



Leticia de Altamirano fue Beatrix Cenci en Estrasburgo
Foto: Klara Beck

Beatrix Cenci en Estrasburgo

En apenas noventa minutos Alberto Ginastera despachó la enrevesada historia del incesto, presumible estupro, y la subsiguiente destrucción moral de Beatrix Cenci por parte de su padre Francesco. Incluyó el cuento, el calvario sufrido por Lucrecia Cenci —madre de la víctima y esposa del malévolo—, la muerte accidental (tal vez) de dos hermanos de Beatrix, el asesinato, por venganza, de Francesco por dos puñales a sueldo de Beatrix. Añádase la detención de ésta, su proceso, la sentencia fatal y su ejecución inmediata por la justicia: es difícil decir más en menos tiempo. La obra, inspirada en textos de Stendhal y de Percy Shelley, no podía resumirse mejor en un libreto de ópera.

A la concisión y fuerza del texto añadió el compositor, con gran acierto, la coherencia de la música. La historia, por sórdida, necesitaba un marco musical agresivo y poco agradable. Y así se lo dio el compositor, definiendo una composición orquestal muy particular y llevando las voces a niveles sensiblemente agudos, con lo cual, por definición, quedaron irremediadamente deformadas. Subrepticamente, introdujo con inspirado acierto un cambio notable de estilo en la escena de la fiesta. Francesco festejaba con alegría la muerte de dos de sus hijos en la hispánica Salamanca, a donde les había mandado, sin duda para cursar estudios: “Para saber, Salamanca”, dice el refrán.

Sorprendió muy agradablemente Alberto Ginastera, ilustrando la escena por unos instantes mediante una bella danza al estilo del Renacimiento, y aunque pronto derivó progresivamente la música hacia ritmos desencajados y sonoridades menos agradables, el compositor dio en este corto espacio de tiempo un necesario respiro a la negra historia.

Mariano Pensotti propuso una puesta en escena transparente, legible sin dificultad, que si bien no escatimó la crueldad del innoble padre, tampoco se regodeó en ella como le autorizaba el libreto y como hubiesen machacado muchos directores de hoy. **Mariana Tirantte** vistió a los personajes a la moda actual para decir que no relegaba la historia de Beatrix a otros tiempos, y como para ventilar de vez en cuando las negras ideas que se iban acumulando, la escenografía también de Tirantte, fue simple y

legible como la puesta en escena, y utilizó muy a propósito la plataforma giratoria del escenario.

Marko Letonja dirigió la orquesta Philharmonique de Strasbourg, esencialmente compuesta esta vez de poca cuerda y metales, maderas y percusiones, dando prioridad al ritmo del instante —los cambios de *tempo* fueron incesantes— y adaptando también a cada momento el volumen del foso a la potencia de los artistas presentes en el escenario. El coro de la casa, dirigido por **Alessandro Zuppardo**, mostró fuerza dramática y una excelente calidad vocal en todas sus intervenciones.

De entre los cantantes destacaron la soprano mexicana **Leticia de Altamirano**, una artista muy completa, en el rol de Beatrix. **Gezim Myshketa** dio siempre en el clavo en el papel de Francesco, su padre. La más bella voz de la noche fue sin duda la de la mezzo **Ezgi Kutlu** en su papel, por desgracia bien poco desarrollado, de Lucrezia, la madre de Beatrix, tan intimidada por la monstruosidad de su marido como su hija.

Completaron la distribución de solistas a un buen nivel —ténganse en cuenta las dificultades vocales anunciadas—, la mezzo brasileña **Josy Santos** en el papel “travesti” de Bernardo, hermano de Beatrix; el barcelonés **Xavier Moreno** como Orsino, antiguo pretendiente de Beatrix, prelado eclesiástico en el momento de la acción; e **Igor Mostovoi**, de la cantera alsaciana, en el papel de Giacomo, otro hermano de Beatrix. Los roles de los dos secuaces autores del homicidio de Francesco, papeles hablados, corrieron a cargo de **Thomas Coux** y **Pierre Siegwalt**.

Con esta producción se abrió en Estrasburgo el programa “Argentine”, dentro del marco “Arsmondo” que la ciudad dedica esta vez al país sudamericano. El éxito obtenido el año pasado con el programa dedicado a Japón incitó a la Ópera Nacional du Rhin a proseguir “Arsmondo” este año. Durante dos meses —del 15 de marzo al 17 de mayo— una serie ininterrumpida de veladas musicales pondrá en relieve artistas y obras argentinas pasadas y presentes de gran riqueza lírica, injustamente poco conocidas en Francia las más de ellas.

por **Jaume Estapa**

Il primo omicidio en París

Enero 24. La Ópera Nacional de París, creada como Academia Real de Música en 1669, programó como primer título lírico de 2019 —dentro de los festejos de los 350 años de su creación— una versión escenificada por **Romeo Castellucci** del oratorio *Il primo omicidio, ovvero Caino* de Alessandro Scarlatti. Sin entrar en la discusión de si es necesario teatralizar un oratorio existiendo tantas óperas del mismo periodo concebidas para la escena, el resultado final fue totalmente favorable, con excelencia musical, belleza visual y algunos desequilibrios dramáticos.

El trabajo de Castellucci lució más interesante y homogéneo en la primera parte que en la segunda. Toda la poesía lograda al inicio se perdió en el final. Así, en el primer acto, todos son fondos de colores, abstracción y movimientos mínimos, mientras que la concepción visual del segundo acto es más concreta y se ve un campo y el cielo estrellado. Pero así como cambia la concepción visual, también la actoral y su dramaturgia. Todo muta con el asesinato de Abel por parte de Caín, ya que éste es escenificado como realizado por los personajes siendo niños.

A partir del primer homicidio aparecen como actores los miembros



Escena de *Il primo omicidio* en París
Foto : Bernd Uhlig

del Coro de Niños de la Ópera de París personificando a los seis personajes y al pueblo, quienes articulan el texto sin cantar. Ante el desdoblamiento de los personajes, los cantantes son trasladados al foso para interpretar sus partes mientras la escena es ocupada por los niños. Excelente fue la iluminación del propio Castellucci y actual el vestuario.

René Jacobs, al frente de la B'Rock Orchestra, logró dar el tinte justo a cada claroscuro de la partitura sin que decayera la tensión en ningún momento. La orquesta belga, fundada en 2005, se plegó con excelencia a las indicaciones dinámicas del distinguido maestro. De los cantantes, sobresalió el Cain de **Kristina Hammarström**, sin dudas la gran protagonista de la obra, por su compenetración, timbre uniforme, variedad de dinámicas y entrega.

Thomas Walker como Adán aportó una voz de bello timbre y emisión homogénea; **Birgitte Christensen** fue una Eva conmovedora y apasionada; mientras que **Olivia Vermeulen**, como Abel, se mostró refinada. **Robert Gleadow** dio profundidad a la voz de Lucifer, mientras que el contratenor **Benno Schachtner** sólo fue correcto como la voz de Dios.

por **Gustavo Gabriel Otero**

Les troyens en París

Ésta es la tercera vez, a contar de la fecha de la inauguración, en que la primera escena lírica de París retoma *Les troyens*, un título fundamental del repertorio francés. Para variar, faltaron a su cita uno de los tenores anunciados (Bryan Hymel) y la estrella Elīna Garanča, que tenía que debutar en el rol de Didon.

El nuevo montaje, que contó con la dirección escénica de **Dmitri Tcherniakov**, continuaba siendo objeto de rechazo en la tercera representación (al parecer en la primera su aparición fue recibida con un alud de silbidos). Y no sin razón. El director ruso es inteligente, pero con frecuencia arbitrario, y esta vez su “visión” se daba de bofetadas con la música y el texto, en particular en la segunda parte, cuando Cartago se convierte en centro de recuperación psicológica para enfermos de guerra.

La primera parte (la toma de Troya), identificada probablemente con una de las guerras recientes en territorio europeo o limítrofe (por supuesto en una puesta de Tcherniakov no pueden faltar periodistas y televisión), presentó como elemento más polémico la concepción de la familia real troyana, donde nadie se salva (Príamo manifiesta un interés indecente por su hija Cassandra, lo que la vuelve rebelde e hipercrítica; el adivino Helenus es un imbécil pegado a su móvil; la reina Hécube, una de las más estúpidas consortes que pueda darse, etcétera).

La alusión a la traición de Énée se encuentra, en cambio, en las fuentes latinas paralelas del Medioevo, pero creo que Berlioz no hubiera estado muy conforme con esta versión, y menos aún con la supresión de los ballets y de la escena de los dos soldados troyanos, ni tampoco en que los momentos de música agitada se trataran de modo estático. De la cacería real será mejor no hablar. Y podría continuar, pero aquí me detengo.

Philippe Jordan dirigió bien, pero demasiado académicamente, de modo exageradamente moderado (probablemente por respeto a algunas de las voces que tenían que vérselas con las dimensiones de la sala) y la tensión faltaba más de una vez. La orquesta en sí sonaba magnífica. El coro, que aquí es más que nunca importante, se convirtió en uno de los pilares de la velada, extraordinariamente preparado por **José Luis Basso**.

Stéphanie d'Oustrac fue una buena Cassandra, con una voz de dimensiones modestas, pero de bello timbre, buena dicción y excelente actriz. **Brandon Jovanovich** se ha visto obligado en corto tiempo a cantar tantas veces el papel que se está convirtiendo en un muy buen Énée: ahora casi todos los agudos fueron emitidos correctamente y su actuación fue mucho más convincente.

Ekaterina Semenchuk (Didon) sin lugar a dudas fue la voz más bella e importante del largo reparto, pero, como en el caso del tenor, no siempre se le entendió y, no sé si porque hacer de reina de pacotilla siendo una pobre demente no resultó muy creíble, pero pareció poco consustanciada con su personaje, aun cuando hizo cuanto se le pidió, que era mucho y no siempre asimilable.

Merece notarse, en la primera parte, en el bellissimo rol de Chorèbe, la presencia del notable barítono **Stéphane Degout**. No logro explicarme la presencia de cantantes famosos en roles tan pequeños desde el punto de vista del canto como Hécube y Priam (**Véronique Gens** y **Paata Burchuladze**). Bien los otros: **Aude Extrémo** (Anna), **Cyrille Dubois** (Iopas), **Michelle Losier** (Ascagne); algo menos **Christian Van Horn** (Narbal) y **Bror Magnus Todenés** (Hylas).

Interesantes en sus cortos roles respectivos **Thomas Dear** (el Fantasma de Hector) y **Christian Helmer** (Panthée). Mucho público, pero sin el cartel de “localidades agotadas”.

por **Jorge Binaghi**



Escena de *Les troyens* en París
Foto: Vincent Pontet



Annick Massis (Lucrezia) y Andreas Bauer Kanabas (Alfonso)
Foto: Patrice Nin

Lucrezia Borgia en Toulouse

Aún hoy es difícil encontrar teatros que recojan el guante de representar esta obra maestra de concisión preverdiana, y que en cambio debería formar parte del repertorio normal de cualquier sala lírica, pese a sus dificultades musicales, que no son pocas. Parabienes, pues, una vez más, al Capitole de Toulouse por haberlo hecho y preparar un espectáculo serio y bien desarrollado aunque los resultados no siempre estuvieron a la altura del esfuerzo y del título.

Debutar el rol de la protagonista en el momento de madurez de una carrera puede parecer riesgoso, pero no es la primera vez que le sucede a una virtuosa —en su origen soprano lírico-ligera— enfrentarse a un papel en principio ajeno, cuando considera estar preparada y tener algo más de espesor en la voz. **Annick Massis** no canta muchísimo, ni siquiera en Francia, pero cuando lo hace siempre es una garantía. Interpretó bien el personaje; su voz presenta ciertamente un centro con más cuerpo, pero opaco, el extremo agudo (sobregudos incluidos) es muy seguro, así como las agilidades y las *messe di voce*.

El tenor **Mert Süngü** tiene una bella voz lírica, pero aún fuerza sin ninguna necesidad el agudo. Por suerte, pudimos oír esta vez el aria compuesta por Donizetti para el gran Giovanni Matteo de Candia (Mario) en 1840, al comienzo del segundo acto, ‘Anch’io provai le tenere smanie’, mucho más rara que la concebida para Nikolai Ivanov dos años antes y hoy famosa, ‘T’amo qual s’ama

un angelo’. No tuvimos, en cambio, oportunidad de oír la página compuesta para Napoleone Moriani, “el tenor de la bella muerte”, en el final de la ópera (‘Madre, se ognor lontano’).

El barítono **Andreas Bauer Kanabas** (Alfonso) tiene un gran caudal y poco más. La mezzosoprano **Eléonore Pancrazi** fue Maffio Orsini; de voz demasiado liviana y pequeña para un papel pensado para la famosa Marietta Brambilla, fue imposible oírla en varios momentos, y el registro grave resultó más bien inexistente. Los otros papeles fueron bien asignados, en especial el Rustighello del tenor **Thomas Bettinger**.

Giacomo Sagripanti, un maestro que hasta ahora me ha parecido muy interesante en todo lo que le he visto, llevó toda la primera parte (prólogo y primer acto) a tambor batiente en cuanto a tiempos y dinámicas. Por suerte, después del intermedio, apareció el artista que recordaba de otras ocasiones. La orquesta sonó bien y el coro, preparado por **Alfonso Caiani**, cantó con gran participación, aunque a veces de forma más que bulliciosa en los coros masculinos.

La puesta en escena de **Emilio Sagi** es correcta y tradicional, con decorados más que sobrios (los mejores, los del palacio de Alfonso en Ferrara) y hasta pobres para el prólogo y el final (a cargo de **Llorenç Corbella**) y un bonito vestuario de **Pepa Ojanguren**.
por **Jorge Binaghi**

Rodelinda en Lyon

Diciembre 19, 2018. Esta ópera de Georg Friedrich Händel está inspirada en un hecho histórico que tuvo lugar allá por el siglo VI de nuestra era. Sucedió en el norte de Italia, entre las ciudades-estado de Milán y Pavía. El hecho fue consignado por un monje benedictino un par de siglos más tarde y llevado al teatro, con muchas simplificaciones y algún que otro añadido, por Pierre Corneille en 1650, con el título *Pertharite, roi des Lombards*. En 1710 Giacomo Antonio Perti confeccionó una primera ópera a partir de la pieza de teatro francesa y fue luego, en 1725, que Händel estrenó en Londres la ópera *Rodelinda*.

La historia, larga, tendida y complicada podría resumirse así: en algún momento de la Alta Edad Media europea, Grimoaldo, duque de Benevento, ha vencido y derrotado a Bertarido, rey de los lombardos. El vencedor piensa incluso que su rival ha muerto en la contienda. Para afianzar su posición política en la Lombardía, apremia a Rodelinda, la viuda de Bertarido, para que se case con él.

Rodelinda rechaza furiosamente la proposición al principio, pero, ante la insistencia amenazante de Grimoaldo, cede a sus deseos con la sola condición de que, antes de la boda, el malvado mate a su hijo Flavio. La exigencia cruel y extraña se debe a que Rodelinda no podrá soportar la presencia de su hijo después de su matrimonio. Grimoaldo tiene muchas dudas sobre la cuestión. Reaparece Bertarido y por alguna indiscreción oída, piensa que su mujer va efectivamente ceder a la demanda de Grimoaldo. Su amigo y confidente Unulfo (los personajes llevan nombres de consonancia gótica excepto el niño Flavio) le persuade de su error: Rodelinda le ha sido y le será siempre fiel.

Paralelamente, Eduige, la hermana de Bertarido, enamoradísima de Grimoaldo sin que éste le corresponda, rechaza sin ambigüedad los avances del perverso Garibaldo, amigo y confidente de Grimoaldo. A tal punto está Garibaldo enamorado de Eduige que, viéndola desesperada por el desprecio con que la trata Grimoaldo, intenta matarlo. Se interpone Bertarido y mata a Garibaldo, y todo acaba bien: Bertarido recupera su reino, su esposa y su hijo, y Grimoaldo se casa con Eduige y se queda en su reino de Pavía.

En ausencia del determinismo trágico que imponen los dioses del Olimpo en los escenarios, las historias barrocas presagian el carácter aleatorio del futuro romanticismo: ¿quien podía pensar que *Rodelinda* acabase en bodas?

Claus Guth, para su puesta en escena, contó con el apoyo de su decorador **Christian Schmidt**, cuya escenografía es digna de las mejores: la maqueta de una casa señorial, montada sobre una plataforma giratoria. Pudo así el director de escena contar con cuatro decorados que utilizó eficazmente. **Andi Müller** añadió unos videos que, proyectados sobre las paredes blancas de la maqueta de la casa, dieron información sobre los lugares circundantes. Por lo demás, el director de escena se ocupó con gran detalle y mucha aplicación de los actores del cuento, y en particular cuidó sus posiciones en el escenario y sus actitudes frente a la cascada de emociones y convulsiones acarreadas por la desopilante historia.

Se ocupó, muy en particular, del personaje mudo de Flavio, el hijo de Rodelinda, un personaje apenas existente en la historia. Justificó su mudez mostrándolo totalmente encerrado en sí mismo, autista, obsesionado sin duda por la derrota y desaparición de su padre Bertarido. El niño estuvo presente en el escenario durante toda la representación, viendo a los personajes del cuento —incluyendo a sus padres— transformados en fantasmas, que solo él podía ver.



Escena de *Rodelinda* en Lyon

Foto: Jean-Pierre Maurin

Vayan nuestras alabanzas más sinceras para la orquesta de la Ópera de Lyon por la pericia que mostró al enfrentarse con la partitura del maestro sajón. Es poco frecuente que una orquesta, que se podría calificar de “generalista”, resuelva con tal claridad, fineza, tacto y otras muchas cualidades una partitura del siglo XVIII. **Stefano Montanari**, desde el podio, la llevó por donde quiso. No hubo tiempos muertos ni ritmos exagerados ni, sobre todo, volúmenes orquestales incompatibles con las potencias de los cantantes en el escenario. El maestro indicó a unos y otros, tanto en el escenario como en el foso, tiempos e intensidades con gran tino y conocimiento de causa.

La hispana **Sabina Puértolas** asumió el papel de Rodelinda con entusiasmo, confianza y ganas de quedar bien. Lo consiguió de todas, todas, desde el principio, atacando con valor y ciencia el aria de desconsuelo por la desaparición de su amado esposo (‘Ho perduto il caro sposo’), matizando en cada situación su estado anímico: desesperación, ansiedad, sorpresa... Brindó un arcoiris de matices vocales y dramáticos que obtuvieron aplausos muy entusiastas del público que llenaba la sala del teatro lionés.

A su lado, **Avery Amereau** campeó una Eduige de timbre sonoro y algo oscuro, emisión noble, potente y fluida, dramáticamente encerrado el personaje por completo en su amor por Grimoaldo, hasta el punto de oponerse a su propio hermano por amor al rey felón.

Entre las voces masculinas, brilló por encima de todos (y aún de todas) el contratenor **Lawrence Zazzo** en el papel de Bertarido. Dio en particular una lección de canto en la ejecución de los múltiples pasajes de coloratura, acentuando con gran nitidez cada nota, ajustando el *tempo* para acabar en el justo lugar tonal en el momento preciso. A su lado, también, **Christopher Ainslie** sacó brillo al personaje de Unulfo, situando sus intervenciones —más breves, menos comprometidas— al nivel vocal de las de su comprimario. **Krystian Adam** cuidó en extremo su última y más interesante intervención como Grimoaldo. Por lo demás, estuvo muy presente en su papel nada simpático del cruel, pero también dubitativo rey de Pavía. **Jean-Sebastien Bou** caracterizó el papel de Garibaldo con sabiduría y buena aplicación.

Mención aparte mereció el actor uruguayo **Fabián Augusto Gómez Bohórquez**, omnipresente en el escenario, por su trabajo de mímica, pues el papel del niño Flavio es mudo. **por Jaime Estapa**