

Dido and Aeneas, la primera ópera inglesa

por Hugo Roca Joglar

Un capítulo descolorido

A Joaquín le gusta sobre todo la música del siglo XX; sus tres óperas favoritas son: *Nixon en China* (1987) del estadounidense John Coolidge Adams (1947), sobre la visita del presidente norteamericano durante la Guerra Fría (1945-1991) al país asiático para entrevistarse con el líder comunista Mao Zedong (1893-1976); *Vincent* (1986) del finlandés Einojuhani Rautavaara (1928), sobre la vida de Van Gogh (1853-1890); y *Nos* (1930) de Dmitri Shostakovich (1906-1975), basada en el cuento del escritor ruso Nikolai Gogol (1809-1852) sobre un funcionario que un día despierta sin nariz.

Entre compositores ingleses, su estima los recorre en este orden: por expansivo, Ralph Vaughan Williams (1872-1958); por clásico, Benjamin Britten (1913-1976), y porque se parece a Sibelius, Sir William Walton (1902-1983). Viviendo en San Luis Potosí, no se puede poner muy exclusivo; si bien no entiende por qué en Inglaterra dicen que no ha habido nadie mejor que Henry Purcell (1659-1695), cuando supo que *Dido and Aeneas* se presentaría los días 20 y 22 de noviembre en el Teatro de la Paz con la Orquesta Sinfónica del estado bajo la dirección de José Miramontes Zapata, se interesó sobre este compositor y la primera ópera inglesa.

Joaquín tiene 59 años y estudió contaduría; no obstante, por dentro, toda su vida ha sido acerca del arte y sus procesos; fascinación especial siente por la evolución de los sonidos: sabe que a diferencia de lo que enseñan en las escuelas, los cambios son imperceptibles; ocurren tan lento que casi no existen, y cuando han cambiado, el cambio sólo es discutible cuando pasan cientos de años.

Con respecto al siglo XVII, cientos de años han pasado y Joaquín entiende que para 1689, año en que Purcell estrenó su ópera, el panorama operístico mundial se encontraba dividido: “Por una parte estaba el modelo italiano difundido por todas las cortes europeas, y por el otro el naciente modelo francés”. Las características en cada modelo es lo que más asombra a Joaquín: “los italianos vueltos locos por el goce carnal del canto perfecto, y los franceses, tan malos cantantes, empeñados en construir historias psicológicas que mantuvieran activa la inteligencia”.

A pesar de haber sido un género concebido por humanistas de la aristocracia florentina con el objeto de promover la introspección, irónicamente la evolución estética de la ópera durante sus dos primeros siglos de vida (XVII y XVIII) estuvo determinada en gran medida por un fenómeno que acontecía en las clases más bajas italianas: familias probrísimas que

hacían castrar a sus hijos (muchas veces por barberos) anhelando que se convirtieran en cantantes famosos.

Por las posibilidades vocales de los *castrati* (hombres altos e imberbes, obesos de formas femeninas, que utilizaban sus fortísimos pulmones masculinos para producir voces que sonaban a una mujer añorada), la ópera descuidó la profundidad y verosimilitud de las historias en pos del lucimiento de una voz virtuosa. Este modelo operístico, dotado del inusual encanto de ser atractivo tanto para las élites como para el pueblo, promovió inmediatamente que las cortes y los empresarios actuaran conjuntamente, los primeros administrando los teatros de los segundos, por toda Europa.

Para 1650, un grupo de diletantes franceses propuso un modelo de ópera alterno que consistía en eludir el protagonismo vocal (la técnica de canto francesa era muy inferior a la italiana) y apostar por libretos sólidos y psicológicos que hicieran pensar. En Joaquín surgió una curiosidad incontenible por descubrir hacia dónde había ido Purcell; decidido a encontrar qué tanto de francesa y qué tanto de italiana tenía la primera ópera inglesa, emprendió una cuidada investigación musical extensiva al escenario musical que determinó al compositor, al compositor mismo y a su famosa partitura.

Comenzó por el escenario: las dos óperas más importantes estrenadas antes que *Dido and Aeneas* fueron una italiana: *Ariadna* de Bernardo Pasquini (1637-1710), en el teatro del Palazzo Colonna en 1685, y una francesa: *Acis et Galatea* (1686) de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), en la Académie Royale de Musique de París. Luego siguió con Purcell: “No era ningún improvisado, pues antes de enfrentar *Dido and Aeneas* poseía una sólida trayectoria en la música vocal”. En efecto, como organista en el Westminster Abbey (1680-1682) y en la Royal Chapel (1682-1683) había compuesto himnos, salmos y cantatas (destaca una acrobática partitura que recorre las dos octavas completas en la tesitura del bajo profundo John Gostling); posteriormente, como compositor de la corte (1683-1685), escribió obras dramáticas que incluían canto y danza para acompañar la acción escénica.

Y continuó hasta *Dido and Aeneas*. En febrero de 1689, con el propósito de que las alumnas practicaran sus conocimientos de canto, actuación y danza, los directivos del Pensionado Femenino Josias Priest encargaron a Purcell música escénica que acompañara *Dido and Aeneas*, drama teatral en tres actos que el poeta irlandés Nahum Tate (1652-1715) adaptó del libro IV de la *Eneida* de Virgilio,



La tragedia de Dido. Inspirado por la “plasticidad poética y musical” del libreto, el compositor decidió que, lejos de escribir piezas meramente incidentales, integraría los diálogos: “¡La obra de teatro estará dentro de la partitura!”.

Además de que el teatro del Pensionado ofrecía recursos teatrales bastante modestos, para no aburrir a nadie los directivos establecieron el límite de una hora: “En el siglo XVII no se hacían óperas bajo esas condiciones y la empresa de escribir una en esas circunstancias hubiera sido difícil incluso para un compositor mucho más experimentado que Purcell en el género”.

La tradición sacra predominó en el gusto musical de los ingleses durante la segunda mitad del siglo XVII, y cualquier novedad en un coro u orquesta sólo tenía lugar en los espectáculos privados organizados por las cortes. Estrenada en octubre de 1689 en el teatro del Pensionado, *Dido and Aeneas* fue aplaudida sin convicción por unos cuantos padres de familia y durante 189 años no volvió a ser representada en su versión completa.

A Joaquín le conmueve, no sabe si a la aversión o a la ternura, que un capítulo tan descolorido narre la nacimiento de la prodigiosa primera ópera inglesa.

Óperas atrevidas y jóvenes cantantes

Lucía Gudiño Aguilar es una cantante de 29 años con tesitura de soprano lírica; desde 2008 forma parte del Laboratorio de Investigaciones Escénico Musicales (LIEM), agrupación fundada en 2006 por el director de orquesta Eduardo García Barrios, que persigue el doble objeto de profesionalizar a jóvenes operistas y llevar a nuevos públicos óperas donde se destaquen matices innovadores.

Sobre el escenario del Teatro de las Artes del Cenart, los días 7 y 8 de noviembre de 2009, ella y el LIEM compartieron el momento más importante de sus historias: el grupo

presentó, por primera vez en México, junto con la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez (OSJCC), la última ópera del compositor ruso Piotr Ilich Chaikovsky (1840-1893), *Iolanta* (1892), con Lucía como protagonista. Iolanta es una princesa ciega que recupera la vista al enamorarse; semejante ascenso de voz y emociones ha sido, sin lugar a la duda, la interpretación más exigente y exhaustiva a la que se ha sometido esta esbelta soprano; mas, una vez transitada gallardamente, se encuentra con suficientes claridad y calma como para establecer en qué momento de su desarrollo vocal aconteció el desprendimiento final que la convirtió de estudiante avezada en profesional.

Al iniciar el segundo semestre de 2008, el LIEM contaba con un repertorio de tres obras: *Eros-Tánatos*, espectáculo sobre el amor y la muerte que mezcla canciones tradicionales rusas con fragmentos de óperas de Georges Bizet (1838-1875), Modest Mussorgsky (1839-1881), Dimitri Shostakóvich (1906-1975) y Leonard Bernstein (1918-1990); *Dido y Lilibiana*, versión de la ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell, donde se intercalan canciones tipo cabaret de la argentina Lilibiana Felipe (dificultad técnica: los cantantes deben romper el estilo barroco abruptamente y abrir la voz, *desimpostarla*), y *Yo Mozart*, escenas dramáticas basadas en la ópera de Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) *Mozart I Salieri* (1898), que incluyen coros del *Requiem* (1791) y arias del *dramma giocoso Così fan tutte* (1790), ambas obras de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Empero, en agosto, por motivos diversos, los 14 integrantes con que el LIEM comenzó el año se habían reducido a seis; ante las nuevas condiciones de la compañía, García Barrios decidió dedicar el semestre a montar una adaptación para seis cantantes de la versión original de *Dido and Aeneas*. Luis Felipe Losada (bajo), Enrique Rodríguez (tenor), Fernando Pichardo (contratenor alto), Norma Vargas (mezzosoprano), Samantha Assul Marba (soprano) y Lucía; seis voces que, haciendo alarde de elasticidad, se repartirían



Escena de *Dido and Aeneas* de Purcell

las partes de los papeles protagonistas y secundarios, así como las intervenciones de un coro bastante participativo.

Luis Felipe, único bajo (lírico) del LIEM, recuerda los ensayos igualmente áridos que divertidísimos; la sensación era estar retrocediendo: “Nos sentíamos como una de esas compañías itinerantes del siglo XVII, donde cada integrante debía representar vocalmente muchos papeles, además de actuar y bailar bien”; pero *Dido and Aeneas* fue avanzado, primero en vago, luego dubitativa y finalmente bien dispuesta, hasta debutar en diciembre de 2008 en el Museo de la Ciudad de México.

Lucía, quien hizo el papel de Belinda (Dama de compañía de la reina Dido), además de cantar frases de personajes no principales y partes de los coros, recuerda que la puesta tuvo muchos problemas, “sobre todo errores de coordinación entre la orquesta de cámara (integrada por músicos de la OSJCC) y los cantantes; sin embargo la gente quedó encantada, a pesar de que muchos asistentes nos confesaron nunca haber visto nunca antes una ópera”.

Parte importante del éxito tuvo que ver con el montaje realizado por el entonces director de escena, el bajo-barítono polaco Leszek Zawadka; visualizó todo como una sucesión: los seis permanecen siempre en escena; no hay pausas entre actos; los cambios de vestuario suceden sobre el escenario y durante las arias, duetos y recitativos; los intérpretes que no participan forman conjuntos escultóricos, sumándose a la escenografía; por su parte, las danzas al final de cada escena (Triunfal, de las Furias, General y de Cupido) fueron trabajo del coreógrafo inglés experto en danza barroca, Alan Stark, quien diseñó las cuatro piezas en un estilo garboso y minimalista.

Dispuestos a perfeccionar la puesta y representarla a lo largo de 2009, los integrantes del LIEM tomaron tres cursos: Para mejorar el uso de su organismo (técnica Alexander) con Rodrigo Suárez, de antropología teatral (condiciones pre-expresivas de la actuación) con Armando Holzer y de perfeccionamiento vocal con Rogelio Marín y Armando Mora.

En junio de 2009, Lucía se dio cuenta que veía de una “manera totalmente diferente el bello arte de cantar y hacer ópera” y supo que era otra; Luis Felipe se dio cuenta que era la primera ópera seria, libre de artilugios populares, que enfrentaban, y percibió en el ambiente un diferente tipo de hermandad; otro se descubrió también. La transformación

fue confirmada por Eduardo García Barrios: “Dejaron de ser los mismos de antes”, y con el anuncio de que se montaría *Iolanta*, les dijo profesionales.

Lucía no tiene duda: en el proceso de montar *Dido and Aeneas* una generación de seis jóvenes decidió vivir de cantar todos los días, todo el tiempo, y por eso, a manera de graduación, antes de terminar el 2009 la llevaron de gira a San Luis Potosí.

El infausto héroe

“¡Príamo muerto a espada! ¡Y Troya consumida por las llamas!” “¡Cruel e infausta la noche en que a humeantes pavesas quedó reducido el imperio de Asia!”

A pesar de las recomendaciones de Laocoonte, y sabiendo que en un dánao no hay don que no contenga engaño, los teucros, creyendo los embustes de Sinón, abrieron las puertas de Troya a un “caballo como una montaña” con el vientre y las cavidades llenas de soldados armados. Amanecía sobre las enhiestas cimas del Ida; qué triste, ¡cuán amargo destierro!; tras huir como criminales, de sus calles, de sus casas, sobre la sangre de su propia raza, los troyanos sobrevivientes, reunidos al amparo de la sombra de un monte, recibieron la divina encomienda de errar hasta levantar en Italia las altísimas murallas de una nueva ciudad.

Eneas, hijo de la diosa Afrodita y el príncipe teucro Anquises, aún sollozante por el encuentro con el fantasma de Creusa, su desaparecida esposa, es designado para guiar la gesta. Tras siete años de penosos desembarcos a causa de las calamidades que la diosa Juno, movida por un odio inexplicable hacia los troyanos, les ha enviado, Eneas y sus marineros llegan a Cartago, donde son conducidos hasta la Reina Dido.

La reina flechada

En la ciudad de Tiro, gobernada por su hermano Pigmalión, el más malvado de todos los hombres, Dido vivía con su esposo Siqueo, el más rico en tierras de todos los fenicios. Entre los cuñados nació un odio implacable y Pigmalión, sin tener en cuenta los afectos de su hermana, cegado por el amor del oro, asesinó en secreto a Siqueo, ocultando largo tiempo el crimen a Dido, permitiéndole con indecible crueldad aferrarse a una vana esperanza.

Una noche Dido recibe en sus sueños la sombra de su marido insepulto, quien “le mostró el altar ensangrentando y su pecho atravesado por la espada y reveló todo acerca del secreto crimen del palacio; después la persuadió de que debía precipitar la fuga y abandonar la patria y le señaló, para ayuda del viaje, antiguos tesoros escondidos bajo la tierra, un desconocido caudal de oro y plata”.

Dido prepara la fuga y por compañeros toma a todos aquellos que odian y temen al tirano; el grupo deja Tiro en naves cargadas de oro, y emprende una travesía que los deja en una costa donde fundan la nueva Cartago. Para cuando recibe a Eneas, Dido es gobernante de un imperio floreciente y, compasiva, pide al infausto héroe que narre sus desaventuras. Mientras Eneas habla, su madre Afrodita, sospechando que Dido pudiese servir a los intereses de Juno, ordena a Cupido que la envenene con una flecha de amor incontrolable hacia Eneas. ●

La Tragedia

Personajes:

Dido, reina de Cartago (soprano dramático)
Eneas, héroe troyano (tenor)
Belinda, dama de la reina (soprano ligero)
Hechicera (Mezzosoprano)
2da dama (Mezzosoprano)
Un coro de brujas
Un coro de marineros



Antiguo fresco romano, con Dido, Aeneas y Ascanio



Huida de Troya
Escultura de
G. L. Bernini
(1619)

Primer acto

El Palacio. Tras una obertura “tensa, dramática”, a Joaquín lo primero que le llama la atención son los diálogos; evoca a Purcell, “plásticos, musicales”, y encomia la capacidad de Nahum Tate para adaptar a Virgilio.

Dido se queja: “¡Ay Belinda!, me acosa un tormento inconfesable” y Joaquín piensa en Isolda: “Las dos aman por imposición, obligadas a un amor que no creció dentro de su naturaleza”. Isolda, por efectos de un veneno, ama irremediamente a Tristán, el hombre que juró matar; y Dido, con el corazón cerrado por un fratricidio, de pronto encuentra en su cuerpo endurecido por tanto dolor, un pecho blando, tan sensible.

Estructuralmente, Joaquín encuentra que las introspecciones de Dido en arias y recitativos sobre su desasosegado estado emocional son seguidas por intervenciones de un coro de tintes heroicos (“qué felices son los estados cuando sus monarcas se unen, triunfan irremediamente sobre los enemigos y el destino”) que mantiene la obra en una senda “juvenil, muy fresca”.

Con las primeras participaciones de Eneas, Joaquín piensa en las críticas que han descrito el trazo psicológico de este personaje como débil y comienza a darle razón: “¡Eneas no tiene más esperanza que tu amor!, sonría Dido y yo desafiare el débil azote del destino”. En todas sus participaciones durante el primer acto, ésta fue su línea más comprometida, pero sobre su intimidación aún nadie en el público sabe algo.

Segundo acto

La cueva. Joaquín supo que hacer de brujas es lo que más disfrutaban los jóvenes cantantes; exagerando la forma que pide la partitura original, las voces sonaron nasales, traviesas, malvadas, dispuestas a provocar que antes de la puesta de sol, la Reina de Cartago se vea “privada de fama, de vida y de amor”. La responsable de semejante favor es la Hechicera, mujer bondadosa que odia a Dido como odia “a todo aquel gobernante de un estado próspero”. “¿Y cómo lo haremos”, preguntan las brujas. “Mi leal duende, tomando la forma del mismo Mercurio, como si fuera un enviado de Júpiter, le reprochará a Eneas su permanencia en Cartago y le encargará hacerse a la mar esta noche con toda su flota”. Las brujas responden en coro: “¡Ja, ja, ja!, ¡Ja, ja, ja!”

El bosquecillo. Eneas, Dido, y el séquito de ésta se

encuentran de caza por el bosque; los sorprende una tormenta enviada por la Hechicera y se dispersan. Eneas, perdido en busca del Palacio, recibe la visita del duende bajo la forma de Mercurio; el héroe, muy serio, responde: “Las órdenes de Júpiter serán cumplidas. Esta noche se levantarán nuestras anclas”, y al irse el espíritu, se lamenta afligido: “Pero, ¡ay!, con qué palabras puedo intentar pacificar a mi ofendida reina: nada más ceder a su corazón, me veo forzado a partir arrancándome de sus brazos. ¿Cómo puede ser tan duro un destino? Una noche de gozo, la siguiente de renuncia. ¡A vosotros os culpo, a vosotros dioses! Ya que obedezco vuestros deseos, pero con mayor facilidad moriría”.

Ni aún así, a pesar del aria de lamento de Eneas, Joaquín duda de él; tiene la impresión de que es un hombre a medias. Sobre su dilema —¿italiana o francesa?— Joaquín está equilibrado: “es seria y definitivamente hay mucho de psicológico, sobre todo en Dido; por ese lado sería francesa. Pero hay gusto por las voces agudas, y sí bien no llega a los extremos del loco de Vivaldi en los fuegos artificiales, sí hay lucimiento vocal, y eso es italiano”.

¿Y elementos ingleses? Joaquín los identifica en los coros que “hay partes que suenan a villancicos y bien me imaginé las gélidas, flemáticas Navidades en una campiña de Inglaterra”.

Tercer acto

Las naves. Los marineros troyanos ya han embarcado; las brujas chillan en éxtasis: “¡La destrucción es nuestro deleite, el deleite nuestra tristeza! Dido muere esta noche y Cartago hervirá en llamas mañana!... ¡Ja, ja, ja!”

Dido y Eneas celebran la fatídica entrevista en estos términos:

Eneas: “¿Qué deberá hacer el perdido Eneas?, ¿cómo podré, majestad, comunicar el decreto del dios, y contaros que debemos partir?”. (Joaquín decide que además de un hombre partido es un inmenso cobarde).

Dido: “Has abjurado de todo lo que es bueno; vuela a tu prometido imperio y deja que muera la abandonada Dido”.

Eneas: “Me quedaré a pesar de las órdenes de Júpiter; ofendiendo a los dioses y obedeciendo al amor.” (Pero si ya una vez pensó en dejarla, en cualquier momento pensará en dejarla otra vez.)

Dido: “No, vete, te quiero fuera”.

Eneas: “No, me quedaré obedeciendo al amor”.

Dido: “No, vete, te quiero fuera”.

A Joaquín, Purcell nunca le gustará más que Benjamin Britten, pero así como Britten estrenó su versión de *Dido and Aeneas* (el 8 de junio de 1951), Joaquín ha decidido que es prodigiosa la primera ópera inglesa; no por perfecta, sino por haber satisfecho las exigencias de una ópera seria en un espacio inusitadamente reducido, utilizando elementos tanto italianos como franceses al servicio de un estilo inglés que encuentra su máxima expresión en el aria final, “When I am laid in earth”, donde Purcell utiliza una forma musical común en los *masques* ingleses (bailes cortesanos), de nombre chacona, que consiste en variar la melodía y la armonía sobre una línea de bajo en pos de construir un ambiente de lentitud y tensión.

Tras haberse clavado una daga en el pecho, Dido, agonizante, clama a Eneas, quien sobre un navío se aleja: “Cuando yazca en la tierra... recuérdame, pero ¡ay!, ¡olvídate mi destino!”. Al terminar la función, Joaquín se acercó a Luis Felipe y le preguntó sobre futuros proyectos del LIEM; el joven cantante reveló que tienen dos opciones para nuevos montajes: el *singspiel* de Mozart *Bastien und Bastienne* (1768), sobre la reconciliación de dos amantes por la sabia intervención de un viejo pastor, y/o la ópera de Christoph Willibald Gluck (1715-1787) *Orfeo ed Euridice*, drama de amor con tintes de tragedia épica, como *Dido and Aeneas*. ◉



Dido recibe a Aeneas y Ascanio
pintura de Francesco Solimena
(c. 1720)



Aeneas y Ascanio le cuentan a Dido
sobre la destrucción de Troya
pintura de P. N. Guerin (c. 1815)