

Año VI- N.º 14

Junio, 2000



# FÍGARO



Boletín de la Asociación Sevillana "Amigos de la Opera"

## CONSEJO DE REDACCIÓN

J. L. PASCUAL DEL POBIL MORENO

RAFAEL SÁNCHEZ MANTERO

RAMÓN SERRERA CONTRERAS

FRANCISCO TRUJILLO RODRÍGUEZ

DEPÓSITO LEGAL: SE-1963-1993

MAQUETACIÓN, FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN:

MINERVA. ARTES GRÁFICAS

POLÍGONO NAVISA, CALLE A. 54-56

TELF. 954642471 - 41006 SEVILLA

## SUMARIO

EDITORIAL

HEROINAS ASEDIADAS

*PEDRO LUIS SERRERA*

FLETA, UNA VOZ QUE LUCHA  
CONTRA EL TIEMPO

*LORENZO TRUJILLO RODRÍGUEZ*

ÓPERA E HISTORIA:  
"IL DUCA D'ALBA" DE DONIZETTI

*RAMÓN MARÍA SERRERA*

NOTAS

LOS GRANDES TEMPLOS  
DE LA ÓPERA

*TEATRO LA FENICE DE VENEZIA*

Dirección Social de la A.S.A.O.

C/Sevilla 10, 2º B. Pasaje del Arco

41004 SEVILLA A. 3731 - 95 464 24 71

1 - número de ejemplares

41004 SEVILLA A. 3731 - 95 464 24 71

## EDITORIAL

¿Está cambiando el comportamiento del público que acude a la ópera en el Maestranza? ¿Existe un cierto distanciamiento ante los espectáculos que se han ofrecido en las dos últimas temporadas? Estas son preguntas delicadas y, desde luego, no fáciles de contestar, pero que nos venimos haciendo, no sin cierta preocupación, desde hace algún tiempo. Y sin embargo creemos que no se trata de una simple impresión pasajera sino de una sensación que comienza a ser contrastada y compartida por un amplio círculo de aficionados fervientes, porque nos parece que se detecta alguna mudanza en las actitudes, la receptividad, y el comportamiento ante los espectáculos ofrecidos en el teatro. Llama la atención una cierta falta de concentración durante la representación (ruidos, toses, movimientos en las butacas etc); una cierta frialdad ante actuaciones de cantantes que hubieran desencadenado el entusiasmo años atrás; un urgente e inmediato abandono de la localidad sobre el último acorde de la orquesta en cualquier final de acto de la representación, y así mil y un detalles de «intranquilidad».

Por todo ello, lo primero y más lógico sería preguntarnos si es que realmente se ha producido, o se está produciendo una sustitución, un relevo, de aquellos que iniciaron su andadura lírica conjuntamente con el teatro y que, con su presencia y apoyo permitieron alcanzar los indudables niveles de calidad de los que hoy disfrutamos. Creemos no equivocarnos si a esta pregunta contestamos que no.

Inmediatamente, y por lógica, la cuestión siguiente es preguntarnos si la programación propuesta en las últimas temporadas es asequible al gusto del espectador sevillano de hoy. La respuesta, sin duda, debe ser, tiene que ser, SI. Títulos absolutamente consagrados de la ópera italiana (seria y bufa), del repertorio francés y una exquisita dosificación del opus wagneriano no pueden ser argumentos *ca contra*. No podemos olvidar que la *Salomé* straussiana, la más «moderna» (Dresde, !!1905;) propuesta al público durante la temporada 95-96, alcanzó uno de los más completos éxitos. Y no debemos ni podemos olvidar que, en el horizonte, están pidiendo paso a gritos Jánacek, Britten, Poulenc, Stravinsky, Shostakovich, Berg, Henze y un largo etcétera, autores todos ellos absolutamente clásicos cuyas obras, no pueden suponer ninguna conmoción para el espectador del nuevo siglo sino que nos van a permitir conocer su personal visión del teatro lírico y enriquecer siempre la de todos nosotros.

¿Se ha reducido la calidad de las puestas en escena? La ópera es un espectáculo caro, muy caro. Está en la mente de todos que hoy es necesario acudir a las coproducciones para hacer más asequibles estos gastos de producción o, en otro caso, conseguir su alquiler. Nuestro teatro puede estar orgulloso de lo que aquí ha creado, algunas de sus producciones han subido ya a escenarios muy reconocidos de Europa y América. Que duda cabe que no siempre se alcanza el nivel deseado pero en lo fundamental, poco hay que envidiar a la mayor parte de los teatros europeos (no de referencia)

Pero hay otra parcela decisiva, fundamental: la congelación del presupuestos por parte del Consorcio que rige a nuestro teatro desde hace años. Y aquí sí que podríamos hacer una pregunta que precisa de una respuesta absolutamente clara y definitoria: ¿consideran la ópera como un fenómeno cultural o simplemente como un «divertimento» de unos pocos? Porque nosotros, los Amigos de la Ópera de Sevilla, y con nosotros socios y aficionados, demandamos la imperiosa necesidad de procurar un aumento del número de títulos o del número de representaciones que permitan alcanzar una localidad a tantos y tantos que añoran un día y otro conseguirla. Y la ASAO va a tomar ya una actitud de clara denuncia pública de la insuficiencia y de la brevedad en el número de espectáculos que la Dirección del Teatro nos puede ofrecer. Y para que no se nos diga que aquí hay un público que solo se pone en movimiento ante eventos grandiosos, que lo mantiene activo mientras dura la inercia alcanzada por éstos, para ir luego declinando hasta volver a la rutina cotidiana.

## Heroínas

- I. Que la mujer, máxime si es bella, resulte cortejada y hasta asediada por el hombre pertenece al eterno femenino o si se quiere, mejor, al eterno masculino. Y si ello ocurre así en todos los ámbitos, mucho más si cabe en el terreno operístico donde tanto se llevan al extremo las pasiones y sentimientos humanos.

Ahora bien, en ese campo de las pretensiones varoniles respecto a la bella de turno, en la ópera se suele dar con muchísima frecuencia este fenómeno: que los amores más o menos felices de los protagonistas se ven casi siempre perturbados por las apetencias de un torvo competidor. E inexorablemente los buenos son el tenor y la soprano y el incordiante de turno el barítono, que hace todo lo posible para aguar la felicidad de aquellos.

Los ejemplos de esto podrían multiplicarse. Uno enormemente expresivo es el del *Trovador* de Verdi: los amores de Leonora y Manrico se ven obstaculizados por el afán celoso del Conde de Luna (por supuesto el barítono). Tan se cumple el estorbo que la protagonista decide envenenarse por no entregarse al Conde y éste da muerte al gentil *Trovador*.

El papel del barítono de perturbar los amores de tenor y soprano también se da en la ópera cómica, aunque con final distinto. Tomemos como ejemplo el *Elixir de Donizetti*: los no fáciles amores de Adina y Nemorino resultan alterados por la

## Asediadas

presencia del bravucón Belcore, el inevitable barítono. Sólo que aquí, como la ópera no es trágica, al final sí que se produce la boda de los dos amantes.

Algo parecido ocurre en los *Puritinos* de Bellini. La protagonista Elvira ama al tenor Arturo. Ricardo, el barítono, es el tercero en discordia. Sólo que en esta bella ópera que es seria, el final es, sin embargo, feliz. Tras una pasajera locura de la bella, ésta celebra su amor con Arturo.

- II. En otras ocasiones esa actuación del barítono en el sentido de dificultar los amores de tenor y soprano, se da no por competencias amorosas sino por preocupaciones familiares. Así el caso de *Rigoletto* de Verdi donde el padre de Gilda, el barítono, trata de oponerse a los amores de ésta con el duque. Bien que en este caso con plena razón, dado el carácter disoluto y libertino del duque, que tantas desgracias acarrea en esa ópera.

En cambio en el caso de *Lucia de Donizetti* el que se opone a los amores de aquélla es Enrico, el hermano de la bella. Y lo hace en gran parte injustificadamente, puesto que el amor del joven escocés era auténtico y lo que Enrico buscaba es que su hermana casase con otro pretendiente que conviniere más a sus particulares intereses. Aquí el resultado de la oposición fraterna no puede ser más desastroso, pues mueren los dos amantes y el pretendiente apañado.

III. Finalmente en un tercer caso la contienda entre tenor y barítono por la bella de turno no se ajusta a aquel caso tradicional. Es el Tenor el que irrumpe en el matrimonio más o menos feliz de barítono y soprano para perturbar el corazón de ésta con amores no legítimos. El caso más emblemático es el de un *Ballo in Maschera* de Verdi: el amor, aunque no llegara a las últimas, de la protagonista Amelia y el tenor Ricardo ocasiona el que el marido Renato, celoso, dé muerte al conde, por otro lado su mejor amigo. Muerte que tiene lugar precisamente en aquel baile que da nombre a la ópera.

Otro supuesto algo menos conocido es el de Roberto Devereux de Donizetti. En el matrimonio de la mezzosoprano Sara y el barítono se interfiere el amor del tenor (el protagonista Roberto). Y eran también los mejores amigos. Mas curiosamente, en este caso, la venganza no viene de parte del marido ofendido sino de la Reina Isabel que no estaba dispuesta a consentir que el objeto de su atención dedicara la suya a otra mujer. Es pues la celosa reina y no el celoso marido la que acaba con la existencia de Roberto.

IV. Hasta ahora hemos aludido a contiendas de tenor y barítono por los favores de la bella heroína. Pero cuando en el título se hablaba de las asediadas era para hacer referencia a un supuesto más excepcional. Aquel en que hacía la soprano de turno convergen las pretensiones amorosas del tenor, del barítono y del bajo. Por eso aquí sí que se podría hablar de verdadero asedio.

El primer ejemplo de ello lo tenemos en la ópera *Poliuto* de Donizetti. Estrenada en París con el nombre de los mártires. El protagonista es Poliuto, el tenor, y su amada Paulina. Ambos mueren mártires por proclamar su fe cristiana. Pero sobre la joven también se cernía el amor de un antiguo pretendiente, Severo, el proconsul romano, desde luego el barítono. Mas asimismo el caso se complica porque la belleza de la joven atrae el interés, posiblemente lascivo, del bajo Calistines, un sacerdote del culto pagano. Por supuesto que en este asedio triple es el tenor el que se lleva el gato al agua, como estaba mandado, aunque fuera para morir juntos en el anfiteatro.

Finalmente el otro ejemplo de este múltiple asedio nos lo proporciona Verdi en su genial *Ernani*. Este y Elvira son los fieles amantes. Pero la joven habría de desposarse con el bajo, el anciano Ruiz Gómez de Silva, que con razón está prendado de aquélla. Y en este caso el trio de asediantes lo completa ¡oh sorpresa! el barítono que es nada más y nada menos que nuestro ínclito emperador Carlos V. Dentro de sus muchas ocupaciones imperiales éste tiene tiempo para tirarle los tejos a la bella Elvira, la cual permanece fiel a su amado Ernani. Pero como aquí estamos ante una ópera romántica, el protagonista se da muerte para cumplir así la promesa que había hecho a su rival Silva. A pesar de los tres pretendientes no cuajó, pues, la felicidad de Elvira.

Con estos dos ejemplos que hemos traído se justifica plenamente ese apelativo de heroína asediada que dábamos al principio. En cambio no se po-

drá encontrar algo semejante en el sexo masculino. No recordamos ópera de galán asediado por tres bellas. Sí de quien enamora a dos, tres, o más da-

mas; y ahí el caso paradigmático del D. Juan. Pero este es ya otro cantar.

PEDRO LUIS SERRERA

## *Fleta una voz que lucha contra el tiempo*

Miguel Buro Fleta, que tal era el nombre y orden de sus apellidos, nació el 1 de Diciembre de 1987. Hace pocos años se ha cumplido, mas que conmemorado, el centenario del nacimiento de uno de los más grandes tenores de la historia. Muy repetido es el comentario que en una ocasión hizo Masini, gran rival de Gayarre, acerca de los grandes tenores de su época (Gayarre, Aramburo, Viñas), del inmenso y recién fallecido Caruso, de Lázaro, pero afirmaba que Fleta lo tenía todo. Esto es opinable, pero avala la tesis de su incuestionable valía.

Mi deseo no es detenerme en sus indudables dotes de cantante, sino reflexionar sobre la infrecuente evolución temporal de su voz. No es fácil encontrar a un cantante que alcance la cima de su época a una edad tan temprana como Fleta, pero aún es más raro que, tras consagrarse como el tenor indiscutible y dominar los escenarios, se apague tan pronto y con poco más de 30 años inicie el declive y poco después se le considere acabado, encontrándose a los 35 años sin contratos y necesitado de enrolarse en compañías de Zarzuela con las que recorre los polvorientos caminos del descrédito. Falleció con 40 años.

En 1917 todavía anda ayudando en labores agrícolas y no ha recibido ningún tipo de enseñanza musical. Canta jotas entre amigos y acude, sin éxito, a algún concurso. Pero antes de finalizar ese año y de cumplir los 20, se traslada a Barcelona con la intención de estudiar canto.

La rueda de la fortuna quiso que cuando estaba haciendo una audición en el Conservatorio del Liceo, con nulas esperanzas, lo oyese casualmente una mujer, Luisa Pierrick, profesora de canto de dicho Conservatorio, y se percatara de las inmensas posibilidades vocales de aquel todavía muy rústico baturro. Creyó en él, lo descubrió y se dispuso fervientemente a tallar aquel diamante en bruto. Lo pulió en el más amplio sentido del término. Le enseñó solfeo, canto, modales, ortografía e idiomas. Fue un trabajo agotador para Miguel. Lo amó e hizo hombre. Le dio dos hijos. No dudó esa mujer decidida en abandonar a su marido, a la sazón concertino del Liceo, y marcharse con Miguel. Sin ninguna duda la voz de Fleta fue el resultado de unas dotes naturales privilegiadas y del trabajo de Luisa Pierrick. La voz de Fleta fue obra suya.

En 1919 la pareja marcha a Italia en busca de alguna oportunidad. Y ésta llegó pronto, pues en el mes de Diciembre, tenía entonces Fleta 22 años recién cumplidos, logra debutar en Trieste cantando Francesca da Rimini, de Zandonai. Pero este debut adquiría especial relevancia si consideramos que el propio compositor dirigía la función y no dudó en asignar el papel de tenor en su ópera a aquel muchacho desconocido que no había pisado un escenario. Fue en Trieste donde el todavía, cohibido debutante conoció a un célebre tenor español, Hipólito Lázaro, que lo trató con arrogante desdén.

Tras el éxito de Trieste, Luisa lo lanza a la conquista de centroeuropa. En Viena obtiene un clamoroso éxito con Tosca. Todo el mundo habla del Cavaradossi que crea ese joven y desconocido tenor y de su peculiar versión del "Adiós a la vida", con cadencias y filados tan prodigiosos que parecía increíble que pudiese recoger la voz hasta llegar a un suspiro interminable de efecto arrebatador.

Los ecos de su Cavaradossi llegan a oídos del propio Puccini, que se traslada de incógnito a Viena para oír a quien dicen que hace tal recreación de su personaje. Felicitó al cantante, aunque le recriminó su particular versión del "Adiós a la vida", que tanto Luisa como Miguel defendieron frente al compositor y que tantísimos éxitos proporcionó al cantante en su carrera (encuentro tomado de la magnífica obra de Saiz Valdivieso "Fleta, memoria de una voz", así como del testimonio de Miguel Fleta, hijo, en el n.º 26 de la revista *Opera actual*). Existen versiones discográficas donde disfrutar de la mágica interpretación que Fleta hacía del "Adiós a la vida".

Todo esto ocurre cuando el cantante tiene todavía 22 años. Saltan otra vez a Italia y tras el éxito en Roma triunfa allá donde canta. Empiezan a ser emblemáticas sus versiones de Don José y Cavaradossi. La historia dice que nadie ha cantado Carmen como Fleta. Sin duda son los dos grandes papeles de su vida de cantante.

La extraordinaria celeridad de su carrera y la precocidad del encumbramiento se ponen de manifiesto en el hecho de que con 24 años, cuando sólo habían transcurrido dos de su debut en Trieste, es requerido por Zandonai para el estreno mundial de su ópera *Giuletta e Romeo*, que tiene lugar en Roma en Febrero de 1922.

A continuación de ese estreno se presenta en teatro Real de Madrid para cantar Carmen. Tal fue el éxito que al finalizar la función lo llevaron a hombros hasta su hotel (así lo recoge Saiz Valdivieso en su obra). Los repetidos éxitos lo llevan a Sudamérica donde arrolla en los albores de sus 25 años y ya lo comparan a Gayarre y Caruso. Cuando iba a cumplir 26 años llega al Metropolitan de New York donde aún todo permanecía cubierto por la inmensa sombra de Caruso, recientemente fallecido y jamás olvidado. Debuta y asombra con Tosca. Pero a continuación se atreve con óperas como *Rigoletto* y *Aída*, con las que Caruso había reinado en solitario en ese teatro, y en el colmo de la osadía encarna a Canio en *Pagliacci* y triunfa plenamente.

En su trepidante carrera llega a Milán. Tenía 26 años cuando en Febrero de 1924 debuta en la Scala cantando *Rigoletto*. Dirige la función el todopoderoso Toscanini. Hace de bufón el inimitable Carlo Galeffi. Y junto a estos astros debutan dos jóvenes cantantes, ambos españoles y nacidos el mismo año: Miguel Fleta y Mercedes Capsir. ¡Que gloria para el canto español! (Exclamación que se le atribuye a Toscanini). Aunque aquella noche se produjo un duro entretamiento entre Toscanini y Fleta a causa de su peculiar interpretación de la *Donna e mobile* (no lo relato porque he leído versiones que difieren en detalles importantes).

Ha llegado a la cumbre y Luisa Pierrick lo controla todo. Dirige admirablemente la carrera y cuida de todos los detalles. Negocia con los empresarios y exige como corresponde a la categoría del cantante. Ella descubrió su voz y vela por su carrera.

Alcanzar la gloria con 27 años es excepcional en un cantante, sobre todo si consi-



deramos los rivales que encontró en su camino. Caruso acababa de fallecer dejando una huella imborrable. Estaban los "cuatros mosqueteros" italianos, como eran Schipa, Aureliano Pertile, Gigli y Lauri Volpi. Frente a ellos el terceto español compuesto por Hipólito Lázaro, Antonio Cortis y el propio Fleta. Da vértigo repasar estos nombres y pensar que todos ellos se alternaban en los escenarios. Miguel Fleta era el más joven del grupo y llegó arrasando entre tanto ídolo para ceñir la corona, aunque desgraciadamente para él durante pocos años.

La voz de Fleta era la de un tenor lírico-spinto de timbre bellissimo, con una media voz portentosa y de tono baritonil. Poseía un fiato prodigioso que le permitía emitir sus célebres filados, en los que afilaba la voz hasta lo inverosímil para después lanzarla de nuevo. No obstante hay que suponer que a veces abusara de estas extraordinarias facultades, pues en ocasiones fue criticado por estas licencias que llevadas a la exageración deslucían el resultado final.

Había fallecido Puccini y quedaba por estrenar su última ópera. El estreno de Turandot en la Scala de Milán fue uno de los hitos operísticos del siglo. La dirigió Toscanini y no dudó en elegir a Miguel Fleta (tenía 28 años) para el papel protagonista. Gianandrea Gavazzene escribió: "Con los debidos respetos a otros Calaf de la historia nunca he oído cantar el "Non Piangere Liú" como lo hizo Fleta esa noche" (tomado del Diccionario de cantantes líricos españoles, de Martín de Sagarminaga).

Por esa época se produce un hecho transcendental en la vida de Fleta, como es la separación de Luisa Pierrick, su descubridora y maestra, la que veló por su carrera y cuidó su voz hasta llevarlo al firmamento con solo 28 años. Sin Luisa a su

lado y con otros administradores descuida el estudio y la programación. Hace giras interminables que proporcionan fama, dinero y agotamiento. Convierte en norma su funesta costumbre de cantar jotas, romanzas y canciones diversas al finalizar las representaciones de ópera. Él fomentó esta costumbre y al término de cada función el público reclamaba este tipo de propinas y así Fleta comienza a dilapidar su voz. De igual forma cualquier momento era adecuado para cantar sin sentido ni tino, como al ser sorprendido por sus admiradores en la calle o en un restaurante, o desde un balcón. En sus largas giras comienza a cantar al aire libre y en plazas de toros. Si a esto unimos alguna afección laringea comprenderemos la prematura pérdida de sus facultades vocales.

Razonablemente se puede pensar que si Luisa hubiese permanecido a su lado la voz de Fleta no se habría desmoronado tan pronto ni de forma tan rápida. La entrada y salida de Luisa en la vida de Fleta marcan el nacimiento de su voz y el inicio del declive. En solo siete años pasó de estrenar en Milán Turandot (contaba 28 años) a no tener contratos y recurrir a las giras por provincias en compañías de Zarzuelas para ser aclamado por un público que siempre le quiso, aunque ya todo (teatros, público y obras) era muy diferente. Su descrédito profesional se precipita. En 1934 telefoneó a Hipólito Lázaro para pedirle que se uniera a una de esas compañías y la respuesta del tenor catalán fue: "¿sabe qué le digo? Váyase a hacer puñetas". (Testimonio de Miguel Fleta, hijo, en la revista ya citada).

Fleta falleció el 29 de Mayo de 1938, antes de cumplir los 41 años.

LORENZO TRUJILLO RODRÍGUEZ

# Ópera e Historia:

## "Il Duca D'Alba" de Donizetti

Don Fernando Alvarez de Toledo y Pimentel, III duque de Alba (1507-1582), brazo ejecutor de la torpe, cambiante e ineficaz política de Felipe II en los Países Bajos en el último tercio del siglo XVI (basada en la intolerancia religiosa y en la brutal represión del brote patriota flamenco) ofreció durante su etapa de gobierno militar en Flandes (1567-1573) razones sobradas para que en torno a su impopular figura se tejiera una leyenda negra muy particular. El personaje, símbolo de la opresión frente a las libertades y los sentimientos patrióticos nacionalistas (dos grandes tópicos de la creación romántica) mereció por ello la atención de libretistas y compositores de la época, Donizetti entre ellos, autor de una ópera titulada precisamente *Le duc d'Albe* en su incompleta versión original gala, estrenada en Roma en su versión italiana en 1882, treinta y cuatro años después de la muerte del autor.

Por encargo de Léon Pillet, comisario regio del Teatro de la Opera de París, Donizetti trabajó en la capital gala en la elaboración de la primitiva versión francesa *Le duc d'Albe*, sobre libreto de Eugène Scribe y Charles Duveyrier, durante el periodo de abril a octubre de 1839, alternando esta labor con la composición de *L'ange de Nisida* y *La fille du régiment*. Pero, por distintas razones, nunca llegó a concluirla. Estaba previsto su estreno en diciembre de 1840. Pero a Rosina Stolz, la influyente amante de Pillet y soprano elegida para encarnar el papel de Hélène Egmont, no le pareció de su agrado ni el personaje ni el argumento de la ópera y rechazó interpretarlo. Su tenaz oposición a *Le duc d'Albe* obligó a Donizetti a abandonar su composición. Por dicha razón, y para solventar su compromiso

con el primer coliseo parisino, Donizetti se vio obligado a transformar en corto plazo de tiempo (septiembre de 1840) su *L'ange de Nisida* en *La favorite*, que pudo ser estrenada en el propio Teatro de la Opera de París a principios de diciembre del mismo año, incorporándole a última la más bella aria de tenor de *Le duc d'Albe* (la «Ange des cieux» que abría el cuarto acto), que pasó a convertirse, con las naturales alteraciones del texto, en la «Ange si pur» de la versión gala de *La favorite*, más tarde transformada en la célebre «Spirto gentil» de la traducción italiana. Cuando, a fines de 1846, cesó la influencia de la Stolz en la Opera de París, la salud del compositor ya estaba muy mermada y no le era posible terminar la partitura. La muerte de Donizetti en 1848 truncó definitivamente la posibilidad de su estreno en la Opera de París.

Hubo dos tentativas iniciales para estrenar *Le duc d'Albe* con carácter póstumo, primero en la propia Opera de París y más tarde, en 1875, en Bérgamo con motivo del traslado de los restos del compositor a la iglesia de Santa María Maggiore de su ciudad natal, ambas infructuosas. En 1881 el manuscrito autógrafo in-completo fue adquirido por la señora Giovannina Lucca, encarnizada enemiga de la casa Ricordi, que formó una comisión de tres asesores (uno de ellos Amilcare Ponchielli, autor de *La Gioconda*) con la misión de supervisar el trabajo de completar la música y traducir el libreto con la finalidad de estrenar la ópera. La primera tarea le fue confiada a Matteo Salvi, que había sido alumno de Donizetti en Viena, muy familiarizado con su producción, que completó la partitura componiendo los pasajes que restaban (entre ellos la obertura, que Donizetti nunca escribió),

orquestando algunos cuadros sólo esbozados por el bergamés (parte del segundo acto y casi todo el tercero) y escribiendo como novedad la bellísima aria de tenor «Angelo casto e bel» para reemplazar la célebre «Spirto gentil», por entonces ya muy conocida por haberla trasvasado el propio Donizetti a *La favorita* cuarenta años antes.

La versión italiana del libreto corrió a cargo del poeta Angelo Zanardini, que perfiló una espléndida versión rítmica de su desarrollo estrófico, de recortar la extensión del texto con respecto al primitivo formato de *grand'opera* (los cuatro actos originales quedaron reducidos a tres, con una duración aproximada de dos horas) y de alterar el nombre de algunos personajes, entre ellos la pareja protagonista (Hélène se convirtió en Amelia y Henri en Marcello), ya que en 1855 se había estrenado en París la primitiva versión gala de *Vêpres siciliennes* de Verdi, basada en una adaptación del mismo libreto originalmente concebido por Scribe y Duveyrier para el texto primitivo de *Le duc d'Albe* al haber conservado ambos los derechos de propiedad del mismo. Para el nuevo título verdiano los autores del libreto transmutaron emplazamiento y cronología, haciendo que la acción transcurriera en la Sicilia de finales del siglo XIII y no en el Flandes Español del último tercio del XVI, y que la conspiración estuviera dirigida contra Carlos de Anjou y no contra Felipe II. Pero *I vespri siciliani* era un título muy popular en Italia y había que evitar la confusión de los nombres de los protagonistas, ya que los amantes sicilianos, al igual que la pareja protagonista de *Le duc d'Albe*, también se llamaban Henri y Hélène en la versión parisina de *Vêpres*, aunque más tarde fueron transformados en Arrigo y Elena por Arnaldo Fusinato en la traducción italiana.

Finalmente, en la versión de Salvi y Zanardini *Il duca d'Alba* fue estrenada el 22 de marzo de 1882 en el prestigioso Teatro Apollo de Roma, cuyo escenario había contemplado el estreno de numerosos títulos importantes de Rossini, Bellini, Donizetti y del propio Verdi, entre ellos *Il Trovatore* y *Un ballo*

*in maschera*. Bajo la dirección de Marino Mancinelli, estaba previsto que dieron vida al trío protagonista el barítono Leone Giraldoni (Duque de Alba), la soprano Abigaille Bruschi-Chiatti (Amelia Egmont) y el tenor Giuseppe Capponi (Marcello de Brujas). Este último canceló durante los ensayos y la fortuna deparó que se contratase urgentemente a nuestro legendario Julián Gayarre, encumbreado por entonces en la plenitud de su fama. El tenor roncalés se llevó la gloria del histórico estreno, entusiastamente acogido por la crítica y el público romanos. Faltaban apenas dos semanas para que se cumplieran treinta y cuatro años de la muerte del compositor.

A pesar de que la ópera se estrenó durante el reinado lírico de Verdi, el póstumo título donizettiano interesó a otros teatros italianos y europeos. Apenas un mes después de la primera representación romana *Il duca d'Alba* subió al escenario del San Carlo de Nápoles. A fines del mismo año 1882 se estrenó en el Liceo de Barcelona, en 1885 en Bérgamo, en 1886 en Turín y en 1887 en el Teatro Real de Madrid con el propio Julián Gayarre encarnando de nuevo el papel de Marcello. Después, inexplicablemente, la ópera quedó durante largo tiempo olvidada. En 1952 fue interpretada por la RAI en Roma. Y en junio 1959 el malogrado director norteamericano Thomas Schippers (1930-1977) dirigió una histórica representación (de la que hay registro en vivo con espléndido sonido en la colección «Memoires», HR-4579/80) en el prestigioso Festival dei Due Mondi de Spoleto, con reparto de lujo y memorable *regia* del genial Luchino Visconti. Tras minuciosa revisión de la partitura, Schippers propuso en Spoleto una lectura orquestral lo más cercana posible a la sensibilidad donizettiana, tomando la decisión (tan discutible como sugestiva) de alejarse de la versión de Salvi y Zanardini para beber directamente en el manuscrito de 1839, hasta el punto de sustituir en el inicio del tercer acto el aria «Angelo casto e bel», que compusiera Salvi para su estreno en 1882, por la popular «Spirto gentil» de la versión italiana de *La Favorita*, cuya melodía procedía, según vimos,

de la original partitura de *Le duc d'Alba*. Schippers, al menos, fue respetuoso con la primitiva idea del compositor.

Con independencia de las habituales licencias propias de la ficción libretística romántica, el trasfondo argumental de la trama responde a hechos históricos reales, al igual que histórico también es el personaje central que da nombre a la ópera y el apellido de la protagonista femenina. En efecto, don Fernando Alvarez de Toledo y Pimentel, III duque de Alba, desempeñó importantes misiones diplomáticas y militares durante los reinados de Carlos V y Felipe II. Participó en la conquista de Túnez (1535) y fue nombrado por el Emperador consejero militar del príncipe Felipe, a quien acompañó a Londres con ocasión de su boda con María Tudor (1554). De su amplia ejecutoria militar al servicio de la Corona conviene destacar tres misiones trascendentales: el mando del ejército de Italia durante la guerra contra el Papa Paulo IV y su aliado francés (1556-1557), el gobierno militar de Flandes para sofocar la insurrección de los Países Bajos (1567-1573) y su nombramiento como máximo responsable del ejército que hizo posible la conquista de Portugal con motivo de la crisis dinástica que se desencadenó con la muerte del rey don Sebastián, que terminó haciendo recaer la corona portuguesa en Felipe II (1580). Y llama la atención que, en la misma medida que resulta bien conocido que *Il duc d'Alba* se centra geográfica y cronológicamente en la etapa de gobierno del noble militar en Flandes, se olvida con frecuencia que la ópera *Don Sebastiano, re di Portogallo*, del propio Donizetti (1843), concluye precisamente, tanto en la versión francesa como en la italiana, con la llegada a Lisboa de la flota del duque de Alba y la proclamación de Felipe II como monarca portugués («Gloria a Filippo»). Curiosamente, en la más bella romanza del protagonista de *Il duc d'Alba*, la que abre el acto segundo («Nei miei superbi gaudi»), el propio duque expresa que «Medina mi succede e Re Filippo me sulle rive lusitane invia un nuovo regno a conquistar», en clara referencia a su futura intervención en

Portugal (para la que faltaban aún siete años) y a la designación del duque de Medinaceli como su sucesor en el gobierno de los Países Bajos, un nombramiento también realmente histórico aunque el de Medinaceli (que llegó a viajar a Flandes) fue poco después sustituido por don Luis de Requesens. La impopularidad que se granjeó en Flandes el III duque de Alba forma parte de su propia y particular leyenda negra. Durante su mandato militar llegó a firmar unas doce mil sentencias, de las cuales mil fueron de muerte o destierro. La creación del Tribunal de los Tumultos (conocido por el pueblo como el Tribunal de la Sangre), la ejecución de los condes de Egmont y Horn (5 de junio de 1568) y la sangrienta represalia que emprendió contra las ciudades partidarias de Guillermo de Orange representan los tres hechos más significativos de su etapa de gobierno en los Países Bajos.

La gran protagonista de *Il duc d'Alba*, heroína en su lucha por las libertades del pueblo flamenco, es Hélène (Amelia), hija de un personaje también histórico, el conde de Egmont (1522-1568) ilustre y valeroso militar premiado en 1546 por Carlos V con el Toisón de Oro y que luchó heroicamente en los campos de batalla de Europa con los ejércitos de Felipe II, participando en el célebre triunfo de San Quintín (1557) y en la batalla de Gravelinas (1558) como jefe de la caballería de los Países Bajos. Un gran súbdito del Rey de España, pero también un gran patriota defensor de las libertades de los Países Bajos dentro de la gran confederación de reinos que integraban la Monarquía Católica, por cuya causa fue mandado ajusticiar por el duque de Alba en la Plaza Sablon de Bruselas en junio de 1568 sin que se le hubiera tenido en cuenta su brillante hoja de servicios. Nunca una obra ha hecho más popular a un personaje histórico como la música incidental de escena de *Egmont* (Opus 84) que sobre el conde flamenco escribiera Beethoven sobre el homónimo drama teatral de Goethe. Los dos genios vieron en Egmont la emblemática personificación de la lucha por la libertad, uno de los pila-

res sobre los que se cimentaba el *pathos* vital y el credo estético románticos.

El argumento de *Il duca d'Alba* se desarrolla en el año 1573 en Bruselas, salvo el cuadro segundo del acto final (el del embarque del duque en su viaje de retorno a España), que transcurre en el puerto de Amberes. Toda la trama refleja este estado de resistencia por parte de los patriotas flamencos, representados por la pareja de enamorados compuesta por Amelia de Egmont y Marcello de Brujas. Hace cinco años que ha sido ejecutado el conde de Egmont y su hija Amelia es la heroína que encabeza la conspiración y reivindica la libertad de Flandes. Si en el acto primero Marcello proclama que merece la pena morir por la libertad de la patria («È bella la morte pel suolo natal!»), Amelia se dirige a su padre difunto jurando venganza contra el tirano opresor («la tuo fin giuró vendar») justamente en su más bella intervención en la ópera, «Ombra paterna», una de las más inspiradas arias donizettianas para soprano. Pero es en la antológica escena de la cervecería que cierra el primer acto, en la que intervienen su propietario (el patriota Daniel), Amelia, Marcello y el coro de conjurados, en la que se ofrece uno de los cantos de libertad y de exaltación nacionalista más grandiosos de toda la lírica romántica italiana: el gran concertante «Libertà, gran Diva» en el que participan todos los conspiradores contra el Duque, que se juramentan para luchar unidos por su patria flamenca al grito de «Giuram a salvar questa terra...Sventurata, infamia al vil che trema davanti all'opressor. Giuram di vincere o morir!». Si *Il duca d'Alba* se hubiera representado en Italia poco después de su previsto estreno en París (en 1840, en pleno «Risorgimento») y no en 1882, cuando ya hacía muchos años que el país había logrado su independencia y unificación, el coro de «Libertà, gran Diva» hubiera igualado o superado en popularidad el inmortal «Va pensiero» del *Nabucco* verdiano, estrenado en 1842.

Pero en nuestra ópera no todo es historia. Porque *Il duca d'Alba* es también todo un drama muy al gusto de la sensibilidad del pú-

blico romántico. Y ello hasta el punto de que la figura del duque queda en cierta forma humanizada en su faceta de padre de uno de los protagonistas. En efecto; cuando, como consecuencia de una redada, son arrestados un grupo de conspiradores, entre ellos Amelia y Marcello, el duque hace liberar a este último porque reconoce en él a su hijo secreto. Se desencadena así la tragedia con unos ingredientes claramente preverdianos, como el patriotismo y la obsesión por las relaciones paternofiliales. Porque si Marcello rechaza en un principio la idea de ser hijo del tirano, los patriotas flamencos le considerarán un traidor y la propia Amelia le pide que asesine al de Alba como prueba de inocencia. Marcello se debate atormentado entre la patria y la sangre, entre el amor por Amelia, símbolo de la resistencia flamenca, y el sentimiento filial hacia el duque, símbolo de la represión. Se niega a asesinar al déspota y será Amelia Egmont la que intente poner fin a la vida del duque como venganza por la ejecución de su padre. La escena final en el puerto de Amberes resulta



*El Gran Duque de Alba, por Tiziano.  
Palacio de Liria (Madrid)*

gloriosa, ejemplificación suprema del drama romántico. Porque cuando, instantes antes de embarcar Alba para España, Amelia se lanza contra el duque para asertarle una puñalada, Marcello (al grito de «Mio padre!») se interpone como escudo y es él el que recibe la herida mortal, muriendo en los brazos de Amelia y pidiendo al padre perdón para la amada. «Ah!» es el grito de dolor de la heroína. Y

«Terra esecrata!» la exclamación que desde el puente de la nave lanza el tirano opresor, mientras la tripulación canta sus glorias: «Onor al nobil campione della gloria spagnuola...Onor a lui, onor!». La nave zarpa y cae el telón de esta gran ópera romántica.

RAMÓN MARÍA SERRERA

## Notas

A lo largo de esta pasada temporada hemos oído comentarios de los aficionados sobre el horario de las representaciones. Había muchas quejas de que terminaban demasiado tarde y, sobre todo, en las vísperas de los días laborables resulta fastidioso retirarse entrada la madrugada, para tener que levantarse temprano al día siguiente. ¿No es hora ya de que vayamos buscando una mayor homologación con los horarios que mantienen otros teatros en otras ciudades europeas? ¿No sería mejor que la ópera comenzase a las 8 de la tarde, en vez de a las 9?



El Consorcio que rige el Teatro de la Maestranza está formado por el Presidente de la Diputación, el Alcalde de Sevilla, y la Consejera de Cultura. ¿Han visto Vds. a alguna de estas autoridades en los conciertos y en las representaciones de ópera que se celebran en el Teatro, cuyo destino depende de la gestión y del interés de estas personalidades?



Para la próxima temporada se nos han anunciado las siguientes representaciones de ópera: *I Puritani*, de V. Bellini; *El caballero de la Rosa*, de R. Strauss; *La Traviata*, de G. Verdi, y *Los Cuentos de Hoffmann*, de Offenbach. Creemos que la selección de títulos está bien hecha y, al

mismo tiempo, se halla suficientemente compensada. El único reproche que nos atrevemos a hacerle, es que es la relación es demasiado corta. No nos cansaremos de pedir un incremento de los títulos, ya que la demanda y la presión creciente de los aficionados exigen un mayor esfuerzo para aumentar la oferta a la hora de programar cada temporada.



Dado el éxito de nuestro primer Curso de Iniciación a la ópera, que se desarrolló durante el pasado mes de noviembre, la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera está preparando un Curso de iniciación al conocimiento de las voces, que correrá a cargo del ilustre especialista y crítico musical, Arturo Reverter. Dicho curso tendrá lugar el próximo mes de noviembre y se anunciará oportunamente a nuestros asociados.



Nuestro Ayuntamiento, a través de la Delegación de Cultura, ha organizado durante el mes de junio unos espectáculos operísticos, bajo el título genérico de "La Ópera va por Barrios". Lógicamente, la calidad de esas representaciones es muy modesta. Al parecer, la finalidad de esta política es la de popularizar la ópera, pero el presupuesto que se destina a ello es escaso. Nuestra pregunta es: ¿puede realmen-

te aficionarse a la ópera quien vea uno de estos espectáculos, en los que la acústica es mala, las voces dejan bastante que desear, la interpretación musical es de escasa calidad y la producción de un bajo ni-

vel? ¿No producirá el efecto contrario al deseado y espantará definitivamente a quien por primera vez se acerca a conocer este fenómeno cultural en estas condiciones?



**BOLSOS**

DESDE 1929

Sierpes, 73 • Rioja, 13 • Sierpes, 6 • Jovellanos, 8 y Tetuán, 17

SEVILLA

C O L A B O R A C I O N E S



# Los Grandes Templos de la Ópera

## TEATRO LA FENICE DE VENECIA

En el año 1773 el Teatro San Benedetto, que había sido el teatro más importante de Venecia durante más de treinta años, se quemó completamente en un incendio. Una vez que se reconstruyó, se planteó una disputa legal entre la compañía que lo gestionaba y la familia propietaria, los Venier. El pleito se falló a favor de los Venier y la compañía decidió construir un nuevo teatro de ópera en el Campo de San Fantin. De entre los 29 proyectos que se presentaron, fue escogido el de Gian Antonio Selva. Los trabajos comenzaron en junio de 1790 y terminaron en mayo de 1792, después de vencer no pocos obstáculos y soportar fuertes críticas. El nuevo teatro recibió el nombre de «La Fenice» (El Ave Fenix), en alusión a la supervivencia de la compañía, primero del fuego, y después de su antigua sede. En su fachada, su constructor hizo grabar la inscripción «Societas», de la que los venecianos sacaron el irónico acróstico: «Sine Ordine Cum Irregularitate Eredit Theatrum Antonius Selva». La Fenice fue inaugurado el 16 de mayo de 1792 con una ópera de Giovanni Paisiello titulada *I Giuochi d' Agrigento*.

Desde comienzos del siglo XIX, La Fenice adquirió una gran reputación en toda Europa. Rossini estrenó tres obras en él (*Tancredi*, *Sigismondo* y *Semiramide*) y Bellini otras dos (*Capuleti e Montecchi* y *Beatrice di Tenda*). Donizetti, después de sus triunfos en Milán y Nápoles, volvió a este teatro veneciano en 1836, después de una ausencia de 17 años. En 1836, La Fenice fue pasto de un nuevo incendio, y con una celeridad que hoy no deja de asombrarnos, inmediatamente le fue encargada su reconstrucción a los arquitectos Gianbattista y Tomaso Meduna, quienes con Tranquillo Orsi como decorador, consiguieron que el Teatro volviese a abrir sus puertas el 26 de diciembre de 1837. En 1854 sufrió algunas modificaciones y en 1936 se convirtió en un Ente Autónomo, modalidad que creo Toscanini para el *Teatro alla Scala* de Milán y que después se adoptó para otros teatros italianos. El invento consistía en darle la gestión a una corporación independiente y con autonomía de gobierno, para sustraerlos a los empresarios comerciales. El Teatro La Fenice tenía una capacidad de 1500 localidades, una deslumbrante araña y 96 palcos. En su

decoración resultaban muy característicos los colores azul pálido, crema y oro.

La colaboración del gran Giuseppe Verdi con La Fenice comenzó en 1844 con la representación de *Ernani*. Durante los siguientes trece años tuvieron lugar en aquel teatro los estrenos de *Attila*, *Rigoletto*, *La Traviata* y *Simon Boccanegra*. No obstante, el bajo nivel de los coros y de la orquesta que por entonces tenía el teatro dejaron sentir su influencia en el resultado de estas *premières*.

Después de un periodo de clausura, como consecuencia de la Guerra Mundial, La Fenice emprendió una gran actividad. En 1930 la Bienal de Venecia inició un Festival In-

ternacional de Música Contemporánea que tenía como sede La Fenice. Con ese motivo, importantes compositores como Stravinsky y Britten, escribieron algunas de sus obras para ser interpretadas en La Fenice. Desde 1968 impulsó importantes reestrenos y también producciones de Rossellini, Rota, Malipiero y Dallapiccola. En 1974-75 tuvo que ser clausurado a causa de graves problemas financieros y el 29 de enero de 1996 sufrió un nuevo incendio del que sólo se salvaron la fachada y las paredes de su perímetro. Se abrió una suscripción mundial para la reconstrucción del teatro, cuya

reapertura está prevista para el año 2002, con un coste que superará el billón de liras.



*La Fenice antes del incendio de 1996*