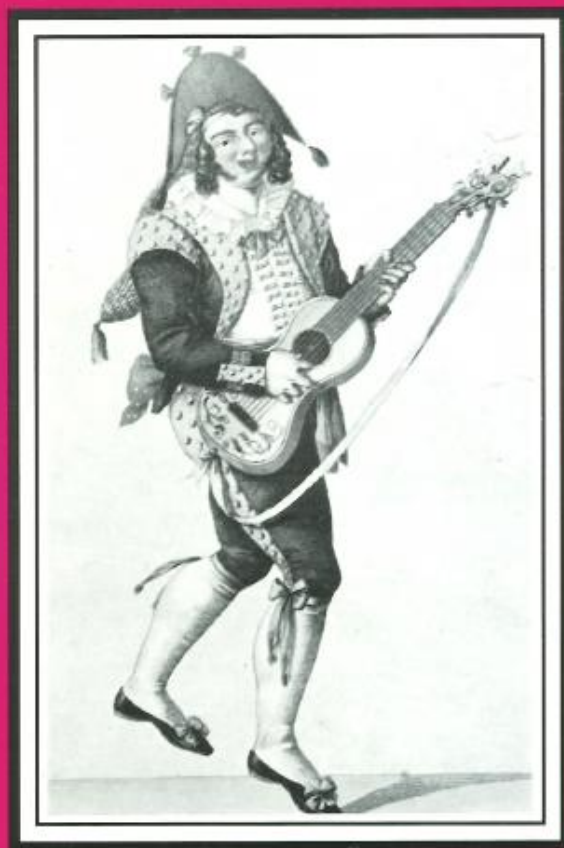


Año I - N.º 4

Junio, 1995



# FÍGARO



Boletín de la Asociación Sevillana "Amigos de la Opera"

### CONSEJO DE REDACCIÓN

J. L. PASCUAL DEL POBIL MORENO

VALERIANO PEREIRA CHACÓN

RAFAEL SÁNCHEZ MANTERO

RAMÓN SERRERA CONTRERAS

FRANCISCO TRUJILLO RODRÍGUEZ

DEPÓSITO LEGAL: SE-1963-1993

MAQUETACIÓN, FOTOCOPOSICIÓN E IMPRESIÓN:

ARTES E INDUSTRIAS GRÁFICAS MINERVA, S.A.

RONDA DE LA EXPOSICIÓN, 43 - TELF. 446 44 44

ISLA DE LA CARTUJA - 41092 SEVILLA

### SUMARIO

L'ELISIR D'AMORE: LA PERFECCIÓN  
NACIDA DE LAS PRISAS

*MANUEL J. FERRAND*

¿ES TAN IMPORTANTE UNA PUESTA  
DE ESCENA? (I)

*AURELIO DEL POZO*

"LOS DUOS DE AMOR DE  
PUCCINI Y SUS PERSONAJES  
FEMENINOS" (I)

*LORENZO TRUJILLO*

ENTREVISTA A JOSÉ LUIS CASTRO,  
DIRECTOR DEL TEATRO DE LA  
MAESTRANZA

NOTICIAS SOBRE  
ESPECTÁCULOS OPERÍSTICOS

LOS GRANDES TEMPLOS DE LA  
OPERA: EL COVENT GARDEN

## *L'elisir d'amore:* *La perfección nacida de las prisas*

Ha pasado más de un siglo y medio y *L'elisir d'amore*, nacida de las prisas, se ha revelado precisamente como un eficaz remedio contra el paso del tiempo: "Simila similibus curantur". Toda su vida creativa la pasó Donizetti expuesto a los fantasmas del contrarreloj: la ley del encargo inesperado y de la urgencia sonando en la voz del empresario marcaron la línea de sus métodos y, naturalmente, el resultado de sus esfuerzos. Asediado por el éxito y las exigencias de las salas de ópera, aceptó desde muy joven su condición de músico "rápido y eficaz": el ritmo endiablado de trabajo no hacía, al fin y al cabo, sino azuzar una corriente de "alegría de vivir" que formaba parte de su destino artístico. "Puede que sea reprehensible, pero lo que hice de bueno siempre lo he hecho de prisa, y muchas veces el reproche de descuido recayó sobre lo que más tiempo me había costado", escribía el compositor al final de su vida, poco antes de entrar en las tinieblas de la demencia de sus últimos años.

Meteórico y febril, Donizetti escribió *L'elisir d'amore* —la primera ópera después de *Ana Bolena* que iba a reportarle celebridad internacional y perdurable—, en sólo 14 días. A pesar de la premura —hay que imaginar al copista exigiendo el original mientras él realizaba los últimos retoques y al intérprete inquieto y al acceho para poder ensayar a última hora—, Donizetti tuvo la serenidad, el oficio y el instinto suficientes como para medir magistralmente el efecto dramático de su música en el público, y para unificar con inusitada habilidad un tesoro melódico que ensartaba joyas de éxito perenne. ¿Sería concebible,

en otras circunstancias, una espontaneidad tan gozosa, tan fresca?

En su trama, *L'elisir* es de algún modo una feliz anticipación del Tristán, pero a la italiana, con humor y con, desde luego, humildad: el deseo erótico entre los protagonistas sólo nacerá de un filtro de amor, sea real o fingido (al fin y al cabo, todos, al final de la ópera donizettiana, terminan creyendo en las virtudes del brebaje engañoso). La protagonista, Adina, rica y culta, aparece en escena leyendo nada menos que la historia de los filtros amorosos de Tristán e Isolda ("delle crudelle Isotta"), ensoñadora circunstancia que dará pie al astuto "doctor" Dulcamara a cambiar su brebaje curalotodo que "corregge ogni vizio di natura" por un bastante más selectivo "svegliarino per l'amore più potente del caffè", en transmutación oportuna realizada con la habilidad que le proporciona su soberana condición de charlatán profesional. Nemorino, el enamorado, acude al "doctor" en busca de este "brebaje amoroso de la reina Isolda", y convencido de sus virtudes, se servirá de él para tomar impulso sobrado y adentrarse en el juego de los celos, en una batalla de tiras y aflojas de la que saldrá finalmente victorioso. El elixir, a la postre, hizo su efecto; por más que fuera falso. Y al fin y al cabo, de la tropelía del engaño sólo nos llegaremos a enterar el público y su docto inventor, que a la vista de su "éxito" de embaucador termina vendiéndole el producto a toda la población.

"Custodió el sello de la melodía italiana", dejó escrito de Donizetti su admirador y deudor Giuseppe Verdi. Se convirtió, en efecto, en el vaso comunicante entre las óperas de

Rossini y el autor de Falstaff. Mantuvo no pocos elementos del pasado, y el Elixir mismo es testigo de recitativos acompañados al clave (con frecuencia sustituido por el piano), o de elementos de sabor tan arcaico como el *aparte* o cierta tipología de personajes extraños de la ópera bufa; así como de temas de clara influencia rossiniana (como el espléndido pregón / cavatina de con el que se presenta, como un huracán de palabrería y de humor, el "doctor" Dulcamara). las óperas de Donizetti —al menos el puñado de ellas que hoy se representan con asiduidad— siempre superaron con éxito evidente la prueba del desprecio de un cierto sector que ha querido ver la rutina y una imaginación escasa como ingredientes llamativos de su trabajo. Mejor, más ajustado y más placentero, será fijarse en otros elementos. La habilidad del autor de Bérgamo, por ejemplo, para crear vetas melódicas que recorren incansablemente sus mejores creaciones; una adecuación de nervio dramático y sencillez entre la música y el texto;

la distinguida naturalidad traspasada de cierto sabor popular de sus propuestas; el brío con el que un argumento se ve aupado y empujado desde el resorte de una frescura humorística y casi espontánea; su vitalidad desbordante y contagiosa. No deja de ser cierto que buena parte del talento apabullante de Donizetti termina poniéndose al servicio de un previsible exhibicionismo de agilidades vocales y de concesiones al público de la época. Pero es necesario distinguir que su coherencia en la expresión dramática, el conocimiento profundo de los recursos de la voz y su deslumbrante instinto melódico se ven acompañados en óperas como *L'elisir d'amore* de una vibración humana frágil, balsámica e indudable. Es la base de su capacidad de seducción, de la vitalidad que hoy mantiene Donizetti; y es, acorralado por las prisas, su arma más eficaz contra la cronología.

MANUEL J. FERRAND.

# *¿Es tan importante una puesta de escena?*

(I)

Hoy todo aficionado se precia de conocer las cualidades de sus cantantes preferidos y razona seriamente sobre su idoneidad para tal o cual papel, matiza sobre la pureza de su interpretación y la describe nota a nota.

La actual hegemonía que cantantes y directores de orquesta tienen, parece indicar que no es tan importante una buena puesta en escena. En estas circunstancias no se comprende bien cómo no abundan más versiones no escenificadas.

Desde hace tiempo mantengo que hoy, afortunadamente, en Sevilla hay gran número de aficionados que con sensibilidad "y, o" conocimiento, distingue lo bueno de lo malo y lo excelente de lo mediocre. Oyentes asiduos de la orquesta, con su fidelidad y conocimientos han contribuido a elevar la calidad de la "Real Orquesta" y garantizar su continuidad.

En dirección contraria opino que la falta de conocimientos, en lo que afecta a los aspectos teatrales, escenografía, iluminación o movimiento de actores, está bastante generalizado.

Es difícil encontrar aficionados que se interesen o tengan conocimientos sobre directores de escena, iluminadores o escenógrafos y menos frecuente oír comentarios acerca de una puesta en escena que, normalmente, se despachan con monosílabos.

La omnipresente cultura de la imagen parece que no da señales de su indiscutible supremacía por lo que atañe al mundo de la ópera.

De hecho podríamos afirmar que hay un público estable para la música, que justifica el esfuerzo realizado por la administración en la formación de orquestas y construcción o renovación de teatros. Sin embargo también podríamos afirmar que la política del Teatro —con el notable esfuerzo que también en este campo se ha realizado— no ha cambiado sustancialmente la calidad del espectáculo. Es grande el desconocimiento y fácil dar gato por liebre.

Frente a esta situación resulta paradójico que desde el siglo XVI la mayor parte de los esfuerzos de músicos, directores de escena, arquitectos, y de la gente del teatro en general, haya estado dirigido al perfeccionamiento de la caja escénica.

Podríamos afirmar que la evolución de la sala —lugar donde se asientan los espectadores— es insignificante en relación con la sufrida por el escenario. La sola evolución del proscenio —lugar donde se encuentran sala y caja escénica— resulta fascinante. Primero pasó de ser una cortina, al espacio de los palcos de proscenio, lugar privilegiado de la sala y finalmente, a ser más y más invadido por la escena. En más de un musical londinense la escena invade la sala y se difumina en ella. Recuérdese la genial producción de "El Fantasma de la Ópera" de Lloyd Weber, donde la lámpara del teatro invade el ámbito de los espectadores haciéndoles dudar de si se encuentran dentro o fuera de la ficción.

## *Pasemos a la historia.*

1565, Florencia, Palacio Vecchio: con motivo de la boda de Francisco de Médicis con Juana de Austria, Giorgio Vasari es encargado de transformar en "teatro" una sala palaciega. Vasari sigue los esquemas habituales de la época donde el espacio teatral —sala del palacio, cortile o simplemente una plaza pública—, no podía ser sino efímero. Sobre tres lados y paralelo a los muros se dispone una serie de bancos alineados. En el centro el lugar del príncipe y de la fiesta. Un tapiz preserva la escena de las miradas indiscretas y hace la espera más interesante.

La sala así definida: espectadores contra las paredes y un gran vacío en la zona central, conceptualmente, se repetirá hasta finales del siglo pasado.

La caja escénica, aquí entendida más como vacío que como un espacio con necesidades propias, evolucionará de acuerdo con las cambiantes concepciones teatrales de la historia. En aquel entonces los músicos sólo actuaban en los intermedios entre acto y acto de la pieza teatral representada.

Andrea Palladio en 1585 acomete la construcción de un edificio genial: El teatro Olímpico de Vicenza. El interés por la tipología del teatro romano y su reflexión particular sobre los volúmenes puros le hacen escoger la planta de anfiteatro y no seguir el consejo de León Batista Alberti (1404-1427): "El lineamiento de la plaza del Teatro imitará una señal impresa con pie de caballo". El espacio del anfiteatro se cierra contra un *frons scaenae* en forma de U organizado por tres puertas en la parte central y dos laterales como estaba codificado en el teatro romano. De cada una de las puertas centrales sale una calle en perspectiva que remata contra la pared posterior del edificio.

La introducción de este elemento realista —la calle— en la escena ya había sido anticipado por Serlio en sus escenarios para escena trágica, cómica y satírica. Este teatro es sin lugar a dudas el primer ejemplo de teatro renacentista y, como en tantos otros edificios paladinos, tiene una clara raíz vitrubiana.

Construido en piedra, el edificio puede albergar 1500 espectadores con una buena acústica y visibilidad. En su voluntad de evitar la ruptura formal entre el lugar escénico y la sala, Palladio sigue literalmente la solución del teatro romano al aire libre.

Su discípulo Scamozzi es el encargado de finalizarlo y del Odeon que lo flanquea. La fortuna hace que la experiencia adquirida por Scamozzi se materialice en otro magnífico ejemplo de teatro clásico. Los Gonzaga le encargan en 1588 la construcción del teatro de su utópica ciudad: —Sabionetta— en una de las manzanas, exentas y rectangulares, de la planta de la ciudad.

La escena aunque fijamente diseñada abandona la matriz romana del *frons scaenae*: aquí se entiende como un lugar público —una plaza— que se articula arquitectónicamente con la sala mediante un orden gigante que

engloba con una falsa galería corrida todo el espacio. La sala deja de ser un semicírculo y su forma oblonga abre el camino que se desarrollará a lo largo del siglo XVII.

El tercer gran teatro de la época es el que Aleotti construye en Parma, para la familia Farnese. La sala de forma alargada presenta rasgos muy próximos al ejemplo de Sabbionetta, pero con un mayor desarrollo del eje longitudinal, forzado por la necesidad de aumentar su capacidad a 4.500 espectadores y ampliándose notablemente el espacio para la fiesta. Retoma también de Scamozzi el tema del orden gigante que da unidad al espacio, pero hace una importantísima aportación al definir la boca de proscenio y abandonar la escena fija de los ejemplos anteriores. Esta solución Posibilitará cambios escenográficos en cada escena. La amplia zona central —orchestra o patio como se le llama comúnmente— era el lugar del baile, la fiesta, incluso de espectáculos de equitación.

Tan elevado número de espectadores invita a pensar que el teatro ha dejado de ser el espacio aristocrático y elitista anterior para reclamar un auditorio más vasto.

En Inglaterra el interés por el clasicismo se va introduciendo con Íñigo Jones, autor, entre otros edificios, del impresionante Banqueting Hall londinense, además de ser un excelente escenógrafo. No obstante, en el siglo XVI aún se seguía haciendo teatro en los salones de palacio, patios y plazas. Astrana Marín en su prólogo a las obras completas de Willian Shakespeare comenta:

*"No había fiesta palatina o señorial sin su comedia o drama, que presentábase con gran lujo de vestuario y decoraciones, dentro de lo que permitían los medios escenográficos. los teatros públicos carecían de semejante magnificencia, y con elementos más pobres disponíanse en los patios de las posadas, como nuestros antiguos corrales".*

No obstante, en esa singular búsqueda del tipo de teatro ideal que tiene lugar en Europa a todo lo largo del siglo XVI, en Inglaterra —más concretamente en Londres—

aparece un tipo que no se encuentra en el Continente. Nos referimos a la utilización para el uso teatral de unos espacios públicos, descubiertos, circulares o poligonales con dos y tres galerías y cabida para más de 2.000 espectadores y en cuyo centro se celebraban peleas entre perros, osos y toros.

Afortunadamente se conserva un croquis de un viajero alemán, Juan de Witt, que en su visita a Londres en 1596 dibujó una perspectiva del espacio interior del Swan. Astrana Martín comenta que "posiblemente los personajes que pinta Witt en escena son de alguna obra de Shakespeare". El desarrollo de esta tipología concluirá en el teatro isabelino.

El dibujo de Witt describe un edificio circular, a cielo abierto, organizado en tres galerías que enmarcan un espacio rectangular elevado. Este ocupa casi la mitad del espacio central, a manera de lo que actualmente se denomina teatro de corbata. Esta disposición permitía cubrir el escenario y lo enmarcaba lateralmente con dos enormes columnas. No obstante, todo parece indicar que las representaciones no debían ser muy espectaculares. La construcción en 1614 del teatro Second Globe presenta un notable paso adelante. En éste todo el techo de la escena es una auténtica sala de máquinas y en el dibujo que, de este edificio, hacen Richard and Helen Leacroft en su libro "Theatres and Playhouse", ubican en esta zona un sistema de poleas para elevar y bajar telones y objetos. Este sistema se generalizará en los teatros construidos en el siglo XVIII. ¡Ojo!, todavía no se había inventado la torre de telares.

Como vemos tanto desde Italia como desde Inglaterra todo apunta hacia el teatro a la italiana, bien en su forma oval o elíptica.

Es en 1607, durante el carnaval de Mantua, cuando Claudio Monteverdi da a la ópera su primera obra maestra: Orfeo, en la que Monteverdi busca la perfecta unión entre música y poesía.

La orquesta, los músicos —no sin antes estar deambulando de un lado para otro en estos espacios— reclaman un lugar fijo en el nuevo tipo que se está gestando. Por ejemplo, hay dibujos de un teatro de 1661, el Lincoln's Inn Fields, donde éstos están situados en una

terrazza justo encima de la embocadura de escena.

Tradicionalmente se ha venido considerando a Carlos Fontana como el arquitecto que define y construye el primer teatro en forma de herradura de la historia de la arquitectura.

Primero con el Teatro San Giovanni e Paolo en Venecia (1639). Esta sala tiene forma de U, similar a la que Aleotti había construido para el Teatro Farnese, pero en este caso los asientos ya no van a ser bancos corridos. Fontana propone 5 filas de palcos familiares que rematan contra un orden gigante en proscenio en donde se ubican los palcos principales. Debajo de estos se encuentra el foso de orquesta, paralelo a la boca, en la situación donde hoy se encuentran en la mayoría de los teatros de ópera existentes. Es en este teatro donde en 1642 se interpreta "La coronación de Poppea" también atribuida a C. Monteverdi.

El otro paso en la búsqueda de la forma ideal del teatro barroco también es atribuido al arquitecto Fontana. El teatro Tor di Nona en Roma y que data de 1660. Este ya sí con forma de herradura.

Recientemente en el archivo de Simancas se encontraron los planos de un teatro de madera, ubicado en el Corral de la Montería en Sevilla; atribuido al arquitecto italiano Bermondo Testa y datado en 1625 también con forma de herradura.

Ya podemos determinar que básicamente a mediados del siglo XVII está concluida toda la reflexión tipológica. Con este concepto se trabajará a todo lo largo del siglo XVIII.

En Venecia con más de 15 teatros de ópera, a mediados del siglo XVII, es donde se van a dar los ejemplos más novedosos y espectaculares de esta fase prebarroca. Ya se ha abandonado la forma semicircular y adoptado la alzada y ligeramente cerrada hasta la escena y es en ellos donde las ingeniosas maquinarias escénicas de Torrelli hacen las delicias de un público más y más numeroso, preparando el gran desarrollo de la caja escénica que va a requerir la ópera barroca.

AURELIO DEL POZO.

## *Los duos de amor de Puccini y sus personajes femeninos*

(I)

El amor es un tema frecuentemente presente en la trama dramática de las óperas. Su forma de tratarlo es diferente según los autores y la época a la que pertenezca la ópera. Tanto libretistas como compositores abordan el amor, así como otros temas, de forma distinta en el siglo XVIII, en la etapa del belcantismo, romanticismo o verismo. Esta última es la que nos ocupa, pues a ella perteneció Puccini. El drama se humaniza acercándose a la vida cotidiana, adquiriendo mayor credibilidad y proximidad con los sentimientos del hombre corriente. Los héroes y guerreros, los amores imposibles y frecuentemente poco verosímiles dejan paso a hombres y mujeres normales, con sus sentimientos, pasiones, virtudes, debilidades y flaquezas.

El tratamiento musical también evoluciona. Continúan las arias y dúos, pero no de la forma hasta entonces tradicional, ahora dichas intervenciones se encuentran menos separadas del conjunto musical de toda la obra y sin el aspecto de intervenciones aisladas en el drama.

Puccini en sus obras mostró predilección por los personajes femeninos. Más de la mitad de sus óperas llevan el nombre de la protagonista o bien hacen referencia a ella y posiblemente esta actitud refleje aspectos de su vida íntima. Y, sobre todo, de su carácter y psicología. Sabemos por sus biógrafos que tenía gran inclinación hacia su madre (algunos hablan de complejo de Edipo). Con la que fue su mujer (Elvira) tuvo inicialmente relaciones muy apasionadas, hasta el extremo que ella abandonó a su rico marido para marchar tras el joven músico, con el que no se casó hasta que bastantes años después enviudó. Sabemos que Puccini tuvo diferentes aventuras amorosas que desataban celos irreprimibles en su mujer. Y tras uno de esos arrebatos de celos

(precisamente en esta ocasión parece que no justificados), se desencadenaron hechos trágicos y trágicos que sin duda tuvieron que incidir fuertemente en la vida de Puccini. Es el caso de una joven campesina, Doria, que entró a trabajar en la casa de Puccini y que sentía gran admiración y veneración hacia el músico, pero Elvira, endurecida por mil batallas, quiso ver otro tipo de relación entre ellos y expulsó a la sirviente, persiguiéndola públicamente con insultos, humillaciones y terribles imprecaciones. Doria se suicidó. Me pregunto si no existirá paralelismo entre la desdichada Doria y la pobre Liú, que con dulzura y ternura cuida de un anciano y está secretamente enamorada del hijo de éste (Calaf), suicidándose por protegerlo y salvarlo, acechada por la cruel e implacable Turandot, que finalmente será la dueña del amor de Calaf.

Entre las protagonistas de Puccini, las encontramos de muy diferentes caracteres. Hay mujeres bondadosas, sencillas y modestas, como Mimí, cuya abnegación le conduce al sacrificio o como Liú o Butterfly que por amor renuncia a sus ancestrales creencias religiosas y acepta el repudio familiar.

Hay otras de carácter fuerte y mayores complejidades psicológicas. Manon se debate entre el amor y la infidelidad. A ésta le conduce su afán por el lujo, la riqueza y vida cortesana. Cuando de nuevo es vencida por el amor y se entrega, lo hace con amargura. Por el bienestar material al que renuncia (!Que pena", dice sin rubor al hombre que ama). Y no podemos olvidar que si fue detenida y enviada al destierro, donde encontró la muerte, fue porque pudiendo huir gastó momentos preciosos en buscar y reunir el mayor número posible de joyas para llevarse, dando lugar por su afán posesivo a una pérdida de tiempo que propició su detención.



Tosca es igualmente una mujer de carácter fuerte, muy celosa y con ciertos rasgos neuróticos. También se observan en ella contradicciones, pues siendo mujer de marcadas creencias religiosas ("Mi Tosca es buena / pero es creyente / y nada oculta a su confesor", dice de ella Mario Cavaradosi) convive con un hombre liberal, nada religioso y sin estar casados (en 1800 y en los Estados Pontificios).

En Turandot aparecen dos protagonistas femeninas muy diferentes. La ya mencionada Liú, sacrificada y bondadosísima, y Turandot, mujer fría, sádica, implacable; soberbia y prototipo de crueldad gratuita e injustificada.

Minnie (La Fanciulla del West) es un personaje que es peor definido. De una parte es buena, servicial y modosita, siendo la única mujer (algo no habitual) en un lejano campamento de buscadores de oro. Pero también es capaz de enfrentarse al bandido y de jugarse su propio destino en una partida de cartas con el sheriff.

Y en este desfile de personajes femeninos no podemos olvidar a la simpática y atractiva Musetta. No es la protagonista y sólo tiene una intervención vocal brillante, pero resulta un personaje encantador, y muy bien definido. Es una joven desenfadada y alegre, seductora y coqueta, espontánea e impulsiva, que ama arrebatadamente pero sin aceptar otro vínculo que la pasión ("El altar / no nos ha unido. / Yo detesto / a los amantes / que se comportan / cual maridos. / Hago el amor / con quien me place. / Quiero entera libertad").

Y frente a ellas están los protagonistas masculinos. Generalmente no son papeles muy extensos (posiblemente Des Grieux sea el que más cante) pero cuenta con famosísimas arias y dúos bellísimos. El retrato y perfil humano y psicológico de los protagonistas masculinos aparece menos definido que el de sus oponentes. Calaf es un hombre tenaz y arriesgado, pero de él conocemos menos que de Liú y Turandot. Rodolfo es un buen muchacho, pero su personaje queda absorbido por el encanto y sencillez de Mimí. Pinkerton resulta absolutamente borrado por la inmensidad del alma de Butterfly. Pero en este extremo hay que preguntarse si no es intencionado que apa-

rezca como un personaje desdibujado y anti-pático (al menos para mí), para describirnos al yanqui fanfarrón y prepotente ("A lo largo del mundo / el yanqui errante obtiene / placer y ventajas / sin reparar en peligros. / Echa el ancla allí donde le conviene"), fatuo e irresponsable (y continúa diciendo poco después "De este modo, me casaré / a la usanza japonesa / por novecientos noventa y nueve años / con el derecho de anular / mes tras mes del trato"), sin valorar nada en el mundo que no sea su América (poco antes de casarse con Butterfly brinda por "El día en que me case / en nupcias auténticas / con una auténtica esposa... / norteamericana").

Hay un personaje masculino que si encuentro bien caracterizado. Se trata de Mario Cavaradosi que nos lo muestra como liberal y anticlerical ("con esos perros volterianos / enemigos del santísimo gobierno...", dice de él el sacristán), comprometido políticamente en la lucha por la justicia y la libertad ("¡Libertad, surge mientras / caen los tiranos!", canta en su brioso "Victoria" del segundo acto) y hombre valiente y firme.

Y con estos personajes traza Puccini sus dúos de amor. Son bellísimos y expresivos y una de sus características es que el amor surge en los amantes con esperanza, aún no están presentes la tragedia y la muerte (salvo en manon, donde precisamente resultan melódicamente diferentes), o bien los amantes se resisten a esa realidad y el resultado es un canto de amor y de vida pleno de lirismo.

Algunos críticos de su época censuraban la sencillez melódica de sus obras, cuando en realidad lo que criticaban era la expresividad musical y su innegable belleza y colorido. Dicen los estudiosos de su obra que Puccini era sumamente cuidadoso y meticuloso en la ejecución de sus óperas, que las partituras eran continuamente corregidas y prueba de ello es el tiempo que transcurre entre la creación de cada ópera y la siguiente. Escribió Puccini a uno de sus libretistas: "Dicen que el sentimentalismo es signo de debilidad. ¡A mí me gusta tanto ser débil! A los llamados fuertes dejo los éxitos que se esfuman. A nosotros, aquellos que quedan".

En "La Bohème" encontramos un primer dúo de amor al finalizar el acto primero.

Para mejor apreciarlo es imprescindible hacer referencia a las dos famosas arias que le preceden y en las que los amantes se dan a conocer y revelan las circunstancias que rodean sus vidas, sus cuitas y esperanzas. Rodolfo canta "Che gelida manina" ("Que manecita tan helada") y dice "¿Quién soy? / Soy un poeta. / ¿Qué es lo que hago? Escribo / ¿Y cómo vivo? Vivo". Hace referencia a su pobreza, pero "Lo que es en sueños, quimeras / y castillos en el aire / tengo el alma millonaria". Mimí responde con su aria "Mi chiamano Mimí" ("Me llaman Mimí") en la que cuenta su sencilla vida de humilde modista y dice "Me gustan las cosas / que tienen un dulce encanto / que hablan de amor / y primaveras, de sueños / y quimeras, / esas cosas / llamadas poesía, / ¿Usted me comprende?". ¡Cómo no comprenderla! Los libretistas (Giacosa e Illica, que tanto tienen que ver en todo lo que escribo) dejan servida así la situación para que el compositor a continuación aborde el dúo ("O soave fanciulla / o dolce viso...", "O niña suave / rostro dulce...") y desparrame en él toda su delicada sensibilidad, utilizando el motivo musical que constituía la cumbre del aria de Rodolfo, con acompañamiento musical de violines que explotan con júbilo y pasión. A continuación la intensidad orquestal desciende y da un reposo a los amantes, que tienen un delicado frasco, para llegar al final del dúo y, saliendo del escenario, dice el "Dammi il braccio / o mia piccina" ("Dame el brazo / pequeña mía") y responde ella "Obbedisco, signor" ("Obedezco, señor"), en unos compases lentos y hermosos para terminar en un largo y sostenido agudo que la tradición hace que den ambos cantantes, aunque en la partitura original tenía que abordarlo solo ella.

El segundo dúo de amor lo encontramos al final del tercer acto, pero aquí las circunstancias son muy distintas. El amor no se ha apagado, pero diferentes acontecimientos, y la enfermedad de ella, los lleva a una dolorosa separación. Mimí dice que recogerá sus pequeñas cosas (un anillo, su misal, pero su bonetito rosa que se lo quede como recuerdo su amor). Este dúo de separación está teñido de ecos musicales nostálgicos, de sus riñas y sospechas, que siempre se disipaban entre besos y

sonrisas. Es invierno y está nevando y con gran sentimiento dicen "En invierno, estar solos / ¡Es cosa de morir!", y tras unos acordes graves de la orquesta exclaman "¡Mientras que en primavera / nos acompaña el sol!". A partir de aquí el dúo se convierte en cuarteto, pues aparece el contrapunto que ofrece Marcello y Musetta con sus nunca sentidas disputas, y los dos amantes, tras un crescendo orquestal con golpe de timbales, se prometen, pues no pueden vivir solos, prolongar su vida juntos. "¿Quieres que esperemos / la llegada de la primavera?", y finalizan con fondo delicadísimo de violines y arpa diciendo "Nos separaremos en la estación de las flores / Quisiera que fuese eterno / el plazo de este invierno. Escuchando este sentidísimo y doloroso dúo, donde dan un plazo a la esperanza, cuesta trabajo entender a ciertos criterios de su época que se sentían obligados a comportarse como cretinos (esto ha seguido ocurriendo) y menospreciaban este tratamiento melódico, olvidando que la ópera es también teatro, donde aparece el alma humana, que cuando se manifiesta con ese amor y ternura hay que darle el tratamiento lírico y delicado que Puccini sabía crear como ningún otro.

Tienen otro dúo de amor poco antes de finalizar la ópera. En esta ocasión la muerte ya se presiente, aunque, sobre todo él, se resisten a la realidad. Preceden a este último y bellísimo duo compases orquestales que corresponden a su primer encuentro al comienzo de la ópera, siendo abordados por la orquesta con verdadero énfasis. Tiene el dúo una primera parte en la que Mimí expresa su gran amor con una música cálida, sentida y mórbida, porque tal vez presiente que nunca más podrá hacerlo, adquiriendo rasgos patéticos en la frase "Come il mare profondo ed infinito", pues era una cosa tan grande y profunda como el mar la que ella quería decirle: "Eres mi amor y toda mi vida". Concluye el dúo recordando los amantes su primer encuentro, con motivos musicales de entonces, y termina ella, tristísima, con la frase que él le dijera cuando se conocieron ("Che gelida manina...").

LORENZO TRUJILLO.

*Entrevista a José Luis Castro,  
director del Teatro de la Maestranza*

**AO.** *A principios de este año se presentaron en el Teatro tres óperas. ¿Prevee usted una temporada estable con más títulos?*

Evidentemente y dada la acogida favorable que tiene la ópera en Sevilla, es de esperar que en un futuro próximo se puede aumentar el número de títulos en la temporada. Esto supondrá un aumento considerable en el presupuesto, dado que hay que conseguir en todas las producciones como mínimo el nivel alcanzado en la presente temporada.

**AO.** *¿Piensa usted alternar o incluir óperas de repertorio que estén montadas por compañías que tienen buenos refuerzos vocales?*

En esta primera temporada y dado el presupuesto que tiene en estos momentos el Teatro de la Maestranza, se ha llegado a un acuerdo con la Orquesta Sinfónica de Sevilla para que intervenga en los títulos de la temporada garantizando de esta forma el nivel en nuestras producciones ya demostrado por la orquesta.

Por ello, el hecho de contratar óperas en gira, significaría poder contar con producciones que vinieran acompañadas de una orquesta que tuviera el nivel similar a la de nuestra ciudad.

Así mismo, las óperas que se pueden ofrecer en giras suelen ser óperas que habitualmente se montan y ensayan en un tiempo mínimo y esto hace que su calidad artística sea inferior.

En cuanto a la fórmula de contratar a solistas independientes por parte del teatro, para incluirlos dentro de estas producciones en gira con la intención de elevar su nivel artístico, dicha fórmula resulta igual de costosa que si la producción se realizara en Sevilla enteramente, con el agravante de que te impide

controlar el 100% de su resultado artístico e imposibilita el que puedan participar profesionales de la ciudad como ha sido habitual en la temporada pasada.

**AO.** *¿Se está pensando en la creación de un coro para el teatro?*

Es urgentísimo la creación en Sevilla de un coro de la misma forma que se ha creado una orquesta o se ha construido un teatro, si bien el Teatro de la Maestranza como institución no tiene la capacidad para afrontar su creación, sí puede estimular, como de hecho ya lo está haciendo, la creación de ese coro, a través de una fórmula que en estos momentos no podemos adelantar.

**AO.** *¿Contempla usted la utilización del teatro para producciones de mayor envergadura y el Lope de Vega para óperas de cámara?*

Dentro de la nueva configuración de espacios escénicos de la ciudad, los diferentes teatros deberían especializar su oferta, y en este sentido el Lope de Vega ha demostrado en los últimos años que es el teatro que mejor puede acoger la programación de teatro de repertorio de una ciudad como Sevilla. A este teatro restaurado hace no más de seis años se le une a partir de ahora el Teatro Central que están pensado incluso en su diseño como un espacio polivalente, para acoger en mayor medida aquellos espectáculos que por sus características técnicas necesitan de un espacio determinado.

Por otra parte está la sala municipal Alameda que año tras año viene cubriendo el hueco que un público más joven necesita y por

último el Teatro de la Maestranza que, aunque concebido en un primer momento como auditorio, se transformó posteriormente en teatro musical configurándose como el Teatro de Opera y aunque es posible todo, porque en cualquier teatro se puede hacer cualquier ópera y cualquier ópera se puede hacer en cualquier teatro, parece lógico y, en aras de no despreciar al espectador y al ciudadano, sería deseable, que cada espacio se dedicara a ofrecer aquellas actividades propias para las que han sido concebidos.

**AO. Recientemente nos ha ofrecido un recital operístico con Victoria de los Angeles; ¿contempla usted la idea de alternar grandes recitales con representaciones?**

Sí. Evidentemente los recitales y las óperas en concierto como es el caso del "Rey Arturo" de Purcell que nosotros programamos para cerrar nuestra temporada lírica de este año, son una muestra más de la oferta lírica de un teatro de estas características.

**AO. ¿Nos puede adelantar algo de lo que nos va a ofrecer en la próxima temporada?**

Por respeto al resto de los medios, no podemos adelantar nada hasta el día en que tenga lugar la rueda de prensa de presentación de la temporada 95/96.

**AO. A su juicio, ¿cuál es el papel que la Asociación Sevillana de los Amigos de la Opera juega en el panorama musical sevillano?**

Para este teatro ha sido importantísimo y además creo que es y será el soporte de la afición lírica de la ciudad. Su contribución es fundamental para el desarrollo de la programación lírica. En ese sentido, por reflejar un dato, en la temporada pasada los Amigos de la Opera a los que se les facilitó la compra de abonos a través de la asociación sumaron un total de 612 en el conjunto de abonados a la Temporada Lírica, sin contar con todos aquellos que también pudieron comprar más entradas por otros medios.

# FESTIVALES DE VERANO

## BAYREUTH

### FESTIVAL DE BAYREUTH.

25 Julio - 28 Agosto.  
Apartado 100252, D-8580.  
Bayreuth 1. Telf.: 091-20221.

### TANHAÜSER (Wagner)

W. Wagner - Runnilles.  
W. Schmidt, Sekiola, Kiberg, Wilm, Sotin, Sippola.

### TRISTAN E ISOLDA (Wagner)

Müller - Baremddim  
Jerusalem, Meier, Müllle, Struckmann, Prieu.

### TETRALOGIA COMPLETA (Wagner)

Kirchner - Levine  
Tomlinson, Polaski, Elming, Kiberg, Schmidt,  
Wlaschina, Struckmann, Pape, Halfarson.

### PARSIFAL (Wagner)

W. Wagner - Sinopoli  
Domingo, Weiki, Holle, Sotin, Mazura, Prieu.

## MUNICH

### FESTIVAL DE OPERA DE MUNICH.

1-31 de Julio.  
Apartado 745 D-8000 MÜNCHEN 1.  
Telf. 089-21851.  
Fax: 089-2185304.

### PARSIFAL (Wagner)

Konwitschay - Schneider.  
Moll, Keyes, Lipovsek, Bröcheler, Helm, Fox.

### EL CASTILLO (Reimann)

Boder - Decker  
Salter, Dworchak, Elchlepp.

### DIE FRAN OHNE SCHATTEN (Strauss)

Stein - Ichikawa,  
Schunk, Devol, Runkel, Titus, Martin.

### COSI' FAN TUTTE (Mozart)

Schneider - Doen.  
Rooncroft, Schmiege, Henam, Trost, Kauffmann,  
Dworchak.

### DER JUNGE LORD (Henze)

R. Davies - Krämer.  
Blankenheim, Brown, Adam, Schmidt, Blochwitz,  
Kauffmann.

### BORIS GODUNOV (Musorsky)

Janowsky - Scharf.  
Burcholadze, Riegl, Dworchak, Plishka, Steblianko.

### DIE MEISTERSINGER VON NÜRBURG (Wagner)

Weiki - Schneider.  
Mull, Jhansson, Heppner, Ress.

## LUDWIGSBURG

### FESTIVAL DEL CASTILLO DE LUDWIGSBURG

9 Junio - 16 Septiembre  
1022 D-71610 Ludwigsburg  
Telf. 49 7141-939610/11/12  
Fax 939677.

### OEDIPUS REX (Stravinsky)

Günzenwein - Hampc

### LA FLAUTA MAGICA (Mozart)

J. E. Gardiner.

### 1 DUE FOSCARI (Verdi)

Günzenwein.

## SALZBURGO

### FESTIVAL DE SALZBURGO.

21 Julio - 31 Agosto.  
Apartado 140 - A-510 SALZBURGO.  
Telf.: 662844501.  
Fax: 662846682.

### LAS BODAS DE FIGARO (Mozart)

Bondy - Harnoncourt.  
Hvorostovsky, Mac, Naiz, Terfel.

### DER ROSENKAVALIER (Strauss)

Wernicke - Maazel.  
Studer, J.M. Rootering, Murray, H. G. Murphy.

### LA TRAVIATA (Verdi)

L. Pasqual-Morti.  
A. Rost, P. Groves.

### LULÚ (Berg)

Muschach-Gielen.  
Schäfer, Lipovsek, Dale, Bröcheler, Rendall, T.  
Adam.

### EL CASTILLO DE BARBAZUL (Bartok)

y ERWARTUNG (Schönberg)  
Wilson - Ch. von Donnanyi.  
J. Norman, Haze.

### DON GIOVANNI (Mozart)

Chereau - Barenboim  
Furlanetto, Terfel, Cübertli, Malfitano, Salminen,  
Kassarova, Lapardo.