta apariencia de arte.

En el tránsito desde Schiller hasta Solera y la actualidad, lo que más sorprende del mito de Juana de Arco es su capacidad de travestismo emocional y político: una «idiote malhereuse» (Voltaire), una heroína revolucionaria que «si hubiera vivido en nuestros días habría tomado la Bastilla» (Louis-Sébastien Mercier en 1802), una musa de la unificación nacional que encarna el patriotismo del pueblo (Napoleón), una precursora de «la République socialiste universelle» (Charles Péguy, 1879), una encarnación de «la résistance contre l'étranger» (Maurice Barrès, 1914), una precursora del general De Gaulle que salva a un país sometido al enemigo y, poco a poco, una especie de patrona fascista de la extrema derecha que encarna la salvación de la patria ante los *nuevos invasores*: el emigrante negro, árabe o asiático, el *extraño* que viene a competir por el mercado laboral, que tiene otra religión y que puede *contaminar* las esencias de la raza. Su figura ha acabado siendo reivindicada por todo el mundo, desde la literatura hasta el teatro de George Bernard Shaw y Jean Anouilh, la ópera (Verdi, Paul Claudel y Arthur Honegger) y el cine de Melies, Cecil B. DeMille (con Geraldine Farrar), Carl Theodor Dreyer (con Renée Falconetti), Victor Fleming, Roberto Rossellini (ambas con Ingrid Bergman), Otto Preminger, Robert Bresson, Jacques Rivette o Luc Besson (con Milla Jovovich). Todos se han apropiado del mito de la pobre Juana de Arco. En las inspiradas, a veces irresistibles, arias, dúos y concertantes de la partitura que inspiró el texto de Solera agradecemos que Verdi fuera uno de los grandes artistas que hicieron suyo el mito. Aunque también tengamos que lamentar que no recurriera a un libretista con menos ambición y más talento.

*Joan Matabosch es el director artístico del Teatro Real*

## PASTORAL, PATRIÓTICA Y SOBRENATURAL: JUANA DE ARCO SEGÚN GIUSEPPE VERDI

LIANA PÜSCHEL

### UNA MUCHACHA FUERA DE LO COMÚN ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN

«Una chiquilla de dieciséis años/ (¿no es algo sobrenatural?)/a quien las armas no pesan/ (...) Y libera Francia de sus enemigos/ reconquistando castillos y ciudades.»

La poetisa Cristina de Pizán escribió estos versos que conforman la *Canción en honor de Juana de Arco* en el verano de 1429, justo mientras la amazona francesa llevaba a cabo sus inauditas hazañas. La *Canción* es, de hecho, la primera obra literaria dedicada a la doncella de Orleans y está escrita con el entusiasmo desbordante de quien reconoce en ella no solo la figura elegida para traer la paz y la libertad al pueblo francés –que desde hacía cien años luchaba contra los invasores ingleses–, sino también la encarnación de un ideal femenino perfecto por virtud y fortaleza. Es quizás una suerte que Cristina, autora de la alegórica *Ciudad de las damas*, muriera antes de que Juana de Arco cayera prisionera de los borgoñones, aliados de Inglaterra, durante la batalla de Compiègne en mayo de 1430. Luego de esa contienda sería puesta en manos del tribunal de la Inquisición, quien, un año más tarde, la condenaría por apostasía y blasfemia.

No sorprende que después de Cristina de Pizán, muchos otros artistas hayan sido cautivados por Juana de Arco, una figura histórica fuera de lo común. Nacida en una familia de campesinos, desde pequeña escuchaba voces que atribuía a los santos; a los diecisiete años convenció al delfín Carlos de Francia para confiarle el ejército y luego, ataviada con armadura masculina, lo condujo hacia la victoria; ella misma fue la artífice de la coronación del delfín como rey Carlos VII. El 30 de mayo de 1431, la doncella murió en la hoguera bajo sentencia de la Santa Inquisición: sus restos calcinados fueron esparcidos en el Sena para que no pudieran ser venerados. Luego de algunos años, Carlos VII convocaría un nuevo juicio para restablecer la inocencia de Juana de Arco y al mismo tiempo afianzar su trono; debieron transcurrir cinco siglos para que en 1920 la muchacha fuese declarada santa.

Entre los autores que mezclaron esta figura histórica con sus ficciones, podemos recordar a Shakespeare, que la incluyó en el elenco de personajes del drama del 1590 *Henry VI*, parte I, para mostrarla como una mujer intrépida y astuta; a Voltaire, que escribió los versos satíricos y anticlericales de *La Pucelle d'Orléans* en 1762; y a Schiller, que en 1801 haría estrenar en Leipzig su drama romántico *Die Jungfrau von Orleans*, tragedia compleja y visionaria.

Esta obra tuvo una importante difusión en los teatros italianos, pero no en su versión original (traducida por primera vez en 1819 y luego en 1830), sino en sus adaptaciones musicales: primero en el *ballet* de Salvatore Viganò *Giovanna d'Arco* (Teatro alla Scala de Milán, 1821), luego en las óperas homónimas de Nicola Vaccaj (La Fenice de Venecia, 1827), de Giovanni Pacini (La Scala de Milán, 1830) y finalmente de Verdi (La Scala de Milán, 1845).

### UNA JUANA IDEALIZADA PARA VERDI

¿Por qué el maestro de Busseto eligió como argumento de su séptima ópera la historia de la guerrera gala? No lo sabemos: los documentos relativos a la génesis de este trabajo son muy escasos. Los pocos datos ciertos que poseemos nos dicen que Verdi tenía un contrato para una ópera nueva en La Scala y que en el verano de 1844 recibió por parte del libretista Temistocle Solera el libreto de *Giovanna d'Arco*. Por lo general, en los primeros decenios del siglo XIX los empresarios teatrales, no los músicos, eran los responsables de elegir el argumento de las óperas, así como los libretistas: en este periodo, Verdi aceptaba esta situación a regañadientes; con el correr de los años y el aumento de su fama, lograría imponer su voluntad a teatros y editores.

Aunque, muy probablemente, el compositor no participó en la elección del tema de su nueva ópera, esto no significa que no le agradase: en una carta a un amigo explica que el libreto «es de una belleza fuera de lo común». Este, como notábamos antes, está inspirado en el drama de Schiller, un autor que pronto Verdi habría aprendido a amar y que utilizaría en otras tres óperas: *I masnadieri*, *Luisa Miller* y *Don Carlos*. Solera, para escribir sus versos, se inspiró también en el drama de Shakespeare y en el *ballet* de Viganò.

No debe sorprender que un libretista se sirviese de muchas fuentes diferentes, puesto que ni la originalidad ni la verosimilitud eran las peculiaridades principales de un libreto. Estos textos, escritos en un italiano culto y al mismo tiempo convencional, debían ofrecer una vasta gama de situaciones espectaculares, cargadas de sentimientos, para conmovir y sorprender al público.

El libreto de Solera, con todas sus debilidades, ofrecía a Verdi situaciones dramáticas de mucho interés. Después de los éxitos de *Nabucco* en 1842 y de *I lombardi alla prima crociata* un año más tarde, ambos escritos en colaboración con Solera, Verdi buscaba algo diferente para ampliar su horizonte artístico: esas dos óperas eran monumentales, con tramas novelescas y patrióticas, muchos personajes importantes y amplio despliegue del coro, el cual, en cuanto personificación del pueblo, era uno de los protagonistas.

En *Giovanna d'Arco* no faltan las menciones a la lucha por la libertad contra la opresión extranjera ni las grandes escenas corales, como demuestra en el comienzo del prólogo el coro de aldeanos y oficiales que maldice a los invasores: los primeros versos de la pieza están entonados al unísono y redoblados por metales, recordando así el estilo patriótico de «Va pensiero» (*Nabucco*) y de «O Signore, dal tetto natio» (*I lombardi alla prima crociata*). En todo caso, en esta ópera la protagonista absoluta es Giovanna d'Arco, mientras que los otros dos personajes principales, el tenor enamorado y rey de Francia, Carlo, y el padre Giacomo (barítono), que sospecha de la pureza de su hija, son funcionales a su conflicto interior.

Siguiendo el modelo de Schiller, el poeta propone una adaptación de la vida de la guerrera muy idealizada: de hecho, ella no muere en la hoguera, sino con honor en el campo de batalla. Un elemento original es el amor por el rey. En el drama alemán, Juana se enamoraba de un soldado inglés, pero para Solera esto era inadmisibile porque en su versión la protagonista es, al mismo tiempo, una mujer que sufre por sus debilidades humanas y un símbolo de la patria: como tal, no puede mostrar atracción por el enemigo.

### LA MÚSICA DE GIOVANNA D'ARCO

A comienzos de 1845, *Giovanna d'Arco* estaba lista y comenzaron los ensayos: tanto el reparto, como el aparato escenográfico y la orquesta fueron tan decepcionantes que Verdi no solo no se presentó al estreno, sino que dejó de escribir óperas para el teatro milanés hasta 1869.

Contra los pronósticos del autor, la primera representación, realizada el 15 de febrero, obtuvo un muy buen resultado conquistando al público, aunque no unánimemente a la crítica. Entre las piezas preferidas por el autor, y que más gustaron a sus contemporáneos, se encuentra la obertura, una especie de resumen de toda la obra. En la ópera *Giovanna d'Arco*, así como en su protagonista, se mezclan lo bucólico (Giovanna es una pastora), con lo bélico, lo sobrenatural y lo tormentoso: todo esto se funde magníficamente en la obertura, que usa como modelo la del *Guglielmo Tell* de Rossini. La página, de admirable fuerza descriptiva, se abre con el trémolo de las cuerdas. La música crece desde el susurro a la deflagración del trueno: aquí participa la orquesta al completo con el estruendo de las percusiones y las escalas veloces de las maderas que parecen dibujar relámpagos; la tempestad sonora evoca a un mismo tiempo la situación de Francia, envuelta en una guerra sangrienta y larguísima, y las tribulaciones de Giovanna, que no obstante su sexo y su condición, querría participar activamente en las batallas. La tormenta es subyugada por la intervención de la flauta, instrumento cuya voz límpida está asociada tanto a la inocencia de los pastores cuanto a la música celestial; por este motivo aquí simboliza a Giovanna, que pondrá fin a la ocupación inglesa.

Un segundo episodio, indicado *andante pastorale*, tiene como protagonistas a las maderas; se trata de un delicado oasis camerístico que recuerda una danza popular y que se extingue con el regreso de la tormenta. Esta vez la tormenta, con su *crescendo*, da lugar al final heroico; entre las ideas musicales de la conclusión se presenta una ya expuesta en el *andante pastorale*: esta melodía, que al principio se mostraba muy ingenua, aquí adquiere un indiscutible carácter victorioso. Durante la ópera, la protagonista será objeto de la misma metamorfosis.

Como se decía anteriormente, el coro desempeña un papel importante dando expresión tanto a la desesperación como al gozo del pueblo, a las voces marciales del ejército y sobre todo a aquellas ultraterrenas de los demonios y de los ángeles. El pequeño vals «Tu sei bella!», que cantan los espíritus malvados en el prólogo, fue una de las piezas preferidas del público y se podía escuchar usualmente por las calles de Milán tocada por algún organillo. Cuando la ópera se estrenó en Madrid en 1846 un periodista escribió que el coro recordaba «los cantos ebrios de la soldadesca del rey Carlos»; críticas similares habían aparecido en Italia, pero también defensas: el demonio suele presentarse bajo formas encantadoras para seducir a sus víctimas y este coro es particularmente pegadizo.

Los momentos más bellos de la ópera coinciden con la expresión de la lucha interior de la protagonista; por ejemplo, en el acto I, Giovanna interroga a su corazón: ¿por qué no vuelve a casa si ya ha conducido el ejército a la victoria? La orquesta, citando el tema de «Tu sei bella», revela el secreto: la detiene el amor por Carlo. La joven lucha contra este sentimiento en la romanza «O fatidica foresta», de irresistible carácter bucólico. A esta pieza le sigue el dueto con el rey, página memorable que expresa un amor reprimido. Verdi era un especialista de los duetos entre soprano y barítono y en *Giovanna d'Arco* encontramos un ejemplo espléndido: «Amai, ma un solo istante», destinado a Giovanna y al padre, Giacomo.

En la primera parte, introducida por una marcha que evoca la batalla, las voces cantan casi siempre separadas para expresar la incomprensión entre padre e hija que se resolverá progresivamente. La joven está en la cárcel por la denuncia del padre y ruega a Dios, con una melodía dulce acariciada por la orquesta, que no la abandone puesto que ha pecado un solo instante; el padre la oye a escondidas y comprende su error. Cuando Giacomo la libera de sus cadenas los dos se reconocen y se reconcilian: el abrazo que los une se manifiesta también en las voces, que se arrojan enlazadas en un canto rico de impulso rítmico y guerrero. La relación difícil entre padre e hija es un tema frecuente en el repertorio verdiano y la personalidad de Giacomo, capaz de actitudes absorbentes y celosas, anticipa la del más famoso padre verdiano, *Rigoletto*.

El final de la ópera muestra a una Giovanna transfigurada en ese ideal femenino santo que ya había soñado Cristina de Pizán varios siglos antes. La muchacha ha participado con valor en una nueva batalla contra los ingleses salvando incluso al rey, pero ha sido herida de muerte. Cuando los soldados llevan su cuerpo vencido ante Carlo y Giacomo, la joven milagrosamente se recupera y, tras despedirse de quienes la amaron, tiene una visión de la Virgen. Con las palabras «S'apre il ciel» Giovanna inicia una suerte de arrullo lento, cantado muy despacio y acompañado por los delicados arabescos del clarinete; este es por tradición un instrumento de gran romanticismo y aquí su uso alude al hecho de que la muchacha está enamorada de la condición de los ángeles. El canto de la protagonista, con el acompañamiento del clarinete solo, destaca por su pureza, alternándose y contraponiéndose al canto de los otros personajes que aparece más bien pesado y por momentos cargado de ansiedad. Las últimas notas de la ópera son un coro triunfal: la muerte de Giovanna no es una tragedia, es la manifestación de su victoria.

## BIOGRAFÍAS

### JAMES CONLON | DIRECTOR MUSICAL

Director musical de la Ópera de Los Ángeles desde 2006, y director principal de la Orchestra Sinfonica Nazionale Rai de Turín desde 2016, este director de orquesta estadounidense ha ocupado puestos análogos en la Opéra National de París, la Ópera de Colonia, la Gürzenich-Orchester, la Rotterdam Philharmonic y el Festival de Ravinia, sede veraniega de la Chicago Symphony Orchestra. Ha dirigido más de 270 funciones en la Metropolitan Opera House de Nueva York y cerca de 350 en la Ópera de Los Ángeles, y ha sido invitado por los principales teatros de Milán, Viena, San Petersburgo, Londres, Roma y Florencia. Recientemente ha dirigido *Billy Budd* en el Teatro dell'Opera de Roma, *Falstaff* y *Macbeth* en la Staatsoper de Viena y *La clemenza di Tito* y *La traviata* en Los Ángeles. Ha sido nombrado Commendatore de la Orden al Mérito de la República Italiana por el presidente Sergio Mattarella y ha recibido la Legión de Honor del presidente Jacques Chirac. En el Teatro Real, ha dirigido *I vespri siciliani* (2014), *Luisa Miller* (2016) y *Macbeth* (2017).

### MICHAEL FABIANO | CARLOS VII

Nacido en Montclair, Nueva Jersey, este tenor lírico de ascendencia italiana asistió a la Universidad de Michigan, donde estudió con George Shirley. Es el primer cantante en ganar en el mismo año los premios Beverly Sills y Richard Tucker (2014). Ha cantado en la San Francisco Opera, la Grand Opera de Houston, la Lyric Opera de Chicago, la Royal Opera House de Londres, la Opéra National de París, el Teatro alla Scala de Milán, la Semperoper de Dresde y los festivales de Glyndebourne y Aix-en-Provence, y ha participado en conciertos con la Cleveland Orchestra, la San Francisco Symphony, Los Ángeles Philharmonic, la Philadelphia Orchestra y la Wiener Symphoniker. Recientemente ha cantado Rodolfo de *La bohème* y Fausto de *Mefistofele* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, Edgardo de *Lucia di Lammermoor* y el rol titular de *Werther* en la Opera House de Sidney, y ha debutado en la Staatsoper Unter den Linden de Berlín con el Duque de Mantua de *Rigoletto*. En el Teatro Real, ha cantado *Cyrano de Bergerac* (2012) e *I due Foscari* (2016).

### PLÁCIDO DOMINGO | GIACOMO

Con sesenta años de carrera artística y más de 4.000 funciones en su haber, este tenor madrileño ocupa un puesto único en la historia de la ópera. Ganador de doce premios Grammy y dos premios Emmy, ha ejercido como director de orquesta en más de 500 óperas y conciertos junto a agrupaciones como la Chicago Symphony, la London Symphony, la Wiener Philharmoniker y la Berliner Philharmoniker, y ha dirigido instituciones como la Ópera Nacional de Washington o la Ópera de Los Ángeles.

Fundador en 1993 del Concurso Internacional de canto Operalia, ha frecuentado durante la última década roles de barítono de óperas como *Simon Boccanegra*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Nabucco*, *Il trovatore*, *Macbeth*, *Ernani* y *Don Carlo*. En el Teatro Real ha cantado *Divinas palabras* (1997), *Samson et Dalila*, *Margarita la tornera* (1999), *Parsifal* (2001), *Die Walkure* (2003), *La dama de picas* (2004), *Luisa Fernanda* (2006), *Tamerlano* (2008), *Simon Boccanegra* (2010), *Iphigenie en Tauride* (2011), *Cyrano de Bergerac* (2012), *I due Foscari* (2016), *Macbeth* (2017) y *Thais* (2018) y ha dirigido *Madama Butterfly* (2007).

### CARMEN GIANNATTASIO | GIOVANNA

Esta soprano italiana se graduó en literatura y lengua rusas, y, como cantante, en el Conservatorio Cimarosa de Avellino. En 1999 fue admitida en el programa de perfeccionamiento del Teatro alla Scala de Milán. Ganadora del primer premio de la edición de 2002 de Operalia en París, ha cantado Liù de *Turandot* en el Teatro Regio de Turín junto a Pinchas Steinberg, Nedda de *I pagliacci* en la Royal Opera House de Londres con Antonio Pappano, Amelia de *Simon Boccanegra* en el Teatro alla Scala de Milán y el Teatro Bolshói de Moscú con Myung-whun Chung y Alice de *Falstaff* en la Staatsoper de Viena y en Milán con Zubin Mehta. Recientemente ha cantado Leonora de *Il trovatore* en Viena, Margherita de *Mefistofele* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, el rol titular de *Tosca* en la Deutsche Oper de Berlín y la San Francisco Opera, Elisabetta de *Maria Stuarda* en el Théâtre des Champs-Élysées de París, Amelia de *Un ballo in maschera* en la Staatsoper de Hamburgo y Múnich, y el rol titular de *Norma* en Múnich y Atenas.

### MOISÉS MARÍN | DELIL

Ganador del primer premio del Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño y premio especial de Zarzuela, este tenor granadino es alumno del bajo-barítono Carlos Chausson y de la soprano Renata Scotto. Actualmente trabaja bajo la tutela de Eric Halfvarson. Ha sido miembro del Opera Studio Ensemble de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma y del Centre de Perfectionnement Placido Domingo en el Palau de Les Arts de Valencia, donde ha interpretado los roles de Danieli de *I vespri siciliani*, Philemon de *Philemon und Baucis*, Rustighello de *Lucrezia Borgia*, Schmidt de *Werther*, Goro de *Madama Butterfly*, Monostatos de *Die Zauberflöte*, así como otros roles de *Peter Grimes*, *La traviata*, *Bastian und Bastienne*, *Il mondo della Luna* y *Tosca*. Recientemente ha debutado en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona como Goro, y ha cantado Pang de *Turandot* en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, así como El increíble y El abad de *Andrea Chenier* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. En el Teatro Real, ha participado en *Il trovatore* (2019).



**FERNANDO RADÓ | TALBOT**

Tras ganar la competición internacional de canto Neue Stimmen 2007 con solo veintiún años de edad, este barítono-bajo argentino fue invitado por Daniel Barenboim para perfeccionarse en su Operastudio. Ganador del BBC Cardiff Singer of the World 2009 en Gales y finalista en el Operalia 2011 en Moscú, ha actuado en teatros como el Teatro alla Scala de Milán, la Opéra National de París, la Staatsoper de Berlín y la Opéra de Montecarlo. Recientemente ha cantado El príncipe de Bouillon de *Adriana Lecouvreur* y Oroveso de *Norma* en el Teatro Colón de Buenos Aires, Colline de *La bohème* en la Royal Opera House de Londres, Roucher de *Andrea Chenier* y Sir Giorgio de *I puritani* y Nourabad de *Les pêcheurs de perles* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En las salas de concierto ha cantado el *Requiem* de Verdi, la *Sinfonía no8* de Mahler, la *Sinfonía no 9* de Beethoven, el *Stabat mater* de Rossini y el *Requiem* de Mozart. En el Teatro Real ha cantado en *Rigoletto* (2015), *I puritani*, *Otello*, *Norma* (2016), *Madama Butterfly*, *Macbeth* y *La bohème* (2017).