

# Las dictaduras en la ópera II

por Luis Gutiérrez Ruvalcaba



Carlo Maria Broschi, "Farinelli"  
(1705-1782)

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

## Un espectáculo exótico e irracional

Las reformas de Apostolo Zeno y Pietro Trapassi (Metastasio) redujeron el número de arias de las óperas, eliminaron los personajes cómicos y las tramas subsidiarias —y con ello los personajes secundarios—, así como los ensambles y los coros. Una ópera típica de esa época tenía tres actos e incluía uno o dos duetos y un coro final cantado por todos los personajes.

Por otro lado, la jerarquía de los cantantes se codificó extremadamente: el principal —normalmente un *castrato*— cantaba unas seis arias, todas ellas soliloquios reflejando sus pensamientos o estados de ánimo. Se les llamaba "arias de salida", pues al terminar de cantarlas el cantante abandonaba el escenario. Cuando se cantaba un dueto, el *primo uomo* lo hacía invariablemente con la virtuosa principal, quien a su vez cantaba el mismo número de arias, o una menos que el *castrato*.

Los otros personajes, normalmente seis o siete, cantaban un número descendiente de arias según fuese su importancia vocal y dramática. De hecho, el personaje menos importante, normalmente una soprano, cantaba su aria al inicio del segundo acto, la llamada *aria di sorbetto*, pues se cantaba cuando el público estaba concentrado en terminar su nieve después del intermedio. Sin embargo, la ópera italiana se anquilosó rápidamente debido a su rígido formato derivado del uso excesivo del *aria da capo*, que era el vehículo para que los divos y divas, es decir las sopranos y los *castrati*, hicieran gala de sus dotes, no sólo vocales sino musicales en el caso de los *castrati*, pues ellos componían la ornamentación del *da capo*. Los tenores y los bajos normalmente interpretaban papeles secundarios, pese a que algunos eran excelentes cantantes. Las óperas barrocas tenían invariablemente un final feliz, *lieto fine*, ya que el no hacerlo podría ofender la sensibilidad de los patronos, y si hubiera decesos en el argumento, estos sucederían sin excepción fuera de la vista del público.

La ópera francesa tenía una estructura muy diferente a la italiana. No había *castrati*; los papeles varoniles agudos los cantaban los *haute-contre*; es decir, tenores con un rango vocal más o menos del Do medio al Re sobreagudo. La presencia del coro y el ballet era indispensable. Algunos intelectuales sentían que la codificación de la *tragédie lyrique* tenía un efecto similar de osificación al de la *opera seria* italiana. De hecho, es famosa la *Querelle des bouffons* desarrollada entre 1752 y 1754, en la que el público se dividió en favorecer la ópera italiana (la cómica) o la *tragédie lyrique* o la *opéra comique*, subgénero en el que la música se mezcla con el diálogo llano normalmente, aunque no siempre con sujetos cómicos.

## Vientos de reforma

El estado de rigidez casi mortal al que había llegado la ópera provocó que empezara a crecer la necesidad de modificar la forma artística. En 1755, Francesco Algarotti, intelectual ligado a la corte de Federico el Grande, publicó su *Saggio sopra l'opera in musica* en el que se refería, en forma diferente a la usual, a los temas de los libretos, a su tratamiento poético y a su composición musical.

Tommaso Traetta, compositor educado en uno de los cuatro conservatorios de Nápoles, incorporó elementos de danza y coros en sus óperas al trabajar en la corte de Parma durante 1759. De ahí se trasladó a Venecia y posteriormente a San Petersburgo donde en 1772 compuso su obra maestra, *Antigona*. Esta ópera es un asombroso maridaje de lo mejor de las óperas italiana y francesa.

Niccolò Jommelli, también egresado de un conservatorio napolitano, es considerado como el puente entre Hasse, Pergolesi y otros compositores barrocos, y Mozart. En Stuttgart formó una de las grandes compañías de ópera de su tiempo, combinando cantantes italianos con bailarines franceses, coreógrafos y diseñadores, todo ello coronado por una magnífica orquesta. Las óperas de Traetta y Jommelli rompieron los cánones de la *opera seria*, anticipando, más bien iniciando, la reforma que ya no podía esperar.

La reforma ya se olía. Tras un periodo en el que María Teresa estaba concentrada en mantener el trono después de la muerte de su padre, la corte retomó la administración de los teatros vieneses. Se nombró al conde Giacomo Durazzo intendente de los teatros imperiales. De inmediato desbandó la compañía italiana, supliéndola con adaptaciones de *opéra comique* importadas de Francia, y presentando obras del mismo tipo compuestas localmente. El compositor a cargo de este trabajo fue Christopher Willibald Gluck, quien había sido el compositor más importante de libretos de Metastasio en Viena hasta ese momento.

En 1761 llegó a Viena el poeta Raniero di Calzabigi huyendo de París, donde era perseguido por encabezar una lotería fraudulenta. Logró rápidamente hacerse protegido del francófilo canciller de la emperatriz, el



Francesco Algarotti  
(1712-1764)

príncipe Wenzel Anton Kaunitz, quien lo presentó a Durazzo. Éste, a su vez, lo presentó con Gluck. El coreógrafo Gasparo Angioli, reformador en su disciplina artística, y los hermanos Quaglio, también con espíritu de renovación, ya trabajaban en el Burgtheater.

Durazzo sugirió la presentación de un ballet con el tema de Don Juan. Para ello, Calzabigi escribió un argumento, basado en la comedia de Molière, coreografiado por Angiolini, usando escenografía de los Quaglio y, por supuesto, música de Gluck. El ballet *Don Juan ou Le Festin de Pierre* se estrenó el 17 de octubre de 1781 en el Theater am Kärntnerter de Viena. El público lo encontró perturbador por su realismo, pero lo aceptó favorablemente. Muchos académicos piensan que este ballet fue la primera obra reformista de las artes escénicas musicales.

El mismo grupo de artistas que creó el *Don Juan* participó en la creación de la primera ópera reformista. Para reforzar el grupo, Durazzo trajo de Londres al *castrato alto* Gaetano Guadagni, quien sería Orfeo, pues cantó para Händel en el oratorio *Samson* y en la revisión londinense de *Messiah*; además era considerado un buen actor, resultado de su talento natural y de sus estudios con el famoso David Garrick.

Este grupo de artistas intentaba liberar la ópera italiana de sus convenciones, especialmente de la esclavitud a la que los cantantes aparentemente la habían condenado. Supongo que a Metastasio no le agradó la amenaza reformista.

El tema de la ópera es el mismo de las primeras óperas, alcanzando música y poesía un equilibrio casi perfecto. En adición al regreso a las fuentes de la ópera, *Orfeo ed Euridice* hace uso intensivo del coro y el ballet, elimina el *aria da capo* y sustituye el *recitativo secco* con declamación musical en forma similar a la *tragédie lyrique* francesa.

La ópera se estrenó el 5 de octubre de 1762 para celebrar el onomástico del emperador Franz. Es probable que por tratarse de una ocasión ceremonial, con una audiencia de alto rango social, la obra no rompió la convención del *lieto fine*, lo que dio lugar a un final dramático totalmente anticlimático ya que Amor, como *deus ex machina*, hace que Euridice reviva por segunda vez.

## El manifiesto de la reforma

Gluck y Calzabigi volvieron a colaborar en dos óperas. *Alceste* y *Paride ed Elena*. *Alceste* se estrenó el 26 de diciembre de 1767, en esta ocasión con la coreografía de Jean-Georges Noverre. La partitura se publicó en 1769 con una dedicatoria al archiduque Leopoldo de Toscana. La dedicatoria tiene formato de carta y es, sin duda, la declaración de principios artísticos más célebre de la historia de la ópera a la que podemos llamar el “Manifiesto de la Reforma”. Aunque la dedicatoria la firma Gluck, es muy probable que la haya escrito Calzabigi.

Existen muchos lugares donde consultar la carta al archiduque. Vale la pena hacerlo; un libro que recomiendo por su contenido en general es *Opera. A History in Documents* (Piero Weiss; Oxford University Press, 2002, pp. 119 y 120).

En el “manifiesto” destacan los siguientes conceptos:

- “Decidí eliminar de la ópera todos los abusos que, introducidos por la vanidad de los cantantes o la indulgencia de los compositores, han desfigurado la ópera italiana, convirtiendo el espectáculo más grande y bello en el más ridículo y tedioso.”
- “Pensé que la música debería restringirse a su función verdadera de servir a la poesía, expresando las situaciones del argumento sin interrumpirlo o congelándolo con inútiles o superfluos ornamentos.”
- “Consideré que la obertura debería informar a los espectadores del drama que será escenificado, y constituir, como así lo fuere, el argumento.”

En resumen, la reforma a la ópera italiana fue un fenómeno en el que intervinieron muchísimas personas: teóricos como Algarotti, empresarios como Durazzo, coreógrafos como Angiolini y Noverre, cantantes-actores como Guadagni, escenógrafos como los Quaglio, libretistas como Calzabigi y compositores como Jommelli, Traetta y Gluck.

*Paride ed Elena*, la última ópera reformista de Gluck y Calzabigi, se estrenó en 1770 sin éxito. Es una lástima que óperas reformistas de gran belleza y valor dramático como *Antigona* de Traetta o la mencionada *Paride ed Elena* sean prácticamente desconocidas en nuestros días.

Wolfgang Amadeus Mozart estrenó en 1782 *Idomeneo*. En mi opinión es la ópera que hizo mejor uso de los cánones italiano y francés al combinarlos en una forma soberbia, sin dejar de perder el objetivo de hacer un *dramma per musica*; es decir, un drama a través de la música.

## La reforma en París

Después del fracaso de *Paride ed Elena*, un diplomático de la embajada francesa en Viena, Marie François Du Roullet, escribió una carta al director de la Opéra de París, expresando las cualidades de *Iphigénie en Aulide*, una nueva obra de Gluck, haciendo énfasis en los méritos del francés como medio para la expresión musical, reabriendo así el debate de cuáles eran el lenguaje y género mejores



Niccolò Jommelli  
(1714-1774)



Gaetano Guadagni  
(1728-1792)



Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)

para una ópera. Este tema había sido el que se debatió en la llamada *Querelle des bouffons* de 1752 a 1754, en la que algunos tomaron partido por el italiano y la *opera buffa* y otros por el francés y la *tragédie* francesa.

Después de largas negociaciones y muchas sesiones de ensayos en los que Gluck exigía que tanto el coro como los cantantes principales, entre los que se incluía la magnífica actriz-cantante Sophie Arnould (*Iphigénie*), se ajustaran a su idea escénica. Finalmente, *La tragédie opéra Iphigénie ed Aulide* se estrenó el 19 de abril de 1774 en la Ópera.

En mi opinión, la obertura es la mejor de las de Gluck y sigue a la letra el “manifiesto de la reforma” al informar a los espectadores el contenido de la ópera. Está compuesta por temas contrastantes que representan la lucha entre la voluntad humana y el destino inexorable. Inicia lentamente y se acelera repentinamente con las cuerdas graves *sforzando* —el destino— y superando a las cuerdas agudas —la voluntad humana—, que a su vez superan a las cuerdas graves, hasta que un oboe plañidero señala peligro para la voluntad humana que lucha sin solución, manteniendo el *sforzando*; los metales se adicionan y la obertura se disuelve en la primera escena.

La ópera tuvo un éxito a medias al ser estrenada; sin embargo, se mantuvo en el repertorio de la Ópera durante todo el siglo XIX. En las últimas cinco décadas *Iphigénie en Aulide* ha vuelto a los escenarios en muchas casas alrededor del mundo.

Gluck decidió escribir una versión de *Orfeo* para París. Aunque comprometió el espíritu del original al adicionar un aria de bravura para Orphée al finalizar el primer acto, que algunos académicos aseguran fue un plagio de un aria de la ópera *Tancredi* (1766) de Ferdinando Bertoni, incluyó la totalidad de la “Danza de las Furias” de *Don Juan* y compuso la “Danza de los espíritus benditos”, para flauta y cuerdas, quizá su más elocuente solo instrumental. Además de la adecuación del italiano al francés, destaca el cambio del tipo de cantante para Orfeo de *castrato alto* en el original a *haute-contre* o tenor agudo.

El triunfo más grande y final de Gluck en París sucedió con *Iphigénie en Tauride*. *La tragédie lyrique* en cuatro actos se estrenó el 18 de mayo de 1779, de nuevo en la Ópera. En esta obra, Gluck culmina con éxito las reformas de la ópera, tanto italiana como francesa.

La reforma fue un éxito artístico, aunque no pasaría mucho tiempo en que volvieran los abusos de los cantantes en Italia; en Francia Luigi Cherubini y Gaspare Spontini tomaron la estafeta de Gluck, pero en el horizonte aparecía la formación de una de las dictaduras más férreas de la historia de la ópera.

En Italia y en Viena la reforma gluckiana no modificó la forma de componer *opera seria*. De hecho puede decirse que fracasó, pues hizo obsoletos a otros compositores de *opera seria*. Los libretos de Metastasio siguieron usándose esporádicamente hasta la década de 1830. Mozart usó *La clemenza di Tito* en 1791, con libreto de Caterino Mazzolà, quien convirtió el de Metastasio en *vera opera*; pero las carreras de muchos cantantes, especialmente las de los *castrati*, fueron desvaneciéndose hasta desaparecer; el final de los *castrati* sucedió efectivamente al finalizar el siglo XIX, cerrando el círculo iniciado cuando la Iglesia prohibió la presencia de mujeres en los presbiterios de las iglesias.

### Unas palabras sobre la *opera buffa*

Tanto en Italia como en Viena tomó suma importancia la *opera buffa*, que ya existía desde fines del siglo XVII, pero evolucionó rápidamente con *La serva padrona* de Pergolesi y *La cecchina o sia La buona figliola* de Nicolò Piccinni, que contó con un libreto de Carlo Goldoni, poeta que escribió muchos libretos para *opera buffa*, denominados genéricamente *dramma giocoso*.

En el último cuarto del siglo XVIII, la *opera buffa* se hizo fundamental, destacando compositores como Antonio Salieri (discípulo de Gluck), Antonio Sacchini, Vicente Martín y Soler, Giuseppe Sarti y Domenico Cimarosa con libretistas como Marco Coltellini, Giovanni Bertati y Lorenzo Da Ponte.

En la *opera buffa* los personajes dejaron de ser dioses o héroes para convertirse en personas reales. Los personajes se dividieron en tres tipos: *serio*, *mezzo carattere* y *buffo*. Estas categorías se aprecian muy claramente en *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte: Donna Anna, Don Ottavio e Il Commendatore son absolutamente serios; Leporello, Zerlina y Masetto son bufos, y Donna Elvira y Don Giovanni son de *mezzo carattere*; es decir, “flotan” textual y musicalmente entre los dos mundos.

El *aria da capo* dio paso en muchas ocasiones al *rondò* y en otras al aria compuesta de inicio a fin. Los números de conjunto se incrementaron paulatinamente, reduciendo el número de arias que fueron conversacionales las más de las veces, dejando las meditativas a los personajes de mayor rango social.

Otra convención era incluir un aria en la que se cantase un catálogo. La *opera buffa* llegó a la cima cuando Mozart compuso tres de ellas, todas con libretos de Da Ponte: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

Francia había iniciado su repertorio con las *tragédies* de Lully y Rameau. Europa inició su repertorio con *Orfeo ed Euridice* (en su versión original o en la francesa o, lo más común, como un *pasticcio* de ambas versiones), *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* (normalmente mezclando las versiones de Praga y Viena), y *Die Zauberflöte*, obras que no han dejado de interpretarse desde su estreno. Hasta ese momento eran muy pocas las óperas que se repetían en los teatros, por lo que la producción de obras seguía creciendo a pasos agigantados. ●