

Fernando Torner

Apuntes de Ópera II

Sociedad Latina de Comunicación Social

Cuadernos de Bellas Artes - 66

Sociedad Latina de Comunicación Social

Cuadernos de Bellas Artes – Comité Editorial

Ciro Hernández
Samuel Toledano

Tatiana Hidalgo
Milena Trenta

Presidencia honorífica

José Manuel de Pablos Coello

Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia

Dolores Schoch, artista visual

Secretaría

José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Cuenca (Ecuador)

María Arjonilla Álvarez
Universidad de Sevilla (España)

Antonio Bautista Durán
Universidad de Sevilla (España)

Atilio Doreste
Universidad de La Laguna (España)

Sebastián García Garrido
Universidad de Málaga (España)

Carmen González Román
Universidad de Málaga (España)

Ricard Huerta
Universidad de Valencia (España)

Natalia Juan García
Universidad de Zaragoza (España)

David Martín López
Universidad de Granada, UGR -
Universidade Nova de Lisboa, UNL
(Portugal)

Maria Portmann
Universidad de Friburgo (Suiza)

Aida María de Vicente Domínguez
Universidad de Málaga (España)

La Sociedad Latina surge el 14 de mayo de 2009 como un proyecto impulsado por nuestro presidente honorífico, José Manuel de Pablos, estableciendo como objetivo fundacional el fomento, la promoción y la extensión del conocimiento científico de la comunicación social.

Fernando Torner

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

Apuntes de Ópera II

Sociedad Latina de Comunicación Social

Cuadernos de Bellas Artes – 66

66- *Apuntes de ópera II*

Fernando Torner | fernandotorner@gmail.com

Editores de la colección: Francisco Carlos Bueno Camejo y José Salvador Blasco Magraner

Director de la colección: Fernando Torner Feltrer

Diseño: Xavier Gomes

Ilustración de portada: Aleardo Villa

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal

- La Laguna (Tenerife), 2021 – Creative Commons

www.cuadernosartesanos.org/CBA.html

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA:

www.cuadernosartesanos.org/protocolo_CBA.html

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Precio social: 9,50€ | Precio en librería: 12,35€

ISBN: 978-84-17314-38-5

D. L.: 599-2021

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.



* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

Resumen

El presente libro es una continuación del publicado en esta misma editorial Apuntes de ópera. En él, al igual que en el anterior, intento explicar la historia de la ópera, desde las primeras óperas hasta el siglo XX, a través de sus obras y de una manera divulgativa y amena. Desde las primeras óperas en el siglo XVI, pasando por el Barroco londinense de Haëndel, el clasicismo vienés de Mozart, los dos gigantes del siglo XIX, Verdi y Wagner, los diferentes nacionalismos europeos, para acabar con el verismo italiano y Puccini. Analizamos las óperas más importantes de cada periodo junto a la vida de sus autores en el momento de escribirlas.

Pero además, no sólo he pretendido explicar la historia de la ópera, sino que a través de las historias que sus argumentos cuentan, explicar la vida misma. Las emociones y cualidades humanas que están plasmadas en sus personajes y que son protagonistas de sus historias. Emociones y sentimientos que todos hemos experimentado a lo largo de nuestras vidas, como el amor, la alegría y la tristeza, el miedo y el enfado, la atracción y los celos, la felicidad o la melancolía, la venganza y la traición. Todo ello, que es consustancial a la especie humana, aparece en las óperas que aquí recogemos, y de alguna manera, nos ayuda a entender mejor la vida.

Palabras clave: Ópera, vida, historia, Verdi, Wagner, verismo, Puccini

Abstract

This book is a continuation of the one published in this same publisher Notes of opera. In it, as in the previous one, I try to explain the history of opera, from the first operas to the 20th century, through his works and in an informative and entertaining way. From the first operas in the 16th century, passing through the London Baroque of Handel, the Viennese classicism of Mozart, the two giants of the 19th century, Verdi and Wagner, the different European nationalisms, to put an end to Italian verism and Puccini. We analyze the most important operas of each period together with the lives of their authors at the time of writing.

But in addition, I have not only tried to explain the history of the opera, but through the stories that its arguments tell, explain life itself. The emotions and human qualities that are embodied in their characters and that are protagonists of their stories. Emotions and feelings that we have all experienced throughout our lives, such as love, joy and sadness, fear and anger, attraction and jealousy, happiness or melancholy, revenge and betrayal. All this, which is consubstantial to the human species, appears in the operas that we collect here, and somehow, it helps us to better understand life.

Keywords: Opera, life, history, Verdi, Wagner, verism, Puccini

FORMA DE CITAR ESTE LIBRO

TORNER, Fernando (2019): *Apuntes de ópera II*. Cuadernos de Bellas Artes. La Laguna (Tenerife): Latina.

Índice

Dido y Eneas [17]

Agripina [25]

Serse [31]

Orfeo ed Euridice [37]

Le Nozze di Fígaro [41]

Fidelio [65]

L'Italiana in Algeri [71]

Guillermo Tell [79]

I Puritani [85]

Don Pasquale [91]

Tannhäuser [109]

Ernani [121]

Macbeth [131]

La Forza del Destino [139]

Don Carlo [151]

Romeo y Julieta [163]

Manon [169]

Adriana Lecouvreur [173]

Manon Lescaut [177]

La Fanciulla del West [187]

Elektra [191]

Wozzeck [197]

Porgy and Bess [201]

Referencias [211]

Podcast [212]

Prólogo

QUE UN LIBRO TRATE ACERCA de la Historia de la Ópera no es nuevo. Posiblemente si buceamos en la diversa bibliografía del género encontraremos multitud de libros que diseccionan la ópera desde sus inicios hasta nuestros días, cada uno especializado en algún periodo en concreto, o en la vida de determinado compositor e incluso, en retratar bibliográficamente la vida de alguno de sus cantantes más destacados. Sin embargo, no es tan frecuente analizar, cómo hace el autor en este libro, la Historia de este género a través de sus obras y de una manera tan didáctica y divulgativa como sucede en estas páginas. En el presente libro, con la excusa de explicarnos una ópera concreta, el autor narra historias sobre personas, de emociones, de sentimientos, de pasiones, de muerte, de vida. Explica cómo entiende la vida, y lo hace a través de las óperas, sus personajes y la vida de sus autores. Y lo hace desde su nacimiento y su gestación hasta los años dorados de la ópera y el inicio del siglo XX.

Este libro, el cual es una continuación del publicado en esta misma editorial, *Apuntes de ópera*, como bien explica su autor, está inspirado en otros muchos libros antes que llevan ya muchísimos años haciendo de una manera maravillosa. Divulgadores, académicos y estudiosos fantásticos como William Berger, Roger Alier, Marcel Gor-

gori, Ramón Gener... y tantos otros, gracias a los cuales el gran público se ha acercado a este mundo de la ópera. Autores, que con sus programas de radio, de tele, podcasts, etc., de una manera amena, divertida y didáctica nos han explicado argumentos a veces farragosos, y nos han hecho entender porqué el compositor escribía de determinada manera o por qué escogía ese argumento. Por todo ello, el libro está escrito de la manera más amena posible, con un lenguaje coloquial, considerando que la mejor manera para poder explicar densos argumentos es simplificar la explicación y hacerlo a través del lenguaje que utilizamos en nuestro día a día. Evitando abrumar con fechas, ya que para eso ya están los numerosos libros y estudios publicados acerca de la ópera y sus autores.

Por tanto, siguiendo las intenciones del autor de entender la vida a través de la ópera, dediquémonos a contemplar la ópera desde la ventana para poder reflexionar sobre ella. Y reflexionemos con una pregunta de fondo, ¿que nos cautiva de la ópera? Y esta pregunta no sólo me la hago yo, sino que también la hace también Herbert Lindenberger en su monografía *Situating opera*. Él nos dice que cómo es posible, que nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI, con nuestro ritmo de vida trepidante, con nuestras prisas, consigamos sentarnos en la butaca por tres, cuatro y hasta cinco horas, con el único objetivo de escuchar. De escuchar, sigue diciendo Lindenberger, escuchar argumentos realmente melodramáticos, banales e incluso tontos. Cómo puede ser que ese material literario tan pobre, pueda llegar a convertirse en algo tan sublime. Es un poco generalista hablar en estos términos. Hay óperas muy bien acabadas a nivel de libreto, pero sí es cierto que parece magia la manera en que ese material literario puede llegar a convertirse en algo tan sublime como dice Lindenberger. La respuesta, como bien dice Lindenberger, son razones musicales, culturales, y sociológicas. En mi opinión, en cualquier ópera siempre podemos encontrar cinco razones para amar la ópera. Primero, la ópera nos da consuelo. Segundo, es un espectáculo que nos entretiene. Tercero, en ella encontramos la emoción y las pasiones. Cuarta, la ópera nos interesa, como lo hace el cine y la literatura, por su discurso narrativo. Y quinto, a través de ella podemos pensar el mundo y la cultura.

La ópera nos consuela, la ópera nos entretiene, pero quizás en las sensibilidades de las mujeres y hombres del siglo XXI, más aún que la capacidad de la ópera para entretenernos, ponemos en valor su capacidad para emocionarnos. Tratamos un asunto que va más allá de la ópera, va a la música en sí misma. Pero es que en la ópera sentimos de manera concreta al otro, a través del argumento, sin la abstracción de la música instrumental. Eso de vivir las pasiones de los otros, ese entrar en la ilusión de vivir de manera virtual, de sentir las emociones en la distancia del subjuntivo, pues es algo que nos emociona. Recordemos a Freud, que en este sentido en *Tótem y tabú*, escribe que sólo en el arte sucede que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción, y que ese juego provoque efectos afectivos como si se tratase de algo real, es decir, proyectamos en el arte nuestra problemática y además aunque es algo ficticio nos emociona como si fuera real. Continúa diciendo Freud, que el arte construye un imperio a medio camino entre la realidad, que frustra los deseos, y el mundo de la imaginación que los consume. Así que no tenemos excusa, menos frustrarnos y más sublimar nuestras frustraciones a través del arte. La ópera, en ese sentido, puede ser un buen camino hacia la proyección de las problemáticas en la vida de los otros, es una manera de asomarnos a la ventana de los conflictos de un otro virtual, con toda la catarsis emocional que implica que haya música de por medio. Quizás por eso nos podemos pasar unas cuantas horas sentados escuchando, viendo cómo los otros resuelven sus problemas.

Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València

Dido y Eneas

NINGÚN COMPOSITOR HA SABIDO PONER MÚSICA a la lengua inglesa mejor que Henry Purcell. Esta frase utilizada en muchas ocasiones proviene por cierto de Benjamin Britten, quien sin duda tiene bastante criterio para hablar sobre el tema ya que es el creador operístico británico más importante de todos los tiempos, y hablaba así precisamente del creador de la ópera en lengua inglesa, Henry Purcell, quien por desgracia murió muy joven. Purcell nos dejó con apenas 37 años, una edad parecida a la de Mozart cuando este murió, y nos dejó un volumen de obra considerable, sobretodo en cuanto a canciones. Además, también podría decirse que fue el creador de la música instrumental en Inglaterra ya que compuso muchas sonatas importando en ellas el estilo italiano. Y a parte de todo esto, fue el creador de la ópera inglesa, siendo la primera de ellas en el sentido estricto de la palabra, Dido y Eneas.

Seguro que todo el mundo ha escuchado más de una vez la frase todos los caminos llevan a Roma, una frase que de alguna manera hace referencia a que toda la civilización actual tiene conexión de una u otra manera con la antigua Roma, una ciudad que según la leyenda fue fundada por Rómulo y Remo, quienes, tras haber sido amamantados por una loba, fundaron la ciudad que dominaría el mundo. Pero la verdad es que el gran Imperio Romano tiene su origen en otra gran civilización, la antigua Troya. Se cuenta que, tras la guerra entre Grecia y Troya, esta última fue incendiada y tan sólo unas naves lograron huir de las llamas conducidas por el príncipe troyano Eneas, quien se dice, contaba con ayuda divina ya que era hijo nada más y nada menos de la diosa Afrodita. En su huida, Enea dirigió las naves hacia la zona septentrional de África buscando unas tierras en donde fundar nuevamente la destruida Troya. En su búsqueda, llegó a la joven ciudad de Cartago, en donde reinaba Dido, quien al ver al joven guerrero se enamoró de inmediato. La historia de ese amor nacido entre Dido y Eneas es la trama que da lugar a la ópera homónima con música del compositor inglés Henry Purcell, sobre un libreto de Nahum Tate quien se basó a su vez en el cuarto libro de la Eneida de Virgilio. La ópera fue estrenada a finales de la década de 1680 en un internado para mujeres en el barrio de Chelsea, en Londres, y es la única obra de Purcell que realmente puede considerarse dentro del género operístico.

Pero entremos en esta ópera barroca. Lo primero que podemos escuchar, cómo no, es a obertura. Una obertura de estilo francés en la que muchos ven semejanzas con la música de Lully. Nada más levantarse el telón vemos una de las salas del palacio de Dido, reina de Cartago, en donde se encuentra ella junto a Belinda, su fiel dama de compañía y su séquito. Belinda, una voz de soprano, le dice a Dido que no se angustie más, ya que todo parece marchar bien en el reino. Sacude las nubes de tu frente, le dice, la fortuna sonrío y tú debes hacer lo mismo, a lo que el coro de inmediato le pide que destierre la tristeza ya que esta es mala para la corte. Por alguna razón, pese a que la buena fortuna supone alegría para todos, Dido está inquieta. Algo le preocupa a su corazón, pero según ella misma, no debe ser revelado. Sin embargo, le dice a Belinda que le acosa un tormento inconfesable, y le dice que la paz y ella se han hecho extrañas compañeras.

Belinda escucha a Dido y la invita a hablar, pues le dice que la aflicción aumenta al ocultarla, pero Dido se niega a confesar sus penas, pero Belinda que la conoce bien lo tiene claro, el huésped de Troya ha invadido tus tiernos pensamientos le dice. Belinda ve en ello una oportunidad y le comenta que es la mayor bendición que les puede ofrecer el destino, ya que, con su unión, podrían afianzar Cartago y revivir Troya. El coro secunda la afirmación de Belinda, y dice que cuando sus monarcas se unen los estados son felices ya que les permite triunfar inmediatamente sobre los enemigos. Por tanto, Dido ha caído enamorada del encanto de Eneas, que debía ser mucho, ya que por una parte heredaba la valentía de su padre Anquises, y por otra añadía la dulzura de su madre Venus, y como dice Dido de él, es dulce en la paz y fiero en las armas. Pero la reina sabe que Eneas tiene el mandato de fundar nuevamente la ciudad de Troya. Dido cree que la marcha de Eneas será inminente, y por ello tanto sufrimiento. Belinda y alguna de las mujeres de su séquito tratan de animar a Dido y le dicen que no tema, que Eneas la ama tanto como ella a él. Además, dicen que siempre es amable, sonriente y cuidadoso, y apostillan que Cupido cubre su senda de flores de los Campos Elíseos. En ese mismo instante aparece el valiente Eneas y Belinda lo anuncia resaltando su porte propio de los dioses. Eneas le pregunta a Dido cuándo responderá a su amor. Dido le recuerda que tiene un mandato divino que obedecer, pero Eneas le responde que no tiene más mandato que el de su corazón. Sonríes Dido, le dice Eneas, y yo desafiaré el cruel mandato del destino. La gente de la corte comenta entre sí que Cupido ha lanzado su flecha al corazón del guerrero y sólo Dido podrá curarlo. Eneas le pide que, sino lo hace por él, al menos lo haga por el Imperio. Belinda entonces entona un canto para animarlo a seguir en su conquista, diciéndole que lo que los labios de Dido callan sus ojos lo confiesan. El coro secunda la propuesta y tras ello llega un alegre baile. Esa danza marcará el final del primer acto, mientras todo hace pensar en el feliz desenlace entre Dido y Eneas.

Cuando comienza el segundo acto, se ve en escena una oscura cueva. Un hechicero que está en el centro invoca a sus hermanas las brujas. Acudan a mi llamada y hagamos que arda Cartago, dicen. Las brujas le preguntan qué quiere de ellas, el daño es nuestro deleite y el mal nuestra habilidad. La reina de Cartago, a la que odiamos, antes de que

caiga el sol se verá privada de poder, de vida y de amor, dice el hechicero. Antes de que caiga el sol, se preguntan las brujas y entonces le preguntan al hechicero cómo hacerlo. El príncipe troyano está obligado por el destino a buscar tierra italiana, les dice. Ahora el príncipe y la reina están juntos de cacería, pero cuando hayan acabado un duende leal tomará la forma del mismísimo Mercurio como si fuera un enviado de Júpiter y, al tiempo que le reproche su permanencia en Cartago, le encargará hacerse a la mar esta noche con toda su flota. Las risas de maldad de las brujas se escuchan. Dos de estas en un dueto afirman que antes de pasar al plan previsto, invocarán una tormenta para arruinar su plan de cacería. Entonces se escucha con la resonancia propia de una cueva, un coro en eco, en el cual las brujas dicen que prepararán los hechizos en ese mismo lugar, al resguardo de las tinieblas, pues son demasiado terribles para hacerlas en plena luz del día. Y mientras invocan sus malévolos poderes invocan la danza de las curias.

Dido, Eneas, Belinda y su séquito pasean tranquilamente por un bosque. Belinda, en su hermosa aria, dice que el bosque es tan bello que Diana, la diosa de la caza, debería visitarlo. El resto de la comitiva, en coro, nos confirma las palabras de Belinda. De repente encuentran un manantial y otra mujer del grupo nos dice que era la fuente donde acudía la diosa Diana normalmente y que es la misma donde Acteón, otro célebre cazador, encontró la muerte. Eneas, entonces, muestra orgulloso su trofeo de caza frente a la mirada del grupo. Contemplad, sobre mi curvada lanza está la cabeza sangrante de un monstruo, dice Eneas. Dido se percata de que la tormenta no tardará en llegar ya que los cielos se han nublado. ¡Escuchad! El rayo desgarró los robles de la montaña, dice Dido advirtiendo la tormenta. Los truenos y relámpagos son cada vez más intensos y las nubes han oscurecido el cielo. Belinda les da prisa para que vuelvan rápidamente a la ciudad.

Comienza el retorno. Se van Dido, Belinda y el séquito, dejando más retrasado a Eneas. Cuando Eneas ya está a punto de partir, el espíritu en forma del Dios Mercurio desciende y habla a Eneas. Detente príncipe y escucha el mandato del gran Júpiter el cual te invoca para que salgas esta misma noche, le dice Mercurio a Eneas. ¿Esta noche? Preguntó Eneas sorprendido. Esta noche deberás abandonar esta tierra

ya que Júpiter está molesto y no va a tolerar que prolongues más tu estancia, no desperdicies estas preciosas horas con las delicias del amor, le dice Mercurio a Eneas, ya que tiene aún la misión de restaurar la arruinada Troya. Y Eneas, que siempre obedece a la voluntad divina, no duda en aceptar su obligación. Las órdenes de Júpiter se cumplirán y esa misma noche elevarán anclas. Entonces el espíritu seguro de haber cumplido con su misión desaparece dejando solo a Eneas. Con qué palabras podré calmar el corazón ofendido de mi reina, se lamenta el guerrero. Apenas había comenzado a ceder al amor y ahora debe partir. ¿Cómo puede ser tan duro el destino? Una noche de gozo y la siguiente de renuncia, canta Eneas tirándole la culpa a los dioses ya que tiene que obedecer sus deseos, aunque prefiera morir. Y así, con el corazón roto de Eneas, termina el segundo acto.

Aunque las fechas son inciertas, se cree que las primeras composiciones de Henry Purcell datan de cuando él tenía apenas nueve años. Parte de sus estudios los hizo con otro gran compositor inglés, John Blow, quien durante diez años fue organista de la abadía de Westminster. Este, al ver el talento de su alumno, se retiró y cedió el puesto para que lo ocupara Henry Purcell con apenas 22 años. Pero, a pesar de la estima que le demostró Blow a Purcell con este gesto, Blow tuvo que ver morir a Purcell. Tan sólo en los últimos cinco años de su existencia, Purcell se interesó por el teatro. En Inglaterra era popular una especie de semi-ópera, un espectáculo donde la base era el teatro hablado, pero donde también había partes de danza, elementos fantásticos y cambios de escenario, pero lo esencial era que los personajes principales no cantaban. O sea, era una mezcla de teatro hablado y de *Masque*, el equivalente de lo que los franceses llamaban el ballet de corte. El hecho es que la ópera al estilo italiano tuvo siempre mucha resistencia por parte del público inglés. Había mucha reticencia ya que se pensaba que si cantaban los personajes haría más difícil comprender el texto, y la importancia del teatro hablado en Inglaterra era importantísima. La única representación documentada de la época es de 1689, y tampoco podemos afirmar que sea una representación fiel a la partitura que conocemos hoy en día porque la partitura original no existe, se ha perdido. La partitura que conservamos es de 1770-80, es decir, unos ochenta años posterior a su composición.

Esta partitura que sirve de referencia es muy posterior por tanto a la vida de Purcell y además la música del prólogo tampoco está, también se ha perdido. En la época de Purcell lo único que se editó fueron las dos arias del personaje de Dido, el *¡Ah! Belinda* del comienzo del primer acto y el lamento del momento de la muerte que es de una belleza arrebatadora, *When I am laid in earth*, es decir, cuando yazca bajo la Tierra.

Como en el modelo francés de ópera, el coro en esta obra tiene mucha importancia. El coro aquí viene a hacer varios papeles. Por un lado, hace el papel del coro trágico griego, el coro que comenta y anticipa la acción, pero por otro también interviene en la acción como por ejemplo en las escenas que tienen baile como el primer cuadro del segundo acto, la escena de las brujas. Aquí el coro representa un papel protagónico como un personaje más. Además, es muy importante que nos fijemos en la coherencia armónica de toda la obra, algo que no era muy usual en aquellos tiempos por no decir insólito. Aquí, en esta ópera, hay una coherencia músico dramática desde el principio hasta el fin. Todo el acto primero, por ejemplo, está centrado en la tonalidad de Do mayor y subsidiariamente en la dominante de Sol. El cuadro de las brujas, el primero del segundo acto, está todo en fa menor y Re mayor. Y ese modo mayor será el tono de Eneas en la segunda escena de ese mismo acto. Y su acto final está construido también en dos tonalidades relativas, Si bemol mayor con la que comienza y Sol Mayor que es con la que acaba. Así pues, vayamos al tercer acto y último de la ópera.

El tercer acto de desarrolla en el puerto donde los marinos preparan las naves para partir según órdenes de Eneas. Un marinero entona un canto para darle prisa a sus compañeros. Cantan a las ninfas para silenciar su tristeza y al tiempo hacer votos de regreso, pero no intentéis volver a visitarlas nunca más dicen finalmente los marineros. Los marineros bailan mientras se acerca el momento de partir. Desde lejos el hechicero y las brujas celebran la escena. Miren cómo ya serpentean las banderas y levantas las anclas, dicen. Su intriga ha dado resultado, la reina ha sido abandonada. Su próximo movimiento será asaltar a Eneas en mitad del océano. Conseguimos el placer en la desgracia de los otros dicen, la reina sangrará esta noche y Cartago arderá en llamas

mañana. El resto de las brujas ríen a carcajadas por la desgracia que han provocado. Mientras tanto en el interior del palacio Dido se atormenta, que los marineros estén preparando las naves en el puerto sólo puede significar una cosa: está a punto de perder para siempre a su amado Eneas. Todos sus consejos han resultado vanos, le recrimina Dido a Belinda. Para que quejarse si la Tierra y el Cielo han acordado su desgracia, se lamenta. En ese momento entra Eneas, y este le hace notar a Dido que la tristeza de su mirada es prueba de que se va en contra de la voluntad de su corazón. Cómo podré convencerte de que me voy por el mandato de los dioses, dice Eneas. Así como en el Nilo llora el mentiroso cocodrilo, así lloran hipócritas y hacen del cielo y de los dioses los autores de sus actos, responde Dido. Eneas le pide que le crea por lo que más quiera. Pero Dido se siente traicionada y le dice que se vaya a su imperio prometido dejando morir a la abandonada Dido. Eneas le dice que se quedará entonces a pesar de las órdenes de Júpiter y aunque los dioses se ofendan. Pero Dido le insiste en que prosiga su camino. Sólo con que en algún momento por la mente de Eneas hubiera pasado la idea de abandonarla, con eso es suficiente, dice Dido. Pero Eneas cada vez más desesperado dice que se quedará a pesar de la voluntad de Júpiter. Cuanto más aplaces tu partida, más harás que mi muerte se acerque, dice Dido. A Eneas no le queda otra que partir ante tanta determinación en Dido. A solas ya, Dido pide a su dama de compañía que le sirva de apoyo ante tan cruel momento. Tu mano me envuelve en las sombras, canta, déjame descansar en tu pecho, ya que me invade la muerte, canta Dido pidiéndole a Belinda que le recuerde cuando yazca en tierra y que olvide su destino, en uno de los lamentos más bellos de la historia de la ópera. Y tras entonar este lamento, una de las más célebres arias de todos los tiempos, Dido muere. En ese momento surge de entre las nubes Cupido, quien desciende sobre ella mientras un coro de ángeles entona un canto. Y este, es el terrible final del amor entre Dido y Eneas.

Henry Purcell, como hemos dicho, murió demasiado joven a los 37 años de edad. Fue enterrado en la famosa abadía de Westminster, justo debajo del órgano que tanto tiempo fue su instrumento de trabajo. El lema de su epitafio: Aquí yace el honorable Henry Purcell, quien dejó esta vida y ha ido a ese único lugar bendito donde su armonía puede ser superada.

Agripina

VER AGRIPINA EN DIRECTO puede ser bastante inusual, hay que reconocerlo. Basta recordar que desde que se estrenó en 1709 no se volvió a representar hasta ¡1943! Además, escuchar a Haëndel también puede ser algo bastante inusual para muchas personas, aunque sea muy injusto porque pese a ser un compositor superlativo, Haëndel pertenece a nuestro inconsciente colectivo solamente por una obra, que por cierto es un oratorio, llamada El Mesías, y, que todo hay que decirlo, es grandiosa. Es muy injusto por varias razones, en primer lugar, porque su producción operística es enorme, y, en segundo lugar, porque la calidad de esta es superlativa. Haëndel no sólo es uno de los genios más grandes de la historia de la música, sino que es un músico de una versatilidad sorprendente. Era un hombre moderno para su tiempo, un gran empresario con una

visión empresarial increíble que se tuvo que reinventar una y otra vez, no sólo estéticamente sino de manera administrativa y empresarial.

El título de esta obra viene muy bien para situar el contexto histórico y estético en el que está compuesta. Agripina pertenece a lo que llamamos estéticamente ópera seria, debido a su carácter y su temática. Sin embargo, a muchos les puede parecer la menos seria de las óperas serias, debido a que es una ópera cuyo tono es muy difícil de ubicar ya que si hablamos de Agripina como personaje histórico no hablamos precisamente de un personaje edificante. Haëndel nace en 1685, año histórico dentro de la historia de la música porque también nace Johan Sebastian Bach. Por tanto, estamos hablando del año en el que nacieron dos de las figuras más importantes no sólo del Barroco, sino de la historia de la música. Son dos genios extraordinarios contemporáneos, pero sin embargo su producción musical no puede ser más diferente. El padre de Haëndel, que era cirujano, tenía muchas esperanzas para su hijo, todas menos que fuera músico. De hecho, se oponía de una manera obsesiva a que fuera músico. Sin embargo, Haëndel tenía un talento y una precocidad musical casi parecida a la de Mozart. Sabemos que Haëndel pudo esconder en el ático de su casa una espineta, un pequeño instrumento de tecla para poder formarse como músico, y su talento le permitió dominar este instrumento a los seis o siete años. Pocos años después, la reticencia de su padre para que fuera músico se diluyó cuando Haëndel pudo colarse en una iglesia local y empezó a tocar el órgano como los ángeles para sorpresa de los que estaban allí presentes. Decían que era tan pequeño que los pies no le llegaban casi a los pedales. Lo que si podemos encontrar en Haëndel y que es común a muchos compositores de ópera, es que empezó como organista en una iglesia. Eso tiene bastante sentido. En primer lugar, porque el órgano es el instrumento que más y mejor puede emular a una orquesta. De alguna forma, el que se forma como organista, aunque está tocando un instrumento que sólo tiene unos pedales y un teclado, se familiariza con la masa orquestal. Y, en segundo lugar, porque un organista de una iglesia básicamente está preparado también para acompañar el canto, el canto de la colectividad, es decir, el canto coral. Sin embargo, en la formación como autor de ópera faltaría algo. Aunque si bien la liturgia pueda tener cierto grado de teatralidad, y hay narrativa y conflicto,

porque en realidad está narrando cierta parte de la vida de Jesús, no hay suficientemente narrativa para poder formar a un compositor de ópera. Haëndel empieza con la ópera en Hamburgo, siendo aún muy joven, prácticamente un post-adolescente. Es muy importante recordar que la ópera en ese momento era un producto total y inequívocamente italiano, que, aunque se podía reproducir en otras culturas siempre partiendo de sus características originales. Nos situamos ya por tanto con Haëndel a principios del siglo XVIII, y recordemos que la ópera había surgido alrededor de 1590, por lo que la ópera un producto que acaba de empezar a expandirse por Europa. Por lo tanto, Haëndel en Alemania aprende a escuchar ópera con principios italianos. Pero no contento con eso, Haëndel decide que tiene que ir a Italia para aprender a hacer ópera, algo que haría muchos años después Mozart. En aquella época se estudiaba yendo, oyendo e imitando, no tenían las posibilidades ni de lejos que tenemos hoy en día. Haëndel ya reconocido y formado se va a Italia tres años, entre 1707 y 1710 aproximadamente, es decir, estamos hablando de un chico de unos veintipocos años que va a Italia a desarrollar el estilo operístico que ha aprendido en Hamburgo. En ese periodo en Italia va a escribir únicamente dos óperas, Rodrigo y Agripina escrita para la temporada 1709/10 para el carnaval de Venecia. El carnaval en Venecia era uno de los eventos más importantes del mundo, el gran momento de libertad y libertinaje donde desde el personaje más bajo de la escala social hasta el cardenal más importante celebraban este momento del año. El evento más importante de ese carnaval era sin duda el estreno de las óperas que se escribían para ello. Y así se sitúa el estreno de Agripina.

Agripina sería uno de los primeros grandes éxitos de Haëndel. La música es increíblemente bella y virtuosa, como en casi todas las obras de Haëndel, pero hay mucho más que esto en esta ópera. Es una historia intemporal y muy ingeniosa, acerca de los poderes políticos, de la inmoralidad del poder, mejor dicho, en la antigua Roma. Es mundana y satírica, repleta de humor negro y cinismo, además de estar su historia completamente de actualidad hoy en día. En parte por ese punto de vista que manifiesta acerca de la naturaleza humana.

La ópera, como hemos dicho con anterioridad, fue estrenada en Venecia, en 1709, cuando Haëndel tenía 24 años. El libreto fue escrito por un hombre llamado Vincenzo Grimani, el cual acerca a Haëndel a la enorme idea que él había tenido para la ópera. Grimani era un diplomático y un cardenal proveniente de una antigua familia veneciana dedicada a los teatros, por lo que este mundo no le era desconocido, y, posiblemente por ello hay mucha sátira y política en este argumento. Un argumento que bien podría servir para nuestros días con gente apuñalándose entre ellos por la espalda, fingiendo amar, y todo a cambio de poder.

La ópera gira en torno al personaje de Agripina, la emperadora de la antigua Roma, y los esfuerzos de esta por hacer emperador a su hijo Nerón. En la época de Haëndel había muchas historias acerca de estos personajes de los primeros años de la Roma Imperial. Había far-sas, parodias, historias, tragedias, todas ellas basadas en ese momento concreto de la historia. Era casi como una especie de saga. Pensamos en una serie de hombres malvados, cada vez que se contaba su historia era contada con un giro diferente, algunas veces de manera más cómica, otras de una manera más siniestra, o seria, pero siempre los mismos personajes en diferentes situaciones.

Hay cinco personajes en el centro de la historia, y a lo largo de la historia se enfrentan entre ellos en diferentes combinaciones. Pensemos en ellos como en una partida de ajedrez. Cada uno tiene la oportunidad de explicar su historia a través de arias virtuosísimas. Se trata de usar la técnica vocal para realizar una declaración dramática. Es como decir, este es quien yo soy y porque deberías apostar por mí para obtener lo que yo quiero. Y esto es muy importante para comprender cómo funciona la obra de Haëndel. Cada artista despliega su vocalidad para su propio provecho.

Pero hablemos de estos cinco principales protagonistas, y empecemos por Agripina. Ella, más que tratar de colocar a Nerón en el trono, necesita hacerlo no sólo por su amor maternal a Nerón sino también por su propia supervivencia. Es implacable, manipuladora, no hay nada que pueda frenarle a la hora de planear su futuro. Agripina está casada con el emperador Claudio. Él ha estado en la guerra, pero en esta ópera no veremos precisamente su lado heroico, más bien su

lado de amante. El espectador se dará cuenta que es una persona fácilmente manipulable, especialmente por alguna mujer atractiva. Ahora vayamos al personaje de Nerón, el hijo de Agripina fruto de un matrimonio anterior. La gente se casaba mucho y de manera muy frecuente en esta época. Es un personaje bastante extraño. Y sí, este es el famoso Nerón que quemó Roma, posiblemente uno de los peores personajes de la antigua Roma, aunque en esta ópera lo veremos en su juventud, al principio de su transformación en el monstruo que ha pasado a la historia. Nerón está persuadiendo a Poppea, pero todo el mundo intenta persuadirla, también el propio Claudio. Ella es la que podríamos denominar la chica sexy en esta historia. Ella es consciente de su belleza, y del poder que tiene sobre los hombres. Y ella se da cuenta de que Agripina también intenta manipularla, pero es suficientemente inteligente para cuidar de sí misma. Y luego tenemos a Otón. Él es un general del ejército y el rival de Nerón para el trono y para conseguir a Poppea, de hecho, él quiere a Poppea más que al poder. Otón es posiblemente y aunque remotamente, el único personaje decente de toda la historia. Es el único con una humanidad y un *gravitas* más que aparente, como por ejemplo demuestra en el maravilloso lamento *Voi che udite*, un aria que parece suspendida en el tiempo. Todo se le ha vuelto en contra y él está herido y triste por ello.

Haëndel escribió esta ópera al principio de su larguísima carrera. La gente suele estar más familiarizada con sus trabajos posteriores como sus óperas como Giulio Cesare o Rodelinda, o incluso los oratorios como el Mesías. Pero las formas estrictas que se convertirían en el formato para sus trabajos posteriores, todas están presentes en Agripina. En la ópera del siglo XVIII, la forma de las óperas estaba basada en lo que llamamos las *arias da capo*. En estas arias tenemos un verso o canción, seguida de un puente o transición, y volvemos al principio, *da capo*, para cantar otra vez la melodía con algunas ornamentaciones. Y es verdad que hay *da capo* arias en esta ópera, pero a veces son realmente pequeñas, otras veces están interrumpidas, porque la forma que utiliza no es realmente rígida. Además, hay también recitativos, los discursos donde la mayor parte de la acción transcurre. Pero en esta ópera, la frontera entre estos recitativos y las arias están mucho más difuminadas de lo que se podría esperar en las óperas de

Haëndel. Nos recuerda lo que podremos oír unas cuantas décadas después de Haëndel, como en las de Mozart, donde a veces cuesta saber si lo que están cantando es un aria o un recitativo.

En esta ópera podemos encontrar toda la belleza y el poder de la música de Haëndel reunido en una fluida estructura, donde las arias mismas parecen detener la acción y dejar al espectador realizar una introspección para revelar nuestras más profundas inquietudes más que en cualquier otra ópera del siglo XVIII, donde la mayoría de veces encontramos a la gente diciendo una mentira, actuando, tratando de seducir falsamente, y otra serie de cosas que son muy bonitas pero que todo lo que nos están diciendo es una auténtica falsedad. Esta obra funciona realmente bien por ser una comedia muy sofisticada. Pero la comedia en sí misma no dura sino hay algo realmente humano en lo que nos representa. Todos los personajes en esta ópera tienen defectos y vulnerabilidades, pero a su vez, es algo que les hace más reales, más humanos.

Al final, es un todo o nada para los personajes. La gente de la época de Haëndel era conocedora que todas estas figuras históricas habían tenido malas muertes. Y el público estaba pensando siempre en ello mientras veía la ópera. El nivel de crueldad que encontramos en esta ópera es lo suficientemente absurdo para ser real. Cuando a menudo se ficciona el drama en televisión, cine o en los periódicos, la distancia entre lo real y lo absurdo se difumina, y eso es exactamente lo que ocurre en Agripina, algo que sólo podría hacerse con un libreto realmente bueno y una música excepcional. Y esto es lo que ocurre aquí, donde esta fantástica y cómica obra llega completamente y de una manera perturbadora de actualidad a nuestros días.

Serse

SERSE ES EL TÍTULO EN ITALIANO, el idioma original de la obra, de una de las óperas más importantes de Georg Friedrich Haëndel. Hablar de Serse es hablar del momento del apogeo, pero también del inicio de la crisis de la ópera barroca italiana en Londres. Después de Serse, Haëndel virará hacia otra forma de composición, ya que se da cuenta de que el público demanda otra cosa, demanda realidad, una mayor adhesión de la ópera a la vida, a las pasiones de la vida. Además de demandar más veracidad en los personajes, el público inglés también demanda que los personajes canten en inglés, y no en italiano como hacían en ese momento los grandes divos en Londres. Divos como el propio Farinelli el cual en el momento se estrena esta ópera en 1738 se había España de consolar la angustia del hipocondríaco rey español Felipe V, o el mismo Cafarelli, *il castrato* y gran divo que estrenó

la obra. Haëndel para colmar las demandas del público inglés empezará a escribir Oratorios en lengua inglesa.

Serse o Jerjes como hemos traducido en español, es el gran rey persa Jerjes I, y su nombre significa literalmente gobernador de héroes, con lo que nos podemos hacer una idea de la historia que nos cuenta esta ópera. Es una ópera repleta de arias bellísimas, y posiblemente su aria más famosa sea *Ombra mai fu*. Un aria que llega justo al inicio de la ópera cuando Serse, un personaje histórico, el gran rey que inició la conquista, para él catastrófica porque saldría escocido de la invasión de Grecia, es retratado en soledad delante de un árbol. Son cuatro versos muy sencillos, *Ombra mai fu, di vegetabile, cara ed amabile, soave più*, es decir, jamás la sombra de la naturaleza fue más suave, querida y amable, donde Serse no está hablando sólo al árbol que tiene delante, a una planta, sino que es un hombre derrumbado. El aria *Ombra mai fu* es el aria más famosa de todas las escritas por Haëndel, que por cierto fueron muchísimas. Es una conversación con la naturaleza, la naturaleza que representa ese árbol, ese platanero. Él intenta comprender la naturaleza humana y el por qué de su amor por Romilda a través de este árbol maravilloso.

Serse acabará mal como personaje histórico después de la batalla de Salamina y de Platea, donde había ido para intentar invadir Grecia con el famoso *Ponte di barche sull'Esposito*, una obra de ingeniería bélica y náutica realizada por Serse en la guerra persa. Tras esas dos derrotas pierde las colonias griegas en el Asia menor y muere en una conjura de palacio buscada por su hijo Artaserse. Artaserse será otro personaje de ópera explotado por los compositores del siglo XVIII, todos ellos inspirados por el libreto de Pietro Metastasio.

La trama de Serse resumida en grandes rasgos sería que Serse tiene un hermano, Arsamene. Los dos aman a Romilda, pero Romilda ama a uno sólo de los dos, a Arsamene. Para quitárselo de en medio como rival, Serse manda a Arsamene al exilio. Serse está prometido a Amastre que naturalmente es una princesa extranjera, y, debido a que Serse es un rey, debe casarse con alguien de sangre real, ya que la ópera del siglo XVIII es legitimista y debe cumplirse esa norma de emparentar entre personas de sangre real. Amastre, naturalmente, está atormentada por los celos porque se ha dado cuenta de que Serse en realidad ama a Romilda, y a través de una serie de disfraces que serán seguidos de una

lección final para recuperar el amor de Serse. Aiodate, general de las tropas de Serse tiene dos hijas, dos hermanas Romilda y Atalanta. Por lo tanto, tenemos dos hombres, Serse y Arsamene, y tres mujeres, Amastre, Romilda y Atalanta, y si tiene que haber una agradable relación entre ellos sobra una mujer, ya que al ser un número impar el tres, alguna debe quedar fuera y esta es Atalanta. Pero a Atalanta le gusta también Arsamene, y, por tanto, le va bien una unión entre Serse y Romilda para que esta le deje vía libre con Arsamene, decidiendo intrigar a su favor. Es el momento del aria del final del primer acto de Atalanta, *un cenno leggiadretto*, un gesto gracioso.

Cuando Serse subió a escena, el doctor Samuel Johnson, un crítico del siglo XVIII, el más famoso de la época dijo basta, basta con todos estos mecanismos de la ópera italiana, con hacer que todos canten en italiano, con las arias da capo, y demandó más veracidad. Más tarde llegaría la Ilustración, llegará Gluck y la gran crítica que en la segunda parte se produce en la ópera por la falta de veracidad. Pero con esta ópera Haëndel se anticipa a todo eso, se anticipa a la época de la razón y la ilustración, ya que la música de Haëndel tiene una extraordinaria capacidad de compaginar la geometría perfecta con la naturalidad. Esta posiblemente sea la razón por la cual aún hoy esta música nos resulta bastante cercana.

La historia de la ópera, con sus intrigas, con sus pasiones, es un suceder continuo de intrigas amorosas con un carácter un poco adolescente, con Serse enamorado de Romilda, pero está enamorada de Arsamene. Son los propios sentimientos de una manera muy simple, pero no en un sentido elemental del término, sino una simplicidad que está guiada por un rigor musical y que rige a cierta distancia. Es la *geometría haendeliana*, la cual tiene una gran capacidad para expresar de cada aria todos los sentimientos, bien sea el amor, la rabia, el abandono, la dulzura, la nostalgia o simplemente la misericordia.

Uno de los problemas que suelen suceder en las óperas barrocas, y que afecta bastante a los directores de escena, es el que sucede en las arias da capo, cuando el cantante repite dos y tres veces la misma aria para mostrar su calidad vocal. Esto es difícil de solucionar. Se trata de encontrar un equilibrio entre las acciones físicas de los cantantes en relación a cada vez que el aria vuelve da capo.

Después de Serse, Haëndel prácticamente deja de escribir ópera en lengua italiana para el público inglés. Hay una catástrofe económica de los dos grandes teatros londinenses, los cuales se hacían la guerra uno al otro al estilo de los grandes clubes de fútbol hoy en día con los fichajes de las estrellas. Entonces la pelea era por los *castrati*, por Farinelli, por Cafarelli, por Senesino, y esto los arruinó. Entonces, Haëndel empezó a escribir oratorios en lengua inglesa. Ciertamente en esta ópera se nota un punto de crisis ya. De hecho, esta ópera tan sólo se representó cinco veces seguidas, quedando a partir de entonces en el olvido hasta el siglo XX. En el siglo XIX el gran repertorio barroco está totalmente al margen de la escena lírica. Pero la propia palabra crisis contiene un cierre y una reapertura, aunque el tiempo de la reapertura, de la recuperación es impredecible parece que ha llegado en el presente. Pero como decíamos antes, en esta ópera podemos ver ya los primeros signos del movimiento de la Ilustración que vendría unos años después. En el aria de Atalanta, de la cual hemos hablado antes, podemos ver la anticipación de personajes como Serpina de *La serva padrona*, o de Despina de *Così fan tutte*, es decir la importancia de ciertos personajes femeninos.

Llega la tempestad del acto segundo, el momento en el que se destruye el puente creado por Serse para invadir Grecia. Es cierto que las referencias a la historia son pocas, ya que el aspecto político y militar queda en segundo plano con respecto a las pasiones amorosas. Luego llegará el único dueto de la obra, el dueto entre Arsamene y Romilda del tercer acto. Que haya tan pocos dúos, por no decir sólo uno, es una señal muy relevante, porque en un dúo un personaje debe confrontarse con otro. Y de la confrontación nacen tensiones ya que un personaje no puede permanecer estático en el momento en que sus deseos chocan con los del otro. Y no se puede concluir una ópera barroca sin la gran aria de *furore*, en este caso, *Crude furia degl'orridi abissi*, es decir, crueles furias de los oscuros abismos. Esto es lo que esperaba el público de un divo del canto de aquella época, ascender del abismo y llegar al agudo. Que se hunda el mundo y se eclipse el sol ante la ira que exhala mi pecho dice Serse al final de esta aria, que después partirá. Pero antes de la última escena se reencontrará con todo para resolver la situación, porque así es como acaban las operas barrocas, con un final feliz. Una ópera barroca debe tener un *lieto fine*.

Aparecerá el coro, el cual en su núcleo está formado por los mismos personajes que ahora se han transformado en coro, y nos dicen regrese a nosotros la calma y ría de alegría el corazón, para llevar esta palma se unirán amor y honor. Las parejas rotas se recomponen, la autoridad real se reafirma y todo el mundo está feliz, aunque estemos al principio de lo que sería la gran crisis de la ópera barroca.

Orfeo ed Euridice

CUÁNTAS VECES A LO LARGO DE LA HISTORIA de la humanidad habrá pasado que la muerte ha truncado un amor, y esas personas que estando enamoradas habrán suplicado que les devuelvan su amor, y de repente se dan cuenta que eso no va a volver a suceder. Si nuestra pareja hubiera muerto ¿qué seríamos capaces de hacer para traerla de vuelta? ¿Seríamos capaces de bajar al mismísimo infierno para rescatar a la persona que amamos? A través de esta historia, nos daremos cuenta que la raza humana es capaz de lidiar con todo lo que la vida nos depare. Hay un aria en esta ópera, *Che farò senza Euridice*, que nos ayudará con la respuesta a todas estas preguntas.

La ópera de Christoph Gluck, Orfeo y Eurídice, está basada en un antiguo mito griego, donde un hombre llamado Orfeo viaja al ultra-

mundo para traer a su mujer, Eurídice, de vuelta a la vida. Pero hay una condición muy especial, durante el viaje de vuelta a la vida, Orfeo no tiene permitido girarse hacia atrás para mirar a Eurídice, tiene que caminar confiando que ella esté ahí. Eso es duro para un hombre que ama tanto a su mujer y que incluso la ha seguido hasta el mismísimo inframundo. Pero bien, él no puede resistirlo, y en el momento que se gira hacia ella, Eurídice vuelve a morir. Y esta vez, no hay vuelta atrás. Es una historia que se ha usado muchísimas veces en libros, películas u obras de teatro, incluso pinturas e incluso videojuegos, y, por lo tanto, hay muchísimas versiones de la misma. En la versión de Gluck, Orfeo tiene una segunda oportunidad cuando vuelve a perder a su mujer por segunda vez, justo cuando canta esa aria, *Che farà senza Euridice*. Es una simple y maravillosa expresión de su dolor.

El dolor es un complicado camino cuando hablamos acerca de la pérdida de alguien. La manera de vivir ese dolor es diferente para cada persona. El aria *Che farà senza Euridice* va toda acerca de ese dolor y el deseo de traer de vuelta a la persona que amas. En el mito griego de Orfeo y Eurídice, Orfeo ha perdido a su esposa el día de su boda víctima de la picadura de una serpiente, por lo que su boda se convierte en un funeral. La historia empieza a desarrollarse con Orfeo que apenas puede creer que la haya perdido. Orfeo canta su lamento con una voz maravillosa. Él es conocido en todas las versiones del mito de *Orfeus* como el músico más talentoso de la Tierra. La música es considerada algo tan poderoso que es incluso capaz de romper el corazón de los dioses e implorar clemencia. En su momento de dolor y angustia, los dioses lo oyen, y lo oyen cantar tan bien que se apiadan de él, permitiéndole ir al inframundo a buscar a su difunta amada. Y este permiso se lo dan con una sola condición, no podrá girarse a mirar a Eurídice, condición que, por supuesto, no le está permitida contar. De esta manera, podrá traer de vuelta a la vida a su mujer. Todas las furias amenazantes torturarán y amenazarán a Orfeo haciéndole su camino más tortuoso. Él por supuesto decide aceptar el reto. Por lo que él va al infierno literalmente, enfrentándose a esas furias con su música.

Una vez Orfeo está en el infierno, y ha recorrido todo ese tortuoso camino, Orfeo tan sólo quiere coger a su esposa y llevarla de vuelta

con él. Orfeo la guiará a través de este rocoso camino, pero ella básicamente se dedica a criticarle por no querer mirarla. Le pregunta constantemente si ya no la considera bella puesto que no quiere mirarla, le dice que si ya no le gusta, que si no la ama por no querer mirar sus mejillas rosadas, y esto atormenta a Orfeo mientras está tratando de devolverla a la vida. Seguro que algún psiquiatra podría decir que ella está sufriendo los efectos de un ataque de pánico. Su corazón está acelerándose, apenas puede respirar, siente que se está muriendo y nadie la puede abrazar. Mientras que el corazón de Orfeo se está quebrando por no poder calmar su sufrimiento, su dolor. Hasta que llega un momento que no lo puede soportar más y se da la vuelta para decirle, *oh il mio tesoro!* Al girarse, Orfeo ha roto su pacto. Y entonces, ella muere. La música, en ese momento, para, y los espectadores ven cómo se desvanece Eurídice. Se produce una enorme pausa con su silencio. Y, de repente, vuelve y Orfeo dice, ¿qué he hecho?, en el sentido de que la ha perdido otra vez, momento que resulta abrumador. Él la ha perdido por segunda vez. Y así es como llega a esta aria, preguntándose cómo ha sido capaz de perderla otra vez, y cómo va a hacer para poder continuar con su vida, ya que sin ella nada queda para él ni en este mundo ni el otro.

Cuando tú oyes por primera vez *Che farò senza Euridice*, te sorprende de entrada la tonalidad, ya que está escrita en modo mayor, lo que le da una cierta sensación de felicidad. Él está cantando que hará sin Eurídice, donde irá sin su amada, es decir, qué hacer y donde ir sin ella, dos cosas que le preocupan. Y posiblemente sea por eso por lo que esa aria tenga ese sonido tan simple y a la vez tan bello. Además, es un aria que tiene muy pocas palabras en ella, de hecho, es bastante repetitiva en cuanto a su texto, porque es que tampoco hay nada más que decir cuando tú estás hablando acerca de la muerte de alguien a quien quieres, simplemente decir que no puede ser cierto y que harías cualquier cosa para devolverla a la vida. Orfeo básicamente está repitiendo constantemente su súplica. El aria tiene una vocalización muy normal, que sale muy natural, por lo que no hace falta exagerar el vibrato. Y, sólo con un vibrato natural el cantante puede llamar la atención del público hacia lo que él quiere decirnos. Simplemente con mantener el tono limpio, el espectador sabrá que está escuchando algo diferente. De repente, Orfeo hace una pausa y vuelve a decir

Eurídice otra vez. Y entonces empieza un adagio maravilloso. Puedes oír perfectamente cómo la música se vuelve en tono menor y ralentiza el tiempo. Es como si las pulsaciones del corazón de Orfeo se hubiesen caído de repente. Él está asustado, en pánico. Está enfren-tándose a la realidad. Nunca más va a volverla a ver y jamás podrá traerla de vuelta. Se puede oír su pavor en la tonalidad menor.

El dolor es una emoción simple y pura, con muchos tipos de registro, puede ser muy profunda, muy suave, muy real... tiene muchas aristas. Especialmente, en las primeras horas de la pérdida de un ser querido, ese sentimiento de dolor se puede manifestar de muchas maneras, pero seguro que vas a querer traer a esa persona de vuelta. La última vez que en el aria Orfeo vuelve al *Che farò* lo hace con un brutal *pianissimo*. Como una especie de despedida definitiva. Está muy vulnerable. Gluck está mostrándonos el lado vulnerable del héroe. Es una manera maravillosa de concluir esta aria.

El mito de Orfeo es una tragedia. Pero esta ópera no es trágica. En el último minuto, los dioses bajan y solucionan el problema. Él despierta otra vez, tiene otra oportunidad, y entonces tenemos el festivo final de la ópera. Orfeo va acerca del poder del amor, es más, diría que literalmente acerca del poder de dios en el amor. Aunque también del poder del amor en el dolor. Cuando le sobreviene a Orfeo, puedes sentir que está completamente perdido sin ella, y el poder de su amor es el que puede traerle a ella de vuelta.

Le nozze di Fígaro

EL 7 DE MAYO DE 1783, MOZART escribió una carta a su padre desde Viena comentándole la popularidad que tenía en aquel momento la ópera buffa. En ella le comentaba las ganas que tenía de escribir una y decía que había estado buscando entre más de 100 libretos y no había podido encontrar uno aún que le encajara. Sin embargo, le cuenta que hay un poeta muy bueno que estaba triunfando en Viena en aquel momento, Lorenzo Da Ponte. Es el autor de moda en aquel momento, el que revisa prácticamente todas las obras representadas en los teatros de Viena, y con el cual Mozart ha acordado, que nada más pueda, trabajará en un libreto para él, aunque Mozart en esa carta le dice a su padre que quién sabe cuando un autor tan ocupado como Da Ponte podrá atenderle. Mozart está ansioso de mostrarle a Da Ponte que es capaz de hacer en ópera italiana.

Cuando Mozart escribe esta carta que hemos comentado, cuenta con tan sólo 27 años. La ópera italiana causaba furor en Viena. El emperador José II acababa de establecer las bases para que esta ópera triunfara allí. Mozart acababa de triunfar con el *singspiel* alemán El Rapto del Serrallo, que había estrenado el año anterior, y que había confirmado su reputación como uno de los autores de ópera más importantes del momento. En diciembre de ese mismo año, fue invitado a escribir una ópera buffa para su presentación en Viena. Mozart empezó a trabajar con una obra titulada La oca del Cairo, con un texto bastante endeble y con una música que no llegaba a los estándares de calidad que satisficieran al propio Mozart. Mozart abandonó rápidamente el proyecto, y el año siguiente empezó otra ópera italiana llamada Lo sposo deluso, basada en una trama de la típica *Comedia dell'Arte* y con los típicos personajes de esta. Mozart completó la obertura, dos arias y dos conjuntos de una belleza excepcional, pero por motivos desconocidos abandonó el proyecto. Algunos estudiosos sugieren que Mozart la abandonó porque no había sido seleccionada por el comisionado del Teatro de la Ópera, mientras que otros apuntan que Mozart no veía la trama lo suficientemente buena para desarrollar sus magníficas habilidades musicales. Lo bien cierto es que Mozart no se quedó de brazos cruzados. Entre medias de la composición de estas dos óperas inacabadas, Mozart escribió algunas arias de concierto, un concierto para piano, varias sonatas e incluso algún cuarteto, formas musicales que Mozart dominaba como nadie.

A principios del verano del año 1785, Mozart se hace con la comedia *Le mariage de Figaro ou la folle journée*, del autor francés Pierre Augustine de Beaumarchais. Era la segunda de las dos obras de Beaumarchais basadas en los mismos personajes, El Barbero de Sevilla, estrenada en 1775 y su secuela, Las Bodas de Fígaro, estrenada nueve años después. Esa secuela creó una gran controversia en toda Europa, ya que era un feroz ataque contra la aristocracia.

En 1782, el compositor italiano, Giovanni Paisiello, escribió una ópera basada en El Barbero de Sevilla que fue muy popular, y Mozart era conocedor de este gran éxito. Cuando Mozart se hizo con la obra de Beaumarchais, enseguida se dio cuenta que los personajes, la historia y sus ideas revolucionarias coincidían justo con lo que él estaba

buscando. Paisiello y su Barbero de Sevilla habían triunfado en todos los sitios. Las Bodas de Fígaro presagiaban un éxito todavía mayor, ya que, al ser prohibida en algunos lugares, despertaba aún mayor interés, haciendo que se hablara de ella en toda Europa. Por tanto, el éxito del Barbero de Paisiello más los comentarios y el morbo que despertaba Las Bodas de Fígaro y su prohibición, aseguraban un gran número de espectadores.

En la composición de *Le nozze di Figaro*, Mozart encontró un tema y un colaborador acorde a su genio. Ese colaborador fue Lorenzo Da Ponte, un escritor con ingenio, una expresión elegante, y un gran conocimiento de la condición humana. Da Ponte nació cerca de Venecia, en 1749, hijo de padres judíos, con el nombre de Emanuele Cogneglia. Su madre murió cuando él era joven, y diez años después, cuando su padre se volvió a casar con una mujer cristiana, Da Ponte y sus hermanos fueron bautizados y convertidos al cristianismo. En homenaje al obispo que oficia el bautismo Emanuele toma el nombre de Lorenzo. El joven Lorenzo, estudió para sacerdote, pero su espíritu enamorado hizo que abandonará su vocación, ya que era incompatible con el estilo de vida libertina que llevaba. Da Ponte pronto se metió en asuntos políticos controvertidos, y debido a esto fue amenazado con su detención en Venecia. Escapó a Austria, y por recomendación del compositor italiano Antonio Salieri, allí se convirtió en poeta de la corte. Como el mismo Mozart cuenta en sus cartas, Da Ponte pronto fue admirado por sus obras en la corte vienesa. La primera colaboración de Mozart con Da Ponte fue *Le nozze di Figaro*, y el resto ya es historia de la ópera. Juntos no sólo escribieron *Le nozze di Figaro* en 1786, además también hicieron *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, todas ellas obras maestras. Después de la colaboración con Mozart, Da Ponte abandonaría la corte vienesa para finalmente instalarse en Nueva York. Allí, en los años veinte del siglo XIX, se convertiría en el primer profesor de literatura italiana de la Universidad de Columbia. Murió muy mayor, en la ciudad de Nueva York, a la edad de 89 años.

Fue Mozart el que sugirió a Da Ponte de utilizar la obra de Beaumarchais, Las bodas de Fígaro, como libreto. Como obra, *Le nozze* y El Barbero de Sevilla, son muy diferentes. El Barbero es la

típica obra de la *Comedia dell'Arte* con sus personajes típicos, un buen tema para Paisiello, que justo es decirlo, escribió de una manera muy graciosa, aunque sin la brillantez con la que lo haría treinta años después Rossini. Las bodas de Fígaro en cambio es una obra de tópicos, pero con personajes y sus preocupaciones más reales, con unas ideas que muestran el descontento de la sociedad en contra de los privilegios de unos pocos, acorde a la Revolución Francesa.

Como hemos dicho antes, la obra de teatro fue prohibida en Austria, curiosamente donde el mismo emperador, Jose II, se consideraba a sí mismo un hombre ilustrado. Gracias a la diplomacia de Da Ponte, y a que Mozart tocó para José II varios ejemplos de lo que había compuesto, el Emperador consintió que el libreto se usara para componer la ópera. Con motivo de la adaptación de la obra para libreto de ópera, Da Ponte tuvo que suavizar ciertas ideas revolucionarias que aparecían en ella, aunque en esencia, estas subyacen también durante toda la obra de Mozart. Da Ponte puso gran énfasis en las relaciones humanas, más que en las ideas políticas, aunque estas ideas como hemos dicho, siempre están presentes e incluso resaltadas por la música de Mozart.

Da Ponte llama a *Le Nozze di Figaro* una comedia per música, más que una opera buffa, enfatizando el deseo del autor de presentar un nuevo tipo de entretenimiento, como él mismo escribe en el prefacio de la primera edición libreto. *Nozze* es precisamente eso, un nuevo nivel de experiencia operística para un público refinado e inteligente. Es una comedia con sustancia, una comedia donde hay un increíble equilibrio entre diversión e ideas, una comedia con grandes dosis de ternura e ingenio a la vez.

La riqueza de la música es también una novedad en la ópera cómica, y todo gracias a la maestría en el uso de la orquesta con la que escribe Mozart. Los personajes de *Le nozze di Figaro* no son los típicos personajes de la ópera bufa, tienen una gran complejidad y elaboración como nunca antes había habido en la ópera. Ningún personaje había tenido definido su personalidad y su psicología a través de la música como los personajes que aparecen en escena en esta ópera. La música de Mozart les otorga una profundidad psicológica totalmente novedosa. Los personajes son seres humanos reales, con su personalidad,

con sus pasiones y también con sus problemas. Son seres humanos unidos por un mismo sentimiento, el amor. Podríamos decir que esta obra es básicamente un estudio del amor, de las diferentes fases del amor y de la dependencia de este. Y en el otro extremo del amor, el perdón. Con todos sus personajes encontrándolo en la obra en diferentes momentos y estados. Mozart parece entender a todos los seres humanos, pero sin juzgarlos. Cada una de las emociones expresadas a través de la música por estos personajes es la correcta para el momento del drama en el que se encuentran. Pero a parte del texto, la música por sí sola es gloriosa. Las melodías de esta obra están seguramente entre las más grandes jamás escritas.

Da Ponte y Mozart asumen que el público va a tener más dificultades para absorber todo este tipo de detalles que por ejemplo en *El Barbero de Sevilla* de Paisiello, y por tanto ponen el énfasis en hacerlos comprensibles ya que es imprescindible que los entiendan. En el *Barbero de Sevilla*, Fígaro, el barbero, ha ayudado al Conde de Almaviva a liberar a Rosina del viejo doctor Bartolo. Bartolo no sólo era su guardián, sino que planeaba casarse con ella. Entre estas dos obras, el conde se ha llevado con él a Fígaro y lo ha puesto como mayordomo de su castillo. Fígaro ha caído locamente enamorado de Susana, la asistente personal de Rosina, la cual ahora es la Condesa. El Conde tiene duda en hacer valer su derecho de pernada sobre Susana, es decir, el derecho que tenían los nobles de acostarse con la novia en la noche de boda, ya que Fígaro y Susana van a casarse. Pero renunciar a este derecho por parte del Conde, como parece que ha decidido le ha hecho reflexionar acerca de su decisión.

La trama de *Le Nozze di Fígaro* está situada alrededor del Castillo del Conde de Almaviva en las cercanías de la ciudad de Sevilla, a finales del siglo XVIII. Y sucede en el mismo día de la boda de Fígaro y Susana, circunstancia que ya viene recogida en el título de la obra. La obertura de la obra, la última música escrita por Mozart para la ópera, crea la atmosfera ideal para introducirnos en el desarrollo de la trama. La orquesta alterna unos suaves susurros muy rápidos de los fagots y las cuerdas nos despiertan la intriga y con grandes estallidos de música que parecen risas, Mozart parece indicarnos que después de todas las intrigas, la obra no deja de ser una comedia.

El escenario del primer acto, es la nueva habitación que les ha cedido el Conde y que Fígaro y Susana utilizarán después de la boda. Susana está distraída mirándose en el espejo y pensando en el sombrero con flores que va a llevar en su boda y ella misma se ha hecho. Fígaro está midiendo el espacio para la cama, y mientras nos dice los metros, a medida que los números van ascendiendo, va subiendo su registro hasta el agudo. La línea vocal está centrada en los números. Cada vez que canta un número, es más agudo que el anterior. Por lo que Mozart nos está diciendo que Fígaro es un hombre que se concentra en una sola cosa, a diferencia de Susana que es más distraída.

Fígaro le dice a Susana que el Conde les ha provisto de la habitación más cómoda de Palacio, justo entre la habitación del Conde y la de la Condesa, pero Susana se queja, aunque al principio no dice por qué. Fígaro insiste en que no puede haber mejor sitio para ellos. Esta conversación se da en la forma de recitativo. Como todas las óperas de este periodo, *Le nozze* está basada en números musicales: Arias, dúos, tríos, conjuntos y coros separados por un recitativo, normalmente acompañado por los acordes de un clavecín. Los recitativos son partes donde la trama de la ópera avanza y es cantada con inflexiones de la línea melódica que se aproximan a la manera de un discurso. Estos recitativos en manos de Mozart se convierten en unos magníficos momentos de expresión.

El recitativo entre Fígaro y Susana nos introduce en el segundo dueto. Antes de seguir describiéndonos a los personajes de la ópera, el dueto nos muestra como el humor entre Fígaro y Susana es muy diferente al primer dueto. Fígaro le cuenta a Susana que cuando el Conde lo necesita todo lo que tiene que hacer es sonar la campanilla, din-din, y cuando la Condesa necesita a Susana, pues hace justo lo mismo. Pero Susana le revela que el Conde ha estado usando a Don Basilio, el profesor de música y chismoso de la corte, para hacerle llegar mensajes a ella. Una especie de sobornos o favores encubiertos para el Conde hacer uso del derecho de pernada sobre ella. Y así comienza la confabulación en la historia de este loco día.

Una campanilla se oye. La Condesa está llamando a Susana. Susana se va dejando a Fígaro sólo mientras rumia acerca de lo que le acaba de contar Susana. Viene una de las tres grandes arias de Fígaro, *Se*

vuol ballare. En esta aria, Fígaro expresa su determinación a combatir las artimañas del Conde con su ingenio. En el recitativo que precede al aria, Fígaro dirige sus comentarios muy enfadado hacia el Conde, que no está allí para oírlos lógicamente. Esto es algo novedoso. En la época de Mozart no solía ser habitual que los personajes cómicos, particularmente los de clase social baja fueran tan serios como los de la nobleza. Y aquí Fígaro está furiosamente serio. El *tempo* lento en el recitativo, y la inflexión grave en la parte vocal, reflejan la ira del personaje. Fígaro no es el típico personaje plano, en dos dimensiones, de la ópera bufa, es un personaje humano, capaz de amar y mostrar ira e indignación. Fígaro trivializa al Conde usando el diminutivo cuando se refiere a él. La música que Mozart escribe para el aria, tampoco es una música para un personaje gris. El aria tiene una música refinada, con un ritmo y una forma típicas de un aristocrático minuetto. El aria no parece ser dañina en la superficie, pero en realidad, nos transmite el potente mensaje de Beaumarchais, acerca de las personas que, con inteligencia e ingenio, no deben temer a las personas con dinero o clase social.

Fígaro se marcha y aparece en escena el doctor Bartolo, que recordemos solía ser el guardián de Rosina e iba a ser su marido, y su antigua ama de llaves Marcelina. Ella quiere que le ayude con el contrato que en su día hizo con Fígaro. Ella quedó con Fígaro que se casarían en el caso de que no pudiera reparar la humillación y el sufrimiento que le causó en El Barbero de Sevilla. Como no ha podido repararlo, espera que se case con ella. Bartolo está ansioso por arruinar los planes de boda de Fígaro, porque él aún está dolido por la humillación que sufrió en El barbero de Sevilla. La línea vocal en esta típica aria bufa está marcada por la indignación que sufre, mientras la orquesta le da cierta pomposidad al carácter de la misma.

El doctor Bartolo se va y Susana retorna, empezando un pequeño dueto junto a Marcelina en el que Susana se burla de la edad de esta, mientras que Marcelina se va justo cuando ve la oportunidad de escaparse para no malhumorarse más. Entonces entra Cherubino, un joven noble que sirve como paje en el Castillo. Un personaje escrito para una mezzosoprano, que confunde su pubertad con amor. Cuando Las Bodas de Fígaro se interpretó por primera vez,

Beaumarchais escribió unas notas acerca de como los artistas tenían que interpretar a sus personajes en este momento. En esas notas, hablando sobre el personaje de Cherubino, nos decía que la base de este personaje es un indefinible e implacable deseo. Él está aprendiendo las lecciones de la vida a base de golpes, y en ningún momento es capaz de entender lo que le está sucediendo, lanzándose ansiosamente a los brazos de todas las que tiene a su alrededor. Cherubino le cuenta a Susana que el Conde está furioso con él, porque está con Barbarina, la bella joven hija del Antonio el jardinero. Antonio, por cierto, es el tío de Susana. El Conde ordena a Cherubino abandonar el Castillo, y Cherubino le dice que, si la Condesa no interviene en el asunto, tendrá que marchar. Cherubino le confiesa a Susana que no podría soportar no verla más. Él le dice a Susana lo afortunada que es sólo porque puede vestir y desvestir a la Condesa. Obviamente, Cherubino se siente atraído por cada mujer que ve. En una aria que es en sí misma una lección de amor. Cuando Susana le pregunta a Cherubino si acabará loco de amor le contesta que no lo sabe: *Non so più cosa son, cosa faccio...or di foco, ora sono di ghiaccio...* es decir, no sé quien soy o qué hago, a veces soy fuego, a veces soy hielo, cada mujer le hace enrojecer, cada mujer hace que su corazón palpite más rápido. No hay nada poético o elegante en sus palabras, sólo ansiedad y juventud. La línea vocal de Cherubino es impetuosa, como si estuviera arronjando las palabras en lugar de cantarlas, y a su vez es sensual. La orquesta subraya esta sensualidad. Por ejemplo, Cherubino le dice a Susana que es incapaz de expresar el sentimiento que él siente, y repite dos veces las palabras *un desio*, entonces dos clarinetes, instrumento con un sonido muy sensual, cantan lo mismo junto a Cherubino. No hay una introducción orquestal para su aria, tan sólo un compás, un compás de inquietos instrumentos de cuerdas.

La voz del Conde se oye de afuera de la habitación, y Cherubino rápidamente se esconde detrás de la silla. El Conde entra y empieza a hablar con Susana, cuando de repente el maestro de música Don Basilio llega. Se produce una escena muy divertida ya que el Conde se apresura a esconderse detrás del sillón, donde ya estaba Cherubino, por lo que este último tiene que apretujarse detrás de Susana, o bajo de sus ropas, dependiendo de la producción que veamos, para que el Conde no lo vea. Basilio empieza a chismorrear sobre Cherubino,

diciendo que el paje estaba escribiendo una canción de amor que pudiera ser para la Condesa. De repente el Conde emerge de detrás del sillón.

El consiguiente trío es el primero de los gloriosos conjuntos que encontramos en *Le Nozze di Figaro*. Unos conjuntos que junto con las maravillosas melodías y sus personajes hacen de *Le Nozze di Figaro* una obra maestra. Unos conjuntos que son habituales en la ópera bufa, pero aquí son absolutamente novedosos por, como, a través de ellos, caracteriza a sus personajes. En los *ensembles* de Mozart, los personajes siempre mantienen un alto perfil individual. El trío empieza nada más emerger el Conde de su escondite, y cada personaje es definido dentro del trío por su primera frase. *Cosa sento! Tosto andate, e scacciate il seduttore*, dice el Conde, demostrando un gran orgullo y fuerte temperamento mientras los metales de la orquesta refuerzan su postura. Basilio responde con unas cortas y ansiosas frases en una línea vocal descendente. Susana está ansiosa y agitada y así lo muestran sus frases inquietas, sin embargo, su música, como a lo largo de toda la ópera, es muy femenina. A medida que el trío continúa, el Conde le cuenta a Basilio y a Susana que encontró a Cherubino sólo con Barbarina. Mientras relata que el paje estaba escondido bajo el tapete de la mesa, los motivos descendentes que toca la orquesta a modo de eco, recuerdan a los que poco antes habían acompañado a Don Basilio. Durante el canto del Conde, este mueve las ropas de la silla para ilustrar la escena que estaba relatando, y de repente, ¡otra vez vuelve aparecer Cherubino! En un momento musical de gran ingenio, los motivos descendentes de la melodía se convierten automáticamente en ascendentes. En otras palabras, la descripción del Conde vuelve al hecho inicial que describía. Él descubre a Cherubino. Pero lo más curioso es que, en un momento dado del trío, Basilio dice las palabras *Così fan tutte*, que se convertirá posteriormente en la tercera ópera de Mozart en su colaboración con Da Ponte.

Fígaro entra. Él ha traído consigo algunos aldeanos para agasajar al Conde ya que ha abolido el derecho de pernada. Fígaro le pregunta si le hará el honor de officiar la ceremonia, pero el Conde necesita tiempo para pensar y ordenar los acontecimientos, y pide que le busquen dónde está Marcelina. Además, le ordena a Cherubino que se

una a su regimiento inmediatamente, en un intento de desprenderse del paje, que no sólo intentaba acostarse con su mujer, sino que también pretendía hacerlo con Susana. Mientras el Conde se marcha con Basilio, Fígaro le susurra a Cherubino que debe afrontar la marcha. En el ejército cambiará la vida amorosa por la gloria militar. En esta aria, *Non più andrai*, Fígaro usa multitud de alusiones narcisistas y hedonistas, que describen muy bien la personalidad de Fígaro. Pero a pesar del ingenioso lenguaje sarcástico, la melodía es bien sencilla, siendo una simple cancioncilla popular, una verdadera reflexión sobre Fígaro, su personalidad y su clase social. El aria acaba con un burlón pasaje militar y, en especial, a la gloria militar que le espera a Cherubino, y con ella concluye el primer acto.

Cuando esta aria fue tocada por primera vez en el ensayo general, la respuesta fue un éxito apoteósico. El éxito del aria de Fígaro fue descrito por el tenor que interpretó en el estreno mundial de la ópera los papeles de Curzio el notario y Basilio, ambos interpretados por un tenor irlandés de 23 años llamado Michael Kelly, que en los círculos operísticos de Italia era conocido por Michelle o Chelle. En sus reminiscencias de aquella noche, recuerda la reacción sobre el aria de Figaro tras la actuación en el ensayo general aquella noche. El efecto sobre la gente que allí estaba fue eléctrico, con los intérpretes sobre el escenario y la orquesta gritando sin parar: ¡Viva, Viva, grande il maestro!, y ¡Viva Mozart! durante un buen rato. Los músicos de la orquesta reaccionaron golpeando con sus arcos los atriles por lo que aquel pequeño hombre, Mozart, no pudo más que inclinarse para agradecer tal reacción increíble.

El acto segundo toma lugar un poco más tarde en el día, y se sitúa en la habitación de la Condesa. Hay tres puertas en su habitación. Una que da a su vestidor, otra a la habitación de Fígaro y Susana, y la tercera al pasillo del castillo. Además, hay un gran ventanal que da al jardín. La Condesa no aparece en el primer acto hasta bien entrado el mismo. Abriendo este segundo acto con ella, Da Ponte otorga a su personaje gran significado. En ocasiones, el personaje de la Condesa tiende a ser blando, llegando a ser alguna vez demasiado superficial. Cuando Beaumarchais describió el personaje, decía que, entre los conflictos de emociones, debía mostrar una ternura contenida,

además de un cierto grado de resentimiento. Nada debía impedir mostrar su amigable y virtuoso personaje. En la ópera en cambio, el personaje de la Condesa se convierte en un personaje más complejo individualmente, un personaje mucho más real. El acto segundo empieza con su aria, *Porgi amor*, un aria donde la Condesa hace una declaración de amor a sí misma para su consuelo. Un aria acerca de la desilusión del amor. Aparentemente, Susana quiere consolar a la Condesa, pero a la vez le advierte de los planes del Conde con ella. Un aria donde se queja de lo que esperaba del Conde cuando se casó. En el momento de su boda tenía tan sólo quince años y ahora con diecinueve es una mujer joven todavía, pero ya desilusionada con el amor, aunque sigue siendo una Condesa. Todos estos elementos son recogidos por Mozart en el primer retrato instrumental que hace de ella. Sus palabras están adornadas con floreos, mientras que sus pensamientos convenientemente exagerados en la medida que ella se pregunta si puede morir de amor. Su línea vocal es limpia haciendo más real su desilusión amorosa.

La Condesa le pregunta a Susana si el Conde ha tratado en algún instante de seducirla. Susana le responde que un noble no puede interesarse con una mujer de su clase. Fígaro entra con la noticia de que el Conde quiere forzarle a casarse con Marcelina. Pero Fígaro ha trazado un plan. Él escribirá una nota anónima diciéndole al Conde que su mujer, la Condesa, ha concertado una cita secreta esta noche, a la hora del baile, con alguien. Indignado temporalmente por esto, el Conde descuidará su propio plan para impedir la boda a Susana. Esto permitirá a los amantes ganar tiempo. Susana, al mismo tiempo, le hará saber al Conde que Susana quiere una cita con él en el Jardín esta tarde. Cherubino, disfrazado de Susana, acudirá a la cita. El Conde será descubierto por la Condesa, y, por lo tanto, quedará debilitado para impedir el matrimonio de Fígaro y Susana.

Fígaro se retira a escribir la carta y envía a Cherubino a disfrazarse con algún vestido de Susana. Cuando Cherubino llega, él canta la canción de amor que ha escrito para la Condesa, *Voi che sapete*, una verdadera expresión de amor con la que intenta cortejarla. La letra de la canción está basada en la escena de Dante *Vita Nuova*, en la que el poeta escribe: tu que has entendido, mujer, mira en mi corazón. Es

diferente a cualquier otra aria en *Le nozze di Figaro*. Es verdaderamente una canción dentro de la ópera. La orquesta con sus *pizzicatti* de cuerda suena como una guitarra, y la frívola figuración de las flautas y oboes delatan la excitación de Cherubino.

Cuando Cherubino está quitándose su ropa para probarse su disfraz, la Condesa le pregunta acerca del documento que lleva. Es una comisión para unirse al regimiento del Conde. Pero Susana se da cuenta que el Conde, con las prisas, se ha olvidado de estampar el sello en él. Susana cierra la puerta que da al pasillo para tener intimidad los tres. Mientras Cherubino está intentado recoger las ropas de Susana, ella le canta una encantadora pequeña aria, *Venite..., inginocchiatevi*. La Condesa se da cuenta que Cherubino se había hecho un araño en el brazo y lo lleva vendado con su cinta. Entonces, la Condesa envía a Susana a otra habitación para buscar otra cinta, dejando sola a la Condesa con Cherubino, que está parcialmente desvestido. De repente llaman a la puerta. Es el Conde. Cherubino, presa del pánico y empujado por la Condesa, se va corriendo hacia el vestidor, lanzando sus ropas tras él, y se encierra en el vestidor antes de que entre el Conde. El Conde entra furioso, demanda saber por qué está cerrada la puerta del vestidor cuando nunca suele estarlo, y pide saber quién está dentro. Un ruido fuerte se oye a través de la puerta del vestidor. Obviamente, es el patoso Cherubino. La Condesa dice que debe ser Susana, que mientras tanto había vuelto a la habitación y escondido en una esquina, para que el Conde no la viera tampoco. El Conde dice que se va a ir a por una herramienta para abrir la puerta del vestidor. Se lleva a la Condesa con él, y cierra la puerta de la habitación desde fuera. En un encantador dueto, Susana le dice a Cherubino que salga del vestidor inmediatamente, que están solos ahora, y deben encontrar una forma de que pueda escapar antes de que el Conde regrese. Cherubino salta por la ventana cayendo en el jardín que hay debajo, y Susana corre a encerrarse en el vestidor para cuando regrese el Conde. El dueto, que deja sin respiración, captura con la música el pánico que siente Susana cuando le está pidiendo a Cherubino que abra rápidamente la puerta y se escape.

Hay seis duetos en *Le nozze* aparte de los que integran los *finales*, y Susana participa en todos ellos. Ella es la verdadera fuerza motriz de

esta ópera. Beaumarchais describe a Susana como ingeniosa, inteligente y vivaz. En la ópera su personaje despliega su personalidad gradualmente en cada aparición que ella hace. Ella es encantadora y persuasiva en su primer dueto con Fígaro. Es ruda en el segundo. Con confianza en sí misma en su confrontación con Marcelina, y de pensamiento rápido con el dueto de Cherubino. Ella es un personaje con consistencia, graciosa, inteligente y directa. Todo ello, atributos que hasta ahora estaban reservados a la nobleza.

El Conde y la Condesa vuelven a la escena lanzando el *finale* del acto segundo, uno de los grandes logros de Mozart, y, por consiguiente, uno de los grandes logros de toda la ópera. El *finale* está monumentalmente estructurado alrededor de veinte minutos. Consiste en 8 segmentos de diferente carácter y *tempi*, pero a su vez resulta increíblemente cohesionado y fluido, creando un clímax increíble de frenesí. Empieza con el dueto entre el Conde y la Condesa, en el que el Conde pide a Cherubino que salga del vestidor. Y acaba con un septeto con la Condesa, el Conde, Marcelina, Cherubino, Susana, Basilio y Bartolo. Mientras tanto, Antonio el jardinero también ha entrado y participa en el *finale*. Y todo ello, mientras cada personaje retiene en todo momento su individualidad y su personalidad, y las relaciones entre los personajes están claramente definidas en la música. El hilarante y brillante final no sólo es mérito de la música, sino también del habilidoso libreto. En el texto de Da Ponte, todos los estados de ánimo de los personajes cambian y se agrupan según sus personalidades, vidas y modos de vida.

Cuando el Conde y la Condesa regresan a su habitación apuntando sus miradas hacia la puerta del vestidor, ella confiesa que Cherubino está encerrado allí dentro. El Conde golpea la puerta enfadadísimo gritando toda clase de insultos a Cherubino para que salga. El tempo del dueto entre el Conde y la Condesa es rápido, Allegro, y la línea vocal del Conde es arrogante con motivos musicales típicos de su clase social. Acordes de las maderas son tocados *forte*, pero rápidamente se convierten en suaves con un *forte-piano* reforzando su indignación. La Condesa suplica que no derribe la puerta, con una línea vocal que se mueve de arriba abajo como agarrando las frases, acentuando su ansiedad. Este dueto abre el grandioso *finale* del segundo

acto. En el momento el Conde amenaza con matar a Cherubino, el dueto se convierte automáticamente en un intercambio de frases donde el Conde muestra su ira y la Condesa su desesperación. La Condesa está histérica y su línea vocal muy agitada. De repente, la puerta del vestidor se abre y, sorpresa, aparece Susana. La orquesta casi se para por completo, tocando sólo dos frases descendentes casi inmóviles, mientras que el Conde y la Condesa están ambos incrédulos. El tempo se reduce hasta un Molto Andante, y la orquesta empieza un minueto. Como Fígaro anteriormente en su aria *Se vuol ballare*, Susana empieza su aria de manera aristocrática. Ella tiene la situación bajo control y casi disfruta de ella, y así lo indica la música. La Condesa le dice al Conde que parece desconcertado, con mucho sarcasmo. 'Tú que íbas a matarlo, ahora, idiota, vete', le dice la Condesa a el Conde. Mientras el Conde trata de averiguar que sucede, los violines y el fagot descienden, y con ellos, la tensión al tiempo que, sobre la música de la aristocrática pareja, Susana canta una fantástica melodía. Los tresillos en su línea vocal expresan la diversión sobre la situación que se ha producido. Ellos no tienen la menor idea de que ha sucedido.

Susana emerge del vestidor. El tempo elegido para el siguiente fragmento se había convertido en allegro cuando el Conde fue a abrir la puerta del vestidor, dejando a la Condesa y Susana momentáneamente solas en la habitación. La Condesa, se queda sin aliento, y la música la imita quedándose sin aliento también. En contraste, la línea vocal de Susana parece exhibir el triunfo, como diciéndole a la Condesa que no tiene nada de lo que preocuparse, que todo está bajo control. El Conde vuelve, y se disculpa. Les muestra a las dos mujeres la carta que había recibido, y ellas le cuentan acerca de la trama urdida. La entrada de Fígaro, había precipitado un abrupto cambio de carácter en el cuarteto que a continuación empieza. La música, en 3/8, es vigorosa. Por cierto, la música de la entrada de Fígaro la había compuesto ya Mozart cuando tenía 9 años, en la sinfonía número 3 en si b mayor. Todo está listo para la boda, anuncia Fígaro. La banda está tocando, y la gente está ya dispuesta y esperando. La música algo rústica de Fígaro pasa al primer plano, mientras el Conde, todavía sorprendido, trata de retomar el control de la situación.

El *tempo* decae hasta un *Andante*, mientras le Conde le pregunta a Fígaro, tratando de averiguar quien ha escrito la carta. La melodía que el Conde canta mientras en una especie de ballet trata de ganar su confianza es remarcable, siendo menos que aristocrática pero más que una melodía común. Fígaro niega haber escrito la carta, incluso mientras las dos mujeres tratan de que admita que ha sido él. Continuando con este segmento del *finale*, el Conde le dice a Fígaro que su cara está mintiendo. En una encantadora melodía, Fígaro responde que, aunque su cara esté mintiendo, él no lo hace. Posiblemente sea un extraño momento para esta música gloriosa, pero Fígaro está tratando de ganar la confianza del Conde, de asegurarse que le crea, y la melodía es para ello entrañable. Las dos damas se unen a Fígaro en un pasaje de extraordinaria belleza, con unas ligeras disonancias que reflejan la duplicidad de todos los allí implicados. Entonces el Conde y Fígaro dan un giro musical. ¿Cuál es tú respuesta? Le dice el Conde a Fígaro, con una línea vocal que arrastra cada palabra. Yo no sé nada, le dice Fígaro, con su línea vocal saltando hacia arriba. Las dos mujeres se transforman frenéticamente, con su línea vocal ascendiendo mientras cantan a la vez. El Conde tiene un diálogo con Fígaro de hombre a hombre, usando el tema que había usado en la sección anterior, mientras que él trata que Fígaro admita que él escribió la carta. Mientras el Conde está hablando, Fígaro le pregunta acerca de la boda. La melodía que oímos en ese momento, une a Susana, La Condesa y a Fígaro preguntando al Conde dónde será el lugar de la boda. Bajo de la melodía se puede oír al Conde perfectamente preguntando dónde estará Marcelina ahora que la necesita. De repente, un cambio abrupto cuando entra en escena Antonio el jardinero con una maceta rota de flores. El *tempo* sube a una *Allegro molto* y cambia la tonalidad. Antonio da cuenta que hace un momento un hombre saltó por la ventana de la habitación y dañó las macetas que había bajo ella. Su entrada introduce un elemento de humor negro en la medida que aumenta la tensión.

La trama se vuelve aún más convulsa. Fígaro dice que él es quien saltó por la ventana. Cuando cuenta que se lesionó el pie en el salto, el siguiente fragmento del *finale* empieza. El *tempo* baja a un *Andante*, y un sigiloso *staccato* se oye en las cuerdas. Este *staccato* persistirá casi toda la sección subrayando cada vez que Fígaro está en peligro. An-

tonio saca entonces un documento que se encontró en el jardín, un documento que cayó del bolsillo del hombre que saltó por la ventana. El Conde se lo arrebató. Cuando el Conde trata de que Fígaro diga de que trata el documento, las mujeres le apuntan que es la comisión de Cherubino para unirse al ejército. Justo entonces Marcelina, Basilio y Bartolo irrumpen en la habitación, lanzando el último segmento del *finale*. Los sigilosos *staccati* se detienen y el tempo se eleva a un *Allegro assai*. La orquesta explota. Marcelina demanda que el contrato que tiene con Fígaro debe ser ejecutado. No es que Marcelina quiera a Fígaro, ella espera encontrar a alguien, a cualquiera. El Conde promete estudiarlo, y el *tempo* se convierte en *prestissimo* muy rápidamente. Fígaro, Susana y la Condesa están en un estado como de frustración, mientras que Marcelina, Bartolo y el Conde están cantando victoria. La orquesta, con las trompetas y los timbales sonando arrolladores, llama a cerrar este magnífico *finale*.

Hasta el final del segundo acto, la estructura del libreto discurre casi en paralelo a la obra de Beaumarchais. Para el tercer acto de la ópera, sin embargo, Da Ponte combina el tercer y cuarto acto de la obra, omitiendo las escenas prohibidas por la censura para conseguir el permiso del emperador para representarla. La primera escena que elimina es un diálogo entre Fígaro y el Conde, el típico duelo verbal entre el noble y su siervo en el que el noble trata de manipular y el siervo responde con comentarios ingeniosos contra la clase dominante. La segunda escena eliminada por Da Ponte es la escena del juicio, en la que se burla del sistema judicial de la Corte. Esta escena, junto con el monólogo de Fígaro del final del quinto acto de la obra, son el núcleo político de la obra. La omisión de estas escenas, particularmente la del monólogo de Fígaro, no enfadó en su día a la audiencia en su representación. Ellos conocían la obra y su reputación, y la conocían bien. Beaumarchais había emergido como financiero y agente secreto, y para el público, y al igual que su personaje Fígaro, se convirtió en una especie de héroe popular, ya que fue capaz de cambiar el sistema judicial tradicional por ganar un caso que envolvía a unos miembros de la aristocracia. Quizás la audiencia del momento no sabía que Da Ponte se tuvo que exiliar de la República de Venecia por sus escritos políticos. Aunque es también notorio, que para unos ideales románticos como los de la época, una escapada era siempre

un factor a tener en cuenta. En sus memorias, él dijo que esos escritos los hizo para el entretenimiento escolástico del senado veneciano. Los escritos, reclamaba Da Ponte, eran para entrenar a sus pupilos en la declamación. Uno de sus escritos empezaba diciendo: El hombre, que por naturaleza nace libre, se convierte en esclavo por las leyes. Otro, decía: Me avergüenzo cuando veo al Rey en su trono, y al mendigo harapiento en la calle. Quizá fueran ejercicios de declamación como Da Ponte decía, pero no es difícil tampoco imaginar por qué fueron considerados subversivos.

Ambos, Mozart y Da Ponte, vivieron alejados de las normas. Un amigo de ambos en aquella época escribió que Da Ponte era una de esas excepcionales personas con las que Mozart prefirió asociarse, personajes outsiders, fuera de toda norma, ambos siempre amenazados o perseguidos por sus creencias, con su lugar en la sociedad no todavía establecido al nacimiento. Mozart entendió bien los ideales de la inminente Revolución Francesa. Él estaba relacionado con la aristocracia desde bien pequeño, cuando recorría los salones de las principales cortes europeas. Y, aunque en ese momento él era admirado por la sociedad vienesa de la corte del emperador José II, Mozart sabía que ni Viena ni ninguna corte europea lo aceptaría a él como un semejante, y nunca lo haría. Da Ponte y Mozart no estuvieron cerca de la revolución, sin embargo. Y aunque la ópera contiene muchos dardos contra las clases dominantes, no es una condenación de la estructura social de la época. Va más sobre seres humanos que aman y son amados bajo esa estructura más que afectados por ella. Beaumarchais hace un alegato por la lucha de igualdad de clases. Mozart consigue esa igualdad musicalmente hablando, donde todos los personajes tienen un gran protagonismo con su alta calidad musical, donde todos muestran sus situaciones dolorosas y donde todos, independientemente de su clase social, necesitan compasión, perdón y ser amados. Estos conceptos se convertirían en la base de la última gran ópera de Mozart, *La Flauta Mágica*, cinco años después de *Le nozze di Figaro*, en 1791, el año de la muerte de Mozart.

Tanto en la ópera como en la obra de teatro, el tercer acto abre con la corta escena del solo del Conde, un recitativo en la ópera, donde él trata de averiguar con precisión qué ha sucedido ese día, y qué pa-

pel ha jugado La Condesa en todo ese barullo. Este recitativo está seguido de una escena protagonizada entre el Conde y Susana. Aparentemente, Susana y La Condesa están tramando una nueva estrategia donde no está involucrado Cherubino. Susana va hacia el Conde y trata de persuadirle para que se vea con ella esa misma noche en el jardín. En el dueto, el Conde parece genuinamente atraído por Susana. Pero sólo es en ese momento. *Crudel! Perché finora farmi languir così?*, porque me has hecho languidecer así, cruel mujer, se pregunta el Conde. Su línea vocal, en una tonalidad menor es ansiosa e inquieta. Mientras que la línea vocal de Susana, en modo mayor, es divertida, calma y graciosa. La música empieza a convertirse rápidamente cada vez más sensual, llegando a ser como una súplica en el momento el Conde le pregunta si acudirá a la cita y no le fallará.

Después del dueto, Susana parte y le susurra a Fígaro que va a ganar la causa. El Conde, que está por allí, lo oye y se indigna de pensar que quieren intentar engañarlo otra vez. El recitativo del aria suena con furia, apuntada por las trompetas y timbales, y acompañada por ritmos pomposos. Este es el primero de los cuatro recitativos de Nozze acompañados por la orquesta entera. El aria del Conde expresa la furia de este al pensar que Fígaro tendrá a Susana. ¿Por qué veo a un sirviente mío tan feliz?, se pregunta el Conde. El tempo marcado es un *Allegro Maestoso*, con las cuerdas de la orquesta punteando violentamente. El aria empieza con una serie de frases declamatorias, ásperas, fragmentadas y desconectadas acompañadas de unos ritmos puntillosos que nos retratan en perfil del Conde. Cuando él dice que Susana ha despertado en él aflicción, la música nos llega con las maderas de la orquesta. Entonces la línea vocal se convierte en una fuerte y grandiosa melodía, fundiéndose finalmente el Conde con la orquesta en una inmensa melodía. Este es el futuro señor, que se nos muestra a sí mismo como iluminado, el amo que ha logrado seducir a su criada, y la va a poseer. El aria es el retrato de un ser humano enfurecido, un hombre poderoso que ha quedado indefenso. Mozart no está juzgándolo, sólo retratándolo humanamente.

En la obra de Beaumarchais, la siguiente escena del juicio acaba justo cuando Fígaro es descubierto. Da Ponte sustituye una ingeniosa escena de reconocimiento por el juicio, y Mozart escribe un encantador

sexteto para esta escena. El tenor Michael Kealy contaba que el sexteto era la pieza favorita de Mozart en la ópera, cosa que también confirmó la esposa de Mozart, Constanza. Después del aria del Conde, Marcelina, Bartolo y Fígaro entran con el notario Don Curzio, quien declara que Fígaro debe reponer el crédito que le prestó o casarse con Marcelina. El Conde está de acuerdo con Don Curzio, diciendo que su sentencia es la única posible. Fígaro apela la sentencia diciendo que él es un gentilhomme y no se casará sin el consentimiento de sus padres. Fígaro explica que no sabe quien son sus padres porque fue raptado cuando era un niño. Marcelina le pregunta si tiene o no una señal de nacimiento. Fígaro sí la tiene. Él se la muestra y Marcelina exclama que él es su hijo. De ella y de Bartolo. Fígaro abraza a sus nuevos padres encontrados. Susana entra en ese momento, y viendo cómo Fígaro está abrazando a Marcelina lo abofetea. Entonces, ella descubre la feliz verdad.

El sexteto comienza justo después de que Susana abofetee a Fígaro. En una cálida y simple melodía, Marcelina explica que ella es la madre de Fígaro. La orquesta lo corrobora mientras que Susana pregunta *sua madre?* Y Bartolo afirma *sua madre!* Entonces Fígaro en otra cálida y simple melodía dice *e quello è il mio padre!*, mientras que incrédula Susana pregunta *suo padre?*, y los demás confirman *suo padre!* Esta situación cómica viene directamente de la tradición de la antigua *Comedia Dell 'Arte*. Pero los personajes y la música abandonan la escena lejos de ser una comedia.

Bartolo sugiere una doble boda, y Marcelina rápidamente está de acuerdo. Todo el mundo marcha. La Condesa entra a escena sola. Y el carácter de la ópera cambia por completo con su aria *Dove sono*. En el recitativo acompañado por la orquesta, ella se pregunta cómo ha reaccionado el Conde a la oferta de Susana. La Condesa se siente profundamente humillada. La infidelidad de su marido ha forzado a ella, según sus propias palabras, a buscar ayuda en sus sirvientes. *Dove sono i bei momento di dolcezza e di piacer*, donde están aquellos momentos de dulzura y placer, se pregunta. Las palabras son íntimas, sin altas pretensiones como en *Porgi amore*, donde veíamos a una burbujeante Condesa. La melodía expresa sus anhelos de amor, y el oboe refuerza su lamento. A medida que el aria avanza, su línea vocal se convierte

cada vez más quebrada, pero el aria acaba brillantemente con la esperanza de la reconciliación con el Conde.

Susana entra, y ella y la Condesa deciden escribirle una nota al Conde especificando donde él y Susana se encontrarán. La Condesa dicta la nota a Susana, una carta muy poética invitando al Conde a una cita esa misma noche. La Condesa sella la carta con un broche para ser devuelto por el Conde si está de acuerdo con la cita. Las mujeres han preparado todo para la cita del jardín. Sólo ellas saben acerca de este plan. En el dueto de la carta, La Condesa dicta la nota mientras que el oboe y el fagot tocan la melodía mientras Susana escribe, haciéndose eco de lo sola que se ha sentido la Condesa. Es un momento de reposo en este drama de intriga.

Algunas mujeres campesinas, incluida Barbarina, llegan con unas flores para la Condesa. Entre ellas está Cherubino, disfrazado de chica. El Conde y Antonio llegan y descubren que él está allí. El Conde lo amenaza por no haberse unido a su regimiento. Pero Barbarina, que permanece allí, le recuerda que cuando el Conde la abraza y la besa, le promete que tendrá todo cuando quiera. Y ella quiere casarse con Cherubino.

Los habitantes de la villa llegan para la doble boda de Fígaro y Susana, por un lado, y Marcelina y Bartolo por el otro. Y la marcha nupcial empieza. La noble pareja presenta sus velos a Marcelina y Susana. Dos chicas jóvenes junto al coro del resto de aldeanos cantan a los felices y fieles amantes, e irónicamente dan las gracias al Conde por renunciar al derecho de pernada. La danza de la música comienza con un Fandango, el único toque español en esta ópera ambientada en Sevilla. Durante la danza, Susana desliza la nota al Conde, él la lee y devuelve el broche. Fígaro nota lo que está sucediendo y le comenta a Susana a cerca de los negocios del Conde.

Cuando *Le nozze di Figaro* fue escrita, la danza de la ópera estaba prohibida en Viena. De echo, un miembro de la corte quemó dos páginas del libreto de Da Ponte describiendo la escena en *Le nozze*. Da Ponte entonces consideró un plan para mantener la intriga de la ópera. Él invitó al Emperador a asistir a un ensayo. Una circunstancia rara para los círculos de la corte en aquella época. Entonces, Da

Ponte le sugirió a Mozart que parara la música cuando se suponía que tenía que sonar la danza de la boda. Susana y el Conde estaban haciendo la escena de la pantomima cuando Susana le da a él la nota en total silencio. El Emperador entró en el ensayo, vio la escena y ordenó volver a poner allí la música, justo como Da Ponte había previsto que sucedería. El fandango es seguido por la repetición del coro de los aldeanos, anticipándonos el final del tercer acto. Las palabras del coro refuerzan la ironía de la escena con alabanzas y pleitesía al señor Conde nuevamente utilizado por su criado.

El Acto cuarto tiene lugar esa misma noche en los jardines de la casa. Barbarina entra buscando el broche que el Conde le había dado para entregárselo a Susana. Ella canta una pequeña aria, *L'ho perduta, me meschina*, lo perdí, ¡pobre de mí! Figaro entra con Marcelina, y Barbarina les dice que está buscando el broche. Fígaro agradece que Susana está a punto de traicionarle. Él se va, y Marcelina decide que es mejor que avise a Susana. Marcelina canta un aria acerca de animales viviendo en pareja. Un aria que muchas veces es omitida en las representaciones, pasando directamente a el aria de Basilio, donde cuenta que muchas veces tiene que hacerse el tonto cuando se enfrenta al peligro. Las dos arias son seguidas por el aria de Fígaro *aprite un po*, y la de Susana *deb, vieni*, son dos arias geniales, dos *masterpieces*. Fígaro le ha pedido a Bartolo, Basilio y algunos campesinos que le ayuden. Él les pide que se escondan hasta que les haga una señal. Y, entonces sólo, él dirige su aria a los hombres que hay entre el público. Este aria reemplaza el largo monólogo que hay en la obra de teatro en el quinto acto. Un monólogo que comienza con una breve advertencia a las mujeres, pero rápidamente se convierte en un terrible ataque hacia la aristocracia. Nobleza, riqueza, posición que les hace sentirse tan orgullosos, qué han hecho ellos para merecer tales ventajas dice el Fígaro de Beaumarchais, que se pongan en el lugar de haber nacido pobres, con problemas y sin nada para enfrentarse a la vida. Fígaro, en cambio, dice que él que ha tenido que vivir oculto entre la multitud, ha tenido que desplegar toda su inteligencia, medir todos sus movimientos inteligentemente y con astucia para poder sobrevivir. Y aunque Da Ponte tuvo que eliminar todo el monólogo en su libreto, aún fue capaz de darle una escena a Fígaro. Sin embargo, el recitativo

de Mozart y las palabras de Fígaro en él son más personales que las de Beaumarchais, mostrando a un personaje herido y humillado.

El recitativo está escrito con furia, y ricamente acompañado por la orquesta. Los recitativos escritos con acompañamiento orquestal, conocidos como los *recitativo instrumentato*, estaban reservados para los personajes de alta clase social. De hecho, en sus primeras óperas, Mozart mantuvo esta tradición. Pero usando el *recitativo instrumentato* aquí, Mozart está poniendo las emociones de Fígaro al mismo nivel que las del Conde, y el público de aquel tiempo entendió esto. En sus respectivas arias, ambos, Fígaro y el Conde se sienten traicionados. Y ambos reaccionan demostrando su ira cuando son humillados. Este paralelismo no sólo le da a la ópera un balance artístico, sino también una cierta humanidad a los dos principales personajes masculinos. El aria de Fígaro *aprite un po' quegli' occhi* es más astuta que la del Conde, menos feroz sus palabras, pero no menos agitada y potente. Fígaro advierte a los hombres del público a abrir sus ojos. Él, clama que las mujeres son unas brujas que encantan a los hombres en una media voz que cae al grave cuando ingeniosamente nos dice *el resto nol dico, già ognun lo sa!* repitiendo el mismo patrón cada vez que describe a las mujeres. Él cada vez está más agitado mientras que su línea vocal empieza con unos tresillos frenéticos para enfatizar esa agitación. La trompa suena. En italiano la palabra trompa es *corni*, por lo que Mozart está usándola con el propósito de sugerirnos los cuernos matrimoniales. Estas trompas en *Le nozze* son conocidas por las trompas del cornudo. Ellas suenan suavemente al principio, pero van subiendo su volumen a medida que el aria se acerca a su conclusión.

Fígaro se esconde cuando la condesa y Susana llegan, cada una vestida con las ropas de la otra, junto con Marcelina. Susana espera mientras las otras abandonan la escena. Ella sabe que Fígaro está espionándola, y canta una aria con gran seducción, burlándose suavemente porque él piensa que se ha vestido así para el Conde, mientras expresa su deseo por él. Su recitativo es también acompañado. En el aria *deh, vieni non tardar*, ella le dice al Conde que él tiene que amarla para complacerla. La melodía es tierna y serena. El acompañamiento orquestal consiste en un trío solista de maderas acompañado por el pizzicato

de las cuerdas. Este aria exquisita nos muestra a Susana como amante, completando el retrato que Mozart quería para ella.

El caos reina cuando el *finale* empieza, con todas las identidades de los personajes cambiadas. Cherubino cree estar coqueteando con Susana sin saber que es la Condesa disfrazada de Susana. Fígaro mira desde diferentes lugares. El Conde llega y ve a Cherubino por allí sin saber que es la Condesa disfrazada. En un ataque de celos, Fígaro corre a separar al Conde de la que él piensa que es Susana. El Conde y el disfraz de la Condesa desaparecen en la dirección opuesta. Susana emerge de su escondite. Y Fígaro momentáneamente la confunde con la Condesa. Pero entonces reconoce su voz. En una musicalidad exagerada, él pretende cortejar a la Condesa, escuchándose una bofetada de Susana. Y una vez allí los dos reunidos, hacen las paces en un encantador dueto que reflexiona sobre la estabilidad de su amor. El Conde entra y encuentra a Fígaro con el disfraz de Susana. Ella y Fígaro pretenden estar locamente enamorados. Y el Conde clama por venganza. Fingiendo la voz de la Condesa, Susana suplica por su perdón. Pero el Conde lo rechaza. La verdadera Condesa aparece y dice que quizá ella debe obtener su perdón. Incrédulo, el Conde mira fijamente a su mujer, suplicando por su perdón.

En la obra de teatro la Condesa ríe y perdona al Conde mientras que todas las tramas y subtramas son reveladas. Todo el mundo se burla del Conde y la obra acaba con todos cantando y danzando. El final de *Le nozze di Figaro*, sin embargo, es prácticamente una curación de los males del corazón. Un perdón que se resume en las palabras que Susana disfrazada de Condesa suplica por el perdón del Conde, mientras que el Conde dice reiteradamente no, no y no. Entonces aparece la Condesa real para interceder con una música de gran dignidad, *almeno io per loro perdono otterrò*. Los violines suenan, expresando el desconcierto del Conde. Bartolo, Basilio se pellizcan pensando que están delirando. Hay una breve pausa. Y con un cambio repentino de carácter, el Conde suplica por el perdón de su mujer. La Condesa ofrece su perdón en una suntuosa melodía, una melodía que parece curar todos los dolores causados por las complicaciones del amor. Los otros personajes repiten su melodía y se apoyan sobre ella. Mo-

zart, con su música, nos lanza su mensaje de que el amor solo puede sobrevivir amparado por el perdón.

El Conde y la Condesa se han reconciliado, pero Mozart entendió que la vida continuaba de manera imperfecta, y al tiempo que esta música sanadora llega a su fin, con dos frases descendentes nos deja con la ambigüedad de saber qué dirección seguirá la vida de sus personajes, o de cualquier pareja. Entonces, todos los personajes aparecen juntos proclamando que solo el amor puede solucionar los tormentos que el mismo amor causa, mientras rápido, se apresuran a celebrar las bodas de Fígaro y Susana.

Le nozze di Figaro acaba con un estallido de alegría. Sin embargo, el espectador se puede ir con la sensación triste de que, en el amor, muchas parejas nunca llegan a entenderse los unos a los otros, y nunca llegarán a reconciliarse tontamente. *Le nozze* es una obra maestra, a veces seria, a veces ingeniosa, llena de gloriosas melodías y conjuntos, y con un profundo entendimiento de la condición humana.

Fidelio

BEETHOVEN TIENE UN SONIDO REVOLUCIONARIO realmente único. Suena armónico, con dinámicas, con ritmo, con color, muy instrumentado, con el cual es capaz de crear ese sentimiento único de alegría. Al final del primer acto de esta ópera, tenemos una sola nota mantenida, y de repente empieza uniéndose el fagot con unos arpegios, y se añaden los clarinetes, y más instrumentos, incluido el impresionante coro de hombres. Lo que Beethoven es capaz de hacer con este fabuloso crescendo, con sus ritmos y dinámicas, es traernos esa sensación de alegría que hace único a Beethoven, al tiempo que nos anticipa lo que acabaremos viendo sobre el escenario.

Tiempos revolucionarios llaman a la música revolucionaria. Cuando Napoleón Bonaparte parecía que iba a ser el gran liberalizador, Beet-

hoven participaba de este entusiasmo. Beethoven se sentó y escribió para él una monumental sinfonía, la más grande, con un sonido más potente que ninguna otra hubiera sido escrita con anterioridad. Y Bonaparte fue escrito como subtítulo en la parte de arriba de la página. Entonces, Napoleón arrebató la corona al Papa de su cabeza para ponérsela sobre su propia cabeza. Beethoven se sintió decepcionado. Arrancó el nombre de Napoleón de la partitura original de su sinfonía, y le dio un nuevo nombre, Heroica. Eso fue en el año 1803, el año que empezó a escribir su primera y única ópera, Fidelio.

A Beethoven le llevó casi más de diez años tener su último borrador. Él hizo muchas revisiones y así y todo continuó rescribiéndola bastante tiempo. Pero esta ópera va sobre mucho más que la música de Beethoven, va sobre la libertad. Sobre el triunfo de la bondad sobre la tiranía. Y mucho más que cualquier otra cosa, va sobre la gente. Gente ordinaria luchando por lo que creen que es justo. En el momento que Beethoven escribió la ópera, Rossini estaba triunfando con sus óperas italianas como Tancredi o La italiana in Algeri. Dos grandes compositores escribiendo al mismo tiempo. En Rossini podemos encontrar la voz para los artificios en la música. Pero en Fidelio, la esencia de la música es sinfónica, y eso la hace muy difícil para los cantantes. La música de Rossini está escrita para la voz, música para cantantes. En cambio, en Fidelio, los cantantes están cantando sobre una rica y poderosa base orquestal. Una de las grandes arias de Leonora, donde ella está expresando su compromiso con Fidelio y teniendo una especie de momento privado con el público, Leonora es acompañada por tres poderosas trompas y un fagot lo que demuestra lo duro que es vocalizar para la soprano. Es una música muy difícil pero que en cambio permite demostrar todo el talento de la cantante.

Además, en esta ópera tenemos diálogo hablado, algo que no era común en la ópera italiana, pero sí un poco más en la alemana. No todos los recitativos en Fidelio son acompañados con música o con gente cantando. Es algo que puede sorprender a la gente que va a oír ópera. Por ejemplo, lo podemos ver en un dueto de amor al principio de la ópera entre Jaquino y Marcelina, donde él está enamorado de ella, pero ella no está enamorada de él. Ella ama a Fidelio. No es algo extraño, es algo que suele ocurrir muchas veces entre un hombre y

una mujer. No siempre el amor tiene que ser correspondido. En su diálogo hablado, no cantado, ella muestra esas dudas respecto a él. Y esos momentos hablados, es algo que podemos ver a través de toda la ópera.

Pero Beethoven no es Mozart ni Haëndel. Beethoven tiene un espíritu revolucionario. Esta ópera va sobre gente alzándose en contra de una tiranía política. La gente tiene el poder para hacerlo, y Beethoven hace la revolución a través de su música. Los eruditos y estudiosos de Beethoven, al periodo que comprende entre la quinta y la sexta sinfonía de Beethoven lo llaman el *middle period*. Y es un periodo en él verdaderamente revolucionario. Pero Fidelio es algo más. Fidelio tiene una característica que tienen todas las grandes óperas, y es la extemporaneidad, donde el pensamiento político es una enseñanza para hoy. La idea de que las horas más oscuras siempre pueden ser superadas por más grande o difícil que sea el problema al que nos enfrentamos, es una enseñanza que trasciende a la propia ópera. Fidelio es una ópera acerca del heroísmo y de la fidelidad. Acerca de alguien que es capaz de hacer un increíble viaje para salvar a alguien que ama. Y eso está expresado justo en el título, Fidelio. Si tuviéramos que elegir un subtítulo posiblemente sería el amor verdadero no tiene miedo.

Beethoven hizo varias revisiones de esta ópera. Y como consecuencia de ello tenemos varias oberturas. Puso una gran cantidad de esfuerzo y tiempo en esta ópera. Y, sin embargo, es posible que nunca llegara a estar del todo contento con ella. También hay mucha controversia entre los amantes de la ópera acerca de su verdadero valor. En los conservatorios, en las universidades de musicología, todos estudian las sinfonías de Beethoven. Sin embargo, su única ópera no es realmente estudiada ni muy conocida. De hecho, no es una de las óperas estrella dentro de los teatros de ópera. Y en cambio, tiene bellísimos momentos como el primer cuarteto, donde Marcelina comienza explicando lo maravilloso que se siente Fidelio y Leonora se da cuenta del problema que tienen habiéndose enamorado Marcelina de Fidelio. Todo el mundo empieza a cantar por separado, mientras las cuerdas empiezan a sonar unos bellísimos acordes. Es un momento maravilloso ya que con una simple armonía subraya su canto. Ella está

tan sólo hablando de su felicidad, la felicidad que se siente cuando estás completamente enamorado de alguien. Ella aún no sabe que ese amor no va a ser correspondido, y ni siquiera sabe que es una mujer.

Hay otro momento fundamental en la ópera. Cuando Florestan, el prisionero, sale y ve la luz del día, es un momento excepcional. Fidelio acaba de convencer a Rocco, el carcelero de que le deje salir. Y la manera en que se hace la luz a través de la música es simplemente maravillosa. Es sin duda uno de los momentos más importantes de la ópera, cuando el prisionero es sacado de las mazmorras hacia la luz. Ella, Leonora, presenta a Florestan al ministro, quién no puede creer que ella canta tan tiernamente al ver el terrible estado en que se encuentra Florestan por culpa de su injusto encarcelamiento. Y le dice al ministro que hay que liberarlo inmediatamente. Es un momento genial de la música de Beethoven, donde el tiempo se detiene, mientras el oboe con su solo subraya la línea musical que rompe con un intervalo inesperado, mientras las palabras del texto dicen ¡Oh Dios que momento! Es un momento verdaderamente sublime cuando Leonora libera a Florestan, que viene seguido de un impresionante coral que básicamente es una plegaria. El coro de prisioneros es otro de los momentos icónicos de la ópera. Los prisioneros salen fuera a la luz del día, y no pueden describir la alegría que sienten al ver esa luz. Ellos están débiles y en muy mal estado, pero cantan uno de los momentos corales más joviales de la historia, empezando casi como una plegaria muy suave, para ir creciendo hacia un estallido impresionante de luz y música.

Y por supuesto, tenemos que hablar de una de las arias más importantes de Leonora, *Abscheulicher! Wo eilst du hin?* Donde ella nos dice que va a hacer todo lo posible para encontrar y salvar a su marido. Es un verdadero tour de force para la soprano, ya que es una aria muy cambiante. Tiene momentos muy líricos y bellos, pero también tiene momentos de artificio para su lucimiento además de un fabuloso recitativo. Es una aria que muy pocas sopranos pueden abordar por su dificultad. Quién sabe si Beethoven escribió el aria de esta manera porque estaba en un momento de su vida en el cual ya le era muy difícil oír. No podemos saber si hubiera podido oír hubiera escrito una aria de esta manera y con tanta dificultad. Pero lo cierto es

que lo mismo ocurre con el aria principal del tenor, *Gott! Welch Dunkel hier!* Es terriblemente difícil.

Si el espectador busca algún momento donde pueda recordarnos a la novena sinfonía es sin duda el coro de prisioneros. Escucharemos bastante similitud entre el coro de la oda de la alegría y la alegría que estos sienten cuando ven la luz. Es un momento frenético, casi caótico, con el coro cantando a pleno poder, y es muy excitante.

Fidelio fue el proyecto más ambicioso de Beethoven y a su vez el que menos satisfacciones le dio a Beethoven durante toda su vida profesional. Pero con Fidelio Beethoven logra una proclama de unos ideales progresistas de justicia y libertad, unos ideales que exceden con mucho el mero argumento de una ópera y sus personajes. En resumen, Fidelio es un verdadero monumento erigido en pos de la dignidad del hombre y del arte.

L'italiana in algeri

COMER, AMAR, CANTAR Y DIGERIR son los cuatro actos de una ópera cómica llamada vida que explotan como burbujas en una botella de champán. *L'italiana in algeri* es la clásica historia sobre la batalla de sexos. Una historia en la que el arreglador de matrimonios no está de acuerdo con los matrimonios arreglados; ¿qué podría ir mal en una historia así?

La ópera de Rossini está ambientada en Argelia, alrededor de doscientos años atrás. Y la chica que cita el título, La italiana en Argel, se llama Isabella. Ella es la persona más inteligente en la habitación. Está también Lindoro, el tenor, al cual ella ama. Y algo que es muy importante, ella arriesgará todo para salvarlo a él, porque en la mayoría de las óperas es el hombre el que arriesga para salvar a la mujer, pero sólo en la ópera de Beethoven *Fidelio*, y en *La Italiana en Argel*, es la

mujer la que trata de salvar al hombre. Además, tenemos a Mustafá, un bajo, el hombre que gobierna Argelia. Es un poco calenturiento. Cada mujer que ve, bien sea su mujer o alguna mujer de su harén, la quiere poseer. Y cuando ve a la mujer italiana, tiene claro que esa es la mujer que él quiere. También está su mujer Elvira y otros personajes secundarios como Tadeo que es un anciano italiano admirador de Isabella. Isabella va a Argel a rescatar a Lindoro. Ella embruja a Mustafá. Y finalmente, con cierta inteligencia, Lindoro lleva de vuelta a Italia a Isabella. Pero no sólo a Isabella, sino también a todos los esclavos italianos. Es una gran victoria para Italia. Y Mustafá se queda con su esposa amada Elvira. Podríamos decir que todos, salvo Tadeo están felices al final, ya que Tadeo quiere a Isabella, pero ella preferirá al tenor, Lindoro.

La ópera fue estrenada en Venecia el 22 de mayo de 1813. Un día muy importante para la historia de la ópera, ya que es el día en que nació Richard Wagner. Esto nos da un importante marco para encuadrar la vida de Rossini. Rossini nació en 1792 y murió en 1868. Wagner nació en 1813 como Verdi y murió en 1883. Por lo que Rossini era ligeramente más viejo que los dos compositores más importantes de ópera en Europa y el mundo del siglo XIX. Tenía 21 años cuando estrenó esta ópera. Esta era su onceava ópera y ya era una obra maestra, a diferencia de Verdi y Wagner que tardarían bastante más en componer sus obras maestras. ¡Además, Rossini la escribió en 27 días!

Como hemos dicho, se estrenó en Venecia. Venecia fue disputada por Napoleón y por los Habsburgo de Viena. En este periodo, 1812-1815, toda Europa estaba en guerra. Antes que nada, me gustaría advertir que esta ópera no va tan sólo de una batalla de sexos. Esta ópera, ante todo, va sobre la identidad italiana. Por eso está titulada de manera inteligente *La italiana en Argel*, porque la nacionalidad italiana de la protagonista es muy importante. Italia aún no era una nación unificada como la conocemos hoy en día. Rossini con esta ópera, a través de la comedia, da señales de una llamada a la unificación incluso antes de que Verdi naciera. Y lo hace de una manera ingeniosa a través de su inteligente protagonista y su habilidad para sobrevivir, Isabella. Porque, aunque sea una comedia, ella expone su vida para

salvar a Lindoro, y eso no es una comedia. Aunque en ciertos momentos haga reír a la audiencia, ella está arriesgando su vida por su amado para sacarlo de Argel y devolverlo a Italia. Isabella realmente representa el espíritu patriótico en esta ópera. De hecho, hacia el final de la ópera, canta una aria hablando de su patria, *pensa alla patria*. Es uno de los momentos importantes del libreto, donde ella habla de ser italiana y la importancia de volver a su patria. Por lo tanto, que ella sea italiana y varios de los personajes de la ópera también es muy importante, como ya explicita el mismo título. Se trata su amor a Italia, y el regreso a casa de los italianos.

Esta ópera es lo que hoy día en el cine llamaríamos a *dramery*, aunque sería más correcto denominarla comedia seria, ya que cuando tú te fijas en las cosas cómicas que ocurren en la vida, llamarla comedia quizá quedaría un poco ridículo, pero llamarla tragedia sería exagerado. Los italianos siempre han encontrado en momentos de miseria, de dificultades el momento para reírse, y esto es fantástico. Es un rasgo muy humano, pero sobre todo un rasgo muy italiano. Y esto es lo que Rossini pone en escena con esta ópera.

En cuanto a las circunstancias de su estreno en Venecia, el empresario del Teatro San Benedetto de Venecia tenía previsto estrenar otra ópera de otro autor, pero ante la imposibilidad de hacerlo, tuvo que llamar a Rossini suplicándole ayuda. El libreto fue escrito por Angelo Agnelli. Agnelli era un jurista, y sobretodo un patriota. Puedes leer el libreto y a pesar de los momentos de humor, los cuales son muy obvios, hay detrás de ellos una historia realmente seria. El humor viene con la música más que con el texto, ya que cuando lees el texto solo, lo que te está diciendo es que Italia necesita luchar por ella misma, necesita quitarse de encima las garras de los austríacos, de los franceses e incluso de los españoles en ciertos lugares, y convertirse en una nación otra vez. La nación que fue bajo el Imperio romano. Y como decíamos, el humor viene a través de la música. En cierta manera, Rossini fue agradecido con los personajes y la manera en que los caracteriza. La música es muy rítmica en esta ópera, y el humor viene a través de ella. Al final del primer acto, cuando todos los personajes están revueltos e incluso algo confusos, Isabella acaba de descubrir a Lindoro y Lidoro a Isabella, cuando Elvira se está dando cuenta que

Mustafá está interesado en Isabella, y están cantando como diferentes instrumentos de percusión, como si la música estuviera martilleándoles dentro de sus cabezas, cantando básicamente sílabas sin sentido, es un momento muy rítmico y muy divertido. Es uno de los más grandes trabajos corales de la historia. Contiene a siete personajes, y todos son escuchados, mostrando su asombro sobre lo que está sucediendo. Es un momento increíblemente difícil de cantar, al tiempo que es maravilloso para el público. Y lo más absurdo y divertido a la vez, es que los personajes no están utilizando el lenguaje sino sonidos. Es un momento que solo un genio como Rossini puede crear. Tiene tanta brillantez Rossini como compositor gracias a momentos así que podríamos decir que la historia no ha reconocido suficientemente su genio. Rossini no sólo es capaz de escribir óperas tan brillantes y divertidas como *La Italiana en Argel* o *El barbero de Sevilla*, sino que además es capaz de crear óperas serias tan buenas como *Tancredi* o su *Otello*. Puede trabajar todas las formas, desde melodramas hasta comedias. Pero sus comedias son tan perfectas, que son capaces de ocultar sus grandes dramas. Pero cada obra que él hizo, fue como un templo para los compositores que lo siguieron, incluidos Verdi y Wagner.

Muchas veces se ha podido pensar que, por componer principalmente comedias, Rossini estaba dejando de lado su parte patriótica. Pero es que Rossini era un italiano, no un patriota. Verdi sí que podríamos decir que era un patriota, y dirigió sus fuerzas hacia la reunificación. Verdi fue senador, y comprometió gran parte de su obra a la unificación de Italia. Rossini, en cambio, diríamos que es el exponente de la *italianidad*. Es la manera de disfrutar de la vida, de la naturaleza, de la belleza, del sexo, de la comida... todo lo que podemos asociar con la manera de vivir tan italiana y tan mediterránea. Todos esos valores maravillosos eran exhibidos por Rossini. Y podemos amarlo por ello, ya que no hay nada malo en amar el placer de vivir. Todos estos pequeños placeres nos hacen la vida mejor. Y los italianos tienen un fantástico sentido para descubrir todos esos placeres ocultos.

Hay otra cosa fantástica en esta ópera, y es la manera en que Isabella gestiona cómo quedarse con Lindoro y los esclavos italianos. Y es

convenciendo a Mustafa de entrar en la orden de Pappataci. Es una palabra que sería muy difícil de traducir. Taci significa silencio. Y Pappa podríamos tomarlo como comida para niños. Luego literalmente sería calla comida para niños. ¿Qué hay más italiano que un plato de pasta? Además, hay algo de verdad en esta historia. Aunque la protagonista de la ópera, Isabella, es de Livorno, la ciudad portuaria de la Toscana, la historia está inspirada en una señora de Milán, de apellido Suini. Esta señora de alguna manera, llegó al norte de África, e hizo algo parecido a lo que Isabella hizo con Mustafá para poder escaparse, y es convencer a Mustafá de entrar en la orden, de formar parte de una sociedad privada. Por tanto, hay algo de verídico en toda esta historia. Y es increíble utilizar esa idea de que, si una persona se siente parte de algo importante, de algo superior, va a ser más fácil de manipular. Y es lo que hacen con Mustafá. Al ser parte de los Pappataci, donde se supone que no tiene que escuchar nada, no tiene que decir nada, y no tiene que ver nada, lo único que tiene que hacer es comer un plato de espaguetis, los italianos aprovecharan para marchar. Es brillante porque es cómico, y además con los espaguetis también icónico. Y Rossini sabía que no había nada más italiano que un plato de pasta. Una vez en París, en sus últimos años ya, le fue presentado un plato de pasta que dijeron que era traída de Nápoles, pero cuando Rossini la probó inmediatamente dijo que no era de Nápoles sino de Génova, y era cierto, con lo que todo el mundo se quedó alucinado.

Hay otro momento realmente divertido en la ópera y es cuando Tadeo está leyendo las normas que Mustafá está destinado a jurar. Mustafá está copiando exactamente lo que pone, palabra a palabra de una manera muy mecánica, y es un momento muy divertido.

La protagonista de la ópera, la indomable Isabella, la verdadera chica italiana, lo que hace, y esto es una cosa muy italiana, es dar la mejor versión de sí misma en los malos momentos. Cuando ella canta *Cruda sorte*, su primera aria principal en esta ópera, lo que está refiriéndose precisamente es a esa mala suerte, y nos lanza un mensaje muy simple para superarla, algo así como que si en este momento tengo limones a mi disposición pues haré limonada. Ella nos dice que por simple mala suerte se encuentra en esa terrible situación, junto a los esclavos

y presa de Mustafá. Pero, sin embargo, y gracias a que se encuentra ahí, podrá salvar a su Lindoro. Es una aria que el público siempre responde bien, ya que la mala suerte puede caer sobre cualquiera de nosotros, pero lo importante siempre va a ser la manera de reaccionar de cada uno de nosotros. Isabella es un personaje verdaderamente difícil de cantar ya que la parte vocal de las óperas de Rossini sólo pueden ser cantadas por cantantes privilegiados. Este personaje junto la Norma de Bellini, la Brunhilda de Wagner o Electra de Strauss, posiblemente sean los papeles más difíciles para soprano en el mundo de la ópera. Sin embargo, hay una diferencia importante con todas ellas, y es que todas mueren menos Isabella que es un personaje de una ópera cómica. Isabella tiene que moverse, interactuar, actuar mostrarse... y todo esto hace aún más difícil su personaje. La cantante que interpreta a Isabella debe mostrar todo su encanto y su ingenio, pero también seducir. Hay una maravillosa aria en el segundo acto donde ella está vistiéndose, y ella tiene que hacer su representación sabiendo que está siendo vista por Mustafá, Lindoro y Tadeo, ya que es parte del plan para escapar. En ese momento, Isabella es capaz de capturar todo el encanto y la seducción. Es la cavatina *per lui che adoro*. Es también un momento muy teatral. Ella está sentada delante del espejo, acabando de vestirse, y los tres hombres están detrás mirándola desde tres diferentes puertas. Todo lo que el personaje de Isabella hace es girar su espejo para comprobar cómo la miran, enfocando cada vez a uno de ellos. Cuando la música dice a lui che adoro, Lindoro, la música suena diferente a cuando se refiere a Mustafá. Y lo mismo cuando nos dice que pretende amar a Tadeo, pero al que ama es a Lindoro. Isabella va girando el espejo y le dice a cada uno de ellos justo lo que les tiene que decir, mientras Rossini con la música nos va diciendo el personaje que es.

Una cosa interesante de esta ópera es que los amantes de esta ópera, Isabella y Lindoro, nunca tienen un dueto de amor, algo que tampoco es tan excepcional en Rossini, pero sí en la mayoría de las óperas donde casi siempre hay un dueto de amor entre los dos amantes principales. Lindoro en el primer acto nos canta acerca de lo mucho que quiere a Isabella, pero ellos siempre hablan de su amor por separado, nunca lo hacen juntos. Y esto es algo parecido a lo que haría Verdi muchos años después con Radamés. Muchas veces, la felicidad está

en la antesala del amor, y es mucho mejor que después, una vez consumado. Y esto pasa en bastantes personajes. Y en este caso va de eso precisamente, sobre la imaginación de dos seres queridos más que de la consumación de su amor. Tristán e Isolda, nunca consumaron su amor tampoco, y cantaron de manera casi infinita acerca de él. Y eso pasa incluso hoy en día, cuando mucha gente fantasea mucho acerca de el amor, y es parte de ese amor pleno casi más que el amor real cuando existe un compromiso.

Mucha gente habla sobre esta ópera diciendo que va sobre sexo, sobre racismo o sobre cristianos contra musulmanes, pero la realidad es que no. Hay que retornar en el tiempo, como unos doscientos años atrás. Italia estaba formándose como nación, y estaba concentrada en su lucha por la verdadera identidad italiana, intentando deshacerse de sus ocupantes. Por tanto, como decía al principio, esta ópera va sobre la *italianidad*. Todo lo demás es como una especie de alivio cómico. Hay muchas óperas sobre rescates como El rapto del Serrallo de Mozart o Fidelio de Beethoven. Y también hay muchas óperas ambientadas en lugares exóticos, como por ejemplo La flauta mágica, ambientada en Egipto. La mayoría de estas óperas ambientadas en estos paisajes exóticos solo lo estaban por una sencilla razón, para que el público no pudiera relacionar la trama con lo que conocía. Pero el motivo por el cual esta ópera está ambientada en Argelia es principalmente Italia. Y no podremos encontrar otra ópera que habla tanto sobre Italia como esta misma.

Elvira ama de verdad a Mustafá y está muy preocupada con la posibilidad de perderlo. Elvira es joven, probablemente una de las más jóvenes nuevas esposas de Mustafá, que recordemos que es polígamo. Y a lo largo de su vida, lo único que ha aprendido de su sociedad es que la mujer debe ser obediente a su marido. Y ella no sabe que hay otras opciones. Pero cuando Isabella llega al Palacio y se convierte en el nuevo objetivo, realmente debe sentirse trastornada porque ella ama de verdad a Mustafá. Hay un momento en que Zulma, su esclava y confidente, le pregunta que cómo puede amar a un hombre así, y ella no lo entiende, porque Elvira ama a Mustafá. Y en gran parte es por la educación recibida, porque no sabe que hay otras opciones, que puede tener otro tipo de amante, otro perfil de marido.

Y cuando acaba la ópera, la llegada de Isabella, le ha cambiado esa visión del mundo a Elvira, o al menos le ha abierto su mente. Ella aprende lo que una mujer puede hacer realmente, y además disfrutar haciéndolo. Isabella es una mujer liberada, y Elvira es una mujer que abre los ojos ante ese poder.

Zulma, la esclava, es un personaje muy importante también para Elvira, ya que es su gran apoyo. Y aunque ella sea una esclava también le abre los ojos a Elvira, ya que es una mujer muy avanzada para su época y condición e inspira mucho a Isabella. Es un personaje muy cercano a Susana en *Le nozze di Figaro*, o Despina en *Così fan tutte*. Personajes que no necesariamente tienen que tener dinero o una buena condición, ya que en su cabeza tienen ingenio de sobra para demostrar lo que realmente son. Muestra la diferencia entre los personajes de la nobleza, que siempre están soñando acerca de lo que la vida puede ser, y la realidad con la que ven la vida los sirvientes. Se necesitaba ser una mujer muy fuerte en esa época para lidiar con los problemas como lo hace Zulma.

Las últimas palabras en la ópera nos dicen que las mujeres pueden conseguir lo que ellas quieran. Es un mensaje muy empoderador para las mujeres. Habla sobre una mujer que es la protagonista y que viaja sola, algo realmente rompedor en aquella época. Y eso es lo que nos dice Rossini precisamente, que las mujeres pueden conseguir realmente lo que ellas quieran y no necesariamente con su cuerpo, sino con su ingenio e inteligencia.

Guillermo Tell

CUANDO ROSSINI PRESENTÓ ESTA ÓPERA a finales del año 1829, él era ya la mayor estrella del mundo de la ópera. Y, a pesar de que a sus 37 años, no estaba ni en la mitad de su vida todavía, esta fue la última ópera que escribió.

La naturaleza es el verdadero punto central de esta ópera. La gente reorganizó sus vidas para poder estar en el estreno de la ópera Guillermo Tell en París en los calurosos días del verano de aquel año. Los parisinos normalmente pasaban fuera de la ciudad sus vacaciones. Pero aquel año, cuando se programó el estreno de la última ópera de Rossini, todo el mundo se había quedado en la ciudad para asistir a aquel evento extraordinario.

Guglielmo Tell en italiano o Guillaume Tell en francés, es una de esas óperas que autores como Verdi, Wagner o Meyerbeer tomaron siempre como punto de referencia en sus carreras. Los ensayos de la ópera antes de su *premiere* en 1829 empezaron dos meses antes. Ahora, esos dos meses no son nada extraño, pero en aquel tiempo era verdaderamente infrecuente. La ópera requería unas innovaciones técnicas verdaderamente inusuales para la época, y tuvieron que ensayarlas con bastante antelación. Había muchos problemas de logística que solucionar que las óperas anteriores no tenían. Contaba incluso con una avalancha en escena, algo muy difícil de solucionar técnicamente en aquellos días. Los espectadores que asistieron no estaban preparados para ver tales innovaciones en un teatro de ópera.

La historia está basada en una obra del dramaturgo alemán Friedrich Schiller escrita en 1804. Schiller es un autor que se ha usado bastante para los guiones de ópera como por ejemplo en Don Carlo de Verdi, y algunas más. Y la mayoría de sus obras van acerca de la libertad y la identidad nacional, aunque no en la manera que la palabra nacionalismo es usada en el día de hoy, sino en un sentido más cerca del patriotismo, y muy específicamente centrada en la naturaleza. Estamos hablando del arte de principios del siglo XIX, del romanticismo, no de estar enamorados, pero sí de encontrarnos nosotros mismos en la naturaleza. Lo que la música de Rossini hace de una manera muy cinematográfica es describir todo tipo de paisajes, todo tipo de naturaleza, como lagos, avalanchas, nieve, el florecer de las flores, en definitiva, todo lo que encontramos en la naturaleza. Si hablamos de su famosísima obertura, básicamente es una descripción del estado de la naturaleza. Además, ¡hay hasta un par de caballos en la ópera!

Pero la trama de la ópera está ambientada concretamente en un lugar, un pequeño pueblo suizo del lago que baña Lucerna. Es un lago increíblemente bello. Y la escena debe reflejar esa belleza para el público, algo que no es nada fácil. Para el público del estreno parisino, Rossini intentó captar su atención desde el principio. La gente que acudía a ver esta ópera tenía que hacer por primera vez una transición entre sonido y retrato del lugar. Claro que antes existían óperas que demandaban exigencias técnicas para describir este tipo de ambientación, pero nunca hubo una hasta este momento igual que Gui-

lermo Tell, ni siquiera Don Giovanni donde tenían que ingeniárselas para representar el infierno a continuación de la escena de la cena. Si el oyente cierra los ojos y escucha la música, ya desde la misma obertura, seguro que se le viene a la mente el retrato de una naturaleza imponente en los Alpes suizos. Y Rossini hizo esto como nadie haría, ni incluso después Wagner. Es más, si Rossini no hubiera descrito así un paisaje, quién sabe si Verdi hubiera podido hacerlo tan bien como lo hizo en *Aida*. Casi todo lo que vemos en Verdi y Wagner, los dos compositores más importantes del siglo XIX, podemos verlo antes en Guillermo Tell.

Vayamos a uno de los *highlights* de la ópera, la obertura, ¿cuánta gente al oírla la reconocerá de alguna película de Hollywood? Pero el hecho que sea tan conocida no tiene que desmerecer su brillantez, al revés. Cuando la gente la oyó por primera vez en París en 1829, sintió algo salvaje. Podemos pensar en esta obertura en tres secciones diferentes. El solo de cello sería la primera parte, el pensamiento. Es brillante empezar una obertura con un solo de cello. Es en sí la idea central, nacionalismo en el sentido antiguo de la palabra. Pero cuando piensas en una persona, la cual está pensando y de repente escucha como murmullo en el bosque, con el retumbar del cielo y sus precipitaciones, no son sólo precipitaciones de la naturaleza, son también el retumbar del deseo por la libertad. Esto Rossini lo plasma de una manera genial con la poderosa llamada de las trompetas. Y, si nos fijamos en esa parte final, con las llamadas de los cuernos de caza, es altamente dramática. Todo va como galopando, y sí, hay como una semejanza a la carga de las caballerías, describe la acción que va a venir a continuación.

Pero más allá de la obertura, la ópera tiene otro momento que retrata la grandeza de esta, la famosísima aria final del tenor en el último acto, *Asile héréditaire*. Es un momento en el que un hijo, Arnoldo, recuerda a su padre y le llora, y después redobla su deseo de liderar la carga para liberar Suiza de los austríacos. Es una aria que más de algún estudioso ha insinuado que Verdi copió en su *Trovatore* y el aria *Di quella pira*, ya que es la misma historia en el fondo. Claro está que Verdi no necesitaba copiar a Rossini porque él también era un genio, pero cierto es también que la influencia de Rossini está presente en

su obra ciertamente. Y, podríamos decir, que, en cierta manera, es cruel lo que Rossini le hace hacer al tenor al final de la ópera, y más una ópera larga como esta. Es una aria difícilísima y dura, con un registro muy agudo. Quizás este sea uno de los motivos por los que no se representa tan a menudo como su calidad merecería. De hecho, el mismísimo Pavarotti, tenor con un gran agudo, renunció a hacer una producción que tenía con la Sutherland en el MET para hacerla en grabación porque dudaba de poder hacer en directo una interpretación acorde a su calidad. Además, hay que reconocer que el montaje en sí resulta también muy caro, y cuenta también con un gran coro y ballet.

Pero Guillermo Tell es principalmente una historia acerca de la opresión política, y la lucha por la libertad política. Hay algo también de esto en otras óperas, como Romeo y Julieta, que en un principio va sobre dos enamorados de familias rivales, pero finalmente también tiene algo de lucha por la libertad política. Rossini estaba muy interesado en la política europea. Cuando antes hemos hablado de *La italiana en Algeri*, ya hemos dicho que es una ópera muy política, y pensemos que es una ópera de 1813, dieciséis años antes que esta. Era una Europa que acababa de pasar una gran guerra con Napoleón, y Rossini ya estaba muy comprometido con sus ideas políticas. Europa estaba bajo ocupación, y los austríacos acababan de ocupar Venecia. En cambio, Rossini fue capaz de insertar toda esta arenga política contra la ocupación a través de una gran comedia.

Rossini escribió casi cuarenta óperas, y Guillermo Tell fue la última de ellas. Pero Rossini vivió casi cuarenta años más, y entonces, ¿por qué paró de escribir óperas? ¿Fue una decisión musical? O, ¿había algo más? Cuando Rossini tenía catorce años contrajo sífilis, y él vivió con la sífilis el resto de su vida. Debió ser muy doloroso, ya que entonces, claro está, no tenían los medicamentos que tenemos hoy en día, y es muy destacable que así consiguió vivir hasta los 76 años. Cuando la gente se pregunta entonces por qué se fue a vivir de Italia a París, no fue exactamente por la comida, sino porque buscaba ciertos cuidados médicos. Él fue a ver cómo trabajaban este tema los mejores médicos que entonces había en el mundo. Y, aunque él vivía en Bolonia donde había médicos de reconocido prestigio, Rossini

quería a los mejores del mundo, por lo que fue a buscarlos a París, así que básicamente ese fue el motivo de su traslado a la capital de Francia. Hubo gente que describía a Rossini como una persona con un cierto humor complicado o difícil, pero era precisamente por este motivo de salud que le atormentaba. Llegó a tener depresión, algo increíble si escuchamos su música. Cuesta creer que una persona capaz de crear una música tan divertida y tan jovial pudiera padecer depresión. A causa de su enfermedad tomó medicaciones muy duras, cargadas de mercurio, lo que le hizo perder su cabello a una edad muy temprana. Muy famosa fue la cantidad de tupés que tenía, siete, ¡uno para cada día de la semana! Y, es famosa la anécdota de lo mal que oían especialmente el tupé del miércoles y el sábado. La razón es que los miércoles y sábados eran los días en los que recibía gente y por tanto se preparaba mucha comida en su casa. Por tanto, Rossini socializaba mucho en París. Era una persona no sólo ingeniosa, sino que además ayudaba mucho a la gente, especialmente a otros compositores. Tenía un corazón muy generoso. Él paró de componer principalmente porque tenía el suficiente dinero para hacerlo. Había estado componiendo de una manera furibunda durante varias décadas y había llegado a un punto que no tenía esa necesidad ya.

Hay mucha gente que le tiene miedo a esta ópera porque es larga, porque tiene pasajes difíciles de absorber o algún otro motivo, pero aún siendo cierto que es una ópera larga y compleja, es una obra maestra. En estos tiempos actuales donde se supone que el público está capacitado para entender todo, y donde el entendimiento está en lo que sentimos más que en lo que aprendemos, Guillermo Tell es una ópera para despertar sentimientos. En el aria del barítono, *Sois immobile*, donde Guillermo Tell se dirige a su hijo, Jemmy, antes de dispararle una flecha a una manzana sobre su cabeza, es una aria maravillosa acerca de las relaciones paterno filiales, algo que Verdi y Wagner explotarían muchos años más adelante. Sin embargo, hay que tener en cuenta que aquí es un padre dirigiéndose a un niño pequeño, no como por ejemplo en La Traviata, donde Alfredo Germont es un hijo, pero no deja de ser una persona bien adulta. Y, lo sorprendente es que es el hijo el que alienta al padre, el que le dice que confía en él.

La historia de esta ópera fue bastante relevante en la política del 1800, y hoy incluso, en nuestra época, aún tiene mucho que decirnos. Hubo un jurado censor en París que puso problemas antes incluso de leerse el libreto, y el mismísimo Rossini tuvo que lidiar con ellos. En un primer momento le dijeron que había algún problema en el último acto. Rossini, inteligentemente, para salvar este problema puso la acción en la música en lugar de en las palabras. Si nos fijamos bien en la música, sin necesidad de escuchar las palabras, en ese último acto, lo que la música nos está diciendo es ¡rebelaos!, un mensaje sin duda que sigue igual de vigente hoy en día. El mensaje de la ópera es que la gente, aunque no comparta la visión de determinadas cosas, sí que tiene algo en común, y es que todos somos seres humanos y las ideologías no pueden separarnos. Las diferencias entre las personas no nos hacen más débiles, al contrario, nos fortalecen como comunidad. Lo que nos une es más importante que lo que nos separa. Y eso, en la Suiza de la ópera, es la paz.

I Puritani

I PURITANI ES LA DÉCIMA Y ÚLTIMA de las óperas de Bellini, la única encargada para París, y por tanto podríamos decir que su consagración internacional ya que en aquella época triunfar en París era el ideal de todos los operistas. Fue allí donde la obra se estrenó el 24 de enero de 1835, aunque fue en el Théâtre Italien, no en la Ópera nacional. Bellini venía de Londres de presentar tres óperas con gran éxito y fue Rossini quien había fundado el Théâtre Italien y aunque ahora ya no lo dirigía si que lo controlaba, el que le encargó Puritani para que se estrenase allí.

Bellini había nacido en Catania, en 1801, y venía de familia de músicos. Fue un niño prodigio que con cinco años tocaba el piano perfectamente y de los siete años datan sus primeras composiciones. Su primer maestro de música fue su abuelo, y en vista de las magníficas condiciones para la

composición fue el Ayuntamiento de Catania el que le becó, para irse a estudiar al conservatorio de Nápoles. Allí, el empresario Domenico Barbaja tuvo la oportunidad de ver una ópera suya. Domenico Barbaja era el más importante empresario teatral del momento. Llevaba los cuatro teatros más importantes de Nápoles, entre otros y Barbaja fue el que le encargó una obra para estrenar en el Teatro alla Scala de Milán, *Il Pirata*. Fue un momento muy importante porque, además, esto le permitió a Bellini entrar en contacto con el libretista Felice Romani. Romani era el más importante libretista de la época y probablemente el más importante de siempre junto a Metastasio. En todo caso fue el libretista de las siete siguientes óperas de Bellini antes de enemistarse cuando hacían *Beatrice di Tenda* y por esa razón *I Puritani* que es la ópera que viene inmediatamente después el libreto ya no es de él. Bellini fue un poco el prototipo del artista romántico, y no sólo por la música. Donizetti y él fueron los creadores de lo que lo llamamos hoy el melodrama romántico italiano. Además, Bellini practicó una especie de aristocracia estética en el sentido de que él sólo quería vivir de la composición, sólo quería componer una ópera por año y además, rechazaba el sistema de producción que entonces existía y era que los teatros tenían sus propios libretistas, encargaban una ópera y le daban al compositor el libreto ya escrito. Bellini nunca quiso trabajar así. Quería elegir el tema y luego ya lo discutía y trabajaba con el libretista. Su influencia como compositor fue importantísima no sólo en los operistas posteriores, sino entre los compositores de música instrumental como el mismísimo Chopin al cual conoció en París. Pero vayamos a la ópera.

I Puritani es una historia de amor ambientada en la Guerra Civil inglesa del siglo XVII, en un conflicto entre los realistas partidarios de Carlos I y los rebeldes puritanos. Cuando la ópera empieza Carlos I acaba de ser ejecutado por los revolucionarios puritanos, liderados por Oliver Cromwell, pero la batalla está aún en marcha en el argumento de la ópera. Por lo que, aunque mucha gente ha asociado a los puritanos con gente que canta apasionadamente, lo cierto es que, en un primer momento, el título de *Los puritanos* no resulta excesivamente atractivo. Es un título que parece referirse a gente piadosa y modesta para la gente que no esté excesivamente familiarizada con la ópera; ya sabéis, *Thanksgiving*, pelegrinos y cosas así, generalmente poco excitantes, por lo que poca gente

querría acercarse a ver una ópera así. Pero luego de conocerla, el público seguro que se sorprenderá de esta visión de los puritanos.

Como decía al principio, *I Puritani* es una historia de amor, de hecho, diría que es “solo” una historia de amor, ya que el resto del argumento honestamente es un poco absurdo. A parte de la historia de amor, poco más tiene que ver su argumento con los Puritanos y la guerra civil, incluso menos que *Madama Butterfly* tiene que ver con Japón. En ciertos momentos, resulta incluso complicado para los directores de escenas mantener la tensión dramática de la obra por la gran cantidad de momentos de impase y lo insustancial de ellos, al no ofrecer la historia lógica en su argumento. Tiene muchos paralelismos con *Romeo y Julieta*. Arturo, el protagonista sería Romeo, y está del lado de los realistas. Elvira sería Julieta, y está en el bando de los puritanos, siendo además la hija del cabecilla de los puritanos. Son dos bandos opuestos como los Capuletos y los Montescos.

La trama de la ópera empieza en la fortaleza de Plymouth, garantizando a Arturo la entrada en ella para casarse. Por lo que empieza con un final feliz. Pero poco a poco la trama se va complicando, Elvira va enloqueciendo, y al final de la ópera, la guerra ha acabado, Arturo es perdonado y ella es parte de ese final feliz. Por tanto, el principio de la ópera es el final feliz de la historia y no hay viaje dramático excepto para la prisionera que no sabe Arturo en un principio que es la reina. Ella es la única de toda la trama que, sí que va a tener un viaje dramático, con casi todos los demás personajes terminando donde empiezan. Por tanto, no es exactamente una historia satisfactoria, pero la música increíblemente bella se encarga de hacer ese viaje a través de la línea vocal de sus personajes. En su línea vocal está donde la acción transcurre. Es una ópera que soportaría muy bien la versión concierto, ya que la gente pondría el foco completamente en las voces.

Todo ello nos trae la idea típica del Bel canto, que literalmente significa bello canto. Hay tres grandes compositores del Bel Canto: Rossini, Donizetti y Bellini, el cual pertenece al panteón de esos grandes compositores y grandes músicos, que por desgracia murieron en su juventud, antes de sus 40 años. Desafortunadamente para él murió al poco de estrenar su *I Puritani*, que por cierto fue un gran acontecimiento. Por tanto, debido a su muerte no pudo disfrutar lo suficiente de su éxito. Quién sabe

si hubiera vivido un poco más y con un libretista decente que maravillas nos hubiera podido legar.

El libreto de *I Puritani* cuenta con numerosos agujeros en la trama, demasiados cambios abruptos emocionalmente hablando, que, aunque si puedan encajar en Elvira, no encajan en el resto de personajes. Posiblemente no se pueda culpar del todo a su libretista, Carlo Pepoli, ya que el mismo Bellini tomó partido en su elaboración. En el dueto del segundo acto entre el bajo y el barítono, donde el tío de Elvira, Sir Georg, está pidiendo clemencia por Arturo en la primera parte del dueto, y, de repente, el barítono, Ricardo Forth, le dice que sí, pero si aparece con el ejército lo matará. Es un dueto increíble, con un carácter muy militar, sobre el amor a su país, pero que argumentalmente no nos lleva a ninguna parte. Por lo que este tipo de momentos es difícil convertirlos en dramáticos. Es irónico como un libreto tan malo puede volverse en momentos maravillosos de música.

A pesar de todo, *I Puritani* es una de las óperas favoritas para muchas personas, que incluso la consideran una obra maestra. Grandes compositores lo han dicho de esta ópera, genios como Chopin o Richard Wagner. Y lo es porque la música es en realidad extraordinaria. Cuando se canta propiamente, con la técnica y el carácter adecuado, es absolutamente maravillosa. Y esto hace que toda la presión recaiga en los cantantes, ya que si ellos no llevan al espectador a ese nivel artístico no hay nada que hacer. En esta ópera, a través de la línea de canto, el espectador puede llegar a experimentar, a sentir verdaderas emociones humanas.

Hablamos del Bel Canto como canto bonito, pero en realidad el Bel Canto es mucho más que eso. Es acerca del teatro y el drama dentro del ser humano y expresado a través de su voz. Hay cantantes que pueden actuar de manera muy convincente y precisa, con sus voces interpretando y haciendo cosas maravillosas, y eso es verdaderamente el Bel Canto. Cuando oímos a alguna soprano extraordinaria cantar a través de pensamientos diferentes y emociones distintas sólo con una sola nota mantenida, puedes sentir exactamente lo que quiere expresar. La pasión, el romance, el sufrimiento... todo puede ser expresado a través de la inflexión de la voz, y de lo que el intérprete puede crear a través de ella. Y en *I Puritani* puedes pasarte la ópera entera oyendo esas maravillosas notas.

Otra de las características de *I Puritani* es la locura de Elvira y su famosa *mad scene*. Esta escena de unos doce minutos es casi un *monodrama* en sí mismo dentro de la ópera. Pero es una escena diferente a otras arias de locura como por ejemplo la de *Lucia di Lammermoor*. Su locura está centrada en la realidad, está continuamente describiendo el suceso que ha tenido lugar, y lo hace con completa claridad. Ella está dolorida por el hombre al que ama, y por haber sido abandonada. Además, está constantemente volviendo a la cordura, no es un estado constante para ella. Alterna entre la locura y la cordura, algo verdaderamente difícil para la cantante que la interpreta. Pero lo verdaderamente sorprendente de esta escena de locura es que cuando ella está loca está feliz. Y de repente cuando canta, lo hace a través del sentimiento profundo de la más severa tragedia. Ella tiene que ir y volver constantemente a través de estas emociones, navegar entre esos extremos, algo terriblemente complicado.

Uno de los momentos estelares de la ópera, sino el que más, es el aria del tercer acto *Credeasi misera*, el aria del tenor, una aria maravillosa con unos agudos increíbles. Es el aria que Arturo canta cuando él regresa en el tercer acto, reunido con Elvira después de la típica pelea de enamorados mientras tratan de justificarse cada uno acerca de lo que han hecho, y entonces, parecen ya felices en el escenario cuando de repente todo el mundo aparece y se vuelve a complicar la situación. Ella oye una trompa de caza a lo lejos y se vuelve loca otra vez, y él es casi apresado sin saber aún que la guerra ha acabado por lo que los Puritanos van a matarle. Cuando él canta justo en ese momento, y básicamente lo que pide es clemencia por ese dolor que la situación le causa a Elvira. Es engañosa el aria, ya que está diciendo por una parte que le maten rápido para que su amada no sufra, pero lo expresa en unos términos maravillosos junto a una música increíblemente bella. Puedes oír todo el dramatismo que hay en esa música.

Pero una de las cosas que más ama la gente en esta ópera son los pequeños detalles. Por ejemplo, en el dueto entre su tío Jorge y Elvira, cuando él finalmente explica lo que está ocurriendo, cómo ha convencido a su padre para que le deje casarse con Arturo, es una maravillosa historia dicha con una exquisita melodía, como cuando un padre le dice una cosa a su hija, aunque ya sabemos que son tío y sobrina. Es tan paternal y hay tanto amor en esa música, que es un momento maravilloso, e incluso se

puede oír en la música cuánto afecto hay entre ellos dos. Jorge es el bajo-barítono, tío de Elvira, la soprano y protagonista de la ópera, pero en realidad es una especie de figura paterna para ella. Un poco como la voz de la conciencia. Siempre tiene un buen consejo para darle a ella. En el fondo, la trama en *I Puritani* es una excusa para hablar de sentimientos.

Mucha gente ha criticado el argumento de esta ópera, ha dicho que la trama de *I Puritani* no es creíble, pero si nos olvidamos completamente del argumento y nos centramos sólo en la música y las palabras, es suficientemente bella para hacernos llorar. Por lo que un buen consejo sería: olvídense de la trama, concéntrese sólo en la belleza de la música. Uno de esos momentos bellísimos sería sin duda el dúo de Sir Georgio Valton con Riccardo Foth, *Suoni la tromba*. Es usual ver en el Bel Canto bonitos dúos entre soprano y tenor, dos voces agudas, pero lo impresionante de este dueto es ver a dos voces de bajo, dos voces graves, batiéndose en duelo con melodías tan bellas.

Por último, tenemos otro momento realmente espectacular, el *A te o cara*, una especie de aria de tenor, pero que también tiene algo de dúo con Elvira, y algo de Concertante final, cosa que resumiría muy bien lo que es *I Puritani*, un poco de todo con una música excepcional. Arturo le canta una maravillosa canción de amor a Elvira, justo cuando acaban de recibir la bendición de su padre para casarse. Cantan acerca de su amor, y toda la alegría que este les va a traer junto con una agudísima melodía, muy espectacular.

Nadie había compuesto antes de Bellini melodías tan bellas y tan largas como las del compositor de Catania. La habilidad de Bellini para hacer que la melodía resuelva en la tónica sólo en el último compás hace que parezca que se suspenda el tiempo mientras la melodía se desarrolla dándole una sensualidad musical inigualable. Bellini por desgracia falleció cerca de ocho meses después del estreno de *I Puritani*, el 23 de setiembre de una infección intestinal que venía padeciendo años atrás. Su muerte en la cumbre de su carrera convirtió a Bellini en el prototipo de compositor romántico, pero nos privó de disfrutar de la belleza de su música en nuevas óperas. Balzac, el gran escritor francés, dijo que *Puritani* es la única música digna de situarse al lado de la de Rossini.

Don Pasquale

CONSIDERADA POR MUCHOS COMO LA ÚLTIMA gran ópera buffa; una ópera escrita hacia el final de la carrera de Donizetti, Don Pasquale, ha sido un auténtico hit desde el mismo día de su estreno en los Teatros italianos de París el 3 de enero de 1843. Automáticamente su éxito se extendió por todos los teatros de Europa e incluso en Norteamérica, siendo estrenada en aquel continente tan sólo dos años después, algo verdaderamente extraordinario para aquellos tiempos.

Junto a Giochino Rossini y Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti forma lo que hoy conocemos como la Santísima Trinidad de la escuela *belcantista*. Aunque para llamarla con propiedad, la deberíamos denominar *la scuola della prima ottocento*, ya que Bel Canto es un término bastante vago, el cual que podría significar muchas cosas. Además de

estos tres compositores, lógicamente había más los cuales tenían sus propios seguidores, algunos rivales como Pacini y Mercadante, y aunque hoy en día prácticamente sólo son conocidos por los estudiosos, en su día llegaron a ser muy importantes. Sin embargo, Rossini, Bellini y Donizetti, fueron desde el principio muy conocidos por el gran público, con sus obras aclamadas en todo el mundo y con una fama que continua vigente hoy en día. Rossini y Donizetti fueron muy prolíficos, pero Bellini murió demasiado joven. Y si miramos en su contexto, posiblemente Donizetti fuera el más productivo a lo largo de su trayectoria vital.

No obstante, por diversos motivos, la obra de Donizetti parece que ha sido menos valorada por los estudiosos que la de sus otros dos colegas. Rossini fue admirado por Beethoven, y además fue imitado por casi todos los compositores durante su tiempo. Aunque dejó de componer joven, siguió ejerciendo un poder dominante en el mundo musical durante toda su vida. Bellini y su trilogía triunfadora, *La Sonnámbula*, *I Puritani* y *Norma*, han permanecido en el repertorio operístico desde sus estrenos. Pero, aunque las obras de Donizetti fueron un gran éxito durante la vida de este, como *Lucia di Lammermoor* y *Don Paquale*, él escribió muchísimas más obras que nos ayudan a hacernos una fotografía precisa del compositor pero que por un motivo u otro cayeron durante años en el olvido. Además, algunas de sus obras fueron eclipsadas por el joven Verdi, aunque Donizetti fuera el que luchara para incorporar a la ópera italiana algunas ideas del romanticismo como la violencia, amores apasionados, asesinatos y suicidios, liberando las formas convencionales de la ópera seria. Cuando Donizetti muere en 1851, habiendo enloquecido tres años antes, será Verdi el que se beneficiará de las victorias conseguidas en este terreno por Donizetti, y por supuesto, desarrollará más allá de este el vocabulario de la ópera italiana. Los caminos se cruzaron cuando Donizetti produjo *Nabucco*, su primera producción fuera de Italia, cuando estuvo al frente de la Ópera Real de Viena. De hecho, de sus cartas se deduce que Donizetti fue una persona buena, una rareza en un mundo dominado por la intriga, pasiones y deshonestidad.

Donizetti nació en Bergamo en noviembre del 1797. Su familia era realmente pobre. Años después, cuando ya había alcanzado la fama escribió que él había nacido en una zona prácticamente subterránea, en Borgo Canale, un suburbio de las afueras de Bérgamo. Una zona donde prácticamente la luz del día nunca penetraba. Y del canal tuvo que volar, aunque no precisamente porque lo alentara su padre, ya que este no paraba de decirle que nunca llegaría a compositor. Donizetti fue a escapar a los brazos de Johann Simon Mayr, un significativo compositor local, pero también un maestro bastante gris, que había llegado a Bérgamo después de tener cierto éxito en Venecia y fundó una escuela bastante exitosa donde la enseñanza era gratis. Donizetti estuvo en la primera clase ya con ocho años, y ya desde el principio se convirtió en un segundo padre para él, o más bien, en el verdadero padre de Donizetti. Mayr nunca desalentaría al pequeño Donizetti, y además le dio una extraordinaria formación musical, lo cual le permitiría en un futuro poder entregar sus obras en tiempo record para asumir sus compromisos contractuales. Italia era una sociedad muy conservadora. Pero Mayr insistió en que Donizetti estudiara una música muy novedosa para aquella sociedad, la música de Haydn, Mozart, y Beethoven. Mayr era miembro de un cuarteto de cuerda y Donizetti a menudo asistía a los conciertos de este. Tan influyente llegó a ser esta exposición de Donizetti a los cuartetos de cuerda, que luego este escribiría 16 cuartetos en unos pocos meses durante los primeros años de carrera. Cuando Mayr sintió que ya había enseñado a Donizetti todo lo que había podido, envió a Donizetti a estudiar fuga y contrapunto con el Padre Mattei en Boloña. Mattei había sido el profesor de Rossini y Mayr le pagaba a Donizetti las lecciones, permitiéndole recibir una formación mejor.

Bérgamo, como la mayoría de ciudades en Italia, vivía una auténtica locura por la ópera. Y aunque no era una ciudad muy grande, en la época en la que vivió allí Donizetti contaba con dos teatros permanentes. La ciudad fue famosa por contar con los tenores más famosos del siglo XIX, con nombres mágicos como los Davi, padre e hijo, Andrea Nozzari, Domenico Donzelli, y uno que sería muy importante en la carrera de Donizetti y Bellini, la gran estrella internacional, Giovanni Battista Rubini.

Donizetti a los dieciséis empezó a cortejar a las mujeres, y eso, junto a que había tenido problemas con su voz en una escuela donde el canto era crucial, hizo que los profesores de la escuela se trastornaran un poco con él, y Mayr decidió que Donizetti diera un giro radical empezando ya a componer su primera ópera, e inmediatamente ya era conocido como *Il piccolo compositore di música*. Esta obra sirvió como examen final ese mismo año en la escuela de música por lo que Donizetti tuvo que asistir, aunque no fuera uno de los personajes principales, ya que, debido a su cambio de voz, tuvo que hacer de fagot. La ópera tenía una moraleja que Donizetti hizo suya, quien sea lo suficientemente valiente para desalentar su talento, merece un castigo riguroso. La escuela captó el mensaje. Finalmente, Donizetti dejó Bérgamo y ya nunca más volvería atrás. Como se desprende de las cartas que le enviaba a la familia, Donizetti evitó la ciudad tanto como pudo, por eso mismo resultaría irónicamente triste que muriera allí.

Donizetti llevaba una carrera como la de cualquier otro joven compositor de la época. Había cosechado tantos triunfos como fracasos, tanto en Nápoles como en Roma. El mundo de la ópera y los teatros estaba dividido en diversas facciones de partidarios y enemigos, y cada facción empujaba hacia su interés. Donizetti tenía que lidiar con empresarios deshonestos y poco recomendables. Encontrar buenos libretos era muy difícil y caro. En más de una ocasión, Donizetti tuvo que usar sus propios textos. Además, estaban los piratas, los que se aprovechaban del trabajo de otros, y como todos los compositores, Donizetti se quejaba constantemente de estas prácticas. Una vez denunció que alguna de sus partituras fue copiada por alguno de los músicos de la orquesta y luego fue vendida al empresario el cual luego se negaba a pagar royalties. Poco se podía hacer sobre estas prácticas. Luego estaba el tema de los cantantes, especialmente las *prima donna*, las cuales gobernaban por completo el negocio. Ellas cobraban como veinte veces más de lo que venía a cobrar un compositor. Además, demandaban constantemente momentos musicales para su lucimiento, tuvieran sentido o no en el argumento. La música tenía que potenciar sus características, sin importar que guardara relación con el resto de la ópera. Hubo una vez, en Roma, que una diva le hizo cambiar todo el Rondó final de la ópera *Zoraide di Granata*, simplemente, porque le parecía aburrida tanta repetición. Esa misma so-

prano, en una carta decía que Donizetti era un compositor joven y guapo, pero a su vez, frío y sin demasiado talento, visto está que no tuvo gran criterio esta soprano.

Donizetti se convertiría rápidamente en la sensación del momento después de este momento con su ópera *L'ajo nell'imbarazzo*. Es una comedia donde un padre intenta criar a sus dos hijos lejos de los placeres carnales. Fue la primera ópera en mostrar las verdaderas dotes de Donizetti para la comedia, siendo muy importante ya que nos muestra como Donizetti insufla a la parte cómica sentimientos, lo cual nos hace empatizar más con los personajes. Más tarde, en 1832, Donizetti haría lo mismo con *L'elixir d'amore*. La impresionante aria que canta el tenor en esta ópera, *Una furtiva lacrima* va en esa dirección.

Italia no era un país unificado como lo conocemos hoy en día, sino que estaba formada por diferentes reinos. Lombardía, el cual incluye la ciudad de Milán, era parte de Austria. Donizetti era por tanto un ciudadano austríaco. Y de ese sentido de la disciplina y el rigor que tienen los austriacos y alemanes, bastante tenía también Donizetti, algo que cuando estuvo trabajando en otros reinos de la península como Nápoles o Sicilia llegó a causarle ciertos problemas. Nápoles, que era una ciudad poderosa al sur de Italia no brillaba precisamente por esto sino por todo lo contrario, y cuando los empresarios le hacían peticiones imposibles de satisfacer en los últimos minutos a Donizetti, este se trastornaba profundamente. A veces, estas peticiones tenían que ver con los caprichos de las *prima donna*. En Nápoles, Donizetti escribió *Maria Estuarda*, una de sus óperas redescubiertas durante los sesenta del pasado siglo. En ella hay una confrontación muy famosa entre las dos divas, la María Estuardo y su prima Queen Elizabeth. En el primer ensayo de la orquesta en Nápoles, Giuseppina Ronzi de Begnis la cual interpretaba a María Estuardo, se giró hacia Anna Delsere, la cual interpretaba a la Reina Elizabeth cuando el texto decía: *Figlia impura di Bolena, parli tu di disonore? / Meretrice, indegna e oscena, in te cada il mio rossore / Profanato è il soglio inglese, vil bastarda, dal tuo piè!*. Delsere se lo tomó como un ataque personal de su rival, le agarró del pelo, le golpeó en la cara e incluso le mordió. Ronzi cuando pudo recuperarse del ataque de Delsere tuvo que ser llevada a casa.

La censura pidió cambios en el libretto, la ópera ya no volvió a ser interpretada y fue prohibida por el Rey.

Donizetti pasó dieciséis años en Nápoles, donde había triunfado Rossini. Él llegó a estar bastante familiarizado con la corte, e incluso fue profesor de composición del famoso Conservatorio de la ciudad. Pero su posición nunca estuvo tan consolidada en la ciudad como lo estuvo la de Rossini, ya que Donizetti era un ciudadano austríaco, y se sentía como a un ciudadano extranjero ya que desconfiaban de todos los temas que utilizaba para sus óperas. Él continuó su trayectoria, convirtiéndose en una persona bastante conservadora. Donizetti suspiraba por temas y personajes como el de María Estuardo, audaz y apasionada, llegando a escribir que quería temas de amor apasionado para sus óperas. Cuando compuso por ejemplo *Lucrezia Borgia*, para burlar la censura tuvo que realizar importantes cambios, entre ellos el título de la misma ópera dependiendo de la ciudad donde se interpretara. En Florencia por ejemplo se llamó *Eustorgia da Romano*, *Alfonso, duca di Ferrara* en Trieste, *Giovanna I di Napoli* en Ferrara y como *Elisa da Fosco* en Roma. La obra fue un escandaloso éxito en La Scala, al que probablemente asistiera un joven compositor llamado Verdi que por aquel entonces estaba estudiando en Milán, y que por cierto utilizaría muchas cosas de *Lucrezia* en sus primeras óperas.

Donizetti continuaría volviendo muchas veces a Nápoles, a pesar incluso de las intrigas de varios de los compositores nativos los cuales se opusieron a él de manera muy vehemente. Desde bien joven, Verdi fue bastante activo políticamente, participando en escritos con implicaciones políticas. Donizetti en cambio podríamos decir que fue apolítico. Un ejemplo de ello fue que uno de sus amigos más cercanos en París fue un exiliado, un fugitivo de las prisiones italianas. Por otra parte, su asistente personal en París era un contraespía del Vaticano. Luego, había dos empresarios en París desesperados por encontrarse con Donizetti. Ellos en realidad se habían encontrado ya en Roma, pero cuando Donizetti se enteró más tarde que ellos habían sido arrestados en Nápoles, dada su situación con la monarquía en Nápoles, Donizetti pensó que lo mejor para él sería no encontrarse con

ellos. Vista como era la situación en aquel momento, Donizetti pensó que lo mejor para él era no inmiscuirse en política.

En 1833, cuando Donizetti ya contaba con 36 años, este era ya un compositor maduro. Ese año abrió con las primeras representaciones de *Il furioso all'isola di San Domingo*, siguió con *La Parisina*, *Torquato Tasso* y *Lucrezia Borgia*. Pero alguna de las mejores óperas aún estaba por venir, y una de ellas es sin duda *Lucia di Lammermoor*, escrita en tan sólo seis semanas en 1835. Donizetti que tenía un acuerdo con el comisionado de la Ópera Real de Nápoles para su composición, pero este Teatro se había declarado en bancarrota a mitad de ensayos, y Donizetti tuvo que llegar a un acuerdo con la casa Real para asegurarse que pagarían a los cantantes y que la ópera pudiera representarse, abriendo la temporada y convirtiéndose enseguida en un enorme éxito. En aquel tiempo, Donizetti ya se había convertido en un hombre casado. Él había conocido a Virginia Baselli cuando ella tenía trece años, pero esperó a que ella se hiciera un poco más mayor, casándose en 1828. Irónicamente, cuando Donizetti fue a Roma a proponerle matrimonio, él enfermó, con fiebre y convulsiones. Son posiblemente los primeros indicadores de una grave enfermedad que acabaría matándole a él y a su esposa.

Donizetti amaba a su esposa Virginia, y por ello permaneció en Nápoles, buscando una cierta estabilidad por el bien de la familia. Pero la vida nunca es fácil. Él nunca la llevó a conocer a su familia, y además fue infiel. Sin embargo, había una cura para la tortura de Nápoles, y esta era París. La capital de Francia era el centro del mundo, sobre todo para los europeos. Los italianos, que algunos crecieron hablando francés iban a menudo a París para poder encontrar la libertad, y también éxito y reconocimiento. Ninguna ciudad en Italia podía competir en prestigio, gloria, o por qué no decirlo también, el dinero que pagaban a los compositores. Donizetti llegó en 1834, invitado por Rossini, para componer una ópera para el Théâtre Italien. Donizetti esperaba que esto fuera la carta de visita para las grandes recompensas que le traería la ópera. En París, los tres titanes de la ópera italiana en realidad trabajaron juntos. Bellini estaba allí preparando *I Puritani*. Él también había sido invitado por Rossini. Bellini no hizo nada más que intrigar contra Donizetti, en sus cartas a me-

nudo se ve que tenía esta paranoia. Él estaba seguro de que Rossini prefería a Donizetti. En cambio, Donizetti como se podía apreciar en sus cartas, no se imaginaba nada de esto, y se refiere de manera bastante cordial cuando habla de Bellini. Donizetti fue a la *premiere* de *I Puritani*, la cual fue un enorme éxito. Y él contaría con las mismas estrellas de este éxito, Rubini, La Grisi, Tamburini y Lablache para su siguiente ópera *Marin Faliero*. Y a pesar de que fue bien recibida, no causó sensación. Lógicamente sufrió en comparación con el éxito que sí que supuso la ópera de Bellini *I Puritani*.

Pero Donizetti no se sintió rechazado por París, al revés, decidió pasar más tiempo allí. Su hábito de trabajo era remarcable. Tuvo proyectos con varios teatros a la vez, el Théâtre Italien y la Ópera de París, tantos proyectos que alguno de los compositores franceses se enfureció. Donizetti incluso fue atacado por el gran compositor francés Berlioz, el cual estaba quizás un poco celoso del éxito de Donizetti. Hizo una reseña bastante desagradable acerca de lo fáciles que eran las composiciones de Donizetti en ocasión de *La fille du Regiment* en 1840. Para entonces, Donizetti ya era viudo. Virginia había tenido diferentes abortos, y después, falleció en 1837 a la edad de veintiocho años. Una epidemia de cólera estaba golpeando furiosamente la ciudad, y por los síntomas se pensó en ese momento que había muerto de una infección sifilítica. Es probable que Donizetti fuera el que la infectó con esta enfermedad. Donizetti estaba devastado. Sus amigos lo llevaron a una casa de campo donde fue incapaz de levantarse de la cama durante algunos días. Nunca más se atrevería a escribirse con otra mujer, y nadie por supuesto tenía permitido nombrarle que era viudo. Él cerró la puerta de su habitación y nunca la volvería a abrir.

Después de París, la carrera de Donizetti tendría un capítulo final. Se convirtió en Kapellmeister en Viena, el mismo cargo que llegó a ostentar Mozart, y lo que significaba que iba a hacer música para la corte. Su éxito empezó con la temporada de ópera italiana. Salvó a la compañía de una serie de decepciones con *Linda di Chamounix*. Los eventos se sucedieron rápidamente. Donizetti trabajó intensamente, a pesar de que su salud no era la mejor, con fiebres crecientes y otros síntomas de su enfermedad. En 1843, él está constantemente refi-

riéndose a su enfermedad en sus cartas. Por estas fechas, era bastante obvio que Donizetti sufría sífilis, una enfermedad muy común y el final de todo esto es bastante conocido. Su exceso de trabajo durante este periodo, sugeriría que él se daba cuenta de que algo en su salud no estaba yendo bien, y quería realizar los máximos trabajos posibles mientras su salud durara.

Los últimos cinco años de la vida de Donizetti fueron una auténtica pesadilla. En aquella época no había ni cura, ni un medicamento efectivo que aliviara la sífilis. Donizetti esencialmente se volvió loco intentando mantener su sufrimiento en silencio. Había muchos cotilleos acerca de su salud y sobre donde debía estar Donizetti. Unos decían que debía estar en una institución internado a las afueras de París, otros al cuidado de unos amigos en París. Luego estaban sus parientes, especialmente Andrea el cual se hizo cargo de él y lo llevó de vuelta a Italia. La gente iba a visitarlo, pero no lo reconocían. El famoso tenor DuPré, el tenor del do de pecho, dijo cuando lo vio que no había signo alguno del compositor en aquella persona. Finalmente, familia y amigos llegaron a la conclusión de que lo mejor era llevarlo de vuelta a Bérgamo. La mismísima policía francesa tomó parte en todo esto, acusando a la familia de malas intenciones. Pero finalmente Donizetti partió y murió en Bérgamo en abril del 1848.

Don Pasquale fue producto de los últimos años de creación. Donizetti había firmado un contrato en París, el 27 de septiembre de 1842. Él eligió al exiliado libretista Giovanni Ruffini para su libreto, pero, de hecho, casi todo el libreto es obra de Donizetti. Era típico por entonces, que todos los libretos situaran la trama unos años antes, en la segunda mitad del siglo XVIII, pero Donizetti decidió situarlo en el presente, con vestidos modernos, en una inusual y audaz decisión.

Donizetti atormentó a Ruffini con el texto. Él intentó usar alguna de su música ya escrita en diferentes momentos previos, por lo que había que adaptar el texto al carácter de esa música, aunque finalmente no usara tanta música anterior como él tenía pensado. Donizetti volaba a la hora de escribir para tener a tiempo todas las composiciones que tenía que entregar, una velocidad que para Ruffini era un problema si quería seguirle. A veces, cuando necesitaba versos para sus arias, Donizetti por cuestión de velocidad, prefería hacerlos el mismo, algo que

a Ruffini le molestaba bastante. De hecho, desde el borrador para el proyecto, Ruffini estuvo enfadado, y al final se negó a firmar el libreto, algo que creó mucha confusión en los años posteriores, ya que venía firmado con las iniciales M.A., que significa maestro anónimo, pero que muchos eruditos especularon con diversos autores, principalmente con Michele Accursi.

En una carta, Donizetti se jacta de haber compuesto la obra en tan sólo once días. En otra dice diez. Algo que no es sorprendente, ya que Donizetti era increíblemente veloz componiendo, y algo por lo que fue a menudo criticado en París donde los compositores podían necesitar años para componer sus óperas. Donizetti mismo se refería con cierta ironía a sus hábitos compositivos. Él escribió una vez que lo bueno que había escrito, lo había hecho siempre muy rápido. En cualquier caso, las líneas vocales que demandaba la ópera las dejó escritas en esos diez u once días y estuvo orquestando durante los ensayos, algo que era costumbre también en los compositores de aquella época. Toda esta prisa le dio bastantes dolores de cabeza en la composición de esta ópera como así demuestran los numerosos bocetos que hizo de sus arias antes de la versión final. En la hermosa aria del tenor *Cerchero lontana terra*, los bocetos son muy variados en realidad, por lo que para que Donizetti compusiera las líneas vocales en sólo diez días debía haber estado trabajando día y noche.

La ópera fue entregada al Théâtre Italien el 3 de enero de 1843. Fue un enorme triunfo, quizás el éxito más importante que llegó a cosechar Donizetti en París. Recordemos que tan sólo ocho años antes, había sido totalmente eclipsado por el éxito de Bellini con *I Puritani*. Pero este último trabajo fue muy celebrado en París. Irónicamente Donizetti tenía a casi todo el reparto que había triunfado con *I Puritani*. Giulia Grisi como Norina, Tamburini como Dottor Malatesta y Luigi Lablache como Don Pasquale, tan sólo cambiaba el tenor, que en *I Puritani* fue Rubini y en *Don Pasquale* iba a hacer de Ernesto su máximo rival, Giovanni Mario. La acogida del público fue de lo más entusiasta, como el mismo Donizetti escribió. El adagio del *finale* del segundo acto fue repetido, igual que *la stretta* del dueto entre la Grisi y Lablache. Además, Donizetti fue llamado a escena para saludar después del segundo y tercer acto, y no hubo una sola pieza desde la

obertura que no fuera aplaudida, por lo que Donizetti estaba bastante contento.

La manera de actuar en la ópera era recordada en algunos círculos incluso años después de su estreno, ya que Don Pasquale tenía tanto de teatral como de evento musical. El bajo Lablache, haciendo de Don Pasquale fue una auténtica sensación, por su actuación. La compañía entera formaba un maravilloso conjunto alrededor de él donde todo el mundo interpretaba a la perfección la parte cómica que demanda la ópera. Uno de los críticos franceses más importantes del momento contó una historia acerca de cómo iba caracterizado Lablache y lo cómico que resultaba con la extravagante peluca color caoba, con sus pecas y su abrigo verde con botones dorados que nunca pudo abrocharse por culpa de su pronunciada barriga. El mismo reparto fue utilizado para el estreno de Don Pasquale en Londres, en junio de 1843. Henry Chourley, el crítico más importante de ópera en Inglaterra volvió a escribir acerca de la interpretación de la ópera y la figura de Lablache, sobretodo acerca de cómo una persona con tal sobrepeso intentaba hacerse a sí mismo un seductor, llegando a decir que Lablache fue el mayor genio cómico que había visto sobre un escenario en su vida. La obra continuó su camino, siendo un éxito en Viena y en todos los lugares donde se representó, incluso en su premier americana de Nueva Orleans el 7 de enero de 1845.

La crítica llegó a la conclusión de que esta ópera cómica, que fue un auténtico éxito, se convertía en la digna sucesora del Barbero de Sevilla de Rossini. De hecho, Donizetti fue el último gran compositor de la tradicional ópera *buffa*, y Don Pasquale la última gran ópera *buffa*. Hay grandes comedias como el Falstaff de Verdi o Gianni Schichi de Puccini, pero ya no son ópera *buffa* en el sentido tradicional del término. Aunque la huella de Donizetti está en todas partes, y las partes convencionales usadas en esta ópera le otorgan enorme fluidez, Donizetti hizo los cambios que creyó oportunos. Uno de estos cambios está relacionado con el recitativo. En los tiempos antiguos, estos eran acompañados por el clave, pero en Don Pasquale el recitativo está magistralmente orquestado, dándole una fluidez maravillosa a la trama. Además, tenemos la humanidad que le insufla Donizetti a todos los personajes. Ninguno de ellos está atado a la conveniencia de

la historia, incluso cuando Norina se disfraza a sí misma como la tímida Sofronia, su personalidad nunca está amagada, ofreciéndonos continuamente toques de ingenio, algo bastante habitual en las óperas de Donizetti, pero no así en las óperas *buffas*.

La obertura de Don Pasquale es una pieza famosa de concierto, una fantasía con temas de la ópera que, después de una introducción floreada, encontramos el tema de la serenata de Ernesto del acto tercero. Después oímos la melodía de la vivaz Norina cantada en el acto segundo. Esta melodía está combinada con otras ideas musicales que fluyen con gran espontaneidad. Don Pasquale abre inusualmente sin un coro de instrumentos que le den apoyo. En su lugar, hay una melodía orquestal con el movimiento ondulante de los cellos, sugiriendo a un hombre testarudo un poco enfadado. Este es el rico Don Pasquale, el cual está en sus últimos años de la década de los sesenta, y está esperando impacientemente a su amigo el doctor Malatesta, y explicando cómo ha preparado una pequeña sorpresa para su sobrino, Ernesto. Malatesta llega. Él es amigo de Ernesto y va a ayudarlo, y por eso está preparando el engaño a Don Pasquale. Pero primero trae buenas noticias para Don Pasquale. Ha encontrado para él una mujer joven, de gran belleza y buen comportamiento. Es la fantástica aria, *Bella siccome un angelo*. Malatesta pronto se hace ilusiones con este retrato que le están haciendo, donde todo son bondades y características angelicales. El viejo está intrigado, y más cunado conoce que la chica en cuestión es la hermana de Malatesta. Con la epidemia que hay, no se puede demorar más la moda, hay que darse prisa. Esa misma noche, Don Pasquale es empujado por Malatesta a casarse y todo marchará con alegría y felicidad. O eso mismo cree Don Pasquale.

Ahora que todos los demás han partido, es hora de confrontarse a su sobrino. Ernesto entra en ese momento cuando Don Pasquale le recuerda que hace dos meses le ofreció casarse con una bella joven, de darle una pensión y Ernesto no quiso. Pues ahora le mantiene la oferta en los mismos términos, pero Ernesto no puede aceptarla. Su corazón está entregado a Norina. No puede vivir sin ella. Es típico de la técnica compositiva de Donizetti que el recitativo derive en la melodía como ocurre cuando canta amo a Norina. Pero ella es dema-

siada joven para Don Pasquale, y además nunca se ha encontrado con él. Ernesto trata de cambiarle la idea, pero no hay manera. Está decidido. Don Pasquale, dadas las circunstancias, se ve capacitado para casarse, *prendo moglie*, le dice a un Ernesto sorprendido. Ernesto sólo puede que recoger sus bártulos y partir, Don Pasquale lo echa. Donizetti escribe aquí una de esas bellísimas melodías que sólo él es capaz de hacer, y también nos muestra el carácter tierno de Ernesto el cual está desbastado por las terribles noticias. Si es por él, prefiere perder a Norina que verla en la pobreza y a la vez que se ve desheredado; *Mi fa il destin mendico, perdo colei che adoro, in chi credevo amico discopro un traditor!*, canta Ernesto, mientras Don Pasquale se regocija. Cuando Ernesto se puede recuperar del susto, Ernesto le suplica a Don Pasquale que escuche el consejo del Dottor Malatesta, pero Don Pasquale le cuenta que está al corriente y de acuerdo, ya que su prometida es la hermana de Malatesta. Ernesto está en estado de *shock*, ya que se creía amigo de Malatesta. Ernesto encara su *cabaletta*, donde contrasta su parte lenta con la parte rápida. Ernesto se lamenta de haber sido traicionado por la fortuna y por su amigo.

La escena segunda tiene lugar en una habitación de la casa de Norina. Ella está leyendo un libro acerca de damas y caballeros. Norina reacciona ante toda esa caballerosidad fingida. Ella sabe todo acerca de como una mirada oportuna puede desatar el amor, y es inteligente estar atenta por si es fingida. Si se da cuenta que la engañan nada la puede parar, pero en el fondo ella tiene buen corazón, y si usa la coquetería es con un buen fondo. Está esperando impacientemente a su amigo, el Dottor Malatesta, el cual le había mencionado algo sobre engañar a Don Pasquale, y, por tanto, quiere oír más acerca de ello. Una carta le es entregada por un cridado, y es una carta de Ernesto, algo que la agita, ya que se muere de ganas por leer lo que hay escrito en ella. Malatesta entra y ella tiene en sus manos la carta. Está llena de desesperación por lo que acaba de leer, Ernesto va abandonar Italia y marchar solo a Europa. Malatesta le asegura que no lo hará, y viendo como Don Pasquale está predispuesto a casarse con ella, cambiará de táctica. Está decidido a continuar sólo con el viejo. Malatesta, que tiene una hermana en un convento, planea disfrazar a Norina de ella, y así usarla para que el ingenuo de Don Pasquale se desilusione. Malatesta quiere arreglar el matrimonio rápidamente y

que su primo Carlotto actúe como notario, y él ya encontrará la manera de hacer a Ernesto parte de estos planes. Pero antes, debe preparar a Norina para este evento. Norina está rápidamente dispuesta a colaborar si con ello puede conseguir a Ernesto, *Pronta io son; perch'io non manchi all'amor del caro bene*, es decir, Estoy dispuesta; siempre que no manche el amor de mi amado. Malatesta le asegura que si colabora podrán engañar fácilmente a Don Pasquale y conseguir el pretendido final feliz. Pero como decíamos, ella necesita entrenamiento para saber lo que tiene que hacer y Malatesta le dará unas lecciones. Norina le pregunta si quiere que sea una fiera o dócil, pero Malatesta le pide que haga de tonta, de *semplícetta*, algo que Norina conoce muy bien. Es un momento muy divertido de la ópera. Incluso entrenan unas posturas y algunas pocas frases. Y después de un pequeño ensayo, están listos para partir. Ha llegado el momento de la gran prueba. El final del primer acto llega con la caída del telón mientras cantan alegremente Norina y Malatesta y se imaginan cómo resultará el engaño para Don Pasquale.

Empieza el segundo acto con una maravillosa introducción en la cual, la melodía tocada por la trompeta nos introduce en el aria triste de Ernesto. Esto le da un inesperado aire de tristeza a la ópera. En la casa de Don Pasquale, Ernesto está listo para partir. Aún no puede creer que su amigo Malatesta le haya traicionado, y ya echa de menos a Norina. *Chercheró lontana terra* nos dice al comienzo, es decir, buscaré una tierra lejana donde ignorado, gemir, y allí sufrirá sólo por haber perdido a Norina. Él parte y Don Pasquale entra con sus mejores galas, esperando recibir a la hermana de Malatesta. Le dice al criado que no quiere que nadie le interrumpa cuando lleguen los invitados. Presume de su aspecto diciendo que nadie adivinaría con esas pintas que tuviera casi setenta años. El doctor Malatesta por fin llega con Norina, la cual lleva un velo que le cubre la cara. Malatesta la presenta como su hermana Sofronia. Ella está temblando, es todo actuación. Empieza el juego. De una manera muy divertida, Norina y Malatesta embaucan a Don Pasquale en un maravilloso trío, donde Don Pasquale no puede estar más intrigado acerca de la situación y Malatesta más satisfecho de como va funcionando su plan. Norina también está encantada de ver que Don Pasquale es un viejo tonto y va a ser más fácil de lo que preveía tomarle el pelo. Entre ser tímida y torpe de

una manera natural, Don Pasquale empieza a mezclar las palabras de la emoción al tiempo que le pide que le deje ver su cara. Por supuesto, ella lo rechaza a la primera, algo que le hace temblar más a Don Pasquale. Pero Malatesta le ordena hacerlo y ella lo hace. Don Pasquale está abrumado por su belleza. Deben casarse inmediatamente, por lo que le pregunta a ella si consiente, y casi sin poder controlar su voz, Sofronia accede, mientras Norina no puede más que burlarse de su excitación. Tenía ya un notario preparado por si acaso las cosas iban bien, dice Malatesta. Don Pasquale quiere casarse inmediatamente y van a buscar al sobrino de Malatesta disfrazado de notario. Malatesta lee el elaborado contrato con muchísimos etcéteras. Don Pasquale comanda el acto de la lectura del contrato junto a la que será su adorable esposa, a la cual nombra señora de la casa, y le da la mitad de sus bienes en vida. Don Pasquale firma con Malatesta como testigo. Pero hay un problema, necesitan un testigo más cuando en ese mismo momento aparece Ernesto pidiendo que le dejen entrar. Por supuesto que, en este momento de desmedida pasión por parte de Ernesto, Donizetti está haciendo una pequeña referencia a Lucia di Lammermoor, cuando el héroe irrumpe en el matrimonio diciendo que nadie la ama como él. Es importante oír aquí como remarca Don Pasquale que necesita un segundo testigo. Ernesto mira a la novia y entra en estado de shock al ver a Norina. Por primera vez, Norina y Malatesta están preocupados por su plan. Malatesta intenta que Ernesto se quede a un lado y no lo deshaga. Ernesto oye los términos del contrato y apenas puede contener la risa. Sofronia interviene para evitar ser descubiertos. Es muy difícil para un hombre viejo y gordo acompañar a un paseo a una joven, por tanto, necesitaré un acompañante joven, dice Sofronia cogiendo a Ernesto del brazo. Don Pasquale empieza a protestar, pero Norina le dice que se esté callado. Ahora ya se ha firmado el contrato, y, por tanto, ella quiere dar las órdenes en la casa. Malatesta finge estar sorprendido. Don Pasquale se ha quedado helado al ver el cambio de Sofronia. Donizetti hace aquí una referencia al *finale* del primer acto de Barbero de Sevilla. Allí Fígaro canta *Freddo ed immobile*, cuando dottor Bartolo está con la joven novia. Aquí Malatesta canta *Il rimasto la impietrato*, es decir, se ha quedado petrificado. Ernesto entiende ahora el juego al fin y decide unirse. Don Pasquale tiene que ir con cuidado con la mujer que se acaba de casar.

Norina exige ver a los criados, pero sólo aparecen tres. ¡Esto es imposible!, le dice ella al mayordomo, al cual ordena doblarle la paga y que busque más criados jóvenes y guapos que le den buen aspecto a la casa. También hay que adquirir dos carruajes, caballos y el interior de la casa es demasiado viejo y debe ser rediseñado. Don Pasquale explota. ¡He sido engañado como un tonto!, dice. Mientras el acto segundo concluye, Norina continua con sus peticiones, mientras Malatesta trata de calmar a Don Pasquale y Ernesto se ríe del barullo que su tío tiene montado.

Uno de los aspectos más interesantes de Don Pasquale es que Donizetti espera hasta el tercer acto para desplegar el coro. Ellos son por supuesto los nuevos sirvientes que han sido contratados esa misma noche. El tercer acto abre con ellos por allí pululando. Norina está dando órdenes para ser llevadas a cabo rápidamente y marchar al teatro. Don Pasquale trata de frenarla, pero ella lo ignora. Don Pasquale está sufriendo con las peticiones de Sofronia e incluso se lleva una bofetada de esta. Está viendo el carruaje que está fuera esperándola y sabe que va a salir. Él rehúsa con determinación y trata de confrontarse con ella. Norina entra esplendorosamente vestida y le dice que se va al Teatro. Él como marido le deniega el permiso, pero cuando el marido habla nadie le escucha. Pelean, con Don Pasquale volviéndose enojadísimo, pero ella le abofetea la cara hiriendo sus sentimientos. Don Pasquale empieza a darse cuenta de que la idea de su matrimonio ha sido un error e incluso Norina cree que ha ido demasiado lejos. Es otro de los momentos con mucho sentimiento en la partitura. *E finita*, canta Don Pasquale, diciendo que lo mejor será irse y ahogarse él mismo. Ella quiere disculparse cantando una bellísima melodía donde le dice que no sea tan tirano, que marche pronto a la cama que a tiempo de despertarlo su esposa llegará. Lo único que él puede hacer es aceptar el divorcio, y así lo canta de manera atronadora.

Ella parte, pero cuando se va, deja caer de manera descuidada un papel. Don Pasquale lo recoge pensando que Norina no se ha dado cuenta que se le ha caído. Es una invitación para que Sofronia acuda al jardín esa misma noche entre las nueve y las diez. Su secreto amante dice también que anunciará su llegada cantando una serenada. Esto

ya es demasiado para Don Pasquale y manda llamar al doctor Malatesta. Los criados entran otra vez chismorreando sobre sus amos. En realidad, es una pequeña escena la cual contiene dos melodías en ella. Primero se quejan de toda la prisa con la que tienen que hacer las cosas. Luego ellos van a preocuparse por Ernesto y sus intenciones con su ama. Malatesta entra con Ernesto. Ellos están poniéndose de acuerdo en cómo van a entrar al jardín. Ernesto parte justo antes de que Don Pasquale entre. Él le cuenta todo a Malatesta acerca de su pelea con Norina, de la bofetada, pero Malatesta rechaza creerse ese comportamiento de su hermana Sofronia. Pero él no tiene otra opción que creer lo que Don Pasquale le está contando, incluida la carta de amor, y finge estar sorprendido. Don Pasquale clama por su venganza. Malatesta tiene que calmarlo. Don Pasquale lo tiene todo planeado, él irá con sus criados esta noche y atacarán a Sofronia y a su amante en el jardín cuando estos se reúnan y los llevarán ante la justicia, pero Malatesta le sugiere que lo mejor es evitar el escándalo. Le sugiere que es mejor esconderse para oír la conversación de los amantes y así tener la prueba antes de cogerlos. Don Pasquale canta convencido del plan de Malatesta para proteger su honor en el caso de que todo fuera un malentendido. Don Pasquale acepta el plan y estrechan las manos. Malatesta está emocionado de ver que su plan está funcionando a las mil maravillas. Por lo que felices los dos, acaban su dúo riendo acerca de la situación, y explotando en un burbujeante dúo que sucede antes de que toda la acción se precipite.

La escena final tiene lugar en el jardín. El ambiente romántico de la ópera es provisto por dos números mágicos, siendo el primero la serenata de Ernesto *Com'è gentil*, donde canta lo maravillosa que está la noche a mediados de abril y qué maravilloso será estar cerca de mi amada. La serenada es acompañada por dos guitarras y con unos acordes en la base punteando mientras las panderetas de cuando en cuando imitan el punteo de las guitarras. Norina sale de la casa para encontrarse con él, llegando el dueto de amor *Tornami a dir che m'ami*, vuélveme a decir una vez más que me amas. Don Pasquale y Malatesta llevan linternas y van por el jardín sigilosamente, mientras que Ernesto vuelve a entrar dentro de la casa. Los dos se enfrentan a Sofronia y le acusan de estar con el amante, pero ella lo niega muy dignamente, diciendo que nadie estaba con ella. Don Pasquale y Ma-

latesta buscan al malvado, pero no hay nadie. Don Pasquale aún busca como acusar a Sofronia, y Malatesta adopta una postura dura con su hermana. De hecho, le dice que mañana mismo habrá una nueva ama en la casa, ya que Don Pasquale ha aceptado que Ernesto se case con Norina. Sofronia grita que una persona tan desagradable como Norina no puede entrar en esa casa. Pero es que ya no será nunca más su casa desde el momento en que Don Pasquale ha aceptado que Ernesto se case con Norina. Fingiendo Norina estar en estado de shock, Don Pasquale dice que Ernesto y Norina deben casarse inmediatamente. Malatesta le pide a Ernesto que salga de la casa, y este entra en la escena con los criados. Malatesta le da a Ernesto la noticia de que se casará inmediatamente con Norina. Pero, ¿Dónde está Norina?, pregunta Don Pasquale. Justo aquí, dice Malatesta señalando a Sofronia y explicándole que la Sofronia real aún permanece en el convento y ella es la auténtica Norina. En un primer momento Don Pasquale está indignado por la decepción después de que Malatesta le explique. Pero inmediatamente él aprende que una mujer joven no puede ser feliz con un hombre de su edad. Y esa es la moralina de la historia, mientras Norina canta deliciosamente con todo aquel que se quiera unir en un delicioso vals.

Don Pasquale es una ópera que pone fin a una manera de hacer ópera, es la última de las grandes óperas bufas del siglo diecinueve. Luego de ella, ya no habrá ninguna otra obra que se le acerque en cuanto a categoría, ni por supuesto que haya entrado en repertorio. Pero, además, Don Pasquale es un fin de raza porque tan sólo un día antes de su estreno, el 2 de enero del 1843 se estrena en Dresde El holandés errante de Richard Wagner, entrando en el mundo un tipo de ópera completamente diferente que luego dará lugar a lo que será el drama musical wagneriano.

Tannhäuser

TANNHÄUSER ES UNA DE LAS OBRAS MÁS IMPORTANTES de Richard Wagner, la segunda de sus óperas llamadas canónicas, es decir, las óperas donde ya tiene un estilo propio. Un domingo de octubre del siglo diecinueve, en 1843, Tannhäuser de Richard Wagner se representaba por primera vez en el Teatro de la Corte Sajona de Dresde. El programa de mano describía la nueva ópera como Grand Opera Romántica en tres actos. Esos adjetivos la sitúan por tanto justo en medio de las dos grandes tradiciones europeas del siglo XIX. Por una parte, la Grand Opera, francesa la cual triunfaba en París en las primeras décadas del siglo. Sus temas eran normalmente de carácter histórico, encarnando problemas políticos o religiosos, frecuentemente ambientada en exóticas ubicaciones, y incorporando escenas de espectaculares montajes escénicos. La ópera de París era el foco principal de estos espectáculos, y allí no

participaban solamente compositores franceses, sino también los más importantes de Italia como Spontini, Rossini y Verdi, y los alemanes, principalmente Meyerbeer. Algunas obras de este tipo de repertorio como el Guillermo Tell de Rossini, La Vestale de Spontini o La Juive de Halevy, junto con algunas de las óperas de Meyerbeer, están recuperándose hoy en día en el repertorio operístico. Otras como Don Carlo o Aida de Verdi, ejemplos extremadamente sofisticados de Grand Opera, nunca lo abandonaron. En cuanto al adjetivo aplicado al Tannhäuser, romántica, evoca el movimiento literario y teatral que barrió Alemania por completo, además de Francia y el continente entero, y que empezó a finales del siglo XVIII. Sustituyó la racionalidad clásica en favor del deseo por lo irracional, por lo intuitivo, por lo espiritual. También responde por un creciente interés por la identidad, la historia nacional y sus raíces. Un sentimiento positivamente despertado por la revolución francesa y negativamente reforzado por Napoleón y sus deseos expansionistas, especialmente con la fragmentación política de Italia y Alemania. La manifestación operística más influyente del romanticismo había sido El cazador furtivo de Carl María von Weber, estrenada en Berlín en 1821. Es un cuento popular de un bosque alemán, con inocentes temas e infernales hechizos y tentaciones. Después de su estreno, El cazador furtivo arrasó en todos los teatros operísticos alemanes del momento, alcanzando Dresden en enero de 1822. Intrigado por esta escalofriante historia y después por su música, Wagner aprendió la maravillosa obertura de esta ópera con el piano, tocándola en muchos recitales para sus amigos. Entre 1833 y 1839, mientras el espectáculo de la ópera triunfaba en Alemania permitiendo abrir muchísimos pequeños teatros alemanes, Wagner se familiarizó completamente con la ópera, no sólo con las obras de los románticos alemanes como Weber, Beethoven o incluso Mozart, sino también con la Grand Opera francesa y la ópera italiana de Rossini y Bellini. De hecho, su primera ópera completada en 1833 pero no estrenada durante su vida, Wagner sigue el modelo de Weber. Pero en su siguiente, La prohibición de amar, presentada en 1836, él emula la ópera cómica francesa e italiana.

En 1839, su contrato de director de la ópera de Riga no fue renovado. Había acumulado muchas deudas, y tuvo que huir por mar de allí,

acabando en París durante varios miserables años, hasta el 1842, pasando precariedades para vivir y esperando una oportunidad para la interpretación de sus obras. Wagner, por supuesto, estuvo expuesto a la grandeza de la Grand Opera, y compuso su ópera *Rienzi*, una ópera en cinco actos compuesta al estilo de Meyerbeer. Pero con su siguiente trabajo volvió a sus verdaderas raíces alemanas, el cuento sobrenatural del *Holandés Errante*. En 1842 y gracias a la recomendación de Meyerbeer, *Rienzi* fue aceptada para ser representada en la ópera de Dresde, consiguiendo un gran éxito. Debido a este reconocimiento, Wagner fue nombrado director musical de este Teatro de ópera. En los inicios del año siguiente Dresde recibió el estreno del *Holandés Errante*. Era nueva y diferente; más innovadora que *Rienzi* y a su vez, volvía a sus raíces alemanas del *Cazador Furtivo* de Weber. Por aquel entonces, Wagner ya había empezado a trabajar en *Tannhäuser*, donde su fascinación por toda la literatura e historia medieval germánica era compartida por muchos de los románticos alemanes, aunque Wagner siempre hizo un uso muy particular de las fuentes. *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *El Anillo*, *Tristán*, *Los maestros cantores* y *Parsifal*, todas tienen su origen en aquellos años de la vida de Wagner. Durante unas vacaciones en las montañas bohemias en junio 1842, en el camino de París a Dresde, Wagner hizo un borrador de una ópera basada en trabajos literarios de trovadores medievales llamados *Minnesänger*, una especie de ministriles de las cortes alemanas en el siglo trece. El libreto no estuvo acabado hasta el siguiente abril, empezó a componerlo en el verano de 1843 y completó la partitura orquestal el 15 de abril de 1845. Wagner bebió de varias fuentes para este libreto, combinando la narrativa histórica como ya había hecho en otras óperas con elementos que habían formado parte su propia vida. Muchos de los ministriles en *Tannhäuser* toman el nombre de personajes históricos. Walther von der Vogelweide por ejemplo, fue uno de los trovadores más famosos de su época, y Wolfram von Eschenbach escribió un poema épico que luego le serviría de inspiración a Wagner para escribir su *Parsifal*.

La acción tiene lugar en los alrededores del castillo de Wartburg, cerca de la ciudad de Eisenach, en la provincia germánica de Turingia, un lugar señalado en la historia alemana. Entre otros eventos importantes sucedidos allí, Martín Lutero empezó a traducir el Nuevo Tes-

tamento al alemán. El señor del castillo, el Landgrave Hermann, era un noble patrón para los ministriles. Y su histórica nuera, Elisabeth, viuda a los 20 cuando su marido estaba haciendo una cruzada, emuló a San Francisco consagrándose a una vida de pobreza y caridad. Moriría cuatro años después siendo canonizada como Santa Elisabeth. El culto a esta santa fue bastante popular en muchas zonas de Alemania, incluida Dresde, llegando su popularidad incluso a la época de Wagner. Pero en la ópera Elisabeth tiene una historia bastante diferente. Su santificación llega a la ópera por asociación.

Otra de las fuentes de las que bebe Wagner para la ópera es la historia de un caballero y poeta llamado Tannhäuser. En algunos acontecimientos se nombra a este caballero, el cual había pasado algún tiempo con la diosa clásica Venus en la erótica montaña de Venusberg. Incluso el folklore medieval mantiene que después de que el cristianismo conquistara el imperio romano, los clásicos greco romanos rendían culto a Venus de manera clandestina, y lo llevaban a cabo a través de la declamación. Finalmente, huyendo de los encantos de Venus, Tannhäuser decide peregrinar hasta Roma para lograr la absolución de sus pecados. Pero el Papa le ofrece una débil esperanza. Escandalizado por todo lo que Tannhäuser le cuenta le dice que primero florecerá su bastón reseco que Jesús perdonará a un pecador como Tannhäuser. El desesperado Tannhäuser regresa a los brazos de Venus, sin saber que al poco de marchar el bastón había florecido. El contraste entre Venus y Elisabeth encarna el conflicto entre el amor profano y el amor sagrado, otra de las características de esta ópera. El eje central de la acción dramática de Wagner, el concurso de canciones de los *Minnesänger*, proviene de otra narración medieval, con la cual el autor trató de dar a su protagonista una especie de carácter de héroe rebelde, el cual canta canciones atrevidas y sensuales. Por cierto, la semejanza entre Tannhäuser y Walter von Stolzing en Los Maestros cantores no son causalidad. Los maestros cantores era un gremio que emulaban a los *Minnesänger*, y Wagner concibe esta última ópera como una ópera cómica paralela a la tragedia. Y por supuesto, ambos comparten características asociadas a los artistas de su propio gremio.

La *premiere* de Dresde de Tannhäuser tuvo una regular acogida, no solo por la novedad del trabajo sino por lo poco adecuado del casting también. Wagner mismo encontró defectos en la obra original, teniendo material para un poderoso drama, tuvo más problemas que en sus otras óperas de mantener la tensión dramática con los detalles musicales, ya que empezaba a anticipar la *melodía infinita* que llegaría más tarde con Tristán e Isolda. Estando aún en Dresde modificó el inicio del tercer acto, y en 1847 reescribió el *finale* de la ópera, donde la presencia de Venus era simplemente indicada por una luz ascendente y la expiración de Elizabeth no era en escena, sino que su muerte era reseñada sólo por las campanas del castillo. Pero las mayores alteraciones de la obra serían en 1860, donde la gente importante de París, en parte por razones políticas, contrató la ópera de París para llevar a escena Tannhäuser. Para la ocasión, se tenía que hacer por supuesto la obra en francés y proveerla de un ballet en el segundo acto, ya que sin ese ballet no sería dramáticamente adecuada. Pero Wagner no veía lo del ballet en el segundo acto con buenos ojos y pensó que encajaría mejor en la escena de Venusberg, donde los *affaires* del amor pueden ser mejor representados. Por tanto, para encajar el ballet en la escena inicial de Tannhäuser y Venus, Wagner recompuso la extensión del dueto, escribiendo nuevo texto y adaptando a la traducción francesa la nueva música, añadiendo casi diez minutos a la escena. Otros cambios menores fueron introducidos también en diferentes puntos de la ópera.

El estreno de Tannhäuser en París, el cual tuvo lugar el 13 de marzo de 1861 se convirtió en un escándalo mayúsculo, no por motivos musicales, sino por diferentes elementos políticos y sociales que se dieron durante sus tres primeras representaciones, después de los cuales Wagner retiró su ópera. El vestuario fue reutilizado para hacer *Le diable* de Meyerbeer. Entre las reacciones que se conservan, destaca la de la primera mujer del compositor, Minna Planer, la cual le escribió una carta a su hija y le dijo que Richard había cortado la encantadora obertura y en su lugar había puesto un poco de *hokus pokus* (magia) de Venus. El editor de Verdi en París le habló sobre un oficial de guardia francés que estaba en el Teatro el cual había luchado en la guerra de Crimea, en la guerra italiana en incluso en la batalla de Sol-

ferino y nunca llegó a temblar sin embargo esta música le estaba aterrorizando e iba a marcharse.

Un tiempo después, o en Múnich en 1867 o en el concierto de Viena en 1872, Wagner rehízo la parte inicial, enlazando sin interrupción entre la obertura y el ballet. Pero aún así permanecía descontento con la ópera. Y, en 1883, semanas antes de su muerte, él le dijo a Cósima, su segunda mujer, que todavía le debía al mundo su *Tannhäuser*.

Por varias razones, la versión parisina de *Tannhäuser*, nunca ha acabado plenamente de reemplazar por la versión final de Dresde, más habitual en los teatros actuales, aunque desde el punto de vista de la consistencia musical y estilística, la versión parisina sea más consistente. Curiosamente, la versión parisina ha sido raramente grabada.

Una de las características de la Grand Opera que más solía adoptar Wagner, era el uso de instrumentos musicales en escena, y *Tannhäuser* no es una excepción. Claro está que en las grabaciones es muy difícil diferenciar entre los instrumentos que suenan en el foso o en la escena. La escena del *Venusberg* incluye una banda interna que suena mientras el coro está en silencio. Más tarde, el pastor acompaña su canción con un corno inglés. El Landgrave, el señor del Castillo, en el final del primer acto, también está acompañado de trompas y trompetas. Y los ministriles a menudo cantan sobre los acordes del arpa. Wagner no hubiera podido proveer todos estos efectos sonoros que buscaba sólo con el sonido que emana del foso.

Pero la característica más importante quizás de la ópera es el contraste entre la música diatónica, la compuesta con los siete sonidos de la escala y las armonías derivadas de estos, con la música cromática, usando todas las notas para construir escalas deslizantes y armonías disonantes. Wagner usa todo esto para mostrar el conflicto entre el mundo de la Fe con el mundo de los pecadores, el cual incluye a los habitantes del mundo de Venus. Esto se hace muy evidente desde la obertura, en la cual ya podemos escuchar al principio los acordes del archiconocido coro de los peregrinos. El primer acorde es diatónico, pero el segundo, asociado con la escena del *Venusberg* y el sentimiento de culpa, incluye notas cromáticas. La música aparece acercándose desde la distancia, lidiando con el clímax para después

retroceder y finalmente regalarnos la música más cercana a la danza. Los acordes orquestales proclaman que se acerca la plegaria de Tannhäuser a Venus, la cual podemos oír en breve en su forma vocal. En la versión de París de la ópera, Wagner convierte el ballet de Venusberg en un pasaje muy vigoroso y sensual, mucho más que pasaría por ejemplo después con el estilo altamente cromático de Tristán e Isolda.

Tannhäuser ha estado reclinándose en los brazos de la diosa Venus, la cual le pregunta al notarlo ausente en qué lugar tiene su mente. Y la verdad es que Venus no se alegra de oír que últimamente Tannhäuser ha estado soñando con el mundo de los mortales, con sus sonidos de la naturaleza, con sus días y sus noches, el cielo estrellado, todo lo que Tannhäuser añora. Trastornada por la idea de que los placeres mundanos puedan precipitar la marcha de Tannhäuser, Venus ordena que lo dejen marchar dándole las gracias por los placeres prestados. Él coge su arpa y le canta una plegaria, empezando muy vigoroso, pero decayendo cuando insiste que su mortalidad requiere algo más que solamente la pasión. Él anhela romper sus cadenas y ser libre. Es la primera vez que permanece firme frente a los placeres de Venus.

En plena discusión con Venus, Tannhäuser invoca el nombre de la virgen, causando la desaparición de Venus acompañada de unos acordes orquestales en fortísimo. Cuando la oscuridad desaparece, Tannhäuser aparece en un hermoso valle, cerca del castillo de Wartburg. Un joven pastor está sonando su corno y le saluda con su canción. Nada más acabar el pastor su canción oímos al coro de peregrinos en su camino hacia Roma. Este coro tiene como una melodía como una especie de marcha ligera pero finalmente contiene una tensión cromática que oímos ya en los motivos de los peregrinos de la obertura. Tannhäuser, emocionado, canta a Dios agradecido por su liberación. El sonido de todo el pasaje nos muestra el contraste entre este mundo y el mundo de lujuria de Venus. El pastor se aleja con sus ovejas y oímos a unas trompas de caza. Los caballeros ministriles entran en escena liderados por el Landgrave. Ellos saben quién es Tannhäuser y pronto lo reconocen. De la conversación podemos extraer que él dejó a su Landgrave por su atrevido comportamiento y

arrogancia, y por eso ahora algunos dudan de que haya vuelto en son de paz. Wolfram von Eschenbach hace un gesto cariñoso y pronto todos están de acuerdo en que él debe regresar. Pero el mismo Tannhäuser permanece reacio. Finalmente, en una intervención fulgurante, Wolfram nombra a Elizabeth y eso lo hace cambiar todo. En un aria que se transforma en otro grandioso conjunto, Wolfram le cuenta a Tannhäuser cómo sus canciones solían encantar a Elizabeth y cómo desde su partida se encuentra desolada. Profundamente conmovido, Tannhäuser responde con un grito pidiendo que lo lleven delante de ella, expresando su alegría por volver a este mundo, con una vigorosa frase descendente. Las trompas suenan triunfales en el regreso de todos juntos al castillo de Wartburg en el final del primer acto.

El segundo acto empieza directamente en el mismo castillo, en el gran hall donde los ministriles cantan, donde a través de una enorme ventana se puede divisar el valle que está allí abajo. La música introductoria está marcada por frases ascendentes, donde domina el motivo de la canción de Elizabeth, que saluda a todos los que la han añorado tanto tiempo. Pero también podemos oír las vigorosas frases descendentes de Tannhäuser en el *finale* del acto primero. Desacatan los solos de los vientos en este inicio, especialmente los asociados a Elizabeth. Elizabeth saluda de nuevo a todo el salón después de su larga ausencia, y recuerda lo vacía que se había sentido desde que Tannhäuser partió. La orquesta realza sus frases en señal de alegría por su vuelta.

Wolfram trae a Tannhäuser el cual se arroja a los pies de Elizabeth. Ella le recrimina su ausencia y le pregunta dónde ha estado todo este tiempo, a lo que él ofrece una vaga explicación, y en su lugar, él alude al milagro de haberlo traído de vuelta a Wartburg. Graciosamente, ella le canta sobre el impacto que tiene sobre ella su maravillosa música. Bruscamente, él le responde que le ha rezado al dios del amor. Ellos unen sus voces en un dueto que parece inspirado en el de la ópera Fidelio de Beethoven, una ópera que Wagner admiraba profundamente. Resulta interesante que, Wilhelmine Schröder-Devrient, la soprano que encarnó a Venus en la premiere del Tannhäuser, había maravillado a Wagner en su juventud interpretando Fidelio.

Una escena entre Elizabeth y su tío, el Landgrave Hermann, sigue en la ópera. Él ha mirado en su corazón y le dice a ella que los nobles del reino pronto llegarán para el solemne torneo de ministriles, y vienen porque saben que ella es el premio del torneo. De fuera del escenario, oiremos la llegada de los invitados, las damas y caballeros con sus pajes y su séquito. Una gran marcha suena, algo muy característico de las producciones de la Grand Opera. Después de la fabulosa fiesta, la orquesta introduce los principales elementos de este episodio. Primero una melodía sostenida que más tarde será cantada por los caballeros y los nobles. Segundo, y de manera más fluida, el acompañamiento, que luego llevarán las mujeres. Y tercero, una vigorosa figuración en la base. Después de la introducción de la orquesta, entra el coro, y alcanzamos un gran clímax con todas las fuerzas presentes. Los ministriles concursantes llegan, y el Landgrave se dirige a ellos con un poderoso recitativo, aduciendo a las poderosas canciones y lo que representan para su reino, y estableciendo el tema para el torneo, describir el poder del amor. Elizabeth va eligiendo el papel con los nombres de los cantantes y se los da a los pajes para que los lean. Empieza el torneo. Wolfram es el primero. Su canción es conservadora y muy declamada, acompañada al principio por una lira. Para la gente que los acompaña, ellos son una especie de héroes, y las mujeres les lanzan flores. Wolfram le canta a un idealizado amor que es objeto de pureza la cual nunca le hará decaer. La audiencia responde calurosamente a la intervención de Wolfram. Cuando le toca cantar a Tannhäuser, la orquesta brevemente recuerda la música del Venusberg. Él describe una idea más mundana que Wolfram, donde el amor de carne y hueso tiene más importancia. La audiencia está como descolocada. Elizabeth está claramente enfadada y con un conflicto interior. Ahora vendría el turno de Biterolf, pero Tannhäuser está claramente arrepentido, y parece un lobo herido. Se enfrenta al público, y Biterolf desenvaina su espada, ignorando el mandato del Landgrave. Wolfram se pone entre los dos contendientes, con la esperanza de que su canto invocando al espíritu divino tenga efecto sobre ellos y apacigüe las aguas. Sus plegarias son acompañadas de rápidos arpegios, los cuales continúan cuando Tannhäuser se levanta para cantar otra vez al amor de Venus. El tempo y la orquestación se vuelven más intensos.

Un desorden total sobreviene cuando todo el mundo se da cuenta dónde Tannhäuser ha estado durante su ausencia. Las damas desaparecen corriendo por miedo a ser contaminadas, tan sólo Elizabeth permanece, aunque bastante pálida y debilitada. Cuando los caballeros se van para decidir sobre el futuro de Tannhäuser y más tarde atacarle con las espadas, ella trata de defenderle, de hacer de escudo. Otro momento inspirado en Fidelio, como cuando Leonora desenfundada su pistola para abatir a Pizarro. Los caballeros están conmovidos por su intervención. Ella les contesta que ella misma ha salido más perjudicada que nadie por su revelación, pero insiste su perdón ya que Tannhäuser es una víctima de los embrujos paganos, y por esto, merece una oportunidad para su redención. Elocuentemente suplica por su perdón: *¡Dejadle libre el camino del arrepentimiento! ¡Permitid que recobre la fuerza de la fe, pues por él, también sufrió nuestro Señor!*

Los caballeros intervienen a continuación, aceptando dejar a Tannhäuser vivo de momento, pero sin perdonarle. Wagner construye este conjunto con un poderoso clímax sobre la frase que Elizabeth canta, *Ich fleh' für ihn*, es decir, imploro clemencia para él. El Landgrave toma el control de la situación. Tannhäuser ha avergonzado a la comunidad y por tanto no puede permanecer. El único camino posible para la redención es unirse a un grupo de peregrinos en su camino a Roma. El joven grupo que oímos en el acto primero. Sobre una base de marcha, Wagner con una melodía coral construye otro poderosísimo conjunto. Los caballeros dicen que Tannhäuser no podrá regresar sino es con el perdón del Papa, y sino, sus espadas tendrán que hacer justicia. Elizabeth ruega por el pecador, y Tannhäuser promete que regresará con el perdón. Cuando el conjunto termina, el coro de peregrinos se oye abajo en el valle. Tannhäuser, exclamando ¡a Roma!, se une a ellos en su camino.

El acto tercero y último, retorna al valle que habíamos visto en el acto primero, pero ahora la estación es otoño. Antes de que el telón se levante, una introducción orquestal suena de un modo familiar, incluyendo el coro de peregrinos, así como la famosa frase de Elizabeth *Ich fleh' für ihn*, así como un implacable motivo en las cuerdas graves. Esto significa que Tannhäuser está haciendo su camino hacia roma. El tema principal suena en el metal, parecido al Amén de Dresde, un

motivo de seis notas que nos resultará familiar de la ópera de Wagner Parsifal, evocará a la ciudad santa construyendo un clímax que llegará a su apogeo con los violines. Cuando el telón se alza, las frases de las maderas despertarán la mente a Elizabeth, la cual está rezando de rodillas frente a la figura de la Virgen María. Wolfram está a su lado mirándola. Él dice que ella ha estado esperando día y noche el regreso de los peregrinos. En la distancia los oímos cantando la melodía que abre la obertura de la ópera. Con ello, Wagner construye un poderoso clímax hasta que todo el grupo de peregrinos se abre paso en el escenario. Elizabeth escanea todas las caras, buscando desesperadamente a Tannhäuser, pero él no está entre ellos. Ella se dirige hacia la Virgen y le ruega por su muerte, para así, una vez llegue al cielo, poder rezar directamente por la salvación de Tannhäuser. Las maderas destacan poderosamente en la orquesta, especialmente el sonido sombrío del clarinete bajo. A pesar de ser un aria que no requiere notas agudas ni coloratura, requiere un absoluto dominio de la técnica debido a su sostenida línea melódica. La plegaria tiene un elocuente epílogo orquestal. Cuando Elizabeth se levanta para partir, Wolfram se ofrece para acompañarla, pero Elizabeth con un gesto señalando el cielo, le hace ver que es un camino que debe recorrer ella sola. Wolfram sólo, ve cómo la silueta de Elizabeth desaparece a lo lejos, mientras él le canta a la estrella de la noche para que tenga cuidado de Elizabeth, a la que siempre ha amado. Esta aria, la canción de la estrella, siempre ha sido una de las arias más queridas de toda la obra de Wagner. Mientras el cello se divierte con la melodía del aria, Wolfram continúa tocando su lira, hasta que las notas repetidas de las trompas suenan. Es la llegada de Tannhäuser lo que las trompas nos anuncian, y no es otro motivo que el de la entrada de Tannhäuser en Venusberg. Finalmente, Wolfram extrae la historia de él, como Tannhäuser partió a Roma, enteramente arrepentido, consciente de la muerte de Elizabeth. El implacable tema oído en la introducción del acto tercero, ahora sirve de nexo de unión en esta para nada convencional aria.

Él tomó todos los caminos más duros, durmió sobre la nieve en lugar de buscar cobijo, incluso no hizo caso de los encantos italianos. Llegó a Roma, oyendo sus campanas y sus canciones celestiales. Y otra vez oímos el tema del Amén de Dresde, como ocurrió antes. Pero cuando Tannhäuser se encontró con el Papa y le confesó sus pecados, la res-

puesta fue que no obtendría perdón y sería condenado para siempre por haber estado en el monte de Venus. Antes saldrían brotes en el báculo del Papa que alcanzaría el perdón. Tannhäuser, desolado por no poder obtener el perdón, emprende su camino al monte de Venus, la cual aparece. La música reaparece entre una brumosa luz. Finalmente, una figura aparece con su voz, es Wolfram que desesperadamente trata de frenar a Tannhäuser. Un ángel reza por ti en el cielo le dice, en referencia a Elizabeth, y otra vez, como en el primer acto, el nombre de ella tiene un efecto talismán. Venus y su corte se desvanecen. Un coro de ministriles aparece en la lejanía. Es una procesión fúnebre llevando a Elizabeth. Entre llantos y llamadas a ella, Tannhäuser convulsiona y finalmente muere. En este momento, los jóvenes peregrinos, los cuales habían acompañado a Tannhäuser a Roma, aparecen trayendo noticias sobre el florecimiento del báculo, evidenciando la salvación de Tannhäuser. Pero ya es tarde. Los caballeros y los peregrinos más viejos se unen al coro para acabar con la majestuosa declaración de uno de los coros más famosos de la historia de la ópera, el coro de peregrinos de Tannhäuser, afirmando que Dios siempre perdona al pecador arrepentido.

Ernani

ERNANI ES LA QUINTA ÓPERA DE VERDI y es una gran ópera que sin duda sorprende a muchos para bien cuando la escuchan por primera vez ya que para el gran público quizá no sea igual de conocida que las óperas más famosas de Verdi como Traviata, Rigoletto, Aida, etc. Es una ópera que cuenta ya con un argumento bastante lineal, que se puede seguir con facilidad a diferencia de óperas anteriores de Verdi como Il Lombardi, por ejemplo. La música es extraordinaria, con momentos memorables. Es un Verdi joven, pero con una fuerza y un vigor extraordinarios.

Verdi venía de tener éxito con Il Lombardi y recordemos que ya había tenido anteriormente un éxito enorme con Nabucco, con lo cual ya había podido hacer sus primeros ahorros con los que empieza a comprar tierras en su Busseto natal. Y es que Verdi siempre mantuvo el apego a

la tierra, al campo. Sus padres eran de origen muy humilde y tenían un pequeño hostel a Le Roncole, una pedanía dependiente de Busseto. El padre, con los ahorros de Verdi se las prometía muy felices, ya que pretendía comprar tierras y posesiones, pero eso no le gustaba a Verdi y propiciaría sus primeros roces, roces que le acompañarían siempre ya que nunca tuvo una gran relación con su padre. Su madre en cambio tiene siempre un papel bastante discreto y el propio Verdi se refiere muy pocas veces a ella en sus cartas. Verdi ya está con Giuseppina Strepponi, su segunda mujer, aunque la Strepponi aún está en activo cantando y aunque es evidente que mantienen una relación, esta es una relación aún intermitente. Él vive en Milán y trabaja activamente en la que será su quinta ópera, Ernani.

Ernani se estrenó en el Teatro La Fenice de Venecia el 9 de marzo de 1844 con un gran éxito. Puede llamar la atención que el estreno fuera en Venecia y no en Milán, y es que Verdi ya era el compositor de moda del momento y recibía encargos de todas partes, y claro está, en Venecia querían contar con Verdi como fuera. En aquel momento en Italia había tres grandes teatros La Scala, el San Carlo de Nápoles y La Fenice de Venecia, y Verdi que ya había estrenado cuatro óperas en La Scala y esta, su quinta, la estrenaba en La Fenice por lo que era ya un compositor muy consolidado. Se dice que el contrato que Verdi firmó con La Fenice para Ernani lo redactó prácticamente la Strepponi.

La historia de Ernani deriva de aquel incidente que hubo en Castilla con los comuneros. Cuando llegó Carlos I, el cual venía de Flandes que era el nieto de la Reina Isabel la católica y le había tocado ahora el trono español, venía con la ambición de conseguir el título de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico ya que su abuelo Maximiliano I de Habsburgo estaba a punto de morir. No olvidemos que en la ópera la empezará siendo sólo Carlos I y la acabará como Carlos I de España y V de Alemania. Para ser elegido como Emperador debía conseguir dinero, porque no nos engañemos, los títulos se conseguían con morteradas de dinero. Lo que hace Carlos I es reunir a todas las cortes de los diferentes estados españoles y pedirles dinero, y claro, esto empobrece tanto a la nobleza que acaban rebelándose. Quedó tan arruinada la nobleza de Castilla que saltó a los campos a batallar contra el Rey. Para situarnos estamos hablando de alrededor de 1520. En este marco se

sitúa Ernani, el cual es un comunero, un noble que arruinado sin dinero se ha marchado al monte a hacer de bandolero porque es la única manera de sobrevivir. La ópera está basada en la novela de Víctor Hugo, y hay que advertir que es totalmente inventada, aunque sí que está enmarcada en el contexto que hemos descrito. Piave, el libretista y Verdi se valen de esta novela para ambientar su ópera. Por tanto, Ernani está en las montañas de Aragón con todos sus bandoleros y canta diciéndonos por qué está triste. Y está triste, nos dice, porque está enamorado de Elvira que es una noble aragonesa que en muy poco tiempo se casará por obligación con el viejo Silva que por cierto es su tío. Es la primera aria de Ernani, *Come rugiada al cespite*, y es donde nos explica lo que hemos comentado, que está enamorado de Elvira, pero el viejo ha osado raptarla para él. Entonces sus bandoleros que están con él hasta la muerte responden que irán con él para impedir el casamiento. Es el aria de presentación de Ernani, el tenor, y es importante porque en esta ópera el tenor empieza a tener importancia, aunque el hecho de que el tenor cantara el primero en aquella época aún era un símbolo de la poca importancia que tenía. De todas maneras, en esta ópera el tenor ya tiene un gran peso, aunque en óperas posteriores Verdi reculará un poco con esto. En esta ópera hay cuatro papeles muy importantes, Silva que es un bajo, Elvira la soprano, el Rey Carlos I que es un barítono y Ernani que es el tenor.

En la siguiente escena encontramos a Elvira que está preparando su boda con el viejo Silva, una boda que odia porque no está enamorado de él, pero no tiene más remedio que transigir. Tanto es así, que les dice a unas damas que entran con los regalos de boda, que lo que hace es desear en voz baja que Ernani la rapte. Parece ser que era algo que ya habían hablado con anterioridad ella y Ernani, pero que en un primer momento Ernani no lo podía hacer, pero ahora con la ayuda de los bandoleros parece que lo podrá llevar a cabo. Por tanto, aquí tenemos la primera gran aria y cabaletta de la soprano, que es la típica soprano dramática verdiana de coloratura con escalas que van de grandes agudos al grave, además de requerir en la cabaletta de agilidades. El aria empieza con Ernani involami, es decir, Ernani ráptame. Las damas le dicen que si se queda con Silva tendrá dinero y joyas, pero ella les contesta que lo menosprecia todo lo que no sea Ernani, tutto sprezzo che d'Ernani, y aquí es cuando comienza la cabaletta.

La acción avanza y por mucho que Elvira diga que menosprecia todo menos a Ernani, se tiene que casar de momento con el viejo Silva. En un momento determinado que ella piensa que va a entrar en su habitación el viejo Silva, no entra Silva sino el Rey Carlos I. Aquí se aduce a una tradición que existía de que el Rey Carlos antes de ser Emperador había sido bastante mujeriego. Y, por tanto, Carlos I se presenta porque le gusta Elvira y se la quiere llevar, no se sabe si para casarse, pero si al menos para poseerla. Carlos I se pone furioso porque ve que Elvira prefiere a un bandolero como Ernani que ha él. Carlos I entonces le hace una declaración de amor, y es la primera aparición importante del barítono. Carlo empieza diciendo *Da quel di che t'ho veduta bella come un primo amore, la mia pace fu perduta, tuo fu il palpito del core*, es decir, desde el día que os vi, bella como el primer amor, he perdido la paz de mi espíritu, y mi corazón late solo para vos. Es un dúo relativamente corto, pero de gran belleza.

El Rey ya le ha hecho la declaración de amor, pero Elvira se lo ha quitado de encima porque ella quiere al *masnadero*, a Ernani. Y justo en ese momento entra Ernani. Es algo bastante gracioso porque en aquella casa parece que, entre todo el mundo sin enterarse el dueño de ella, el viejo Silva. Ernani viene a raptar a Elvira y el Rey lo reconoce, *Tu se Ernani!* El Rey, que si quisiera podría mandarlo apresarse allí mismo no lo hace porque en el fondo, simplemente quiere quitárselo de encima inmediatamente y quedarse con Elvira. Elvira saca un cuchillo y le dice que está dispuesta a matarse si no le deja ir con Ernani. Ernani mientras va recriminándole al Rey el odio que le profesa. Lo odia primero porque lo ha arruinado, después porque quiere a su amada y por último porque además le ha matado al padre en un tiempo pretérito. Esto se resume en un inmenso trío que empieza el Rey con *Tu se Ernani*.

Después del conflicto llega el cuarto en discordia, el viejo Silva. Este se queda sorprendido del panorama que se encuentra al ver dos hombres en la habitación de su esposa. Lógicamente se indigna porque pensaba que Elvira era una chica normal y corriente y ahora resulta que tiene la casa llena de pretendientes por todos lados. Y uno de ellos para más inri es el Rey, al cual en un principio le guardaba fidelidad. Por tanto, tiene un bandido por una parte, que es de quien está enamorada Elvira, y por la otra parte el Rey, y finalmente su mujer que no lo quiere y

encima es la que ha llamado a Ernani. Silva aquí tiene una voz de bajo, como muchos otros personajes de edad ya que Verdi solía darle a ese tipo de personajes la voz de bajo. *Infelice, e tuo credevi* empieza cantando Silva en su aria, y ya tenemos el conflicto planteado. Hemos empezado la ópera con una gran aria para cada personaje, y eso nos ha servido para plantear el conflicto de la trama una vez conocidos los personajes. Luego vendrá su desarrollo.

Verdi empezaba a triunfar en el extranjero también, adquiriendo fama como uno de los compositores del momento, aunque aún estaban en la cima compositores como Donizetti. En Venecia conoce al nuevo libretista, Francesco Maria Piave, con el cual iniciará una fructífera relación laboral. Piave es bastante obediente y a Verdi le gusta mandar sobre el libreto, con lo que Verdi lo tiraniza bastante con constantes cambios. Luego, al final de la vida de Piave, cuando se enferma gravemente, Verdi se preocupará de que no le falte de nada, un gesto que define bien la personalidad de Verdi. Verdi no fue una persona dada a agradecimientos públicos ni grandes muestras de afecto, pero en el momento de la verdad siempre cuidaba que no le faltara nada a los suyos. Siempre tuvo gestos con personas que él pensaba que a lo largo de la vida le habían ayudado, como por ejemplo con Antonio Varezzi, su exsuegro. Además, tuvo precaución de que esos gestos no fueran públicos, sino que se guardaran en la intimidad ya que no buscaba ostentación ni reconocimiento por ello.

Continuemos con el argumento de la ópera. Silva descubre que uno de los hombres que está en la habitación de su prometida es el Rey. Entonces Silva se arrodilla delante del Rey porque él es uno de los nobles que ha sido fiel, no es de los rebeldes, y por tanto lo reconoce como autoridad y el Rey lo trata benevolentemente. Ernani sin embargo se queja de todas las cosas que con anterioridad le había hecho el Rey e incluso quiere luchar con la espada contra él, pero el Rey de todas formas le ofrece la posibilidad de marcharse porque no le quiere matar. El Rey considera que su status le obliga a ser benevolente, y, de paso, quedar bien con Elvira para quedarse solos y poder intimar. Todo esto se resume en un concertante, que no es sino una forma con la intervención de diversos solistas cada uno de ellos a menudo con un tema diferente y concertado con el coro y la orquesta. Aquí también tenemos al coro

que no son otros que los seguidores de Silva que han entrado y se han encontrado con el problema.

Llega el día siguiente y el segundo acto. Es el casamiento de Elvira y por tanto Silva está allí presente y muy contento pensando que ya se ha quitado de encima a Ernani, al Rey y todos los problemas. En aquel momento llega un peregrino, y Silva lo recibe muy bien, pero de repente cuando está apunto el casamiento el peregrino se quita la capa y resulta que es Ernani que volvía para quedarse con Elvira. Como Ernani ve que no hay nada que hacer quiere hacer un pacto con Silva. Le dice que su cabeza, como el Rey lo está persiguiendo, se valora con oro, y como no puede tener a Elvira le ofrece su cabeza como regalo de bodas. Es algo tan típicamente romántico de que como no puedo obtener a la mujer que deseo, la vida me es igual, y por tanto el bandolero Ernani se pone en manos de Silva para que lo mate. Pero Silva se niega, todo huésped en su casa goza de protección y por tanto no se lo entregará al Rey para que lo mate. Este fragmento es un trío porque Elvira también participa y se llama *oro quant'oro*. El Rey ya está llamando a la puerta para reclamar a Ernani, pero Silva como hemos dicho no va a permitir que dentro de su casa le pase nada. Por tanto, le dice que le va a buscar algún lugar para esconderlo, y Ernani y Elvira cantan un dúo de amor muy importante ya que es un dúo de amor de renuncia. Primero Ernani le recrimina su comportamiento, pero ella le dice que tenía un puñal para matarse allí mismo e impedir el casamiento. Pero Ernani le dice que su futuro no los lleva a ningún lado, por lo que deciden despedirse en un dúo amoroso, *Ab, morir, potessi adesso*.

Vuelve Silva y vuelve queriendo matar como sea a Ernani, pero como viene el Rey lo quiere esconder, pero no esconder para que se salve Ernani, sino para matarlo él mismo. Los románticos no tienen suficiente con la muerte del rival, necesitan matarlos ellos mismos. Silva por tanto esconde a Ernani y llega el Rey. Este al ver el panorama dice que Elvira está en peligro porque a Ernani no lo encuentran. En realidad, el Rey está disimulando, lo que quiere no es esconder a Elvira para que no la encuentre Ernani, sino para llevársela él. Es el momento en que el Rey canta el aria *Vieni meco, sol di rose*, y es uno de los momentos más bonitos de esta obra. Además, intervendrá Elvira y también el viejo Silva junto con el coro. Como no han encontrado a Ernani que está

escondido por allí, pues el Rey quiere llevársela con la excusa de protegerla. Es curioso porque este aria tiene una orquestación bastante *belcantista* con apenas unos pizzicatos, lo que permite al barítono llevar el peso por completo del aria.

El Rey se lleva consigo a Elvira y entonces sale Ernani del escondite. Se enzarzan en una especie de disputa él y el viejo Silva porque Silva quiere luchar a golpe de espada con Ernani, pero este no quiere por respeto al viejo. Entonces cuando Ernani le pregunta por Elvira, Silva le dice que se la ha llevado el Rey para protegerlo, lo que indigna profundamente a Ernani regañando al viejo porque el Rey es su rival amoroso. Silva se queda sorprendido cuando se entera que el Rey también la pretende y se la puede robar. Silva le había entregado a Elvira al Rey resignado y pensando que era para protegerla de Ernani, pero ahora descubre que el Rey le ha engañado y quería a Elvira para sí mismo. Entonces pasa una cosa muy importante en la trama de la ópera. Como Silva se da cuenta de que el Rey quiere a su mujer, se conjura con Ernani que en un principio es su enemigo, pero como tienen un objetivo común, ir contra el Rey, pues aceptan esa alianza de conveniencia. Ernani le propone que, si le deja ir junto a él contra el Rey, cuando se lo hayan quitado de encima, él pondrá su propia vida a disposición de Silva. Y lo hace de la siguiente manera, cogiendo un cuerno de caza que lleva encima y entregándoselo, le dice *Nel momento in che Ernani vorrai spento se uno squillo intenderà, tosto Ernani morirà*, es decir, en el momento en que quieras ver muerto a Ernani cuando oiga su sonido, Ernani caerá fulminado al instante. Silva sin fiarse mucho acaba aceptando porque un aliado en su lucha contra el Rey le vendrá muy bien. El instrumento del cuerno de caza, Verdi lo hace resaltar oportunamente de entre la orquesta cuando toca. Así acaba el segundo acto, con Ernani y Silva conjurados contra el Rey.

Empieza el tercer acto y cambia completamente su ubicación. Esto es típico de las historias románticas, el hecho de que se rompa las tres unidades del teatro, unidad de tiempo, unidad de lugar y unidad de acción. De momento aquí ya habíamos visto que cambiábamos de tiempo, ya que el primer acto empieza un día y el segundo pasa al día siguiente. Ahora, cambiamos de lugar y tiempo otra vez, ya que adelantamos unos cuantos meses en la acción. Estamos a Aquisgrán, que era el lugar

donde Carlo Magno, el primer emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, tenía su palacio. Entonces aquí se venera la figura de Carlo Magno que ha sido una ilustre figura del Imperio que aún seguía existiendo en la época de Ernani y precisamente Carlos I pretende ser ahora Emperador de este Imperio, y ha ido allí para ser elegido Emperador. No nos engañemos, era elegido Emperador el que más suma de dinero entregaba a los electores. Los electores eran siete personas de diferentes ciudades del Imperio que se reunían y elegían quien debía suceder al Emperador fallecido Maximiliano I. Y lo eligen simplemente porque es el que más ha pagado, porque los electores sólo se movían por dinero. Carlos I está esperando el veredicto de estos electores delante de la tumba de Carlo Magno. El Rey envía a un ayudante a ver que deciden los electores y le dice que si deciden hacerle Emperador que el cañón de la torre dispare tres cañonazos. Entonces Carlos I se queda solo delante de la tumba, algo típicamente romántico. Las tumbas y el tema medieval a los románticos les encantaba. Carlos I, al lado de ese gran Emperador que había sido Carlo Magno, hace una especie de catarsis. Declara que, si le eligen Emperador, tomará ejemplo de él y será benevolente con sus súbditos. Y esto lo hace en una aria que empieza diciendo *Non più... Fra, questi avelli*. Es un aria que empieza muy poco a poco pero luego adquiere bastante fuerza. Esta música acompañará al Rey Carlos en la espera del veredicto del jurado de electores.

Carlos I sale del lugar donde estaba, y entran en escena todos los partidores de Silva y Ernani, que han ido hasta allí a intentar eliminar al Rey. Son nobles castellanos que persiguen la idea de los comuneros, que es eliminar esa monarquía y volver al sistema tradicional antiguo, es decir, reyes controlados por las diferentes cortes, por los nobles. Entonces hacen un pacto: luchemos contra el Rey, deshagámonos de él y volveremos hacer rugir otra vez al león de Castilla, *si ridesti il león di Castiglia*. Es una invocación patriótica. Los nobles cantan un coro patriótico con una música que Verdi compuso de corte militar, y hay que añadir que cuando los espectadores de Venecia lo oyeron por primera vez pensaron estar delante de una invocación patriótica italiana. Cuando están cantando a plena voz de repente se oyen los tres cañonazos que estaba esperando Carlos I que en aquel momento sale de la tumba de Carlo Magno y se proclama Emperador. Ya no es Carlos I de España sola-

mente, sino que es Carlos V de Alemania, y esto lo dice delante de todos esos conspiradores que se quedan completamente petrificados.

Ernani es una novela de Víctor Hugo. Verdi a partir de este momento escogerá ya obras de cierto nivel. De Víctor Hugo también tendrá por ejemplo *Le roi s'amuse*, que será la novela que dará pie a *Rigoletto*. También utilizará obras de Shakespeare como *Macbeth*, *Otello* o *Falstaff*. Verdi por aquel entonces ya tenía en mente hacer el *Rey Lear*, la cual nunca pudo hacer. La primera obra que haría basándose en Shakespeare sería *Macbeth* y luego pasaría más de treinta años hasta que hizo *Otello* y *Falstaff*, gracias a los libretos que le proporcionó Arrigo Boito. De Schiller hará el *Don Carlo* y *Giovanna d'Arco* por ejemplo; de Dumas *La dama de las camelias* para su *Traviata*, por lo que parte de sus óperas están basadas en obras importantes de grandes escritores.

Volvamos a la ópera. Los cañonazos como señal de que ha sido nombrado Emperador sorprendían a los conspiradores reunidos con Ernani y Silva que habían ido hasta allí para matar al Rey. Pero en ese momento sale Carlos I nombrado Emperador y eso les deja derrotados a todos. El anuncio, los cañonazos y la propia personalidad del monarca los hacen derrumbarse psicológicamente. El Rey se da cuenta y sabe que los tiene en su poder, y de él depende condenarlos a muerte a todos. Elvira que está allí e intenta convencerle de que sea clemente con todos aquellos hombres, ya que Carlos V todo y las bondades que había prometido delante de la tumba de Carlo Magno ya pensaba en matarlos a todos. Pero Elvira lo convence para que sea magnánimo y entonces el Rey los perdona a todos, le da a Elvira a Ernani porque sabe que Elvira está enamorada de Ernani y el viejo Silva no se atreve a decir nada y así el Rey proclama su grandeza al estilo de Carlo Magno, su modelo. Todo esto lo hace en un aria que se llama *O sommo Carlo*, en la cual el Emperador habla de Carlo Magno y perdona a todo el mundo mientras acaban todos arrodillados reconociendo su magnanimidad en un concertante final con toda la orquesta y todo el coro. Así acaba el tercer acto.

Empieza el cuarto y último acto. No olvidemos que esto es una ópera romántica y no puede acabar bien, aunque no lo parezca ya que al empezar el cuarto acto hay un coro festivo que celebra en Castilla el casamiento de Ernani y Elvira. La ceremonia ya se ha celebrado y todos los participantes cantan de una manera muy festiva y activa. Detrás del

canto del coro, se oye un conjunto instrumental que toca desde fuera del escenario. Esto Verdi lo haría muchas veces, los internos que se llaman, y son una banda pequeña que toca fuera del escenario. Aparecen los novios que están muy enamorados mientras empiezan a irse los invitados y así ellos disponerse a pasar su primera noche de amor. Pero cuando ya se van a ir, de repente suena el cuerno de caza. Si recordamos el pacto que hicieron Silva y Ernani, consistía en que, si Silva le ayudaba a luchar contra el Rey, una vez muerto el Rey, Ernani pondría su cabeza a disposición del viejo en el momento hiciera sonar el cuerno de caza. En una ópera romántica un juramento acaba saliendo. Como Silva también estaba enamorado de Elvira a pesar de la edad, y encima es muy vengativo, en el momento de la noche nupcial hace sonar el cuerno de caza. Ernani, cuando lo oye, dice que ya llega el tigre a cazar a su presa, y aunque en primer momento no le hace mucho caso, cuando lo oye por segunda vez ya sabe que va en serio. Entonces decide, con el pretexto de enviar a Elvira a buscar un fármaco a su habitación quedarse sólo para que Elvira no vea lo que sucederá. Todo esto pasa al final de un dueto de amor entre Ernani y Elvira. Ernani no quiere que Elvira esté presente en el momento de la reclamación de Silva y por eso la ha enviado a por el fármaco. De repente entra Silva y le recuerda el juramento a Ernani, y le dice que quiere que cumpla su promesa. Ernani le pide piedad, pero Silva no piensa recular. Aparece Elvira y empieza un trío que se repite hasta tres veces, algo que no era habitual, ya que normalmente sólo se repetía dos veces. Es difícil entender una escena así sin comprender la importancia que tenía el honor para los románticos. Visto desde la perspectiva de hoy, todos entenderíamos que Ernani rechazara la petición de Silva de hacer efectivo el juramento, al fin y al cabo, la situación se ha solucionado por la magnanimidad del Rey, pero en esta obra Ernani tiene que acatar su juramento atendiendo al honor. Si hay una época de la historia reciente de la historia de la humanidad en la que el honor era sin duda vital, esta era la época medieval. Aquí podríamos acordarnos de como Verdi en su última ópera, casi cincuenta años más tarde, con Falstaff se burlará del honor en el famoso monólogo de Falstaff. Pero aquí, Ernani asume su final fatal. Ernani y Elvira se despedirán diciéndonos que, para ellos, el tálamo del amor es el altar de la muerte.

Macbeth

SI NOS PREGUNTAMOS CUALES SON los ingredientes que tendría que tener una escena realmente poderosa en una ópera, analizando la historia de la ópera, la respuesta la encontraremos cuando en un aria se desplieguen una cantidad importante de emociones. Y una de las emociones más poderosas es sin duda el deseo, un sentimiento interno muy fuerte por algo que quieres realmente. Y no sólo hablamos del sexo, sino de cosas que de verdad queremos, como por ejemplo la simple esperanza de un futuro mejor, o un matrimonio que mantenga la llama del amor y dure para siempre, o que tus hijos puedan crecer libres y sanos. Cosas que desearías cada mañana de tu vida. Y luego del deseo, está la ambición. Pero la ambición es un poco más complicada que el deseo. Por una parte, puede ser una cosa buena, en el sentido de luchar por algo que deseas o por lo que conducirte a través de tú vida. Pero cuando ese ansia se convierte

en obsesión, esa obsesión por el poder, dinero o cualquier otra cosa, puede convertirse en algo realmente oscuro y turbio muy rápidamente. Y eso es lo que realmente ocurre en Macbeth. Para los que no conozcan la ópera, si han visto Juego de Tronos o House of Cards, pronto comprenderán de qué va todo esto.

Todo empieza con una profecía. Tres brujas dicen a Macbeth que va a ser Rey, algún día, en el futuro. Y su esposa, Lady Macbeth, le convence a él para que adelante las cosas matando al Rey Duncan. Y lo hace, a pesar de ser muy amigo. Luego, para asegurar la corona, los Macbeth hacen que unos sicarios asesinen al general de su ejército, Banquo. Más tarde, sin honor, persiguen a hijos y mujeres. Entonces, sus amigos llaman a MacDuff para que les venguen. Todo esto, que sería la historia de una manera muy simple y muy somera, nos sirve para comprender que Lady Macbeth está pilotando toda la trama para que su marido, Macbeth, haga lo que tenga que hacer. Lo maneja todo el rato. Y encima lo hace si ningún remordimiento. Pero finalmente ese sentimiento de culpa se vuelve contra ella, en el aria de sonambulismo, *Una macchia è qui tuttora...* Y se vuelve, porque después de todo, ella no tiene limpia su conciencia. El sentimiento de culpa se apodera de ella en este aria, donde la visión de la sangre que mancha sus manos la consume. Durante toda la escena, todos los crímenes cometidos van surgiendo uno detrás de otro, y de repente, ella sale de la escena para no volverla a ver nunca más. La próxima cosa que oímos es que Lady Macbeth ha muerto.

Verdi tenía una gran sensibilidad dramática para retratar a sus personajes femeninos. Shakespeare marcó a Verdi profundamente, y dentro de sus personajes, Lady Macbeth es una figura muy singular, quizás uno de sus personajes más fuertes. Para interpretar la Lady Macbeth de Verdi se necesita gran habilidad como actriz, ya que podríamos decir que es un alma complicada. El viaje que la soprano tiene que hacer, tanto vocalmente como dramáticamente, desde su primera aria, la cual requiere una gran coloratura, hasta el aria de sonambulismo, la cual es muy dramática, es increíble. Es una descripción memorable de como un ser humano puede caer en lo más bajo, algo que gracias a Verdi lo puedes oír vocalmente, sintiendo que algo muy fuerte le ha ocurrido a este personaje.

Al principio de la obra, vemos como Macbeth se ha marchado a la guerra dejando sola a Lady Macbeth en el castillo. Vemos a una Lady Macbeth como teniendo cuidado del enorme castillo. Para cuando vuelve su marido, es como si ella tiene que recluirse en sus tareas domésticas, haciendo su mundo demasiado pequeño, lo cual parece despertar su ambición, algo que destroza a ella y a todo lo que tiene a su alrededor. Es muy poderoso ver a esta ambiciosa mujer y todo lo que está dispuesta a hacer por poder. Ella es una líder, fuerte, y, por tanto, quiere acción y poder, quiere mucho más de lo que su marido Macbeth le puede ofrecer. Entonces, lo que hace es intentar despertar en su marido la llama de la ambición, conduciéndolo por donde ella quiera.

La versión moderna de Lady Macbeth tiene su historia. Una historia que empieza alrededor de mediados del siglo XIX, sobre el 1834. Previamente el *role* había sido interpretado de una manera muy femenina, muy seductora, casi como alguien que hacía que Macbeth hiciera lo que quisiera a través del sexo. Y es cierto que Macbeth es muy sexual también, por qué no. Al fin y al cabo, muchas cosas en el mundo se han conducido o se han guiado a través del sexo. A mediados del siglo XIX, como habíamos dicho apareció una actriz americana, Charlotte Chusman, una actriz de 19 años, que quiso hacer algo nuevo con el personaje, algo verdaderamente impactante. Ella no podía hacer de seductora, porque era una mujer muy masculina, era alta, fuerte con unas muy exageradas facciones y su voz era de contralto, realmente grave. Entonces, Charlotte interpretó Lady Macbeth como si fuera un chico, muy poderoso y una verdadera fuerza de la naturaleza. Y la gente empezó a amarla. Era bastante irónico, ya que ella misma, en la vida real, era muy ambiciosa, como Lady Macbeth. Y no era una época fácil para que una mujer fuera ambiciosa. Recordemos que era un momento en el que la mujer aún luchaba por poder votar, o incluso simplemente poder tener sus propios ingresos. Chusman realmente sacó ventaja del miedo por las mujeres ambiciosas, algo que volvió un poco loca a mucha gente debido a sus creencias preestablecidas.

La obra de Shakespeare es básicamente un encuentro con la caída de personas ambiciosas. La ambición de ella está fuera de toda cuestión,

ya que su ambición la consume. Ciertamente, Lady Macbeth es el verdadero poder detrás del trono, y ciertamente ella está constantemente manejando o conduciendo a su marido para que este haga lo que ella quiere. Es rápida de pensamiento, se maneja extraordinariamente bien con la estrategia, y está constantemente intentado averiguar cómo conducir la situación. Lady Macbeth canta que todo es fácil. Hasta que todo cambia.

En el castillo de los Macbeth, durante las primeras horas de la mañana, en esas horas previas a que todo empiece, aparece Lady Macbeth, aún desvestida, caminando a través de la escena todavía en penumbra. Aparece con un candelabro, ya que ella está preocupada de dormir en la oscuridad. En la misma escena está el doctor con la enfermera viéndola a ella, que está constantemente tratando de limpiar sus manos. El doctor le pregunta a la enfermera por qué Lady Macbeth está frotándose sin parar las manos, como lavándose, y a su vez, están impresionados de que esté sonámbula. De repente habla Lady Macbeth. Es una especie de susurro. Está tratando de limpiarse, como tratando de deshacerse de algo en sus manos de manera muy agresiva. No puede encontrar la paz en su sueño. Es como el final de una pesadilla. Algo que le está dejando exhausta, tanto física como psicológicamente. La escena de sonambulismo era algo bastante de moda en el siglo XIX. Eran escenas donde se revelaba algo que trataban de esconder mientras estaban despiertos. Es como una idea arquetipo de que tú por más que quieras no vas a poder ocultar tus crímenes. Pero ahora sabemos, basándonos en la neurociencia, que el sonambulismo es como la descomposición de los deseos normales, ya que nuestro cerebro se mantiene activo mientras dormimos. Y, en verdad, esto es una buena ilustración de lo que le está sucediendo a Lady Macbeth. Sus deseos se están descomponiendo y ella está perdiendo el control. Esta aria se convierte en un grito de su corazón, lo cual nos hace sentir su sufrimiento. La mayor parte del aria se canta con voz sofocada en medio de un ambiente tranquilo, mientras que las cuerdas de la orquesta tratan de subrayar esta neurótica escena punteando las notas.

Verdi especificó que no quería una bonita voz para su personaje, más bien quería una voz desagradable y agresiva. Algo que fue único en

la historia de la ópera. Era como romper de repente con todo lo que se había pretendido hasta ese mismo momento, romper con el Bel canto. Pero Verdi lo que pretendía con esto era darle el sentido verdaderamente dramático al personaje. La intérprete tiene que tener un amplio espectro de colores de voz, estar cambiando constantemente, y así, poder ir desde una voz casi encantada hasta prácticamente el grito en ciertos momentos. Si no, el personaje no será completo. Para mostrar lo horrible de la situación, la voz tiene que asustar.

Pero, además, podemos intentar comprender a Lady Macbeth si pensamos en ella en relación a la mujer actual en política. Ella es alguien que quiere cambiar las cosas en el mundo. Grandes cambios con los que cambiar el curso de la historia. Ella quiere gobernar, tener el poder a través de su marido. Algo que hemos visto muchas veces ya en algún otro momento con mujeres de presidentes presentándose para gobernar un país. Tenemos el ejemplo en Estados Unidos de Hillary Clinton, que nunca ocultó su ambición por el poder, ni incluso en sus tiempos de primera dama, trabajando junto a su marido para obtener cosas por su propio esfuerzo. Pero la figura de una mujer poderosa, por desgracia, sigue siendo aún hoy, una figura difícil para nuestra sociedad. Por tanto, en esta obra, tenemos un Rey con dos cuerpos, el de Macbeth y el de Lady Macbeth. Un Rey que se supone debe ser el gobernante del pueblo, el que tenga cuidado de ellos, y aquí tenemos ambas figuras, la paterna y la materna. Pero parece que cuando una mujer es la que tiene que gobernar no tiene que parecer femenina, como si una mujer es demasiado maternal, demasiado suave y por tanto no lo va a poder hacer bien. Así que, en la obra, al Rey le ponen dos cuerpos, el de él y el de ella, aunque sólo sea Lady Macbeth la que maneje la situación.

En la primera sección del aria del sonambulismo, Lady Macbeth es la que toma las riendas, explica que es suya la decisión de matar al Rey Duncan. Ella domina la acción. Incluso insulta a Macbeth, diciéndole que quien es él para no cumplir lo que ella le ordena, que le causa vergüenza su cobardía. De repente, para y recapacita, preguntándose como es capaz de mancharle las manos de sangre a Macbeth de esa manera. Lady Macbeth repite varias veces *Tanto sangue immaginar?* La sangre está apuntalando el aria entera. No puede volver atrás y lavar

sus manos. Es muy difícil para una soprano esta aria desde el punto de vista interpretativo ya que nunca va a tener la experiencia real de un asesinato y esa cantidad de sangre que emana, y, por tanto, solo puede componerla en su imaginación, y nos tiene que hacer sentir ese terror. Al final de este episodio de sueño, la soprano entra en una especie de pausa. Una pausa punteada por los comentarios del doctor y la enfermera, preguntándose qué acaba de decir Lady Macbeth. La orquesta entonces cambia la dirección de la música, justo cuando ella acaba de hablar sobre el asesinato del Rey Duncan, y con ese cambio, Lady Macbeth empieza el tema del barón de Fife, MacDuff, se pregunta, que habrá pasado, *Sposo e padre or non era?...Che n'arvenne?...* Mientras que la dama y el doctor dicen Oh terror! La orquesta puntúa obsesivamente acompañando a Lady Macbeth en su derrumbe a causa del remordimiento. Su estado ha cambiado completamente hacia la desesperación. La escenificación de no poderse lavar las manos no es más que la expresión de ese sentimiento de remordimiento y culpa por el asesinato de Duncan. Limpiar no tiene por qué ceñirse al significado de lavar sus manos, sino en este caso, significa también purificar su alma. De repente, está urgiendo a su marido a deshacerse del puñal y irse a la cama. La voz y los instrumentos de la orquesta están entrelazándose juntos, se ayudan mutuamente, se buscan. Entonces ella cuenta que Banquo está en su tumba, y *Chi morì non surse ancor*, es decir, quien muere no vuelve a salir de la fosa, algo que es muy dramático y necesita ser cantado de manera muy poderosa, a pleno pulmón. Encima no hay tiempo para descansar, lo que hace muy complicado el pasaje para las sopranos.

Lady Macbeth sabe que siempre va a estar perseguida por ese fantasma. Hay una frase muy significativa que dice, *Sfar non puoi la cosa fatta*, que su traducción vendría a ser lo hecho, hecho está. Es una frase maravillosa que debe ser cantada con una sola respiración, lo cual no es fácil porque hay que aguantar la intensidad hasta el final. Esta frase resume el aria entera. La belleza de ese momento, remarcando todos sus pensamientos y todas sus dudas. Las cosas que ya han sucedido no pueden ser cambiadas. Sintetiza todo el arrepentimiento que le acompañará ya hasta la muerte, Lady Macbeth está completamente rota. Su nota más aguda alcanza un clímax muy tran-

quilo. Su gesto final apoyado otra vez en el si bemol agudo, mientras pronuncia *andiam*, su última palabra.

Macbeth fue la décima ópera de Verdi, pero la primera sobre una obra de Shakespeare. Más adelante, hacia el final de su vida, llegarían Otello y Falstaff y faltaría ese proyecto que jamás llegó a concretar sobre el Rey Lear. Verdi fue muy audaz llevando a escena en Italia una obra como Macbeth ya que nunca antes se había puesto en escena en el teatro. En el momento de la composición de esta ópera Verdi tiene 33 años y está en sus *anni di galera*, un periodo terrible entre 1842 y 1846 en él escribe ocho óperas, un ritmo de trabajo que lo deja extenuado, que le deja en una especie de crisis depresiva que le hace ir a un balneario en busca de reposo. Pero Verdi no podía parar, y ya estaba planeando nuevas óperas, entre ellas Macbeth. Verdi, a pesar del cansancio, escribió Macbeth en un tiempo casi record, tan sólo seis meses. Además, se dedicó en cuerpo y alma a la producción de la obra, que, a pesar de ser un éxito en su estreno, pronto caerá de las carteleras, algo que frustró mucho a Verdi, que le había dedicado la obra a una de las personas que más quería su exsuegro Antonio Varezzi. Esto haría que unos años más adelante, para su estreno parisino en 1864, hiciera grandes cambios. Macbeth sería la obra más experimental que escribió Verdi y una de las más experimentales de todo el repertorio italiano del XIX hasta Otello. Y lo fue porque cambió el modo de trabajar en su composición. Verdi, por primera vez, no empieza a trabajar por las arias, como era la norma, sino que empezó por el relleno que se suele decir. La gente pensaba que la ópera era una serie de arias y lo del medio un relleno, por explicarlo de una manera vulgar. Pero Verdi empezando por el relleno le da interés a la parte dramática de la escena, en la que los personajes adquirirán más detalles que los simples momentos intensos que viven en las arias. Si comparamos el aria de sonambulismo con las arias de locura del XIX, vemos que lo que hace Verdi no tiene parangón. Primeramente, porque no deja a la soprano sola en escena, sino que mete a dos personajes que están comentando lo que ven todo el rato. Y esos personajes, en cierto modo, son los espectadores puestos en escenas, lo cual le da una dimensión insólita y modernísima. Segundo, falta el virtuosismo, y con esto Verdi se empieza a apartar completamente del *belcantismo* romántico. Y finalmente, el trabajo armónico de esta escena es asombroso, con una serie de modulaciones armónicas nunca antes vistas en la ópera

italiana. Pero hay un elemento final más en la obra con el cual Verdi nos quiere lanzar un mensaje, y son las brujas y su escena del principio. Con esta escena con toques de humor y elementos fantásticos juntos, Verdi escribe una música plebeya y vulgar, describiéndonos unos personajes chismosos, y lanzándonos el mensaje de que esas brujas no son otra cosa, sino que la parte malvada que todos tenemos.

La forza del destino

UNA DE LAS GRANDES OBRAS DE VERDI, y aunque es cierto que en Verdi hay muchas grandes obras, esta seguro que está en un top ten. Ciertamente es también que fue una obra que estuvo durante algunos años en el olvido, algo que en la historia de la ópera pasa con bastante frecuencia como por ejemplo le pasó a otra obra de Verdi, Nabucco. Pero estamos, sin duda, delante de una gran obra.

La forza del destino se estrenó en el Teatro Imperial de San Petersburgo, el 10 de noviembre de 1862. Es una ópera que ha arrastrado durante unos años la fama de ser maldita, algo parecido al Macbeth para la gente del teatro, una obra que no conviene mucho nombrar por aquello de la mala suerte. Había un crítico italiano, Sergio Segalini, que la llamaba *L'Innominabile*, debido a antiguas leyendas e historias. Es cierto que cuando la cantaba la Tebaldi en el MET de Nueva

York, allá en el 1960, Leonard Warren que hacía de Carlos de Vargas se murió justo después de cantar el aria *Urna fatale*, algo que era como una especie de premonición, y de ahí posiblemente le venga esa mala fama. Lo cierto es que para el tenor es una obra durísima, y seguramente muchos tenores se hayan visto frustrados a la hora de intentar abordar este papel.

Pero como habéis leído antes, la obra se estrenó en San Petersburgo, algo que llama la atención. Verdi recibió un encargo del Teatro Imperial, el cual se había convertido en un teatro muy importante al que acudían grandes cantantes, y, por tanto, querían una obra del compositor del momento. Y ese no era otro que Giuseppe Verdi. El teatro dependía básicamente del Emperador, del Zar. Y a pesar de todos los inconvenientes de distancia, de clima, etc., Verdi aceptó cuando este Teatro le propuso el encargo. Sin embargo, el estreno no fue a la primera, ya que Verdi estuvo en San Petersburgo un año antes para acometer el estreno, pero debido a diversos problemas tuvo que posponer y esperar al siguiente año. Seguramente por eso, Giuseppina Strepponi, que en ese momento ya era la esposa de Verdi, hizo gran acopio de todo tipo de comida italiana para que Verdi no echara en falta nada durante aquel duro invierno ruso. A la vuelta del viaje, Verdi declaró que nunca en su vida había pasado tanto frío, ya que además tuvo que hacer el viaje con una calesa abierta.

La forza del destino es una ópera larga, dura aproximadamente tres horas y cuarto, pero con algunos fragmentos imperdibles, como, por ejemplo, la obertura. Posiblemente sea una de las oberturas más famosas y tocadas del mundo. Es una gran obertura, un ejemplo paradigmático de lo que es mostrar en poco más de seis minutos y medio todos los temas que aparecerán en la ópera. Todos estos motivos musicales están muy claramente expresados, y, además, con una utilización casi idéntica a la de Wagner con sus *leitmotive*. Por ejemplo, Verdi asocia al destino, aquello que los hombres no podemos controlar, un tema musical. Y este tema musical, que va apareciendo al largo de toda la ópera, en esta obertura, prácticamente se expone al inicio, de manera casi circular, a modo de rueda que va girando, y más tarde, vuelve sobre otros temas musicales que aparecen, a los cuales siempre se acaba imponiendo. Ya desde la obertura observamos que

el clarinete va a ser un instrumento estrella en ella, ya que luego aparecerá un número prácticamente entero de solo de clarinete.

La acción de la obra se sitúa a Sevilla, en el Palacio del Marqués de Calatrava, un noble de lo que Verdi consideraba aún la edad media, finales del XVI principios del XVII. En el Palacio se ve una habitación donde está Leonora, la hija del noble que se despide de su padre para irse a dormir, y entonces expresa lo triste que está porque le acaba de decir buenas noches a su padre, pero no tiene intención de irse a dormir, sino de fugarse con Don Álvaro, el cual vendrá a buscarla por el balcón, y casarse con él ya que el Marqués de Calatrava no le deja. El típico conflicto romántico. Y entre otras cosas el Marqués no le deja casarse a Leonora con Don Álvaro porque este es un indio, un inca, de la familia real de los antiguos incas que había llegado a España pensando que podría hacer una carrera importante, pero que es rechazado por el Marqués, el cual no está dispuesto a emparentar con un indio. Por todo ello, Leonora está dispuesta a huir esa misma noche con él.

Llega Don Álvaro. Se encuentra con Leonora. Ella no está muy segura de marchar, se quiere despedir una vez más de su padre, pero Don Álvaro ya tiene previsto incluso un cura para el casamiento y la apremia a huir. Es decir, Don Álvaro quiere hacer las cosas como Dios manda, casarse incluido, pero ella no lo tiene nada claro. A todo esto, el tenor canta a pleno pulmón sin preocuparse mucho por si despierta al Marqués. Pero mientras ella se decide, el Marqués se ha despertado e irrumpe. Entra en escena fuera de sí acusando no sólo a Don Alvaro sino a su hija también de deshonestos. Don Álvaro para tranquilizarlo le asegura que su hija está incólume, que no la ha deshonorado, y además, le dice que si él tiene que ser un obstáculo entre el Marqués y su hija, aquí tiene su pistola para matarlo. De repente se produce un inusitado incidente, la pistola cae a tierra disparándose involuntariamente y mata al Marqués. Es la primera manifestación del destino. Cuando Don Álvaro saca la pistola para dársela al Marqués, le cae con mala fortuna que accidentalmente se dispara y mata al padre de Leonora. Ante tan fatal accidente los dos protagonistas, Don Álvaro y Leonora deciden huir. Así acaba el primer acto.

En la próxima escena, ya en el segundo acto, nos enteramos que los protagonistas en su huida se han perdido al separarse. Estamos en Hornachuelos, provincia de Córdoba, en la posada del pueblo. Vemos a Leonora, disfrazada y mezclada entre un grupo de estudiantes y diversas gentes. Leonora nos cuenta que en un momento de la huida ha perdido a Don Álvaro y ahora está sola en la vida. Además, no sabe si él se ha escapado o es que realmente se ha perdido. Entre esta gente, hay unos cuantos gitanos y militares, y Verdi escribe una fantástica canción de aires gitanos, la canción de la Preciosilla, animando a todos a ir a la guerra para conseguir dinero y estimular a los soldados. La Preciosilla es una mezzosoprano. Además, también pulula por la escena un coro de peregrinos, algo que algunos han visto como una cierta influencia wagneriana a la hora de presentar a los personajes, aunque el coro este nada tiene que ver con el de Tannhäuser. Pero Leonora que sabe que su hermano, Don Carlos de Vargas está por allí buscándola, se esconde. Don Carlos que va en persecución de los dos amantes, no sabe que se han perdido ni que su hermana está allí, pero disfrazada de hombre. Tan sólo sabe el secreto en Hornachuelos la Preciosilla. Don Carlos va preguntando a todo el mundo acerca de los dos amantes al tiempo que la gente lo esquiva como pueden hasta que al final le preguntan a él que quién es y por qué va preguntando eso. Entonces él se inventa una historia, dice que se llama Pereda y explica que es estudiante de Salamanca. Curiosamente, la única que no se lo cree precisamente es la Preciosilla. Explica que está a punto de tener el doctorado *in utroque*, que se decía en aquel momento, que era una especie de doctorado en ciencias del más allá. Entonces canta la que será la primera aria del barítono en esta ópera. Una ópera por cierto que está impregnada toda ella de religión. Hay un monasterio, un ermitaño, una plegaria a la Virgen, etc., es decir, la religión tiene un peso durante la ópera brutal. Y es que el Romanticismo que era muy medievalista lo promocionaba muchísimo ya que en la Edad Media la religión está presente en todas partes. Además, para que quedara claro que era una temática de ambiente medieval tenían que aparecer todo aquello, es decir, claustros, monasterios, monjes, etc. Sin embargo, Verdi no era para nada una persona religiosa. Pereda, o sea Don Carlos, explica toda la historia del asesinato del Marqués de Calatrava y el rapto de su hija Leonora, pero dice que él la conoce porque era amigo del hijo del Marqués, de

Don Carlos, es decir, él mismo, el cual ha jurado vengarse. Por eso está ahí, para averiguar si en su fuga los amantes han pasado por aquella posada. Es una gran aria de barítono. Leonora, con su hermano en la misma posada y pensando en que Don Álvaro la ha abandonado, decide partir de allí.

Hay un elemento histórico que tiene relación con esta obra, y posiblemente con su retraso en el estreno en San Petersburgo. En los primeros días del verano de 1860, Garibaldi desembarca en Sicilia y consigue con fuerzas italianas voluntarias, ya sin ayuda francesa, con unos mil voluntarios, consigue ocupar el sur de Italia, ocupa Nápoles. El 26 de octubre de 1860, Garibaldi entrega todo el sur de Italia a Vittorio Emanuele, el cual era el rey de Saboya y sería el que tendría que unificar Italia. Con este hecho, y aún faltando zonas como el Venetico, Roma y Toscana, podemos decir que a partir de este momento Italia está por primera vez unificada. Entonces, se convoca por primera vez el Parlamento italiano en Turín, y en este primer Parlamento, Verdi es elegido diputado. Por primera vez en su vida, Verdi se encuentra haciendo de político, sentado en el Parlamento, y discutiendo temas políticos. Y en este contexto recibe el encargo de San Petersburgo.

Empieza la siguiente escena. Estamos en las cercanías de Hornachuelos. Leonora ha llegado a las puertas del convento. Huyendo de las circunstancias ha llegado hasta la iglesia de la Virgen de los ángeles donde ella conoce a un sacerdote que piensa que la acogerá en el convento que hay en esta iglesia. Llega la primera aria del personaje de Leonora, el aria *Madre, pietosa vergine*, donde ella pide ayuda a la Madre de dios, para que le haga olvidar el amor que siente por Don Álvaro y la convierta en una persona dedicada sólo a la oración de por vida. El aria comienza con el motivo del destino, el cual como hemos comentado, aparecerá multitud de veces al largo de la historia ya que es el motivo motriz de ella. Además, Verdi coloca un coro de frailes para darle esa ambientación medieval que buscaba en la obra. Leonora llama a la puerta, y aparece el fraile Melitone, un personaje bastante curioso en la obra de Verdi, ya que se trata de un barítono bufo. Leonora pregunta por el padre prior. Melitone va a buscarlo y este, el Padre Guardiano, llega. Es una voz de bajo con un papel fan-

tástico. Y el padre Guardiano la recibe el padre Cleto se lo ha pedido y es el que le ha dado toda la información de los Vargas. Ella se identifica como mujer, como Leonora de Vargas y es cuando el padre Guardiano la identifica como la persona de la que le había hablado el padre Cleto. Leonora le pide ayuda, le pide que la cobije en el convento y pide una ermita para hacer penitencia. Entonces empieza un gran dúo, donde el padre Guardiano no se acaba de fiar de sus intenciones, y le aconseja que lo que hoy se ve de una manera, mañana puede verlo de otra, así que precaución con una decisión tan dura como la de clausurarse de ermitaña. Pero Leonora tiene claro que su idea es quedarse allí de por vida. El padre Guardiano después de muchas dudas acepta, y decide llamar a todos para iniciar la ceremonia de acogida, para que ella se vista de ermitaña y vaya hacia la ermita que no era más que una cueva entre las peñas. Entran los frailes. Leonora ya vestida con los hábitos recibe la comunión ante el padre Guardiano, Melitón y los monjes. Y el padre Guardiano da las órdenes para su ingreso.

A continuación, llega un fragmento corto pero que a su vez resume muchas de las características del romanticismo operístico. En primer lugar, Leonora renuncia a la vida por no conseguir el amor, algo típicamente romántico. Más elementos románticos: frailes, religión, creencias en el más allá... Tercer elemento, la nocturnidad, el misterio de las sombras, la oscuridad como elemento misterioso, y que hace sombra por la noche, pues el fuego y las antorchas que también están presentes en esa escena. Todos estos elementos protagonizan la escena que viene a continuación, y es la entrada de Leonora en la cueva donde va a hacer de ermitaña. Allí se han reunido todos los monjes con las antorchas encendidas para hacerle una especie de oración a la Virgen de los ángeles, que es la virgen que la ha de proteger durante esta estada como ermitaña. Aquí hay un solo de coro, con Leonora y el Padre Guardiano, y un solo de arpa, otro elemento típico del romanticismo, el protagonismo del arpa. Y con ello llegamos al final del segundo acto.

Una de las características del romanticismo es que cambia la regla de las tres unidades del teatro, es decir, unidad de tiempo, unidad de lugar y unidad de acción. Y Verdi aquí cambia los espacios tempora-

les donde transcurre la acción (aquí pasan de Hornachuelos a Italia, etc.) ya que transcurren varias acciones a la vez en diferentes lugares, y también rompe con la regla temporal, es decir, cuando vemos en las películas que nos dice dos o cinco o diez años más tarde. Pues todo esto ocurre aquí mismo, en esta ópera. Ha pasado el tiempo, y nos hemos trasladado a Italia. Allí nos encontramos a Don Álvaro que es el amante de Leonora que, por la fuerza del destino, por el azar, mató al caer el arma a tierra al padre de Leonor, y esta a su vez piensa que la ha abandonado. Don Álvaro también piensa que Leonora se ha arrepentido y lo ha abandonado, recordemos que en su huida se perdieron. Y Don Álvaro en Italia está haciendo algo muy común en el siglo XVI, que eran las luchas de conquista de los españoles a Italia. Él se ha apuntado voluntario con las tropas españolas para ir a luchar a Italia, pero en realidad lo que hace es buscar la muerte, pero de una manera honrosa. En lugar de suicidarse, morir luchando como caballero y noble que es. Y busca la muerte por un elemento puramente romántico, es decir, como piensa que ella lo ha abandonado, y ella es su gran amor, como no puede tener el amor busca la muerte, lema romántico por antonomasia. Todo esto, con un recitativo previo, es lo que explica Don Álvaro en la gran aria del tenor de La forza del destino. En esta aria el clarinete tiene un solo fantástico de gran importancia que después combinará con el fagot. Don Álvaro en el recitativo nos dice que para un infeliz la vida resulta un infierno y por tanto desea la muerte, todo mientras recuerda Sevilla, Leonora y aquella noche del fatal accidente que le arrebató su futuro. Pero antes de morir, como ocurre en las óperas románticas, canta un aria, el aria *O tu che in seno agli angeli*, ya que él cree que ella está en el cielo. Es un aria difícilísima para el tenor y muy exigente.

En Italia, además de Don Álvaro está Don Carlos de Vargas que había ido a buscarlo. Además, también aparece la Preciosilla y el fraile Melitone, que se supone que había ido a predicar, algo realmente sorprendente que aparezcan estos personajes, pero es que a veces en los argumentos de las óperas románticas también encontramos incongruencias de este tipo. Pero, en cualquier caso, Don Carlos, el hermano de Leonora ha ido a Italia porque intuye que Don Álvaro está allí sin saberlo seguro del todo. Y, de hecho, aún no lo ha descubierto. Don Álvaro, además, se hace pasar por otra persona, utilizando un

nombre falso. Pero la fuerza del destino hace que se encuentren y no se conocen. De tal manera que van a luchar juntos, y para más casualidad, Don Álvaro que en la batalla ha resultado herido casi de muerte es atendido por Don Carlos de Vargas. Llega un pequeño dúo en el que Don Álvaro le dice que en este momento solemne, *Solemne in quest'ora giurarmi dovette*, él le confía una urna que contiene unos documentos, y que, si Don Álvaro finalmente muere, por favor los destruye y por nada del mundo los mire. Claro, esto, para un ser humano resulta imposible. Es bastante que nos digan que no podemos bajo ningún concepto hacer una cosa, para sentir más necesidad de hacerla. Y eso es lo que ocurre. En ese momento, Don Álvaro y Don Carlos, aunque no se hayan reconocido, son amigos, y al decirle Don Álvaro a Don Carlos que no mire por nada del mundo esos documentos, Don Carlos no puede evitarlo y cuando se llevan a Don Álvaro a ser atendido por el cirujano, este no puede más que mirarlos. Es un dúo muy bello en el que la voz del tenor y el barítono están bastante cerca una de la otra y por momentos pueden llegar a confundirse.

Después de estrenar Verdi la obra en San Petersburgo, Verdi vino a España. Es algo que Verdi siempre había querido hacer, como bien se puede apreciar en la temática de muchas de sus óperas. El destino, como la temática de la obra, hizo que el 10 de octubre se estrenara en el Teatro Real, por aquel entonces bastante nuevo ya que apenas hacía una decena de años que se había inaugurado, *La forza del destino*. El 10 de octubre era el día del cumpleaños de Verdi y además, el de la Reina Isabel II, por lo que el acontecimiento fue una verdadera fiesta real con Verdi y la Reina en el estreno de la obra en Madrid.

Pero volvamos a Italia. La fuerza del destino ha hecho que se encuentren aquí sin saber quien son. Don Álvaro, que había ido a Italia a morir como soldado, está mal herido en la batalla, y a punto de morir le ha dicho a Don Carlos de Vargas que en una urna guarda unos documentos que en ningún caso pueden ser vistos y deben ser destruidos cuando muera. Llega el momento del aria de barítono *Urna fatale del mio destino*, cantada por Don Carlos de Vargas. Este empieza a darle vueltas a la idea de que aquel soldado herido fuera Don Ál-

varo, ya que, en algún momento de una conversación anterior, cuando salió el nombre de Calatrava hizo como un gesto de desprecio, y ese gesto dejó con la incertidumbre a Don Carlos. Por ello, Don Carlos, que se ve con la urna delante suyo empieza a valorar la idea de que sí que fuera el que asesinó a su padre y raptó a su hermana y decide abrirla, venciendo su voluntad de no mirar. Al final de la *cabaletta* ha abierto la urna, y lo primero que le ha aparecido es un retrato de Leonora, su hermana, y, por tanto, ya sabe que aquel que tiene allí delante malherido es el traidor que estaba buscando que había matado a su padre y deshonorado a su hermana. En aquel mismo momento entra el cirujano con la noticia de que Don Álvaro se ha salvado, y Don Carlos dice que fantástico, así lo podrá matar él mismo. Porque él no quiere sólo que muera, quiere que muera por su propia mano. Todo esto que hemos resumido bastante rápido pasa entre otras cosas porque como habíamos dicho antes, el romanticismo rompe las reglas del teatro, en este caso la regla de la unidad de tiempo, y así, muy brevemente, prácticamente en la misma escena a Don Álvaro le ha dado tiempo a recuperarse, y a Don Carlos a decirle que ahora ya conoce su verdadera identidad y por tanto está dispuesto a enfrentarse a él en duelo de espadas y matarlo allí mismo. Cuando Don Carlos le ataca espada en mano, llega la tropa y viendo a dos soldados luchando entre ellos, atrapan a el que ellos consideran culpable, Don Carlos y se lo llevan, algo que aprovecha Don Álvaro para escapar.

Ha pasado el tiempo, rompemos la unidad de espacio y ya no estamos en Italia, sino en Hornachuelos. Vemos a lo lejos el convento donde Leonora se había enclaustrado haciendo de ermitaña. En el convento están los pobres haciendo cola para recibir la sopa boba, que era una especie sopa que se hacía para que la gente no se muriera de hambre, ya que en aquella época la Iglesia hacía de auxilio social. El padre Melitone está repartiendo la sopa de mala manera, quejándose de que la gente tiene demasiada descendencia y demasiadas bocas que alimentar. El padre Guardiano, que lo está viendo, que le llama la atención por su falta de caridad cristiana. El pueblo responde que el que de verdad tiene caridad es el padre Raffaele, por lo que Melitone se enfada y se marcha. El personaje Melitone es un personaje bufo, algo bastante inusual en Verdi, ya que aún faltarán casi treinta años para

que Verdi haga su ópera bufa Falstaff, pero algún estudioso ha querido ver en este personaje una especie de probatura.

Acabada la escena de descanso en el argumento, llega una de las grandes escenas de la ópera. El lugar es el mismo, el convento. Están el padre Raffaele, que recordemos habíamos nombrado en el párrafo anterior al ser nombrado por el pueblo, y en realidad es Don Álvaro, el cual, huyendo de Italia, ha vuelto a España, y la fuerza del destino ha hecho que se haga monje en el mismo convento al lado del cual está la cueva donde está haciendo de ermitaña Leonora. Don Álvaro va cambiando de espacio, de destino, de tiempo, pero el destino siempre lo lleva al mismo lugar donde está su estimada Leonora, que, por cierto, él aún cree muerta y no sabe que está allí. Llega un importantísimo dúo donde Don Carlo ha averiguado que Don Álvaro se ha escondido allí haciendo de monje, y llevando con él dos espadas quiere solucionar las cosas a la manera romántica, un duelo a muerte. Es un gran dúo que empieza con la voz de barítono, Don Carlos, diciéndole *In vano Alvaro ti celasti al mondo*, es decir, en vano os ocultaste al mundo, te he descubierto, se que estás aquí y ahora nos batiremos en duelo. Y, aunque Don Álvaro le dice que no quiere luchar, jurándole que él no deshonoró a su hermana, Don Carlos no le cree. Don Carlos no para de insultarle, atacándole, y aunque Don Álvaro le dice una y otra vez que no, la lucha es inevitable. Empieza la lucha en el final del dúo. Es un dúo espectacular donde los cantantes tienen que hacer una demostración brutal de cualidades vocales. Empiezan a luchar y la fuerza del destino continúa avanzado. En el fragor de la lucha se acercan a la cueva donde está Leonora, la hermana de uno y la prometida que cree muerta del otro. Encontramos a Leonora allá dentro rezando, y el motivo del destino, el que no para de aparecer constantemente desde la obertura, vuelve a presentarse para recordarnos que el destino con su fuerza avanza inexorablemente. Leonora canta una aria extraordinaria, *Pace pace mio Dio!* Leonora reza pidiendo paz para si misma ya que aún no se ha recuperado de todo lo que le ha sucedido. Es la gran aria de la soprano del último acto. Aún no acabado su plegaria cuando se oye el ruido de las espadas acercándose y recordándonos que Don Álvaro y Don Carlos están allí luchando. Leonora pregunta quién está allí fuera luchando al tiempo que grita cinco veces *maledizione!*

Leonora se ha vuelto a esconder dentro de la cueva al oír los aceros. Llegan los dos protagonistas en el final de la lucha. Don Álvaro mata a Don Carlos, traspasándolo con la espada. Por tanto, otra vez Don Álvaro ha matado a alguien querido de Leonora, a su hermano Don Carlos de Vargas. Pero antes de morir, moribundo Don Carlos, pide confesión. Entonces el padre Raffaele que no es sacerdote, aunque lo había afirmado, no lo puede confesar por lo que va a buscar al ermitaño pensando que allí encontraría al sacerdote. Recordemos que el padre Raffaele no es otro que Don Álvaro. La sorpresa viene cuando al abrir la puerta de la cueva el ermitaño resulta ser Leonora, por lo que los dos amantes se encuentran cara a cara. La situación es un poco extraña, ya que lo primero que hace nada más reconocerla es decirle que aquel de allá que está moribundo a punto de morir es su hermano y, además, el causante de su agonía es él mismo. Pero para complicar más la historia, en su último momento de vida y en su último aliento, Don Carlos, desde tierra aún saca fuerzas de flaqueza y mata a su hermana que se había acercado a él. Leonora también cae moribunda. Llega el padre Guardiano y se encuentra con todo el panorama. El hermano muerto, ella moribunda, y Don Álvaro que Verdi no se atreve a cargárselo porque Verdi pensó que eran demasiadas muertes, ya que en la obra original del Duque de Rivas también moría suicidándose por un acantilado, la típica muerte romántica. Pero Verdi decide en la ópera finalizar la obra con Don Álvaro rezando por consejo del padre Guardiano, acabando con un bello trío entre Leonora que muere, Don Álvaro y el padre Guardiano.

Don Carlo

CUANDO VES POR PRIMERA VEZ DON CARLO, la ópera se convierte en una experiencia inolvidable. Es una ópera muy popular de Verdi, cuyas óperas son queridas por todo el mundo por un maravilloso romanticismo y por sus historias de amor. No hay ópera de Verdi que no contenga una historia de amor. Pero lo que distingue a Don Carlo de las demás es que no es una trama que contiene una historia de amor, sino que es una historia de amor en sí mismo, en el sentido de que la historia va sobre el Rey de España y su hijo, donde la tercera esposa del Rey ha estado enamorada mucho tiempo de su hijo, el infante Don Carlo. Ella es una princesa francesa. Además, hay varias dimensiones en la trama. El mejor amigo de Don Carlo es un idealista, quien defiende para su propio país ideales típicos de la Ilustración, como los conceptos de libertad y justicia. Si todo esto junto, ya de por sí, complica mucho la historia, hay que añadir

además que el gran enemigo es el todopoderoso Gran Inquisidor. Por lo tanto, podríamos decir que no son una familia muy normal que digamos. Había un famoso escritor, Georg Bernard Shaw, que decía que la ópera italiana consistía en una soprano que quería hacerle el amor a un tenor, un tenor que quería hacerle el amor a ella, y un barítono que no quería dejarles hacer eso. Por lo que, si comparamos con la trama de Don Carlo nos damos cuenta que aquí todo es más complicado.

Además de todo lo comentado anteriormente, hay otra notable excepción en esta ópera, y es el protagonismo de la voz de bajo, de una voz grave. Normalmente hay una sola voz de bajo destinada a reyes, zares, generales, padres y hombres viejos. Normalmente están alejados del tenor o la soprano. Pero en esta ópera hay ¡tres bajos! Hay padres, también rey y emperador, y está el Gran Inquisidor que quiere alejar a la pareja. Por lo tanto, tenemos muchos ingredientes típicos de la ópera italiana, pero con notables excepciones.

El primer punto que explica estas excepciones sería que la ópera fue escrita para París, en francés, y esto era infrecuente para Verdi que tan sólo escribió dos óperas en francés. Su primera ópera en francés sería *Les Vespres Siciliennes*, que al igual que Don Carlo, fue transcrita luego al italiano. La versión más conocida hoy en día es la versión en italiano. Verdi se había ganado el derecho a levantar expectativas entre el público francés. En 1867, cuando Verdi escribió esta ópera, Verdi llevaba escribiendo óperas alrededor de un poco más de veinte años, y él se había convertido en una estrella en todos estos años. Por lo que había mucha expectación en París para ver el último trabajo del compositor del momento. Pero estamos en la era de la Grand Opera, un término específico que hace referencia a un periodo de tiempo concreto, comprendido más o menos desde los años veinte del siglo XIX hasta finales de los cincuenta e incluso los sesenta del mismo siglo. Estaba caracterizado por enormes montajes, trajes aparatosos, grandiosas escenas, con mucha gente arriba del escenario, todo muy ampuloso, basado en temas históricos, y esta es una de las razones por las que Don Carlo encajaba. Además, tenían que tener todas las óperas un ballet, como lo tenía Don Carlo en la versión francesa. Y aún sin el ballet, Don Carlo sigue siendo una de las óperas

más largas de Verdi. Y Verdi, como todas las óperas de la Grand Opera, escribió cinco actos para esta ópera. Todas las óperas francesas tenían que tener cinco actos, incluso bien entrado el siglo, Debussy escribió su ópera *Pelleas et Melisnade* en cinco actos. Pero Verdi no acababa de estar cómodo con esto, porque a Verdi le gustaba ser conciso, ir directamente al asunto, no le gustaban las cosas excesivamente largas. Pero no tuvo más remedio que cumplir con esta fórmula de cinco actos para contentar al público parisino.

Después de la versión original en cinco actos y en francés, Verdi, como su música iba viajando alrededor del mundo, y las compañías cantaban normalmente en italiano, decidió hacer una versión italiana. Como la ópera le parecía demasiado larga, decidió hacerla en cuatro actos, entre otras cosas porque las compañías que la representaban ya los hacían, algo que irritaba mucho a Verdi, por lo que prefirió hacer él los cortes antes de que las compañías de óperas cortaran por donde les diera la gana. Después de varios años, Verdi decidió producir la versión en cuatro actos y en italiano. Para ello prácticamente liquidó el primero de los cinco actos, un acto con una música maravillosa pero innecesario para el desarrollo de la trama.

Empecemos por el principio de la trama. Tenemos a la familia real española. El Rey Felipe II, se va a casar para lograr la paz entre Francia y España con la princesa Elisabetta, Isabel de Valois, hija del Rey de Francia. Antes de casarse con ella, había tenido una mujer, María Tudor, Bloody Mary, y aunque ella nunca llegó a venir a España, se supone que se casaron para lograr la paz entre España y Inglaterra. Cuando ella murió, Felipe II necesitaba otra mujer para tener el mayor número de herederos posible y asegurar su descendencia ya que él no estaba muy contento con Don Carlo, el infante, ya que siendo generosos diremos que fue un chico problemático. Y aunque Don Carlo parecía destinado a casarse con Elisabetta, al morir la mujer de Felipe II, María Tudor, este decide tomar a Elisabetta para él, y casarse él mismo con ella. Y esto es básicamente lo que ocurre en la ópera, pero con la diferencia de que Don Carlo ya había quedado enamorado previamente de Elisabetta. Don Carlo se enamora en la escena del primer acto llamada Fontainebleau, porque la acción transcurre en un bosque de Fontainebleau, cercano a París. A pesar de que

Verdi corta todo el primer acto de la versión de cinco, salva esta escena porque es muy poderosa en cuanto a significado para explicar la trama.

Vamos a intentar clarificar la trama un poco porque no es sencilla. Tenemos una soprano y un tenor enamorados. La soprano, cuyo nombre es Elisabetta de Valois, es la hija del Rey de Francia, y ella está casada ahora con el Rey Felipe II, pero antes de este casamiento se había enamorado de Don Carlo, el hijo de Felipe II. Don Carlo el infante, es el heredero del trono como hijo de Felipe II, pero él es un joven muy problemático. De hecho, el personaje histórico de Don Carlo fue en realidad muy “problemático”, con grandes cambios de humor, cierta violencia, y por lo que cuentan los historiadores, con cierta discapacidad mental. En realidad, Felipe II llegó a meterlo en prisión, con lo que supone encarcelar a un hijo, y murió en prisión. En aquella época, se llegó a rumorear cierta conjura del Rey para deshacerse de su propio hijo, pero nada de esto ocurre en la ópera. En la obra, Don Carlo es el tenor, un joven bello, un héroe enamorado de Elisabetta. Esta también quiere estar con Don Carlo, pero es una mujer que reconoce su deber como Reina y sabe que no puede caer en ninguna tentación, por mucho que esté enamorada de Don Carlo. Ella es consciente de sus emociones, pero trata de esconderlas y de aprender a escuchar su destino. Y esto básicamente va a ser la historia de la ópera.

Por lo tanto, tenemos al Rey Felipe, con su hijo problemático y a su bella mujer la cual ama a su hijo a pesar de saber que ese amor nunca podrá llegar a buen término. Este es el primer triángulo complicado, padre, hijo y mujer. Se parece un poco a la historia de Edipo. Pero hay otro interesante triángulo, ya que hay una segunda mujer, una mezzosoprano. Ella, junto al barítono, no quieren que la soprano y el tenor se amen mutuamente. Ella es por tanto la rival, y encarna una función bastante habitual en las óperas italianas: ser la rival de la soprano. Es la princesa de Éboli. Ella es bella también, vive en la corte y es una de las damas de la reina. Éboli es lo que se suele llamar una intrigante. También fue un personaje real, la cual llevaba un parche en su ojo según la leyenda. Y ella está también enamorada, aunque

sea un amor interesado de Don Carlo. Por tanto, tenemos un segundo triángulo de Don Carlo con dos mujeres.

Pero aún existe un tercer triángulo en la ópera. El barítono es un amigo, el más cercano, de Don Carlo. Y esto es una excepción en las óperas, especialmente en las de Verdi. El barítono solía ser el padre o cualquier otro personaje, pero siempre el antagonista del tenor. Pero nada de eso es el barítono en esta ópera, aquí él es el confidente más cercano. Su nombre es Rodrigo, y es Marqués de Posa, aunque más adelante veremos que acabará la ópera como Duque, no como Marqués. Rodrigo y Don Carlo han crecido juntos desde la niñez y son dos amigos inseparables. Es una nueva situación en Verdi, una nueva oportunidad para expresarse bastante infrecuente, donde un tenor y un barítono son amigos muy cercanos, pero siempre teniendo en cuenta que uno de ellos es el hijo del Rey. Hay algo parecido en la Biblia con Saúl y su hijo David y su gran amigo Jonathan, algo a lo que la ópera hace referencia en el tercer acto de la ópera. Por lo que tenemos otro triángulo aquí, una relación muy cercana entre Don Carlo y Rodrigo el Marqués de Posa, dos jóvenes con uno de los cuales en conflicto con su padre.

Por tanto, tenemos, una mezzosoprano enamorada de Don Carlo, un tenor y una soprano que se aman mutuamente pero que no pueden tenerse porque un padre que se lleva mal con su hijo de manera recíproca, y finalmente otra voz grave, un bajo, la cual aparece misteriosamente al principio de la ópera y vuelve a aparecer al final en el monasterio y es un monje. Esta voz es la voz del padre de Felipe II, Carlos V. Es un monarca muy famoso. Fue el emperador del Sacro Imperio Romano y había muerto unos cuantos años antes. Había una leyenda sobre un fantasma que solía deambular cerca de su tumba. Los espectadores van a verlo en el principio de la ópera. También fue dicho en aquella época, o circuló como leyenda, que Carlos V cuando abdicó porque se sentía viejo y cansado, le dio el reino a su hijo Felipe II y se fue al monasterio de San Yuste a pasar sus últimos años, escenificó su propia muerte, para deshacerse de sus enemigos y sentirse más seguro. Por lo que no se puede estar del todo seguro de que este monje que deambula tanto al principio de la ópera, en el primer acto, como cuando aparece en el cuarto acto sea el fantasma de Carlos V

o el propio Carlos V. El mismo Verdi le escribió una carta a su libretista en la que le reconocía que no estaba seguro si era Carlos V o su fantasma. Pero lo que importa de verdad, es que Carlos V simpatiza con su nieto, Don Carlo. Y este es importante, porque trata de salvarlo al final de la ópera. Por lo tanto, tenemos tres generaciones en la misma ópera, Carlos V, Felipe II y Don Carlo.

Y hay otro bajo importantísimo, otra voz grave, el Gran Inquisidor. La inquisición fue terriblemente poderosa en su tiempo. Lo que vamos a ver es un conflicto entre Estado e Iglesia. Veremos en una grandiosa escena como Felipe II y el Gran Inquisidor se desafiarán porque el Rey quiere salvar a su amigo Marqués de Posa y el Gran Inquisidor le dice que es un hereje revolucionario partidario de los protestantes de Flandes y el Inquisidor quiere su cabeza. Y el Inquisidor lleva la voluntad del Rey a su terreno. Es una de las grandes escenas de toda la historia de la ópera.

Por lo tanto, ya tenemos el fondo de toda esta trama, de todos estos conflictos que hace de esta ópera un gran drama. En todos los grandes dramas de la ópera, nunca los compositores estaban obligados a ser fidedignos a los hechos. Los hechos no son lo importante, sino el dramatismo de la historia de que nos transmiten. Verdi lo sabía y no le importó en absoluto que estos hechos en realidad no hubiesen sucedido de esta manera. Lo que importan es el uso que hace de ellos para cohesionar el drama y la música que escribe para la historia, por eso Verdi es uno de los grandes operistas de la historia sino el más grande. La historia fue para él una musa, una fuente de inspiración. Es un punto inicial para sus necesidades con motivo de hacer una gran ópera. La ópera está basada en una obra de Friedrich Schiller uno de los grandes poetas dramaturgos de la literatura germana. Por ejemplo, la oda a la alegría de la novena sinfonía de Beethoven está escrita por Friedrich Schiller, lo que nos da una muestra de lo importante que Schiller fue. El mismo Beethoven lo adoraba. Schiller estaba interesado en todos los conceptos que asociamos a la Ilustración: vida, libertad, perseguir la felicidad, democracia o justicia. Era lo opuesto a la represión, a la monarquía. Beethoven creyó en todo esto y Verdi mismo se sintió también muy cercano. Fue un héroe de la reunificación de Italia en contraposición de la dominación aus-

tríaca. El personaje del Marqués de Posa es en cierta manera un altavoz para Friedrich Schiller en primer lugar, e incluso para el mismo Verdi.

Schiller no estaba escribiendo historia, estaba adaptando la historia para su interés. Él basó su historia en La Historia de Don Carlos del *abbé* Saint-Réal, un autor francés, que fue el que primero escribió acerca de la figura de Don Carlo, y la cual, mayormente fue una exageración o simplemente no cierta, aunque ciertamente es una gran historia. Parece ser que, en realidad, el matrimonio entre Felipe II y Elisabetta de Valois fue un buen matrimonio que incluso se querían. Felipe era muy amable y educado con ella y le mostraba gran cariño. Manifestó un profundo dolor cuando esta murió. Además, no hay ninguna evidencia histórica de que Don Carlos y Elisabetta estuvieran enamorados. Parece cierto también que ella tenía una personalidad bastante especial, capaz de mostrar gran confianza en sí misma, e incluso confianza en la manera que le hablaba a Don Carlo, pero no hay ninguna evidencia de que estuviera enamorada de él. Por tanto, teniendo claro que la historia de la ópera no tiene nada que ver con la historia real, Schiller va un paso más allá, y Verdi otro más. Si alguien quiere aprender historia que no se fije en esta ópera, que indague en internet o simplemente que vaya a una biblioteca y busque un libro de historia.

En la historia de la ópera se ha escrito acerca de muchos personajes históricos: reyes, reinas, zares, infantes...pero a menudo simplemente son sólo excusas para tratar una historia de amor. Pero esto es muy diferente, es otro nivel, alcanzado gracias a la genialidad de Verdi. Sólo él es capaz de dignificar una trama de no-historia. Si hablamos a cerca de las ventajas y desventajas de hacer la ópera en cuatro actos o cinco actos, diremos que la de cuatro cuenta con una cosa genial, que empieza la historia en el monasterio de San Yuste, donde está la tumba de Carlos V, y hace que podamos jugar con la imaginación a cerca de ese monje que parece ser Carlos V y que nos hace dudar si es que está aún vivo o simplemente es un fantasma. De hecho, nunca lo sabremos, pero gracias a esto podemos jugar con nuestra imaginación. Es una ópera donde lo sobrenatural está siempre presente. Y aunque hay mucha controversia en cuanto si es mejor la

versión en francés o en italiano, cual se adapta mejor a la vocalidad de los personajes, para muchos, la música de Verdi tiene un color italiano que hace un poco extraño oír la cantar en francés, a pesar de que la ópera fue escrita en francés.

Pero empecemos a analizar la música. La ópera como hemos dicho empieza en el monasterio de Yuste, y empieza con una música prácticamente atonal, algo bastante novedoso para Verdi, una música muy novedosa para los años 60 del 1800, aunque es cierto que Verdi no fue el primer compositor en usar cuatro trompas para mostrar bravura; ya lo hizo por ejemplo Donizetti en *Lucia di Lamermoor* para abrir el último acto de la ópera. Esto, aunque parezca un detalle menor tiene su importancia, ya que es un ejemplo claro de como Verdi toma la tradición para usarla a su manera. El uso predominante del tono menor en este principio da una sensación de gravedad, de drama a la ópera. Lo primero que oiremos cantado es el murmullo de las voces de los monjes. Lo que cantan se convertirá en un motivo de la melodía que emplea Carlos V, y, por tanto, una metáfora de su propia mortalidad. Oímos la voz de los monjes, pero no los vemos. Y, de repente, la voz de Carlos V con una gravedad que impresiona. Cuando oyes todo esto nada más empezar la ópera, con una gravedad que impresiona, ya sabes que lo que vas a ver a continuación no es una comedia de Rossini. El espectador de inmediato ya está puesto en situación. De repente, un segundo motivo en el monje. Lo que nos está diciendo es que los conflictos de nuestra vida en la tierra no los vamos a entender hasta que obtengamos la vida eterna. Para ello, Verdi usa los trombones, un instrumento muy eclesiástico desde la época de Bach, y del que Verdi hace un uso arquetipo de mitad del XIX. Seguidamente nos vamos a encontrar a Don Carlo. Él llega y nos cuenta la historia de Fontainebleau. El acto primero no es mucho más largo que esto, básicamente sirve para que el público entienda la historia de partida. Pero ahora vamos a ver algo verdaderamente diferente. Una vez nos hemos encontrado a Don Carlo vamos a conocer a Rodrigo, el Marqués de Posa. Vamos a ver que son amigos, y Don Carlo va a confesarle su problema, le va a confesar que está hecho un lío ya que está enamorado de Elisabetta, la cual se ha convertido en su madre. Aunque en realidad no es su madre, el libreto hace uso de esta palabra varias veces para enfatizar el dramatismo de

la historia. Y Rodrigo le dice que lo que debe hacer es abandonar España e irse a Flandes para ayudar a liberar del yugo de su padre a la gente de allí. Don Carlo está muy convencido de hacer lo que Rodrigo le dice y cantan juntos una fantástica proclama en terceras. Se convertirá en un leitmotiv, el motivo de la amistad y la liberación para la gente de Flandes. Lógicamente el tenor canta la voz más aguda y el barítono la tercera más baja.

Una vez ha finalizado el primer acto, tenemos uno de los pocos momentos de luz en la obra. El sol brilla fuera del monasterio, todas las damas de la corte, incluida la princesa de Éboli, están reunidas, y están contándoles a toda la gente que la reina está dentro del monasterio rezando junto al monarca, pasando un momento agradable. Inmediatamente la atmósfera cambia, la música aparece de modo brillante y con cierto carácter español. Para complacerlas, la princesa de Éboli decide cantarles una canción, una canción de origen morisco que habla acerca de un rey moro que se reunió con una bella mujer en su jardín la cual llevaba su rostro cubierto por un velo. Al final, del segundo verso, el rey le quitó su velo y descubrió con gran sorpresa que esa bella mujer no era otra que su propia esposa. Como muchos os habréis dado cuenta, no es sino la misma historia de Las bodas de Fígaro, con lo cual vemos nuevamente como Verdi vuelve a hacer uso a su manera de la tradición operística. Y, al mismo tiempo, logra darle un carácter morisco-español típico de la época, porque esto ocurre tan solo cincuenta años después de que Fernando e Isabel, los reyes católicos, expulsaron a los árabes de España. Por tanto, grande parte del carácter asignado a los judíos y árabes está recogido en esta canción. No olvidemos que esta ópera está escrita antes que Carmen de Bizet.

Después de este momento, llega el Marqués de Posa, el cual lleva un mensaje para la Princesa proveniente de Francia. Esto distrae a Éboli, y la música cambia totalmente de estilo, es un estilo elegante, sofisticado. Éboli flirtea con Rodrigo, porque ella flirtea con todo el mundo, e insiste con preguntas. Y él, como es elegante, responde con elegantes respuestas. Está protegiendo a Elisabetta, la cual está leyendo esta carta de parte de Don Carlo. Una carta donde le dice que Don Carlo quiere desesperadamente hablar con ella. El Marqués de

Posa que es un buen amigo de Don Carlo cree que con esto ayudará a Don Carlo. Hace de abogado alabando la bondad de Don Carlo, quiere proteger su imagen como buen amigo que es. Por lo que se deshace de Éboli, y Don Carlo entra. Y los dos tienen lo que estaban buscando, Don Carlo puede decirle a Elisabetta cuanto la ama mientras ella le escucha. Elisabetta trata de mantener el control de la situación, y mientras podemos escuchar una música sublime. Don Carlo canta el *leitmotiv* de Fontainebleau acerca de la bravura de su amor. Oyendo este pasaje, si pensamos como empezó Verdi veinte años atrás con su *Giovanna d'Arco*, y ahora, en 1867, con esta música de Don Carlo, su desarrollo como compositor es extraordinario. En sus primeras óperas podemos encontrar una música con una peculiar característica, parece música escrita para banda. Y a menudo fue criticado por esto en su tiempo. Pero es que Verdi estaba en proceso de aprender el vocabulario, el lenguaje de la ópera italiana. Y no sólo lo aprendió, sino que lo llevó a uno de sus puntos más álgidos de la historia. Es increíble pensar que la música de Don Carlo es del mismo compositor que la de sus primeras óperas veinte años atrás.

La próxima escena es el encuentro en el jardín. Don Carlo está muy feliz pensando que se va a reunir con Elisabetta, pero para su sorpresa descubre a Éboli. Ella descubre que Don Carlo ama a Elisabetta y retratará a este cuando revele al Rey el secreto. Y tenemos el gran *finale* para la primera parte de la ópera que es el fabuloso Auto de Fe. Era un gran momento político para la Inquisición y para la Corona de España quemar a los herejes en una gran hoguera pública. El Rey lo organizaba para mostrar al pueblo como defendía a la Iglesia Católica Romana. Con la escena del Auto de Fe, Verdi colmaba todas las necesidades que el público francés acostumbrado a la *Grand Opera* demandaba. Es una escena monumental. Esta escena que está en la mitad justo de la ópera, no es el punto más álgido sin embargo de la ópera. Cuando el público vuelve, justo después del intermedio, la ópera despegando realmente. El público va a escuchar una obra maestra detrás de otra. Los actos tercero y cuarto de esta ópera deben estar en el panteón de las obras maestras de la historia de la ópera. Oiremos el monólogo del Rey, donde el Rey no es el tirano que domina la sociedad, sino un hombre con el corazón roto. Veremos su enfrentamiento con el Gran Inquisidor. Veremos también su enfrenta-

miento con su propia esposa, la cual es acusada de adulterio por tener un retrato de Don Carlo entre sus posesiones. Y como lo obtuvo el Rey, pues porque Éboli se lo dio a él a escondidas. El Rey humilla a Elisabetta la cual trata de defender sus propios derechos de una manera brava, ya que ella sabe que es totalmente inocente. De repente Éboli aparece y pide misericordia a la Reina, confesando que ella tramó todo para acusar a la Reina, por la simple razón de que ella ama secretamente a Don Carlo. La Reina es magnánima, ella le dice que entiende que ame a Don Carlo. Pero de repente otra confesión de Éboli, otra enorme sorpresa. Le confiesa a la Reina que ella misma ha cometido el pecado del que quería acusar a la Reina, ¡Éboli ha cometido adulterio con el Rey! Entonces la Reina le dice que le entregue su cruz, y, o bien se vaya a un convento, o al exilio. Entonces, Éboli se queda sola cantando la que probablemente sea la última gran aria compuesta bajo la fórmula conocida de una introducción, parte lenta, un puente y una parte rápida, las famosas *cabalettas*, aunque Verdi lo hace de una manera un poco diferente a como lo hacían Rossini y Donizetti. Ella canta *O don fatale*, maldiciendo su propia belleza con la que Dios la ha puesto en problemas. Pero ella va a tratar de salvar a Don Carlo.

Pero volvamos un momento a la aria *Ella ginammai m'amò!*, el aria de Felipe II. Justo antes de sonar esta aria, hay una banda interna, algo muy presente en la Grand Opera francesa y también en la opera italiana. Eran muy famosas en toda Italia las composiciones de Verdi para banda interna, ya que se usaban en las bandas de los pueblos y de paso, reportaban grandes beneficios a Ricordi, su editor, en sus ventas por separado de la ópera. En el estreno de la ópera en París, dirigía la banda interna de Don Carlo un tal Adolph Sax, famoso mundialmente años después por ser el inventor del Saxofón. Si oímos las primeras notas, oímos dos grandes acordes, dos notas que Verdi usó muchas veces, y son el famoso leitmotiv de las lágrimas. Aquí son dos grandes notas, dos grandes lágrimas ya que son las lágrimas del Rey de España. Y lo hace tres veces, concierto simbolismo. A continuación, un cello solo, es decir, la soledad del Rey personificada en el cello.

La Inquisición, Flandes, el protestantismo, todo esto dio pie a lo que se conoció durante mucho tiempo como la leyenda negra española. Verdi que estuvo en España para el estreno de *La forza del destino* en 1863, ya tenía en mente hacer una ópera sobre esta historia. Verdi pasó por el Prado y vio los maravillosos retratos de la maravillosa pintora de la corte Sofonsiba Anguissola sobre Felipe II, ve el retrato del infante Don Carlo, el de Elisabetta de Valois y ahí reconoce todos esos personajes sobre los que él ya había leído. Recorre gran parte de España y cuando llega al Escorial dice que el monasterio es severo y terrible como el personaje que lo había construido, porque Verdi ya estaba imbuido de toda esa leyenda negra que había leído en Schiller. El Escorial fue ideado en la segunda mitad del siglo XVI por Felipe II. Al final de la ópera, entra en escena Felipe II acompañado por el séquito de la Inquisición para condenar a su hijo, Don Carlo, cuando se aparece Carlos V para llevarse al Infante a la tumba. Mientras se lo lleva con él le dirá, sólo en el cielo las luchas del corazón pueden calmarse.

Romeo y Julieta

LA HISTORIA DE ESTA ÓPERA DE GOUNOD todo el mundo la conoce. Es famosa gracias a su multitud de versiones, desde *West Side Story* a la versión cinematográfica de Hollywood con Leonardo Di Caprio, y principalmente por la versión original de William Shakespeare. Excepto que la versión original no es de Shakespeare, sino que William Shakespeare cogió el cuento de los muchos que circulaban en 1500, basada en una historia italiana originada en los primeros años del 1500. Por eso la historia está ambientada en Italia en lugar de estarlo en Inglaterra o algún otro lugar. Es cierto que la versión de esta historia de Shakespeare es la más famosa de la historia, pero eso no quiere decir que fuera la historia original. Además, es posible que en la versión original la pareja de amantes no fuera de familias rivales, los cuales cayeron enamorados uno del otro cuando no debían. Italia en aquella época era un compendio de pe-

queñas ciudades estado, las cuales estaban siempre en conflicto unas con otras. Por lo que, en realidad, lo más seguro es que esto fuera lo que ocurriera, que fuera una pareja, pero de ciudades rivales.

Hay al menos una docena de óperas relacionadas con Romeo y Julieta, aunque ninguna se llame Romeo y Julieta excepto esta. Quizá el título más parecido sea el de Bellini, *Capuleti e i Montecchi*, el cual hace referencia al nombre de las familias rivales. Hay una versión fantástica de Prokofiev de ballet, escrito originalmente para que los amantes sobrevivan y continúen con sus vidas, y un genial poema sinfónico de Tchaikovsky, aparte de una obra de Berlioz también.

Shakespeare escribió la obra en inglés y decidió ambientarla en Italia en lugar de Francia o Inglaterra. Sin embargo, la ópera de Gounod, ya que este libro va sobre ópera, está en francés, aunque esté situada en Italia también. Pero la principal diferencia de la ópera de Gounod con Shakespeare es que Gounod intentó darle un toque más comercial, gracias a que la ópera permite esto también. La ópera es un gran instrumento amplificador para una gran soprano, Julieta, y un gran tenor, Romeo. Todo el público va a querer ver cómo se cantan temas de amor uno al otro. En la obra de Shakespeare, Romeo muere y Julieta lo encuentra muerto y al encontrarlo se apuñala ella misma. En la ópera, Romeo casi muere, pero Julieta aún lo encuentra a tiempo para cantar un último dueto de amor antes de morir y antes de que ella se apuñale a sí misma. Por lo que tenemos cuatro grandes duetos de amor. Son los cuatro momentos estelares de la ópera de Gounod.

Por lo tanto, podemos decir que la obra es un vehículo para bellísimos duetos de amor entre soprano y tenor. En las óperas francesas era obligatorio tener un ballet. Era con un intermedio donde la sociedad se reunía. Era como una obligación en las óperas francesas. Incluso autores como Verdi tuvieron que pasar por ahí. Verdi no quería componer ballets, pero si quería que sus óperas se estrenaran en París no tenía más remedio que pasar por el aro. Y además tenía que ser durante el tercer acto.

Pero esta obra no es una Grand Opera. Su música es un poco más sutil, no tiene grandes cosas ni artilugios, y es muy romántica. No es

un aparatoso, ni un show en sí mismo, con muchos efectos especiales como los que tenían la Grand Opera francesa.

Vayamos al primero de los cuatro duetos de amor. El primero tiene lugar durante el baile del primer acto, cuando los amantes se ven el uno al otro por primera vez y automáticamente caen enamorados. Es una escena muy parecida a la que ocurre en el gimnasio de *West Side Story*. Luego tenemos la famosa escena del balcón, sin la cual posiblemente no se entendiera esta obra. Ocurre durante el segundo acto y es posiblemente la escena más famosa de la historia del teatro. Es un fantástico dueto de amor que ocurre justamente con los dos amantes allí, con Julieta asomada al balcón y Romeo justo debajo. Romeo ha entrado bajo los dominios de la familia de los Capuleto. Es noche cerrada. Se supone que deben estar todos en la cama. Y durante todo el tiempo que ellos están hablando están dominados por los nervios, por el peligro que supone estar allí. Ellos se supone que no deberían estar ahí, y cualquiera que pueda ver a Romeo en ese momento lo matará, luego ese intenso miedo más el no poder alejarse el uno del otro está reflejado en esa escena. Es el primer momento en la ópera que los amantes van a ir contra el deseo de sus familias.

Luego ya tenemos dos duetos, el primero cuando se han visto por primera vez y han caído enamorados, y el segundo, cuando bajo la noche y con el peligro de ser descubiertos admiten cada uno su amor por el otro. Cuando ellos cantan por primera vez su primer dueto, ellos no saben que sus familias son enemigas, no saben quién es la otra persona. Pero ahora ellos lo saben, y en cambio, su amor es todavía más grande, y lo cantan más alto.

En el tercer dueto de amor, si recordamos la historia de Romeo y Julieta, además de la muerte de los dos amantes, ya que dos muertes parecen no ser suficientes, hay también un asesinato. Romeo mata a uno de los miembros de la familia de los Capuletos. Y esto se lleva un paso más lejos en la ópera. Por lo tanto, el tercer dueto ocurre justo después del asesinato de Tybalt a manos de Romeo. Vuelve con Julieta, y recordemos que son ambos adolescentes, y esta pobre chica está enamorada de este chico, a pesar de que él ha asesinado a uno de los miembros de su familia. Por lo que todo alcanza un dramatismo todavía mayor. En esta escena de la ópera, donde Romeo va a

buscar a Julieta después de matar a su primo, Julieta le perdona casi inmediatamente. Ella básicamente viene a decirle, que como él le odiaba a Romeo, uno de los dos tenía que morir, y, por lo tanto, prefería que muriera su primo, ya que ella ama a Romeo. Y aunque este razonamiento esté cerca de lo cómico, por no decir casi ridículo, la música en cambio es muy poderosa. El motivo del perdón está conduciendo a Julieta a una situación casi patética, pero si consideramos que tu corazón está queriendo a alguien en contra de lo que piensa toda la gente y en contra de todas las circunstancias, ella está forzada a perdonar muy rápidamente, antes de poder considerar la probabilidad de coste-beneficio, ya que sino sería más difícil ofrecer ese profundo perdón a Romeo.

Y cómo no, está el dueto final, el dueto que ocurre cuando todo se ha vuelto demasiado real. Romeo encuentra a Julieta dormida. Cree que está muerta, y por supuesto nadie le ha dicho nada sobre la posición de amor. Romeo toma el veneno para morir junto a ella. Pero Julieta se despierta. Ella ahora sabe que Romeo va a morir, y aún hay tiempo para un último dúo de amor final. El veneno está actuando lentamente. Al principio del dúo Romeo parece olvidar que ha tomado el veneno y va a morir, pero luego llega el baño de realidad cuando se lo comunica a ella. Esta escena tiene una similitud con Aida, y es que tiene lugar en una tumba, algo que está muy de moda hoy en día con series como Juego de Tronos.

Pero a parte de los duetos de amor, esta ópera tiene varias cosas más que son interesantes comentar. Los cuatro duetos son los pilares centrales de la ópera, pero hay otros momentos realmente bellos en la música. La escena de Julieta en el acto primero cuando canta *Ab! Je veux vivre*, en el baile. Esto es justo antes de que la batalla ocurra, y captura todo el espíritu libre juvenil de sus catorce años, y sus ganas de vivir. Es un aria burbujeante. Ella está en su fiesta de cumpleaños y todo el mundo está diciendo que se casará con París en un matrimonio de conveniencia. Esta aria, por tanto, va sobre todo de cuánto disfrutaría simplemente de ser una mujer libre. Es una de las piezas más famosa, sino la que más de toda la ópera. Gounod escribió esta aria para la soprano que protagonizó su estreno, Madame Miola-Car-

valho, la cual tenía una voz maravillosa y unos increíbles agudos, y así lo hace notar en esta aria del primer acto.

Hay también un aria importante para Romeo, el tenor, justo antes de la escena del balcón, con su primera entrada al jardín para tratar de encontrarse con Julieta en la noche. Él le canta para que se despierte, y así poder ver su cara angelical desde bajo.

Charles Gounod fue un compositor francés muy trabajador, muy disciplinado. Tuvo éxito durante mucho tiempo, llegando hasta nuestros días. Su otra ópera, la cual es muchísimo más conocida que Romeo y Julieta es Fausto, basada cómo no en el personaje de Fausto, uno de los mejores demonios de toda la historia de la ópera. Y esta ópera, Romeo y Julieta, vino un poco después de Fausto. Gounod ya era por tanto muy famoso en este momento. Aunque es cierto que entre Fausto y Romeo y Julieta tuvo algún fracaso que otro.

Otro de los momentos realmente importantes en la ópera, y que, si la producción es buena, suele ser espectacular, es la escena de la lucha. Es una lucha de espadas entre Mercuto y Tybalt. Es sorprendente, ya que no te puedes creer que esa escena esté sucediendo justo delante de ti. Todos hemos visto escenas de luchas de espadas en las películas. Pero cuando las ves en la escena, justo allí en el teatro, puede ser escalofriante. Muchas veces los cantantes tienen que trabajar con coreógrafos especializados en luchas para esta escena concreta, ya que para producir esa ilusión en los espectadores tienes que acercarte al realismo lo máximo posible.

Y el último aspecto clave de la ópera es la vitalidad que tienen que tener los dos personajes principales. Romeo y Julieta son dos jóvenes enamorados, prácticamente adolescentes, y esto tiene que estar reflejado en la vitalidad del canto. A través de la escena, tiene que percibirse el peligro en determinados momentos, especialmente en el tenor, por lo que tiene que haber vitalidad y fuerza junto a belleza en la voz de los cantantes, ya que a veces llegan a establecer una auténtica batalla de voces entre ellos.

Manon

MANON ES LA HISTORIA DE UNA BELLÍSIMA chica joven en busca de amor, lujo y placer. La ópera es una recopilación de todas las cosas que la cultura francesa representa, un viaje de choque con toda la inteligencia, refinamiento y sofisticación combinadas juntas con una música irresistiblemente bella, de la única manera que sólo los franceses pueden hacer. Es imposible no caer enamorado del personaje de Manon.

La ópera de Massenet se estrenó en 1884, en París, en lo más álgido de lo que conocemos por Belle Époque. Está basada en una famosa novela francesa del siglo XVIII de un interesante personaje, el Abate Prévost. La novela fue puesta en escena por otros autores también como Auber o el mismísimo Puccini unos pocos años después que Massenet. De alguna manera, como ocurrió en otras obras literarias

francesas, el título en un primer momento fue definido como Confesiones desde el punto de vista del joven noble, el Caballero Des Grieux que ha caído enamorado de esa irresistible mujer llamada Manon, siendo en francés *histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*.

A través de toda la novela, Des Grieux siempre se va a encontrar con la sensación de saber que no debería haber hecho tal cosa o tal acción, pero nunca va a poder ayudarse a sí mismo. En la ópera inmediatamente oímos la increíble atracción del uno por el otro. Cuando él se encuentra con ella, Manon en realidad está siendo enviada a un convento por su familia. Obviamente eso no llega a ocurrir. Pero Des Grieux es joven y estudiante, y Manon está fuertemente atraída por el lujo que los hombres ricos pueden ofrecerle. Y ese precisamente es el problema que tienen los dos jóvenes amantes, ellos no pueden vivir juntos, pero tampoco pueden vivir separados.

La música para cada uno de los personajes es muy descriptiva y envolvente, principalmente para el personaje del título, Manon. Ella exhibe encanto, sensualidad y sexualidad, pero de una manera muy pura. Además, ella es muy joven, aspecto muy importante, ya que el humor le cambia constantemente. Por eso mismo, se considera un gran papel de Diva, ya que requiere muchas diferentes aristas a la soprano, desde una vertiente muy superficial hasta una parte más profunda para retratarla de manera convincente. También requiere gran resistencia vocal, equivalente a los roles más pesados de la ópera, pero cantando de una manera ligera, lo cual no es nada fácil.

Hay un momento concreto que requiere de todo el lirismo de Manon, en el aria del tercer acto *Je marche sur tous les chemins*. Ella está en lo más alto de su poder social, mantenida por un hombre rico, y habiendo abandonado temporalmente al Chevalier Des Grieux. Ella es la mujer más hermosa de París, está vistiéndose elegantemente y se va a dar un elegante *promenade*, disfrutando de ser ella misma, de ser Manon.

El héroe de esta novela, el joven Caballero Des Grieux, está lleno de ardor juvenil, más que de sabiduría. Y se puede oír de manera específica en su estilo de canto, típico de la ópera francesa de finales del siglo XIX. A veces, la profundidad del amor por Manon es expresado

de manera sutil y delicada por la música. Otras, en cambio, la música está llena de pasión y lirismo.

Lo importante para nosotros es creer que algo entre ellos puede desencadenar esa pasión, fuegos artificiales. Y en ningún lugar podemos ver esto más que en la gran escena, en la iglesia de Saint Sulpice, situada en París. Lo que ocurre aquí, es que Des Grieux se da cuenta que ella nunca va a poder casarse con un hombre que no le pueda ofrecer todo el lujo que ella desea. Él ha decidido ir en otra dirección y tomar los hábitos dentro de la iglesia. Tan pronto Manon se da cuenta, ella decide traerlo de vuelta. Ella corre dentro de *Saint Sulpice* para seducirlo antes de que tome sus votos. Y allí está él, en el altar.

Esta voluptuosa pasión entre dos jóvenes amantes se daba lugar en medio de una sofisticada, complicada y corrupta sociedad. Uno de los grandes cumplidos de esta ópera, es como es capaz de describir esa sociedad. Con la muchedumbre, con los diferentes desagradables hombres que intentan comprar a Manon, y los cuales todos tiene familia, lo cual dice mucho de su comportamiento, y su oportunista primo Lescaut. Y uno de los más encantadores aspectos de esta compleja sociedad que retrata la ópera, lo encontramos refrendado por Manon, que continúa mostrándose junto a Pousette, Javotte y Rosette, las bellas jóvenes mujeres que siempre tienen que estar cantando en el lugar adecuado.

Otra cosa que Massenet hace con gran habilidad es mirar atrás, al periodo Rococó. Es un aspecto importante ya que no es Rococó propiamente, sino Neorrococó, lo cual significa gente en esa época en París volviendo atrás atraída por lo que sucedía 150 años atrás. Y cantando bajo el filtro contemporáneo, con la música y la orquesta de finales del siglo XIX imaginando como se tocaría a principios del XVIII. Es un elemento de ingenio, pero también es un elemento de autoestima. No es sólo Manon en el *promenade* pensando que todo el mundo la está mirando. Es un mundo entero en el que ella aparece como algo importante y es parte de la historia de quien es.

En aquella época, cuando la ópera fue estrenada en el 1884, una ópera de Massenet era algo importante. La gente pensaba que los días de Wagner y Verdi habían quedado atrás. Las largas obras con tonalida-

des pesadas parecían pasadas de moda. Las mentes más preclaras de la época ya no miraban hacia Italia o Alemania, sino que miraban a Massenet como el futuro de lo que sería la ópera. Lo francés parecía recoger todas las nuevas ideas en el mundo, no sólo de la música, sino también de la tecnología y demás. Ese refinamiento en la expresión de la música francesa parecía ser el futuro. Muchas veces, todos esos momentos emocionales en la partitura de Manon parece ser transmitidos por esa suave música. A veces, es tan solo con una palabra con la que parece cambiar por completo esa dirección que la ópera italiana o alemana habían tomado. Es increíblemente moderna esa sutileza. En Manon, Massenet incorpora esos elementos tradicionales como los cinco actos y el ballet, elementos que esperarías encontrar en la típica Grand Opera. También están los espumosos y semi-hablados diálogos que son más de la *Opéra-Comique*. Pero todo esto puesto juntos, y bajo el mismo punto de vista, hacen que Massenet encuentre una nueva manera de fascinar e iluminar a los personajes de la ópera, especialmente a Manon. Massenet descubre cómo penetrar a través de los pensamientos de la gente, para llegar al verdadero amor.

Adriana Lecouvreur

ADRIANA LECOUVREUR MANTIENE UN SITIO prominente en el repertorio operístico. Es conocida como la ópera de los amantes de la ópera. Y realmente se gana ese título con creces. Por un lado, explora ese maravilloso mundo conocido por el Teatro, con la vida del escenario y del backstage. Pero, sobre todo, explora el personaje y el poder de una mujer conocida como la Diva.

Adriana Lecouvreur de Cilea está basada en cierto modo en una historia real. Hay que indagar un poco para poder separar lo real de la leyenda. Y esto es parte del encanto de este drama. Está basada en la vida real de una artista del siglo XVIII llamada Adriana Lecouvreur, una mujer que fue una notable personalidad de la época. Se encontró a sí misma en el escenario desde una edad muy temprana, y rápidamente se convirtió en la estrella del teatro francés. Estuvo envuelta en mil y una intrigas, tanto

en escena como fuera de escena, y fue lo que hoy llamaríamos una *celebrity*. Adriana vive y muere de una manera espectacularmente *fashion*. Su muerte fue prematura, y rápidamente empezaron a circular muchos rumores acerca de ella y de su envenenamiento de una manera muy inusual, por unas flores envenenadas enviadas por su rival en el amor. Cilea tomó esta leyenda, y la transformó en una memorable ópera.

El personaje principal se ha convertido en uno de los personajes más encantadores del mundo de la ópera, y es fácil ver el por qué. Ella es muchísimas cosas, pero una de las más importantes es, sin duda, que es una mujer enamorada, lo cual siempre es irresistible. Pero más que eso y principalmente, es que ella es una estrella. Y ella lo proclama justo al principio de la ópera cuando ella canta su famosa aria *Io son l'umile ancella del Genio creator*, es decir, yo soy la humilde servidora del Genio creador. Esta aria es mucho más que un aria de presentación. Ella está reclamando un privilegio en una posición privilegiada, prácticamente sólo un sacerdote se proclamaría a sí mismo como un sirviente del Creador. Esto hace de ella una Diva, una especie de diosa.

Una de las historias de Adriana, la cual está basada en un hecho verdadero, fue su real *affaire* con Maurice, el Conde de Sajonia, tema de estrella de conversación entre muchos escándalos de la época. Él era un hijo ilegítimo del Rey de Polonia, nada menos, y se convirtió en un importante general francés. Este es interpretado en la obra por el personaje de Maurice, y fue escrito por Cilea nada más y nada menos que para Enrico Caruso. La ópera requiere de un tenor que sea convincentemente deslumbrante, bravo, el cual tenga a las mujeres de París locas, como en su día las tenía el verdadero Conde de Sajonia, y prácticamente dispuestas a matar por él. Y, en cierta manera, Cilea cumple con este objetivo. Él hace un personaje atractivo, poderoso, y lo hace con una irresistible melodía en su aria *La dolcissima effigie*.

Además, tenemos un atractivo personaje también escrito para mezzosoprano, el caso de la Princesa de Bouillon, una de las mujeres más celosas de la ópera. Es una mujer que suele hacer todo a su manera en la vida siempre, y tiene una de las más confrontaciones de la ópera con su rival, la protagonista de la historia. Ellas se encuentran bajo misteriosas circunstancias. Está demasiado oscuro para reconocerse la una a la otra,

pero se pueden dar cuenta las dos que están enamoradas del mismo hombre, Mauricio.

La ópera evoca un tiempo en la historia único, el siglo XVII y la era Rococó. Es París y es el sitio más elegante donde puedas mirar. Cualquier acto o acción tiene una suprema importancia. La gente de la época de la composición en 1902, miraba atrás en el tiempo, y miraba esa época como preguntándose acerca de que era todo eso, que era aquello tan bello y quizás excesivo, su arte, su arquitectura, sus refinamientos... Es una interesante historia sobre la historia. Todo ello está en la ópera recogido con una maravillosa música evocativa de la época francesa del Rococó, pero interpretado a la manera de un compositor italiano verista.

Cilea también describe la vida del backstage, la vida entre bambalinas. Y el teatro, con todas sus supersticiones y rivalidad. Y lo hace de una manera profunda, nada superficial. Cualquiera que ame el teatro y haya tenido contacto con él reconocerá todo esto. Incluso hay un director de escena, el personaje del barítono, Michonnet. Es muy simpático, y está enamorado de Adriana también. Hay una conexión real entre los mundos de escena y fuera de escena. Y ella une los dos mundos de una manera notoria en la escena del acto tercero. Es una fiesta en el Palacio. Hay intrigas y la gente está chismorreando a cerca del triángulo amoroso que parece estar arruinando la vida de Palacio. Adriana tiene que recitar, en el sentido antiguo de la palabra, y se convierte en uno de los grandes momentos de la ópera italiana. Ella elige recitar un pasaje de Racine, uno de los autores más importantes del teatro francés, en el cual acusa de muchas cosas a la Princesa, todo por supuesto de manera muy superficial y como artista, para no levantar sospechas. Por lo que este mundo superficial de apariencias frente a significado representa muy bien el teatro francés del siglo XVIII, convirtiéndose en un gran momento dramático, ¡un momento hablado en la ópera italiana!

El personaje de Adriana se ha convertido en uno de los más apreciados entre las divas más importantes. Divas como la Tebaldi, la Scotto, Caballé entre muchas otras, y es fácil ver el por qué. Desde el primer momento que aparece en escena, hasta cuando ella hace su credo artístico, con sus recitaciones de Racine y su confrontación con los otros personajes, pero sobretodo su amor, ella es, en esencia, cualquier mujer en el sentido operático de la palabra Diva, y, por tanto, sobre la ópera en sí mismo.

Manon Lescaut

MANON LESCAUT NO ES LA PRIMERA ÓPERA de Puccini, pero sí su primera gran producción. Hubo una época en España que Puccini era considerado un compositor de música de porteras en un intento de menospreciarlo por cierta parte de la *inelligentsia* cultural. Lo que sí que es seguro es que Puccini ha sido un compositor cuya música va directa al corazón de la gente, y por esta parte sí que es cierto que es más accesible por ejemplo que la música de Wagner.

Puccini es un compositor nacido en Luca, Italia. Ya desde pequeño fue un personaje bastante complicado. Venía de una familia de música, en el siglo dieciocho ya había en Italia un antepasado del compositor de apellido Puccini lógicamente haciendo ópera italiana. Su padre era el músico de la iglesia de Luca y tenía pensado que Puccini

siguiera sus pasos en la música eclesiástica, pero Puccini no tenía los mismos planes. Aunque su primera obra importante fue una misa de Gloria en el 1880 cuando él tenía 22 años, el mundo religioso no le interesaba lo suficiente. Pronto ganó una beca de la reina Margarita de Saboya lo que le permitió ir a estudiar a Milán, que en aquella época era sinónimo de ir a la catedral de la ópera italiana. Hay una anécdota de cuando Puccini era aún adolescente muy famosa que describe un poco la personalidad del compositor. La manera de empezar a estudiar música en aquella época era ponerse en contacto con el organista de la iglesia del pueblo y entonces recibir formación. Cuando Puccini contaba con unos trece o catorce años, un día, el organista fue a tocar su instrumento y de repente notó que aquello sonaba de una manera extraña, no mal del todo, pero sí extraña. Cuando examinó el órgano minuciosamente se dio cuenta que faltaba algún tubo del órgano, pero los que quedaban estaban conectados de una manera muy hábil para que se notara lo menos posible. Resulta que los tubos, como eran de plomo, habían sido vendidos por Puccini para poder comprarse tabaco. Puccini sería toda su vida un gran fumador, y precisamente por ello murió, de un cáncer de garganta. Y otra anécdota que habla de su decisión y su amor por la ópera era contada por un amigo suyo. Cuando se estrenó en Parma la ópera Aida de Verdi, una ciudad importante cercana relativamente a Luca, pero aún así a unos 150 Kilómetros, como no tenía dinero para poder pagarse el transporte fue a pie. Era un fanático de Verdi. Ya siendo estudiante en Milán, era capaz de sobornar a los copistas de Verdi para que le dejaran estudiar sus obras antes de que se publicaran. En Milán para poder ganar algún dinero trabajó de pianista en algún café, donde por cierto tuvo algún que otro lío de faldas con alguna cupletista del café.

Manon Lescaut sucede en el siglo XVIII, algo que era muy típico del verismo, el movimiento al que pertenece Puccini y su Manon, un movimiento en el que busca reflejar lo desgarrador de la realidad. Los veristas, situando los acontecimientos en el siglo XVIII nos venían a decir que, incluso en una época tan refinada como la Ilustración con su racionalismo, sus buenas maneras, sus pelucas, etc., pues incluso con todo eso, las cosas suceden con violencia entre la gente normal. Pero vayamos al siglo XVIII, a la población de Amiens, en Francia,

en una plaza junto a la puerta de París. Es un hostel situado cerca de donde paran las dirigencias que vienen de otras ciudades, y está lleno de gente. Entre esta gente, hay un joven estudiante que se llama Des Grieux. En un momento determinado, antes de que llegue una carroza, Edmondo, un estudiante que estaba que estaba allí junto a él, le pregunta que cómo es que aún no se enamorado, es que no encuentra mujeres suficientemente bellas, le dice. Entonces Des Grieux canta una arieta que se llama *Tra voi, belle, brune e bionde*, una pequeña canción que dice que entre ellas estará escondida la joven de la que algún día se enamorará. Esta arieta es la presentación del tenor, y será el *leitmotiv* asociado a la galantería de Des Grieux. De repente llega un coche, una carroza, procedente de Arrás y de aquí baja una serie de personajes entre ellos una joven muy atractiva, baja un viejo recaudador de impuestos, Geronte di Raovir junto a Manon y su hermano Lescaut. Des Grieux nada más ver a la hermosa Manon queda prendado de ella y rápidamente se acerca y empiezan un diálogo durante el cual oiremos el leitmotiv de Manon, porque ella tiene un *leitmotiv* personal que le acompaña toda la ópera. Ella iba acompañada de su hermano Lescaut, el barítono. Este hermano sólo tiene una preocupación, jugar a cartas con unos soldados que hay por allí, y, por tanto, enseguida la deja sola. Entonces, lo primero que pasa es que Des Grieux aprovecha para acercarse y quedarse solos. Lo primero que le dice Des Grieux es *Cortese damigella, il priego mio accettate: dicin le dolci labbra come vi chiamate*, es decir, Gentil damisela, os suplico me permitáis: ¿podrían tan dulces labios pronunciar su nombre?, por lo que Manon debe ser muy bella. Ella le responde que se llama Manon Lescaut. Entonces ella le explica que se va a un convento porque es la voluntad de su padre, y que su hermano le está acompañando al convento. Claro, cuando Des Grieux oye eso se asusta. *Ab! No! Non é un convento che sterile vi brama No! Sul vostro destino riluce un'altra stella*, es decir, ¡Ah! ¡No! ¡No es un convento el que estéril os llama! ¡No! Sobre vuestro destino luce otra estrella. Ella se alegra al oír eso y quedan en encontrarse dentro de un rato allí mismo. Cuando desaparece Manon, Des Grieux canta su primera aria, *Donna non vidi mai*. Es un aria increíble donde ya oiremos el primer leitmotiv del tenor en el primer compás prácticamente, y es el leitmotiv que se asocia a Manon.

Ya se han encontrado los dos principales protagonistas, ya se han gustado, ya, ya se han dicho el nombre, han quedado en volverse a ver y Des Grieux no ha quedado muy convencido de que ella vaya a internarse en un convento. Entonces hay un amigo de Des Grieux que escucha una conversación entre Geronte, el recaudador de impuestos y Lescaut, el hermano de Manon, que es un tarambana que solo piensa en jugar a cartas y el dinero. Geronte le había hecho proposiciones a Lescaut de que le facilitara el acceso a su hermana, y Lescaut que vive precisamente de explotar a su hermana acepta. Hacen un poco de comedia donde Lescaut le dice que ya sabe que Geronte quiere a Manon como una hija, y, por tanto, él que es su hermano también quiere vivir de sus ingresos. Una engañifa vamos. Lo que le propone es que antes de que salga la dirigencia que debía llevarla al convento, Geronte y Manon cogerán un coche de caballos que los llevará a París. Por tanto, el amigo de Des Grieux lo que hace es advertirle de que vaya con cuidado que el viejo se la va a llevar. Des Grieux decide tirar hacia delante con la conquista de Manon y llevársela él. Entonces, cuando vuelven a reunirse los dos amantes, hay un momento entre su aproximación en el que Des Grieux le dice que conoce los planes de Geronte para ella y le propone huir los dos juntos. Des Grieux le dice que no tiene dinero como Geronte, pero le sobra amor. Ella le advierte que es muy alegre y ríe mucho, una escena que en el momento que Puccini escribe la ópera era una escena típica de la risa que debía aparecer en todas las obras. La risa de Manon aquí ya aparece en la Manon de Massenet y en otras Manon, y era una manera eufemística de decir que Manon era una chica de vida alegre. Des Grieux le dice entonces que reirán juntos.

Los dos enamorados han huido en la carroza que tenía que haber utilizado Geronte. El viejo recaudador de impuestos llama enseguida a Lescaut para tirarle por cara la acción de su hermana que se ha ido con Des Grieux y lo ha burlado. Geronte se había puesto de acuerdo con Lescaut por que quería tener a su hermana de amante, y Lescaut había visto la oportunidad para sacar partido económico y le ha prometido al viejo que será para él. Pero Lescaut tranquiliza a Geronte diciéndole que como Des Grieux no tiene dinero, pronto Manon se cansará de él y volverá a buscarlos. Esto es una cosa muy importante para entender al personaje de Manon. Lescaut lo que le está diciendo

al viejo es que Manon está acostumbrada al lujo y el dinero, y Des Grieux no tiene ni un duro. Por tanto, por más que se amen, Manon volverá buscándole y por tanto será de Geronte. Mientras, el coro que hay de estudiantes, va repitiendo una y otra vez el leitmotiv de la arieta que ha cantado Des Grieux, diciendo que ha encontrado de entre las mujeres que había allí a la que debía amar. Y así acabamos el primer acto. Ahora bien, a diferencia de Massenet, donde en su ópera sí que se ve como Manon y Des Grieux conviven juntos una temporada en París, igual que en la obra original del abate Prêvost, Puccini eso se lo salta. Puccini tuvo muchos problemas con los libretistas de esta ópera, ya que quiso intervenir constantemente en el libreto. De hecho, probó a muchos, los cuales intervinieron en mayor o menor medida, y al final, el lío en el libreto fue tan grande que ninguno de todos quiso firmarlo como libretista. Por esto, verán que cuando se presentan los títulos de la ópera, el autor del libreto queda vacío. Esto habla mucho del carácter de Puccini, el cual era un perfeccionista al extremo y nunca estaba contento con nada.

En el inicio del segundo acto ya tenemos a Manon en una casa enorme, la casa de Geronte. Se supone que ha vivido un tiempo con Des Grieux, pero ya lo ha abandonado y ha vuelto con su hermano y este la ha llevado con Geronte. Manon es una buena chica, pero le gustan el dinero, las joyas y el lujo. Además, Lescaut, el hermano, también vive de eso. Entonces nos encontramos con Manon en la casa del rico recaudador de impuestos muy bien vestida, empolvada y engalanada con joyas rodeada de lujo, pero muy aburrida. Geronte centra sus esfuerzos en culturizarla, le enseña bailes de sociedad, canto, la viste lo más elegantemente posible y la enseña a sus amigos. Geronte trae unos cantantes para que le enseñen un madrigal, porque él sólo piensa en darle modales. Pero ella no es feliz. El hermano le dice que ve en sus ojos que ella no es feliz y cree adivinar el por qué, en alusión clara a que se ha tenido que separar de Des Grieux. Manon cuando se queda sola canta su primera aria, *In quelle trine morbide*, donde explica lo sola que se siente.

En la época de su vida, donde Puccini malvivía en el conservatorio de Milán con el poco dinero que había recibido de la beca otorgada por la Reina Margarita de Saboya, y gracias a un poco de dinero más de

tocar el piano en un café, Puccini sobrevivía para continuar formándose. En el Conservatorio de Milán, que, a diferencia de Verdi, Puccini sí que pudo estudiar, conoció a Mascagni y otros maestros, logró forjar una relación especial con uno de los profesores de allí, Amilcare Ponchielli, el autor de la ópera *La Gioconda*. Ponchielli supo detectar en el joven Puccini la fuerza de su melodía e hizo todo lo posible para que conociese al gran magnate de la ópera milanesa y absoluto dominador de La Scala, Giulio Ricordi, el gran editor. Ricordi se dio cuenta enseguida de que Ponchielli tenía razón y entonces decidió que a aquel joven rebelde valía la pena ayudarlo. Pero como ya hemos dicho antes, Puccini era un indeciso total, no convencido de sus posibilidades a diferencia de Verdi. Ricordi después de *Le Villy* y antes de Edgar, decidió ponerle un sueldo a Puccini cada mes para que se pudiera dedicar exclusivamente a escribir óperas y no para que hiciera horas por los cafés italianos. Lo mantuvo porque creía que Puccini le podía dar grandes beneficios y para ello le dio un sueldo muy generoso. Pero no por esto Puccini fue más aprisa, Entre Edgar y Manon Lescaut pasaron cuatro años, claro está con el sueldo de Ricordi y el empuje de este para que acabar la ópera. Además, esta indecisión que acompañó toda la vida a Puccini le produjo a Ricordi problemas serios, y entre otros problemas uno fue precisamente la ópera Manon Lescaut. Resulta que esta indecisión de Puccini hizo que quisiera ir sobre seguro a la hora de escoger un argumento para sus óperas. Manon la obra de Massenet había tenido un éxito rotundo por toda Europa. Entonces Puccini al ver tal éxito se empeñó en hacerla él. Ricordi le dijo que como iba a hacer una ópera sobre ese tema viendo el éxito que Massenet había tenido, a lo que Puccini le contestó que él haría una Manon con menos pelucas y más sangre. Y a pesar de los años que le tomó, la hizo. Ciertamente es que durante muchos años la Manon de Massenet estuvo por delante de la de Puccini, pero ya no. Hoy en día se representa mucho más y tiene una gran valoración. Esto lo volvería a repetir más adelante con *La Bohème* y su autor Leoncavallo que para más inri estaba trabajando para Ricordi. En Tosca hizo otra vez lo mismo con Alfano, donde Puccini llegó a convencer a Alfano de que el argumento de Tosca no tenía valor, para en el momento este abandonó el proyecto, lo asumió inmediatamente Puccini.

Pero volvamos a la ópera. Recordemos que el argumento de Manon Lescaut tiene lugar en el siglo XVIII, lo cual es una característica verista también. Los veristas o bien hacían que los argumentos de sus obras ocurriesen en el presente, o bien en el siglo XVIII porque era en teoría el momento de la historia donde la sociedad había estado más refinada y educada, así queriendo decir que incluso en los momentos que la sociedad ha estado más evolucionada, el hombre no deja de ser hombre con sus pasiones y sus bajezas. Y recordemos también, que, en la ópera, Geronte, para educar y así distraerla a Manon había hecho que unos músicos le interpretaran un madrigal. Un madrigal, a grandes rasgos, es una canción a cinco voces normalmente, que se canta sin música instrumental. Cuando llegan los cantantes del madrigal, Lescaut, retratándose a sí mismo, dice que quien son esos fantoches, no sabiendo que son músicos que empiezan a cantar un madrigal. En realidad, en el siglo XVIII, el madrigal ya estaba de capa caída, pero aquí Puccini lo utiliza como recurso para situar la obra, al tiempo que escribe un madrigal de gran belleza.

Con todo esto, Manon está ya muy desanimada, llena de joyas y lujos, pero desanimada. Lescaut, el hermano, como la ve tan triste y a él no le interesa eso porque le arruinaría su negocio, a pesar de todo, decide que, a modo de sorpresa, se apiada de ella y le dice a Des Grieux dónde está Manon. De esta manera, cuando Manon logra quedarse sola, entra en el palacio de Geronte el estudiante Des Grieux. No olvidemos que Manon lo había abandonado sin darle ni siquiera explicación. Pero entra Des Grieux y empieza un dúo a sangre y fuego. En ese dúo, ella le pide perdón, le dice que no la mire así que ella sabe que es culpable, quiere su perdón. Des Grieux le pide que calle, no sabe que hacer para vengarse, hasta que ella le dice que si él ha sido capaz de ir hasta ahí es porque le conduce el amor que siente por ella. Por tanto, si Des Grieux tiene ese amor tan grande, le debe perdonar y continuar su vida juntos. Entonces Des Grieux dice *Piú non posso lottar*, no puedo resistirme más, dándose por vencido. Es un dúo extraordinario con una intensidad orquestal constante que hace obligado que sean dos voces muy potentes, dos voces *spinto*. La apariencia de dúo no se la da la estructura, ya que no deja de ser una especie de *racconto* con dos personas, sino los *leitmotive* que cohesionan todo este impresionante número.

Ellos se han reconciliado con el dúo anterior, pero en ese justo momento los descubre Geronte. Él tiene una reacción algo extraña para haberlos pillado infraganti en su propia casa, ya que les dice que no los quiere interrumpir y que prefiere abandonar la escena. En realidad, está meditando su venganza. Se irá a avisar a la policía. Esto desconcierta a Des Grieux. Este, algo mosqueado, le dice a Manon que se de prisa en empaquetar las cuatro cosas imprescindibles y partir. Manon le dice que sí, pero que quiere coger varias joyas que hay allí, y aunque Des Grieux le diga que se dé prisa, ella quiere las joyas. De repente, entra casi sin aliento Lescaut, avisando que llega la policía para detener a Manon, ya que los ha denunciado Geronte. Es curioso, ya que la policía viene a detener a Manon y no a Des Grieux, y es que, Des Grieux, a pesar de ser un estudiante sin dinero, es un noble, venido a menos pero un noble, y a los nobles no se les toca. Eso en la novela de Prévost se ve bastante claro, pero aquí en la ópera queda algo difuso. En cambio, Manon, que lo único que tiene en la vida es que es bella, es la denunciada como prostituta y como ladrona, ya que le caen las joyas que se quería llevar de un paquete que llevaba medio escondido. Toda esta escena empieza con las palabras de Des Grieux, *Ab! Manon, mi tradisce il tuo folle pensier*, es decir, Manon, me desconcierta tu forma de pensar.

Llega el agente, los soldados, Geronte y cuando Des Grieux iba a defenderse contra los soldados, Lescaut le pide que no luche porque si lo encarcelan a él también no podrá salvar nadie a Manon. Por tanto, deciden dejar que la detengan y ya verán cómo pueden liberarla. Con esta decisión acaba el segundo acto. Recordemos que el verismo intenta que la tensión no decaiga nunca y vaya siempre in crescendo. Como pensaban que después del descanso del segundo acto, la gente que salía al lavabo o simplemente a desconectar había perdido la tensión, los veristas consideraron que había que hacer algo que los volviera a tensionar antes de iniciar el tercer acto. Por tanto, idearon una pieza solamente instrumental que volviera a situar a la gente en el argumento. Y aquí encontramos uno de los intermezzos más bellos de la historia de la ópera. Es un intermezzo en el cual aparecen de nuevo muchos de los *leitmotive* que ya habían aparecido, y es un crescendo permanente hasta el estallido amenazador de la

orquesta que situarán al espectador justo en el momento preciso para afrontar el tercer y último acto.

Empieza el tercer acto. Manon había sido detenida. Hablamos del siglo XVIII y en aquel momento, las personas que eran denunciadas por prostitución eran detenidas y eran deportadas a las colonias que Francia tenía en América, en Luisiana. Y esa es la condena de Manon. De manera que empieza el tercer acto vemos el puerto de L'Havre, cerca de París, donde una embarcación espera a todas las mujeres condenadas que serán transportadas a las colonias. Lescaut y Des Grieux han intentado liberar a Manon, pero no han podido, y han decidido esperar que aparezca la comitiva que lleva a las prostitutas. Se oyen la lista de nombres que va dando el responsable de la comitiva. Unas ríen, otras lloran y eso es lo que en verdad quiere mostrarnos el verismo, las emociones reales de las personas. Al ver que todas esas mujeres van a subir al barco, Des Grieux, a la desesperada intenta salvar a Manon cogiéndola y amenazando a todo el mundo con la espada, *Non V'avvicinate!* canta cuando desenfunda. Pero Des Grieux se da cuenta que es inútil, no puede hacer nada. Entonces, se arrodilla y pide perdón al capitán del barco, y le pide que haga lo posible para que lo lleve con ella. Le dice que se fije como está loco de amor por ella, *Guardate pazzo son*, y lo admita como sea en el barco para poder ir con Manon a América. El capitán finalmente acepta y deja subir a Des Grieux al barco. Y así acaba el tercer acto.

El cuarto acto abre el telón en pleno desierto. Vemos a Des Grieux y Manon, ya que no aparecerá nadie más en este acto, y los vemos caminar desesperados, sedientos y en muy malas condiciones intentando atravesar el desierto. Hay un momento en el que Manon se desmaya y aunque Des Grieux intenta levantarla no hace más que contrastar su impotencia absoluta, ya que no puede hacer otra cosa nada más que caminar hacia ninguna parte. Hay una gran escena en la cual es difícil diferenciar estructuras porque todo tiene una intensidad enorme. El tenor necesita una voz enorme por el poder de la orquesta. Es una escena inaccesible para muchos tenores, ya que su voz va contra la orquesta todo el rato y es una orquesta enorme. Llegamos entonces la gran aria de la soprano, *Sola perduta, abbandonata*. Manon se ha quedado sola porque Des Grieux ha ido a buscar agua y no sabe

si él volverá. Ella está muerta de sed y derrumbada al verse sola. Canta el aria de manera desgarradora, pero al final del aria, justo cuando llega Des Grieux, muere. Antes de morir le dice algo muy potente, pero sin agudo final a diferencia de lo que ocurrirá en las próximas óperas de Puccini, *Le mie colpe travolgerà l'oblio, ma l'amor mio non muor*, es decir, mi culpa será olvidada, pero mi amor no morirá.

La Fanciulla del West

LA FANCIULLA DEL WEST ES UN CUENTO de amor en el salvaje oeste. Una de las óperas más queridas por los americanos con un Puccini en lo más alto de su poder orquestal. Un personaje fantástico, una mujer increíble en un lugar reconocible para muchos amantes de los westerns, eso es esta ópera.

Pero, sobre todo, esta es una enorme ópera sobre gente real, al estilo de una gran superproducción de Hollywood de los estudios universales de la Metro Goldwyn Mayer, de esas que van sobre amor y redención en California. El personaje principal, la chica del Golden West se llama Minnie. Es la única mujer en toda la ópera. Ella es una mujer joven, soltera y es la tabernera del salón de un asentamiento de buscadores de oro. Ella hace de hermana, de madre, y quizás, de potencial prometida de todos ellos. El sheriff local, Jack Rance ama a

Minnie también, pero ella está loca por alguien de quien desconoce su verdadera identidad, ni siquiera se imagina que es un bandido. Cuando se encuentran, ella piensa que su nombre es Dick Johnson, pero en realidad no lo es, es Ramerrez. Y los dos encuentran el amor en contra de todos los inconvenientes.

Puccini escribió esta ópera después de ser ya un autor reconocido, de ser el más famoso compositor de ópera del momento. Había escrito ya *La Bohème*, *Tosca*, y su obra más reciente en ese momento, *Madama Butterfly*. *La Fanciulla del West* es la ópera más americana de Puccini. Estrenada en el Metropolitan en 1910, fue una de las noches más grandiosas de ese teatro. Fue un verdadero evento de impacto mundial, con Arturo Toscanini en el pódium, y un elenco con todas las máximas estrellas del momento encabezadas por Enrico Caruso, para el cual Puccini escribió este papel de Dick Johnson-Ramerrez. La obra está escogida de una obra escrita por un autor americano, David Belasco, el cual escribió también la obra de teatro de *Madama Butterfly*. Y, de hecho, dirigió la *premiere* de *La Fanciulla* en el Metropolitan junto con Puccini.

De alguna manera, este americanismo de Puccini es una debilidad de la obra para mucha gente. Pero en mi opinión es uno de los puntos fuertes. California posiblemente sea uno de los lugares más operáticos del mundo, hablando en términos de paisajes y de posibilidades del lugar. Puccini era un maestro usando colores locales para ambientar sus óperas en un lugar concreto. Y, por supuesto, el color local en esta ópera está en el Golden West. Se puede oír perfectamente en sus melodías folk, e incluso en algunas melodías indígenas, todas ellas integradas perfectamente en toda la partitura de Puccini.

Puccini siempre enfocaba todo en sus inolvidables heroínas. Y Minnie, el personaje principal de esta ópera, es una de sus más importantes. Es una mujer increíble. Puede llevar ella sola una taberna, toma cuidado de todos ellos, puede darles lecciones de Biblia un día, y otro, si es necesario, puede vigilar la partida de póker. Además, la demanda vocal del personaje es enorme, tanto como cualquiera de las sopranos wagnerianas. Por si fuera poco, también tiene que ser simpática, inocente, muy inteligente y cuando siente una emoción muy potente tiene que oírla. Una de las escenas más famosas es la escena de la

partida de Póker con el sheriff Jack Rance, cuando la vida de su amante está en peligro, y por un momento parece que el sheriff Rance parece que va a ganar, pero de repente, ella saca un full ganador.

El tenor de la ópera Dick Johnson, también conocido como Ramirez, ya que usa los dos nombres, es un chico irresistible. Él es un outsider, un mexicano, un fugitivo de la justicia. Y él ve a Minnie como algo más que una simple solitaria mujer en una comunidad de hombres. Ella es algo así como su única posibilidad de salvación. Por lo que es muy interesante, ya que, en ese mundo extraño, la gente real suele esconder su identidad, e incluso súper poderes podríamos decir. Es conmovedor cuando vemos al tenor comunicar a la vez ese sentimiento de vergüenza y culpa que lleva encima consigo mismo. Pero todas esas cosas van a cambiar mágicamente en su primer encuentro con Minnie. Hay un momento icónico en el último acto. Los mineros lo han capturado y están a punto de colgarlo. Y lo único que pide es que Minnie no sepa que va a morir colgado como un criminal. Esta aria que canta el tenor, *Ch'ella mi creda*, posiblemente sea la única aria que la gente conoce de toda la partitura. Es una aria conmovedora.

En cuanto a la partitura de la ópera, apoyada en la profundidad de los tonos y colores de la melodía, es absolutamente magnífica y describe de manera muy apropiada los paisajes míticos del salvaje oeste y la fiebre del oro en California. Parte de esa comunidad son los indios y los mineros, además de varios personajes individuales muy interesantes. Ese es otro aspecto realmente único de esta ópera. Ramirez, está realmente en el centro de la historia y cambia a cada uno de los personajes que le rodea. Oyendo al conjunto de personajes cuando él está, puedes escuchar realmente lo que les sucede uno a uno. Por lo que esta comunidad está transformada por el amor y el acto del perdón, algo que en otras óperas se ha conseguido de otras maneras, como por ejemplo el Parsifal de Wagner. Pero en Puccini no se consigue de una manera tan inmediata, reconocible y tangible, sino de una manera mágica y notable. Y, si la representación es brillante, esta transformación, este cambio, puede producirse incluso en el público que asiste, y esta es una de las razones por las que mucha gente ama esta ópera como una de las obras maestra de Puccini.

Elektra

ELEKTRA DE RICHARD STRAUSS es una ópera sobrecogedora que aúna una intensa tragedia de apenas una hora con una desenfrenada parte vocal y una orquesta poderosa. Algunos críticos han escrito sobre la partitura orquestal de esta ópera, que Strauss llevó su genialidad al extremo.

Pero empecemos refrescando la memoria acerca del mito griego sobre el cual está basada la ópera. Ella, Elektra, es la hija de Agamenón, Rey de Micenas. Su mujer es Clitemnestra. Además, Elektra tiene tres hermanos, dos chicas, Ifigenia la cual es sacrificada por su padre para la batalla y Crisótemis, más un hermano, Orestes. Su padre, Agamenón es el líder de los griegos en la Guerra de Troya. Mientras Agamenón está fuera, Clitemnestra se había buscado un amante, Egisto, y juntos habían matado a Agamenón cuando este regresó de la guerra.

Elektra se consume de dolor y rabia por este asesinato mientras jura venganza por la muerte de su padre junto con su hermano Orestes. Ella y su hermana Crisótemis viven en Palacio, pero Elektra está marginada y tratada como un animal, como un perro salvaje. Crisótemis anhela tener una familia con marido e hijos, a diferencia de Elektra y por tanto no puede entender esa obsesiva sed de venganza. Elektra es incapaz de mostrar otro sentimiento que no sea el de la venganza, y está esperando ansiosamente a que Orestes vuelva y así poder consumarla. Cuando Elektra oye que Orestes ha sido asesinado se trastorna. Sin embargo, él no está muerto en verdad, y regresa al Palacio. Pero Elektra y Orestes no se reconocen en un primer momento, ya que han pasado muchos años desde que Orestes se fue. Cuando finalmente descubren la verdadera identidad de cada uno, Elektra está sobrepasada por una auténtica conmoción. Orestes comete los asesinatos y Elektra baila hasta la muerte en un auténtico frenesí.

Richard Strauss acudió a la interpretación de la obra de Hugo Von Hofmannstal, Elektra, y quedó impresionado por la similitud con la obra de Oscar Wilde, Salomé, la cual Strauss había transformado en ópera en 1905. Aunque, en cuanto a concepto, Elektra era una continuación de Salomé, Strauss sintió que con Elektra estaba delante del trabajo de un genio. Nada más completar Salomé, inmediatamente, empezó su colaboración con Hugo Von Hofmannstal. Este autor, Hofmannstal, transformaría el mito de la tragedia griega en un drama psicológico, poniendo el foco en la mente torturada de Elektra, Crisótemis y Clitemnestra. Elektra se mueve por la venganza, Crisótemis por el deseo y Clitemnestra por el miedo y la culpa. La música es cromática y contrapuntística. Es la ópera más experimental que Strauss escribió, prácticamente organizada como una sinfonía. Hay *leitmotive* para cada personaje, y dentro de cada personaje, para cada estado de la mente y cada emoción.

La ópera empieza años después de la muerte de Agamenón. Clitemnestra y su amante, Egisto viven en el Palacio. Elektra y su hermana Crisótemis son retenidas allí casi como prisioneras, incapaces de partir o casarse. Crisótemis sin embargo tiene una buena relación con su madre. En cambio, Elektra es marginada. Vestida con harapos, no tiene permitida la entrada en el interior de Palacio, viviendo recluida

junto con los perros. La escena tiene lugar en el patio de afuera de Palacio. Cinco sirvientas hablan sobre Elektra y la compara a un animal salvaje. Elektra aparece, y el recuerdo del brutal asesinato de su padre Agamenón es revivido por ella con vívidos detalles, gritando y exclamando por él. Su mente sufre cuando recuerda el amor y la ternura de su padre. Strauss hace aquí, al principio de la ópera, una cosa genial, y es que cada vez que suena el leitmotiv de Agamenón se puede oír perfectamente a través de la orquesta, ya que hace coincidir el leitmotiv con las tres sílabas de su nombre. Será un leitmotiv importantísimo para toda la ópera.

Strauss compuso la música de esta ópera queriendo describir emociones. Desde el primer momento de la ópera en la que Elektra canta llorando el nombre de su padre, Agamenón, y poco a poco asciende de intensidad con su canto hasta convertirlo en un grito; o incluso más adelante cuando nos muestra sentimientos como la ternura o se derrite cantando líricamente su amor paterno, Strauss no está describiendo todas y cada una de las emociones por las que transita Elektra. Ahora bien, cuando Orestes regresa al Palacio y tramam la venganza, Elektra se mostrará eufórica, solo pensará en su danza triunfal, la que será su danza final. Strauss para esta danza compone un ritmo que martillea debajo del canto de Elektra para no dejar que la intensidad decaiga, y poco a poco ir aumentando la intensidad. Aunque Strauss fue un compositor muy original, no dejaba de venir de una línea de composición de grandes y famosos compositores. De hecho, si nos fijamos bien en el ritmo de esta danza que estábamos hablando, nos daremos cuenta que es casi idéntico al primer movimiento de la séptima sinfonía de Beethoven, pero también a la cabalgata de las Valquirias. Después nos encontramos con el personaje de Crisótemis, la hermana de Elektra. El gran deseo de Crisótemis es casarse y tener hijos, y, por tanto, sus temas son más atonales y secos, menos agresivos que Elektra. Es una música más melódica con la que Strauss explorará la música que vendría dentro de unos años con su ópera *Der Rosenkavalier*. Crisótemis dice que su padre está muerto y que su hermano nunca volverá. Las dos hermanas son como dos pájaros cautivos en una jaula. Pero esta es sin duda la ópera más experimental de Strauss. Salomé apuntó en esta dirección previamente, pero Elektra fue unos pasos más allá. Su música es muy cromática, y, en algu-

nos instantes incluso muy disonante, no tanto en la música de Crisótemis, pero sí en la música de Clitemnestra que oiremos un poco más adelante. Crisótemis nos dice que ella es una mujer, pero una mujer con deseos. La música suplica una y otra vez, volviéndose cada vez más desesperada, enfatizando precisamente la desesperación que Crisótemis siente. Clitemnestra entra seguida de su dama de confianza. Ella ha tenido remordimientos en forma de pesadillas, y sus damas han ofrecido todo tipos de sacrificios a los dioses, pero nada ha funcionado. Su música es fantasmal, marcada por una pulsación y con un acorde obsesivo. Si oímos los acordes por separado, no son disonantes, pero de la manera que están unidos los unos con los otros, dan la sensación fantasmal y descorazonadora que es justamente cómo Clitemnestra está. El expresionismo de la música de Strauss aquí es evidente. No hay una gran diferencia de esta música al *Wozzeck* de Berg o incluso a la música de Schoenberg.

Lo que ocurrirá después es que Elektra compromete a su madre, Clitemnestra. Las dos tendrán una conversación aparte donde Clitemnestra se aterroriza de ver la ira y la rabia en Elektra. Clitemnestra entra dentro del patio de Palacio, donde por cierto transcurre toda la ópera. La ópera es un solo acto, por lo que no hay intermedio. Por tanto, Clitemnestra entra en el patio y Elektra extrae de ella sus preocupaciones a través de halagos, de una manera sarcástica. Elektra le dice que es como una diosa., y Clitemnestra empieza a abrir su alma a Elektra. Confiesa que está teniendo terribles pesadillas, que ha sacrificado animal tras animal, y nada ha dado resultado. Elektra le dice que ella sabe una cosa que sí que funcionaría, y burlándose de su madre le dice que no es un animal al que hay que sacrificar sino a una persona. Clitemnestra de manera inocente le pregunta si está hablando de alguna de sus damas de compañía, pero Elektra le dice que no, que sólo una víctima apaciguaría la ira de los dioses y sus pesadillas, y esa víctima es... ¡Clitemnestra! Y la persona que se encargará de hacer ese sacrificio es Orestes.

El papel que juega Orestes varía en las diferentes versiones que hay del mito griego de Elektra, bien sea la de Eurípides, Sófocles o Esquilo. Pero todas tienen en común que Orestes ha sido enviado lejos para su salvación de pequeño. Aunque el motivo y la forma de por

qué fue enviado lejos puede diferir un poco unas de otras, ya que algunas dicen que fue la misma Elektra la que se aseguró de enviarlo lejos para salvarlo, todas coinciden en que fue enviado. Por tanto, Hofmannstal, tanto en su obra como en su libreto también envía a Orestes lejos. Clitemnestra no tiene miedo de él, de que pueda volver buscando venganza, ya que ella se siente segura, tiene guardia vigilando constantemente. Crisótemis le dice a Elektra a continuación que Orestes ha sido asesinado. Ella está absolutamente devastada, ya que este era la última esperanza para llevar a cabo la venganza de su padre. Elektra agarra a Crisótemis y le dice que, si Orestes no va a volver, ella misma tendrá que ayudarlo para consumir la venganza. Trata en cierto modo de forzarla. Pero Crisótemis no quiere de ningún modo formar parte de esto y escapa, por lo que Elektra se ha quedado completamente sola planeando el asesinato ella misma. De repente, un extraño entra en Palacio. El público puede saber inmediatamente de quien se trata por la música, por qué su música ha sonado anteriormente, pero Elektra no lo reconoce, y él tampoco reconoce a Elektra. Son unas grandes páginas de música hasta que ellos se dan cuenta realmente quienes son. Será la primera vez que el público oiga a Orestes. Primero había escuchado a Elektra, después a Crisótemis, más tarde a Clitemnestra y ahora nos encontramos a los cuatro. La música de Orestes es diferente a cualquier música de los otros. Es muy tranquila, con unos acordes muy pausados. Cuando Orestes y Elektra por fin se reconocen, la música se vuelve lírica, serena y profundamente tierna, caracterizando el amor del uno al otro.

Orestes lleva a cabo los asesinatos y la ópera termina con una salvaje bacanal. Strauss hace una cosa genial durante esta danza brutal, primero hace sonar un acorde en mayor, para, de repente hacerlo sonar en modo menor, de una manera incrustada en lo alto de la frase. Y así, es como consigue que la danza camine de un modo salvaje hacia el final de la ópera. Es un final dramático. Elektra danza frenéticamente hasta su muerte en escena.

Wozzeck

WOZZECK HA PASMADO, ASOMBRADO Y ABRUMADO al público desde su estreno en 1925. Volvió patas arriba al mundo musical con una partitura sin precedentes, y permanece como la mejor descripción del sentimiento humano que existe en el mundo en los últimos cien años. Es la historia de un soldado que se derrumba ante un sistemático y constante abuso y humillación.

Hay algo extrañamente afirmativo acerca de atreverse a realizar este viaje con todos estos miedos psicológicos puestos en escena, pero a la vez es un camino poderoso el que se recorre, en el sentido de que todas las tragedias cuentan una historia potente y poderosa basadas en sentimientos.

Berg basó su ópera en una obra del autor alemán Gerog Büchner, una notable obra incompleta escrita sobre 1830. Berg vio esta obra en su estreno en 1914, quedando tan enamorado de ella que decidió escribir una ópera, pero nada más verla, Berg fue movilizado por la armada austríaca, teniendo una experiencia terrorífica en la Primera Guerra Mundial. Berg completó la ópera nada más acabar la Primera Gran Guerra. En este momento, la sociedad estaba derrumbada de una guerra terrible que había sacudido el continente, y las artes estaban poniendo en cuestión todo lo que anteriormente habían dado por sentado. Había un colapso tanto político como social y financiero. Y todo esto, Berg lo proyecta en un colapso psicológico de un solo hombre, *Wozzeck*. Muchas artes, dramaturgia, música, artes visuales, etc., muestran su lado grotesco reflejando el tormento interior. Esta ópera en particular es un hito en este momento de la historia, pero también una de las grandes obras de todos los tiempos.

Hay una idea en esta ópera acerca del balance entre poder y el temor, y cómo esto conduce a la deshumanización. Bien sea violencia militar, violencia doméstica, justicia económica, etc., todo ello, nos puede llevar a la enfermedad mental. *Wozzeck* es una ópera corta, no llega a las dos horas, construida por breves escenas interconectadas por preludios orquestales. El personaje en sí mismo, *Wozzeck*, es un soldado común. Él no tiene dinero, tiene a Maire que le es infiel, y encima tiene un niño que cuidar. Para ganar un poco más de dinero, *Wozzeck* se ve obligado a tomar unos trabajos extras incluido uno que consiste en participar en una serie de experimentos científicos. Todo esto, junto con las humillaciones diarias en la vida, incluida la infidelidad de su esposa Marie, lo conducen a una situación límite al borde de la violencia. Pero la historia no es más nihilista que otras de su tiempo. Hay una verdadera historia humana aquí. El público incluso se puede identificar por lo que sucede *Wozzeck* y Marie. Él no empieza la obra como un hombre malo. Trata de ser mejor, de hacer las cosas mejor, trata de cuidar a las personas que dependen de él, pero siempre es tratado como un estúpido, como una bestia. A veces, estos flashes de humanidad hacen sentir pena al espectador. *Wozzeck* pronto se revolverá contra estos ataques que recibe. Por ejemplo, en la primera escena de la ópera, el Capitán escama a *Wozzeck* por no

haberse casado con Marie y tener un hijo con ella, a lo que Wozzeck responde que los pobres no pueden permitirse el lujo de tener moral.

Hablemos acerca de la música. La partitura no tiene un núcleo central. No tiene nada que ver con la mayoría de la música que estamos acostumbrados a escuchar, pero tampoco tiene nada que ver con las músicas que estaban surgiendo en su tiempo tampoco como el serialismo de Arnold Schoenberg. Es una música con su propia personalidad cuyo propósito principal siempre es desentrañar la trama que sucede en el escenario. El público, y no solo los que son músicos, puede seguir el drama a través de la música.

La escritura de las voces refleja la libertad de Berg a la hora de componer. A veces es un discurso hablado, a veces un discurso musicado, y otras es una línea de canto muy lírica. Un ejemplo de esto lo podemos escuchar cuando Marie está leyendo la Biblia al niño, mientras tiene remordimientos de haberle sido infiel a Wozzeck. Una de las disonancias más famosas de la partitura viene cuando Berg desconecta a los cantantes que están cantando y a la orquesta que está explicando las palabras. En otras palabras, cualquiera de los dos, cantantes y orquesta, pueden ser muy líricos por su lado hasta que chocan juntos, lo cual crea una tensión enorme e ilustra este conflicto entre el individuo y lo que le rodea.

Y luego tenemos a todos los otros personajes, los cuales atormentan a Wozzeck. El doctor que realiza los experimentos sobre él. El Capitán el cual le hace *bulling*. El amante de Marie, el Tambor Mayor, el cual le pone los cuernos a Wozzeck. De todos ellos escucharemos ejemplos musicales de lo que es el expresionismo, la corriente artística dominante en ese momento, es decir, la exageración de las cosas para revelar la verdad del interior de las personas. Su música está llena de carácter incluso en los elementos cómicos que posee. Alcanza un alto nivel en lo grotesco.

Ahora bien, mucho se ha escrito acerca de la música de esta ópera. Berg mismo hizo en su momento muchas conferencias sobre ella, pero la gente de hoy en día no necesita de toda esa explicación para transitar a través de ella, ya que este lenguaje musical no es ni tan extraño para nosotros ni tan poco familiar. Todos hemos crecido con

disonancias, incluso en la música Pop y bandas sonoras del cine. Si pensamos en las bandas sonoras de las películas de Hitchcock llenas de disonancias donde la música no nos describe lo que está sucediendo, sino el carácter y las vivencias que está sufriendo el personaje. Y en esta ópera podemos escuchar algo parecido en la escena en la que Wozzeck va a la taberna después de asesinar a Marie. Oímos cómo la música describe el derrumbe mental de Wozzeck, donde el miedo, el pánico y la locura le suenan a él.

La ópera está intensamente estructurada. Está escrita en quince escenas, interconectadas por unos interludios increíbles. Y a lo largo de la partitura, Berg usa un trabajo exhaustivo de las formas clásicas para atraerlas al drama. Es interesante saber que Berg era un gran admirador de Bach, y usa formas que Bach usaba como por ejemplo una *Passacaglia*, que hay en la ópera, y que paso a paso llevan al personaje hasta la locura. Una *Passacaglia* son unas variaciones básicas sobre una figuración repetida. De hecho, hay bastantes escenas que contienen variaciones de motivos musicales. A veces sólo es el ritmo como hacen las trompas en la escena de la taberna. Y es con la regularidad rítmica con la que Berg crea el sentimiento de inevitabilidad. Por lo tanto, tenemos varias características compositivas, estructura y fragmentación, en esta ópera, y todo ello teniendo en cuenta que el autor del drama, Büchner, dejó inacabada la obra en su tiempo, por lo que sólo tenemos fragmentos de ella. Fragmentos que Berg usará para contarnos la historia de una manera muy poderosa. Haciendo un paralelismo con Picasso, otro de los artistas geniales de aquel momento, a veces los fragmentos nos dicen más que el puro realismo en sí mismo.

Esta ópera golpea al público fuerte. Nos apuñala en el sentido que Wozzeck se maneja en su vida mientras esta se derrumba. No es un ejercicio intelectual. La humillación que Wozzeck experimenta no es general, son cosas que en realidad le pueden pasar a cualquier ser humano, y nos identificamos con lo que permanece de humanidad en este personaje. Es increíble cómo, de unos fragmentos de una obra del XIX, un siglo después, Berg la transforme en una obra tan poderosa sobre el ser humano y otro siglo después siga teniendo una fuerza y una vigencia tan grande.

Porgy and Bess

LA ÓPERA AMERICANA MÁS FAMOSA DE LA HISTORIA abre con una de las canciones americanas más famosas de la historia también: *Summertime*. En ella hay belleza, hay espiritualidad, hay poder y hay esperanza. Sus palabras nos dicen que está acabando la esperanza para el futuro, la orquesta nos está diciendo que posiblemente nada de lo que pensamos va a suceder. En *Summertime*, una canción que seguramente habremos oído todos cientos y cientos de veces, veremos no sólo la única, pero sí una de las narraciones más importantes de la experiencia histórica afroamericana.

Porgy and Bess llegó a este mundo gracias a un estelar equipo creativo, George Gershwin como compositor y su hermano Ira Gershwin como libretista, así como el novelista DuBose Heyward y la dramaturga Dorothy Heyward, los cuales eran matrimonio. Era todo un

fantástico equipo de blancos creando un espectáculo sobre la vida de la gente de color en Carolina del Sur, donde el racismo era un tema muy importante. Pero si queremos abordar este tema tan importante para muchos ciudadanos, empecemos por el principio de la ópera.

Los personajes que tenemos en *Porgy and Bess* son *Gullah people*, descendientes de esclavos africanos llegados a la costa sudoeste, estableciéndose desde Carolina del Norte hasta Florida. La ópera concretamente transcurre entre los habitantes de una comunidad llamada *Catfish Row*, en Charleston, una ciudad de Carolina del Sur. Aquí es donde entra en acción DuBoue Heyward, describiéndonos la fotografía concreta de la zona. Él nació y creció en la ciudad de Charleston, y durante un tiempo estuvo frecuentando entre las calles de la ciudad una comunidad negra llamada *Cabbage Row*, la cual se convertiría en la fuente de inspiración de *Catfish Row*, la comunidad negra de su *bestseller* *Porgy*. *Porgy* es un mendigo discapacitado que cae enamorado de la problemática *Bess*. Ella es la pareja de un maltratador llamado *Crown*. Está enganchada a las drogas, y, finalmente sigue a su camello hasta New York, rompiendo el corazón de *Porgy*. Uno de los mayores fans de este libro fue George Gershwin, el cual enseguida escribió a Heyward mostrándoles sus intenciones de convertirla en una ópera.

Gershwin pasó unos meses en Charleston, absorbiendo el lenguaje, música y cultura de la comunidad *Gullah*. Él tomó todo lo que se puede tomar en unos meses de esta comunidad y lo fundió con otras raíces musicales de la comunidad afroamericana profundamente arraigadas como el Jazz y los Espirituales. Todo ello dio lugar a la ópera americana más importante del siglo XX, *Porgy and Bess*. Tanto los Gershwin como los Heyward tenían clarísimo que esta ópera solo podía estar representada por intérpretes de color. Desde su primera representación cada personaje negro fue interpretado siempre por un intérprete negro. Y es de la única manera que puede ser, ya que así viene recogido en las licencias y permisos que ostente la familia Gershwin.

Gershwin que era muy apreciado y reconocido en Estados Unidos como compositor de canciones, vino a Europa en el año 1928 y fue rápidamente muy bien acogido por sus colegas de música de con-

cierto. Conoció a Ravel, a Stravinski, a Hindemith, a Alban Berg en Viena, etc. Pero él siempre se sintió algo acomplejado frente a ellos. Pensaba que era un hombre que no tenía la formación académica que ellos tenían y siempre estuvo pidiendo que le dieran clases de composición. Es famosa la anécdota con Ravel, porque Ravel ese mismo año 28 pero unos meses antes había hecho una gira en Estados Unidos y allí había conocido a Gershwin, este le había llevado a Harlem a escuchar Jazz, y entonces le pidió que le diera clases. La famosa contestación de Ravel fue para qué quiere ser usted un mal Ravel si es usted un maravilloso Gershwin. Famosa es también la contestación de Stravinski cuando Gershwin llegó a Europa y le pidió que le diera clases de composición. Stravinski le preguntó entonces cuánto dinero ganaba al año, a lo que Gershwin le dijo que alrededor de unos 250.000 dólares, y entonces Stravinski le dijo que en todo caso entonces le tendría que dar clases a él.

Pero volvamos a la ópera. Esta ópera tiene una historia profunda con arias grandiosas como *Summertime*, esta maravillosa canción de cuna cantada por una madre llamada Clara a su bebé, y que prácticamente abre la ópera. Pero también, tenemos la maravillosa aria *I Got Plenty O' Nuttin*, cantada después por Porgy al estilo de una canción de banjo. La introducción de *Summertime* empieza con un clarinete que parece imitar al viento que se abre paso entre los cielos. Y de repente, el foco se pone en *Summertime*, una canción que hemos oído tantas y tantas veces. Es tan poderosa que en menos de un minuto todo el público está cautivado preguntándose qué está sucediendo en escena. La melodía y la letra se funden en una canción que de repente te sitúa en la historia, sin importar quién seas y de dónde seas. Pero la música de esta ópera, no sólo *Summertime*, hace referencia a muchos estilos de música americanos, con ritmos rápidos y concisos, y maravillosas melodías, con ese estilo de espirituales afroamericanos que todos hemos escuchado más de una vez. Es una *folk opera* en realidad, donde Gershwin con cada número, con cada escena, nos va explicando lo que está haciendo en cada momento. En realidad, lo que trata es de captar la esencia de esta comunidad a través de su música. Y lo hace de una manera magistral. Es una maravillosa fusión de géneros musicales que fluyen continuamente de uno a otro.

We people, era una frase que solían usar en las plantaciones los esclavos. Esclavos que había sido raptados de África y llevados a un nuevo continente en los siglos XVII y XVIII principalmente. Deportados a diferentes zonas de Estados Unidos. Gente que sus primeros pasos en la nueva nación fueron como esclavos. Personas vendidas como ganado o maíz. Y precisamente es por esos por lo que se agrupaban, por intentar sobrevivir, pero siempre sin perder de vista quienes eran, manteniendo el sentido de comunidad. Es por todo esto por lo que la gente en un principio se preguntaba cómo el equipo creativo de esta ópera, siendo completamente blanco, qué derecho tenía de representar y describir a gente negra. Los dos Heyward, el matrimonio que escribió la novela en 1925, eran de Charleston, Carolina del Sur. En cambio, George Gershwin tenía un bagaje personal diferente. Sus padres eran de Lituania, y aunque él y sus hermanos nacieron en Brooklyn, Nueva York, eran judíos, y ser judíos en aquella época en Nueva York no era exactamente ser blanco. Gershwin como judío y compositor americano trató de averiguar cómo era la música americana, en una época donde los Estados Unidos estaban ya emancipados de la tradición cultural europea, aunque todavía no hubieran definido cual era la cultura americana del todo. La verdadera naturaleza de los esclavos Gullah era crear una cultura única con profundas raíces africanas. Muchas plantaciones de esclavos Gullah confiaban en algunos de ellos para asegurar la transmisión de su cultura de unos a otros a través de los años. Eran como una especie de capataces, de *task masters*, que se encargaban del canto y el resto les seguía. Fue una maravillosa manera de proteger su cultura al tiempo que desarrollaban sus tareas por muchos años y generaciones. Es algo muy distintivo y único en el mundo del arte. Música, religión y cultura que pervive incluso a pesar de la esclavitud, de las migraciones, y de lo que la gente Gullah, *We people*, está muy orgullosa.

Porgy, uno de los pilares de la comunidad, es un mendigo discapacitado, el cual es incapaz de andar prácticamente, normalmente usa una especie de carro, cerca del suelo donde se propulsa con sus propias manos. Es un hombre que en una ciudad de blancos tiene que suplir por dinero. Y él representa a uno de los más humildes miembros de esta comunidad de color, siendo el foco principal de la historia. Y aunque su cuerpo no esté completo, él es una persona entera, una

persona íntegra y de buen corazón. Y aunque *Porgy and Bess* hizo un trabajo magnífico para normalizar una comunidad afroamericana en el siglo XX, uno de los problemas que podemos encontrar es que ahonda demasiado en los estereotipos negativos con una imagen acerca de la gente negra donde sus personajes no están completamente caracterizados, simplemente se trata de personas de los cuales se espera que no causen problemas. Y *Porgy* es un buen ejemplo de ellos.

Uno de los momentos más increíbles que ocurre además bien temprano en la ópera como hemos dicho antes es *Summertime*. Es ese maravilloso momento cuando Clara canta esa canción de cuna. Los pequeños están yendo a casa, las mujeres están cocinando, los hombres jugando a dados y divirtiéndose, es un momento lleno de energía mientras toda esta acción está sucediendo. La energía de la orquesta es deslumbrante cuando de repente la acción dramática se reduce y ella empieza a cantar esta nana. Ella tiene en brazos al miembro más joven de la comunidad, al miembro donde las esperanzas de un futuro mejor para su comunidad residen, todos los sueños de futuro están en esta jovencísima persona. *Summertime* tiene la maravillosa virtud de ser una nana. Es increíble por eso mismo, por su simplicidad. Ese balanceo del niño que se aleja y se acerca, lo refleja claramente su música, incluso podemos oír también cómo el cuerpo de Clara responde. Es una de las músicas más bellas escritas en el siglo XX, y además escrita acerca de sueños y esperanzas de los niños, de niños sin esperanzas, de los más desfavorecidos. Clara canta con una línea vocal bastante rectilínea armónicamente hablando, representando así su honestidad, su intención tan pura. Si nos fijamos en lo que está sucediendo al tiempo en la orquesta, vemos que aparte de ofrecer un *background* a la melodía está también mostrando un conflicto interno acerca de cómo son las cosas. Hay muchísimos acordes de séptima, acordes armónicamente inestables que a la vez son excitantes y punzantes, para mostrar todos los caminos a los que la tonalidad puede dirigirse, lo cual significa que no sigue ciegamente su tonalidad inicial. Clara está poniendo lo mejor de sí misma en su canto, pero el ambiente que le rodea no es estable, y eso lo describe perfectamente la orquesta con su acompañamiento. Con las palabras nos dice que quiere toda esa esperanza para su futuro, pero la orquesta

nos dice que puede que eso no vaya a ocurrir, posiblemente algo vaya a cambiar.

Cuando uno observa los campos de algodón de Carolina del Sur, bien sea in situ, en el cine o en algún documental, puede imaginarse perfectamente a los esclavos negros con la espalda doblada, trabajando, sufriendo, pero también representa una unión por la supervivencia, un símbolo de autosuficiencia, de libertad, una libertad que se produjo gracias a que los soldados de la Unión ocuparon esos campos en 1861. Ellos llegaron en noviembre, justo cuando la cosecha del algodón estaba a punto de ser recogida. Pero por primera vez, cuando los negros recogieron ese algodón, ellos pudieron cobrar un dólar con veinticinco centavos por cada ciento ochenta kilos de algodón aproximadamente. Algo increíble si tenemos en cuenta que un acre de tierra en ese momento valía precisamente un dólar con veinticinco centavos. Poder poseer una tierra, su propia tierra, para mucha gente la cual había sido propiedad de un amo, como cualquiera otra posesión material más de este, significaba muchísimo más que ser pagada por su trabajo. Por todo esto, oyendo la letra de *Summertime*, podemos sentirnos muy tristes por la gente que vivió y murió siendo esclava, pero al mismo tiempo, podemos mirar al futuro con esperanza.

Summertime es una canción que definitivamente juega con ese balance entre esperanza e incertidumbre, algo muy prevaleciente en esas comunidades marginadas, pero no siempre tiene que ser algo conflictivo. Se trata de comunidades donde prevalece el sentido de querer estar los unos con los otros. Cuando oímos otra de las grandes canciones de la ópera, *I Got Plenty O' Nuttin*, con Porgy cantando rodeado de niños en el medio del patio de su casa en Catfish Row, oyendo como Porgy de una manera poética les dice que está bien no tener nada material porque tienen algo mucho más importante de lo que se pueden imaginar, se tienen los unos a los otros. Esa es la historia verdadera de la ópera. *I Got Plenty O' Nuttin* básicamente es una canción folk. Hay en ella un ritmo ininterrumpido martilleante, además de un banjo tocando junto al cantante. Es algo muy mundano, algo cotidiano de la época. El banjo está asociado a la comunidad afroamericana, es uno de los instrumentos que trajeron de África. Y es muy inusual en una ópera, pero es una manera muy significativa de

asociarlo a la cultura afroamericana. Porgy es el personaje principal de la ópera y está esperando el momento de su solo. Si miramos de una manera muy superficial, Porgy no está diciendo nada. Está diciendo que ellos no tienen nada tangible, ninguna posesión, tiene cero de nada. Lo único que tiene son las estrellas que hay en el cielo, que son un regalo, tiene una mujer, su canción y tiene a su Dios. Y esa es la razón por la que canta, por todos esos dones que le han sido dados por el Señor. Cuando Bess llega a su vida es un amor romántico el que despierta Bess en él, y siente todo lo que los enamorados sienten. Cuando se siente un amor así, no importa nada más. Estás lleno, no hay dinero en el mundo que te pueda hacer sentir así. Esa canción también va sobre la autosuficiencia de la gente del Gullah. Puede que no tengan tierras, pero tienen su familia, su gente, su Señor, y eso les basta. No tienen miedo de que nadie venga a quitarle posesión alguna simplemente porque no tienen. No saben ni siquiera para qué sirven esas posesiones, ese dinero. La gente olvida muchas veces ese tipo de felicidad arrastrada por el día a día y por la necesidad de poseer cosas tangibles. En cambio, Porgy no tiene ni que cerrar su puerta, ya que no hay nada que llevarse. Y en cambio, canta exultante. Hay una simplicidad aplastante, y simplicidad no significa que no sea interesante. A veces nosotros mismos nos esforzamos por tener esa simplicidad en nuestras vidas las cuales pasan a una gran velocidad. Porgy nunca supo hasta que Bess apareció en su vida que era la felicidad. De repente, ella rompe su corazón. Todo su mundo se derrumba a sus pies cuando se entera de que ella se ha ido a Nueva York. Siente que tiene que ir a buscarla.

Una de las cosas que Porgy y Clara tienen en común es que ellos son gente extremadamente amable, que se desvive por ayudar a los demás. Creen en un futuro mejor. Hay un verso en la segunda estrofa de Clara que dice: Una de estas mañanas te vas a levantar cantando, entonces abrirás tus alas y conquistarás el cielo. Es algo muy inspirador. Clara espera una vida mejor para su hijo. Ella está profetizando lo que quiere para su hijo, un mejor futuro, algo profundamente humano. Todo ello lo canta mientras el coro pronuncia de manera rítmica las sílabas Da Du Da por debajo de la melodía. Cuando Clara está cantando la canción, ella representa exactamente todo lo que las mujeres Gullah y la comunidad son, una comunidad donde las muje-

res soportan el peso de las familias. Recuerda los grandes momentos, las grandes esperanzas, y recuerda todos los aspectos del amor. La música refuerza la idea de comunidad y Gershwin lo hizo por una razón, él quería narrar la historia de esa comunidad, de *Catfish Row*.

En la ópera, sabemos que viene el huracán, y se lleva por delante a Jake y Clara, dejando al bebé solo. En la escena del huracán, la orquesta es monstruosa y sobrecogedora, con las flautas sonando de manera muy agresiva. La música fluctúa como una bailarina. De alguna manera la música sube la melodía de la nana como hacia el cielo y la zarandeo. Es la misma canción, el *summertime*, pero con otra formulación, al igual que ocurrirá varias veces a lo largo de la ópera. Uno de los aspectos más duros de la ópera es cuando desde el principio, los personajes transcurren a lo largo de la ópera sin apenas esperanzas de futuro. La energía de las gentes de el principio, con Jake y Clara junto al bebé en el que han depositado sus esperanzas, se van apagando poco a poco en el transcurso de la ópera. Ese pequeño en el que sus padres ven un futuro mejor, yendo al colegio, formándose, creciendo libre, de repente viene el huracán y todo lo barre. Jake y Clara son barridos por el huracán, el bebé tiene que ser cuidado por Bess, con todos los problemas que ya de por sí tiene Bess. Todos los anhelos y esperanzas se esfuman y el final es devastador.

Cuando la ópera fue estrenada, había muy pocas imágenes de gente negra en fotos, en el cine, en teatros... Ahora, por suerte, hay mucha más libertad para presentar la ópera como realmente es. La gente en aquel momento aún no estaba por comprar ese tipo de espectáculo con gente de color. Lo que hace el matrimonio Heyward, tanto Dubose como su mujer Dortohy es normalizar esas comunidades marginadas. Simplemente nos cuentan una historia como realmente era, sin importar el color de piel de las personas que la protagonizaban, sin ocultarlos, dándoles visibilidad. A partir de entonces, aparecerán muchas más historias hablándonos de la experiencia afroamericana, la cual hasta entonces había permanecido arrinconada. Y es una experiencia, como no podía ser de otra manera, contada a través del dolor. Hubo que empujar mucho desde diversos sectores de la sociedad americana para incorporar estas historias a los escenarios. Y eso,

en gran medida, se lo debemos primeramente a los Heyward y en su justa medida, también a George Gershwin.

Hoy en día, que vivimos en la era del *MeToo*, donde se empieza a denunciar los abusos sexuales, donde comenzamos a visualizar lo que el poder realmente ha hecho siempre, la problemática de la supremacía blanca nos queda un poco lejos en la historia. Sin embargo, hubo que hacer una revolución la cual costó muchas vidas y sacrificios para luchar contra el racismo. Esta ópera, además, va más allá del color de la piel; también habla de gente discapacitada, de abuso, de drogas. Es una violencia extrema la que golpea a esa comunidad. Todo esto está muy relacionado con lo que sucede hoy en día en el mundo. En el contexto de la ópera hay un *background* de fondo que habla del entendimiento y las complicaciones de la vida. *Porgy and Bess* es un espacio liberador para las personas que están dispuestas a entrar en su historia y dejarse llevar por su representación.

Referencias

- Alier, Roger, *Guía Universal de la ópera*, 3 vols., Ma non troppo (Ediciones Robinbook), Barcelona, 2000-2001.
- Alier, Roger, Marc Heilbron y Fernando Sans Rivière, *Història de l'òpera italiana*, Empúries, Barcelona, 1992.
- Osborne, Charles, *The Bel Canto Operas*, Methuen, Londres, 1994.
- Castarède, Marie-France, *El espíritu de la ópera*, Paidós, París, 2002
- Sutherland, Susan, *Aprende tú solo ópera*, Ediciones pirámide, Madrid, 1999.
- Berger, William, *Puccini without Excuses*, Vintage Original, New York, 2005.
- Berger, William, *Wagner without Fear*, Vintage Original, New York, 2005.
- Berger, William, *Verdi with a Vengeance*, Vintage Original, New York, 2000.

Schweitzer, Vivien, *A mad love, an introduction to opera*, Basic Books, New York, 2018

Abbate, Carolyn, Parker, Roger, *A history of Opera*, W.W. Norton & Company, Inc., 2012

Podcasts

Berger, William, 2019, *Massenet's Manon*, Metropolitan Opera, The Met: In Focus, metopera.org.

Berger, William, 2018-19, *Cilea's Adriana Lecouvreur*, Metropolitan Opera, The Met: In Focus, metopera.org.

Berger, William, 2018-19, *Puccini's La Fanciulla del West*, Metropolitan Opera, The Met: In Focus, metopera.org.

Berger, William, 2019, *Berg's Wozzeck*, Metropolitan Opera, The Met: In Focus, metopera.org.

Giddens, Rhiannon, 2019, *Verdi's Lady Macbeth: Sleeping with me, featuring Anna Netrebko*, WQXR, the Metropolitan Opera, and WNYC Studios, Aria Code, ArieCode.org.

Giddens, Rhiannon, 2019, *The Gershwin's Porgy and Bess: Rise up Singing*, WQXR, the Metropolitan Opera, and WNYC Studios, Aria Code, ArieCode.org.

Lazyan, Merrin, 2017, *Into the Light with Beethoven's Fidelio*, He Sang/She Sang, WQXR, Player.fm

Plotkin, Fred, 2016, *L'Italiana in Algeri: Rossini's quest for Italy*, He Sang/She Sang, WQXR, Player.fm

Spurgeon, Jeff, 2017, *Romeo and Juliet is All about Love duets*, He Sang/She Sang, WQXR, Player.fm

Paolucci, Bridget, 2016, *Ep. 23: Le Nozze di Figaro-Talking about Opera*, Metropolitan Opera Guild, metguild.org

Bond, Victoria, 2018, *Ep. 95: Elektra Pre-Performance Lecture*, Metropolitan Opera Guild, metguild.org

Hamilton, David, 2015, *Ep. 3: Tannhäuser Pre-Performance Lecture*, Metropolitan Opera Guild, metguild.org

Colon, James, 2018, *Behind the curtain: Pre-Performance Talk Don Carlo*, LA Opera Podcasts, www.laopera.org

Gorgori, Marcel, Alier, Roger, 2012-14, *Tannhäuser de Richard Wagner*, Històries de l'òpera Bicentenari: Wagner i Verdi, Catalunya Ràdio, ccma.cat.

Gorgori, Marcel, Alier, Roger, 2012-14, *La forza del destino de Giuseppe Verdi*, Històries de l'òpera Bicentenari: Wagner i Verdi, Catalunya Ràdio, ccma.cat.

Gorgori, Marcel, Alier, Roger, 2012-14, *Don Carlo de Giuseppe Verdi*, Històries de l'òpera Bicentenari: Wagner i Verdi, Catalunya Ràdio, ccma.cat.

Gorgori, Marcel, Alier, Roger, 2012-14, *Macbeth de Giuseppe Verdi*, Històries de l'òpera Bicentenari: Wagner i Verdi, Catalunya Ràdio, ccma.cat.

Montes, Iván, 2016, *Dido y Eneas*, Morir en Do, Radio Universidad de Guanajuato, www.ugto.mx

Capelletto, Sandro, 2019, *Serse di Händel con la regia di Gabriele Vacis*, Momus, Il caffè dell'òpera, RAI3, www.raiplayradio.it

Cuadernos de Bellas Artes
Otros títulos de la colección

65- *Investigar en la didáctica de la ópera en el S. XXI*

Ana María Botella Nicolás

<https://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba65>

64- *Apuntes de ópera*

Fernando Torner Feltrer

<https://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba64>

63- *El programa didáctico del Palau de les Arts de Valencia: análisis, reflexión y propuesta*

Ana María Botella Nicolás y Carlos Pardo Baldoví

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba63>

62- *Conservación y restauración de bronce históricos*

Antonio J. Sánchez Fernández

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba62>

61- *La riqueza de la música de Moros y Cristianos como patrimonio artístico y cultural II*

Ana María Botella Nicolás

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba61>

60- *La riqueza de la música de Moros y Cristianos como patrimonio artístico y cultural I*

Ana María Botella Nicolás

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba60>

59- *La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos*

Javier Piñana Conesa

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba59>