

Las dictaduras en la ópera I

por Luis Gutiérrez Ruvalcaba

Se habla a menudo de las dictaduras en la ópera: la de los cantantes, los compositores, los libretistas, los concertadores, los registros, el público, los intendentes, etcétera. Esta es la primera parte de una serie de artículos que exploran este tema.

De la Camerata al teatro comercial

La ópera es una forma artística altamente compleja y desconcertante, pues se mueve en muchas direcciones a la vez. Debe lograr un acomodo de diversos medios de expresión artística —música, drama (entendido como cualquier obra literaria compuesta con el objetivo de ser escenificada, pudiendo ser cómica, seria o trágica), espectáculo, diseño escénico, quizá ballet—, cada uno con sus propias exigencias y reglas, y obligados a ejercer su supremacía. El equilibrio entre estas expresiones artísticas ha variado en diferentes periodos, y siempre ha sido inestable.

En adición a las expresiones artísticas mencionadas, la ópera requiere cantantes, instrumentistas, directores musicales, directores de escena y diseñadores; patrocinadores, empresarios y público, de los que nos olvidamos frecuentemente cuando pensamos en ópera.

La ópera inició a finales del siglo XVI como resultado de las discusiones de un grupo de intelectuales y diletantes florentinos, llamado la Camerata. En la década de 1590 los miembros de la Camerata, que incluía al poeta Ottavio Rinuccini y al compositor, cantante y actor Jacopo Peri, exploraron la idea de aplicar música a un drama a la manera que pensaban se había hecho durante las representaciones de las tragedias griegas.

La primera obra que incorporó música al drama dentro de este contexto fue *Dafne* con texto de Rinuccini y música de Peri; esta obra, *opera* en italiano, se presentó en 1598 pero desafortunadamente la mayor parte de la partitura se perdió. En 1600 se presentó *Euridice*, también de Peri y Rinuccini, como parte de las celebraciones de la boda de María de Medici y Enrique IV de Francia. Ésta es la primera ópera que se conserva. Por cierto, Peri comentó tiempo después que no creía haber logrado acercarse a la forma musical usada en la tragedia griega, lo que conspicuamente evitan decir muchos especialistas.

En 1607, los Gonzaga de Mantua no quisieron quedarse atrás de los Medici e hicieron que el poeta de la corte, Alessandro Striggio, quien había asistido a la boda real de 1600, compusiera un texto con el que Claudio Monteverdi creó *L'Orfeo, favola in musica*, que se estrenó en febrero de 1607 ante los miembros de la “Accademia degli Invaghiti”, a la que pertenecían los Gonzaga y ambos artistas. Muchos consideramos que *L'Orfeo* es la primera obra maestra de la nueva forma artística.

Las primeras óperas se inspiraron en Orfeo, el músico por excelencia de la mitología griega, pero tuvieron diferencias importantes; ambas obras inician con un prólogo que en el caso de la obra de Peri-Rinuccini es dado por “La tragedia”, en tanto que en el de Monteverdi-Striggio lo hace “La música”. *Prima la musica, poi le parole?* Esta pregunta ha aparecido en múltiples ocasiones en el desarrollo de la forma artística.

Por otra parte, es conocido que la ópera se presentó con escenografía lujosa y maquinaria escénica sofisticada que mostraba a Apolo llevando a Orfeo al empíreo a bordo de una nube y también el transcurso de Orfeo por la laguna Estigia.

L'Orfeo es sin duda una ópera en la que el compositor es el dramaturgo, definiendo claramente a la ópera como un *dramma per musica*, es decir una obra en el que el drama se desarrolla a través de la música.

Hasta este momento de la historia de la ópera han sucedido varias cosas importantes: la mayor parte de los implicados en la ópera han sido diletantes o intelectuales miembros de grupos académicos, la ópera ya incorporó a las principales expresiones artísticas que se entrelazarán en el género, los patronos han sido príncipes que han escogido cuidadosamente al público asistente y sus palacios han sido los escenarios en los que se han presentado las óperas.



Claudio Monteverdi, 1567-1643

Venecia estaba gobernada por una oligarquía muy próspera y era suficientemente interesante como para atraer a Claudio Monteverdi, quien aceptó ser *maestro di capella* de la basílica de San Marcos.

1637 fue un año de suma importancia en la historia de la forma artística pues por primera vez se presentó ópera en un teatro comercial, el Teatro San Cassiano. La ópera fue *L'Andromeda* del compositor Francesco Manelli y el poeta Benedetto Ferrari. Al San Cassiano siguieron el SS. Giovanni e Paolo (1639), el San Moisè (1640) y el Novissimo (1641). En estos teatros se presentaron unas cincuenta óperas nuevas antes de 1650, a las que asistió público pagando una entrada para ver y oír una función de ópera.

Monteverdi compuso *Il ritorno d'Ulisse in patria* con libreto del poeta Giacomo Badoaro, miembro del, digamos, grupo de libertinos que formaban la "Accademia degli Incogniti", que tuvo una enorme influencia en la ópera veneciana temprana. La ópera se estrenó en el San Cassiano durante la temporada de carnaval de 1640.

Como en *L'Orfeo*, los cambios de escenografía y el uso de maquinaria escénica son importantes, como lo requieren las apariciones y desapariciones súbitas de Minerva o el viaje aéreo de ésta con Telémaco a Esparta. En lo que existe una gran diferencia con *L'Orfeo* es en la orquestación, rica y profusa en Mantua y reducida a unos pocos instrumentos de cuerdas, algunas trompetas y el bajo continuo en el teatro comercial veneciano. Es plausible que esto haya sido consecuencia del carácter empresarial de éste, pues el dinero empezó a ser un factor muy importante. Desde el punto de vista puramente musical, el "recitar cantando" de Florencia y Mantua empezó a dar paso a las arias con versos estróficos. Asimismo, "debuta" un personaje cómico, el glotón Iro que tartamudea después del clímax en el que Ulises mata a los pretendientes de Penélope.

La última ópera de Monteverdi fue *L'incoronazione di Poppea*, con libreto de Giovanni Francesco Busenello, otro miembro de la "Accademia degli Incogniti". *Poppea* es la primera ópera en la que el argumento es un hecho histórico. La ópera se estrenó en el carnaval de 1643 en el Teatro SS. Giovanni e Paolo. Como en *Ulisse*, aparece un personaje cómico, derivado de la *commedia dell'arte*: Arnalta, la nana de Poppea. El texto de la ópera es un drama naturalista en el que los personajes intercambian ideas y muestran sus emociones en una forma nueva en el mundo de la ópera.

El primer Nerón fue un *castrato*; Séneca, un bajo impresionante; y la dificultad de su *particella* nos hace ver que quien cantó Ottone fue todo un virtuoso del canto. No sólo el tema, sino también la música de *Poppea* han hecho un viaje muy largo desde *L'Orfeo* y las óperas florentinas. El recitativo como elemento principal de la ópera ha sido sustituido por arias y duetos; el nuevo público encuentra aburrido el recitativo académico y pide tonadas.

Poppea fue considerada mucho tiempo como una obra maestra musical con un texto inmoral. Por ello, es notable que un régimen retrógrado como el del reino de España haya permitido funciones de *Poppea* en Nápoles desde 1651, cuando fue dada por una compañía de los grupos itinerantes llamados Febiarmonici (músicos de Apolo), que empezaron a visitar toda Italia a partir de 1640. De hecho, en un plazo muy corto, Nápoles se convirtió en el centro de la escena operística.

Francesco Cavalli, organista en San Marcos, fue el sucesor natural de su maestro Monteverdi. Los libretos usados por Cavalli ya no fueron obra de académicos sofisticados sino de poetas especializados en el género, digamos profesionales. El espectáculo y los escenarios siguieron siendo sofisticados y atractivos, y nació el sistema de estrellas vocales.

Resumiendo: las primeras óperas fueron esencialmente un experimento académico que buscaba recrear la forma en la que los miembros de la Camerata pensaban que lo hacían los griegos. La expresión estaba principalmente en el texto y el acompañamiento musical se limitaba principalmente al recitativo. Las obras se presentaban en salones palaciales con grandes grupos instrumentales y escenografía espectacular ante un pequeño público invitado y escogido por los patrocinadores de las óperas, siempre gobernantes absolutos.

En los cincuenta años posteriores a *Dafne* y *Euridice* la evolución de la ópera fue impresionante en todas las categorías analizables. Se abrieron los teatros al público, algunos cantantes se convirtieron en estrellas; los libretistas trataron diferentes temas —uno de ellos, la historia— y se introdujeron personajes cómicos. Los mayores cambios fueron musicales: se redujo el tamaño de las orquestas y coros, principalmente por razones económicas. El aria veneciana con versos estróficos tomó una posición estructural muy importante, los duetos se hicieron fundamentales debido al diálogo musical que exigía el drama; *Il ritorno d'Ulisse in patria* y *L'incoronazione di Poppea* son esencialmente óperas de duetos.

Después de *Poppea*, la ópera se consolidó como una nueva forma artística, diferente a la comedia de madrigales, a las obras de teatro con intermedios y aún a los experimentos florentinos. Se convirtió



Jean-Baptiste Lully, 1632-1687



Pietro Traspassi (Metastasio),
1698-1782

en una forma en la que drama y música, música y drama, tenían similar importancia, con la música proporcionando la expresión y el sentido del texto. En el siguiente siglo el sentido desaparecería casi totalmente en favor de la expresión musical. Todo esto rodeado de escenarios espectaculares y maquinaria teatral muy sofisticada. Una forma artística que, como hoy, era la razón de la existencia de estrellas. Una forma artística que podía inflamar las pasiones en contra o a favor de ella.

Tres elementos marcaron irremediamente la evolución de la ópera: la existencia de teatros comerciales, el inicio del sistema de estrellas y, sobre todo, la incorporación de la música como un elemento básico de esta nueva forma artística.

El péndulo inició su primer movimiento: del experimento dramático (el texto) a la expresión del mismo (la música); del Príncipe al teatro comercial y de los creadores (poetas y compositor) a los intérpretes (los cantantes), aún sin el peso que estos llegarían a tener en varios momentos del futuro de la ópera. El público que pagaba por el espectáculo influyó enormemente en el cambio musical del recitar musical al canto del aria estrófica y el dueto.

Estoy seguro de que no faltarían quienes pensarán y argumentarán ferozmente en las sobremesas de mediados del siglo XVII; “¡Ah, Peri era infinitamente superior que Monteverdi, y además no veías tantos pelados sentados a tu alrededor!”

The dark ages

Cavalli compuso sus últimas óperas en la década de 1660. La existencia de los teatros comerciales dio lugar a la proliferación de compositores y libretistas; algunos, talentosos y otros, no tanto. El recitativo fue disminuyendo su importancia en tanto que la del aria estrófica aumentaba. A fines del siglo XVII hubo óperas que incluían hasta 85 arias, una multitud de situaciones cómicas y la existencia de varios argumentos subsidiarios al principal. Además, el público exigía óperas nuevas, por lo que se compusieron y presentaron no menos de 200 obras en la segunda mitad del siglo tan sólo en Venecia, algunas de buena calidad pero otras de mala. La disminución del recitativo, aunada a contar con orquestas reducidas y coros prácticamente inexistentes, hizo que los cantantes fuesen las estrellas que opacaban a los creadores.



Johann Adolph Hasse,
1699-1783

En París, el Rey Sol (1638-1715) estaba más interesado en el ballet que en la ópera, siendo él un bailarín de renombre por lo que la ópera francesa durante los siglos XVII y XVIII tuvo un fuerte componente de ballet. El principal compositor de ópera fue Jean-Baptiste Lully, quien llegó de Italia como maestro de ballet de Luis XIV. Como en Venecia, París también desarrolló la ópera como empresa, cuando el rey dio a Lully la exclusiva del manejo de la Académie Royale de Musique. La obra y el estilo de Lully daba una importancia suprema al ballet, al coro y a lo que se llamaba orgullosamente “*les merveilleux*”; es decir, los efectos escénicos espectaculares. Baste saber de la admiración que suscitaba la desaparición del palacio encantado de Armida ante la vista de todo el público.

En los Estados Pontificios se prohibió la ópera entre las décadas de 1690 y 1710, lo que en mi opinión dio ímpetu a los conservatorios de Nápoles que incrementaron su “producción” de cantantes castrados.

La percepción de que la ópera se convertía en un espectáculo de baja calidad motivó a que Benedetto Marcello escribiera su manual satírico *Il teatro alla moda*, en el que daba instrucciones a todos los participantes en una compañía de ópera, incluidos los “benefactores” y “las madres de las virtuosas”. Pier Jacopo Martello, poeta y libretista, escribió *Della tragedia antica e moderna*, parodiando también los excesos que habían convertido a los “ruiseñores” que alejaban los pensamientos.

El dramaturgo veneciano Apostolo Zeno, miembro de la “Accademia degli Animosi”, fue nombrado Poeta cesáreo (imperial) por Carlos VI e inició una de las reformas a las que se ha sometido la ópera. Escribió 36 libretos con argumentos históricos o mitológicos en los que siguió los principios del “buen gusto” del clasicismo arcádico y las unidades aristotélicas; es decir las de acción, lugar y tiempo.

El romano Pietro Traspassi (conocido como Metastasio), miembro de la “Accademia dell’Arcadia”, sucedió a Zeno como Poeta cesáreo. Sus 22 libretos fueron llevados a la ópera en 880 ocasiones. Como los de Zeno, los argumentos eran de carácter heroico-histórico o mitológico. Redujo el número de personajes a seis o siete, desterró el coro y redujo al mínimo los duetos, el único ensamble que sobrevivió. Hizo del *aria da capo* y el *arioso* los principales, si no los únicos, elementos musicales y dramáticos de la ópera. La ópera de Metastasio fue la típica ópera italiana del siglo XVIII, a la que se denominó *opera seria* a partir del siglo XIX.

Sus textos fueron fundamentales en el desarrollo de la ópera barroca durante la primera mitad del siglo XVIII, siendo Johann Adolph Hasse y Christoph Willibald Gluck los compositores *metastasianos par excellence*. Uno de los efectos de los libretos de Zeno y Metastasio fue la glorificación, aún mayor, del cantante. Es la época de los grandes *castrati* como Farinelli, Senesino, Carestini o Caffarelli, y de las divas que se odiaban entre sí y que lamentaban la veneración que recibían los *castrati*, como fue el caso de Faustina Bordoni y Francesca Cuzzoni, estrellas de la ópera en Londres.

Nunca sabremos cuál era el volumen y belleza de la voz de los castrados. Por las partituras sabemos que eran grandes músicos, la mayoría de ellos formados en Nápoles. A diferencia de los contratenores —que usan la voz “de cabeza”— los castrados usaban el pecho como órgano de resonancia, pues eran hombres con “un defectillo”.

La existencia de los *castrati* y el hecho de que los pensamientos, sentimientos y, en muy pocas ocasiones, las conversaciones se expresaran musicalmente hicieron que el Doctor Johnson se refiriera a la ópera como “ese espectáculo exótico e irracional”. Éste fue un momento en el que los cantantes dominaron la ópera, haciendo del drama algo irrelevante en muchas ocasiones y de la música un medio para el lucimiento de su arte canoro.

Pese a lo anterior, o por lo anterior, la ópera ya era una forma artística que existía en toda Europa, desde la corte de Catalina la Grande hasta el Teatro San Carlo de Nápoles, pasando por los dominios de Federico el Grande, quien también escribiera libretos; desde Nápoles hasta Londres y desde París hasta Viena. Año con año se producían cientos, si no miles de óperas requeridas para satisfacer el enorme mercado que ya era el espectáculo irracional y exótico llamado ópera.

Ésta es la época que puede llamarse “la dictadura del cantante”. Después de una función de *Rodelinda*, un grupo de aficionados a la ópera comentaba durante la cena: “¡Ah, cómo extrañamos a Bononcini; él sí componía ópera!” “¿Te fijaste con qué descaro veía la ‘virtuosa’ al maestro Porpora?”



Christoph Willibald Gluck, 1714-1787

pro ópera digital

www.proopera.org.mx

- Revista en línea
- Otras voces
- Ópera en el mundo
- Entrevistas en línea
- Eventos: Óperas y conciertos, Convocatorias, Cursos, Viajes
- Archivo de ediciones pasadas
- Sitios de interés