

# ADRIANA LECOUVREUR

**v19 d21**  
MAYO 2023

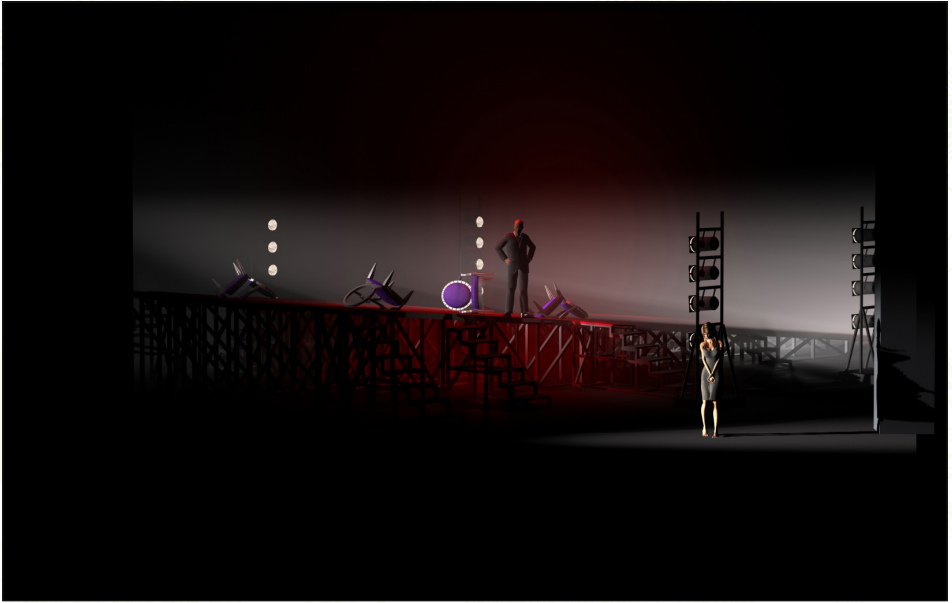
**XXXIV**  
TEMPORADA LÍRICA

**TEATRO CERVANTES**  
DE MÁLAGA

**TEATRO CERVANTES**  
AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

Espectáculo subvencionado por el **INAEM**  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Con la colaboración de  
**FUNDACIÓN UNICAJA**  
**UNICAJA BANCO**  
**FUNDACIÓN SANDO**  
**IDEALISTA**  
**ÓPERA XXI**



# ADRIANA LECOUVREUR

Ópera en cuatro actos con música de **Francesco Cilea** y libreto en italiano de Arturo Colautti, basado en el drama *Adrienne Lecouvreur*, de Eugène Scribe y Ernest Legouvé.  
Estrenada el 6 de noviembre de 1902 en el Teatro Lírico de Milán.

Producción musical y escénica  
TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA  
CORO DE ÓPERA DE MÁLAGA



**málaga**  
la ciudad redonda



Ayuntamiento  
de Málaga

MálagaProcultura

**T | C** TEATRO  
CERVANTES

Temporada Lírica subvencionada por el  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)



Fundación Unicaja



Unicaja Banco



idealista

Ó  
ópera XXI

Maurizio, conde de Sajonia

**ALEJANDRO ROY** tenor

Príncipe de Bouillon

**DAVID LAGARES** bajo

Abate de Chazeuil

**LUIS PACETTI** tenor

Michonnet, director de escena de la Comédie Française

**LUIS CANSINO** barítono

Quinault, miembro de la Comédie

**PAU ARMENGOL** barítono

Poisson, miembro de la Comédie

**NÉSTOR GALVÁN** tenor

Adriana Lecouvreur, actriz de la Comédie

**LIANNA HAROUTOUNIAN** soprano

Princesa de Bouillon

**CLÉMENTINE MARGAINE** mezzosoprano

Mlle. Jouvenot, miembro de la Comédie

**ALBA CHANTAR** soprano

Mlle. Dangeville, miembro de la Comédie

**MAR ESTEVE** mezzosoprano

Asistente de Adriana

**ASUN AYLLÓN**

**ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA**

**CORO DE ÓPERA DE MÁLAGA**

Director de escena **JOAN ANTON RECHI**

Directora del coro **MARÍA DEL MAR MUÑOZ VARO**

Director musical **ÓLIVER DÍAZ**



## Acto primero

Inquietud que precede al inicio de la función. Los actores de la compañía se preparan para salir a escena, requiriendo incesantemente al director, Michonnet. Entra el príncipe de Bouillon, protector de la actriz Duclos, acompañado del abate de Chazeuil. Ambos quedan maravillados ante Adriana, que aparece repasando unos versos de su personaje. Michonnet informa al príncipe de que la Duclos está en su camerino escribiendo una carta, lo que despierta los celos del amante, que comisiona al abate para que descubra su contenido.

Michonnet, enamorado secretamente de Adriana, se decide a proponerle matrimonio animado por una herencia que acaba de recibir. Sus ilusiones se desvanecen pues Adriana le confía que está enamorada de Maurizio, un joven oficial al servicio del conde de Sajonia. Llega este y los enamorados se declaran su amor. Adriana se ofrece a mediar ante el conde para favorecer a su amado, pero Maurizio (que en realidad es el propio conde), le responde con evasivas. La escena reclama a Adriana y ambos se citan a la finalización del espectáculo. Como prenda de amor, Adriana entrega a Maurizio un ramillete de violetas.

Entretanto, el abate ha logrado interceptar la carta de la Duclos en la que cita a Maurizio, esa misma noche, para un asunto de alta política. El lugar del encuentro es la villa que ella y el príncipe usan para sus devaneos amorosos. Despechado, este urde un plan para vengarse; desconocedor de que, en realidad, la Duclos ha escrito la carta en nombre de la princesa de Bouillon, su esposa, enamorada secretamente del conde.

Regresa Maurizio lamentando que la cita, crucial para sus ambiciones políticas, le impida ver a su amada al final de la función. Para avisarla se vale de una carta de atrezo que debe serle entregada en escena. Maurizio parte mientras Michonnet escucha arrobado la interpretación de Adriana, más sentida que nunca, pues en la carta que lee en escena Maurizio le anuncia la cancelación de su cita de esa noche. El espectáculo finaliza con enorme éxito y el príncipe invita a toda la compañía a su villa con la intención dejar en evidencia a la Duclos y al conde, a los que cree amantes. Adriana es reticente pero acepta al conocer que acudirá el conde de Sajonia, pues desea interceder ante él por su joven amado, del que aún ignora su verdadera identidad.

## Acto segundo

En la villa, la princesa de Bouillon espera con impaciencia su encuentro con Maurizio. Cuando este llega, la dama recela de las violetas que lleva prendidas en su solapa, pero el conde sale del paso fingiendo que las trae para ella. La princesa, que está intercediendo en favor de Maurizio en sus pretensiones al trono de Polonia, le advierte que tiene poderosos enemigos en la corte que procuran su arresto. Ante tales noticias, Maurizio le anuncia su decisión de abandonar París. La princesa, contrariada, intuye un desamor que Maurizio no niega, aunque rechaza dar el nombre de la mujer que ocupa ahora su corazón. La llegada del príncipe con el abate obliga a la infiel esposa a ocultarse en una habitación. Convencidos de que la dama que han visto desaparecer furtivamente es la Duclos, los recién llegados ironizan con la situación, pero ante la respuesta desafiante de Maurizio, el príncipe le dice que no se preocupe y que le cede a su amante, pues está cansado de ella. Entra Adriana y se queda sorprendida al ver a Maurizio; sorpresa aún mayor cuando se entera de que es el conde de Sajonia. A solas un instante se declaran su amor, pero son interrumpidos por Michonnet, quien entra en la habitación en la que se ha escondido la princesa creyendo que allí se encuentra la Duclos, como le ha dicho el abate. Esto despierta los recelos de Adriana, pero Maurizio la convence de que no es ella y que ha acudido a la villa por motivos políticos. Adriana le cree, y Maurizio, antes de partir, le hace prometer que impedirá que se descubra la identidad de la persona con la que estaba. Al volver Michonnet niega también que la mujer escondida sea la Duclos, aunque no ha podido reconocerla en la oscuridad. Adriana apaga todas las luces y se ofrece a salvar a la dama misteriosa en nombre de Maurizio.

Desconocedoras de sus respectivas identidades, sí se reconocen rivales en el amor de Maurizio y se lanzan reproches mutuos. Adriana, decidida a conocer quién es su rival, llama a voces a los criados para que iluminen la sala, pero la princesa ya ha logrado escapar. Finalmente acude Michonnet, que entrega a Adriana un brazaletes que la princesa ha perdido en su huida.

### **Acto tercero**

Gran salón en casa del príncipe, en el que se prepara una velada en la que estará presente Adriana. Apenas llega la actriz, la princesa cree reconocer por su voz a la mujer que la ayudó a salir del pabellón. Para tratar de confirmar sus sospechas narra a los presentes una mentira: que Maurizio ha sido herido en un duelo. El desmayo de Adriana ante la noticia y su posterior alegría al ver entrar a su amado sano y salvo la delatan. Maurizio, ignorante de que ha sido Adriana quien ha pagado su libertad empeñando sus joyas, se dirige hacia la princesa para agradecerle que lo haya sacado de prisión, saludando después a Adriana con tibieza.

El príncipe interroga a Maurizio sobre una de sus hazañas militares, que este evoca con orgullo para regocijo de todos. Adriana ha empezado a comprender que quizá la princesa sea la dama misteriosa a la que ayudó a escapar. Las dos mujeres se intercambian comentarios mordaces: la princesa asegura que la amante de Maurizio es una mujer de teatro, mientras que la actriz afirma que pertenece a la nobleza, mostrando a todos el brazaletes. Con irónica intención, la princesa pide a Adriana que recite el monólogo de la *Ariadna abandonada*. Pero el príncipe, que ha reconocido la joya de su esposa, pide que sea el monólogo de la *Fedra* de Racine, en el que la protagonista se reprocha el haber sido infiel a su esposo. Adriana dirige los últimos versos de su declamación directamente a la princesa, quien jura vengarse por el agravio al tiempo que los invitados prorrumpen en entusiastas aplausos hacia la actriz, que pide permiso para retirarse de la velada. Maurizio hace amago de acompañarla pero la princesa lo retiene.

### **Acto cuarto**

Profundamente abatida por el desengaño amoroso, Adriana permanece recluida en su casa. Michonnet acude a visitarla y, mientras la espera, entrega a la asistente una nota dirigida a Maurizio, sabedor de que este es el único que puede relegar su melancolía. Cuando entra Adriana, Michonnet trata de consolarla en vano. La llegada de los actores de la compañía, que la colman de regalos, hace que Adriana recobre el buen humor. Michonnet le entrega otro presente, el collar que Adriana había empeñado para liberar a Maurizio de la prisión, el cual ha rescatado a cambio de su herencia. Adriana, recuperada, se decide a volver a los escenarios.

La asistente entra con otro presente para Adriana, en apariencia enviado por Maurizio. Cuando lo abre solo encuentra el ramito de violetas, ya marchitas, que le diera a su amado en el teatro, lo que la actriz interpreta como señal del fin de su relación. Abatida, aspira su aroma, abandonándose por un momento a los dulces recuerdos. Michonnet, convencido de que el cofre no ha sido enviado por Maurizio, trata de animar a Adriana, anunciándole que le ha escrito y que está persuadido de que vendrá a su encuentro.

Llega Maurizio al fin y pide a Adriana que lo perdone. Esta desconfía pero, cuando él le pide matrimonio, lo cree, renovando ambos sus promesas de amor. Maurizio se da cuenta de que ella está temblando. Adriana le dice que piensa que es por culpa del aroma de las flores que él le envió. Maurizio le dice que no ha sido él y comprende que han sido enviadas por la princesa, impregnadas de veneno. Adriana delira convencida de que está sobre el escenario. Muere recitando y creyendo ser Melpómene, la musa de la tragedia, ante la desesperación de su amado y de su fiel y leal amigo Michonnet.

## **ADRIANA LECOUVREUR, DE FRANCESCO CILEA. 'VERISMO DE INTERIOR'**

La máxima verdiana de “inventare il vero” (inventar la verdad) fue algo a lo que los compositores herederos de Verdi dieron una vuelta de tuerca por medio de la realización dramático-musical de un concepto de origen literario: el del verismo. De inventar una ficción como si fuera real, se pasó a encarnar en la verdad misma la obra de arte. La representación fidedigna de la realidad, que en la literatura de Giovanni Verga, Luigi Capuana o Federico de Roberto, supuso un encuentro con los entornos rurales, las descripciones exhaustivas y un giro de la mirada hacia las historias de los más desfavorecidos (aquellos olvidados por el drama burgués), tuvo su réplica en el nacimiento de la *Giovane Scuola* italiana, una etiqueta con la que la prensa englobó a aquella generación de compositores de música escénica que se abrió paso tras la todopoderosa impronta de Verdi: Mascagni, Leoncavallo, Catalani, Cilea, Puccini o Franchetti.

Se han escrito muchas páginas desenredando los hilos que conectan esta amalgama de compositores con el concepto de verismo y al acercar el foco, autor a autor, ópera a ópera, la criba deja fuera a muchas si nos ceñimos a su acepción literaria. Ni la ambientación rural, ni la recreación de las formas del habla o la contemporaneidad del argumento son comunes a todas. Sin embargo, hay un nexo que las une y es la intención de “aprehender un trozo natural de la vida”, como reza el prólogo de *Pagliacci*. Esa máxima trasciende de ambientaciones o escenarios concretos y se basa en la recreación en la ópera del complejo mundo relacional y psicológico que caracteriza al ser humano. “El artista es un hombre y, es para él, como tal, para quien debe escribir. Por ello se inspira en la realidad”, continúa el prólogo de Leoncavallo. Ese contacto con lo verdadero da una mano a la dramaturgia de Verdi y otra al entorno cultural del fin de siglo italiano y abraza bajo la misma sábana de humanidad y realidad al crisol de óperas de la época.

Francesco Cilea (Palmi, Reggio Calabria, 1866 - Varazze, 1950) fue uno de los integrantes más esquivos de la *Giovane Scuola*. Compañero de estudios de Giordano, en Nápoles, sus ideales musicales se salieron pronto del cauce melodramático volviendo la mirada hacia compositores del pasado como Bach o Scarlatti. Su perfeccionismo, unido a las dificultades que le acarrearba la parte práctica del mundo de la ópera (el trato con regidores, editores...) y a la necesidad de dinero desde muy temprana edad (quedó huérfano, al cargo de tres hermanos a los dieciocho años) le llevaron a dedicar buena parte de su vida profesional a la enseñanza, haciendo en esta dirección una sólida carrera como profesor de composición y piano, así como director de los conservatorios de Nápoles y Palermo. Entre 1900 y 1902 compuso *Adriana Lecouvreur*, era su cuarta ópera y sería su penúltima, y fue encargada por Edoardo Sonzogno, hábil editor, competidor de Ricordi, para quien ya había compuesto *L'Arlesiana* en 1897. Arturo Colautti se encargó de la transformación a libreto operístico de la obra teatral homónima escrita por Eugène Scribe y Ernest Legouvé, un argumento que se salía del presente, retrayéndose al drama burgués de mediados del siglo y que llevaba a escena una adaptación de la historia real de Adrienne Lecouvreur, célebre actriz francesa

que mantuvo una relación sentimental con Maurizio de Sajonia y que falleció en extrañas circunstancias que se atribuyen a un posible envenenamiento.

Organizada en cuatro actos, la trama se sitúa en el año 1730 y arranca, en el primer acto, envuelta entre las bambalinas de la Comedie Française de París. Su entrada *in media res*, tan solo mediada por una breve introducción orquestal, nos sumerge en una escena cotidiana en los camerinos, las conversaciones fluyen entre las prisas por prepararse para la escena. “Un trozo natural de la vida” al que asistimos sin impostación ninguna por parte de los intérpretes. El grupo que integran estos compañeros de Adriana recuerda al cuarteto de artistas de *La bohème*, de Puccini (1896), y su expresión y función dramático-musical será similar en ambas óperas: son la cara desenfadada de la ópera y de la profesión de artistas, reflejo moderno de la *Commedia dell'Arte*. Entre ellos, Michonnet, el veterano director de escena va adquiriendo un rango de personaje principal según avanza el acto y descubrimos que ama secretamente a Adriana.

Los primeros minutos de ópera traen a escena dos temas melódicos que destacan: primero, el tema de Duclos, actriz rival de Adriana y amante del Príncipe de Bouillon que acude a encontrarse con ella. Duclos no tiene papel actoral pero sí una melodía en la orquesta que la identifica; es un tema curvilíneo, pizpireto y melódicamente pegadizo, dominado por los violines. Mucho más evanescente es la entrada de Adriana (soprano), presentada primero por la orquesta en arpegios que ondulan en la cuerda como una bruma, con el arpa y el viento-madera coloreando la atmósfera. Allí aparece ella, no cantando, sino recitando, ensayando su monólogo, absorta en él. Todos la contemplan maravillados, y llega entonces su aria ‘Io son l'umile ancella’, uno de los momentos cumbre de esta ópera, y exquisito “bombón” del repertorio de concierto de soprano, que, además, despliega el que será el tema identitario de la protagonista, de largo alcance y trascendencia, en contraste con el de Duclos. Pero aún falta una tercera mujer, también identificada temáticamente y con un rol de antagonista: es la princesa de Bouillon (mezzosoprano), amante de Maurizio, conde de Sajonia que, a su vez, tiene una relación con Adriana (sí, un despliegue de triángulos amorosos digno de telenovela). La princesa ama al conde y en su lamento de amor con el que abre el segundo acto (‘Acerba voluttà’) desplegará un tema mucho más concentrado y oscuro, que acabará identificándose con su amenazante presencia. Esta identificación de los personajes por medio de las melodías responde, por un lado, a la propia tradición italiana, y por otro, a la recepción de las óperas de Wagner en Italia, compositor al que la *Giovane Scuola* escuchó con mucho interés.

La trama se va desarrollando, oscilando entre los espacios públicos, como el teatro (acto I) o la sala de baile de los príncipes (acto III), con otros privados, como el salón de la princesa de Bouillon (acto II) o la habitación de Adriana (acto IV) y, musicalmente, también se percibe ese cambio de ambientes en las distintas intensidades y colores de la sonoridad, especialmente evocadores cuando se trata de reflejar la intimidad de la conversación a dos. El manejo que Cilea hace de los diálogos es sobresaliente, por el interés del acompañamiento

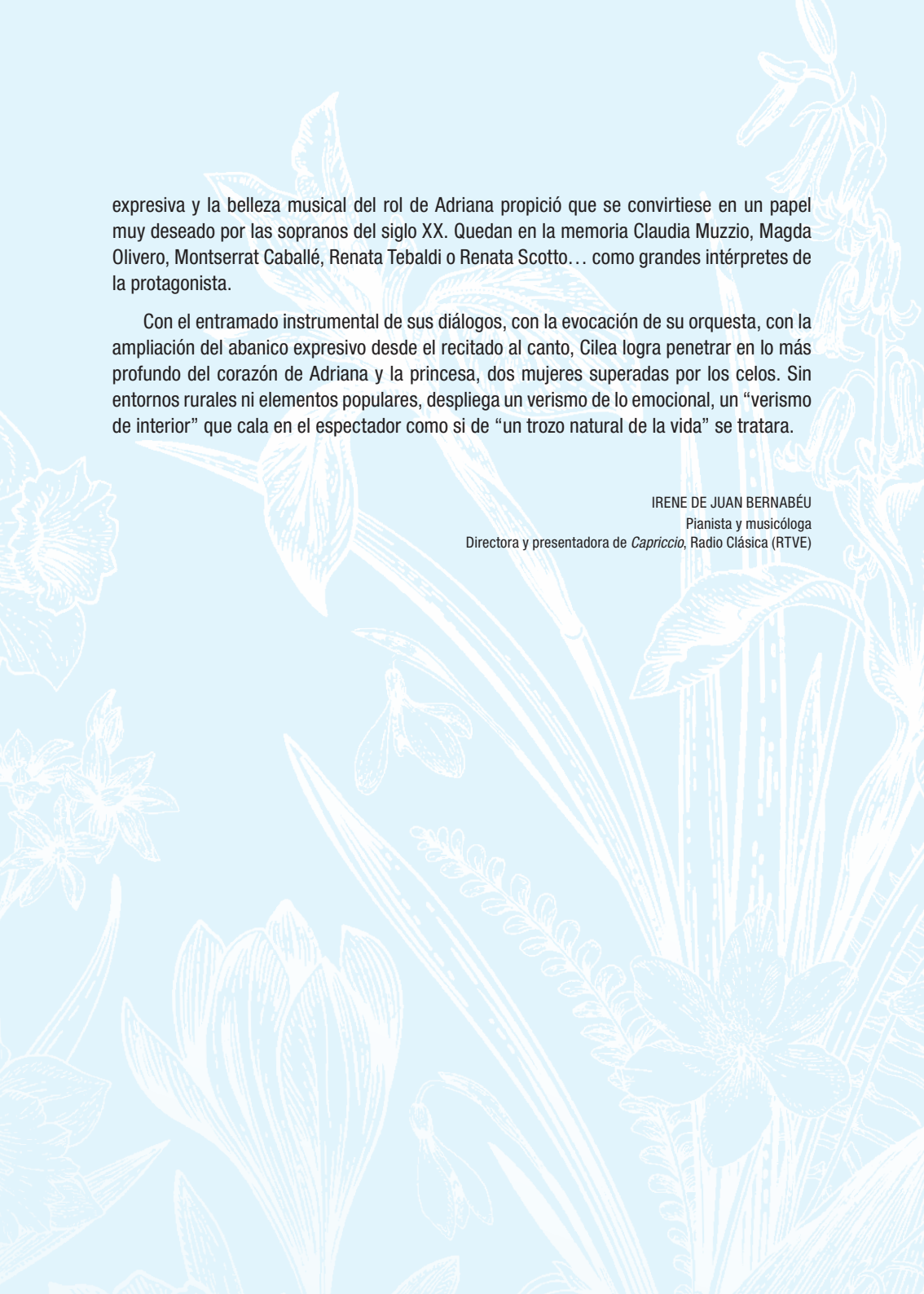


orquestal que, sin interferir, sugiere con sutileza matices psicológicos, grados de intimidad y atmósferas emocionales, y por la fluidez con la que logra hilar un permanente recitativo, que en estas óperas del fin de siglo italiano se convierte en la base, mediando siempre el objetivo de la verosimilitud dramática. Ese hilo que conecta recitativos y *cantabiles*, y que se conoce como transcomposición, es combinado por Cilea con algunos momentos clave en los que el aria se encumbra en formas estróficas y con un tono elegíaco que conecta con la impronta napolitana. Esa combinación entre la vivencia inmediata de las situaciones, de los diálogos, de los apasionados dúos de amor, desamor o rivalidad, y la altura trágica de los momentos a solo, en los que parece que, como antiguamente, la acción se paraliza para dar espacio expresivo a las emociones del personaje, traza un vínculo con modelos distintos a los frecuentes dentro del entorno verista; una mirada a otras fuentes alternativas que también se percibe en la presencia de músicas de una mayor delicadeza, evanescentes en muchos casos, de orquestación transparente, que hacen de esta ópera un espécimen de cristal, por su delicadeza y su finura.

Como en las óperas de Puccini, el asunto en esta “se cuece entre mujeres”, con una rivalidad muy bien generada a lo largo del libreto, in crescendo en intensidad de las sospechas, en concentración de los afectos, logrando tensar al máximo la relación entre Adriana y la princesa (al límite y sin vuelta atrás en el finale del III acto) pero sin llegar a hacer el enfrentamiento explícito. Las dos mujeres se desafían desde su primer diálogo a oscuras, en el segundo acto, sin saber la una la identidad de la otra, hasta culminar la tensión en el recitado de Adriana al finalizar el tercer acto, cuando acabe transformando en canto visceral el monólogo de Fedra que recita en público enfilando sus palabras, primero hacia Maurizio y, finalmente, hacia la princesa: “Las impuras criaturas que disfrutaban traicionando y cuyas sienes de hielo nunca se ruborizan”, concluirán mirándola fijamente a los ojos. Aquella frase será su sentencia de muerte.

Los personajes masculinos no alcanzan en altura ni compromiso el nivel de intensidad emocional de ellas. El príncipe (bajo), papel secundario con muchas intervenciones, es pura inconsistencia emocional, ni ama ni deja amar. Michonnet (barítono) da por perdido su lance con Adriana y es la mano amiga que la reconforta; y Maurizio (tenor), enredado en los pasados vínculos que le unían a la princesa, llega tarde a su compromiso real con Adriana, para entonces la muerte ya no tiene marcha atrás. Pocas veces en la ópera, la soprano muere con el futuro feliz tan cerca de las manos.

*Adriana Lecouvreur* fue un gran éxito en su estreno el 6 de noviembre de 1902 en el Teatro Lirico Internazionale de Milán. Su elenco, protagonizado por Angelica Pandolfini, Enrico Caruso y Giuseppe de Luca sirvió para darle la fama y la notoriedad que merecía. En su trabajo de la vocalidad, Cilea sacó un gran partido de las voces, exigiendo de los roles de soprano y tenor, un canto ancho y potente y un control de respiración y *legato* que permitiera abarcar las largas frases que caracterizan buena parte de estos roles. La riqueza



expresiva y la belleza musical del rol de Adriana propició que se convirtiese en un papel muy deseado por las sopranos del siglo XX. Quedan en la memoria Claudia Muzzio, Magda Olivero, Montserrat Caballé, Renata Tebaldi o Renata Scottò... como grandes intérpretes de la protagonista.

Con el entramado instrumental de sus diálogos, con la evocación de su orquesta, con la ampliación del abanico expresivo desde el recitado al canto, Cilea logra penetrar en lo más profundo del corazón de Adriana y la princesa, dos mujeres superadas por los celos. Sin entornos rurales ni elementos populares, despliega un verismo de lo emocional, un “verismo de interior” que cala en el espectador como si de “un trozo natural de la vida” se tratara.

IRENE DE JUAN BERNABÉU

Pianista y musicóloga

Directora y presentadora de *Capriccio*, Radio Clásica (RTVE)

## ADRIANA LECOUVREUR

Siempre he sentido fascinación por las óperas, obras de teatro y películas que hablan del mundo del escenario. He pasado gran parte de mi vida en un teatro y todo lo que rodea ese universo me resulta querido y cercano. Desde películas como *Eva al desnudo* o *Todo sobre mi madre* a óperas como *Ariadne auf Naxos*, la farándula ha servido como fuente de inspiración para explicarnos la vida a través de los actores y actrices. Y *Adriana Lecouvreur* es un claro ejemplo de ello. Inspirada en la vida de la legendaria actriz amiga de Voltaire, *Adriana* nos muestra una historia de amor y celos entre la actriz y algunos personajes de la nobleza. Pero al mismo tiempo también nos muestra lo que pasa entre cajas: el director Michonnet, enamorado de la diva, las jóvenes actrices que la tienen como referente, la fascinación de los espectadores por esos personajes que ven en el escenario y la dificultad que tienen de verlos tal cual son en la vida real... mil y un aspectos tras el telón que nosotros intentamos desvelar en esta producción inspirada en todas esas mujeres que han hecho de actrices. Desde Bette Davis a Gena Rowland, desde Marisa Paredes a Romy Schneider (parafraseando la dedicatoria de Almodóvar al final de *Todo sobre mi madre*). Una producción que es como una carta de agradecimiento por las muchas emociones que nos han hecho vivir.

JOAN ANTON RECHI  
Director de escena

## Fichas artística y técnica

Figurinista Gabriela Salaverri

Iluminación Alberto Rodríguez

Escenografía Gabriel Insignares

Maestra repetidora y celesta Silvia Mkrtchian

Maestra repetidora Coro de Ópera Margarita Kozlovska

Regiduría Fermín Sallabera

Ayudante de regiduría Juan Jesús Moreno

Responsable de maquillaje Katy Navarro

Ayudantes de maquillaje Cristina G. Calvo, María García y Noemí Ruiz

Responsable de peluquería José Carlos Montesinos

Ayudantes de peluquería María Antonia Montesinos, Mayca Campoy y Nuria Jiménez

Sobretítulos Carlos Javier García de Castro

Jefa de producción Ana Añoto

Coordinador artístico de la Temporada Lírica Javier Hernández

Jefe técnico Rafael Godoy

Técnico de maquinaria Esteban Guerrero

Oficiales de maquinaria José Aranda, Jesús Gómez, Miguel Ángel Pérez y José Pino

Ayudantes de maquinaria Salvador Jimena, Manuel López, Antonio Muñoz, Daniel Palma,

Roberto Pérez y Juan Carlos Romero

Técnicos de iluminación Salvador Bueno y Francisco Martín

Oficiales de iluminación Javier Arjona y Rafael Castilla

Ayudantes de iluminación María Expósito, Javier Moreno, Laura Rodríguez y Rubén Zambrana

Sonido Guy Boulanger, Jordi Cabrera, Juan Antonio García, Javier Oliva y Dolores Ortiz

Responsable de sastrería Inmaculada Pardo

Ayudantes de sastrería Juana Díaz, Sofía Pardo y Dolores Rodríguez

Utería Carmen García y Juan Francisco Ruiz

**málaga**  
la ciudad redonda



Ayuntamiento  
de Málaga

MálagaProcultura



TEATRO  
CERVANTES

Temporada Lírica subvencionada por el  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)



Fundación Unicaja



Unicaja Banco



Fundación  
sando

idealista

