

# Tres óperas en España

por Ricardo Marcos

*Durante el verano tuve la oportunidad de escuchar tres montajes en casas distintas de ópera de España, lo cual me ha permitido disfrutar del alto estándar operístico que se vive en la península ibérica.*

## **Faust en Madrid**

Me tocó escuchar la decimoprimer función de la nueva producción de *Faust* de Gounod en el Teatro Real de Madrid, con una producción de **Alex Ollé**, uno de los afamados directores de la Fura dels Baus. Como se podría esperar de esta propuesta, Ollé plantea un *Faust* antitradicional: todo se lleva a cabo en un futuro posmoderno donde el científico Faust trabaja en experimentos de cibernética para poder darle “alma” a los autómatas, entre los cuales se encuentra Marguerite.

Méphistophélès es en realidad una especie de *alter ego* de Faust: los deseos y pulsiones del doctor, reprimidos, después de tantos años dedicados a la ciencia. Tenemos todos esos guiños a las producciones de la Fura; campanas de cristal suspendidas, contrastes de luz y sombra, jaulas en la escena de la prisión, un laboratorio que forma parte continua del escenario, una escena del jardín con estructuras de niveles desde donde cantan o se comunican los personajes, una escena magistral de la iglesia, verdaderamente aterradora (en mi opinión, la mejor lograda) y una inquietante noche de Walpurgis con pantomima de ballet.

¿Funcionó? Sí lo creo. ¿Hubo transgresión a la música de Gounod?

De alguna forma, sí. Sigo pensando que en la actualidad ningún director de escena recoge las cualidades poéticas del discurso musical de Gounod. Tampoco vivimos una época en la que seamos sensibles a la parte sentimentalista de su estilo, y sin embargo estos 200 años celebratorios del nacimiento del gran compositor francés han revelado que, a pesar de que su fama no se equipara a la que vivió, lo duradero de su arte seguirá encantando al público, como aconteció en el Teatro Real.

*Faust*, sin embargo, no sobrevive sin una buena prestancia vocal y afortunadamente el que me tocó ha sido uno de los mejores repartos que hoy en día puede tener este viejo y fascinante caballo de batalla. **Piotr Beczala** estuvo espléndido, con su voz privilegiada, su timbre expresivo y emocionante, naturalmente lírico y completamente en estilo. **Marina Rebeka** posee también un timbre de gran belleza usado con buen gusto e impecable línea. Tal vez adoleció un poco de las cualidades expresivas de Marguerite. **Luca Pisaroni** resultó un Méphistophélès modélico, de peso, color y sonido vocal ideal para el papel. Su caracterización fue un *tour de force* (la producción requiere que cambie de vestuario más de 10 veces a lo largo de la ópera) su voz de bajo cantante posee la extensión ideal para el papel y una línea



Piotr Beczala (Faust) y Marina Rebeka (Marguerite) en Madrid

Foto: Javier del Real



Pretty Yende (Elvira) y Javier Camarena (Arturo) en Barcelona  
Foto: Antoni Bofill

vocal en estilo. **Stéphane Degout** fue un estupendo Valentin, que cantó con gran elegancia su aria, con timbre lírico, matizado, jamás forzando el instrumento. Del resto, **Sylvie Brunet-Grupposo** fue una Dame Marthe afrutada y voluptuosa y **Serena Malfi** me gustó mucho como el muchacho Siebel, con un timbre de mezzo lírico que le permitió un momento bello e ingenuo en su aria y una espléndida caracterización del puberto que se enamora del robot.

El coro del Teatro Real hizo honor a las amplias escenas corales, incluyendo un sonoro ensamble de los soldados, momento que, por otro lado, fue caricaturizado por la coreografía de enfermeras robots que llegan marchando a atender a los soldados heridos que han regresado de una guerra desastrosa. Ollé no teme transgredir los momentos de tradición, como este coro.

La dirección concertadora de **Dan Ettinger** me pareció bien conseguida, con tiempos que permitían a los cantantes respirar, sobre todo en las melodías largas de Gounod, pero también con las dosis adecuadas de lo bombástico en el coro de soldados. Logró un sonido refinado de la orquesta. Únicamente en el coro inicial de la taberna (momento de bastante dificultad en su parte final con contrapunto desfasado) se perdió el pulso y la línea momentáneamente. Al final logró que la coda de carácter sacro tuviera sentido con el drama final.

Esta producción, en suma, se erigió como un digno homenaje al *Faust* de Gounod y que, a través de su sentimentalismo, de su a veces horror gótico, todavía emociona al público, a juzgar por su recepción en el Teatro Real.

## ***I puritani* en Barcelona**

Hay noches peculiares en la historia de la ópera. Noches en donde el triunfo se gana palmo a palmo. Pero también hay noches bizarras en donde el triunfo clamoroso va de la mano de la desaprobación. En una casa de ópera con un público tan exigente como el del Liceu de Barcelona, lo que aconteció el 5 de octubre en el estreno de *I puritani* de Bellini fue una especie de milagro y fuente de anécdotas para el futuro.

Desde que abrió el telón, la producción de **Annilese Miskimmon** para la Welsh National Opera, Danish National Opera y el Gran Teatre del Liceu, con trabajo de reposición de **Deborah Cohen**, provocó un tempestuoso reclamo de la galería. No sé a qué mente brillante se le puede ocurrir la necesidad de tener que “justificar” una producción proyectando un texto inicial tratando de contextualizarnos en la Irlanda de los 70, una Irlanda en represión. Quizás fue el anuncio inicial de que Mariusz Kwiecień no iba a poder cantar por indisposición, o quizás fue una combinación de factores. Pero el teatro estuvo lleno del *jet-set* barcelonés, incluyendo políticos (al menos los políticos de allá sí van a la ópera) y empresarios: el *who's who* de la gran ciudad catalana.

Quizás fue la espera de ver a dos grandes luminarias de la ópera actual: **Javier Camarena** y **Pretty Yende**, pero lo cierto es que ese texto inicial desencadenó molestia, desesperación. Todo comenzó con alguien que en catalán gritó: “¡Comiencen de una buena vez!” “¡Quiten esa basura!” y siguieron otros reclamos de la galería que inmediatamente fueron contestados desde la sala; la parte baja del teatro. “A callar”, gritó una voz enfurecida reiteradamente. Pronto se escucharon otras voces de diversas partes del teatro, quizás callando al que callaba. El hecho es que la producción disgustó desde el inicio, básicamente un aula de colegio que sirvió de escenario toda la noche, con algunos cambios de luz y de vestuario.

La gran idea de Miskimmon de contar la historia en dos planos: una en el “presente” irlandés de los 70, la otra en “el pasado” de la dictadura de Cromwell. Así, Elvira tiene un presente y un pasado (y canta en ambos planos, si bien es doblada convenientemente por una actriz, a veces cual fantasma que parece atormentar a la Elvira del presente).

Es cierto que *I puritani* dista de ser el mejor texto al que le haya puesto música Bellini; eso le corresponde a *Norma* o *I Capuleti e i Montecchi*. Carlo Pepoli, noble dilettante, no tenía ni de lejos el instinto dramático de Felice Romani, colaborador usual de Bellini. El resultado es un texto mediocre que requiere de mucho trabajo de parte de un director de escena. Si la ópera se eleva a grado de obra maestra es por la música, la cual trasciende inmensamente a su texto.

Camarena y Yende iluminaron, con un canto de altos vuelos, lo que fue una noche memorable, pero el resto del reparto solo cumplió. A pesar de lo anterior, hay que aplaudir a **Andrei Kymach**, barítono ucraniano que interpretó a Sir Riccardo Forth de último momento (sustituyendo a Kwiecień) con una voz no muy brillante, oscura, aceptable en la coloratura pero que generó poca emoción. En su aria ‘Ah, per sempre’ no fue ayudado por un tiempo insulso en la *cabaletta* (de eso ya comentaré más adelante). En el gran dueto ‘Suoni la tromba’, al lado de **Marko Mimica** como Sir Giorgio Valton, los resultados no elevaron la temperatura, si bien se reconoce su entrega, incluyendo un registro agudo mejor colocado que al inicio.

Hablando de Giorgio, Mimica mostró un instrumento poco diferenciado del de Kymach, lejos de ser un bajo cantante, lo que hubiera sido ideal para este papel. Mostró un canto de mayor aliento expresivo que Kymach, pero definitivamente en un nivel menor a los dos protagonistas. Correctos, **Gianfranco Montresor**, un Lord Gualterio Valton con la autoridad requerida, y **Lidia Vinyes-Curtis**, que desplegó un instrumento interesante, afrutado, en sus pocas intervenciones como Enrichetta di Francia.

Camarena, desde su aria ‘A te o cara’, volcó al público sobre sí, con una voz juvenil, fraseo delicado y belleza sonora. Su incursión afilada al Do sostenido sobreagudo fue una daga precisa. Hoy en día no se puede pedir más en *bel canto*. Curiosamente, es un papel que tiene grandes lagunas escénicas, pero cuando está, domina la acción. En el segundo acto, su aria ‘A una fonte’ fue uno de esos momentos mágicos en donde tiempo y dramaturgia operística se conjuntan a través de una línea de gran sutileza, un canto *piano* de altos vuelos, probablemente lo más preciosista que jamás le he escuchado, finalmente coronado con el gran dueto con Elvira.

Aquí el drama del presente predomina por sobre el escenario “Estuardo”. Este dueto fue la culminación absoluta del canto desplegado por Camarena y Yende. La segunda parte, ‘Vieni fra queste braccia’, se privilegia de un canto heroico y unos Re sobreagudos tronadores, perfectos, ambas voces respirando en sincronía. El público explotó en una ovación que dejó atrás cualquier canto rutinario de los otros o los enredos de la producción. Se quería el bis, pero francamente ese dueto no se puede bisar. El ‘Credeasi misera’ fue una especie de anticlímax,

no porque el canto de Camarena no tuviera emotividad, sino porque el testimonio mayor ya estaba dado. No se escuchó ya el Fa sobreagudo y nos contentamos con otro soberbio Re.

La Yende estuvo palmo a palmo al nivel de Camarena. Además, Elvira está más tiempo en escena y domina prácticamente toda la obra. Desde la polonesa 'Son vergin vezzosa', con su coloratura vertiginosa, sentí que estaba ante una interpretación fuera de serie, y así fue. En 'Qui la voce', su aria de la locura, finalmente el público pudo responder. El canto delicado en la primera parte, la voz angelical, de una rara aleación entre cristal y ocre, y el registro agudo vibrante en la *cabaletta*.

Qué pena que todo este trabajo fuera sorteando una batuta tan insulsa como la que exhibió **Christopher Franklin**. El director estadounidense no parece tener ni empatía por el *bel canto* ni una idea clara de cómo debe de ir esta música. Momentos irritablemente pedestres fueron la *cabaletta* del aria de Riccardo Forth, 'Bel sogno beato', sin variaciones respecto de la primera parte, y de una lentitud carente de emoción. Igualmente en el dueto de Elvira y Giorgio. A eso tendríamos que añadir algún momento de ensamble deslustrado. El final del primer acto tampoco poseyó la unidad entre sus diversos movimientos. Si hay una ópera de Bellini con detalles interesantes de orquestación, es ésta.

## Un Turco in Italia excepcional

El 7 de octubre de 2018 fui invitado al estreno de *Il turco in Italia*, otra de las genialidades cómicas de Rossini. Quizás su obra maestra cómica más malentendida, la más cercana a Mozart. La producción de **Emilio Sagi**, con escenarios de **Daniel Bianco**, nos transportó a un pueblo italiano junto al mar en plena década de los 60 del siglo XX, con sus tranvías, motocicletas y bicicletas. La algarabía escénica, plenamente mediterránea, conquistaron desde la obertura.

El escenario fijo, que tenía en primer plano una calle, con una vecindad en segundo plano, incluyendo una pizzería en la planta baja: de esos complejos edificios decimonónicos de tres pisos con persianas de madera, una gran escalinata al lado, una arcada tras la cual pasaba otra calle y un edificio posterior en tercer plano, nos ayudaban a respirar esa Italia decadente y encantadora, con vecinos activos, a momentos entrometidos. Fue una producción que, a pesar de su actualización, funcionó estupendamente por respetar la dramaturgia rossiniana. El libreto de Felice Romani es de buena calidad, salvo por un final que contrarió al propio Rossini.

La ópera es dominada por la figura del dramaturgo Prosdócimo, que está tratando de encontrar inspiración para un drama bufo. De esta forma, va moviendo los hilos pero también, a veces como espectador, se deja llevar por los acontecimientos que se suceden. **Manel Esteve** desplegó una voz de barítono lírico de timbre agradable y expresivo, así como una vis cómica natural.

**Sabina Puértolas** fue una Donna Fiorilla caprichosa, voluble y coqueta. Su pleito con Zaida al final del primer acto fue de antología. Posee un instrumento atractivo, capaz de cantar la difícil coloratura de su rol con gran precisión y solvencia. Quizás me habría gustado que no cortara tan pronto sus incursiones al sobreagudo. El bajo **Simón Orfila** es un artista en la plenitud de su carrera. Si su voz nos parece que está en punto verdiano, el que siga abordando papeles rossinianos seguramente le permite mantener la ductilidad instrumental. Su Selim poseyó la altanería y garbo vocal que requiere este papel. Desde su cavatina acompañada 'Bella Italia', mostró un instrumento oscuro, pastoso, que fue consolidándose a medida que nos adentrábamos en la velada.



Simón Orfila (Selim) y Alessandro Corbelli (Don Geronio) en Oviedo

Debemos de detenernos muy especialmente en **Alessandro Corbelli**, el rey de los bufos de nuestro tiempo. El veterano maestro sentó una cátedra en canto bufo rossiniano. He escuchado a muchos cantantes estimables en roles como Bartolo o Magnifico, pero Corbelli demostró y sigue demostrando por qué es el parangón en este difícil arte: la creación detallada de sus personajes: aquí, un Geronio crédulo, al que le ven la cara, pero a la vez un hombre con sentimientos, bueno y finalmente uno que encuentra las suficientes dosis de carácter. Corbelli encuentra un caminar ideal para Geronio, una expresión en cada frase. Es un artista que valió los bravos recibidos al final; la máxima estrella en esta escena (sin demeritar a los demás). Su voz sigue teniendo las cualidades expresivas de un barítono de cierta oscuridad pero a la vez de timbre suave, dúctil y técnicamente escrupuloso. En algún pasaje de canto silabato, rítmico, perdió por un momento el compás (en el dueto con Selim) e incluso perdió una entrada en su magnífica aria 'Se ho da dirla'.

El resto del reparto no desmereció a lo realizado por los anteriores cuatro; **David Alegret** es un tenor estilista, a momentos exquisito, que cantó el *dandy* Don Narciso con aplomo, correctamente, sin el despliegue arrogante de otros tenores belcantistas en su aria 'Tu seconda il mio disegno', pero a cambio escuchamos un canto claro y un timbre ligero acorde. **Laura Vila**, mezzosoprano, dio vida a Zaida, papel que en realidad cae más para una soprano, pero logró sortear excelentemente las frases más altas que posee este papel; principalmente en la introducción y el final del primer acto. Finalmente, el Albazar de **David Astorga** dotó de comicidad a las escenas en que participó y despachó solventemente el aria, no escrita por Rossini, relativamente inconsecuente.

La dirección musical de **Iván López-Reynoso** me pareció un lujo. Llevo mucho tiempo diciéndolo y aprovecho para reiterarlo: aquí tenemos al que será el gran director de ópera mexicano de los próximos 40 años. Su batuta clara, cuidadosa, dotó a la música de Rossini de la frescura y la fluidez ideal; los tiempos vivos, no necesariamente acelerados, sino sensibles al canto y logrando estupendo fraseo de la orquesta. Dirigir Rossini no son enchiladas. Aquí se ve quién es quién y si hay un compromiso por la música del genio de Pésaro. Los *crescendi* fueron observados con toda nitidez; el balance orquestal, en fin, todo lo que esperamos de una noche rossiniana memorable ahí estuvo.

La Filarmonia de Oviedo es un buen ensamble, principalmente en las cuerdas y alientos. Desafortunadamente, el corno principal nos estropeó algunos momentos, como el solo en la obertura. Bien, el coro de la ópera de Oviedo; una buena presencia escénica y canto correcto. ●